



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA
"TOR VERGATA"**

**ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES
DE PARIS**

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA

XXII CICLO DEL CORSO DI DOTTORATO

Titolo della tesi: *L'Opera di Ottiero Ottieri*

Dottorando: Fabrizio Di Maio

A.A. 2009/2010

Docente Guida per Tor Vergata: Prof. Raffaele Manica

Docente Guida per l'EHESS: Prof. Francesco Furlan

AVVERTENZA

Per evitare un numero consistente di note a piè di pagina, le opere di Ottieri si citeranno all'interno del testo tra parentesi, con delle sigle ed i corrispondenti numeri di pagina, che rimandano alle seguenti edizioni utilizzate (dopo il titolo viene indicato l'anno della prima pubblicazione):

OTTIERI Ottiero, *Memorie dell'incoscienza* (1954), Bompiani, Milano 1967. (MI)

OTTIERI Ottiero, *Tempi stretti*, Einaudi, Torino 1957. (TS)

OTTIERI Ottiero, *Donnarumma all'assalto* (1959), Garzanti, Milano 2004. (DON)

OTTIERI Ottiero, *I venditori di Milano*, Einaudi, Torino 1960. (VM)

OTTIERI Ottiero, *La linea gotica* (1963), Guanda, Parma 2004. (LG)

OTTIERI Ottiero, *L'impagliatore di sedie*, Bompiani, Milano 1964. (IMP)

OTTIERI Ottiero, *L'irrealità quotidiana* (1966), Guanda, Parma 2004. (IQ)

OTTIERI Ottiero, *I divini mondani* (1968), Guanda, Parma 2006. (DM)

OTTIERI Ottiero, *Il pensiero perverso* (1971), in *Tutte le poesie*, Marsilio, Milano 1986. (PP)

OTTIERI Ottiero, *Il campo di concentrazione*, Bompiani, Milano 1972. (CC)

OTTIERI Ottiero, *Contessa*, Bompiani, Milano 1976. (CON)

OTTIERI Ottiero, *La corda corta* (1978), in *Tutte le poesie*, Marsilio, Milano 1986. (COR)

OTTIERI Ottiero, *Di chi è la colpa*, Bompiani, Milano 1979. (COL)

OTTIERI Ottiero, *I due amori*, Einaudi, Torino 1983. (IDA)

OTTIERI Ottiero, *Il divertimento*, Bompiani, Milano 1984. (DIV)

OTTIERI Ottiero, *Tutte le poesie (Il pensiero perverso, La corda corta, L'estinzione dello stato, Versi adolescenziali)*, Marsilio, Milano 1986.

OTTIERI Ottiero, *Improvvisa la vita*, Bompiani, Milano 1987. (IV)

OTTIERI Ottiero, *Vi amo*, Einaudi, Torino 1988. (AMO)

OTTIERI Ottiero, *L'infermiera di Pisa*, Garzanti, Milano 1991. (IP)

OTTIERI Ottiero, *La questione meridionale*, Edizioni della battaglia, Palermo 1992. (QM)

OTTIERI Ottiero, *Il palazzo e il pazzo*, Garzanti, Milano 1993. (PAL)

OTTIERI Ottiero, *Storia del PSI nel centenario della nascita – Il padre*, Guanda, Parma 1993. (PSI – PAD)

OTTIERI Ottiero, *La psicoterapeuta bellissima – Le guardie del corpo*, Guanda, Parma 1994. (LPB – GC)

OTTIERI Ottiero, *Il diario del seduttore passivo*, Giunti, Firenze 1995. (DSP)

OTTIERI Ottiero, *Il poema osceno*, Longanesi, Milano 1996. (PO)

OTTIERI Ottiero, *De morte*, Guanda, Parma 1997. (MOR)

OTTIERI Ottiero, *Una tragedia milanese*, Guanda, Parma 1998. (TM)

OTTIERI Ottiero, *Cery*, Guanda, Parma 1999. (CERY)

OTTIERI Ottiero, *Una irata sensazione di peggioramento*, Guanda, Parma 2002. (ISP)

OTTIERI Ottiero, *Le irrealità quotidiane*, a cura di Maria Ida Gaeta, Emanuela Minnai, Maria Pace Ottieri, Guanda, Parma 2004.

[Gli atti del convegno svoltosi a Roma presso la Casa delle letterature il 2 e 3 marzo 2003 sono disponibili sul sito <http://www.ottierottieri.it/convegno.pdf>. Nel testo, le citazioni degli atti saranno indicate tra parentesi e riferite al suddetto *Convegno*]

OTTIERI Ottiero, *Cronache dell'al di qua*, a cura di Maria Pace Ottieri, Avagliano, Cava de' Tirreni 2005. (CRO)

Per le citazioni di quei testi che compaiono con frequenza ci si limiterà a menzionarle all'interno del testo in parentesi tonda con il titolo dell'opera e la pagina di rimando, facendo sempre riferimento all'edizione citata nella prima nota.

Per gli studi, analisi, approfondimenti e statistiche nell'ambito tecnico-scientifico, psicoanalitico e psicologico, in rapporto alle malattie mentali, i testi principali di riferimento sono i seguenti:

GALIMBERTI Umberto, *Il dizionario di psicologia* (1992), UTET, Torino 2006.

DARLEY John, GLUCKSBERG Sam, KINCHLA Ronald (a cura di), *Psicologia* (1991), 2 voll., Il Mulino, Bologna 1993.

DSM-III-R, *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali*, Masson, Milano 1988.

ZOLI Serena, CASSANO Giovanni Battista, *E liberaci dal male oscuro. Che cos'è la depressione e come se ne esce* (1993), Longanesi, Milano 2006.

L'epistolario, quasi completamente inedito di Ottieri, a cui si fa riferimento nel testo, è raccolto, grazie all'accurato lavoro di reperimento eseguito dalla moglie Silvana Mauri e della figlia Maria Pace, presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia in ventisei cartelle, per due faldoni complessivi, dove sono suddivise in ordine alfabetico le lettere scritte e ricevute dallo scrittore dagli anni Quaranta fino al 2002.

INTRODUZIONE

Inclassificabilità e originalità di Ottieri

Tra le varie definizioni attribuite ad Ottiero Ottieri da parte della critica, quella che ricorre maggiormente è l'inclassificabilità. Romanziere, saggista, poeta, sceneggiatore, drammaturgo, Ottieri è stato uno scrittore “camaleontico” che, attraverso un ampio *corpus* di opere (trenta per l'esattezza) pubblicate tra il 1954 ed il 2002, ha dispiegato il suo eclettico pensiero e molteplici interessi culturali, approfonditi da studi che hanno attraversato la letteratura, filosofia, psicologia, psichiatria, sociologia e politica, in tre grandi aree tematiche, l'industria, la clinica e la politica, scandagliando in profondità uno stato di sofferenza e di malessere privato e pubblico, inscindibile tra l'uomo e la società, con un impegno intellettuale specifico nel panorama della letteratura italiana del secondo Novecento. Eppure il “sistema” culturale italiano ha relegato Ottieri, inteso come un “caso clinico” più che “letterario”, in un angolo della storia della letteratura italiana dove riesce ad emergere con pochi titoli, nonostante le numerose recensioni, saggi, articoli, profili bibliografici che importanti critici, poeti o scrittori¹ gli hanno dedicato riconoscendo in lui una particolare originalità letteraria.

Ritenuto il pioniere della cosiddetta “letteratura industriale” con la sua tetralogia formata da *Tempi stretti* (1957), *Donnarumma all'assalto* (1959), *I venditori di Milano* (1960) e *La linea gotica* (1963), Ottieri fu il primo ad affrontare, dal punto di vista letterario, le problematiche relative alla condizione degli operai italiani nella società industrializzata durante il “miracolo” economico sviluppatosi nel dopoguerra. Ottieri si era trasferito a Milano nel '48 volendo farsi assumere in una fabbrica per partecipare attivamente, dopo aver studiato la condizione operaia soltanto sui libri (soprattutto di Marx e Simone Weil), a un processo storico determinante per l'Italia, quello dell'industrializzazione: «Dovevo capire, vedere con i

¹ Tra i tanti si possono ricordare Albinati, Baldacci, Benedetti, Calvino, Colombo, Contini, Corti, De Michelis, Ferretti, Ferroni, Giudici, Gramiglia, Magrelli, Manica, Mauro, Montesano, Nesi, Onofri, Pampaloni, Pannunzio, Pasolini, Pedullà, Perrella, Petronio, Pompilio, Raboni, Salinari, Segre, Siciliano, Soldati, Spagnoletti, Vittorini, Zanzotto.

miei occhi il problema del rapporto tra l'operaio e la macchina così come l'avevo letto in Marx. Sono stato una specie di piccola Simone Weil».²

Il mondo dell'industria rappresentava una novità significativa nella vita di Ottieri, uomo e scrittore, poiché dal suo retaggio culturale e dalla famiglia di antica nobiltà senese la fabbrica si stagliava come un'immagine rarefatta, quasi irreali, ma proprio per questo motivo affascinante ai suoi occhi:

La mia scelta tra agricoltura e industria. Nella prima ho qualcosa alle spalle, una tradizione, o un'abitudine, una predestinazione. Nell'industria niente. Non c'è un briciolo d'industria in tutta la mia storia o in quella della mia famiglia per secoli. Eppure l'industria concentra i nodi del mondo contemporaneo, guida tutte le risposte concrete alle nostre domande, e infine serve da miraggio per sfuggire una buona parte delle nostre contraddizioni.

(*LG*, p. 31)

Dalle esperienze dapprima come giornalista per l'Anonima Periodici Internazionali, che lo porta nel '51 a dirigere la rivista mensile di divulgazione scientifica «La Scienza Illustrata», fino all'assunzione con l'incarico di selezionatore del personale nelle fabbriche Olivetti di Ivrea nel '53 e di Pozzuoli due anni dopo, Ottieri ricava materia sufficiente per redigere romanzi ambientati nel mondo industriale, pensiero che lo stava assillando fin dall'arrivo a Milano (il primo "approdo" fu nel '47). Ottieri ha aperto in questo modo la breccia su una tematica, ovvero il rapporto tra letteratura e industria, che si svilupperà soprattutto negli anni Sessanta, come dimostrano i lavori di Volponi, Parise, Bianciardi e Mastronardi, rimanendo per molto tempo, suo malgrado, "imprigionato" nell'etichetta di scrittore industriale per eccellenza, quando il seguito della sua produzione dimostrerà invece un percorso differente.

Ed infatti a metà degli anni Sessanta, Ottieri, avvertendo la conclusione dell'esperienza industriale, cercò una nuova materia letteraria che potesse esplorare «gli spazi cosmici soggettivi che stanno nell'uomo e nella donna fra la disperazione e la ragione» (*IS*, p. 15), per indagare sia la malattia dell'anima che la ricorrenza di inquietudini comuni tra gli individui. Questa sorta di "speleologia" nei meandri del Male fu resa possibile dai ripetuti

² Dall'intervista rilasciata a Lea Vergine in *Gli ultimi eccentrici*, Rizzoli, Milano 1990, pp. 231-237. Per le prossime citazioni ci si limiterà ad indicare tra parentesi il titolo del libro (*Gli ultimi eccentrici*) con il numero di pagina a cui si farà riferimento.

disturbi psichici che caratterizzarono la sua vita, dalla depressione cronica alla bipolarità all'alcolismo, considerati come l'essenza preminente della sua letteratura. È vero che dall'*Irrealità quotidiana* (1966) all'ultimo romanzo *Una irata sensazione di peggioramento* (2002) le malattie mentali si presentano nelle sue opere in molteplici aspetti e con sintomi differenti quali la depressione, sentimento d'irrealità, depersonalizzazione, schizofrenia, alcoolismo, angoscia, nausea, pazzia, allucinazioni, alienazione, diventando spesso le co-protagoniste accanto al personaggio autobiografico rinchiuso in un manicomio. Eppure erroneamente si è dato maggior risalto al "caso clinico" di un uomo che esprime la propria sofferenza mentale attraverso la scrittura, rispetto al "caso letterario" di un autore che, per la sua originalità, complessità e *unicità*, rappresenta in Italia un'inconsueta testimonianza letteraria nel secondo Novecento.

Nelle opere di Ottieri la malattia mentale parla, vive, soffre, agisce mentre lo scrittore prova a distenderla in prosa per spiegarla e farne risaltare la sofferenza, dando voce al personale malessere psichico che si trasforma in gioco, invenzione, manipolazione infinita, contatto con persone e cose attraverso libri-*pastiche*, romanzi, poemi, poemetti, poesie, pseudo-sceneggiature, commedie teatrali. Ottieri riesce, per mezzo di numerosi *alter ego*, a somatizzare i vari disturbi mentali ponendosi come personaggio che si osserva e si racconta attraverso un'auto-vivisezione analitica di se stesso: «Scrivo unicamente per sopravvivere, scrivo per scrivere, per gettare un ponticello sopra l'abisso, per essere nella realtà e nello stesso tempo per estrarli dalla realtà» (CC, p. 21). Per Ottieri la scrittura è una ragione di vita, o meglio l'unica "vita" possibile, un'autoanalisi riflessiva che scava nelle profondità della malattia, esponendolo di continuo alla stessa, per perlustrarla, scandagliarla fino a scioglierla in parole attraverso una debordante volontà espressiva che lo rese già nell'adolescenza un grafomane (lo stesso Ottieri parla a tal proposito di «graforea»).

Mediante l'esperienza del malessere psichico, partendo dalle proprie idiosincrasie mentre parla di sé, Ottieri scruta in modo viscerale il mondo esterno per comprendere il volto sfuggente della realtà; e per questo l'indagine minuziosa della sua sofferenza non gli ha mai fatto trascurare le situazioni storiche e culturali contemporanee. La malattia, intesa come uno strumento di conoscenza della realtà esterna e di se stessi, è dunque per Ottieri anche un passaggio obbligato per comprendere l'esistente insieme al Male che corrode la società. Per Ferroni «la sua opera si rivela allora come un *entretien infini*, un continente dai mille tentacoli»³, che registra la malattia dell'io e quella del mondo.

³ FERRONI Giulio, *Ottieri, l'ultimo assalto*, in «L'Unità», 26 luglio 2002.

Ottieri ha bisogno di scrivere per restare in vita e contemporaneamente necessita della malattia per capire il proprio io. L'«infezione psichica» è per lui l'unica essenza vitale senza la quale non sarebbe vissuto tanto a lungo; mentre le cure, i medicinali, gli “sciroppi”, le terapie, le «lotte analitiche», l'alcool, si dimostrano nel tempo strumenti validi per condurre quest'introspezione nelle profondità della sua mente lucida e macerata. Il “cancro dell'anima”, ovvero la depressione, non debilita l'ispirazione, anzi riesce a generare una scrittura che zampilla dalle zone inesplorate dell'animo umano, e che solo una “speleologia” costante e senza remore può far risalire in superficie (sulla pagina) poiché lo scrivere non è un atto successivo allo studio del Male, cioè il vivere, bensì un procedimento simultaneo: «Il problema del vivere e dello scrivere ha pesato su tutta la mia vita. Non l'ho mai risolto, o scrivendo troppo o vivendo “troppo” (senza vivere)» (CC, p. 14).

La letteratura di Ottieri, che sembra all'apparenza ripetitiva quando affronta il tema della malattia mentale, riesce a configurare in forme diverse la materia narrata grazie ad uno studio incessante sul “Male di vivere” che gli consente di proiettare tutto se stesso, uomo e scrittore, anima e corpo, verso nuovi orizzonti da esplorare: «Quanto più il suo Io si disgregava, tanto più egli esaltava la vita. Nel massimo della autodistruzione, egli esaltava e sospingeva, spingeva alla vita, pedagogicamente» (ISP, p. 56).

In questo progetto, scrivere del Male che è la sua *vita*, Ottieri è “favorito” dalla conformazione fisica del Male stesso, o meglio dal luogo del corpo in cui esso vive, alberga, prospera, si rigenera, si riproduce: il cervello. «Gli uomini hanno un cervello, organo fisico come tutti gli altri organi, che tuttavia può pensare anche alla metafisica» (ISP, p. 20). A questo si aggiunga che alcuni additivi, come il vino, la birra e gli alcolici (a “360” gradi), o anche le varie pasticche o “sciroppi” miracolosi, possono influenzare materialmente la scrittura, dilatando il cerchio maligno della creazione letteraria: chi è costui che scrive? Un malato, un depresso, un alcolizzato, un poeta, un tossicodipendente, un «autore minore»? La situazione, già ingarbugliata, si complica ulteriormente se quest'uomo è uno scrittore che, oltre ad analizzare il proprio Male, si fa portavoce nelle sue opere di un malessere pubblico, sociale e storico, tentando di afferrare con spasmodica voracità il “Male del mondo”: «Sono un'antenna scorticata / che riceve da tutto il mondo» (DSP, p. 87).

Di clinica in clinica si svolgono le “avventure” dei personaggi malati, rinchiusi in una «prigione», condannati all'«inferno» o anche annullati in un «campo di concentrazione»; la clinica si presenta come un microcosmo con i suoi tempi (spesso morti), le sue regole e le sue illusioni; dunque un *locus* poco *amoenus* in cui Ottieri fa riflettere poeticamente le proprie

vicende autobiografiche come nel *Campo di concentrazione*, *Contessa*, *La corda corta*, *I due amori*, *L'infermiera di Pisa*, *Cery*, *Una irata sensazione di peggioramento*.

Ottieri riesce ad accumulare una materia multiforme contenente frammenti della realtà storica e sociale in cui gli uomini si trovano indistintamente immersi, mentre affiora dalle sue opere l'immagine di un'enorme clinica (il mondo moderno) che è in realtà un "campo di concentrazione" ben camuffato, costruito da un Potere tecnocratico e consumistico che, grazie all'uso massiccio della televisione e della pubblicità, riesce a manipolare il corpo e la mente degli uomini fino a renderli dei cloni o degli automi omologati. La clinica è dunque una metafora della società, recintata dal filo spinato di un immenso *lager* da cui non si uscirà mai; e non a caso Ottieri, per descrivere la vita all'interno di un manicomio, utilizzerà un titolo emblematico come *Il campo di concentrazione*. Nell'analizzare il proprio *Male*, Ottieri rivolge una particolare attenzione alla psicoanalisi che accompagna il suo percorso letterario, dall'*incoscienza* iniziale delle *Memorie* fino all'*Irata sensazione*, in cui si narra della vita quotidiana nelle cliniche tra depressi, alcolizzati e schizofrenici che s'interrogano intorno alla malattia, conoscenza, amore, morte, realtà, irrealtà.

Così si descrive l'irrealtà univocamente, come una difesa contro il dovere maturo di rassegnarsi al finito; e poi come una rinuncia all'infinito, all'infinità possibilità, da parte di un uomo che si fa adulto e impara faticosamente *l'esame di realtà*. Senza ancora volerlo siamo scivolati in una interpretazione di tipo psicanalitico della irrealtà.

(*IQ*, p. 28)

La psicoanalisi, «il lavoro di analisi è un buco che si fa nel profondo, buco che viene continuamente ricoperto da detriti, che sono i sintomi» (*CC*, p. 18), è dunque una componente imprescindibile della poetica di Ottieri il quale, fin dalla giovinezza, s'interessa proprio di psicoanalisi intesa come strumento per analizzare gli spazi interni, soggettivi e ancora inesplorati dell'animo umano:

Il freudismo intende spiegare anche la scelta di se stesso. Analizzerà il mio arrivo alla psicoanalisi nel lontano 1940, tramite un amico. Quale amico? Perché le sue parole mi impressionarono? La psicoanalisi rincorre il suo a priori.

(*IQ*, p. 183)

Ho cominciato presto a leggere Freud e ho avuto i primi contatti con un analista nel '46, appena finita la guerra. Sono stato fra i primi in Italia.

(CC, p. 91)

La psicanalisi viene studiata e “vissuta” da Ottieri sul proprio corpo, dentro l’anima, diventando una costante della sua vita ed il perno intorno al quale ruotano molti lavori. Musatti, Zapparoli e Cassano sono alcuni psicoanalisti che lo hanno avuto in cura per molti anni e con i quali egli ha “lottato” per contendere il primato dello scavo profondo nel suo animo. Gli studi di psicoanalisi e l’autodiagnosi, inoltre, hanno spinto Ottieri a trasformarsi nel medico di se stesso, iniziando con l’analista curante di turno delle «lotte analitiche» interminabili, accuratamente descritte nell’*Irrealtà quotidiana*.

Ma oltre all’industria e alla clinica, Ottieri rivolge grande attenzione al tema politico; in ogni sua opera la cronaca è sempre attuale, con una dettagliata trattazione della storia italiana dal fascismo delle *Memorie dell’incoscienza* (1954) alle elezioni politiche del 2001 dell’*Irata sensazione di peggioramento* (2002). Si potrebbe, infatti, ricostruire la storia italiana del Ventesimo secolo attraverso i suoi testi poiché essi si presentano come un documento letterario degli eventi accaduti in Italia dagli anni Quaranta al Duemila, passando attraverso l’infatuazione per il Duce, il fascismo adolescenziale, la seconda guerra mondiale, la Resistenza, la ricostruzione, il *boom* economico, la rivolta contro i Padri, l’esaltazione socio-marxista, la delusione storica, l’illusione del socialismo, il Sessantotto, la corruzione della politica italiana, Tangentopoli, il crollo del sistema sovietico, l’ascesa di “Sua Emittenza” Berlusconi, l’inabissamento della democrazia in Italia.

Con uno sguardo fortemente critico, lo scrittore osserva nel tempo i cambiamenti della società italiana, ne avverte le nefandezze e non lesina attacchi, a volte anche feroci e attraverso una scrittura dura, limpida, eccessiva e sorprendente, contro chi si è reso partecipe, riuscendovi nel corso dei decenni, della dissolvenza della Repubblica italiana. L’attualismo accompagna l’*engagement* personalissimo di Ottieri, spinto da un enorme amore per la realtà che secondo Silvio Perrella è «così eccessivo da arrivare dall’altra parte, fino all’interesse profondo per l’irrealtà quotidiana». (*Convegno*, p. 33)

Dopo l’*incoscienza* giovanile legata al fascismo, Ottieri diventa un «picchiatore di sinistra» (*PO*, p. 53), s’iscrive al PSI ma senza rinnovare la tessera per un bisogno di piena autonomia, mentre per alcuni anni collabora anche all’«Avanti!». Non è un caso che proprio al PSI Ottieri dedicherà la sua autobiografia politica con il poemetto *Storia del PSI nel centenario della sua nascita* («Aveva sempre ritenuto il politico tema di poesia» *ISP*, p. 21),

in cui ripercorre «la marcia d'avvicinamento alla condizione operaia di quell'operaista fanatico che era un piccolo agrario» (*PSI*, p. 12). Ottieri si legherà, più idealmente che politicamente, al PSI dagli anni Quaranta fino al suo scioglimento, non abbandonando la “baracca” nemmeno quando la tempesta di Tangentopoli stava polverizzando la granitica struttura del partito; al contrario il collasso del PSI equivalse per lui ad una crisi d'identità personale che andava oltre le “regole” di partito. Ottieri si ribella alla corruzione devastatrice del PSI ed in primo piano pone «Asdrubale» Craxi, il «Satrapo», il Padre del partito, fautore *in primis* di una politica “ottimista” dedita alla pantagruelica abbuffata della derelitta amministrazione pubblica, ed in seguito sostenitore della scalata all'empireo politico dell'*homo novus* Berlusconi. A questo proposito è indicativa la raccolta di poesie che Ottieri scrisse negli anni Ottanta, *L'estinzione dello Stato*, titolo che qualche decennio dopo si circonda di un'aurea drammaticamente profetica: un paese cadaverico dominato dalle immagini e dalla pubblicità in cui la televisione frantuma il pensiero, omologando i desideri e i bisogni di tutti: «L'avanzante frantumazione delle immagini, alla tele, Italia 1 in testa, ci frantuma l'occhio e il pensiero. Il consumismo non si sgretola. Ci sgretola. Ha ragione la mafia. Chi non spara, non mangia. Il video spara» (*PO*, p. 98).

Alla *Storia del PSI* segue un breve poemetto *Il Padre* sul complesso rapporto avuto col genitore, agrario e fascista con cui instaura una «pugna» incessante fin dall'adolescenza. La politica s'intreccia per Ottieri con l'inconscio, il sociale con l'individuale, il plus-dolore con il plus-valore, Freud con Marx: «Il filo che lega la psicoanalisi e il marxismo si ritrova sempre: la “presa di coscienza”, l'idea limite di libertà come superamento concreto (cioè economico nel marxismo ed emozionale nella psicologia analitica) della necessità» (*LG*, p. 34).

«Sono pazzo?» chiede frequentemente Ottieri a tutti i medici e le infermiere che lo curano. La sua disponibilità tragica ad accogliere il Male in modo totale e coinvolgente lo conduce a trasformarsi in un contenitore assoluto e con pochi filtri (tra i quali la scrittura), assorbendo quello che di comune accordo *est mis à l'écart*. Vorrebbe una risposta che non arriverà mai. Tuttavia la follia e l'ossessione non appartengono a lui soltanto, ma, a quanto sembra, alla società intera dedita all'apparenza, alla volgarità delle merci e ai quiz televisivi:

Il peggioramento del paese è tale da travolgere tutto. [...] L'Italia è una Repubblica sfondata da Berlusconi – come recita il primo articolo della nuova Costituzione – mentre lo Stato, e figuriamoci il senso dello Stato, si squaglia come un bel gelato impotente, invendibile (la cultura non è economica, quindi deve sparire a favore non dell'antiromanzo, bensì

dell'anticultura), al cosiddetto Presidente del Consiglio non resta che impiccarsi. [...] Con sei televisioni il Potere oggi è assicurato per sempre e non lascia il minimo pericoloso spiraglio di libertà. [...] Il popolo schiavo dei soldi disprezza i propri diritti e doveri civili.

(ISP, pp. 52, 70, 165)

Progetto letterario

La scrittura di Ottieri nasce da uno stato di malessere che non permette agevolazioni, dove il coinvolgimento per le vicende narrate, dentro una fabbrica come in clinica oppure all'interno delle mura domestiche, è profondo e sofferente. Ottieri, che Stefano Mauri efficacemente definisce uno «speleologo della sofferenza» (*Convegno*, p. 7), ricerca all'interno di se stesso e della società contemporanea quelle profonde lesioni non più rimarginabili; e come uno scandaglio che cala dalle prore in fondo al mare, la scrittura di Ottieri sviscera il male profondo vissuto dall'uomo in un mondo alienante dove l'unica costante è la sofferenza. Ottieri, come esempio della sindrome di bipolarità, si sdraia sul lettino di uno psicanalista o di un chirurgo, analizza e nello stesso tempo si fa analizzare, viviseziona e si fa vivisezionare nell'alternativa di ruoli presente nell'*Irrealtà quotidiana*. Da queste premesse metodologiche, Ottieri ci offre la possibilità di intraprendere un allucinante viaggio letterario all'interno della psiche, attraverso esperienze vissute in prima persona nell'industria dove ha lavorato, nelle cliniche dove ha trascorso molti anni della sua vita, e nella politica in cui ha riversato il proprio *engagement* corrosivo e lungimirante, a volte vernacolare come nel *Poema osceno*, dall'incosciente fascismo adolescenziale al più maturo socialismo di derivazione marxista.

Oltre ad aver introdotto la "letteratura industriale" in Italia, Ottieri affronta la tematica della malattia mentale sotto ogni aspetto, dai sintomi, ai ricoveri, alle terapie, alla "lotta" con i medici, alla vita dentro le cliniche. E nel panorama della letteratura italiana è stato uno dei pochi che per intensità narrativa abbia descritto i propri disturbi psichici in modo avvolgente, estremo, drammatico e a volte ironico, esplorando le disfunzioni della mente e del cervello senza filtri o rappresentazioni attenuate. Da chi lo conosceva, analizzava, curava o studiava sono state offerte alcune definizioni tra le quali, solo per fare un piccolo campionario: uomo eccentrico, particolare, difficile, paradossale, angosciato, depresso, ironico, alcolizzato,

alienato, de-personalizzato, iperansioso, agitato, euforico, ossessivo, compulsivo, nevrotico. Ma come si definiva Ottieri stesso? «Un bipolare rapido... l'uomo più analizzato d'Italia, uno scrittore folle... Io non solo un malato, ma un Policlinico... un convegno medico da solo».⁴

La letteratura proposta da Ottieri, con i suoi personaggi allucinati in condizioni di vita dolorose ai margini della società “per bene”, suscita riflessioni profonde che rilevano la straordinaria attualità delle stesse, anche quelle più lontane nel tempo. Tutto in Ottieri è immerso nel periodo storico affrontato, anche quando in apparenza un suo romanzo sembra una trasposizione autobiografica del vissuto di chi non scrive con il *mestiere*, ma con la *vita*.

La contemporaneità schiaccia come un blocco di piombo la narrazione o fiction, la cronaca si impone su qualsiasi storia. Il romanzo – posto che vi sia – viene frantumato e scavalcato dagli Annali. L'io narrante diviene un diarista di ciò che accade.

(ISP, p. 53)

La forma diaristica è per lui quella più diretta per esprimere la pulsione primaria degli eventi nel momento in cui accadono nella stretta quotidianità, catturando con le date e sviscerando giorno dopo giorno le situazioni (a volte insostenibili) della sua vita. *Donnarumma all'assalto*, *La linea gotica*, *Il campo di concentrazione*, *Il diario del seduttore passivo* sono, in diverse forme, dei veri e propri diari.

L'autobiografia, non solo attraverso i diari, è evidente quando si constata che dai ricordi giovanili derivano *Le memorie dell'incoscienza*, dall'esperienza di Pozzuoli *Donnarumma all'assalto*, dal soggiorno a San Rossore *L'infermiera di Pisa*, dal ricovero nella Klinik am Zürichberg *Il campo di concentrazione*, dalla stagione mondana *I Divini mondani*, dai mesi trascorsi alle Betulle *La corda corta*, dagli “arresti domiciliari” *Le guardie del corpo*, dalla clausura di Via San Primo *Il Poema osceno*, dal ricovero all'ospedale di Losanna *Cery*, dalla terapia seguita a Padova con Gallimberti *Una irata sensazione di peggioramento* etc.

La mia letteratura nasce sempre da scelte di vita, mai di letteratura. Forse per questo è così autobiografica e a tendenza figurativa. [...] Troppa ironia. Ma siamo al tramonto dell'ironia. La poetica io non ce l'ho; è forse

⁴ Dall'intervista di Ottieri presente nel libro di ZOLI Serena e CASSANO Giovanni, *E liberaci dal male oscuro: Che cos'è la depressione e come se ne esce* (1993), Longanesi, Milano 2006, pp. 424-430. Per le prossime citazioni ci si limiterà ad indicare tra parentesi il titolo del libro (*E liberaci dal male oscuro*) con il numero di pagina a cui si farà riferimento.

quella poetica desertica e clinica, calcificata, che mi ha sempre tenuto lontano dalle *belle lettere*? Le mie lettere non sono belle.

(*PO*, pp. 61, 69)

C'è autobiografia, senza dubbio, ma forse sarebbe meglio definirla *antropologia*, poiché Ottieri parla di sé attraverso la costruzione di numerosi *alter ego* (emblematico l'esempio di Vittorio Luciolì⁵ nell'*Irrealtà quotidiana*) che vengono riconosciuti puntualmente dal lettore come degli uomini qualunque, quasi dei simboli di cinquant'anni di storia d'Italia. L'istinto autobiografico, o meglio «autocentrico», il valore “salvifico” della scrittura e le riflessioni sulla vita sono i motivi che puntellano la sua “bio-letteratura”:

L'attività che faccio adesso coinvolge talmente la vocazione di scrittore, quasi da sostituirla. Penso a volte di scrivere usando come carta e penna questo imparare, osservare, fare. Sono molto vicino a quelli che “hanno smesso di scrivere” per un agire rivoluzionario, per una modificazione diretta della realtà. E molto lontano. Basta un attimo di pausa, di allontanamento, perché subito l'esperienza si raccolga idealmente in un libro.

(*LG*, p. 216)

Partendo da tre tematiche così differenti come l'industria, la clinica e la politica, collegate tra loro da un filo rosso di lucida coerenza individuabile nell'alienazione, fenomeno che Ottieri fa convergere in ambito letterario, lo scrittore riesce per osmosi ad unire le differenti direttrici offrendo uno stimolo continuo durante la lettura. Ottieri infatti intreccia fittamente numerosi motivi che, nella continuità tra un libro e l'altro, formano il carattere essenziale della sua poetica, ovvero la ripresa, lo sviluppo e la rielaborazione di soggetti sempre aperti che non sembrano concludersi mai. Ottieri organizza in questo modo una “sinfonia” sempre pronta ad assimilare nuovi impulsi dalla letteratura e dalla società, la quale si modifica nel corso degli anni. La “sinfonia” orchestrata da Ottieri, infatti, si apre di continuo a nuove sollecitazioni trovando sulla pagina terreno fertile nel riadattamento di motivi affrontati nelle opere precedenti che si estendono in quelle successive. Una “sinfonia” aperta, dunque, che non conosce conclusioni definitive, e in cui gli elementi hanno «bisogno di passare al libro successivo come una sorta di vaso comunicante» (Paolo Mauri, in *Convegno*, p. 63) o come «un fiume ad andamento carsico» (Raffaele Manica, *ivi*, p. 54).

⁵ Ottieri utilizza il suo secondo nome e il primo dei cognomi anagrafici della famiglia Ottieri.

Ma se è vero che questa sorta di “sinfonia” si sviluppa e si modifica nel tempo (grazie alla sovrapposizione cronologica delle opere), è altrettanto significativo riflettere sulla *progettualità* alla base del pensiero di Ottieri che trapela dall’epistolario giovanile (soprattutto nelle lettere dal carattere già “romanzesco” scritte a vent’anni ed inviate, tra il ’43 ed il ’50, a Vanni, Tullia, Dora, Francesca, Fabrizia)⁶ dove emergono la vocazione, la volontà, il desiderio, la *necessità* di essere uno «scrittore». Scrittore che, a quel tempo, non aveva ancora pubblicato nulla; eppure proprio in quelle lettere “confessionali” Ottieri dimostra sorprendenti qualità narrative, mentre dichiara in modo esplicito quali sarebbero state le tematiche delle sue opere future, l’industria, la malattia, la società e la politica, dimostrando fin dall’inizio una lucida coerenza che nel corso dei cinquant’anni di produzione, dal 1954 al 2002, si rivelerà quasi “implacabile” nel condurre a termine quel progetto letterario scaturito nella prima giovinezza.

La vocazione letteraria nel giovane Ottieri si congiunge con l’arte, lo studio, l’applicazione a volte anche ossessiva sui libri, che lo conducono ad “aggredire” la letteratura con amore, ferocia, passione, devozione. La stessa scrittura di Ottieri, di conseguenza, fin dalle prime prove, tende ad essere aperta agli influssi di quegli scrittori e poeti che guidano, alcuni dall’adolescenza, la sua formazione intellettuale e che lo stesso Ottieri, attraverso riprese, parodie e rifacimenti, richiamerà nei suoi scritti. Questo procedimento viene attuato anche nella sua maturità artistica nei confronti di numerosi scrittori, poeti, intellettuali, filosofi contemporanei e non, italiani, stranieri e classici, con i quali egli instaura un costruttivo e costante dialogo culturale. Dal punto di vista letterario, intorno ad Ottieri si avverte una certa densità di autori che accompagnano il suo “viaggio” come Dante, Foscolo, Leopardi, Gadda, Moravia, Alvaro, Piovene, Parise, Pasolini, Volponi, Bianciardi, Fortini, Gramsci, Vittorini, Calvino, Pavese, Manzoni, Sartre, Kafka, Catullo, Virgilio, Terenzio, Butor, Byron. Un’attenzione particolare Ottieri la rivolge a due poeti che egli considera suoi “maestri” e che influenzano la sua scrittura: Dante e Pasolini, soprattutto per lo sdegno morale e l’autonomia intellettuale con cui affrontarono le questioni sociali e politiche relative all’Italia. Altri scrittori non specificamente letterari, tuttavia determinanti per alcune scelte culturali, dalla sociologia alla psicoanalisi alla sociologia, sono Cartesio, Freud, Jung, Marx, Weil, Rupp, Perrotti, Bouvet. Ottieri tenta, dentro le sue opere, d’instaurare con loro un dialogo costruttivo, ci “parla”, si confronta, si sente stimolato dalle riprese che lui stesso propone,

⁶ Un’antologia dell’importante epistolario giovanile di Ottieri, da cui si ricavano i prodromi della futura composizione delle *Memorie* ma anche delle opere successive, viene riportata nel capitolo conclusivo *Confessioni di un ventenne*.

procedendo poi in una via autonoma, così che la sua scrittura si delinea assai complessa oltre che faticosa per i numerosi riferimenti culturali che non possono essere trascurati. Ma questo *modus operandi* gli permette di evirare qualsiasi etichetta letteraria, riuscendo Ottieri ad incrementare nel corso degli anni una peculiare formazione intellettuale, inconsueta non solo nel panorama della letteratura italiana ma anche europea.

L'opera di Ottieri, complessa e sofferta, rappresenta un caso molto particolare che, seguendo Zanzotto, «resta come uno scoglio a parte nella letteratura del secondo Novecento, non solo della nostra» (*CRO*, p. 190); particolare perché la sua presenza si fa sentire in modo originale, sorprendente, a volte provocatorio, e soprattutto mai banale, dove «scrivere è blobbare, acchiappare tutto con ironia, l'altra faccia della malinconia» (*CRO*, p. 188). Ottieri coglie nel profondo i sentimenti di malessere, le mode, i tic, le manie, gli *slogans* dell'attualità riversandoli sulla pagina con abilità, grazie ad un intelligente dosaggio di sarcasmo e passione. Racconta storie non semplici come l'alienazione nella fabbrica e in clinica, la mercificazione dei rapporti umani, la sofferenza nella malattia, dando voce a ciò che spesso s'ignora o si evita semplicemente di dire. Riesce nel progetto spaziando in ambiti diversi tra loro anche con un'impensabile leggerezza che gli permette di sdrammatizzare le situazioni più penose, fino a sorridere a volte delle idiosincrasie dei malati, degli operai, dei dirigenti perché Ottieri va oltre la descrizione del dramma lasciando aperti spiragli ad un'ironia che infrange la distanza tra l'opera e il lettore. Ottieri infatti non si è mai atteggiato a "Primo Ministro" della sofferenza, affrontando la malattia con uno autoironico spirito beffardo fino a liquidarne ogni patetismo per ricavare dal Male avvolgente, infinito, irreali, la propria vitalità letteraria: «Forse egli era uno degli inventori della ironia, ma era anche così autoriflesso che se ne rideva della ironia stessa. Faceva, coattamente, ironia della ironia» (*ISP*, p. 100). Si sta dentro un romanzo di Ottieri come davanti ad uno specchio: ci si auto-osserva e auto-analizza, senza inutili ipocrisie o la necessità di essere un depresso, un operaio o uno psicoterapeuta per capire ed apprezzare il profondo senso delle opere.

Scusi, posso essere un caso letterario,
invece di un caso clinico?

(*PAL*, p. 27)

Nato nel '24, Ottieri appartiene a quella generazione di scrittori (come Pasolini e Volponi per esempio) che, attraverso diverse espressioni artistiche, hanno tentato di descrivere la società italiana del dopoguerra, dal *boom* o miracolo economico che stava

trasformando le abitudini di vita di un paese dalla cultura e mentalità contadina. Nell'analizzare se stesso, la società, i costumi ed in particolare il male congenito nell'uomo moderno, Ottieri ha utilizzato la scrittura partendo da differenti direttrici, come gli studi letterari, psicologici e sociali tra cui marxismo e psicoanalisi; tuttavia più che una mescolanza di generi, Ottieri andò alla ricerca di uno spazio nuovo e sconosciuto, di un terreno d'analisi che nessun altro scrittore stava calcando per penetrare quelle zone della società e della psiche mai raggiunte prima. Ottieri, vittima del pensiero ambivalente che pensa tutto ed il suo contrario (atteggiamento tipico del «bipolare rapido» come egli stesso si definiva), spinse le sperimentazioni letterarie al confine della tradizione, ricorrendo anche a forme ibride quali la sceneggiatura da romanzo (*L'impagliatore di sedie*), il saggio romanzato (*L'irrealtà quotidiana*), il racconto in cadenza (*Le guardie del corpo*), il *prosimetron* (*Il poema osceno*), una pseudo-tragedia (*Una tragedia milanese*).

Ottieri è un autore “totale” che ha usato la scrittura in tutti i modi, dalla poesia alla prosa, dalla sceneggiatura cinematografica alla drammaturgia, dalla traduzione all'articolo di giornale, trattando argomenti complessi anche con sorprendente leggerezza fino all'estremo delle risorse possibili. Ottieri utilizza un tipo di scrittura “trasparente” che riesce a filtrare la drammaticità delle vicende attraverso uno schermo linguistico limpido e razionale, che sembra tenere tutto sotto controllo grazie ad un intelligente dosaggio d'ironia.

Ottieri parla di una propria «timidezza linguistica», di «a-linguismo», mentre tenta di fermare sulla pagina il flusso di sensazioni che non stanno mai ferme, come il «sentimento d'irrealtà», semplicemente indescrivibile. La sua lingua, dinanzi a questa (ir)realtà sfuggibile, sceglie di non farsi afferrare, ma senza fratture, utilizzando in alternanza il gergo della fabbrica, della clinica, dei salotti (nel periodo mondano), della politica in modo del tutto integrato al resto della narrazione. La lingua di Ottieri è spesso media, senza dialetti, rinunciataria, in qualche modo rassegnata a non avere spazio o colori particolari, lingua che attraversa lo scrittore stesso, vittima sacrificale della propria scrittura.

Ho usato una lingua neutra,
una pagina che somiglia
alle pianure della luna senza storia.
Come per descrivere
l'industria, non usai un linguaggio
a livello industriale,
ma solo industriale,
per la disperazione non usai

linguaggio a livello di *despair*,
ma un linguaggio nudo
dei pensieri di *despair*.
S'aggiunse disperazione
a disperazione: non avevo
né dialetti né balzi
linguistici e verzure.
Pare che dovevo averli.
Il mio realismo era grigio.
(*PO*, p. 143)

A causa della disponibilità tragica ad essere trafitto dalla realtà che viene “tradotta” in letteratura, Ottieri è una delle più intense testimonianze letterarie del secondo Novecento, poiché egli è riuscito ad assorbire in sé il proprio Male e quello della società dispiegandolo sulla pagina con uno sguardo lucido che gli ha permesso di indagare un irreversibile periodo di crisi, personale e sociale. Inclassificabile e originale, affrancato da qualsiasi categoria o etichetta letteraria, Ottieri dimostra un coinvolgimento profondo e sofferto sulla materia da narrare, mostrando una particolare intransigenza soprattutto nei riguardi di se stesso. Quest’atteggiamento, ampiamente incompreso, ha condotto poi ad osservare la sua presenza come inquietante e pericolosa all’interno dei meccanismi feroci di una società consumistica che divora idee e sentimenti nuovi e che accetta malvolentieri le voci “fuori dal coro”:

Conosco le difese della società civile.
Quando io dico una delle mie gaffe,
che presuntuosamente considero
prefazioni della verità,
che è sempre rivoluzionaria,
do fastidio
più che se mentissi.
(*PAD*, p. 75)

L’«Inintegrabile Ottieri» suonerebbe bene anche come titolo di un saggio:

Aussi l’homme de génie pour s’épargner les méconnaissances de la foule se dit peut-être que, les contemporaines manquant du recul nécessaire, les œuvres écrites pour la postérité ne devraient être lues que par elle, comme

certaines peintures qu'on juge mal de trop près. Mais en réalité toute lâche précaution pour éviter les faux jugements est inutile, ils ne sont pas évitables. Ce qui est cause qu'une œuvre de génie est difficilement admirée tout de suite, c'est que celui qui l'a écrite est extraordinaire, que peu de gens lui rassemblent. C'est son œuvre elle-même qui en fécondant les rares esprits capables de la comprendre, les fera croître et multiplier.⁷

Queste osservazioni di Proust, sul rapporto che intercorre tra un artista originale e la società in cui vive, possono adattarsi bene al “caso” Ottieri. I difficili rapporti vissuti dallo scrittore nei confronti dell'ambiente culturale italiano sono un motivo ricorrente nelle sue opere, poiché egli sentiva di aver dato più di quanto avesse ricevuto. Non è stato uno scrittore popolare, né di *best-seller*, e non avrebbe potuto esserlo a causa della materia letteraria da lui scelta, dal modo in cui l'ha proposta e dall'aver anticipato (troppo) i tempi su argomenti scomodi.

Io sono sempre all'altezza dei tempi,
ma non del *mio* tempo.

(*PAL*, p. 24)

⁷ PROUST Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), Editions Gallimard, Paris 1987, p. 102.

I

IN PRINCIPIO FU L'INCOSCIENZA

I. 1. *Memorie dell'incoscienza*

I. 1. a) Amarcord autobiografico

Memorie dell'incoscienza, la prima opera pubblicata da Ottieri, esce nel '54 presso la casa editrice Einaudi, dopo numerose prove letterarie scritte nel periodo adolescenziale che non avevano riscontrato i favori degli editori e nemmeno, in un secondo tempo, il gusto del giovane autore⁸. Nelle *Memorie* Ottieri narra le vicende del giovane Lorenzo Bandini⁹, il primo di tanti suoi *alter ego*, in un periodo cruciale della storia d'Italia, ovvero l'estate del '43 dalla caduta di Mussolini del 25 luglio all'armistizio dell'8 settembre. La cronaca storica è fittamente presente nelle pagine "memoriali" di Ottieri, il quale dimostra una particolare attenzione agli sconvolgimenti sociali in atto negli anni conclusivi della seconda guerra mondiale, riflettendoli sulla psicologia del giovane protagonista, incosciente, incerto, inconsapevole delle cause e della soluzione della tragedia personale e collettiva.

Il romanzo fu composto in due tempi, nel '47 e nel '51, così Ottieri ha potuto lavorare sia sugli aspetti documentari del testo, sia sulla maturazione di Lorenzo dinanzi ai drammatici eventi quali il disastro bellico, la guerra civile, l'amore non corrisposto per Katja, la morte della sorella Elena. Ottieri, intrecciando il Male pubblico a quello privato (è un aspetto

⁸ «Ho scritto tre romanzi: uno alvariano, uno moraviano e l'altro pioveniano. [...] Non li ho pubblicati e mai lo farò. Spero che quando sarò morto non tireranno fuori queste opere giovanili. Anzi, lo escludo assolutamente perché sono immature ed echeggiano questi tre scrittori e poi credo che nessuno sappia neppure dove si trovino i manoscritti». Dall'intervista rilasciata ad Angelo Gaccione e presente nella rubrica Incontri in «Milano metropoli», maggio 2000, anno IV, numero 3, pag. 21. Per le prossime citazioni, tra parentesi nel testo.

⁹ Con lo pseudonimo di Lorenzo Bandini, Ottieri invia il manoscritto alla casa editrice Einaudi. Italo Calvino, che ne fu il primo lettore, lo giudica «un libro sincero» e Bandini uno «scrittore assai fine e insospettato [...] per lettori di palato fino».

caratteristico della sua poetica) riesce ad offrire una documentazione psicologica di una generazione che, nata sotto il fascismo, vide in Mussolini il “Padre” della Patria, nel Regime l’unica forma di Stato possibile e nella guerra la possibilità di un’evoluzione collettiva. Eppure proprio quegli anni furono per Ottieri caratterizzati dall’*incoscienza* che, nella *Nota dell’autore* scritta nel ’51 e posta alla fine del romanzo, egli definisce in questo modo:

Tengo molto al titolo di questo libro perché ho attribuito al termine *incoscienza* un significato particolare e pregnante. L’incoscienza, qui, dovrebbe venire da inconscio (nel senso della moderna psicologia del profondo), della cui azione quotidiana è il frutto; e sta ad indicare non tanto la spericolatezza, quanto una assoluta immaturità psicologica, un male senza colpa, eppure capace delle conseguenze più disastrose. Tacciare qualcuno o un intero gruppo di uomini di incoscienza non è propriamente maledirlo, ma respingerlo entro confini assai stretti, relegarlo a togliergli quella ingenua potenza che crede, esibizionisticamente, di avere. [...] In funzione dell’incoscienza, il libro [...] dovrebbe lasciare concretamente adito al progresso psicologico, personale.

(MI, p. 216)

È indicativo il riferimento alla «moderna psicologia del profondo», poiché Ottieri iniziò a studiare l’inconscio alla fine degli anni Quaranta grazie alla terapia seguita con il dottor Cesare Musatti¹⁰, “padre” della psicoanalisi freudiana in Italia. Inoltre, come spesso accade, lo scrittore parte da un dato autobiografico per inoltrare un’indagine accurata sulla (in)coscienza collettiva, riuscendo in questo modo ad esplorare in profondità, proprio come uno “speleologo”, una condizione di sofferenza storica determinabile nel tempo e nello spazio.

¹⁰ Della psicoanalisi freudiana Cesare Musatti (1897-1989) fu il *leader* indiscusso negli anni del dopoguerra, con il suo *Trattato di psicoanalisi*, pubblicato da Einaudi in due volumi nel ’49, che uscì quando non erano ancora disponibili le opere di Freud in italiano. Il *Trattato* è una rigorosa esposizione generale delle dottrine di Freud puntualmente illustrate da una casistica personale; ma almeno all’inizio in Italia il lavoro di Musatti non venne adeguatamente compreso in quanto le teorie freudiane furono respinte ancor prima di essere conosciute, sia dalla cultura universitaria che da quella di ispirazione cattolica. Pesavano su quest’insuccesso anche gli anni dell’isolamento culturale in epoca fascista, a seguito delle leggi razziali (Musatti era di origine ebraica). Dal ’55 si cominciò a pubblicare sotto la sua direzione la «Rivista di psicoanalisi», erede di quella fondata nel ’32 da Edoardo Weiss. Musatti sviluppò tre direttrici sperimentali: la psicologia della percezione, la psicologia della testimonianza, lo studio della suggestione e dell’ipnosi. Nel primo orientamento, quello della percezione, egli fece propri i principi teorici e metodologici della *Gestaltpsychologie* (psicologia della Forma) che fu introdotta in Italia proprio grazie a Musatti con importanti lavori di livello internazionale.

Oltre all'*incoscienza*, per quanto concerne la seconda parte del titolo, di *memorie* Ottieri aveva parlato in alcune lettere giovanili indirizzate alle due amiche Tullia Paolozzi¹¹ e Dora Vallier¹² (a quest'ultima s'ispirerà per il personaggio di Katja) in cui lo scrittore riverbera i tragici avvenimenti dell'estate del '43. Le lettere a Tullia, Ottieri le raccoglie in un fascicolo con la didascalia «Frettolose memorie di Ottiero rimasto a Tullia partita»; mentre a Dora scrive: «Ti ho voluto un gran bene; ora ne conservo una dolce-amara memoria».

Pur trattandosi del suo primo romanzo, Ottieri si dimostra uno scrittore già esperto, considerato esordiente solo per la carta d'identità; e a questo proposito Pier Maria Bardi, direttore di una casa editrice negli anni del regime fascista, che aveva letto le opere antecedenti alle *Memorie* come *L'eroe Daniele* o *Monsignore*, rilevò nel giovane scrittore delle qualità importanti nel panorama letterario italiano che gli avrebbero prefigurato un sicuro successo non appena Ottieri avesse smussato le «influenze alvariane» o di altri autori stranieri:

Caro Ottieri,

Le rinvio il manoscritto di difficile lettura, [...] ma le pagine che ho letto mi danno la convinzione che Lei è nato narratore. [...] Tra un paio di anni tenti di scrivere un nuovo romanzo. Il romanzo che scriverà allora entrerà sicuramente nella storia letteraria contemporanea. Lungo questa strada avrà perdute le influenze alvariane, e alcune letture straniere che, ora, lo hanno un po' ossessionato, saranno digerite. La sostanza del suo romanzo è forte, gli elementi tragici sono di una bellezza che raramente si riscontra nelle pagine che si leggono nella letteratura italiana di oggi; anche il suo discorso sociale è elevato e dà la misura della sua cultura elevata. A un mio amico, molto esercitato nella critica, Lei è sembrato uno scrittore già esperto e anziano.

(Lettera di Pier Maria Bardi ad Ottieri, 26 maggio '43 – XXI)

¹¹ Tullia Paolozzi era una giovane ragazza, figlia di amici di famiglia, che soggiornava spesso a Chiusi. Ottieri con Tullia, oltre ad una relazione sentimentale, ebbe un'importante corrispondenza epistolare, come attestano le lettere conservate nell'archivio con le date 8-14 settembre 1943 e la didascalia «Dalla resa delle armi alla resa, o quasi, dell'ultimo respiro». In queste lettere Ottieri racconta lo stato di estrema confusione in cui versava il paese per le contrastanti notizie di inizio settembre riguardo l'armistizio ed il nuovo rapporto con i tedeschi, i quali avevano nel frattempo occupato Chiusi per costituirvi un «centro di resistenza». Inoltre Ottieri le confida le correlazioni dolorose incipienti nel proprio animo tra la tragedia pubblica ed il disagio esistenziale: «I timori dell'animo mio mi schiacciano le giovanili speranze». Tullia gli servirà per strutturare, solo in parte, il personaggio di Rita nelle *Memorie*.

¹² Critica d'arte di origine bulgara, Dora Vallier, nella convulsa estate del '43, conobbe Ottieri a Roma dove risiedeva a seguito della famiglia. Il giovane scrittore s'invaghì della ragazza dal fascino «slavo» trasferendola in seguito nel personaggio di Katja N. del romanzo.

I modelli letterari di riferimento cui il giovane Ottieri attinse a piene mani furono Alvaro, Piovene e Moravia che lo influenzarono nella scrittura dei primi romanzi, d'allora mai pubblicati. Nell'intervista rilasciata ad Angelo Gaccione, Ottieri rivela:

Ho avuto tre modelli all'inizio, che ho copiato: Alvaro, Piovene e Moravia. Ho scritto tre romanzi: uno avariano, uno moraviano e l'altro pioveniano, ma sono rimasti lì nel cassetto.

(Dall'intervista rilasciata ad Angelo Gaccione in «Milano Metropoli»)

Lo scrittore che sembra già «esperto e anziano» (durante stesura iniziale delle *Memorie* ha ventitré anni, alla pubblicazione trenta) immette nella pagina una novità di tono rispetto al modo di narrare un argomento che, tra romanzi e cinema neorealista, era al centro delle riflessioni di molti scrittori e sceneggiatori. Grazie alla proiezione psicologica, e attraverso l'inconscio (privato e collettivo) in un clima culturale che si stava aprendo agli studi psicoanalitici, il romanzo di Ottieri non passò inosservato. Ad esempio Giacinto Spagnoletti in due lettere inviate all'autore, oltre ad attestargli la propria stima, individua alcuni elementi essenziali della sua poetica come la tendenza psicoanalitica, il "crepuscolarismo", la connessione tra il Male pubblico e privato:

Caro Ottiero,

mi giunge il tuo romanzo; e ora non so che dire. Sono contento due volte. E penso a te che ormai sei uno scrittore, anche se ti tratteranno da esordiente, da giovanissimo etc... Io ti considero uno fra i più maturi e sinceri fra gli scrittori di questi ultimi anni.

(Lettera di Giacinto Spagnoletti ad Ottieri, 19 marzo '54)

Caro Ottiero,

a me pare che queste cose risentano di una condizione di spirito (in particolare di una condizione psicologica), che, uscita dalla cameretta della clinica (faccio i debiti scongiuri che per cento anni non ci ritorni), continui a manifestarsi. È uno scompenso per chi scrive. [...] Letterariamente è il tono che s'otterrebbe mescolando versi crepuscolari a prose esistenzialistiche con qualche franamento psicoanalitico. Il fatto è che tu dici delle cose tanto vere, vere non solo per te, che anche in questa forma spuria sono accettate.

(Lettera di Giacinto Spagnoletti ad Ottieri, 16 aprile '54)

Infine, in una recensione al romanzo, Spagnoletti conferma «una vocazione letteraria forse troppo dottrinalmente compiaciuta di psicologia».¹³

Come detto, la casa editrice che s'interessò alle *Memorie* fu l'Einaudi, grazie all'interesse di Calvino che, all'inizio degli anni Cinquanta, individuò in Ottieri notevoli doti di romanziere, proponendolo a Vittorini che a quel tempo, come direttore della sezione di Milano, si occupava dell'analisi dei manoscritti per eventuali pubblicazioni. Calvino sponsorizza il giovane scrittore ancora sconosciuto (e di questo fatto Ottieri gliene sarà sempre riconoscente) anche se con qualche riserva, prontamente fugata, di ordine "politico".

Caro Elio,

ti scrivevo per dirti che ho parlato con un certo Ottieri, nipote di Bompiani, di cui ho letto un manoscritto ch'era stato raccomandato a Giulio solo "per avere un giudizio". Il libro a me sembra notevole, come ho scritto nel mio giudizio che lui stesso ti farà vedere, perché verrà da te a proporti la pubblicazione per i Gettoni. Le mie perplessità o curiosità erano su un punto: l'autore è ancora un po' fascista o no? O meglio, il libro, comunque siano le intenzioni dell'autore, può far piacere ai nostalgici? Da quel po' che ho discusso con l'autore, e riflettendo anche sul libro, mi pare che fossero infondate e che il libro sia da fare. Come tipo di narrativa è sulla linea di Del Buono, ma molto più bravo.

(Lettera di Calvino a Vittorini, 7 novembre '52)

Per una casa editrice come la Einaudi, punto di riferimento della cultura di sinistra negli anni Cinquanta (ma non solo), basata sull'intreccio politico-culturale inscindibile fin dai tempi del primo direttore Leone Ginzburg, pubblicare un romanzo nostalgico del ventennio fascista sarebbe stata una mossa azzardata e non in linea con le inclinazioni politiche dei vari Einaudi, Vittorini, Calvino. Ma come aveva rivelato lo stesso Calvino, il romanzo di Ottieri partiva da eventi storici inconfutabili, e quello che emergeva nella scrittura non era soltanto il mero dato storico, bensì la maturazione psicologica del personaggio nella generale incoscienza collettiva. Alla domanda «L'autore è ancora un po' fascista?» Calvino si rispose da solo dopo aver conosciuto alcuni aspetti della biografia di Ottieri che in gioventù era stato fascista, come la maggior parte dei ragazzi nati negli anni Venti che, provenienti da famiglie che avevano accettato il Regime, aderirono inconsciamente al fascismo per imitazione di atteggiamenti paterni.

¹³ SPAGNOLETTI Giacinto, *Memorie dell'incoscienza*, in «La Gazzetta di Parma», 2 ottobre 1954.

Avevo undici anni all'inizio della guerra di Abissinia, per la grande adunata del 2 Ottobre 1935, durante gli scioperi scolastici per le vittorie, per l'Amba Aradam... Tredici durante la guerra in Spagna, e odiavo i rossi che bruciavano le chiese; non dubitavo affatto che la ragione e il bene fossero dalla parte di Franco. Avevo quindici anni all'inizio della seconda guerra mondiale, ventuno al suo termine. Il fascismo mi ha circondato la giovinezza, e anche nell'infanzia. [...] I ragazzi sono i più fanatici di tutti; la loro fede, derivata dal padre o da un primo contrasto con lui, è la più acerbamente totalitaria.

(*LG*, p. 86)

Il giovane Ottieri si entusiasmo per la conquista dell'Abissinia, provando orgoglio e onore nei confronti di una Patria che lottava contro le grandi potenze europee per conquistare anche lei "un posto al sole"; in seguito le sanzioni e l'embargo imposti nel '36 dalla Società delle Nazioni, in risposta all'offensiva militare italiana in Etiopia, rinsaldarono con maggior vigore gli animi soprattutto dei più giovani che si sentirono accerchiati dagli altri Stati con l'impossibilità di attuare la "legittima" espansione territoriale: «Consideravo le dittature rivoluzioni contro il quietismo scettico e borghese, la patria una forma entusiasmante di coscienza morale» (*MI*, p. 8). In molti di loro tuttavia, e Ottieri rientra nel novero, l'entrata in guerra dell'Italia e le successive catastrofi belliche fecero emergere una profonda disillusione nei confronti delle speranze tradite che lo scrittore avrebbe raccontato nelle opere successive, dalla *Linea gotica* all'*Irrealtà quotidiana* al *Padre*, riflettendo con sguardo assai critico su alcuni aspetti della propria adolescenza fascista.

Noi ragazzini abbiamo creduto al fascismo perché era carico di frecce pseudo-rivoluzionarie. Questo è difficile da spiegare.

(*LG*, p. 29)

Anche il giovane Lucioli era fascista. Come sarebbe venuto fuori più tardi, lo era per un tipo di rapporto magico (nevrotico) con il padre, con "Colui che risolve tutto" (cioè il Duce). [...] Dopo le prime crisette misticopuberali, Lucioli cominciò a infiammarsi per la guerra in Abissinia e il Duce, a 12 anni. Il misticismo fu prontamente rimpiazzato dal patriottismo imperialistico.

(*IQ*, p. 168)

Il rancore per la “disinformazione”
fu la prima freccia al petto
che mi fece gettare sul prato
dell’antifascismo sfrenato.
(PAD, p. 50)

La prima e l’ultima frase delle *Memorie* delineano un periodo storico ben definito: «Cominciava un’altra estate, quella torrida del 1943» (MI, p. 7) e «Le cose sono cominciate a cambiare» (p. 214). Ottieri ricorda quei tragici mesi pre-armistizio attraverso lo sguardo di un *alter ego*, il diciannovenne Lorenzo Bandini che, tra Roma e Chiusi, osserva con struggimento la catastrofe sovrastante l’Italia, mentre s’innamora di ragazze sfuggenti (come Katja e Rita) iniziando un percorso di maturazione psicologica che lo porterà alla nevrosi e all’antifascismo «sfrenato».

In quel periodo avevo diciannove anni, la mia vitalità si esprimeva attraverso una grande smania cerebrale ed ero molto retorico. Avevo ancora una sostanziale sicurezza di me, perché nel conto della stessa esuberanza intellettuale mettevo sia i miei migliori pensieri, sia la paura di vivere, la vergogna per essere incompreso, i desideri insoddisfatti, le umiliazioni e le lotte che spesso gli adolescenti si inventano.
(MI, p. 8)

Ottieri da questo romanzo d’esordio utilizza degli espedienti letterari che gli saranno utili fino all’*Irata sensazione* conclusiva; uno di questi è la narrazione effettuata attraverso un *alter ego* su cui filtrano elementi autobiografici per offrire, con libertà e schiettezza, frammenti di sé che non evaporano nel tempo e si concretizzano nella “carne viva” del testo. In questo modo Ottieri può dunque, meglio dei vari analisti conosciuti, osservare in profondità le proprie emozioni per renderle intelligibili sulla pagina, adoperandosi come l’analista di se stesso con determinazione e a volte anche durezza.

Il primo aspetto della sua scrittura che emerge con precisione è il ritratto, o meglio l’autoritratto che Ottieri compie in ogni opera, e nella maggior parte dei casi l’autore non lesina critiche mettendo in risalto le idiosincrasie, le «infezioni psichiche», il Male congenito, la depressione; sintomi riassumibili nel “Male dell’anima” che sarà sviscerato da ogni prospettiva nei testi successivi: «Non voglio fare confusione tra male nevrotico e male del vivere. Il male dell’anima, quale che sia, non m’incanta, mi blocca. E sono fra quelli che

debbono credere che si possa estirpare» (LG, p. 23). Quando scrive di Lorenzo, Ottieri ha davvero «diciannove anni» e quello che avverte con forte partecipazione è una «grande smania cerebrale» che si potrebbe reputare “consueta” nell’ultima fase adolescenziale; eppure nella letteratura di Ottieri di consueto c’è ben poco e le parole vengono dosate con accortezza e perspicacia retorica.

La prima indicazione che l’autore offre di questo suo *alter ego* è dunque la «grande smania cerebrale» che riflette un più generale disagio psichico sofferto fin dalla prima età e ricorrente nella sua poetica. Per tutto il romanzo non vi è alcuna descrizione fisica di Lorenzo e il primo attributo riguarda il *cervello*, luogo deputato ad accogliere i futuri «stati d’irrealtà quotidiana», mentre gli altri tasselli rinviano alla «paura di vivere» e a sentimenti quali l’incomprensione, l’insoddisfazione, l’umiliazione.

Nelle lettere che Ottieri inviava negli stessi anni della stesura delle *Memorie* ad amici come Vanni, ovvero Giovanni Sartori, o ragazze, Fabrizia Baduel, Tullia Paolozzi, Dora Vallier, Francesca, con le quali era solito instaurare affettuosi rapporti di amicizia, o amore o entrambe le condizioni, si percepisce nello scrittore una maturità intellettuale ed una sensibilità psicologica sorprendente per un ragazzo di appena vent’anni. Le sofferenze psichiche, i difficili rapporti con i genitori, la “prigione” di Roma e di Chiusi, la passione per la letteratura, gli stravolgimenti storico-politici, gli amori (contrastati o corrisposti), l’incipiente difficoltà di *vivere*, le disillusioni personali e collettive sono gli argomenti principali che Ottieri tesseva nelle lettere con una notevole capacità espositiva e con risultati convincenti sia per stile che per contenuto. Le *Memorie* acquistano maggior importanza partendo da questa proiezione autobiografica, più psicologica che meramente legata agli eventi, poiché Ottieri coagula nel Lorenzo-personaggio una parte consistente della propria adolescenza; ed inoltre le *Memorie* sono l’unica opera in cui egli riesce a proiettare l’«esuberanza intellettuale» degli anni giovanili mentre li sta vivendo.

Oltre alle lettere prima citate, risalta per stupefacente sottigliezza il giudizio su Ottieri dato da una grafologa di cui si conosce solo il nome, Elena; il suo parere è conservato su un foglio manoscritto in una cartella dell’epistolario e, come logica del suo lavoro impone, la grafologa analizza la calligrafia del giovane Ottieri, allora diciottenne, per comprenderne la psicologia.

La calligrafia è indubbiamente di un ragazzo molto intelligente e pieno di talento che possiede un intuito giustissimo per ciò che è essenziale, per il valore assoluto delle persone e delle cose. Il suo spirito critico,

sviluppatissimo, dal lato positivo, è forse la facoltà più acuta del suo intelletto; dal lato negativo, invece, è un vero... flagello! Pur avendo ottimo cuore, dona difficilmente il suo affetto, e nonostante si presenti quasi sempre con un certo “aplomb”, interiormente è piuttosto legato e trova difficilmente un vero contatto col prossimo. Il suo spirito è “introvertito”, attinge dal proprio io più che dalle persone e dal mondo esterno. Soggetto a cambiamenti d’umore (in tedesco c’è la magnifica parola *Stimmungsmensch*) soffre di depressioni contro le quali cerca di lottare, spesso senza risultato! [...] Il suo carattere è piuttosto violento e cocciuto. [...] Il suo spirito d’opposizione è piuttosto acuto! Ai suoi periodi d’azione, seguono immancabili periodi di rilasciamento (fenomeno tipico il lui), e al suo spirito irrequieto, labile, agitato, manca spesso la possibilità di concentrarsi, appunto perché manca la calma interiore, la pace per farlo! [...] Egli si aspetta ben poco del prossimo e della vita, che in fondo, forse inconsciamente, teme... Se riuscisse ad autoeducarsi, ed acquistare un “self-control” anche sui propri nervi (che potrebbero giocargli dei brutti tiri, se non riuscisse a domarli in tempo!), a disciplinare la sua intelligenza, il suo spirito critico, la sua comprensione, il suo slancio vitale, potrà diventare qualcuno, un giorno!

La grafologa Elena (forse da lei Ottieri sceglie il nome per la sorella di Lorenzo) analizza il “paziente” con una perspicacia interpretativa che dà un quadro psicologico davvero impressionante per lucidità e previsioni (poi realizzatesi); e sull’aspetto letterario importanti indicazioni per focalizzare meglio la creazione del personaggio autobiografico Lorenzo. Lo spirito critico ambivalente crea dei problemi al giovane «introvertito» Ottieri che assorbe in sé gli spasimi di un periodo particolare, la fine dell’adolescenza, incanalandoli in una pericolosa alternanza di sentimenti che, se lo fanno apparire come un ragazzo originale e pieno d’ingegno, possono condurlo alla disperazione e a stati d’agitazione continua. Ottieri riesce a coagulare in Lorenzo queste condizioni psicologiche senza eccessive intermediazioni, anzi trovando nella pagina il luogo più idoneo per osservare, anche oggettivamente, la propria vitalità psichica. Sebbene nelle *Memorie* Ottieri dimostri, rispetto ai lavori più maturi, una certa “leggerezza” espositiva nell’affrontare per la prima volta tematiche complesse come il “Male di vivere”, esse acquistano grande importanza nel suo percorso letterario rappresentando il primo tempo della “sinfonia”, idealmente legate all’*Irrealtà quotidiana* attraverso quella particolare e profonda disperazione mista ad ironia che gli permetterà di

esser riconosciuto come un caso (sì letterario) molto specifico, se non unico, nella letteratura italiana.

Io ero molto agitato, il solito esaltato che lei conosceva bene. [...] I giorni passavano uguali senza crescere l'uno sull'altro, alcuni nella speranza, altri nella solitudine. [...] La mia vita è attorcigliata come una corda. [...] Attorno a me la solitudine. [...] Isolato dagli altri, mi sentivo cadere in un pozzo. [...] Ero ansioso, finché lentamente divenni stravolto.

(*MI*, pp. 13, 21, 35, 36)

In una lettera scritta all'amica Dora Vallier, ispiratrice di Katja, Ottieri analizza il proprio «essere», rivelando angosce, idiosincrasie, speranze che si coaguleranno in Lorenzo:

Cara Dora,

io, lo sai, sono un essere, se voglio universale (non ho patria, non ho Dio, non ho fede, non ho lingua; mi posso confondere e smarrire con l'attimo misterioso e ineffabile che sta all'origine della vita, il soffio del creatore, il nucleo, il granello di sabbia che muove l'esistenza). Ma sono molto giovane, conosco poco il mondo. Impossibile spiegare e scrivere.

(Lettera di Ottieri a Dora Vallier, settembre '43)

La grafologa Elena individua inoltre un elemento comportamentale di Ottieri che lo caratterizza fin dall'adolescenza, ovvero il contrasto evidente tra il quieto aspetto esterno di un giovane molto tranquillo e l'irrequietezza interna. Lo scrittore evidenzia spesso nelle sue opere questa discrepanza, sottolineando lo stupore delle persone appena conosciute che non riuscivano ad immaginare tanta disperazione dietro una *maschera* così placida e flemmatica: «Imparai ad essere calmo, buono, imperturbabile agli altri. Tuttavia il soffocamento, di nascosto, saliva o calava col solo spostarmi da una stanza all'altra, da una sedia all'altra» (*MI*, p. 88); mentre in una lettera del 28 aprile '47, scritta a Fabrizia Baduel¹⁴, dunque

¹⁴ Si tratta di un amore giovanile di Ottieri. Fabrizia Baduel era una ragazza sua coetanea, studentessa di Scienze Politiche che viveva a Perugia (in Via degli innamorati, 2), dunque non molto distante da Chiusi dove il giovane scrittore soggiornava ogni estate. L'epistolario attesta una fitta corrispondenza (97 sono le lettere conservate) dal 23 giugno '46 fino al 23 maggio '50, ovvero poco dopo il matrimonio di Ottieri con Silvana Mauri avvenuto in aprile. Con Fabrizia, Ottieri instaura un rapporto basato su profondi sentimenti riuscendo a descriverle, in modo esplicito, i travagli interiori in un periodo importante della sua vita, dall'abbandono di Roma e della famiglia alla vita solitaria di Milano, dai primi lavori nell'editoria ai dubbi se proseguire una vita «d'esilio»; ma soprattutto Fabrizia è la prima confidente delle proprie sofferenze psichiche, alla quale Ottieri racconta le sedute dallo psicoanalista (Musatti), i sintomi della depressione, le speranze di una pronta guarigione.

contemporanea alla prima stesura delle *Memorie*, Ottieri rivela: «Io che ho l'aspetto così serio e pacato, nell'intimo sono un anarchico, e mio malgrado».

Attraverso un'analisi più psicoanalitica che grafologica, Elena (la sorella del protagonista) si sofferma, oltre ai cambiamenti d'umore, sui momenti d'azione cui «seguono immancabili periodi di rilasciamento» che si riassumono nella *sindrome bipolare*, importante per comprendere le assuefazioni di Lorenzo:

«Non posso vederti così esaltato e triste. Se continui così andiamo da un medico». [...] «Non sono mica pazzo». «Macché pazzo, sei solo esaurito». [...] «Ci andremo insieme». «Dentro il manicomio?».

(*MI*, pp. 143-144)

Elena fa riferimento al dottor Caprile, il primo di una lunga serie di incontri che i personaggi di Ottieri avranno con medici, psichiatri, psicologi ecc. La pazzia e la conseguente visione del manicomio vengono proposti fin dal primo romanzo per diventare dei motivi strutturali della sua poetica. Inoltre un momento topico che interesserà lo scrittore riguarda lo sguardo del malato rivolto alla clinica, in genere in collina (a Zurigo), nelle periferie delle città, un po' "nascosta" tra gli alberi (le Betulle), e mai osservata soltanto come una clinica giacché il pensiero si contorce in altre meditazioni scorgendovi un convento, prigione o albergo.

Appariva in lontananza, che dominava da una collina, il grande edificio rossastro e merlato del manicomio, simile a un convento. Noi scendemmo in basso, verso i villini e i giardinetti, per strade di oleandri. Dopo lunghe ricerche in quell'aggraziato labirinto, scovammo il villino del dottore.

(*MI*, p. 145)

Lorenzo recita dunque il primo atto di una tragicommedia letteraria che durerà quasi cinquant'anni, nella quale Ottieri racconta le proprie esperienze, dolorose, ironiche, grottesche, sentimentali vissute all'interno delle cliniche in cui soggiorna, mescolando sapientemente dramma e ironia, malattia mentale e dongiovannismo senile, autobiografia e letteratura.

Poi entrammo nel gabinetto delle visite, candido, al cui centro attendeva un ordigno di ferro e di cuoio, un letto poltrona. Questo era un buon segno;

significava che contro il dolore dell'anima c'era una organizzazione clinica e me ne rallegrai. Le guarigioni dovevano essere previste.

(*MI*, p. 146)

In queste poche righe delle *Memorie* s'irradiano dei motivi cardine della letteratura di Ottieri relativa al rapporto con la malattia mentale: il «gabinetto delle visite», il lettino che anticipa il *Gurt* minuziosamente descritto in *Contessa*, lo studio sul «dolore dell'anima» per secoli contraddittorio e sconosciuto, l'«organizzazione clinica» agognata e temuta con in prima linea i medici «avversari» del paziente il quale istaurerà con loro celebri lotte analitiche, ed infine le «guarigioni» sperate nel corso dei decenni e mai concretizzatesi. A colloquio con il dottor Caprile, il giovane Lorenzo spiega per la prima volta, non solo nel romanzo ma nella letteratura di Ottieri, cos'è per lui quel «cancro dell'anima» che lo spinge all'idea del suicidio: la depressione.

Per liberarmi dalla malinconia, dalla depressione, ho pensato che ci fosse un mezzo unico... lei, dottore, ha già capito, un mezzo che non è davvero nuovo... anzi, è notissimo... lei saprà... il suicidio. [...] Il suicidio è diventato la mia idea fissa.

(*MI*, p. 147)

La sindrome bipolare evidenziata da Elena riguarda il disturbo che ha caratterizzato, più di ogni altro, l'esistenza psichica di Ottieri il quale si considerava «un bipolare rapido, l'uomo più analizzato d'Italia». Si tratta di un'affezione caratterizzata da gravi mutamenti dell'umore, e quindi riferita alle emozioni, pensieri e comportamenti, che provoca un'alternanza di euforia e disperazione attraverso il passaggio repentino dal «paradiso» della fase maniacale all'«inferno» dello stadio depressivo, anche più volte durante la vita. In molti casi, la fase maniacale è caratterizzata da umore disforico, con una sensazione d'ingiustizia subita e quindi grande irritabilità, collera e intolleranza, cui si accompagna un comportamento aggressivo, con scarsa capacità di valutare le conseguenze delle proprie azioni. Le fasi depressive, invece, seguono spesso quelle maniacali e si caratterizzano per l'umore molto basso, con la sensazione che nulla interessi né possa dare piacere, perdendo il significato della vita che appare profondamente doloroso. Inoltre il sonno e l'appetito possono aumentare o diminuire, e si provano sensazioni di spossatezza insieme ad una grande difficoltà nel concentrarsi. A volte da una fase si passa immediatamente all'altra, mentre in differenti circostanze intercorre un periodo di umore normale; tuttavia le fasi depressive, più frequenti,

durano di solito più di quelle maniacali, mentre l'abuso di alcol o droga si associa spesso al disturbo bipolare e lo può peggiorare fino al suicidio o ad atti autolesionistici.

Sommandosi i giorni, arrivai all'idea del suicidio. [...] Avrei voluto suicidarmi, ma sopravvivere al suicidio, e certamente tale contraddizione mi indeboliva. Mi occupai della scelta del mezzo con cui darmi la morte. [...] Ho la mania... la mania di morire... di suicidarmi. [...] Intanto io già pensavo alla logica del suicidio. Consisteva nella sicurezza – finta – che ormai il suicidio non fosse una decisione disperata, ma l'unica soluzione corretta della mia esistenza. [...] Provavo nostalgia del suicidio poiché la disperazione che vi porta per la prima volta, veduta da un'isola, è un elemento mosso e attraente, una tempesta luccicante.

(*MI*, pp. 97, 105, 142, 143, 157)

Il motivo del suicidio¹⁵ sarà un “marchio di fabbrica” della letteratura di Ottieri, il quale fin dal primo romanzo getta le basi per evolvere il significato psicologico del gesto estremo. Dall'*Irrealtà quotidiana* al *Campo di concentrazione*, da *Contessa* alla *Corda corta*, dal *Divertimento* a *Cery*, passando attraverso l'alienazione industriale e la mondanità degli anni Sessanta, il suicidio è sempre contemplato dai suoi personaggi che si affidano ad esso come «l'unica soluzione corretta» della loro esistenza. Lorenzo ha avuto dunque il “merito” di indicare un cammino in cui verrà largamente seguito, e tra le diverse interpretazioni del suicidio (sociologica, filosofica e clinica) in lui s'intuisce un tentativo di trovare l'estrema significazione della vita; così che l'atto si presenta quale gesto vendicativo e riparativo, una vendetta e un'espiazione, recitando il suicida il doppio ruolo di colpevole e vittima innocente all'interno di meccanismi sociali in cui egli non si sente integrato in modo adeguato.

Durante la scrittura delle *Memorie*, come detto, Ottieri teneva un'importante corrispondenza epistolare con l'amica Fabrizia Baduel ed in alcune lettere lo scrittore spiega, anche in modo dettagliato, le proprie affezioni che “trasferirà” nel personaggio di Lorenzo, la sua prima proiezione letteraria. Si può constatare, a posteriori, come Ottieri abbia tratto

¹⁵ Prima che un sintomo di patologia mentale, il suicidio è un concetto familiare all'individuo per il quale possiede un valore affettivo, etico, e un significato esistenziale. Raro nella fanciullezza, il suicidio aumenta la sua incidenza con il passare degli anni, con una frequenza doppia negli uomini rispetto alle donne ed una fluttuazione circadiana che ha un massimo di continuità dopo la mezzanotte e un oscillamento annuale soprattutto in primavera. La patologia sottesa al suicidio rinvia, nella maggior parte dei casi, a sfondi depressivi e in particolare alle depressioni endogene rispetto a quelle nevrotiche e reattive. Per quanto concerne la predisposizione al suicidio, si riconosce il ruolo importante ricoperto dall'isolamento interumano, strettamente legato alla perdita di significato e di senso della propria esistenza. (Dal paragrafo *Rischio suicidio* in *E liberaci dal male oscuro*, cit., pp. 208-218)

giovanamento da questo *modus operandi*, ovvero esprimere attraverso un *alter ego* aspetti rilevanti della propria vita; e poiché si tratta del primo tentativo (Lorenzo in questo senso gli servì da “cavia”), il romanzo, per una comprensione efficace, deve essere “collazionato” con alcune frasi estrapolate dalle lettere che Ottieri scriveva a Fabrizia a metà degli anni Quaranta.

Carissima Fabrizia,

La mia vita è piuttosto instabile. (23 giugno '46)

Faccio una brutta vita, nonostante le apparenze. Ma spero sempre di uscire fuori e di essere allegro un giorno. (marzo '47)

Dubbi sull'avvenire in quantità impressionante. (15 aprile '47).

Purtroppo la mia vita è poco lieta, gli ultimi due o tre anni mi hanno scosso e logorato. (27 aprile '47)

Ho la testa come un pallone. Di lettere, telefonate, progetti e dubbi. Non potevo cacciarmi in un'esistenza più malcerta e scombussolata. (28 aprile '47)

La mia vita è una condizione estrema, di esilio. Ho lucidissima davanti agli occhi la strada della rovina, tutti i giorni la tocco con mano e la conosco, l'ho sperimentata. [...] Tu non appartieni al mio inferno. [...] Sono disabituato alla quiete. [...] I congegni del mondo ai miei occhi si sono un poco storti. (20 maggio '47)

Mi sento stordito e leggermente depresso. (1 giugno '47)

Se ti dicessi che sono calmo e sto bene, mentirei. Ho alcuni momenti di soffocamento e solitudine. (9 giugno '47)

Se Dio vuole, la mia falsa maturità si è sgonfiata. [...] Scrivo con difficoltà, perché mi muovo con difficoltà tra questi gineprai. [...] Perdonami la lunga autobiografia, sopporta il mio egoismo. (15 giugno '47)

Spero di essere tranquillo nei prossimi mesi per fare qualche passo avanti. Scusa se mi preoccupa tanto di me medesimo, ma sono un essere disastroso che ha molto bisogno di cure, blandizie etc. (3 luglio '47)

Devo combattere contro momenti di vera disperazione e di tetraggine. (10 luglio '47)

Sono un nemico acerrimo del dolore e farei qualsiasi cosa per distruggerlo in me e negli altri. Purtroppo noi siamo condannati a produrlo continuamente in noi e negli altri e spesso a considerarlo come il lievito della vita. (17 luglio '47)

Io passo un periodo di forte isolamento e aridità, dovuti al non aver trovato ancora una sicura capacità di affetti. Anni di solitudini mi hanno

colpito più di quello che credessi, e stento a recuperare l'equilibrio perduto.

[...] Oggi vedo che l'inferno non è per nulla scongiurato. (agosto '47)

(Lettere di Ottieri a Fabrizia Baduel, giugno '46 – agosto '47)

Da queste “confessioni” giovanili, da Ottieri inserite in epistole dal carattere già letterario, emergono due elementi significativi: chi scrive ha ventitré anni ma dalle profonde riflessioni si riflette l'animo sofferente di un uomo più maturo; ed inoltre Ottieri dimostra una lucidità particolare nell'individuare i sintomi del Male che lo affliggeva, quasi certificando una consuetudine rinsaldata nel tempo. Ma oltre tali interpretazioni, si può constatare in Ottieri la precoce volontà letteraria attestata dalla forma “romanzesca” dell'epistolario giovanile, dove si comprende la notevole eredità culturale di alcuni autori amati dal tempo del liceo, in particolare Foscolo (*Ortis*) e Leopardi (*Zibaldone*). Ottieri è scrittore *sempre*, ancor prima di pubblicare le *Memorie*, poiché in lui la commistione tra vita e letteratura si è fusa in modo indissolubile già nell'adolescenza:

Mi accade di vivere esattamente il dramma che descrivo. [...] Ecco, direi, il descritto è identico al vissuto.

(*IQ*, p. 15)

La mia letteratura nasce sempre da scelte di vita, mai di letteratura. Forse per questo è così autobiografica e a tendenza figurativa.

(*PO*, p. 61)

Conosco la differenza tra vita e arte. Non è vero che la vita o si scrive o si vive. Si scrive e si vive.

(*ISP*, p. 42)

Le sue lettere giovanili, ed in particolare la corrispondenza con Fabrizia, sono dunque materia da romanzo dove si presentano, ad esempio, dei motivi come il tempo e l'inferno che Ottieri propone nelle *Memorie*.

Ormai per noi il tempo non contava più. [...] La prima cosa a mutare fu il tempo, non quello del cielo, ma quello dell'orologio. Eterno, ogni minuto ne conteneva tre. Così dalla mattina si arrivava a fatica alla notte. [...] Il tempo passava per me con straordinaria lentezza. [...] Il tempo non

passava mai, e siccome l'angoscia, non avendo più bisogno di uno stimolo vivo e nuovo, si riproduceva da se stessa, doveva esserci dentro di me una parte sconosciuta che la riforniva. [...] L'assillo peggiore è il futuro, la sensazione che ho del tempo... Meditavo ancora sul tempo. Il tempo si dovrebbe considerare dall'alto, come quando tutto è passato.

(MI, pp. 11, 36, 81, 87, 95)

In Ottieri il tempo modifica le sue peculiarità in rapporto agli ambienti in cui svolge un ruolo predominante: "stretto" nell'industria, fatuo nella mondanità, sofferente nella malattia; e per questo, emblematici sono i titoli scelti dall'autore per darne maggior rilievo, da *Tempi stretti* al *Tempo ammalato* (è un paragrafo dell'*Irrealtà quotidiana*) alla distillazione di dolore nel *Campo di concentrazione*:

Guardo sempre l'orologio ed il tempo non passa mai. [...] Chissà se questa infinità di tempo è tempo perduto. [...] La giornata vuota ma piena come un lungo viaggio del pensiero e dell'emozione. [...] Che domani io non stia troppo male. Sempre questa paura dell'indomani, ogni oggi. [...] Spesso, mentre il tempo non passa mai, guardo l'orologio affinché il tempo non passi.

(CC, pp. 11, 16, 47)

L'immagine dell'inferno già osservata da Ottieri in gioventù e trascritta nelle lettere («Tu non appartieni al mio inferno. [...] Oggi vedo che l'inferno non è per nulla scongiurato»), ritornerà con particolare evidenza nel *Campo di concentrazione* dove il paziente-condannato «non può prevedere come continuerò a passare attraverso il basso inferno. C'è una perplessità nel dolore: non sa alcune volte da quale lato gettarsi. Certo, sono molto stanco dell'inferno e continuo a sognare una giornata di gioia» (CC, p. 126).

Inoltre, dalle riflessioni della grafologa affiora un aggettivo che non passa inosservato: «cocciuto». Una caratteristica peculiare di Ottieri riguarda, infatti, la realizzazione di sogni, progetti, idee con un'abnegazione invidiabile, come il diventare uno scrittore, l'essere impiegato in un'industria, l'abbandonare la famiglia e Roma per vivere da solo a Milano, l'amore per il sud che lo porterà a Pozzuoli. Dalle sue lettere e confessioni personali emerge quest'aspetto che, a causa della "tiranna" depressione, è stato troppo sottovalutato; ovvero Ottieri aveva un carattere pervicace, determinato e voglioso di realizzare i propri progetti:

forse l'unica eccezione riguarda l'esser considerato uno scrittore popolare... Ma questa è un'altra storia: «Potrà diventare qualcuno, un giorno!».

Ad eccezione di qualche fugace apparizione a Roma, Lorenzo trascorre l'estate del '43 a Chiusi, in una zona «rossa» d'Italia, nell'antico Palazzo al centro del paese, in Via Porsenna all'incrocio con Via Petrarca, in cui si svolgeranno anche le “imprese” narrate nel *Palazzo e il pazzo* mezzo secolo dopo (nel '93).

Vacanze: la montagna insipida; poi la mia provincia di Siena, la “fascia rossa” sopra la civiltà etrusca, quella del comunismo dei mezzadri.

(*LG*, p. 48).

Lo sai perché la striscia rossa
di Siena è rossa?
Perché è povera.
Belverde è il paese più povero
della striscia rossa,
di questo sud del centro.

(*PAL*, p. 33)

Chiusi fin dalle *Memorie* prende il nome «Belverde», località di campagna a pochi chilometri dal paese dove si trovavano possedimenti agricoli della famiglia Ottieri e una villa, ricordata in alcuni versi del *Palazzo e il pazzo*:

Passava per la strada
dall'infanzia e giovinezza,
andavo da Villa a Palazzo,
dalla madre alla nonna,
dalla nonna alla madre. [...]
Corsi alla Villa;
era la mia antica
isola, un falso castello
separato da grandi piante della terra.

(*PAL*, pp. 11, 49)

Ottieri discende da una famiglia di proprietari terrieri di antica nobiltà senese ritirati a Chiusi; poco dopo il matrimonio, il padre Alberto Luciola Ottieri della Ciaia e la madre Ida

Paci, nata a Cetona un paese vicino, si trasferirono nel '23 a Roma dove l'anno successivo nacque lo scrittore «tosco-romano», il quale trascorse la giovinezza nella Capitale passando lunghe estati a Chiusi, tra il palazzo avito al centro del paese e la villa di Belverde attigua ad una piccola azienda agricola, insieme ai genitori, ai nonni paterni Lucrezia e Quintilio, ingegnere già sindaco di Chiusi all'inizio del secolo, agli zii e ai loro figli, cugini a lui coetanei.

Andai a Belverde nella vecchia casa della famiglia, che Elena possedeva a metà con il cognato. Non sapevo che ci avrei dovuto passare tutta l'estate. Belverde è in Toscana, confina con l'Umbria e con il Lazio, e sta sulla collina che chiude in basso la Val di Chiana.

(MI, p. 22)

Nelle sue opere Ottieri non sembra serbare un felice ricordo del paese, per la mentalità ottusa degli abitanti, le abitudini diverse dall'ambiente della Capitale da cui proveniva, il lavoro nei campi, l'amministrazione dei poderi, la mentalità gretta, la «noia» provata ogni volta che si parlava di bilanci e raccolti.

Il paese mi deluse, sciatto, arido, disincantato da un altro anno di guerra, come spalmato di un colore bianchiccio. [...] Triste condizione del paese senza lumi che la guerra aveva rinsecchito. [...] Il paese perduto, anarchico. [...] Il paese appariva gretto e meschino [...] Anche io preferivo vivere lì che nella mia camera, posta al di là di una immensa sala nera, centro di tutto il palazzo. [...] Tutto il paese era vecchio, senza scopo. [...] Tutti i piccoli paesi sono così; è duro abituarsi alle gretterie, alle meschinità della provincia. E a questa vergogna.

(MI, pp. 22, 25, 33, 42, 43, 120)

Oltre all'insanabile frattura tra chi proviene dalla città e soggiorna al paese dei nonni solo nei mesi estivi con coloro che invece ci vivono tutto l'anno, l'aspetto più inquietante sul quale Ottieri pone l'attenzione riguarda, anche a distanza di decenni, l'amministrazione della terra, i conti, i numeri, la gestione del patrimonio di famiglia, il rapporto con contadini, mezzadri, mugnai che il padre tentò di svelargli fin dall'adolescenza trovando però delle insormontabili ritrosie da parte del ragazzo. Nelle *Memorie* la gestione del Palazzo e delle

terre è affidata a Claudio, il cognato di Elena, antifascista «onestissimo e corretto nelle questioni economiche».

Claudio curava anche gli affari di mia sorella e dirigeva l'amministrazione della campagna. [...] Lasciò d'un tratto la camera, per spostarsi nel suo studio dove avrebbe cominciato a controllare i conti e poi ricevere la gente del paese, che faceva capo a lui. Era una piccola, noiosa processione fuori della sua porta. Lo aspettavano due contadini, il fattore e il mugnaio. [...] Giovanni, un uomo svelto, ma che parlava precipitosamente, s'inceppava. [...] Subito Claudio disse che andava bene e gli fece la promessa, per cominciare meglio con Giovanni un lunghissimo discorso sui lavori del podere.

(*MI*, pp. 22, 25)

Nel personaggio di Claudio è filtrato il ricordo del fratello del padre di Ottieri (dunque suo zio), liberale e antifascista che insieme alla moglie si era opposto al Regime; e nel periodo del tracollo bellico era appagato della fine del fascismo.

Claudio amava il paese, amava di esserne stimato. Egli diceva male del regime da anni, contro la vittoria, la guerra, i tedeschi. Per il resto era uguale agli altri. Per questo forse rispettavano il suo ostinato antifascismo.

(*MI*, p. 23)

Il fratello di mio padre era liberale,
vestiva da inglese,
lo snobismo di mia zia era di razza
anglofila,
godeva d'ogni sconfitta
dell'Esercito Italiano.

(*PAD*, p. 94)

I poderi e le terre, con le loro esigenze di conto, pur essendo un retaggio familiare, o forse proprio per questo, provocavano un forte e indelebile senso di noia che non abbandonerà Ottieri neanche in età adulta.

I lavori agricoli dell'estate, la mietitura e la vendemmia, i discorsi su quei lavori, la salute dei bambini e le nascite dei maiali, ci avvolgevano di noia.

(*MI*, p. 117)

Mio padre, a tratti,
mi portava con sé nei poderi.
Quando diceva: Domani ai Pozzarelli,
dopodomani al Toppo,
mi metteva in un sottile
terrore di noia, che non doveva apparire. [...]
Dovevo conoscere tutto,
come un agronomo,
ma non la rendita.
La mezzadria era un noioso gioco
senza il sostegno della moneta,
la quale interessa anche uno
che non sa fare una divisione. [...]
La noia, la caligine
del numero è specifica.
Chi lo capisce
marca gli ignoranti del numero,
i quali,
a loro modo,
marcano. [...]
I numeri e la rendita
hanno scisso e vincolato a morte
mio padre e me,
avendo terrore,
lui di dirmeli,
io di saperli
esattamente.

(*PAD*, pp. 96-98)

Ma oltre alla terra, Ottieri pone l'attenzione su ciò che vi sta sotto, e in un passo del romanzo *Lorenzo*, durante una conversazione avuta con la moglie del sindaco e l'amico Costa nei giorni successivi all'armistizio, tocca un argomento sensibile tra lo storico e

l'archeologico: le origini etrusche della città e la presenza della tomba di Re Porsenna addirittura sotto le fondamenta del Palazzo antico.¹⁶

«Ma qui ci sono gli etruschi!» scoppì ironicamente Isabella. «Lei dimentica gli etruschi! Lei ignora che sotto la mia sedia a sdraio, sotto i suoi piedi, sotto i piedi di Lorenzo, c'è una tomba, un tesoro, forse la tomba di re Porsenna?!». «La tomba e il tesoro di re Porsenna» ribattei, «sono notoriamente sotto la mia casa...». [...] «E allora, Lorenzo, ecco che bel problema, [...] o distruggere il vostro palazzo o rinunciare a Porsenna». «Distruggere il palazzo» dissi.

(*MI*, p. 121)

Per quanto riguarda «la tomba e il tesoro di Porsenna», Lorenzo si riferisce al labirinto di Porsenna formato da una serie di cunicoli di probabile epoca etrusca che intersecano quasi tutta Chiusi vecchia, e che furono scavati con lo scopo di drenare le acque piovane. Nel labirinto, tuttavia, non fu ritrovata la mitica tomba di re Porsenna (da cui l'ironico «notoriamente» di Lorenzo), che secondo Plinio il Vecchio era stato sepolto sotto la città di Chiusi in un monumento dal basamento di novanta metri di lato e che racchiudeva un labirinto sormontato da piramidi e da una copertura di bronzo.

Mi creda, Costa, gli etruschi sono la nostra rovina. Se lei scopre sotto terra i loro teschi, i loro cocci, qualche rara volta i loro ori, le porteranno disgrazie, malattie e fallimenti. Ma la disgrazia peggiore è che il belverdini di oggi assomigliano in modo impressionante ai belverdini etruschi, sono avidi, pessimisti e cinici. Io ci soffro. Molto...

(*MI*, p. 121)

¹⁶ Chiusi, in etrusco Clevsin, il cui territorio è storicamente abitato dal XI a.C., fu una delle più importanti città dell'Etruria Settentrionale, come è confermato anche dalla tradizione che vuole il re chiusino Porsenna alleato con Tarquinio il Superbo per assalire e conquistare Roma. Dell'antica città etrusca non resta quasi nulla e le testimonianze si trovano nelle numerose necropoli sparse nel territorio che attestano origini antichissime della città, con numerose prove di stanziamenti dell'età del Bronzo sulla montagna di Cetona e di Belverde. Diventata cittadina romana, Chiusi continuò ad essere un centro di notevole importanza commerciale, ma dopo la caduta dell'Impero Romano subì le occupazioni dei Goti e dei Longobardi fino a diventare una Contea sotto i Franchi di Carlo Magno; la decadenza si accentuò poi con l'impadulamento della Valdichiana. Dopo alcune contese locali tra Perugia, Orvieto e Siena, nel 1415 passò definitivamente sotto Siena e poi nel Granducato di Toscana. Grazie alla sua travagliata storia, il territorio di Chiusi conserva varie tombe (della Scimmia, delle Iscrizioni, del Leone, del Granduca, di Ipogeo, di Poggio Gaiella, di Vigna Grande, del Colle Casuccini, della Tassinara, del Poggio al Moro) e catacombe risalenti al periodo etrusco, a cui fa riferimento Lorenzo, insieme ad interessanti monumenti medioevali.

I. 1. b) Il misticismo fascista

Lo sfondo storico in cui Ottieri ambienta le sue *Memorie* riguarda l'estate del '43, dal crollo del Regime all'armistizio, periodo vissuto con partecipazione dal protagonista Lorenzo che, deluso per le sconfitte maturate durante il conflitto, ripudia il fascismo adolescenziale come stato d'incoscienza personale e collettiva. Egli trascorre quei mesi estivi tra Roma e Chiusi, mentre la catastrofe si stava abbattendo sull'Italia che proprio a seguito dell'armistizio vivrà all'interno dei suoi confini la concretezza della tragedia con distruzioni di città e la guerra civile. Per Ottieri si tratta di vere "memorie" poiché, se la trascrizione romanzesca inizia nel '47, già all'epoca dei fatti lo scrittore riversava nelle lettere agli amici la disperazione vissuta quotidianamente, evidenziando una particolare commistione tra la tragedia pubblica e quella privata, tra il conflitto e il pessimismo esistenziale, tra la guerra civile e l'angoscia di vivere. In primo piano Ottieri non vuole rilevare l'orrore della guerra in sé, bensì la fragilità morale di un popolo osservata con preoccupazione da una prospettiva antropologica che si evolverà nel tempo, permettendo ad Ottieri di tracciare una "discesa negli inferi" attestata dall'*Estinzione dello stato*, dalla «merda antropologica» del *Poema osceno* fino alla definitiva liquefazione della democrazia presente nell'*Irata sensazione*.

Le considerazioni sociali dello scrittore, riportate nelle *Memorie* attraverso le vicissitudini esistenziali dell'*alter ego* Lorenzo, costituiscono il primo tassello di un grande mosaico sulla "Storia della Patria" ordito da Ottieri, o meglio del rimpianto che affiora pensando al disfacimento di uno Stato corrotto. Si tratta dell'*ouverture* "politica" delle sue opere in cui la cronaca è sempre attuale, dagli anni Quaranta ad Duemila, dal fascismo al *boom* economico passando per i vari pentapartiti alle "convergenze parallele", ai compromessi, alla dissoluzione del PSI fino all'ascesa di un partito pubblicitario.

La storia non è mai bugiarda e dunque il passato, le *Memorie*, permettono ad Ottieri di comprendere il futuro; e questo atteggiamento favorisce la previsione, in modo un po' chiaroveggente, di alcuni eventi della Storia (e della politica) italiana prima del loro effettivo compimento. Ad esempio ad inizio degli anni Ottanta, Ottieri compone il suo unico Canzoniere, *L'estinzione dello stato*, anticipando la fine della democrazia italiana avvenuta all'inizio del Ventunesimo secolo; nel '92 scrive la *Storia del PSI* evidenziando lo scempio attuato dal «satrapo» Craxi poco prima delle rivelazioni riguardo la sesquipedale abbuffata tangenzia che avrebbe portato ad un rapido scioglimento del partito (i processi di Tangentopoli inizieranno qualche mese dopo la composizione del poemetto, come anche la

dissoluzione del PSI); nel '92 abbozza *L'inconcepibile 1994* (che confluirà nel *Poema osceno* del '96) immaginando un futuro catastrofico per la politica e la società italiana, con l'avvento di dubbi personaggi intrallazzati (dalle parole del "luterano" Pasolini) con la malavita organizzata che prenderanno possesso del Parlamento.

L'incoscienza esistenziale e politica del popolo italiano, dunque, Ottieri tenta di esaminarla fin dalle *Memorie* degli anni Cinquanta, così che il suo primo romanzo è da ritenersi antropologico più che storico; gli eventi drammatici dell'estate '43 gli servono, infatti, solo da sfondo per riflessioni che scavalcano il mero dato concernente la seconda guerra mondiale e si ricongiungono nell'*Irata sensazione* che chiude il cerchio sull'infelice destino assegnato all'Italia.

Insultavo il popolo, lo accusavo di sprecare, di ridicolizzare la sua tragedia, di cui non coglieva i frutti, l'esperienza e la dignità. [...] Da per tutto è la stessa vergogna. Caduto Mussolini non c'è più nemmeno un fascista in Italia. Nemmeno uno. Questo è un fenomeno importante, nazionale, di paura e vigliaccheria collettiva. Un'Italia simile fa schifo. [...] Si può pretendere, vero, che sia una merda? [...] L'Italia si spaccava e si scioglieva.

(*MI*, pp. 36, 67, 171)

Questo paese è una merda, allo sfascio.

(*PSI*, p. 37)

Questo non lo sopporto. Questa è merda antropologica. Qui non si scherza. Dobbiamo prendere coscienza. Non più di classe, ma di merda.

(*PO*, p. 97)

Il peggioramento del paese è tale da travolgere tutto. [...] L'Italia è una Repubblica sfondata da Berlusconi – come recita il primo articolo della nuova Costituzione – mentre lo Stato, e figuriamoci il senso dello Stato, si squaglia come un bel gelato impotente, invendibile (la cultura non è economica, quindi deve sparire a favore non dell'antiromanzo, bensì dell'anticultura), al cosiddetto Presidente del Consiglio non resta che impiccarsi. [...] Con sei televisioni il Potere oggi è assicurato per sempre e non lascia il minimo pericoloso spiraglio di libertà. [...] Il popolo schiavo dei soldi disprezza i propri diritti e doveri civili.

(*ISP*, pp. 52, 70, 165)

Il punto di partenza dell'analisi storico-sociale-antropologica è il luglio '43, anche se l'inizio certifica una fine, quella della Patria. E l'evento emblematico per Ottieri è rappresentato dal primo bombardamento di Roma da parte degli Alleati.

Per l'Italia non ci sono più speranze, precipita con grande gusto verso la sua rovina. Il principio della fine della guerra sarà segnato dal nostro disastro. [...] Squillò il segnale dell'una. Subito la voce sonora annunciò il bombardamento di Roma. Era il 19 luglio. [...] Questo era il primo bombardamento di Roma in tre anni di guerra, quando ormai tutti credevano la città intoccabile, inutile o sacra. [...] Nemmeno una pietra smossa intorno: solo qualcosa nell'aria di prima mattina, come se si aspettasse un'altra tragedia. [...] Affiorava la parola San Lorenzo. La Basilica e il grande cimitero erano stati l'epicentro delle distruzioni: per tutta la città si ripercuoteva da essi non tanto un sentore di sangue, di disperazione, di morti, quanto una vibrazione di fragilità, di attesa [...] come se il bombardamento di Roma avesse svuotato d'aria tutta la città e l'avesse lasciata senza memoria.

(*MI*, pp. 9, 26, 27)

Lorenzo si trovava a Belverde quando dalla radio trapelò la notizia del bombardamento di Roma, e decise il giorno stesso di tornare nella Capitale per assicurarsi dell'incolumità della sorella Elena, ma anche dell'amica Katja. Elena tuttavia vuole mettere al sicuro il fratello imponendogli un pronto ritorno al paese, da lei considerato un luogo più sicuro di Roma:

Perché non sei rimasto in campagna? Là almeno eri al sicuro. Preferivo se non tornavi. [...] Andiamo via di qui... partiamo. [...] Torniamo a Belverde, rifugiamoci nel paese. [...] Bisogna fuggire il pericolo di qui. [...] Bisogna partire, e molto presto. [...] Restare qui è una colpa, una pazzia. [...] Ho il dovere di portarti via, di salvarti, anche se non lo vuoi.

(*MI*, pp. 28-30)

Ottieri attraverso gli occhi di Lorenzo osserva Roma, sua città natale, con tristezza e profonda commozione percependo la tragedia in procinto di scatenarsi. «Ma Roma era sempre una città luminosa e accogliente [che] lievitava al sole» (*MI*, p. 7), descritta nei suoi tramonti soffusi, negli angoli remoti dei vicoli del centro, nei giardini e nelle piazze, «pigra e bella

sempre». Roma rappresenta l'«essere» dello scrittore, la sua culla, i ricordi incoscienti, la scuola, i primi amori; ma anche una “prigionia”, un soffocamento nella casa paterna che lo costringerà (appena finita la guerra) alla fuga verso Milano. Come ha rivelato il figlio Alberto nel suo intervento al convegno *Le irrealità quotidiane* svoltosi alla Casa delle letterature di Roma il 2-3 marzo 2003:

Mio padre amava moltissimo Roma, amava incontrare i suoi amici al bar dell'albergo in cui veniva, sempre più raramente purtroppo, ma era il suo luogo preferito. Amava frequentare il profumo del cinema che in passato aveva frequentato... Amava Roma con la stessa intensità con cui odiava Milano, era senese ma cresciuto con i genitori a Roma.

(*Convegno*, p. 8)

Nel romanzo anche i “colori” utilizzati riflettono il sentimento di forte partecipazione che animava Ottieri nelle descrizioni della città: ad esempio il rosa dei tramonti lasciava adagiare una patina di struggente malinconia nell'attesa della tragedia futura; e per questo si avverte una «dolcezza stucchevole» nell'atmosfera di luoghi che hanno vissuto una Storia esclusiva, dai pastori zoticoni sulle rive di quel fiume dall'etimologia etrusca *Rom*, all'impero al papato, dal Duce al “generone” ai bombardamenti alleati alla Città aperta. I turbamenti provati dal protagonista autobiografico delle *Memorie* non sono una regressione letteraria attuata *post quem*, giacché nelle lettere del settembre '43, indirizzate in particolare all'amico Giovanni Sartori (Vanni), Ottieri inizia fin da allora a scrivere il romanzo, mentre l'immagine di Roma si stagliava in tutta la sua drammaticità proprio con la firma dell'armistizio, e quindi con la fine delle ostilità, che celebrava l'inizio per la città della vera guerra fino a quel momento percepita in lontananza.

Caro Vanni,

siamo in un processo di dissoluzione. [...] Gli avvenimenti di Roma non tranquillizzano certo. [...] Hanno messo Roma sull'orlo della guerra, ma fuori della guerra. [...] Ieri sera, domenica, dicono alle 18, entrarono in Roma le prime pattuglie della V Armata americana. Noi si aspettava da un pezzo che gli avvenimenti in qualche modo si risolvessero, perché la vista della città era divenuta angosciata e insostenibile, specie dopo l'offensiva dell'11 maggio. Ma non si credeva mai che precipitassero come sono precipitati.

(Lettera di Ottieri a Vanni, ovvero Giovanni Sartori, 4 settembre '43)

Lorenzo, giunto a Roma dopo il bombardamento del 19 luglio e in procinto di ripartire per Berverde insieme alla sorella Elena, ha il tempo di affacciarsi da un balcone, come ricorda lo stesso Ottieri nelle lettere, mentre scruta lo scorrere della Storia da un punto di vista privilegiato: una finestra sulla strada da cui egli, quasi dal loggione, osserva la rappresentazione di un'opera teatrale. Ottieri, partendo da questa peculiare percezione degli eventi, che mentre accadono sono vissuti (e analizzati) come in una tragedia, trasferisce questa "logica" teatrale nella struttura di molti suoi componimenti poetici, come nei *Venditori di Milano* (unica opera "ufficialmente" drammaturgica), *L'infermiera di Pisa*, *La psicoterapeuta bellissima*, *Le guardie del corpo*, *Il poema osceno*, *Una tragedia milanese*, in cui le entrate in scena dei personaggi, le battute, i dialoghi e le scenografie sono pensate teatralmente, mentre le parti corali soprattutto nei poemetti s'intersecano a quell'ossessiva voce monologante tipica della sua poesia.

Per togliermi da questo imbroglio, che diveniva sempre più insopportabile, spalancata la finestra m'affacciai. Credetti di notare che le strade erano meno battute del solito, e un vuoto nei marciapiedi. La città aveva paura. La guerra, nell'agonia, tentava di travolgere tutti con sé, di minacciare tutti di un disordine infido. La strana sicurezza dell'Italia precipitava...

(*MI*, p. 31)

Caro Vanni,

mi sono messo più quieto a lavorare e mi affanno intorno a tre esami, sbirciando fuori dalla finestra ogni cinque righe, come se per strada mi attendesse la rivelazione.

(Lettera di Ottieri a Vanni, 5 settembre '43)

Dopo i bombardamenti del 19 luglio, che segnarono un momento determinante nella coscienza storica degli italiani sul valore della guerra vissuta all'interno della Patria, il giorno 25 dello stesso mese si ricorda nitidamente per l'arresto di Mussolini e di conseguenza per la fine del Regime fascista. Ma anche in questo caso, l'evento passa in secondo piano nelle riflessioni di Ottieri che rielabora le sue *Memorie* da una prospettiva, come detto, antropologica: il 25 luglio è fondamentale per comprendere lo stato di incoscienza in cui annaspava il popolo italiano, incerto ed angosciato dalle future risoluzioni storiche che gli avrebbero precluso la scelta del proprio destino. Non si trattava dunque per Ottieri solo di una

sconfitta politica o militare, quanto di un disfacimento collettivo reso possibile dalla mancanza di forza morale che ogni giorno diventava più flebile. Inoltre lo scrittore non vuole escludersi dalle critiche, colpe o responsabilità; al contrario egli si lega al fascismo adolescenziale per aggrapparsi agli ultimi brandelli di una speranza, seppur lacerata, di *concretezza* storica, mentre stava trionfando la nuova “moda” di obliare in fretta il Duce e la politica di conquista che aveva entusiasmato, solo fino a pochi mesi prima, milioni di cittadini.

Perché rimanevo fascista
nonostante le pressioni costanti
dei cugini, dello zio,
del professore privato, di Croce,
delle buffonate tragiche del Duce?
Sono rimasto fascista
fino a diciott’anni
perché non mi piaceva
la guerra alla guerra.
(*PAD*, p. 94)

Ottieri, attraverso Lorenzo, non vuole salvare o rivalutare il fascismo o Mussolini, bensì la propria giovinezza, i primi ricordi, le *memorie* infantili, in altre parole quella parte di sé destinata ad evaporare nell’età adulta, anche se vissuta sotto una dittatura; si tratta pur sempre della propria adolescenza che non si può sconfessare per una guerra persa.

Consideravo le dittature rivoluzioni contro il quietismo scettico e borghese, la patria una forma entusiasmante di coscienza morale. [...] Avevo sempre concepito il fascismo un impegno superiore alle forze, un dovere spirituale cui ubbidire soffrendo; una ostinazione della coscienza, amara e violenta. La mia privata esaltazione cerebrale coincideva assai bene, nel campo pubblico, con il fascismo. Avviandosi alla rovina, per di più il fascismo offriva tutte le emozioni delle cause perdute. [...] Una fatica intima e una fatica nazionale, la patria da costruire con le proprie mani. [...] Soprattutto la sconfitta militare, sicura e non ancora riconosciuta, ci sgomentava: essa stava dietro alla caduta del fascismo. Della sconfitta, assurda come idea e inesorabile come fatto, non ci facevamo una ragione. La mia coscienza mi imponeva di non darmi per vinto, di spronare gli altri.

[...] Che cosa sarebbe successo, se gli avessi esposto i miei ideali fascisti traditi? [...] Sapevo oscuramente ma fortemente di non potermi rinnegare e tradire, e che la realtà andava combattuta poiché avevo le mie profonde ragioni. Il mio fanatismo politico era un fiume sotterraneo che, venendo alla luce, si riduce a un vapore caldo, vago, avvolgente, ma quasi invisibile. [...] Approfittai per dirle con orgoglio che volevo partire, partire con i tedeschi. [...] Gettarmi insieme ai tedeschi in una disfatta gloriosa e disperata. Le ragioni politiche non contavano più, non contavano più le ragioni degli altri.

(*MI*, pp. 8, 34, 63, 85, 109, 172, 178, 179)

Lorenzo in diversi passi del romanzo tenta di sviscerare le proprie considerazioni riguardo al fascismo senza alcun giudizio positivo: dal punto di vista politico e sociale, il protagonista non rimpiange nulla, e nemmeno vuole giudicare l'operato del Duce. La parabola della sua *incoscienza* inizia con l'attonita sorpresa per la sconfitta, giustificabile in una gioventù in ogni modo fiduciosa nel futuro, fino allo "sdoganamento" complessivo della politica, anche se un'analisi attenta rivela che di essa si parla poco non essendo un motivo primario nella maturazione del protagonista. Ottieri ritiene questo aspetto preminente della sua vita, ovvero il ricordo "mistico" del periodo fascista, importante perché fu vissuto durante l'adolescenza seguendo l'esempio paterno: il padre Alberto era un fascista che plaudeva alla forza del Duce e alla grandezza dell'Italia, fiero di contrastare le altre potenze mondiali, il cui ricordo affiora nei ricordi di Lorenzo soprattutto dopo la morte del genitore (qui si riscontra una discrepanza con la biografia di Ottieri il cui padre morì nell'81):

Sarebbe stato bello sapere in che modo, dopo la prima guerra mondiale, uno come mio padre avesse subito amato il fascismo. [...] Mio padre era fascista. M'aggrappai al fascismo avendo in principio seguito le sue parole; egli era morto subito dopo la guerra d'Abissinia, durante la quale avevamo esultato insieme. Amava il Duce e anche io lo amavo; insieme stavamo pigiati nella folla, in piazza, ad ascoltare i discorsi di lui; mio padre vi assisteva con compassata freddezza di carattere, mentre io mi riempivo di brividi. Giorno per giorno commentavamo le notizie; gli chiedevo con ansia i suoi pronostici, non sapevo aspettare. [...] Avevo poi avuto bisogno della memoria di mio padre.

(*MI*, pp. 24, 33, 34)

Circa quarant'anni dopo la stesura delle *Memorie*, Ottieri ritorna su alcuni aspetti della propria adolescenza riconsiderandoli nella *Storia del PSI* a cui si lega idealmente il poemetto dedicato al *Padre*, facendo confluire l'aspetto biografico con il politico, il proprio Male con l'assenza di democrazia in Italia, stati di alienazione a collassi di partito, la maturazione politica dal fascismo giovanile al socialismo marxista; ma con lo sguardo sempre rivolto indietro (come già si prodigava Lorenzo) poiché le *Memorie* sono per Ottieri sempre attuali e dunque materia letteraria. Tra i ricordi giovanili rielaborati nel *Padre*, lo scrittore ricorda i conflitti quotidiani col genitore: «La pugna con lui fu dura. / Egli vedeva nella poesia / la causa della malattia, / ed era fascista» (*PAD*, p. 49); le invettive susseguenti l'abbandono del fascismo: «Mi provocava a pranzo e a cena / lanciandosi come un pazzo / contro ogni parvenza di socialismo. / L'anticomunismo può rendere pazzi. / Esaltava ogni sentore di fascismo» (*PAD*, p. 91); ed inoltre la disinformazione come motivo scatenante della ribellione contro i "padri": «Il rancore per la "disinformazione" / fu la prima freccia al petto / che mi fece gettare sul prato / dell'antifascismo sfrenato» (*PAD*, p. 91). Disinformazione che Ottieri ricorda anche nella *Storia del PSI*, come l'ottavo tra i "dieci comandamenti" del regime: «Ottavo: Disinformava / come un serpente a sonagli. / Quando gli americani / dichiararono guerra, / ciò fu detta un'americanata» (*PSI*, p. 37).

Fino a sedici anni
sono stato un fascista fanatico,
giovinetto borghese intellettuale ingannato! [...]
Il fascismo soprattutto
ci ha traditi nella mente! [...]
Ora dovevo spiegare
che il fascismo non era stato
una dittatura volgare ma bonaria,
un discreto rimedio allo sfascio parlamentare,
detto parlamentarismo,
e all'economico sfascio.
Ma che mai l'Italia poteva
permettersi l'antifascismo
come unica ideologia
aggregante. [...]
È necessario, in Italia,
pensare al fascismo come a una cosa seria.
(*PSI*, pp. 14, 35, 36)

Su quest'ultimo aspetto, del fascismo da considerarsi come una «cosa seria», Ottieri ritorna in altre circostanze fino alle dolorose riflessioni del *Poema osceno*, in cui analizza la liquefazione di un partito storico, di un'ideologia (prima seguita “misticamente” e poi contestata) confluita, in parte, nell'ammasso deforme del partito della pubblicità sorto all'inizio dell'*Inconcepibile 1994* che ha assorbito gran parte degli ex-fascisti dopo la “ripulitura” avvenuta con avvincenti colpi di *marketing* e *slogan*, tra inni da stadio nostalgici del Mundial: Forza Italia (!). Ottieri evidenzia poi un difetto genetico dei partiti di sinistra, tra cui il “suo” PSI, ovvero l'anteporre un ricorrente *anti* al programma politico: «Si rischia si stare / all'opposizione fin di se stessi! / Attenti! L'opposizione permanente / è stato mentale / irresponsabile, pur se piacevole, / è stato parassitario, / da cui poi non si può più uscire» (*PSI*, p. 16). Una lacuna questa che, suo malgrado, lo scrittore dovrà accertare fino all'*Irata sensazione* finale.

Prima del *Padre* e della *Storia del PSI*, tuttavia Ottieri era ritornato a considerare il proprio passato politico nell'*Irrealtà quotidiana* attraverso i ricordi di Vittorio Luciola, il suo più importante *alter ego*: «Dopo le prime crisette mistico-puberali, Luciola cominciò a infiammarsi per la guerra in Abissinia e il Duce, a 12 anni. Il misticismo fu prontamente rimpiazzato dal patriottismo imperialistico» (*IQ*, p. 168).

Lorenzo nelle *Memorie* parla di «dovere spirituale cui obbedire soffrendo», e di «una ostinazione della coscienza» che vuole interpretare in modo psicoanalitico più che politico. E poi, quando avverte nel proprio fanatismo un «vapore caldo, vago, avvolgente», i riferimenti sono ben lungi dal ritenersi legati al Regime, giacché si tratta di uno stato regressivo che rinvia all'infanzia: Ottieri nacque infatti nel '24 poco dopo l'avvento del fascismo nel '22. Per lo scrittore, dunque, la Patria esiste ancor prima di nascere, è irrimediabilmente «naturale» come afferma in una lettera all'amico Vanni.

Alla luce di queste considerazioni, la frase «Le ragioni politiche non contavano più» acquista soltanto un senso letterario poiché in Ottieri la politica non ha mai avuto un valore preminente nelle *Memorie*; in altre parole il rilievo degli sviluppi storici è innegabile, e sarebbe fuorviante non tenerne conto, ma le motivazioni che hanno condotto lo scrittore a rielaborare nell'arco di molti anni (almeno sette, dal '47 al '54) questo primo romanzo vanno ricercate nella psicologia politica, ovvero nell'accezione che studia il comportamento politico a partire da modelli psicologici come il rapporto amico-nemico, o come l'etica di gruppo, rapportando tutto ad un disagio esistenziale che è la determinante principale del romanzo e più in generale della poetica di Ottieri.

Caro Vanni,

l'età nostra, i vent'anni, della raggiunta maturità spirituale, non dico dello sviluppo bensì nel metodo, è l'età più giusta e più pura, più adatta a nutrire ideali. L'ideale della patria, per esempio, è incontaminato dalla passione politica, o meglio dalla professione di una fede politica. [...] Che è la Patria? Come la fede in Dio, l'abbiamo trovata fin dalla nascita, ed anzi non v'è in lei nulla di divino, ma qualcosa di naturale, di fisico, di irrimediabile e tutto il resto di umano e terreno.

(Lettera di Ottieri a Vanni, settembre '43)

E gli sviluppi successivi delineati nelle *Memorie*, come l'arresto di Mussolini, la caduta del Regime, la sconfitta nella guerra, l'armistizio e la guerra civile, risentono di questa prospettiva esistenziale che non è, come anticipato, una rielaborazione pensata alla fine del conflitto in periodo di pace (Ottieri inizia, è vero, a scrivere le *Memorie* nel '47) poiché l'epistolario di quei mesi (luglio-settembre '43) rivela già un atteggiamento peculiare dell'autore, da qui la cosiddetta "bio-letteratura", presente anche nelle opere della maturità che affrontano le tematiche dell'industria, mondanità, malattia e politica.

La sera del 25 luglio, la caduta di Mussolini ci colse a Belverde di sorpresa. Nel primo momento non ci credetti. Avevo voluto essere sordo alle voci generali sul disfacimento italiano e non dar retta nemmeno ai miei occhi. [...] Tuttavia la notizia non mi addolorò; mi chiesi piuttosto che relazione ormai ci fosse tra gli avvenimenti e gli uomini, perché i primi accadevano da se stessi, liberi e alti sopra di noi, che eravamo bagnanti sulle rive di un mare in tempesta. Proprio questa esclusione dalla responsabilità di ciò che si trasformava e precipitava, avrebbe dovuto, secondo me, straziare e lacerare la coscienza di tutti.

(*MI*, p. 33)

L'inizio della fine, emblematicamente individuato nel 25 luglio, permette a Lorenzo di avvertire, nella tragedia in atto, il sentimento della *libertà* che nella poetica ottieriana investe diversi ambiti, dalla Storia contro l'oppressore nazifascista alla fabbrica per sfuggire agli ingranaggi alienanti, dalla malattia per affrancarsi dal Male che imprigiona alla politica in cui si è "schiavi" della falsa democrazia, del falso benessere, della modernità tecnologica. Il calco del verso dantesco «libertà va cercando ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta» (*Purg*, I, 70-72), spesso recuperato nelle sue opere, equivale per Ottieri ad una "parola d'ordine".

Un mio occhio rimaneva aperto verso fuori, verso la realtà: e per istinto m'accorsi che dopo il 25 luglio si stava facendo una grossa scoperta, la libertà. Per me non era un bene riguadagnato, ma una specie di bizzarria, in fondo disprezzabile, da osservare con meraviglia; essa mi stupiva e ringiovaniva, coi suoi aspetti infantili, fisici. [...] La famosa "libertà" del governo Badoglio, la libertà dopo vent'anni di tirannia aveva certo un aspetto giovanile, sembrava tutta nuova, pulita; ma poiché perdevamo la guerra era soltanto un'ombra inutile.

(*MI*, pp. 38, 63)

Caro Vanni,

ora l'Italia non esiste. Ora viene a mancare la Patria; e vediamo cosa significhi non avere la patria. [...] La libertà non interessa l'Italia. La libertà, come la vita, come la giustizia, si dimentica nel tempo in cui la si adempie velocemente. La libertà è il respiro di cui l'uomo deve obliarsi quando voglia essere libero. La libertà politica non si raggiunge che al termine di un calvario; è una promessa eterna; quindi non basta, non serve negli accidenti particolari.

(Lettera di Ottieri a Vanni, settembre '43)

Io, soltanto, lottavo per la libertà.

Per liberare bisogna
essere liberi.

(*PSI*, p. 20)

Lorenzo prosegue l'autoanalisi storica e personale rivolgendo lo sguardo all'indietro per considerare la sua ancor breve vita attraverso i tragici eventi che stavano lacerando gli entusiasmi giovanili dapprima confluiti nel fascismo adolescenziale. L'esuberanza per l'Abissinia e l'esaltazione per le (poche) vittorie si scontrarono in Ottieri con l'impossibilità di partecipare attivamente a quegli eventi storici restandone ai margini tra Roma e Belverde: infatti alla visita di leva, nel luglio del '43, lo scrittore riceve la dichiarazione di rivedibilità e viene destinato a svolgere, come soldato di Sanità, «servizi sedentari» presso il Sovrano Ordine di Malta, nell'ospedale di Via Monferrato a Roma.

Nascosto ai tedeschi – prima di malavoglia, poi con gusto clandestino – ero soldato di Sanità presso il Sovrano Ordine di Malta, nell'ospedale di Via

Monferrato. Più che da infermiere, facevo da cameriere: asciugavo le posate e vuotavo i bidoni della spazzatura in cortile. In ospedale, ero anch'io convalescente della delusione d'eroismo, patita con la sconfitta, e della rinuncia a scomparire nel Valhalla guerresco. Avevano provveduto a ripararmi e mi ritrovai in un buon ambiente, di amici: il destino di carattere e di classe si compiva sempre.

(LG, p. 147)

Ottieri estende poi il suo forzato esonero ad una generale mancanza di partecipazione, riferita alla collettività del popolo che non ha mai potuto scegliere i propri governanti; il riferimento è legato certo al fascismo (dittatura imposta senza alcuna volontà popolare), ma Ottieri negli anni successivi dilaterà questo concetto in un'ottica "antropologica", individuando negli italiani l'abitudine ad essere comandati da imperatori, re, papi, massoni o mafiosi senza sceglierli o potersi ribellarsi. O forse, proprio per l'animo servile dimostrato con tenacia nei secoli (che Dante corrosivamente puntualizzava nella celebre invettiva «Ahi serva Italia»), non esistono per questo paese alternative a tale infelice condizione.

Caro Vanni,

sono profondamente malinconico, ora, più che addolorato. Anche il vano dolore della sconfitta ci è tolto, non resta proprio che la malinconia di questo pantano e di queste sabbie mobili. Bisogna restaurare lo spirito di coscienza e di sacrificio. Bisogna credere con sincero impulso alla gioia del proprio sacrificarsi, all'orgoglio dei propri valori sofferti per un ideale. [...] Io vivo profondamente i fatti che ora stanno accadendo, mi getto dentro di essi per seguirne gli estremi capillari meandri. [...] Io che avevo creduto e sperato nella vittoria, che avevo con ogni sforzo cercato di giustificare anche col razio cinio tale spontaneo sentimento: l'Italia vincerà questa guerra e sarà grande, mi trovo oggi umiliato e smentito, negato dalla realtà in tutte le mie affermazioni. [...] Ci è stata sempre vietata la responsabilità che si divulga e si spande e che ci sopravvive. Non abbiamo mai detto qualcosa che ci rimanga e duri più a lungo della nostra volontà, che ci legghi e ci costringe ad una sociale coerenza.

(Lettera di Ottieri a Vanni, settembre '43)

E oltre al concetto di *responsabilità* prima evidenziato, Lorenzo si sofferma sullo «spirito di coscienza e di sacrificio» che dovrebbe rianimare il popolo oltre le diverse

implicazioni politiche; non tanto per raggiungere compromessi impensabili in quel momento storico, quanto piuttosto per non diventare schiavi di un nuovo padrone.

L'argomento massimo delle riunioni erano le nostre responsabilità. [...] Ci piaceva tenerci compagnia e sfogare i sentimenti feriti, l'amore per la patria, il rancore verso gli antifascisti, il dolore della sconfitta militare. [...] Io insistevo sullo spirito di coscienza e di sacrificio, con cui intendevo riempire il vuoto di quei giorni senza governo, senza alleati, senza notizie e senza nemici.

(*MI*, pp. 63, 172)

I. 1. c) Il cadavere della Patria

Le *Memorie* seguono in ordine cronologico gli avvenimenti del '43, e dopo le due importanti date di luglio, 19 il bombardamento di Roma e il 25 l'arresto di Mussolini, Lorenzo ricorda con profonda commozione l'8 settembre che determina la guerra all'interno del territorio italiano, l'abbandono di Roma da parte del Re, un'estrema incertezza sugli alleati e sui nemici da combattere, la spaccatura del paese tra i fascisti e la Resistenza, la guerra civile.

Nel romanzo sono due bambine che annunciano l'armistizio, e lo scrittore indugia spesso (anche nelle lettere scritte in quei giorni) sulle immagini di fanciulli che, una volta appresa la notizia, per loro poco inintelligibile, corrono per le strade e cantano di gioia per la fine della guerra. Ottieri vuole in questo modo caratterizzare maggiormente l'atmosfera d'incoscienza collettiva estesa anche a quella parte del popolo che ignorava gli sviluppi storico-politici del conflitto.

In quel mentre, nell'aria rarefatta del mezzogiorno inoltrato, vedemmo correre per il viale che porta ai giardini due bambine di quattro o cinque anni [...] che strillavano la stessa parola e la ripetevano accanitamente divertendosi, correndo verso un gruppo di donne sedute: «Mamma, mamma, l'armistizio, l'armistizio, l'armistizio». Si gettarono ridendo in braccio alle donne. [...] Arrivammo senza accorgercene, senza coscienza, alla mattina dell'8 settembre. [...] Vi fu nel paese un breve scoppio di

allegria e di gridi. Le voci bianche dei ragazzini cantavano in piccoli cori: «Dov'è la vittoria, che schiava di Roma».

(*MI*, pp. 109, 157, 159)

Caro Vanni,

cominciavano a venire finalmente, chi sa perché e come, le prime notizie concrete: che gli Americani erano alla Stazione, in Via Nazionale, in Via XX settembre, nella via stessa dove abitavamo noi, che insomma «erano arrivati». Allora i giovini e le giovini si sono per primi rovesciati per la via a gridare e gavazzare: «Siamo liberi. Evviva l'Inghilterra!». Era tutto finito così? [...] Fui preso da uno scoramento amarissimo.

(Lettera di Ottieri a Vanni, settembre '43)

Lo «scoramento» cui fa riferimento Ottieri non riguarda la sconfitta militare, bensì un'inquietante debolezza morale che avrebbe condotto l'Italia alla catastrofe sociale poi avveratasi nella guerra civile. Lorenzo parlerà di «vergogna» riguardo all'armistizio, non perché in lui si agitassero i demoni di un immarcescibile fascismo (non vi è, nell'intero romanzo, un solo elogio al Regime) ma per evitare le profusioni di compiaciuto disfattismo ormai dilaganti.

Caro Vanni,

ormai l'Italia è divisa. Gli eserciti avversari che si combattono pongono le premesse della guerra civile: chi per i tedeschi (pochi), chi per gli inglesi (tutti). Gli equivoci si assommano. I veri nemici appaiono liberatori e non lo sono per troppe ragioni. Noi non abbiamo tradito i tedeschi con l'armistizio ma in quel lontano tempo in cui non s'è detto loro, chiaramente, quanto lavorasse il tarlo dell'antifascismo e del disfattismo...

(Lettera di Ottieri a Vanni, settembre '43)

L'annuncio della caduta di Mussolini fu accolto, infatti, dalla popolazione con impressionanti manifestazioni di «uno strano giubilo popolare» (*MI*, p. 33), sfogando i risentimenti accumulati nel corso degli anni contro i simboli del Regime, ma senza spargimento di sangue poiché, in quei giorni di fine luglio '43, il popolo italiano sembrava aver deciso in modo unanime chi fosse il responsabile della disfatta. Sorprende, ma non troppo se considerati nel complesso i disagi e le privazioni cui fu sottoposta la popolazione, la

rapidità con cui la maggioranza dei cittadini (tacciata di «tradimento») non si sentisse più fascista nell'arco di una notte, come rilevano alcuni passi del romanzo:

Da per tutto è la stessa vergogna. Caduto Mussolini non c'è più nemmeno un fascista in Italia. Nemmeno uno. Questo è un fenomeno importante, nazionale, di paura e di vigliaccheria collettiva. Un'Italia simile fa schifo. [...] Siamo caduti in una rovina materiale e morale senza limiti, un abisso. Per me è una sofferenza quotidiana, insopportabile, assistere a un simile... tradimento. [...] Lei non sa che tutte, tutte le migliori famiglie erano e si dicevano fasciste, ma che dopo l'arresto del Duce io non ho inteso neppure una parola, in pubblico, una parola di ribellione, di indignazione...

(*MI*, pp. 67, 118, 119)

L'entusiasmo con cui il paese accolse la caduta del fascismo si comprendeva non tanto per la gioia della riconquistata libertà, quanto per la diffusa speranza di una prossima conclusione della guerra, anche se l'uscita dal conflitto si rivelerà più tragica della guerra stessa. Il governo Badoglio, sorto in seguito alla "congiura monarchica" del 25 luglio, mentre proclamava che nulla sarebbe cambiato nell'impegno bellico italiano, stava allacciando trattative segrete con gli alleati per giungere ad una pace separata (per gli anglo-americani però si trattava di una «resa incondizionata» sottoscritta il 3 settembre a Cassibile), che fu resa nota solo l'8 in coincidenza con lo sbarco di un contingente alleato a Salerno.

Noi eravamo contrari al prossimo tradimento di Badoglio. [...] Indignato allora per la vergogna dell'armistizio. [...] Nel mio cervello si agitavano idee di ribellione e sussulti di sdegno per l'armistizio che consacrava una sconfitta, palude melmosa e infida, non abisso salutare.

(*MI*, pp. 100, 110, 159)

L'armistizio è ricordato da Ottieri come il primo avvenimento storico in cui ha provato quel senso di ribellione caratteristico poi della sua letteratura, quando «ridicolizzato dai fatti l'accecamento proiettivo sul Duce, se ne ingenerò una tale delusione contro quel Padre, scoperto sciocco e impotente, che il meccanismo proiettivo si ribaltò in odio e rancore eterni» (*IQ*, p. 176).

Ma l'aspetto più inquietante dell'armistizio fu l'incertezza nella quale il governo Badoglio gettò l'Italia dopo l'annuncio radiofonico dell'8 settembre: con la fuga del Re e

della sua corte, insieme al governo, per riparare a Brindisi nel Regno del Sud sotto la protezione degli alleati, Roma fu lasciata sciaguratamente “città aperta”, mentre il nord del paese divenne terra di conquista per le truppe tedesche diventate, all’improvviso, nemiche.

Le nostre incertezze si presentavano senz’altro quali incertezze politiche. Ogni progetto, se non quello di non far niente, era rivoluzionario: essere contro la guerra, essere per la guerra. L’Italia attendeva di venir tutta calpestata come un formicaio. [...] Siamo all’oscuro di tutto. Di tutto. Ci devono essere in Italia milioni di uomini che attendono ordini. [...] Un’Italia così mi riempie di tristezza e di dolore. [...] L’indomani mattina l’incertezza fu maggiore. [...] Nell’afa pomeridiana, verso le due dopo mezzogiorno, il paese si scosse, sussultò. Ecco che cosa aveva portato quell’armistizio: la guerra. [...] Gli alleati ci occupavano e i nemici dovevano liberarci. [...] Mi fissai in due pensieri opposti: che dovere degli italiani fosse quello di non arruolarsi e di rinunciare definitivamente alla guerra; e che io invece, come privato, potessi scomparire presentandomi ai tedeschi.

(*MI*, pp. 62, 161, 161, 163, 172, 179)

Abbandonato a se stesso, l’esercito italiano sbandò a causa di ordini confusi e contraddittori senza alcuna possibilità di opporre resistenza ai tedeschi, giacché in molte circostanze non si comprese se fossero alleati o nemici. Le conseguenze del disastro dell’8 settembre (emblematico il massacro di Cefalonia compiuto dai tedeschi con lo sterminio di un’intera divisione italiana che aveva rifiutato di arrendersi) si ripercossero anche sull’andamento della campagna d’Italia poiché gli alleati non riuscirono ad avanzare oltre la linea Gustav. Diventata campo di battaglia per eserciti stranieri, riverberando ataviche consuetudini del Cinquecento con le guerre d’Italia, e dell’Ottocento con quelle napoleoniche, il paese era condannato ad un tragico destino: occupato militarmente dagli alleati e tedeschi nello stesso tempo, oscillante nell’incertezza di sapere chi dovesse salvarlo. Indicative a tal proposito le malinconiche riflessioni del giovane Ottieri presenti in due lettere inviate a Vanni e a Tullia.

Caro Vanni,

l’Italia è ora un’espressione geografica, divisa da due eserciti che vi combattono; il popolo non ha guida. La sola unione superstite è il terrore.

La Patria attende gli uomini che le diano coscienza di essere tale; i cittadini aspettano il governo nuovo.

(Lettera di Ottieri a Vanni, settembre '43)

Cara Tullia,

da adesso tramonta l'unità dell'Italia: mi passa davanti agli occhi tutta la storia prerisorgimentale, indietro; indietro fino al Cinquecento, alle prime lotte di francesi e spagnoli, agli stranieri chiamati per scacciare gli stranieri.

(Lettera di Ottieri a Tullia, inizio settembre '43)

La coabitazione con i tedeschi fu vissuta dal giovane Ottieri con molta partecipazione emotiva poiché alcune truppe della Wehrmacht, ancor prima dell'armistizio, avevano scelto Chiusi come base strategica per le operazioni militari. Ottieri li rappresenta nelle lettere:

Caro Vanni,

siamo in pieno processo di dissoluzione. Chiusi è occupata dalle truppe tedesche; pare una fortezza.

(Lettera di Ottieri a Vanni, settembre '43)

Carissima Tullia,

i tedeschi hanno scelto Chiusi come centro di resistenza, vi affluiscono da ogni dove, vi si accampano. [...] Sul tardi è apparso un proclama; firmato dal comandante tedesco, dal Podestà e dal Tenente dei Carabinieri, dove si ordina il Coprifuoco dalle 20 alle 7! [...] Durante la notte i tedeschi si agitano ininterrottamente.

(Lettera di Ottieri a Tullia, settembre '43)

E in alcuni passi del romanzo, senza un giudizio di merito particolare, criticando piuttosto l'*incoscienza* del governo italiano che ha nebulosamente abbandonato i cittadini e l'esercito per improvvisare originali relazioni con gli ex alleati ora nemici, Ottieri evidenzia la turpitudine incombente sull'Italia che al principio delle ostilità dimenò «Un colpo di pugnale ad un uomo in terra»¹⁷ per poi dare di sé uno spettacolo tanto miserando, umiliante e vergognoso che sarà difficile anche solo ricordare nel futuro.

¹⁷ Frase pronunciata dall'ambasciatore francese a Roma François Poncet quando gli fu presentata da Galeazzo Ciano, alle 17.30 del 10 giugno, la dichiarazione di guerra dell'Italia alla Francia ormai interamente occupata dalle truppe naziste, aggiungendo poi: «I tedeschi sono padroni duri, ve ne accorgete anche voi».

I tedeschi rovesciano ora su di noi un disprezzo contro il fascismo che hanno covato sempre, considerandolo un sottoprodotto del nazismo. Ci rimproverano la nostra secolare mancanza di coscienza, ma noi scontiamo un Risorgimento fatto di cartone e una borghesia a cui il fascismo già non serve più. [...] «I tedeschi si vendicheranno malamente», insinuò il signor Cenni dando il suo parere non militare. Ma, neppure lui, uomo più sensibile, mostrava di preoccuparsi del lato morale dell'armistizio, quello che a me interessava e che consisteva nella incoscienza degli italiani.

(*MI*, pp. 114, 160)

Ottieri indugia spesso nella descrizione fisica dei tedeschi accampati alla Fortezza o sul Prato, mentre li confronta con la propria «intellettualità», aumentando un certo rimpianto per non poter partecipare in modo più concreto agli sviluppi del conflitto:

Carissima Tullia,

i tedeschi s'accampano e sfoggiano tutta la larghezza dei loro toraci nudi.

Oh, vituperio della mia intellettualità!

(Lettera di Ottieri a Tullia, settembre '43).

I tedeschi non si facevano troppo notare. Eppure avevano occupato una parte del parco dei Mayer e una mattina "il prato" fu pieno di volontari diciottenni, a torso nudo e bianco, che uscivano felici dalle loro tende al sole meridionale. Gli alleati ci occupavano e i nemici dovevano liberarci.

(*MI*, p. 172)

I militari tedeschi occupano un posto di rilievo nelle *Memorie* in quanto Ottieri li descrive come "vicini di casa", anzi addirittura compagni di stanza. Infatti dal quarto capitolo del romanzo la scena, o meglio la casa del giovane Lorenzo, viene occupata da alcuni soldati tedeschi che, stazionando nei pressi di Chiusi, requisivano diverse abitazioni nel paese: l'ufficiale Haacke, il tenente von Maurenberg e il tenente Wagner abitano alternativamente la casa di Lorenzo, ospitati in modo affabile dalla sorella Elena che conoscendo la lingua tedesca poteva interagire con loro senza eccessivi ostacoli. Nel descrivere questi militari, Ottieri vuole evidenziare il lato umano delle rispettive personalità, concedendo loro il diritto di soffrire e rammaricarsi per una guerra ormai persa; inoltre nel romanzo le critiche che l'autore rivolge all'incoscienza degli italiani vengono addirittura stemperate dagli ex alleati, i quali essendo militari devono rispettare gli ordini e le prescrizioni superiori senza tergiversare sul

comportamento della popolazione locale ancora spaesata dai repentini stravolgimenti delle circostanze.

Pochi giorni dopo l'armistizio, nella confusione generale si ricorda la nascita di uno stato fantoccio voluto dai tedeschi, la Repubblica di Salò, quest'ultima richiamata alla memoria da Ottieri con i ricordi, oltre che di Lorenzo, anche di Pietro Mura, il suo ultimo *alter ego* protagonista dell'*Irata sensazione*, ma da una prospettiva storica diversa (sono trascorsi cinquant'anni dalla pubblicazione dei due romanzi, 1954 e 2002) che non affievolisce il biasimo per quell'evento così nefasto.

Si poteva di nuovo partire e uscire dal cerchio dell'armistizio; e intanto, liberato Mussolini, fu annunciata la costituzione del Partito Fascista Repubblicano.

(*MI*, p. 174)

Il Grande Somaro da Salò tagliava ormai troppo puledrescamente forte, nitriva, urlava come uno stallone nell'estremo macello. [...] L'idea forte della pazzia si distraeva, in Pietro, con l'odio. L'odio per quei figurini in maschera che, volendo fare dell'Italia un Impero, l'avevano martoriata e rasa al suolo. Mi sta bene che il fine giustifichi i mezzi. Ma non quando il fine è la fine.

(*ISP*, p. 41)

La costituzione di un nuovo stato fascista, la Repubblica Sociale Italiana, venne proclamata dal Duce dopo la sua liberazione dalla prigionia di Campo Imperatore sul Gran Sasso il 12 settembre '43, ma essa era del tutto subordinata ai tedeschi che occupavano militarmente le zone del nord Italia, i quali con la creazione della Repubblica di Salò si prefissero l'obiettivo di reprimere e combattere il movimento partigiano che stava nascendo nelle regioni settentrionali del paese. La conseguenza inevitabile fu, oltre la spaccatura fisica dell'Italia in due zone occupate da eserciti stranieri (la Repubblica di Salò nazi-fascista al nord, e il Regno del Sud anglo-americano), la guerra civile il cui spettro animava le dolorose riflessioni di Ottieri ancor prima dell'annuncio dell'armistizio, dimostrando una particolare perspicacia nel considerare con lucidità gli eventi che sarebbero poi accaduti. Anche in questo caso le lettere scritte nel settembre '43 a Tullia e a Vanni esemplificano la correlazione tra l'epistolario, già pensato da Ottieri in modo letterario ed il primo romanzo in cui le *memorie* si concretizzano sulla pagina.

Carissima Tullia,

non si sa bene quel che accade; ma ormai superata con l'armistizio la disfatta totalitaria, esaurito con l'8 settembre il periodo dei dolori comuni, si entra nella fase delle sciagure locali, [...] quella fase che accenna alla lacerazione del paese e favorisce la guerra civile.

(Lettera di Ottieri a Tullia, settembre '43)

Benché mi amasse molto biasimava con insofferenza il mio pessimismo, le mie previsioni di guerra civile, l'essere io deluso perché il popolo non precipitava persino più in fondo, per risorgere e compiere interamente il suo ciclo di purificazione. [...] Per noi infatti la guerra militare è un capitolo chiuso. Noi abbiamo perso la guerra, anzi la stiamo perdendo ora per ora. Per noi c'è un altro destino... la guerra civile. [...] La guerra che dobbiamo fare ormai è una guerra civile. Non c'è altra soluzione d'onore. Si può cominciare subito, da ovunque, da qui. Basta non accettare il Re e Badoglio. [...] La guerra civile sta alle porte.

(MI, pp. 37, 72, 99, 169)

Gli scontri violenti scoppiarono tra i gruppi di azione patriottica, i quali agivano soprattutto lontano dai centri abitati con attacchi improvvisi oltre che azioni di sabotaggio e disturbo, e i nazifascisti che rispondevano con spietate rappresaglie; infelicemente celebre quella delle Fosse Ardeatine del marzo '44 per replicare all'attentato di via Rasella con una proporzione di dieci cittadini per ogni militare morto, con cinque in più aggiunti per errore, che Ottieri ricorda nella *Linea gotica*, nell'*Irrealtà quotidiana* e nel *Padre*:

L'eccidio delle Fosse Ardeatine fu un colpo ancora più grave, ma più oscuro, misterioso, senza passato, per me. L'aveva preparato anche il mio assistente universitario di italiano, ma che ne sapevo, se parlavamo solo dello stile di L. B. Alberti?

(LG, p. 148)

Lavorò alla tesi di Laurea sulle *Operette Amatorie* di L. B. Alberti, nel 1944, con un assistente che la mattina parlava con lui del cursus, nel pomeriggio preparava la dinamite per via Rasella. Quando la dinamite scoppiò non intese nulla.

(IQ, p. 174)

Volevo adire a Salinari e Alicata,
al compagno Sapegno.
Salinari, mentre discutevo con lui,
la tesi sulla lingua di Leon Battista
Alberti, preparava via Raella.

(PAD, p. 50)

Il panorama complessivo delineato nelle *Memorie* è molto dettagliato nei particolari psicologici di Lorenzo che seguono gli sviluppi traumatici della storia, nonostante la forzata estraneità al conflitto con il rifugio a Belverde e la disillusione politica di quei mesi. Oltre alle circostanze storiche riportate con cura seguendo le memorie delle lettere, ciò che affiora con profondo dolore è l'immagine di una Patria che non esiste più; e attraverso i richiami sempre provocatori presenti nell'insieme delle sue opere, il volto dell'Italia si costruisce come un mosaico partendo da questo primo romanzo con l'aggiunta dei vari tasselli successivi. Un termine tuttavia spicca, per consuetudine nell'apparire e per il senso di disperazione insito in esso: è la «liquefazione», connessa alla «merda» politica e antropologica rilevata nel Poema osceno, che rende l'Italia un paese unico nel suo *splendore*. Dalle *Memorie* all'*Irata sensazione*, l'Italia è un paese cadaverico abitato da «morti»; o forse non è mai realmente esistito come affermava Montanelli nella sua *Storia d'Italia*.

Caro Vanni,

ora l'Italia non esiste. Ora viene a mancare la Patria; e vediamo cosa significhi non avere la Patria. [...] Le decisioni si rarefanno e predominano i compromessi; difatti l'Italia è caduta di compromesso in compromesso e la sua strada è seminata di equivoci ed ironia, di ridicoli inganni e di tragicomiche avventure. [...] In questa lacerazione, liquefazione della Patria, il cosmopolitismo che è retaggio degli stati fortissimi, è la più amara ironia. Ora si precipita verso il provincialismo. [...] Davanti a noi c'è oggi la più grande tragedia della Patria; davanti a me corrono giorni e giorni di rovina, di avvilito, di bruciore, di disonore. [...] Che è la Patria? [...] L'amor di Patria, Vanni, nell'essenza sincerissima della nostra vita, non ti atterrisce questo pensiero? Ma guardati intorno, contempla la nostra civiltà, la nostra filosofia, la nostra arte, contempla pure i moti riposti dei poveri di spirito, della borghesia e del popolo: c'è un luogo per l'amor di Patria, il patriottismo del secolo passato, l'esilio e l'entusiasmo senza retorica? [...] La Patria, noi l'abbiamo nel sangue.

(Lettera di Ottieri a Vanni, settembre '43)

L'Italia è finita. O forse, nata su dei plebisciti-burletta come quelli del 1860-'61, non è mai esistita se non nella mente di pochi sognatori, ai quali abbiamo avuto la disgrazia di appartenere. Per me, non è più la Patria. È solo il rimpianto di una Patria.¹⁸

Le dolorose riflessioni espresse da Ottieri nelle lettere risentono certamente dei tragici sviluppi storici, ma riverberano altresì quei richiami all'amor di Patria presenti in particolare negli autori di cui si era nutrito nell'adolescenza. La biblioteca giovanile dello scrittore, che si trova nel Palazzo di Chiusi, presenta, oltre ai classici latini e greci, autori importanti della letteratura italiana tra i quali risaltano, per devozione e profonde letture, Dante, Foscolo e Leopardi. In molte sue opere Ottieri riprende alcuni versi di questi poeti con rifacimenti e a volte anche parodie, scegliendo il punto più conforme del testo dove inserirli per far risaltare la sua vasta cultura e confrontarsi intellettualmente con loro.

A conclusione delle lettere scritte all'amico Vanni, dopo l'armistizio Ottieri riflette sulla condizione servile dell'Italia sul cui suolo si fronteggiavano due eserciti stranieri riducendo la Patria ad una mera espressione geografica. Senza dubbio lo scrittore era animato da una profonda disillusione e rabbia per gli avvenimenti storici, mentre il tono e l'elaborazione del suo pensiero risentono delle letture giovanili, e in particolare di un'opera politica del Foscolo.

Caro Vanni,

fui preso da uno scoramento amarissimo. [...] Ho dormito poco, e stamattina seppi ufficialmente che avevamo cambiato padrone. Ho letto diverse pagine del Foscolo, in questi giorni confusi, in cui ho dovuto cessare da ogni lavoro, specie il discorso intitolato «Della servitù d'Italia». E bastasse! Ma (gli italiani) col somministrare la storia della loro propria stoltezza, giustificheranno quel principe che nel calpestarli dicesse:

«E son pur nati a servire, e il confessano».

«Voi finché non avrete armi e non cambierete costumi, non potrete cambiare se non padroni».

«A rifare l'Italia, bisogna disfare le sette. Potrebbe se non disfarle reprimerle il ferro straniero; ma allo straniero gioverà prima istigarle, onde più sempre signoreggiare per mezzo di esse l'Italia».

«Adunque siate servi, e tacete». [...]

¹⁸ MONTANELLI Indro, *Storia d'Italia (1993-1997)*, vol. XII, RCS Libri, Milano 2004, p. 541.

Domenica notte, addormentandomi, mi pareva d'aver vissuto una giornata di malattia. Ma queste sono impressioni personali, intimistiche, meglio tralasciarle. La mattina seppi che avevamo cambiato padrone.

(Lettera di Ottieri a Vanni, settembre '43)

Ottieri fa riferimento ai discorsi *Della servitù d'Italia*¹⁹, opera incompiuta di Foscolo la cui immagine ribelle ed insofferente contro i potenti ritorna con insistenza in varie opere fino a percepire in se stesso, durante il soggiorno nella clinica San Rossore (da cui *L'infermiera di Pisa*), quel foscoliano «spirito guerrier che rugge»:

Forse perché della fatal quiete
tu sei l'imgo, a me sì cara vieni,
o sera.

Egli aveva sempre ritenuto
che lo spirito guerrier che rugge
entro il Foscolo, fosse ansia.

(IP, p. 67)

Ma oltre alla corrispondenza di sentimenti che Ottieri scorge nell'inclinazione depressiva del sonetto *Alla sera*, le attenzioni maggiori sono rivolte all'aspetto politico dell'opera di Foscolo, in particolare nei discorsi *Della servitù d'Italia* che esplicita, in modo più tecnico e meno romanzato rispetto all'*Ortis*, la corrispondente disillusione storico-sociale di Ottieri il quale vi trova un modello di trattazione teorica utile per comprendere la realtà dei fatti, sempre attuale sebbene lontana nel tempo. Il progetto del libro *Della servitù dell'Italia*, al quale Foscolo nel primo abbozzo milanese appose il titolo *Dell'indipendenza del regno d'Italia*, prevedeva una serie di discorsi rivolti a tutti gli italiani con l'avvertimento a considerare, nel più breve tempo possibile, lo stato deprecabile della nazione avvilita dalle lotte intestine. Al proemio seguiva un *Discorso agli italiani di ogni setta* in cui il poeta

¹⁹ FOSCOLO Niccolò Ugo, *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*. Frammenti sul *Machiavelli*, *Ipercalisse*, *Storia del sonetto*, *Discorsi sulla servitù dell'Italia*, *Scritti vari*, edizione critica a cura di Luigi Fasso, Le Monnier, Firenze 1933. Tra le poche carte che Foscolo portò con sé quando la notte del 30 marzo 1815 lasciò per sempre Milano, era compreso il manoscritto di un primo abbozzo dei *Discorsi* ai quali continuò a lavorare durante il primo periodo d'esilio. Si tratta di annotazioni germinate con una finalità auto-apologetica che pongono il problema generale di una iniziativa italiana nel quadro della crisi del dominio napoleonico. Nei primi mesi del 1815 Foscolo si era trovato al centro di una serie di attacchi personali, iniziati nel febbraio quando comparve a Milano un opuscolo anonimo, in realtà del senatore Leopoldo Armaroli, *Sulla Rivoluzione di Milano seguita nel giorno 20 aprile* in cui Foscolo veniva additato come uno dei responsabili della sanguinosa rivolta scoppiata il 20 aprile 1814, mentre la città stava per essere consegnata agli Austriaci. Foscolo si era effettivamente pronunciato, in precedenza, in favore di un regno indipendente affidato a Eugenio di Beauharnais o a Gioacchino Murat, ma è da escludere che fosse tra i promotori della rivolta, da lui stesso subito condannata.

ribadiva la pericolosità della divisione del popolo in partiti e un nucleo di questioni intorno all'indipendenza italiana che avrebbe dovuto costituire il secondo discorso, rimasto tuttavia incompiuto.

Ottieri, mentre è intento a comporre epistole o romanzi, esplicita una vocazione letteraria che si esprime anche nella quotidianità, avendo nella mente Foscolo, Dante, Machiavelli, Leopardi e le loro considerazioni sullo stato di degrado della nazione, espresse quando l'Italia nemmeno esisteva politicamente e già dimostrava le proprie nefandezze nel corso dei secoli. Dalla lettera a Vanni emergono dei termini o espressioni inequivocabili come «scoramento», «avevamo cambiato padrone», «stoltezza», «armi», «giustificeranno quel principe», «straniero», «signoreggiare», «siate servi, e tacete» che si potrebbero condensare nella celebre invettiva dantesca «Ahi serva Italia di dolore ostello» (*Purg*, VI, 76).

Nelle *Memorie* adolescenziali di un periodo storico particolare, quasi unico, della propria Patria, la tragedia pubblica si sovrappone a quella personale, intrecciando Ottieri i motivi di disagio esistenziale alla più complessiva crisi dello Stato, al fine di attenuare le sue sofferenze private con la catastrofe imminente sull'Italia. Da questa prospettiva Ottieri, nella stesura delle *Memorie*, ha risentito della lezione foscoliana dell'*Ortis*, seppur con tutte le distinzioni del caso, libro letto in gioventù che permetteva l'emersione di profondi sentimenti idonei ad esprimere la delusione storica connessa al “male di vivere” autobiografico, l'amore irrealizzabile, l'ossessiva idea del suicidio, il desiderio di valori assoluti contro la mediocrità del mondo, la negatività della storia. Lorenzo va ben oltre il “modello” dell'*Ortis*, agognando sollievo e consolazione dalla tragedia collettiva per alleviare i propri dolori d'amore non corrisposto per Katja.

Per l'Italia non ci sono più speranze, precipita con grande gusto verso la sua rovina. Il principio della fine della guerra sarà segnato dal nostro disastro. Così, per pudore, confondevo il mio caso personale con l'amarezza orgogliosa della guerra perduta. [...] Affacciato alla finestra, rintanato, pauroso di uscire, di affrontare l'aria finché Katja non avesse scritto, vedevo la gente ignara e piuttosto allegra, nonostante il destino d'Italia. Me ne indignavo, con pudore. Sapevo che il silenzio di Katja era l'unica cosa che mi stesse a cuore e che nella pretesa di vedere tutto il mondo depresso c'era uno sconfinato desiderio di compagnia. [...] Non potevo fare a meno di mescolare, o meglio nascondere, i miei sentimenti personali con quelli dell'orgoglio nazionale ferito, e poi sfogarli con lei. [...] Rigurgitavo di pena per la patria, sconvolto dalla tragedia nazionale e dal bisogno di

rivolta. Mi cacciavo dentro in questo dolore collettivo, che mi recava sollievo. [...] Un uomo nel mio stato non era in grado, non era degno di occuparsi di una sciagura collettiva. Poiché, anzi, la desiderava per consolarsi. [...] Ma un altro fatto mi preoccupava. Che, nonostante tutto, il dolore collettivo fosse preferibile al dolore personale. Noi soffriamo, per innata costituzione, più delle nostre pene che di quelle del mondo; anzi il dolore collettivo è la migliore medicina contro il dolore personale. Gettarsi nel precipizio degli avvenimenti è una liberazione, una soddisfazione, e le tragedie nazionali riempiono di amaro orgoglio, di vanità, anche una persona modesta.

(*MI*, pp. 9, 36, 110, 131, 174)

Dalle confessioni romanzate del giovane protagonista, Ottieri attua una introiezione mimetica e consolatoria delle proprie sofferenze adolescenziali che, contratte in uno stato generale di depressione, si purificano attraverso il dolore collettivo. L'introeiezione riguarda, infatti, un processo in cui viene incorporata nel sistema dell'Io la rappresentazione mentale di un oggetto esterno, in questo caso la guerra, così che il rapporto dell'Io con l'oggetto si trasforma nel rapporto dell'Io con l'immagine dell'oggetto introiettato. L'introeiezione può essere considerata anche una difesa in quanto protegge dall'angoscia individuale rapportandola, in modo mimetico, alle contingenze esterne le quali, nel caso di catastrofi collettive, permettono di alleviare i dolori intimi dell'Io che trae sollievo e consolazione nel dolore altrui. Quest'atteggiamento molto comune nel periodo adolescenziale, ma che si presenta in alcuni casi anche nell'età adulta, prevede perciò una sorta di "purificazione" individuale che necessita di una tragedia estesa al «mondo depresso», e che Ottieri spiega in modo esplicito in una lettera inviata a Vanni dove aggiunge anche la riflessione sulla catarsi che il dolore collettivo, esploso durante la guerra, può attuare con il procedimento opposto all'introeiezione, purificandosi attraverso il dolore del singolo individuo fino a «diventare idea e rivoluzione»:

Caro Vanni,

che strano dolore ne provo! È forse quel dolore assillante, continuo, insaziabile, che non puoi disertare, che sale con te ovunque, che ti perseguita profondamente, che diventa tutto te stesso, che si sovrappone alla tua personalità, che ti scaccia la tua anima e la sostituisce con questo soffio vitale fatto interamente di sofferenza? Il dolore collettivo andrebbe collettivamente sofferto; ma nel riunirsi della persona esso tende a sparire, a

sfogarsi, a purificarsi, a diventare idea e rivoluzione. [...] Il dolore collettivo è il miglior farmaco verso il dolore personale; ho provato e provo tutt'ora quanto sollievo rechi intimamente l'immedesimarsi nella tragedia della Patria, l'obliarsi nell'intrico della vicenda, nella caccia appassionata al precipitare degli avvenimenti.

(Lettera di Ottieri a Vanni, settembre '43)

I. 1. d) L'amour en fuite

Tra avvenimenti storici così importanti ed il disagio esistenziale del protagonista Lorenzo, nelle *Memorie* si riscontra una certa densità di immagini femminili che formano nell'insieme il primo movimento di quella «ridda di donne vagheggiate» ossessivamente presente nella letteratura di Ottieri. Spiccano nel romanzo *Katja e Rita*, con le quali Lorenzo instaura delle relazioni sentimentali non sempre pienamente corrisposte, ma in alcune circostanze affiora quell'atteggiamento che sarà consueto dell'Ottieri più maturo, ovvero la mania della conoscenza contemporanea di numerose donne (emblematico sarà in questo senso la vicenda di *Cery*), come avviene per un'amica rumena del fratello di Katja o per la cameriera della stessa:

In quel momento venivo più attratto dalla sua amica che da lei. [...] Ora Katja, comparso all'improvviso, sorprende me e Antinea seduti in compagnia sul divano, si affacciava all'inquadratura della porta e spiava dentro... [...] Il suo corpo di donna fatale stava accasciato sul divano senza più nessuna pretesa. [...] Trovando piacevole la compagnia, durava fatica ad andarsene: ci saremmo fatti sorprendere da Katja. Sussultai e risi tra di me.

(*MI*, pp. 18, 57, 58)

Ma oltre queste sottili divagazioni, importanti se analizzate come primi indizi di una compulsione erotico-letteraria attestata nelle opere successive, la scena del romanzo è dominata da due figure femminili: Rita Mayer e Katja N. attraverso le quali Ottieri filtra due suoi amori giovanili, Tullia Paolozzi e Dora Vallier. Di Tullia si è già riferito in precedenza riguardo alle lettere che Ottieri raccolse con la postilla «Frettolose memorie di Ottiero rimasto

a Tullia partita», facendo riferimento alla partenza della ragazza che aveva dovuto lasciare Chiusi con la famiglia, proprio nei giorni in cui fu annunciato l'armistizio:

Oh, mia cara Tullia,

mutazione delle cose umane. [...] La sera della tua partenza giunse la notizia dell'armistizio. [...] La gioia si prolungò durante la notte e pareva che i tedeschi rimanessero volatilizzati e dispersi da questo entusiasmo popolare. [...] Solo nel primo pomeriggio ci siamo resi conto della situazione. [...] Siamo nel periodo caratteristico in cui è lontana la paura, ma non il sentimento della sciagura. [...] Un poco di sconforto m'invade di quando in quando per una memoria, per una nostalgia, soprattutto per il senso che ho della mia debolezza, della mia infingardia, del mio idealismo retorico. [...] Mi avevi promesso di ritornare ma non tornerai, chi sa perché, per troppe ragioni. Sono nuovamente solo e vivo di questo sconvolgimento, senza dolore, cercando di aguzzarvi dentro le pupille e di scorgere il meccanismo con chiarezza. [...] Bisogna uscire dalla ruota che segna le grandi epoche e le grandi rivoluzioni dello spirito. E dopo questo, Tullia, il vivo ricordo di te, di quel nostro ultimo stare insieme, divenuto così tenace, istintivamente, così privo di dubbi, a un tratto che quasi me ne stupivo. [...] Tullia, ora finisco di scrivere; segretamente aspetto che tu venga da me, ma finirò per salire, visto che mi pesa l'attesa. Che faremo? I timori dell'animo mio schiacciano le giovanili speranze.

(Lettere di Ottieri a Tullia, Chiusi 8-14 settembre '43. «Dalla resa delle armi alla resa, o quasi, dell'ultimo respiro»).

Nei ricordi del giovane Ottieri, riverberati da Lorenzo nelle *Memorie*, si staglia l'immagine di Tullia, l'amica d'infanzia incontrata ogni estate a Chiusi. Nel periodo bellico tuttavia quello che emerge con forza è il distacco dalla ragazza, l'attesa per un suo ritorno, la tristezza della separazione; e nel complesso Tullia è “tradotta” in Rita Mayer che trascorre le estati a Chiusi nella casa dei genitori.

L'estate anteriore a questa avevo già amoreggiato con Rita, di sei anni maggiore di me, fino alla partenza per la città in autunno. [...] La casa, il giardino, il parco dei Mayer erano vastissimi e ci si poteva stare in gran libertà, rifugiandosi da un luogo all'altro. [...] Si lamentava della terribile estate, sempre peggiore, usando il suo modo di beffarsene.

(*MI*, p. 152)

Un amore in fuga, quello di Rita-Tullia, che scompare nel tempo, ma non nei ricordi di Ottieri che dopo quarant'anni dalle *Memorie* riprende quella stessa vicenda sentimentale che si arrestò nel romanzo giovanile portandola a compimento in un poemetto inserito in *Vi amo* (dell'88) dove compare l'immagine di Tullia morta suicida.

Il tuo giorno fu lungo
e tardi da te stessa
mozzato, o Tullia,
mio primo grande amore
carnoso dopo l'assurdo
della castità di Dora. [...]
A sessanta anni
di te sei da te stessa addormentata.
Non sapevo più niente di te
da quaranta anni.
Ho saputo d'un colpo che non c'eri più. [...]
Col suicidio hai prevenuto la botta
che decide il destino.
(*AMO*, pp. 27-31)

Ma la protagonista femminile delle *Memorie* è senza dubbio Katja N. che riassume i tratti di un suo fugace amore giovanile, Dora Vallier con la quale Ottieri instaura una relazione sentimentale attestata da uno scambio epistolare tra settembre e ottobre '43. In primo luogo, come il personaggio del romanzo, Dora è di origine slava:

Era una ragazza slava che avevo conosciuta un mese prima, in maggio; abitava sola con il fratello, diplomatico, un appartamento in Via Ravenna 9 b, tra le ville rigogliose di Via Nomentana e le grandi case popolari sulla ferrovia. (*MI*, p. 7)

L'origine «slava» di Katja creò alcuni problemi per l'edizione del testo giacché Vittorini, che come capo responsabile della sezione milanese dell'Einaudi aveva preso in visione il manoscritto, si dimostrò fin dall'inizio molto scettico su tale caratteristica «troppo banale» del personaggio femminile che avrebbe dato uno spiccato senso di «provincialismo» al romanzo, ma sia Calvino che l'autore propendevano decisamente per l'elemento slavo. Alla fine Vittorini dovette arrendersi; tuttavia, pur avallando la pubblicazione delle *Memorie*,

considerò l'opera prima di Ottieri in modo non molto favorevole serbandogli in seguito molte critiche di carattere contenutistico e formale. Nel '52 Ottieri ebbe una fitta corrispondenza con Calvino e, in parte, anche con Vittorini in merito alle *Memorie* "sponsorizzate" da Calvino per il quale l'autore serberà sempre una grande stima e riconoscenza:

Caro Calvino,

voglio ringraziare Lei in modo particolare perché è stato il primo a darmi, con grande cortesia e sollecitudine, il senso di non essere rimasto "al di qua"; cioè d'aver varcato la linea fra non pubblicabile e pubblicabile. Vittorini si è anche accordato con Bompiani. Anche Bompiani preferisce che io cominci con un editore estraneo. Quanto a me, Le confermo che ad Einaudi avevo sempre aspirato.

(Lettera di Ottieri a Calvino, 12 dicembre '52)

Nella lettera Ottieri fa riferimento alla possibilità di pubblicare con Bompiani grazie alla conoscenza diretta con il presidente della casa editrice, Valentino Bompiani, diventato dopo l'aprile del '50 suo prozio avendone sposato la nipote Silvana Mauri. Ma per non sembrare uno scrittore "raccomandato" e insieme all'alta considerazione per Einaudi, Ottieri decise di presentare i suoi primi lavori non per la Bompiani, quale canale "preferenziale", ma appunto per la Einaudi con cui, oltre alle *Memorie*, pubblicherà nell'arco di trent'anni *Tempi stretti*, *I venditori di Milano*, *I due amori* e *Vi amo*. Valentino Bompiani, tuttavia, si dimostrò fin dall'inizio assai schietto nei confronti dell'Ottieri scrittore, non lesinandogli critiche quando necessarie e pubblicando i suoi lavori solo quando lo avrebbero meritato.

Caro Ottieri,

dei tuoi racconti che ho letto, il più bello mi pare *Monsignore* che è, nella prima metà, un bellissimo racconto. L'attento gioco psicologico è mosso con mano sicura in una scrittura precisa, sottile e non letteraria e con tante inaspettate scoperte che anche il lettore procede per paesaggi che mutano. [...] Non ho apprezzato un certo andamento moraviano. [...] Poi la seconda parte è delusiva per impazienza e pigrizia. [...] Metti da parte i tuoi moraviani cugini che potevano servirti ieri, ma non potrebbero aiutarti domani.

(Lettera di Valentino Bompiani a Ottieri, 26 maggio '51)

Per quanto riguarda la corrispondenza tra Calvino e Ottieri, questa prosegue per tutto il '53 dove si parla della correzione delle bozze delle *Memorie*, dei commenti di Vittorini e della malattia di Ottieri, una grave forma di meningite tubercolare avuta in giugno e per la quale lo scrittore dovrà essere ricoverato quattro mesi nella clinica fiorentina del dottor Cesare Cocchi, l'unico a quell'epoca in grado di curare la meningite.²⁰

All'inizio del '53 accaddero due eventi importanti nella vita dello scrittore: il 7 febbraio nacque a Milano la figlia Maria Pace; in marzo venne assunto con l'incarico di selezionatore del personale all'Olivetti dove scopre, dall'interno, il mondo industriale da lui tanto agognato. In una lettera datata 18 agosto '53, Ottieri è felice di informare Calvino della ripresa dell'«attività intellettuale post-meningite», in quanto può rivedere le bozze delle *Memorie* e dunque riflettere sulle critiche di Vittorini in merito all'origine slava di Katja che Calvino comunque lascerebbe invariata poiché rappresenta meglio lo spaccato sociale e politico dell'Italia degli anni Quaranta. Vittorini aveva tentato di far cambiare idea allo stesso Calvino come rivela una lettera scritta in giugno:

Caro Italo,

io non amavo quella storia di balcanici che metteva nel libro un'aria alla Kőrmendi, ma speravo che egli cambiasse in meglio. Se è come dici tu, ha cambiato in peggio, e allora sono anch'io del parere di fargli ripristinare la vecchia manica. È il punto più falso del libro, purtroppo, ma pazienza. Lo cercherò oggi per parlargli.

(Lettera di Vittorini a Calvino, 5 giugno '53)

Non proprio positivo il riferimento che Vittorini instaura tra Ottieri e Kőrmendi²¹, scrittore ungherese molto popolare negli anni tra le due guerre soprattutto per la formula del romanzo d'appendice riattualizzato per i gusti di un pubblico medio-borghese, e dunque molto distante dall'*engagement* letterario di Vittorini.

Ottieri riesce a salvaguardare il carattere slavo di Katja e questo non è un aspetto marginale del romanzo se egli dovette confrontarsi e difendersi dalle critiche di Vittorini,

²⁰ In una lettera inviata all'ispettore dell'INPS alla fine del ricovero si traccia una cronistoria della malattia: «Il 13 giugno '53 si riscontra una diagnosi di meningite tubercolare diagnosticata dal Prof. Pontano e dai Dottor Fatinelli e Perrotti. Il paziente fu trasportato d'urgenza dai propri familiari in autolettiga a Firenze, per ivi essere ricoverato presso la Clinica Casa di cura per bambini, Viale Mazzini 43, dal Prof. Cesare Cocchi, ove restò degente fino al 28 settembre '53».

²¹ Ferenc Kőrmendi (1900-1972), ha scritto numerosi romanzi tradotti anche in italiano, tra cui si ricordano *Peccatori* (1935), Mondadori, Milano 1956; *Un'avventura a Budapest* (1936), Mondadori, Milano 1955; *L'errore* (1936) Bompiani, Milano 1943; *Incontrarsi e dirsi addio*, Bompiani, Milano 1944.

considerato in Italia tra le personalità più autorevoli nel panorama editoriale e culturale degli anni Cinquanta. La spiegazione va ricercata negli influssi autobiografici che Ottieri ha immesso nelle *Memorie*; se Lorenzo è la sua proiezione adolescenziale, Katja riflette l'amore non corrisposto per Dora Vallier, figlia di diplomatici e studiosa di pittura dalla mentalità mitteleuropea e dal carattere sfuggente, che lo scrittore conobbe a Roma alla fine della primavera '43.

Cara Dora,

ti ho voluto un gran bene; ora ne conservo una dolce-amara memoria, ma ti ricordo con grande affetto. [...] Tu per il paese, per il modo di vivere, per il fascino slavo (sic), per l'ambiente, per le condizioni geografiche hai una mentalità diversa dalla mia. Hai la mentalità classica della "straniera", come si dice con una sorta di paurosa ammirazione, nostalgia e desiderio qui fra noi provincialetti d'Italia.

(Lettera di Ottieri a Dora Vallier, ottobre '43)

Dunque, come la Katja delle *Memorie* anche Dora è «slava» e «straniera»; il riferimento alla mentalità provinciale degli italiani che si crogiolano nell'ammirazione per chi, a vario titolo, viene da un altro paese, riflette il pensiero dell'autore riguardo al servilismo insito nell'animo degli italiani. In un passo del romanzo Katja fa una fugace apparizione a Belverde per incontrare Lorenzo e l'evento, per le grette mentalità piccolo-borghesi e «provincialette» dei paesani, provoca curiosità e attenzioni particolari rivolte ai due ragazzi:

Trovai a casa un telegramma di Katja lunghissimo, in cui si diceva che andava a Venezia, che passava per Belverde e che voleva visitare Siena, con me. Venne così il momento in cui la ebbi dinanzi in carne ed ossa. [...] La portai a vedere tutte le bellezze naturali e artistiche del paese, affinché ammirandole si legasse al luogo dove vivevo. Non incontrammo nessuno faccia a faccia, ma tutti ci guardavano. Ognuno doveva pensare che avessi un'amante. [...] Quando incontrai di nuovo Katja parve che fosse arrivata allora, per farmi una visita azzardata sotto gli occhi di tutti.

(*MI*, pp. 134, 135, 139)

Le prime indicazioni offerte dall'autore su Katja sono, oltre all'origine slava, il suo indirizzo di Roma, «Via Ravenna 9 b, tra le ville rigogliose di Via Nomentana e le grandi case popolari sulla ferrovia» dove abita insieme al fratello diplomatico. Anche Dora viveva in

quella zona e c'è una corrispondenza evidente di situazioni tra il romanzo e l'esperienza personale di Ottieri:

Cara Dora,

ho una terribile nostalgia di te, di quando ti incontravo sotto quell'orribile monumento al bersagliere in Porta Pia. Eri una ragazza incomparabile, con quegli occhiali al sole, e la tua dolcezza. Saluta tuo fratello!

(Lettera di Ottieri a Dora, settembre '43)

Durante il tragitto fra la mia e la sua casa, per le strade calde e alberate, sotto l'ombra dei pini di una villa che costeggiavo, pensavo di concludere, di avere una risposta per sempre. Salivo piano le scale del numero 9 b. Davanti si alzava una piccola pineta come un'oasi, in certe ore deserta, in altre piena di bambini. Katja mi aspettava.

(*MI*, p. 10)

Dora è figlia di diplomatici e dalle lettere scambiate col giovane Ottieri si comprende che la ragazza vive tra Venezia e Bucarest; inoltre per il lavoro del padre è costretta a cambiare spesso città, soprattutto nel periodo caotico dell'estate '43, tra la guerra e l'armistizio. Poiché molte ambasciate e consolati si trovano a Roma lungo la Via Nomentana, gli appuntamenti a Porta Pia e la trasposizione dell'indirizzo di Katja in Via Ravenna non sono coincidenze casuali. Il riferimento ai «pini di una villa» e alla «piccola pineta» riguardano, infatti, Villa Torlonia costeggiata da Via Ravenna; ed inoltre la casa romana di Ottieri è in Via Calabria, numero 56, dunque non molto distante da Via Ravenna, così che Porta Pia rappresentava il classico appuntamento “a metà strada”. Infine, anche il riferimento al fratello di Dora, Alex nel romanzo, diplomatico che dovrà rifugiarsi a Venezia durante i mesi di Roma “città aperta”, fa combaciare l'aspetto biografico con il letterario.

I sentimenti provati da Lorenzo per Katja non sembrano essere corrisposti dalla ragazza, sempre sfuggente e restia a stringere una relazione che superi i limiti di un'amicizia seppur profonda. La lontananza aumenta questo disagio in Lorenzo che, nell'impossibilità di vederla, se ne ingelosisce a suo modo, soffrendo più per l'*idea* che per l'effettivo sentimento provato. Lorenzo infatti non è davvero innamorato di Katja; a volte si annoia quando la vede, non prova coinvolgimento emotivo per i suoi interessi (pittura e viaggi), e non è nemmeno attratto dall'aspetto fisico.

Katja, brava a conversare, descriveva le persone; ma a furia di raccontare, dopo avermi emozionato e ingelosito, diventava noiosa. Calma, il viso largo e attento, con una luce serena, si occupava per ore anche di argomenti intellettuali e insieme insignificanti. [...] Era ingrassata, ma il viso, la bocca, la voce, erano identici.

(*MI*, pp. 10, 134)

Gli interessi di Katja riguardano nello specifico «la pittura e alcuni episodi di viaggio narrati nei più minimi particolari. Mi annoiavo?» (*MI*, p. 11). Anche Dora dimostra al giovane Ottieri una particolare attenzione per la pittura, oltre ai viaggi, allo studio delle lingue (dal bulgaro madrelingua al francese, all'italiano, al tedesco, all'inglese e al russo), alla conoscenza di altre capitali europee. In un'intervista rilasciata a Lea Vergine e inserita nel libro *Gli ultimi eccentrici*²², dove è presente anche Ottieri, Dora Vallier parla del suo lavoro di critica d'arte²³ e della vita trascorsa in diversi paesi a seguito della famiglia. Per questa eccentrica e complessa figura femminile si animarono, nel giovane Ottieri, passioni adolescenziali abilmente filtrate in un *alter ego* romanizzato attraverso il quale distillare illusioni e fantasie tuttavia non corrispondenti alla realtà dei fatti; Lorenzo è attratto dal particolare «genere di vita» della ragazza conosciuta da poco e più grande di lui («ha venticinque anni»), figlia di diplomatici che viaggia per il mondo e conosce diverse lingue. Eppure dell'essenza vera di Katja, nel romanzo, non si fa alcun cenno non per una tendenziosa pigrizia dell'autore, bensì per accentuare il particolare sentimento di Lorenzo che ama l'*idea* piuttosto che la persona.

Le ripetevo: «Ma io, Katja, sono venuto perché sono innamorato, lo sai, sono innamorato»; senza negare, la ragazza sfuggiva e rimandava. [...] Lei era davvero libera, stava ovunque, poggiata per caso. [...] Prima o poi, come sempre, lei e suo fratello sarebbero partiti. Io sapevo che presto avrebbero lasciato l'Italia. [...] «Io vorrei sapere che fai quando non ti vedo. Eppure ti vedo sempre, sei sempre libera». [...] Poiché Katja era sempre sul piede di una probabile partenza, col pretesto delle commissioni girava disordinatamente per la città e io l'accompagnavo, mi prodigavo.

²² VERGINE Lea, *Gli ultimi eccentrici*, cit. L'intervista a Dora Vallier si trova alle pagine 116-124.

²³ Dora Vallier ha pubblicato numerosi lavori, in francese e inglese (alcuni tradotti anche in italiano) sull'arte contemporanea, con particolare attenzione alle avanguardie e alla pittura astratta, come *Braque: L'œuvre grave, catalogue raisonné; Ce Pont-Là De Kyoto; L'intérieur de L'art: Entretiens Avec Braque, Leger, Villon, Miro, Brancusi (1954-1960); Peintures d'enfants: leçon de vie; Vieira Da Silva: chemins d'approche; Abstract Art; Henri Rousseau.*

[...] Potevo partire da Roma? La relazione con Katja continuava solo se la vedevo giorno per giorno. [...] Il filo sottile tra me e Katja c'era sempre, ma la lontananza diventava insopportabile.

(MI, pp. 9, 10, 11, 21, 29, 53)

È un amore, quello provato da Lorenzo, sempre in fuga a causa della natura della ragazza desiderata ma sempre instabile non tanto per carattere quanto per stile di vita e necessità familiari; perciò il sentimento si esprime attraverso il distacco, l'inevitabile partenza, l'autonomia e la libertà di Katja sempre «sfuggente». *L'amour en fuite* di Lorenzo si confronta dunque con la passione non corrisposta della ragazza che ammette esplicitamente di “voler bene” ma senza amare.

«Povero Lorenzo, perché non sei più ragionevole e più quieto? Io ti voglio bene, ma non posso amarti, sei troppo giovane. Tu sei il mio amico, ma non posso scegliere te, no; per l'amore, per sposare, sceglierò un tipo molto diverso da te».

(MI, p. 14)

Si tratta qui nelle *Memorie* del primo caso di un motivo assai frequente nelle opere di Ottieri, ovvero il *bene velle* che si oppone all'amore: da questo contrasto sorgeranno numerose relazioni che vedono il protagonista, sempre un *alter ego* dello scrittore, provare sentimenti non corrisposti per donne necessariamente da amare, sebbene, ma forse proprio per questo, ogni concretizzazione sia fin dall'inizio preclusa. Esempi di questa opposizione sentimentale si ritroveranno nel *Campo di concentrazione*, in *Contessa*, nel *Poema osceno*, in *Cery* e nell'*Irata sensazione*.

Dunque a causa della lontananza, il rapporto tra Lorenzo e Katja si struttura attraverso le lettere, e questo espediente mette in rilievo degli aspetti significativi della vita e dell'opera di Ottieri²⁴. Il suo epistolario, soprattutto dagli anni Quaranta ai Sessanta, si dimostra una fonte inesauribile di notizie e riflessioni sulla società, la politica, la malattia, gli affetti, il mondo culturale italiano. Fin dall'inizio, grazie ad una predisposizione già *letteraria*, si comprende l'attitudine a scrivere lettere non per fini utilitaristici, poiché in esse si evidenziano una vasta cultura e una volontà di *fare* letteratura grazie anche ad una ricercata

²⁴ Fin dalla prima adolescenza lo scrittore si dimostra un accanito grafomane riempiendo numerose pagine al giorno per le prime poesie e racconti o per la fitta corrispondenza, di solito con penna stilografica ad inchiostro blu, mentre dagli anni Sessanta userà le penne biro blu o nere; per l'*Irata sensazione*, scritta all'età di settantotto anni e con molti problemi fisici, Ottieri comporrà addirittura cinque versioni manoscritte.

organizzazione delle parti tra racconto e riflessione. Da queste considerazioni, le *Memorie*, seppur giovanili e opera prima di Ottieri, nascono già mature e riflettono le inquietudini raccontate in forma privata a Fabrizia, Tullia, Francesca, Dora, Vanni.

L'altro aspetto, propriamente letterario, riguarda invece il valore delle lettere all'interno del romanzo: infatti il rapporto tra Lorenzo e Katja si anima grazie ad un accalorato scambio epistolare, come accadrà anche nel *Campo di concentrazione* tra il protagonista autobiografico e Caterina, e in *Cery* tra Filippo Ciai (*alter ego* di Ottieri) e le due "amanti" della clinica.

Avevo già spedito tre lettere a Katja senza ricevere alcuna risposta. [...] Cominciai nuovamente ad attendere la risposta di Katja. [...] Due e più volte al giorno scendevo le scale buie per frugare con la punta delle dita nel legno della cassetta delle lettere. [...] Smaniavo, piuttosto, facendo fantasie ad occhi aperti sul groviglio dei servizi postali: impostazione di Katja, uffici, treni, altri uffici, distribuzione, orari. Una lettera può andare perduta? [...] In quei giorni alzandomi la mattina provai ogni volta un malessere maggiore: dopo qualche lettera di nuovo Katja non scriveva più. [...] Fui sopraffatto dall'ossessione per il silenzio di Katja non riuscendo a fissare il pensiero su altro.

(*MI*, pp. 35, 37, 83, 87)

Il dato più rilevante della corrispondenza epistolare riguarda la faticosa attesa di lettere che non arrivano mai, e il dolore provato dal protagonista riverbera la medesima "ossessione" del giovane Ottieri per Tullia, Dora e Fabrizia. In ambito psicologico, l'attesa è una dimensione che caratterizza l'atteggiamento psichico rivolto al futuro e dunque intesa come il contrario dell'attività, per cui si attende che l'avvenire diventi presente. Per questo l'attesa è ansiosa, o meglio si parla di *ansia* da attesa tipica negli psicotici, sospendendo l'attività in cui abitualmente è espressa la vita con il suo conseguente carattere penoso laddove la temporalità è imprevedibile e nessuna esperienza del passato interviene a ridurre lo spazio dell'inatteso.

Poiché la distanza (Lorenzo è a Chiusi, Katja a Roma) non si riduce con le lettere, anzi la loro attesa aumenta l'angoscia, il giovane decide anche senza il consenso della sorella, durante il tribolato periodo dell'armistizio, di prendere il treno di notte, accompagnato da Claudio, per vedere la ragazza a Roma.

Ma la sera mi lasciò partire, per amore, per stanchezza, per rassegnazione. [...] Giungemmo a Roma di notte e decisi di farle visita immediatamente; se non la trovavo a casa, l'avrei aspettata. Avvicinarmi a Katja era sempre un punto in cui il passato finiva e altro cominciava, e nell'emozione, sull'orlo di sfogarsi, vibravano delle fantastiche speranze.

(*MI*, p. 55)

Cara Dora,

noi ci vedemmo quella mattina in Piazza di Spagna, era di lunedì, il 27, 28 o 29 settembre; ero partito la sera avanti da Chiusi viaggiando tutta la notte, per arrivare alle prime ore.

(Lettera di Ottieri a Dora, ottobre '43)

E le distanze aumentano quando Katja annuncia la sua prossima partenza per Venezia, città che coincide nella vicenda biografica di Dora. Katja in un telegramma rivela a Lorenzo il proposito di lasciare Roma per la città lagunare poco dopo l'armistizio; e alla fine del romanzo a telefono gli annuncia il trasferimento definitivo: per Ottieri questa città viene avvolta da un alone di mistero, in quanto sconosciuta, e dove la gelosia aumenta per la lontananza maggiore che lo separa da Dora.

Lorenzo! Partiamo stasera per Venezia. Tutta la legazione si trasferisce a Venezia. Così mi raccontò le lunghe peripezie, i preparativi estenuanti per questa partenza rimandata, da un mese, tutti i giorni e che avveniva proprio oggi, la situazione pericolosa di Alex, le buffe tragedie dell'armistizio. Tutti i diplomatici erano sottosopra.

(*MI*, p. 207)

Cara Dora,

come si sta a Venezia? Appena finita la guerra, cioè quando avrò i nipoti, corro a Venezia. [...] Vedi gente a Venezia? Sono geloso degli amici che hai a Venezia. Ma se dovessi dar retta alle mie tumultuose passioni, a quest'ora sarei morto.

(Lettera di Ottieri a Dora, ottobre '43)

II

LA TETRALOGIA INDUSTRIALE

II. 1. *La linea gotica: taccuino industriale 1948-1958*

II. 1. a) La letteratura industriale

Ottieri è considerato il precursore in Italia della cosiddetta “letteratura industriale” grazie alla tetralogia formata dai due romanzi *Tempi stretti* (1957) e *Donnarumma all’assalto* (1959), la commedia *I venditori di Milano* (1960) ed il diario *La linea gotica* (1962).

Il tema dell’industria nella letteratura italiana viene affrontato per la prima volta nei numeri 31 e 32 di «Nuovi argomenti» del 1958²⁵, ed in modo più “organico” da Vittorini e Calvino che dedicarono il quarto numero del «Menabò», uscito nel ’61, al complesso rapporto tra letteratura e industria²⁶. In quel numero, che ospitava una serie di racconti, poesie e saggi inediti di Vittorio Sereni, Luigi Davì, Giovanni Giudici, il direttore Vittorini auspicava per la letteratura italiana la capacità di produrre nuove opere traendo ispirazione dalla nascente realtà industriale, in quanto l’industria stava divenendo un elemento determinante nell’osservazione sociologica e antropologica dell’Italia moderna. Alla letteratura sarebbe spettato dunque il compito di descrivere ed analizzare il processo di trasformazione in atto nella società italiana con riferimento specifico alla cultura industriale. Da quel proposito teorico, tuttavia, non si svilupperà mai in Italia una letteratura propriamente *industriale*, per l’eccessiva penuria della materia trattata, l’evidente scarsità di titoli pubblicati, e per la confusione con cui impropriamente si considerano “industriali” quei romanzi che hanno sì

²⁵ Usciranno sui numeri 31 e 32 dei due bimestri marzo-aprile e maggio-giugno di «Nuovi Argomenti» sia l’articolo di Giovanni Carocci, *Inchiesta alla Fiat. Indagine su taluni aspetti della lotta di classe nel complesso Fiat*, sia alcuni passi del futuro *Taccuino industriale* di Ottieri.

²⁶ «Il Menabò» (1959-1967), a cura di Donatella Fiaccarini Marchi; presentazione di Italo Calvino, Edizioni dell’Ateneo, Roma 1973.

sullo sfondo una fabbrica ma con atmosfere patetiche, popolari, ottocentesche, poco proletarie, e dove viene a mancare lo scontro sociale con la realtà industriale.²⁷

In ordine cronologico, il primo testo che affronta il tema industriale nella letteratura italiana è dello scrittore napoletano Carlo Bernari che nel '34 pubblicò *Tre operai*²⁸, rappresentando il mondo proletario della sua città in un arco di vicende che si svolgono all'inizio del secolo fino all'occupazione delle fabbriche negli anni Venti, attraverso le esperienze di tre personaggi animati dal desiderio di una vita diversa, tuttavia irrealizzabile a causa delle dure condizioni di lavoro a cui sono sottoposti quotidianamente.

In seguito, Vasco Pratolini pubblicò nel '47 *Cronache di poveri amanti*²⁹ sulle traversie vissute nel quartiere operaio di Via del Corno, presso Palazzo Vecchio, che diventa la protagonista principale del romanzo attraverso le "cronache di vita", dal 1920 al '25, della classe proletaria che attraverso un processo di liberazione stava acquisendo coscienza di sé. Ne *La costanza della ragione*³⁰, Pratolini presenta poi la nuova realtà fiorentina degli anni Cinquanta attraverso al figura di un giovane operaio che lavora presso la fabbrica Galilei, ma sullo sfondo, la coscienza della cosiddetta "condizione operaia" appare sfumata.

Tra il '60 ed il '65, a seguito del "progetto" di Vittorini e grazie ai due romanzi industriali di Ottieri usciti sul finire degli anni Cinquanta, nella letteratura italiana si attesta una sorprendente fioritura di romanzi che affrontano l'argomento industriale, come la cosiddetta Trilogia di Vigevano di Lucio Mastronardi (*Il calzolaio di Vigevano, Il maestro di Vigevano, Il meridionale di Vigevano*)³¹ dove emergono i caratteri assurdi della realtà moderna nel passaggio dalla civiltà contadina a quella industriale tra violenze, ricatti e ipocrisie in una piccola città di provincia.

²⁷ Sul tema della "letteratura industriale" si rinvia ai seguenti lavori in ordine cronologico: TESSARI Roberto, *Il mito della macchina: letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Mursia, Milano 1973, e sempre di Tessari *Letteratura e industria*, Zanichelli, Bologna 1976; VITZIZZAI CHICCO Elisabetta, *Scrittori e industria: dal «Menabò» di Vittorini e Calvino alla "letteratura selvaggia"*, Paravia, Torino 1982; OSSOLA Carlo, *Scritture di fabbrica: dal vocabolario alla società*, Scriptorium, Torino 1994; AA. VV., *Letteratura e industria: atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I.* (Torino 15-19 maggio 1994), a cura di Giorgio Barberi Squarotti e Carlo Ossola, Leo Samuele Olschki, Firenze 1997; CASARI Umberto, *Letteratura e società industriale italiana negli anni Sessanta del Novecento*, Giuffrè, Milano 2001; MACAGNO Mario, *Cucire un motore*, prefazione di Norberto Bobbio, Leone & Griffa, Pollone (BI) 2002.

²⁸ BERNARI Carlo, *Tre operai*, Rizzoli, Milano 1934.

²⁹ PRATOLINI Vasco, *Cronache di poveri amanti*, Vallecchi, Firenze 1947.

³⁰ PRATOLINI Vasco, *La costanza della ragione*, Mondadori, Milano 1963.

³¹ MASTRONARDI Luciano, *Il calzolaio di Vigevano* (1959), Einaudi, Torino 1962; *Il maestro di Vigevano*, Torino, Einaudi 1962; *Il meridionale di Vigevano*, Einaudi, Torino 1964.

Del '62 sono tre romanzi importanti per il tema industriale: il primo è *Una nuvola d'ira*³² di Giovanni Arpino che racconta il disagio esistenziale di tre operai militanti comunisti che a Torino, nell'epicentro del *boom* economico, scoprendo la loro fragilità, individuano nella progressiva integrazione alla società consumistica l'unica possibilità di salvezza.

Il secondo è *La vita agra*³³ di Luciano Bianciardi che evidenzia le tare della nuova società capitalistica con la surclassante cultura di massa, il benessere consumistico, l'astrazione delle ideologie, l'alienazione, l'inumanità, esprimendo quel disagio esistenziale che si riassume nella «disidratazione spirituale» di ogni uomo.

Il terzo è *Memoriale*³⁴ di Paolo Volponi sul rapporto tra l'uomo ed il lavoro industriale, le lacerazioni che ne derivano, oltre al ruolo dell'industria nella società moderna attraverso le disavventure del protagonista, Albino Saluggia, il quale aspira ad una vita nuova dopo la guerra e la prigionia, ma il lavoro in fabbrica gli mostra chiaramente la superficialità dei rapporti personali e la disumanità che regna in essa, fino a ricacciarlo nella malattia spirituale e fisica. In seguito Volponi estremizzerà queste osservazioni ne *La macchina mondiale*³⁵ in cui appare Anteo Procioni, antagonista della civiltà contemporanea, anarchico, messianico e visionario, estraneo alla razionalità scientifico-produttivistica che matura la visione di un futuro armonioso in una progressiva rigenerazione del mondo fino a concepire gli uomini come macchine fabbricate da altri uomini.

Nel '63, Libero Bigiaretti pubblica *Il congresso*³⁶ dove affronta il tema del disagio dell'uomo nella società industriale con particolare attenzione al condizionamento tecnologico e alla spersonalizzazione delle relazioni umane attraverso l'esame del rapporto tra un uomo di cultura e alcuni operai.

Goffredo Parise affronta, nel '65, il tema dell'alienazione industriale ne *Il padrone*³⁷ che si presenta come un paradossale *Bildungsroman* sull'iniziazione di un giovane al culto del padrone della ditta in cui lavora, l'apprendistato, l'asservimento, gli inutili tentativi di ribellarsi ad un sistema accettato passivamente da tutti.

³² ARPINO Giovanni, *Una nuvola d'ira*, Mondadori, Milano 1963.

³³ BIANCIARDI Luciano, *La vita agra*, Rizzoli, Milano 1962.

³⁴ VOLPONI Paolo, *Memoriale*, Einaudi, Torino 1962.

³⁵ VOLPONI Paolo, *La macchina mondiale*, Einaudi, Torino 1965.

³⁶ BIGIARETTI Luciano, *Il congresso*, Club degli editori, Milano 1963.

³⁷ PARISE Goffredo, *Il padrone*, Feltrinelli, Milano 1965.

Dagli anni Settanta in poi, il motivo della fabbrica nella letteratura italiana prosegue il suo percorso in modo intermittente e frastagliato³⁸, evidenziando in maniera esplicita il fallimento del “progetto” di Vittorini per motivi storici, culturali, sociali e tecnologici di non facile interpretazione che rinviano al tardivo processo d’industrializzazione sviluppatosi in Italia, alla mancanza di cultura industriale, allo squilibrio geografico nella presenza delle fabbriche tra il nord e il sud del paese.

Osservando la rassegna di scrittori che si occuparono della “cosa industriale” emerge un dato particolare: ben tre (Ottieri, Volponi, Bigiaretti) lavorarono nella fabbrica Olivetti di Ivrea traendo direttamente da quell’esperienza la materia narrativa, mentre altri scrittori (Giudici, Fortini, Sinisgalli, Soavi, Pampaloni) ricoprirono ruoli diversi, anche di grande responsabilità all’interno della stessa azienda. L’ingegner Adriano Olivetti³⁹ pensava, infatti, che nell’industria la cultura tecnico-ingegneristica dovesse integrarsi con quella umanistica e perciò decise, fin dall’inizio del suo impegno nell’azienda paterna, di assumere nei quadri dirigenziali, poeti, letterati, intellettuali e scrittori di rilievo della letteratura contemporanea. Forse non è molto corretto affermare che la “letteratura industriale” italiana sia stata soprattutto un fenomeno legato alla “propulsione olivettiana” per la cultura; tuttavia non è un caso che i pochi romanzi considerati *industriali* in senso stretto (o meglio che rispettano i “precetti” di Vittorini) siano quelli di Ottieri e Volponi, due dipendenti della Olivetti che rivelarono una conoscenza diretta della materia narrata. Affermerà infatti lo stesso Ottieri:

Il mondo delle fabbriche è un mondo chiuso. Non si entra – e non si esce
– facilmente. Chi può descriverlo? Quelli che ci stanno dentro possono darci
dei documenti, ma non la loro elaborazione: a meno che non nascano degli

³⁸ A tal proposito, si possono ricordare i seguenti titoli (anche se in alcuni casi si tratta di saggi “industriali” più che romanzi) in ordine cronologico: SERENI Vittorio, *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1975; DI CIAULA Tommaso, *Tuta blu: ire, ricordi e sogni di un operaio del sud*, prefazione di Paolo Volponi, Feltrinelli, Milano 1978; PENNACCHI Antonio, *Mammut*, Donzelli Editore, Roma 1994, e sempre di Pennacchi *Shaw 150. Storie di fabbrica e dintorni*, Mondadori, Milano 2006; MANDELLI Walter, *Ricordi di fonderia nelle voci dei suoi protagonisti, la storia di una famiglia dal mondo contadino alla società imprenditoriale*, Marsilio, Venezia 1997; CAMERANA Oddone, *Il centenario*, Baldini & Castaldi, Milano 1997; NESI Edoardo, *L’età dell’oro*, Bompiani, Milano 2004; GARUZZO Giorgio, *Fiat: i segreti di un’epoca*, introduzione di Alan Friedman, Fazi, Roma 2006; REA Ermanno, *La dismissione*, BUR, Milano 2006.

³⁹ Sulla figura dell’ingegnere Adriano Olivetti (1901-1960), si rinvia ai seguenti testi: CAIZZI Bruno, *Camillo e Adriano Olivetti*, UTET, Torino 1962; GALLINO Luciano, *L’impresa responsabile: un’intervista su Adriano Olivetti*, Edizioni di comunità, Torino 2001; GIUNTELLA Francesca e ZUCCONI Angela, *Fabbrica, comunità, democrazia: testimonianze su Adriano Olivetti e il Movimento comunità*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 1984; OLIVETTI Adriano, *Città dell’uomo*, prefazione di Geno Pampaloni, Edizioni di comunità, Torino 2001; OLMO Carlo, *Costruire la città dell’uomo: Adriano Olivetti e l’urbanistica*, presentazione di Laura Olivetti, Edizioni di comunità, Torino 2001; SEMPLICI Stefano, *Un’azienda e un’utopia: Adriano Olivetti 1945-1960*, Il Mulino, Bologna 2001; SOAVI Giorgio, *Adriano Olivetti: una sorpresa italiana*, Rizzoli, Milano 2001.

operai o impiegati artisti, il che sembra piuttosto raro. Gli artisti che vivono fuori, come possono penetrare in un'industria? [...] L'arte non nasce dall'inchiesta, ma dall'assimilazione. Anche per questo l'industria è inespressiva; è la sua caratteristica.

(LG, p. 183)

Opera fondamentale nel panorama della "letteratura industriale" italiana è *La linea gotica* di Ottieri, non un romanzo bensì un diario pensato dapprima come *Taccuino industriale* che riassume dieci anni di vita dello scrittore, dal '48 al '58, e determinante per comprendere il suo stato d'animo, le speranze, illusioni, amarezze nel decennio della ricostruzione e del "miracolo" italiano. Durante la stesura degli appunti per il suo diario, Ottieri stava elaborando i due romanzi industriali (*Tempi stretti* e *Donnarumma*) così che *La linea gotica* gli servì da serbatoio a cui attingere per ricostruire le situazioni vissute e le persone incontrate, riscrivere i luoghi di lavoro, i dialoghi, fino ai pensieri più intimi. La simultaneità delle esperienze, di lavoro e di scrittura, lo conduce a copiare numerosi passi del diario trasformandoli in materia da romanzo con semplici artifici come il cambiamento dei nomi, ma lasciando di fatto inalterata la sostanza. In due lettere, una inviata a Calvino nel gennaio del '54 e l'altra a Vittorini, Ottieri spiega in modo esplicito l'importanza di quel diario che iniziò a scrivere a vent'anni e che sarà pubblicato nel '62 col titolo *La linea gotica*:

Caro Calvino,

dal '43 tengo una specie di Diario (una quindicina di quaderni). Dovrebbe esserci tutta l'evoluzione mia e di certa mia generazione dall'astratto estetismo e problematicismo dei vent'anni e dal velleitario fascismo, alla coscienza sociale di oggi, al socialismo. Contini ha trovato assai interessante l'ultimo quaderno dove ci sono osservazioni sulla vita industriale e di Milano. Si tratta di una parabola di dieci anni, la cui crisi centrale è soprattutto psicologica e poi politica. Il materiale è allo stato assolutamente grezzo, andrebbe interamente riscritto. Che cosa ne pensi (in via del tutto generale)? Non è un lavoro a carattere postumo. E poi, dopo Pavese? Per dartene un'idea, c'è una prima parte che è, appunto, "mestiere di vivere", una seconda "problemi di psicologia industriale" (una specie di *Condizione operaia* della Weil, ma senza misticismo, senza angoscia etc., e fatte le debite proporzioni).

(Lettera di Ottieri a Calvino, gennaio '54)

Caro Vittorini,

come sai, tengo un diario su quaderni dal 1943, cioè da 17, 18 anni e in due periodi grami, sterili, della mia vita, l'ho ricopiato, messo in bella, in modo da farne un manoscritto. [...] Ti ho dato da leggere questo diario e tu l'hai trovato interessante, anzi mi hai detto che avrei potuto pubblicarlo. [...] Tu mi hai chiesto di dartene una parte – quella più tipicamente industriale – per il numero del «Menabò» dedicato alla letteratura aziendale, dal momento che sono ritenuto un poco uno specialista della materia.

(Lettera di Ottieri a Vittorini, senza data, certamente anteriore all'uscita del quarto numero del Menabò, nel '61, a cui si fa riferimento)

L'interesse per il mondo industriale nacque in Ottieri già alla fine degli anni Quaranta, grazie alle opere di Marx e Simone Weil che lo stimolarono ad osservare con i propri occhi la condizione proletaria letta soltanto sui libri. Per questo motivo, nell'aprile del '47, Ottieri abbandona Roma e la “prigionia” della casa paterna per trasferirsi a Milano, città che dopo la fine della guerra, nell'avvio della ricostruzione, poteva offrire migliori possibilità di lavoro in una fabbrica anche per un giovane laureato. Il trasferimento fu tuttavia traumatico: da solo e senza conoscenze, Ottieri è costretto a vagare per la città alla ricerca di una camera da affittare a prezzi contenuti: l'affannosa tribolazione si concluderà in una disadorna pensione di Via Pontaccio, al numero 2, nei pressi del Castello, in un quartiere negli anni Cinquanta frequentato in particolare da prostitute, artisti e studenti squattrinati: «In quella cella del quartiere / caro agli artisti» (*PSI*, p. 62).

Peregrinazioni per Milano, dura, grigia, fatta solamente di strade, in cerca di lavoro e di una camera mobiliata. [...] Finisco a vivere in una pensione per bohémiens, portato da una ragazza che nella stessa pensione ha tentato di suicidarsi.

(*LG*, p. 24)

Il suo primo pianto con me, per me, lo fece
in una pensione bohème di Brera,
mio primo salvagente
nel mare del nord,
dove la notte prima
s'era suicidata, nuda,

una straniera splendente.

(*PAD*, p. 62)

All'inizio dell'avventura milanese Ottieri s'imbatte in attività poco remunerative che lo costringono a lavorare anche di notte, scrivendo articoli per diverse riviste quali «Pesci Rossi», «Il pensiero critico» e «Omnibus»; ma in realtà egli vorrebbe uscire dal mondo chiuso degli interessi umanistici per un lavoro non letterario che gli permetta di addentrarsi in modo più concreto negli studi sociali e psicologici: «Non voglio lavorare in un giornale (neppure di partito), in una casa editrice, nei regni della carta» (*LG*, p. 31). Ma con la laurea in Lettere le occupazioni che gli si offrono sono soltanto in quei «regni della carta» che vorrebbe evitare, come l'impiego da apprendista, in cronaca, al quotidiano socialdemocratico «L'Umanità».

In questo periodo tribolato e senza certezze, mentre è assalito da molti dubbi se restare a Milano, Ottieri inizia una terapia psicoanalitica con il dottor Cesare Musatti: («Facevo psicoanalisi con Musatti / che ritrovavo in sezione la sera» *PAD*, p. 62), e nello stesso tempo entra a far parte del comitato di redazione della neonata rivista «Psiche» diretta dal Professor Nicola Perrotti, così che psicoanalisi e politica diventano gli strumenti principali per addentrarsi in una particolare *Vita nova*: «Questo accoppiamento Freud-Marx / l'ho vissuto come bisogno primario» (*PAD*, p. 62).

Inoltre, sempre in quei mesi, Ottieri comincia a scrivere il suo romanzo d'esordio *Memorie dell'incoscienza* riesaminando la propria adesione al fascismo, dettata da infatuazioni adolescenziali per il «Padre della Patria» attraverso l'imitazione di atteggiamenti paterni più che da solide convinzioni personali. A Milano Ottieri intraprende dunque un intenso processo di maturazione politico-culturale, corroborato da studi crociani, freudiani e marxisti che sfocerà nell'adesione al Partito Socialista di Pietro Nenni⁴⁰, nella partecipazione politica all'interno delle sezioni di partito e nella conoscenza diretta del proletariato in fabbrica: «Frequento subito, in fretta, il Partito Socialista. Per ora di Milano non vedo altro che queste sedi politiche squallide, e immagini ideologiche» (*LG*, p. 22).

Fondamentali per comprendere le sofferenze del primo soggiorno milanese risultano le lettere inviate (da marzo ad agosto del '47) da Ottieri all'amica e confidente Fabrizia Baduel, già ricordata nelle *Memorie*, alla quale confida i propri disagi esistenziali.

⁴⁰ Pietro Nenni (1891-1980) fu protagonista della riunificazione socialista del 1930 e del patto di unità d'azione con i comunisti. Segretario del PSI nel '43 e dal '49 al '64, vicepresidente del consiglio nel '45, ministro degli esteri nel biennio '46-'47, vicepresidente del consiglio dal '63 al '68, ministro degli esteri dal '68 al '69, senatore a vita nel '70.

Carissima Fabrizia,

sono a Milano da circa una settimana e la situazione è questa: assunto a «L'Umanità» come apprendista, in cronaca, gratis, almeno per i primi tempi. Poi si starà a vedere. Lavoro di notte etc. Difficoltà grosse a trovare una camera che non costi l'ira di Dio. Dubbi se restare a «L'Umanità», che però, essendo un quotidiano socialdemocratico, mi piace. Dubbi sull'avvenire in quantità impressionante. [...] Sono stanco di questa confusione perpetua. (15 aprile '47)

Il lavoro a «L'Umanità» è sempre più precario. [...] Difficoltà di vita per il lavoro, l'alloggio, le conoscenze. [...] Purtroppo la mia vita è poco lieta, gli ultimi due o tre anni mi hanno scosso e logorato. (27 aprile '47)

Mi attirerebbe un lavoro extra-letterario, per conoscere gente nuova, piuttosto che i soliti dei giornali e delle riviste. [...] Ho la testa come un pallone. Di lettere, telefonate, progetti e dubbi. Quando sarò uscito da questo limbo-inferno, ringrazierò gli dei. Non potevo cacciarmi in un'esistenza più malcerta e scombussolata. Io che ho l'aspetto così serio e pacato, nell'intimo sono un anarchico, e mio malgrado. [...] Da tre anni la mia vita non ha futuro. Il futuro è nel tempo, non dentro di me. (28 aprile '47)

La vita qui è dura, non avendo né una casa, né un lavoro, né niente, solo l'astratta volontà di mutar la propria esistenza, una specie di ascetismo... marxista. [...] Sono spaesato e perplesso. Questa è una città dove vivere fuori dall'ingranaggio generale significa sentirsi nel peggior esilio. (30 aprile '47)

Ho vinto il concorso per un racconto [*L'isola*] (lire quindicimila e pubblicazione) bandito dalla rivista romana «Mercurio». Mi può servire come punto di partenza. Scrivere, lo sai benissimo, non è una cosa facile. Tra me e me sono assai scontento di quello che ho scritto finora. (3 maggio '47)

L'estate a Milano è un inferno, la solitudine mi pesa e ho mal di fegato. (6 maggio '47)

Cara, perdonami di essere così come sono, attaccato a un filo. Io sono stato sempre piuttosto abile nel coprire i miei guai, ma non conta, mi ci sono commosso sopra. [...] Negli ultimi anni ho commesso una lunga serie di errori. [...] Tu ragioni da creatura umana fra gli uomini e io da perpetuo e solitario vagabondo. Temo che tu possa voler bene a un individuo così privo di radici e di sprechi vitali. La mia vita è una condizione estrema, d'esilio. Ho lucidissima davanti agli occhi la strada della rovina, tutti i

giorni la tocco con mano e la conosco, l'ho sperimentata. [...] La nausea che provo, tu sapessi, verso le cose vecchie della mia vita. [...] Tu non appartieni al mio inferno. [...] Per me la quiete (anche relativa) dell'anima è una meraviglia, una situazione quasi assurda. Sono disabituato alla quiete. [...] I congegni del mondo ai miei occhi si sono un poco storti. La realtà da troppo tempo io la vedo con occhiali deformati. (20 maggio '47)

Debbo di nuovo riprendere in mano me stesso e non considerarmi più in balia del demone. (28 maggio '47)

Dopo pochi mesi dal suo arrivo a Milano, Ottieri, che vi giunse per conoscere concretamente la condizione operaia, decide di cercare lavoro in una fabbrica esponendo sempre a Fabrizia la necessità di partecipare, dall'interno, ad un processo storico decisivo per l'Italia, quello dell'industrializzazione di un paese dall'animo atavicamente agrario, contadino.

Carissima Fabrizia,

mi sento stordito e leggermente depresso. Ho letto tutto il giorno. [...] Sono convinto che solo attraverso di essi possiamo raggiungere l'altra classe, il proletariato e vivere finalmente questa esperienza che è nel cuore del nostro secolo e della nostra situazione interiore. Perciò il mio ideale adesso sarebbe entrare in una fabbrica, in una Società, in un'industria, dove avvicinare padroni e servi nella loro lotta quotidiana; un giornale, una casa editrice stanno all'estrema periferia della lotta: commentano, non agiscono. (1 giugno '47)

Stanotte non ho chiuso occhio. Pare che sia un effetto della cura dei novellini, dopo la prima settimana. Così ha sentenziato il medico [Musatti]. Ma mi sono definitivamente convinto che i medici italiani non capiscono niente. Sono arretrati come quella bella borghesia da cui provengono. Ho letto di prospetti della medicina in America. Qui siamo all'età della pietra. (17 giugno '47)

Ne ho abbastanza di questa cura nauseabonda ed eterna. (18 giugno '47)

Il guaio è che, con qualsiasi ordinamento sociale, certi lavori imporranno sempre dei sacrifici bestiali. Metti il capo degli operai nel forno: anche se un giorno potessero lavorare senza lo sfruttamento del padrone, che cosa mai potrà ripagarli di ore e ore passate in quell'inferno? Nessuna macchina può sostituirli e se li sostituisce, toglie loro il lavoro e il guadagno. Credo che il problema massimo della civiltà moderna sia questa tragedia del lavoro

inumano. Nelle fabbriche, nelle industrie, si capisce che voglia dire giustizia e ingiustizia sociale. Per questo proprio in una fabbrica vorrei occuparmi. (21 giugno '47)

Certo vivere così non è piacevole: ma meglio così che in una gora morta. È sempre una vita da borghese odioso, lo so benissimo; perché uno che deve guadagnarsi la vita, non ha tante fisime e tante passeggiate per il capo. [...] Le mie ossessioni sociali vanno complicandosi un poco, man mano che dalle prime impressioni passo ad una conoscenza più quotidiana (e meno eroica!) dei problemi. La convinzione ultima che sto rimuginando è l'indispensabilità di una rivoluzione totale, se si vogliono raggiungere certi risultati. Perché, o si è convinti che la classe lavoratrice dovrà sostituire completamente la classe borghese e quindi distruggerla (rivoluzione totale e cruenta); o si vagheggiano riforme più o meno umanitarie e progressive: ma allora finiscono per avere sempre ragione (e "a ragione") i borghesi. (23 giugno '47)

All'inizio di luglio (del '47) Ottieri è sempre più spaesato e perplesso della vita milanese, così che il padre gli propone di occuparsi della campagna, a Chiusi, permettendogli in questo modo di avere più tempo per approfondire i suoi studi. Ottieri, anche se non molto convinto, accetta e si rifugia di nuovo nella "prigionia" paterna, confidando di ritrovare nella quiete della campagna un ristoro alle tribolazioni milanesi.

Carissima Fabrizia,

spero di essere tranquillo nei prossimi mesi per fare qualche passo avanti. Scusa se mi preoccupo tanto di me medesimo, ma sono un essere disastroso che ha molto bisogno di cure, blandizie etc. (3 luglio '47)

Devo combattere contro momenti di vera disperazione e di tetraggine. [...] Adesso tenterò di lavorare a Chiusi, e se non vi riuscirò, sarò costretto a riflettere più seriamente sulle possibilità di una cura. Purtroppo è in gioco l'essenza stessa della mia vita. (10 luglio '47)

Debbo dirti che io passo un periodo di forte isolamento e aridità, dovuti al non aver trovato ancora una sicura capacità di affetti. Anni di solitudini mi hanno colpito più di quello che credessi, e stento a recuperare l'equilibrio perduto. [...] Oggi vedo che l'inferno non è per nulla scongiurato. Tu lo sai, per me l'inferno è la mancanza di libertà e il continuo desiderio di cose cui non riesco. [...] Sono, ancora così vittima di me stesso e, sovente, del

mio “destino” non lieto che seguito a non aver certezze della mia vita.
(agosto '47)

L'esperienza di quei mesi, della scoperta di Milano quasi come una ricognizione in avanscoperta, risultò fondamentale per le future scelte di Ottieri e non solo di vita: infatti il 2 febbraio del '48 decide di trasferirsi definitivamente nel capoluogo lombardo per trovare lavoro in fabbrica, volendo concretizzare in prima persona le letture socio-industriali che lo avevano fino ad allora interessato.

Una linea gotica, mentale, per me taglia a mezzo l'Italia. Ci vivo a cavallo. I dilemmi spirituali, dell'anima, si proiettano nella geografia. Una scelta interiore si camuffa da scelta di una città e non è nemmeno del tutto un camuffamento. Roma è il mio essere, Milano il mio dover essere. [...] Ho lasciato il 2 febbraio, a 23 anni, Roma per Milano. Ho lasciato la letteratura, la casa agiata dei miei, la nevrosi di figlio unico. [...] Il viaggio. Lo strappo, come tira al di là di Firenze. Solo, appoggiato con la testa sul tavolino dello scompartimento, dalla stazione scendo su una Milano nera dentro una malinconia nera.

(*LG*, pp. 21-22)

Ottieri riesce ad ottenere un colloquio con Gino Martinoli, dirigente della Necchi, fratello di Paola, moglie di Adriano Olivetti; ma l'assunzione non si concretizza.

Milano. Colloquio col figlio intellettuale di un grande industriale. Ragazzo curioso, serio e inquieto: guarda storto quando gli chiedo aiuto per entrare nella sua industria. Ho telefonato cinque volte al suo Capo del Personale, non c'è mai; quando c'è, dice che mi terrà presente, ma che per ora non hanno bisogno. Sono stanco di cercare e cercare nella nuova direzione non letteraria, come un ossesso.

(*LG*, p. 29)

Dopo altri tentativi infruttuosi di impiego nell'industria, Ottieri è “costretto” ad accettare, il 1 dicembre del '48, l'assunzione presso l'Ufficio Stampa della Casa Editrice Mondadori, ufficio di cui è direttore Guido Lopez, evento che lo scrittore ricorda con amara rassegnazione in un paragrafo della *Linea gotica*; e all'amica Fabrizia confida la singolare

situazione nell'aver accettato un lavoro fino a quel momento evitato con accortezza, dovendo allontanarsi ancora una volta dal mondo operaio percepito ormai come una «religione»:

Vengo assunto da una casa editrice con gli inizi dell'anno ['49]. Di nuovo carta, libri, "società letteraria", cultura indiretta, quello che non volevo. Ma è l'unico lavoro che ho trovato, l'unico ritenuto adatto ad un passato letterario. Altrove diffidano.

(*LG*, p. 43)

Carissima Fabrizia,

Il guaio grosso è che sono finito proprio nel mezzo del mondo letterario, e lo aborro. Non mi lamenterò mai abbastanza di questo scherzo del destino. Tiriamo avanti; a furia di prove ed esperimenti sto consumando la vita mia. (21 gennaio '49)

Questo ufficio è una maledizione. Non mi dà fastidio l'orario, non mi dà fastidio il lavoro, e nemmeno tanto non potere più pensare a me stesso (infatti non riesco a scrivere nemmeno un articolo). [...] Mi dà fastidio la lontananza sempre maggiore dalla vita del lavoro operaio, da quei contatti così semplici che oggi costituiscono la mia religione (nel senso umano e immanente della parola). Qui navigo nell'arcadia letteraria, continuo a fare il letterato, benché, lo giuro, non lo sia più da circa due anni. Debbo assolutamente, prima o poi, trovare un lavoro che mi serva per portare avanti il processo di quella "religione" che consiste nella presa di conoscenza dell'uomo di fronte a se stesso attraverso la psicologia dell'inconscio del proletariato anche di fronte a se stesso, e in faccia alla società borghese, attraverso il marxismo, cioè appunto la coscienza di classe. (27 gennaio '49)

Io non lavoro alla Mondadori, vivo alla Mondadori. Dalle otto del mattino alle sette di sera. Avrei da lavorare per conto mio, ma carta e penna mi fanno schifo. Se non riesco a pescarmi un lavoro non letterario, mi impicco. Per esempio mi hanno detto che qualcuno (gran segreto) cerca un giovane con conoscenze psicologiche per metterlo all'ufficio personale di un'industria. Ecco il posto che mi piacerebbe. (29 gennaio '49)

L'importante è di avere un lavoro retribuito che non assorba tutta la giornata, così com'è ora. E l'ideale sarebbe al solito un lavoro remotissimo dalla letteratura. (15 settembre '49)

Adesso mi hanno promosso Capo Ufficio Stampa. Ma, per forma, non me ne importa niente. Sto ancora qui, alla Mondadori, finché non sarà indispensabile, per tante ragioni. Poi me ne andrò. E se non lo farò, sarà peggio per me. (23 maggio '50)

Mentre Ottieri si mostrava sempre più impaziente di abbandonare il mondo letterario, gli giunge con sorpresa, l'8 maggio, una lettera di Roberto Contini che gli chiede un aiuto, o meglio una raccomandazione, per entrare alla Mondadori, dove Ottieri è «quasi Re», oppure alla Bompiani potendo contare su un canale privilegiato: il mese prima Ottieri aveva infatti sposato Silvana Mauri, la nipote di Valentino Bompiani.

Caro Ottieri,

Lei capirà che io, come più giovane e ultimo arrivato, ci tengo a non restare indietro e a fare la mia figura; e poiché la conosco per potente e stimato, e quasi Re in quello sterminato regno di languide nebbie e di soli soffocanti che è il Settentrione d'Italia, ho deciso di rivolgermi a Lei, per aiuto e consiglio, non solo presso la Sua Casa editrice, ma anche presso l'altra dove Ella, in virtù di sacri e incancellabili vincoli, può far sentire la Sua voce.

(Lettera di Roberto Contini a Ottieri, 8 maggio '50)

Ma Ottieri, se da un lato tenta di aiutare Contini attraverso le sue conoscenze, dall'altro cerca ogni modo plausibile per farsi licenziare dalla Mondadori, riuscendo alla fine nel progetto.

A Milano, solo gli editori, praticamente,
se mi volevano, mi volevano.
Arrivavo la mattina sistematicamente
dieci minuti in ritardo,
dicevo di continuo, in Casa Editrice,
che volevo stare in Azienda Metalmeccanica,
non osando dire il mio marxismo movente.
Una mattina non trovai la scrivania.
Seppi che è un modo usato di licenziare.

(PAD, p. 67)

II. 1. b) La condizione operaia

Dopo il divorzio dalla Mondadori, Ottieri all'inizio del '51 entra a far parte dell'Anonima Periodici Internazionali svolgendovi attività giornalistica, fino a dirigere la rivista mensile di divulgazione scientifica «La Scienza Illustrata». Questo lavoro lo aiuterà a scoprire da vicino il mondo industriale, osservando con i propri occhi il problema del rapporto fra l'operaio e la macchina così come l'aveva studiato nelle opere di Marx e soprattutto nella *Condizione operaia* di Simone Weil: «Leggo *La condizione operaia* della Weil. La Weil, sì, è masochista; ma è onesta» (LG, p. 110). Questa fu, per Ottieri, la vera scoperta di Milano oltre che uno stimolo più energico per cercare l'assunzione in una fabbrica, comprenderne i meccanismi, osservare dal vivo la condizione operaia. Un esempio di “immersione” in tale realtà egli lo aveva letto appunto ne *La condition ouvrière*⁴¹ di Simone Weil che gli servirà da modello sia biografico per farsi assumere in un'azienda, sia letterario per opere ambientate in fabbrica:

Dovevo capire, vedere con i miei occhi il problema del rapporto tra l'operaio e la macchina così come l'avevo letto in Marx. Sono stato una specie di piccola Simone Weil.

(Dall'intervista rilasciata a Lea Vergine)

Simone Weil era, all'inizio degli anni Trenta, un'insegnante di filosofia che si avvicinò ad ambienti sindacali e politici anarco-trozkisti, volendo poi sperimentare su se stessa la condizione operaia facendosi assumere, come manovale, alle officine Renault, dal 4 dicembre '34 all'8 agosto '35. Per ricordare questi otto mesi la Weil registrò su un diario le esperienze al limite della sopportabilità sofferte in fabbrica, insieme a lettere e a saggi che apparvero nel '51 con il titolo *La condition ouvrière* presso Gallimard nella collana «Espoir» diretta da Albert Camus, con una prefazione di Albertine Thévenon (un'amica della Weil); già l'anno seguente l'opera fu tradotta in italiano da Franco Fortini per le Edizioni di Comunità del gruppo Olivetti.

Eppure resisto. E non rimpiango mai di essermi lanciata in questa esperienza. Anzi, ogni volta che ci penso, me ne rallegro infinitamente. Ma,

⁴¹ WEIL Simone, *La condizione operaia* (1951), traduzione in italiano di Franco Fortini, SE, Milano 1994. Per le prossime citazioni, tra parentesi tonde il titolo (*La condizione operaia*) dell'opera e il numero di pagina.

cosa curiosa, ci penso di rado. Ho una capacità di adattamento quasi illimitata che mi permette di dimenticare di essere una professoressa girovaga fra la classe operaia.

(La condizione operaia, p. 123)

La Weil racconta in modo dettagliato il lavoro quotidiano che si svolge all'interno di una fabbrica, l'oppressione subita dagli operai, il loro supersfruttamento, la frantumazione del lavoro, il senso di schiavitù imperante, il penoso desiderio di libertà, l'abitudine alla sofferenza, l'alienazione, il malessere fisico e spirituale. Non avendo bisogno di lavorare in fabbrica, giacché la scrittrice era una «professoressa girovaga» proveniente da un'agiata famiglia di origine ebraica, la scelta di calarsi in una realtà così estrema ha reso la sua ricerca oggettiva e autonoma da qualsiasi coinvolgimento politico. Il 4 dicembre del '34, Simone Weil fu assunta come operaia presso le officine della società elettrica Alsthom di Parigi (fondata nel '28 dall'unione dell'Alsasienne e della Thomson-Houston), grazie all'interessamento dell'amico Souvarine presso l'amministratore della società, l'ingegner Auguste Detœuf:

Ci sono arrivata solo per via di favori; uno dei miei migliori amici conosce l'amministratore delegato della Compagnia e gli ha spiegato il mio desiderio; l'altro ha capito.

(La condizione operaia, p. 129)

Dal lavoro manuale la Weil si aspettava un profondo contatto con la realtà proletaria e forse anche una comprensione più effettiva della questione sociale che la spinse ad entrare in fabbrica, sforzandosi di superare la debilitazione del proprio fisico (morì di tubercolosi nel '43) per non accettare un eventuale fallimento. Soltanto nel lavoro manuale, infatti, l'intellettuale scorgeva la sintesi di pensiero e azione che le avrebbe consentito di passare dal sogno alla realtà, costituendo dunque l'espressione più alta della condizione umana.

In quei pochi mesi di impiego nella fabbrica, lo sguardo della Weil si proietta direttamente all'oggetto rappresentato, ovvero la condizione operaia osservata senza alcun filtro, e ciò che emerge in primo piano è il senso di schiavitù causato dalla difficile presa di coscienza degli operai sulla propria condizione e dall'impossibile rivoluzione da attuare. Poiché il progresso è strettamente legato alla separazione pressoché totale tra lavoro e coscienza, essendo quest'ultima riservata ai gruppi dominanti, la distanza tra condizione proletaria e borghese appare, per la Weil, estrema; così che la classe operaia non si può

manifestare come il soggetto rivoluzionario predicato dalle avanguardie intellettuali, bensì come un universo di oppressi in balia di una società malata, dove alla borghesia è assegnato il compito dell'oppressore e all'operaio dell'oppresso.

Il problema, in questo momento, è quello di sapere se, nelle condizioni attuali, si può arrivare a far sì che nell'ambiente della fabbrica gli operai contino qualcosa ed abbiano coscienza di contare qualcosa. [...] La sola risorsa per non soffrire è quella di sprofondare nell'incoscienza.

(La condizione operaia, pp. 153, 193)

La logica nefasta di tale condizione risulta essere un'inevitabile ignoranza degli operai che viene riconosciuta, per comune accordo, come uno degli ostacoli ad un'organizzazione più funzionale; d'altra parte averne consapevolezza comporterebbe un rischio per tutti, dai dirigenti agli operai stessi. Il "non pensare" si mostra dunque quale condizione necessaria per lavorare in modo efficace, estraniandosi dal proprio lavoro e divenendo l'operaio un automa che per conservare il posto agisce senza considerare i propri vincoli. Il problema quindi non consiste nella proprietà dei mezzi di produzione ma dal fatto che i lavoratori siano ridotti a pura funzione dell'apparato industriale. Il lavoro che si svolge dentro una fabbrica è inumano, alienante e soprattutto incomprensibile, giacché si evidenzia un vero "mistero della fabbricazione" quando l'operaio ignora l'uso di ogni singolo pezzo, il modo in cui si combina con gli altri, la successione delle operazioni compiute su di esso e l'uso conclusivo dell'insieme:

Sento d'esser preda di una grande macchina ignota. Non si sa a cosa serva il lavoro che si sta facendo, non si sa che cosa si farà domani, né se il salario sarà diminuito. Né se ci saranno licenziamenti.

(La condizione operaia, p. 114)

Alienante è la condizione dell'operaio che lotta per la sopravvivenza racimolando l'«elemosina» dello stipendio, senza prospettive di miglioramento future, con il terrore della perdita del lavoro e l'asservimento perpetuo ai padroni. Weil osserva una produzione industriale di "vite spezzate", dal risveglio all'alba, al lavoro in fabbrica, alla fatica, agli incidenti, alla nausea fino alla campanella delle sei che "concede" il ritorno a casa con le residue forze per dormire senza neanche la cena (per alcuni lo stipendio è troppo basso e

permette solo un pasto). Ma la mattina successiva ci si ritrova di nuovo nel metrò in direzione della fabbrica, ripetendo senza senso i meccanismi di una vita-non vita, inumana, desolante.

Ottieri ricorda spesso la «famosa scrittrice operaia» quando analizza la condizione di schiavitù cui è soggiogato l'operaio-macchina osservato al lavoro negli ingranaggi spietati di qualsiasi fabbrica.

In tutte le altre forme di schiavitù, la schiavitù è nelle circostanze. Solo qui è trasferita nel lavoro stesso.

(La condizione operaia, p. 108)

C'è ovunque uno stesso silenzio di persone che corrono dietro al tempo, e questa corsa costringe certamente alla schiavitù, ma mai come nel nostro stabilimento compare l'altra faccia di questa schiavitù necessaria: la dura dignità, la costruzione giornaliera di una via di libertà.

(DON, p. 176)

Finalmente nel '53, dopo numerosi tentativi infruttuosi, Ottieri, con l'assunzione alla Olivetti, realizza quel progetto esposto in modo esplicito a Fabrizia nel giugno del '47, ben sei anni prima: «Credo che il problema massimo della civiltà moderna sia questa tragedia del lavoro inumano. Nelle fabbriche, nelle industrie, si capisce che voglia dire giustizia e ingiustizia sociale. Per questo proprio in una fabbrica vorrei occuparmi». Ottieri ottiene dunque un impiego in una delle più importanti aziende italiane, la Olivetti, dopo un colloquio con l'ingegnere capo Adriano Olivetti il quale, presidente dal '38 dell'azienda lasciatagli dal padre Camillo, divenne in pochi anni un imprenditore di punta nel panorama industriale italiano del dopoguerra, proponendo delle novità che solo negli anni successivi sarebbero state comprese, come l'organizzazione decentrata del personale, la direzione per funzioni, lo sviluppo della rete commerciale, l'ambientalismo, il lavoro «a misura d'uomo». Inoltre Olivetti lavorò a progetti e riforme per modernizzarne l'attività con sperimentazioni di nuovi metodi di lavoro, dalla razionalizzazione dei tempi e del montaggio alla riduzione dell'orario settimanale da 48 a 45 ore a parità di salario e in anticipo sui contratti nazionali di lavoro. Innovative furono anche le costruzioni di quartieri per i dipendenti, oltre a mense, servizi sociali, biblioteche, coadiuvato dai maggiori architetti del tempo, Figini, Pollini, Zanuso, Gardella etc. La sua poliedrica personalità lo condusse in seguito ad impegnarsi non solo nel campo strettamente industriale ma anche nei settori dell'urbanistica, dell'architettura, della cultura, divenendo uno scrittore ed editore che, mediante un vasto programma editoriale,

pubblicò importanti opere in vari campi, dal pensiero politico alla sociologia, dalla filosofia all'organizzazione del lavoro. Avendo maturato l'idea che nell'industria la cultura tecnico-ingegneristica doveva integrarsi con quella umanistica, l'ingegner Olivetti, colto e illuminato, di cultura raffinato e «geniale» (*IQ*, p. 221), fa confluire una colonia di intellettuali (oltre ad Ottieri, i già citati Giudici, Fortini, Volponi, Sinisgalli, Pampaloni, Soavi, Bigiaretti) quali managers della sua azienda.

Questa visione si tradusse in una politica di selezione del personale che, per i livelli più alti, si basava sul cosiddetto “principio delle terne”: ovvero, per ogni nuovo tecnico o ingegnere che entrava in azienda si sarebbe assunto anche un dirigente di formazione economico-legale e di educazione umanistica. Per Adriano Olivetti, intellettuali e letterati sono assolutamente necessari anche in un'industria ad elevato contenuto tecnologico, poiché il loro contributo può favorire un progresso equilibrato dell'impresa evitando gli eccessi del tecnicismo. Gli intellettuali che lavorarono alla Olivetti non sono mai stati valutati come un lusso o un “ornamento” dell'alta direzione, bensì come fattori del tutto organici allo sviluppo aziendale, in particolare in settori critici come la pubblicità e comunicazione, le relazioni con il personale, i servizi sociali.⁴²

Mentre in altre imprese il letterato interveniva soprattutto nei rapporti aziendali verso l'esterno, lo “stile Olivetti” si denotava per l'attenzione verso l'interno, per cui il letterato doveva contribuire alla qualità delle relazioni con i dipendenti come anche della proposta culturale rivolta al mondo del lavoro. Questa sarà l'attività principale svolta da Ottieri, laureato in lettere e studioso di psicologia e sociologia, assunto alla Olivetti in qualità di addetto alla selezione del personale.⁴³

⁴² Nel '31 Olivetti creò una struttura fondamentale: l'Ufficio Sviluppo e Pubblicità in cui collaborarono artisti e architetti d'avanguardia, sviluppando una comunicazione innovativa e incisiva, basata soprattutto sulla grafica e l'immagine. Dal '37 al '40 l'ufficio fu diretto da Sinisgalli (1908-1981), il “poeta ingegnere”; una volta lasciata l'Olivetti, Sinisgalli mantenne rapporti di attiva collaborazione con l'azienda collaborando, nel '52, anche al famoso manifesto della «Studio 44», con la rosa nel calamaio ad indicare la fine dell'epoca della scrittura a mano. Nel '47 poi venne assunto Franco Fortini, l'intellettuale che si occupò, fino al '60, delle pubblicazioni aziendali, delle campagne pubblicitarie e dei nomi dei prodotti (da sue indicazioni nacquero la «Lexikon», la «Tetractys» e la «Lettera 22»). Nel '58 iniziò l'attività di *copywriter*, proseguita fino all'80, il poeta Giovanni Giudici, il quale già dal '56 si occupava della biblioteca aziendale; a lui si devono i testi con venature poetiche della vasta campagna pubblicitaria per la macchina per scrivere «Valentine» messa in commercio nel '70. Anche Giorgio Soavi, scrittore e designer, lavorò in quell'Ufficio contribuendo all'organizzazione di eventi culturali, alla promozione di raffinati libri stenna, litografie, agende e oggetti promozionali che diventavano occasione per collaborazioni con grandi artisti (tra cui Jean-Michel Folon, Bruno Munari, Fernando Botero), nel tentativo, effettivamente riuscito, di rafforzare l'immagine dell'Olivetti come azienda sensibile all'arte e alla cultura.

⁴³ Tra gli altri scrittori “industriali” che lavorarono alla Olivetti, si ricorda Paolo Volponi che venne chiamato nel '56 a Ivrea per dirigere i Servizi Sociali aziendali, un vasto complesso di attività a tutela del lavoratore. Divenuto capo del Personale, nel '71 si candidò ad assumere il ruolo di amministratore delegato; alla fine, però, gli fu preferito Ottorino Beltrami con le conseguenti dimissioni di Volponi. All'interno dei Servizi Sociali un'attenzione particolare fu rivolta alle iniziative in campo culturale, che avevano il loro centro nella biblioteca

Per Adriano Olivetti l'incontro tra cultura e impresa era necessario per sostenere il progresso industriale e trasformare la fabbrica in luogo di elevazione materiale, culturale e sociale di quanti vi lavoravano. Questo incontro non poteva quindi limitarsi ad un rapporto di lavoro all'interno dell'azienda, ma doveva manifestarsi anche con altre forme di collaborazione come, ad esempio, conferenze e dibattiti con letterati e artisti, promozione e finanziamento di nuove riviste (quali «Tecnica e Organizzazione», «SeleArte», «Urbanistica», «Comunità», «Rivista di Filosofia», «L'Espresso»), investimenti in iniziative editoriali come le Edizioni di Comunità fondate nel '46, che non potevano essere eventi separati dalla vita dell'impresa: per Adriano Olivetti erano questi gli strumenti necessari ad animare il dibattito sociale, ad avvicinare intellettuali e umanisti all'impresa, a “fare cultura” nel mondo industriale.

Olivetti avrà un grande rilievo nella vita di Ottieri che, considerandolo quasi un secondo padre, gli offre un ritratto commosso in alcuni versi del *Padre*, mentre in una pagina della *Linea gotica* ricorda il colloquio avuto con Olivetti, le frasi pronunciate, i suoi sguardi, l'affinità intellettuale:

L'altro mio padre che mi ha salvato la vita
e l'arte,
è stato l'ingegnere Adriano Olivetti. [...]
Egli non era un mecenate,
ma un intellettuale, come quelli che amava e molto pagava.

(*PAD*, p. 68)

Colloquio con l'ingegner A. O. Quando gli ho detto come e perché voglio lavorare in una fabbrica, non ha sorriso vago; per la prima volta uno ha capito. Gli ho chiesto anche se non ritenesse un lusso, queste mansioni da

di fabbrica. Con i suoi numerosi volumi e con le conferenze di alcuni tra i più importanti scrittori ed esponenti della cultura italiana, la biblioteca Olivetti divenne un importante fattore di promozione culturale e sociale nella fabbrica e nel territorio. Dal '47 direttore della biblioteca fu il critico Geno Pampaloni che aderiva così intimamente alle idee dell'ingegnere che, con la carica di direttore della Relazioni Culturali e di capo dell'Ufficio della Presidenza, riusciva a coagulare gli incarichi affidatigli dal Movimento Comunità di cui diviene segretario; la sua figura ai vertici dell'azienda fu tanto carismatica che *Olivetti S.p.a.* diventò ironicamente “Se Pampaloni Acconsente”. Lo strumento principale per la diffusione della cultura tra i dipendenti furono i giornali aziendali che, secondo Adriano Olivetti, non dovevano essere “la voce del padrone” ma un luogo di libero scambio di idee e critiche sull'azienda e le sue attività, con contributi di intellettuali esterni ed interni. Per rispondere a questo intento Olivetti chiamò nel '52 lo scrittore “industriale” Bigiaretti che assunse fino al '63 la carica di direttore dell'Ufficio Stampa, coordinando inoltre il reparto fotografia e l'ufficio cinematografico con la prospettiva di utilizzare il cinema come mezzo di formazione degli operai e di comunicazione verso l'esterno. Nel '52 Bigiaretti introdusse «Notizie Olivetti», rivista di informazioni aziendali inizialmente riservata al personale, a cui dal '60 si affiancò «Notizie di fabbrica», mentre «Notizie Olivetti» divenne sempre più strumento di comunicazione verso l'esterno con lettori anche tra i clienti e i fornitori.

Ufficio Personale; questi compiti non direttamente produttivi, ma “tecnico-umani”. No. Egli è sicuro, *sicuro dal di dentro* – l’ho visto – che non sono un lusso. Per la prima volta, ha calmato il mio senso di colpa, la mia oscura vergogna per il mio “industrialismo”. [...] Mi lascerà fare tre mesi un periodo di tirocinio nella fabbrica. Mi guardava con occhi chiari, senza dubitare delle mie intenzioni, senza fare il processo della loro origine. Le accettava come una forza cui dare credito, usabile. Come una verità.

(LG, p. 130-131)

Il contratto di assunzione alla Olivetti venne firmato da Ottieri il 12 marzo del '53 e come aveva compreso sia dal colloquio con l'ingegnere Olivetti, sia con il Capo del Personale Bruno Zecca, ricordato nella *Linea Gotica* come il dottor M., le sue mansioni all'interno dell'Ufficio del Personale e dell'Organizzazione riguardavano lo studio del fattore psicologico e umano nel settore commerciale. L'articolo sei del contratto prevedeva un periodo di *stage* ad Ivrea, mentre gli incarichi a lui assegnati i seguenti commi:

- a) Lo studio dei profili professionali del personale di vendita ad ogni livello.
- b) La cooperazione nella ricerca e nella selezione di detto personale.
- c) La collaborazione per lo studio e l'attuazione della valutazione periodica.

Art. 6 – Prevediamo che Ella dovrà effettuare uno “stage” preliminare di orientamento ad Ivrea, compreso un corso tecnico-pratico di conoscenza dei nostri prodotti presso il nostro Servizio Tecnico di Assistenza Clienti di Ivrea.

Egregio Dottor Ottieri,

facciamo riferimento alla lettera di assunzione a Lei indirizzata in data odierna per precisarLe che per la durata dello “stage” che Ella dovrà effettuare ad Ivrea, Le corrisponderemo un concorso forfettario per spese di albergo di lire 50000 nette mensili.

(Lettera di Bruno Zecca, capo del personale impiegati alla Olivetti, ad Ottieri, 12 marzo '53)

La soddisfazione per l'impiego da anni tanto agognato si rivelerà purtroppo fugace, poiché esattamente due mesi dopo la firma del contratto, ovvero il 13 giugno, venne riscontrata ad Ottieri una diagnosi di meningite tubercolare con conseguente ricovero

d'urgenza presso la clinica fiorentina del dottor Cocchi dove lo scrittore resterà per quattro mesi potendo uscire solo in ottobre inoltrato. «Giugno. Malattia, all'improvviso. Quattro mesi in clinica a Firenze. Silenzio. [...] Ottobre. Lo sapevo che il punto debole è stata sempre la testa» (LG, p. 133). Ottieri ricorderà quest'esperienza, fondamentale per la sua vita in quanto si tratta del primo di numerosi ricoveri tra cliniche, ospedali, case di cura e manicomi, in alcuni paragrafi della *Linea gotica* relativi al '53 e anche in una prosa narrativa nata dalla collaborazione con «Il Mondo» nella metà degli anni Cinquanta⁴⁴ dal titolo emblematico *Sua maestà l'encefalo* dove Ottieri descrive minuziosamente le terapie dolorose a cui si sottoponeva ogni giorno tra «una puntura sottoccipitale (nella nuca) la mattina; tre, quattro iniezioni endomuscolari; una fleboclisi, specie di iniezione endovenosa a gocce della durata di 6-8 ore; una puntura lombare la sera; una diecina di pillole per bocca» (CRO, p. 119). Un ricordo dettagliato di quest'esperienza Ottieri lo riporterà anche in un passo di *De morte* scritto a distanza di quarant'anni dai fatti, dimostrando ancora il vivo ricordo della malattia:

La meningite colpisce la testa e i centri nervosi, blocca la colonna vertebrale, quindi la persona intera, rendendola rigida, cieca e sorda. Ha l'aspetto di un male morale, perché attacca l'encefalo; la culla, più o meno, dei pensieri. Eppure non tocca specialmente gli intellettuali, quelli che hanno pensato troppo (o male). Preferisce i bambini, dagli organi più raffinati ancora deboli e innocenti.

(LG, p. 134)

A trent'anni ebbi una meningite. Rischiai la morte ma non me ne accorsi. [...] La cura consisteva in quaranta iniezioni lombari, tutti i giorni, e venti sottoccipitali. La sottoccipitale si pratica così: l'operatore infilava un grosso e lungo ago nella nuca dell'utente, il quale stava in collo a una suora che lo abbracciava. L'ago cominciava a forare un tessuto fibroso e l'operatore cercava di non bucare il cervelletto adiacente. L'ago crocchiava; aspettavo che da un momento all'altro facesse capolino dal pomo di Adamo e mormoravo: «Ecce Homo, ecce Agnus Dei».

(MOR, p. 80)

⁴⁴ In OTTIERI Ottiero, *Cronache dell'al di qua*, a cura di Maria Pace Ottieri, Avagliano, Cava de' Tirreni 2005. Si tratta di una raccolta di articoli scritti da Ottieri e apparsi sul quotidiano «Il Giorno» tra il '64 ed il '73, con in più prose narrative uscite su «Il Mondo» nella metà degli anni Cinquanta, come *Sua maestà l'encefalo*, *Le ragazze di Saintrop*, *La seduzione*, *I divini mondani*. Per quanto riguarda *Le ragazze di Saintrop*, il titolo originare era *Santropia* ma «per ragioni di impaginazione» Mario Pannunzio, che dirigeva «Il Mondo», decise di cambiarlo aggiungendo che «L'articolo è molto bello, anzi uno dei più belli che abbiamo pubblicato negli ultimi anni». (Lettera di Mario Pannunzio ad Ottieri, 1 dicembre '58).

Per tutto il periodo della malattia, comunque, l'ingegnere Olivetti gli spedisce ogni mese lo stipendio mostrando fiducia in una pronta guarigione ed anche speranza di vederlo al lavoro come selezionatore del personale, avendo scorto nel giovane una predisposizione particolarmente favorevole per quel tipo di impiego che Ottieri riuscirà a svolgere, *en fin*, a pieno regime solo all'inizio del '54.

Ho avuto una meningite diagnosticata come tubercolare. Successe così che Adriano Olivetti, mio grande protettore, che non solo era un mecenate, ma una figura di intellettuale finissimo, mi propose di riprendere il lavoro in un clima migliore di quello di Ivrea o di Milano. Mi incaricò di fare la selezione del personale nella sede dell'Olivetti a Pozzuoli in modo da svolgere in un clima favorevole quel lavoro che, secondo lui, io, per le mie qualità artistiche, sapevo fare.

(Dall'intervista rilasciata a Lea Vergine)

II. 2. *Tempi stretti*

II. 2. a) La classe operaia non va in paradiso

Ottieri compone in due anni, tra il '53 ed il '55, *Tempi stretti* scaturito dalle numerose letture sul tema industriale e sul lavoro in fabbrica, tra cui emergono con intensità le opere di Marx e di Weil, dall'attività giornalistica presso la rivista scientifica «La Scienza Illustrata», che gli fa scoprire da vicino il mondo industriale, e soprattutto dall'esperienza di lavoro alla Olivetti presso la fabbrica di Ivrea:

Caro Momigliano,

l'esperienza di Ivrea per me è stata eccezionale. Erano anni, da quando nel '48 lasciai Roma per Milano, che desideravo vivere in una fabbrica. Non sono stato minimamente deluso, forse data l'alta concentrazione di quella esperienza, di non aver avuto il tempo di entrare nella routine. Comunque, rimane il fatto che non mi ero sbagliato quando avevo deciso di far confluire tutte le mie esperienze culturali nei problemi di un'industria settentrionale; e questo mi fa piacere.

(Lettera di Ottieri a Franco Momigliano, senza data, probabilmente del '53)

Avevo scoperto Marx. La conseguenza fu che non vivevo affatto i problemi della forma e del linguaggio, se non in modo inconsapevole. *Tempi Stretti* è un libro sommamente industriale di tipo naturalistico... Un libro faticosissimo, lavoratissimo, e scritto con i piedi, poi rivisto e corretto in una seconda edizione.⁴⁵

L'idea di scrivere un romanzo ambientato in una fabbrica aveva assorbito da molti anni, almeno dall'arrivo a Milano nel '47, i pensieri di Ottieri il quale iniziò a registrare su un diario (che confluirà, come detto, nella *Linea gotica*) le esperienze personali su quella realtà industriale che poteva osservare ogni giorno. La novità del tema, non soltanto letteraria ma anche di vita, spinse Ottieri a convogliare in esso ogni futura ispirazione e alcuni appunti del

⁴⁵ Dalla *Biografia di mio padre* di Maria Pace Ottieri, in *Cronache dell'al di qua*, cit. p. 175. La prima edizione di *Tempi stretti* è del '57 (nella collana I Gettoni), la seconda del '64 (ne I Coralli), entrambe presso Einaudi.

diario saranno pubblicati, su suggerimento di Calvino, in «Nuovi Argomenti» ed in seguito nel quarto numero de «Il Menabò», nel '61, come *Taccuino industriale*.⁴⁶

«Il Menabò», che doveva avere secondo il suo ideatore Vittorini i caratteri di una rivista e di una collana letteraria, uscì in dieci numeri-volumi (dal '59 al '67) tendenzialmente monografici che presentavano testi letterari e saggi critici su un determinato argomento, realizzando una fusione ideale tra «Il Politecnico» e «I Gettoni» con la ripresa delle stesse esigenze (letterarie, sociologiche e culturali) che avevano ispirato quelle precedenti iniziative editoriali. In particolare «Il Menabò» registrò costantemente le tematiche più aggiornate della discussione critica e teorica, contribuendo ad un processo di sprovincializzazione della cultura italiana, anche grazie alla presenza di numerosi contributi di scrittori stranieri. I dieci numeri della rivista, pubblicata a Torino, uscirono senza periodicità fissa, dal primo numero apparso nel '59 all'ultimo, il decimo, nel '67.⁴⁷

⁴⁶ Per comprendere la novità apportata dal quarto numero del «Menabò» su un tema così particolare, non solo nella letteratura italiana, Dionys Mascolo, redattore delle Edizioni Gallimard di Parigi, con il quale Ottieri entrerà in contatto per la traduzione in francese dell'*Impagliatore di sedie*, ammette sulla “questione industriale” un’ignoranza letteraria clamorosa all’interno della cultura francese degli anni Sessanta: «Je pense que toutes les discussions par le «Menabò» sur “Littérature et industrie” dont le public italien est averti, sont, au contraire, complètement ignorées en France. [...] Il s’agit en effet d’un problème qui n’est nullement posé aux écrivains français». (Lettera di Dionys Mascolo ad Ottieri, 21 dicembre '64)

⁴⁷ Il titolo della rivista fa riferimento ad un termine in uso nell’attività editoriale che indica lo schema di impaginazione fatto per inserirvi articoli ed immagini; e oltre ad essere accattivante, trasmette quell’idea di utilità che Vittorini pensava per la rivista: «*Il Menabò*, e tutti si sa che cosa sia un menabò, di pratico, di strumentale, nel corso della realizzazione grafica d’ogni lavoro editoriale o giornalistico. Un nome legato a un’idea di funzionalità, e rapido e allegro di suono: per questo ci è piaciuto». Vittorini era il direttore oltre che ideatore della rivista, mentre Calvino il condirettore, e insieme parteciparono attivamente alla redazione discutendo, scambiandosi pareri, accordandosi sui testi da pubblicare e sugli autori da invitare alla collaborazione. «Il Menabò», nel programma di Vittorini, doveva decifrare i segni del mondo contemporaneo e rappresentarli criticamente attraverso la denuncia del conformismo culturale, la mancanza di tensione e di rigore nell’Italia letteraria di quegli anni, riflettendo sul valore operativo della letteratura. Nel primo numero, apparso nel giugno del '59, furono proposte parti del *Calzolaio di Vigevano* di Mastronardi che rappresentava il mondo del lavoro in una cittadina di provincia tra gli anni Cinquanta e Sessanta; di *Pace a El Alamein* di Giuliano Palladino sul tema della guerra; il saggio di Raffaello Crovi sulla *Lingua e dialetto nella letteratura italiana*; e quello di Claudio Cintioli su *Guerra e letteratura di guerra* con un’ampia *Bibliografia della letteratura italiana della seconda guerra mondiale* curata da Crovi. Il secondo numero, del '60, fu incentrato sull’uso dei vari dialetti meridionali e sulle nuove elaborazioni linguistiche soprattutto in letteratura; si apre con il saggio *Il mare dell’oggettività* di Calvino, per svilupparsi con alcune poesie di Roberto Roversi, *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, il saggio di Franco Fortini *Le poesie italiane di questi anni*, poesie di Paolo Volponi, *Il malpensante* di Leonetti. Vittorini criticava i dialetti dell’Italia meridionale legati a una civiltà contadina, valorizzando al contrario quelli settentrionali che già risentivano della civiltà industriale. Il terzo numero, sempre del '60, incentrò l’attenzione sulla letteratura meridionale a cominciare da *I giorni della fiera* di Stefano D’Arrigo, *Racconto di provincia* di Raul Lunardi e dal saggio di Crovi su *Meridione e letteratura*, con una bibliografia completa degli scrittori meridionali. I numeri quattro e cinque presentarono un chiaro passaggio di discontinuità rispetto ai precedenti seguendo una precisa scelta di Vittorini non del tutto condivisa da Calvino che si allontanerà progressivamente dalla rivista. Nel quarto numero, uscito nel '61, che affrontava il rapporto tra industria e letteratura, fu importante per la prima pubblicazione “industriale” di Ottieri. Inoltre in questo numero Vittorini iniziò la sua polemica contro la letteratura che, guardando al mondo industriale, adottava la stessa ottica del mondo agricolo: secondo Vittorini, per fare una letteratura moderna non bastava assumere tematiche moderne, in quanto era necessario cambiare i modi e il linguaggio della rappresentazione. Gli scritti letterari del quarto fascicolo, dove emergono i nomi di Sereni, Davì, Giudici, oltre che di Ottieri col suo *Taccuino*

Dopo il breve *Taccuino industriale* apparso sul «Menabò», l'intero diario di Ottieri sarà pubblicato nel '62 da Bompiani col titolo *La linea gotica*: queste importanti esperienze consacrarono Ottieri, all'inizio degli anni Sessanta, come il pioniere della cosiddetta "letteratura industriale".

La mia scelta tra agricoltura e industria. Nella prima ho qualcosa alle spalle, una tradizione, o un'abitudine, una predestinazione. Nell'industria niente. Non c'è un briciolo d'industria in tutta la mia storia o in quella della mia famiglia per secoli. Eppure l'industria concentra i nodi del mondo contemporaneo, guida tutte le risposte concrete alle nostre domande, e infine serve da miraggio per sfuggire una buona parte delle nostre contraddizioni.

(*LG*, p. 31)

Il problema più urgente da risolvere apparve ad Ottieri la mancanza di un'origine della letteratura industriale in Italia, sebbene i confronti e i dibattiti sull'argomento si sviluppavano con energia, e tra questi la testimonianza del quarto numero del «Menabò» risultava essere la più significativa: «La narrativa di oggi non può ignorare lo stato civile, il mestiere, la geografia, la classe. È realistica, perché esiste in noi un desiderio *necessario*, cioè artistico, di scoperta [...] degli altri» (*LG*, p. 37). Tuttavia nessuno scrittore prima di Ottieri aveva tentato di "tradurre" un tema così particolare, come quello dell'industria, in un'opera letteraria

industriale, vengono presentati come la riprova di un vuoto da colmare. Il numero cinque (del '62) presentò una prima rassegna del movimento della neoavanguardia letteraria italiana, ponendo il «Menabò» in chiara zona di apertura verso un auspicato rinnovamento, cui offre un terreno d'incontro e di confronto con esperienze letterarie di provenienza diversa. Vennero proposti numerosi testi poetici e narrativi sulle stesse argomentazioni del quarto, come quello di Brigantini *La questione del potere* e di Calvino *La tematica industriale*. Su questa linea s'impose anche il numero sei (del '63) con un'ampia rassegna di poesia distinguendosi per il suo carattere compromissorio; apparentemente tranquillo e non provocatorio, era introdotto da una poesia di Gadda seguita poi da un lungo saggio di Citati, mentre negli stessi anni, si andava progettando con altri scrittori francesi e tedeschi una rivista letteraria trinazionale. Nel settimo numero (del '64) venne dunque presentata la proposta di una rivista internazionale di cultura e letteratura, costruita con la collaborazione di italiani, francesi, tedeschi, che si sarebbe pubblicata simultaneamente in Italia da Einaudi, a Francoforte da Suhrkamp e a Parigi da Julliard, alternando ai testi italiani di Badiali, Calvino, Ugonotti, Bocca e Romanò quelli stranieri di Roland Barthes, Maurice Blanchot e Jean Genet. Il numero otto (del '65) univa le sperimentazioni della cosiddetta "avanguardia qualificata" con quelle interlocutorie e dissidenti, tra cui Sanguineti e Pagliarani. Seguendo il progetto della rivista internazionale si pensò a numeri interamente redatti da scrittori o gruppi stranieri che avrebbero dovuto alternarsi a numeri italiani antologici (come il numero otto) o monografici. Il numero nove fu affidato ad Hans Magnus Enzensberger sul tema "Letteratura come storiografia" e inoltre si pensava ad un altro numero che ponesse l'attenzione sulle nuove ricerche strutturali sovietiche che in quegli anni prendevano l'eredità del formalismo russo; ma il numero uscì nel '65 quando Vittorini era già gravemente malato ed «Il Menabò», del tutto legato alla sua personalità, non poteva continuare senza di lui. Un numero commemorativo, il decimo, redatto da Calvino chiuse infatti la serie nel '67, con una scelta di pagine di Vittorini da aggiungere a *Diario in pubblico*, saggi di Calvino (*Progettazione e letteratura*), Guido Guglielmi, Francesco Legnetti e Michele Rago, oltre ad alcune fotografie dello stesso Vittorini.

giacché mancava un collegamento diretto tra chi scriveva, il romanziere, ed un mondo fino ad allora sconosciuto. Ottieri comprendendo questo limite, grazie alla personale esperienza di lavoro in una fabbrica, tentò di ridurre tale frattura col riportare sulla carta e in forma romanzata i motivi essenziali della condizione operaia in un periodo storico fondamentale per l'Italia.

Se la narrativa e il cinema ci hanno dato poco sulla vita interna di una fabbrica, c'è anche una ragione pratica, che poi diventa una ragione teorica. Il mondo delle fabbriche è un mondo chiuso. Non si entra – e non si esce – facilmente. Chi può descriverlo? Quelli che ci stanno dentro possono darci dei documenti, ma non la loro elaborazione: a meno che non nascano degli operai o impiegati artisti, il che sembra piuttosto raro. Gli artisti che vivono fuori, come possono penetrare in un'industria? [...] L'arte non nasce dall'inchiesta, ma dall'assimilazione. Anche per questo l'industria è inespressiva; è la sua caratteristica. [...] Dal dopoguerra ho cominciato a maturare la convinzione che la nostra cultura debba unirsi al movimento operaio; e non soltanto alla sua teorica, ma ai suoi "fatti", cioè alla vita di fabbrica. Fin qui nulla di nuovo; se non, forse, la mia particolare attenzione agli aspetti narrativi.

(LG, pp. 183-184)

Ottieri decise dunque di varcare una soglia sconosciuta, raccontando quello che ancora non esisteva nella letteratura italiana, ossia il tema industriale, ma prima di affrontarlo *de visu*, come uno "speleologo" andò alla ricerca della poesia nascosta dentro le fabbriche volendone estrapolare le essenze primarie per lui davvero poetiche.

Cercavo con laboriosità tenace
il Metello milanese.
Non avrei potuto inventarmelo.
Cercavo la poesia nascosta
nei luoghi impoetici,
in certe stradine in mezzo alla Falck.
Volevo filmarle
con cinema attento
alle meraviglie squallide delle marane industriali.

(PSI, p. 31)

Nel cuore degli anni Cinquanta tra la ricostruzione del dopoguerra (il miracolo o *boom* economico) e la grande ipocrisia di un benessere collettivo che, nelle strutture, fu soltanto apparente, sebbene fosse offerto come liberale e democratico sulle schiene di milioni di operai, per lo più meridionali, che andarono ad ingrossare la mano d'opera nelle industrie del nord, si decisero le sorti future del Paese: in modo schematico, il nord Italia industriale e prospero, il centro baronale e gozzovigliante, il sud abbandonato a se stesso, ovvero alle organizzazioni criminali molto più efficienti dello Stato centralizzato. Gli operai, in questa sarabanda di promesse mancate e illusioni perdute, furono coloro che, tra i protagonisti di uno scempio collettivo, pagarono un altissimo prezzo di lavoro, vita, ideali. Ottieri coglie, quasi profeticamente, come pochi scrittori in quel periodo, i tratti di un nuovo Paese che stava allora nascendo in una tensione nevrotica e alienata (Pasolini parlerà di «Nuova Preistoria»): «Il feto del nostro oggi con tutti i segni di storia, di cronaca, di eredità chiaramente riconoscibili. I segni che allora pochi avrebbero colto a occhio nudo» (Furio Colombo, nella prefazione a *La linea gotica*).

Volevo scrivere un romanzo
che fosse *come* il Capitale.
Una storia
materialistica-storica. La scrissi.
Raccontare una storia
non serve a niente.
Una storia deve servire
a infiammare le meningi politiche.
Quel testo venne
prosastico. Non v'era
poesia né tendenza nuova.
Pasolini lo vilipese.
La sinistra letteraria
lo trovò brutto. La
sinistra letteraria
voleva non testi industriali,
ma a *livello* industriale.
Era grave raccontare
la vita nelle fabbriche attuali
con una prosa da Zola.
Per massimo

di avanguardia nel contenuto
tenevo massima retroguardia di forma.

(*PSI*, p. 21)

Quando Calvino ebbe sotto gli occhi il manoscritto de *Le schiene di vetro*⁴⁸ comprese dopo poche pagine che si trattava del romanzo industriale tanto atteso da lui e in particolare da Vittorini che auspicarono, come detto, nel quarto numero del «Menabò» la nascita della letteratura industriale italiana. Ottieri fu il primo a penetrare nel mondo automatizzato e nei meandri reconditi della fabbrica, svelando aspetti fino ad allora sconosciuti come i celebri *tempi* di lavorazione che si riducono gradualmente rendendo l'operaio simile ad una macchina. Ciò che emerge dal romanzo è l'analisi dettagliata dei meccanismi perversi di una moderna realtà tecnologica che trasforma i rapporti umani anche al di fuori dell'industria.

Caro Ottieri,

confermo quanto ebbi a dirti per telefono. *Le schiene di vetro* è un libro molto importante e atteso e utile, per la sua seria impostazione documentaria, e dove ti tieni fedele a essa anche molto felice letterariamente. Sei soprattutto riuscito, rappresentando tre stabilimenti diversi per livello economico e tecnico e per atteggiamento delle maestranze e dei dirigenti, a dare un quadro della situazione industriale italiana nella sua complessità e interrelazione. Le riunioni politiche e sindacali sono sempre un grosso scoglio a raccontarsi, e tu, mettendo in primo piano i socialisti anziché i comunisti, hai cercato di dare qualche pennellata inedita. [...] Quel che pesa sul libro è la tristezza; che gli operai siano anche gente allegra e le fabbriche anche una via di libertà non si vede. [...] Il titolo non mi piace granché. [...] Lo mando a Vittorini e caldamente lo sollecito.

(Lettera di Calvino a Ottieri, 15 maggio '56)

Ed infatti Calvino non perderà tempo ad inviare l'opera a Vittorini, il quale allora non nutriva per Ottieri una stima particolare dopo le vicissitudini strutturali delle *Memorie*, definite dallo stesso Vittorini, in modo forse provocatorio, «un'opera alla Körmendi». Calvino prende ancora una volta le difese di Ottieri tentando di smussare le parti più romanzate del testo per far emergere l'evidenza di un fatto incontestabile: per la prima volta nella letteratura

⁴⁸ È il titolo pensato in un primo tempo da Ottieri poiché con tale l'espressione s'intendeva indicare, nel gergo dell'industria, quei lavoratori lavativi «fragili e fiacchi» oppure i «compagni più vigili e riottosi» (*TS*, p. 135); «Spesso le schiene di vetro sono i buoni per il partito, i cattivi per il padrone» (*LG*, p. 213).

italiana si entra dentro le fabbriche. Tale novità val più di un romanzo, sembrerebbe sentenziare Calvino.

Caro Elio,

ti mando il romanzo di Ottieri. So che l'autore non ti garba, ma questa è una cosa completamente diversa dalle *Memorie dell'incoscienza*. È un documentario di vita industriale, con tre aziende, di un diverso stadio di sviluppo tecnico, vista in tutti i loro aspetti più importanti e inediti, e sulla Milano squallida e periferica. Mi pare il primo che parla di queste cose con serietà e modestia documentaria e con vasta conoscenza diretta. Quel po' d'intreccio di romanzo che c'è vale poco, ma serve a far muovere la macchina da presa e a rappresentare la complessità della situazione industriale o operaia italiana. Le parti psicologiche, erotiche e in genere tutte le parti più "scritte" sono dell'Ottieri che già conosciamo e disturbano un po': ma il libro interessa per il resto, che è la sua più grande parte. Anche sulle riunioni politiche e sindacali riesce a rappresentare, evitando abbastanza gli scogli, e con l'espedito di mettere in primo piano i socialisti anziché i comunisti, cerca di dare qualche pennellata inedita. Mi pare che tra I Gettoni questa testimonianza sia molto utile e attesa, ancorché Ottieri sia scrittore di carne triste.

(Lettera di Calvino a Vittorini, 15 maggio '56)

Ma nonostante il favorevole appoggio di Calvino, Ottieri non è soddisfatto del proprio manoscritto. Il problema essenziale sembra essere non tanto il tema, che viene accolto con favore dai critici a cui presenta il lavoro ancora *in fieri*, quanto la scrittura, le parti "borghesi", l'approssimazione linguistica, gli errori tecnici evidenziati soprattutto da Pasolini, che disorientano il giovane scrittore il quale ha nello scarno *curriculum* un solo romanzo pubblicato, tra l'altro di poco successo⁴⁹, mentre si sta addentrando in un sentiero irto di problematiche spinose come l'industria, il sindacato, la condizione operaia.

⁴⁹ Ottieri si auto-definirà in *Cery* scrittore «bad-sellerista» perché, con l'eccezione di *Donnarumma all'assalto*, ogni sua opera, pur riscontrando consensi da parte della critica, venderà poco o nulla e le *Memorie* attestano in modo inequivocabile questa "condanna". In una lettera inviata a Calvino il 21 aprile del '56, Ottieri si lamenta dell'esiguo numero di copie vendute dalle sue *Memorie*: «Ricevo in questo momento il rendiconto – che non avevo avuto prima – che vergogna! Copie vendute: 775. Debbo alla Einaudi lire 12.800! Ci sarebbe proprio da scoraggiarsi!». Ad Angelo Gaccione, cit., Ottieri rivela: «Quello che ho venduto di più è stato *Donnarumma all'assalto*, che parlando della fabbrica di Pozzuoli non parla dei miei mali».

Caro Calvino,

sono disorientato circa le eventuali correzioni da fare al libro. Vittorini mi disse che dovevo tagliare nette le parti “borghesi”, che però voleva prima un confronto. Ho chiesto il confronto a Pampaloni, il quale mi suggerisce di lasciarle perché fanno da luce-ombra al resto. Ho poi avuto una martellante lettera di Pasolini – è mio amico e gli ho mandato il manoscritto – piena di accuse sul piano tecnico, di errori segnati col lapis blu. Evidentemente mi ha voluto dare una lezione di “mestiere”, ci è riuscito e mi ha un poco avvilito... Pasolini sostiene che tutte le entrate dei personaggi nella prima parte erano sbagliate, enunciate e non rappresentate. [...] Che vi è una certa approssimazione linguistica per cui il romanzo dovrebbe essere qua e là limato.

(Lettera di Ottieri a Calvino, 31 luglio '56 da Champoluc)

Il riferimento a Geno Pampaloni riguarda un carteggio avviato da Ottieri con il critico letterario che si dimostrava molto attento a quegli originali scritti ambientati nelle fabbriche. Il 14 settembre del '56 Pampaloni gli scrive di non avere obiezioni per la pubblicazione del romanzo: «Molti auguri e con la speranza di vedere presto stampate *Le schiene di vetro*».

Di quel momento di confusione e incertezza, Ottieri, dal ritiro di Champoluc dove è in vacanza con la moglie e la figlia, ne fa partecipe anche l'amica Rella (Clotilde Marghieri, della quale si tratterà nel paragrafo successivo), evidenziando in primo piano il giudizio negativo di Pasolini, che lo influenzò notevolmente, ed anche i dubbi se firmare il contratto con Einaudi.

Cara Rella,

non l'ho firmato ancora [il contratto]. Non mi piace. L'ingegner Olivetti sta leggendo il manoscritto. La risposta, alla riapertura dello stabilimento, la fine del mese. Ho avuto anche una mezza stroncatura da Pasolini, con consigli di rimetterci le mani. Sono quindi confuso, e voglio tornare a Milano per stringere le fila, se no quando esce?

(Lettera di Ottieri a Rella, 18 agosto '56)

Le riflessioni di Pasolini suggestionarono molto la percezione di Ottieri sul romanzo da terminare, aumentando le sue insicurezze ed influenzando anche le future correzioni. Ma ciò che risalta in modo sorprendente è la memoria storica di Ottieri per questa spiacevole esperienza che si ritrova, secondo l'idea della “sinfonia” e dell'opera “aperta” della sua

letteratura, in un passo della *Storia del PSI*, ovvero ben trentasei anni dopo la «stroncatura» pasoliniana, dove non sembra attenuarsi il profondo dolore da lui percepito dinanzi ai giudizi non certo lusinghieri dell'«amico» Pasolini su *Tempi stretti*.

Ei, il massimo
trait-d'-union fra cultura e lotta,
non voleva pubblicarlo.
Lo trovava
peggio del Gattopardo...
Era anche sgrammaticato
tanto io militavo pel contenuto,
sbeffeggiando la forma.
Mio suocero, padrone buono,
lo fece pubblicare
presso il gelido editore torinese.
(*PSI*, p. 21)

Ed anche per il titolo i dubbi non mancano: dalle iniziali *Schiene di vetro*, si passa alle *Sirene* fino alla scelta conclusiva di *Tempi stretti* a poche settimane dall'uscita del romanzo nelle librerie, fine estate '57, dopo numerosi tentennamenti ed incertezze, nella collana «I Gettoni» della Einaudi.

Caro Calvino,
sono incerto per il titolo: *Le schiene di vetro* mi piacerebbe e lo troverei esatto, anche originale, ma vedo che nessuno lontanamente lo capisce e che molti lo interpretano “metaforicamente”. Ho pensato ad altri titoli, [...] come *Le sirene*, di una facile ambiguità, ma abbastanza gradevole. Temo però di mettere il carro davanti ai buoi. Cioè non vorrei preoccuparmi del titolo.

(Lettera di Ottieri a Calvino, 28 maggio '57)

Caro Calvino,
mi prendete in contropiede. Ormai credevo che *Le schiene di vetro* andasse bene. Allora ho pensato – visto che *Le Sirene* è un ripiego – a *Tempi stretti*.
(Lettera di Ottieri a Calvino, inizio giugno '57)

Sul titolo si decise dunque per *Tempi stretti* poiché esso riusciva a condensare il problema essenziale del lavoro in fabbrica strutturato secondo periodi di esecuzione che si riducevano parallelamente al progresso tecnologico. L'operaio, oltre a non partecipare più al processo completo di fabbricazione del prodotto dovendo occuparsi solo di una parte di esso, si ritrova "imprigionato" nei tempi calcolati da un cronometrista che, come una spada di Damocle, imperversa sulla nuca o dietro le spalle dei lavoratori. In rapporto all'esecuzione da svolgere e alla macchina utilizzata, ogni operaio, nella frantumazione del lavoro ormai sminuzzato e parcellare, fa gesti sempre più piccoli e brevi, condannato a rispettare il tempo che implacabile si contrae in alcuni secondi di azione.⁵⁰

Per quanto concerne le descrizioni del disagio provato dagli operai per i tempi "stretti", Ottieri risente fortemente della lezione di Simone Weil.

Il cronometrista è spietato. [...] Il tempo perduto fra un lavoro e l'altro dev'essere segnato sugli ordinativi (ma allora si corre il rischio di non eseguirli in tempo, soprattutto con i lavori minori) o è dedotto dalla paga. [...] Non ce n'è molti che osino rimanere fuori tempo.

(*La condizione operaia*, p. 20)

Un giovane ingegnere mi parla della produzione dal punto di vista economico e dei "tempi"; qui è il senso ultimo della vita d'officina, lo Spirito Santo di fabbrica è nell'interdipendenza fra costo e tempo. [...] Stabilito uno standard di qualità, tutto si riduce a tempo, velocità. Tempo puro, al polo contrario della invenzione, della riflessione. [...] Scendo con un cronometrista al reparto, e appena l'operaio si accorge che ce l'ha dietro le spalle, rallenta il ritmo: 5"6, 5"6, 8"; poi si riprende ma continua sui 7". Crisi di disinteresse e monotonia. [...] Si parla anche dei tempi, e dell'allenatore. Chi è costui? Cosa fanno in Russia? [...] La rivoluzione è compiuta quando gli operai desiderano loro i tempi stretti e l'operaio con il cronometrista alle spalle, accetta. [...] I tempi sono serrati. Secondo il medico di fabbrica, ammalati gli arrivano in continuazione.

(*LG*, pp. 112, 126, 221, 232)

⁵⁰ Per le nozioni di *Capitale e interesse* della scuola austriaca di Eugen von Böhm-Bawerk ad inizio Novecento, e di *Capitale e tempo* secondo gli studi di John Hicks del '73, la riduzione del tempo nei processi produttivi realizzati dall'impresa comporta un aumento delle merci collocabili sul mercato senza alcun aumento di stipendio per i lavoratori. Per la determinazione dei tempi riguardo ai movimenti elementari dell'uomo sul lavoro nel '48 fu elaborato il sistema MTM (*Methods-Time Measurement*), che Ottieri probabilmente conosceva, attraverso il quale si stabilivano i tempi, dopo osservazioni dirette, delle prestazioni medie degli operai.

I capisquadra giravano per le macchine, le preparavano. Un cronometrista rilevava il tempo. [...] A non sbagliare sono sei tempi. [...] Sei tempi, sei tempi, sei tempi e il sesto e il primo si rincorrevano. [...] Il tempo va vinto, non farsi vincere dal tempo. [...] La macchina riduce il lavoro a tempo puro, sebbene anche le macchine siano più veloci. Il progresso è questo. [...] Con il progresso, i tempi tendono a zero. [...] Per questo, per celebrare l'inizio del nuovo anno, del 1950, del giubileo, un cronometrista, permeato a fondo dello spirito della direzione, tagliò i tempi alle presse. [...] Vi fu uno sciopero alle presse. [...] Su ognuno il taglio dei tempi cade come una mala sorte non meritata, come una molla che si è faticato a caricare e di colpo torna lenta.

(*TS*, pp. 51, 52, 64, 155, 232)

In fabbrica,
la filosofia non si rapporta solo a se stessa,
ma ai tempi stretti.
I miei tempi
erano stretti o lunghi?

(*PSI*, p. 33)

Per condurre la narrazione sulla realtà industriale, inedita per la tradizione letteraria italiana, Ottieri sceglie una prospettiva alquanto oggettiva, distaccata, senza schierarsi a favore di nessuna parte in causa tra gli operai, i sindacati, i “padroni” e i partiti politici; egli sceglie di raccontare i fatti, in modo romanzato, partendo dal proprio retaggio culturale ed esistenziale che ignorava il mondo operaio: «La mia scelta tra agricoltura e industria. Nella prima ho qualcosa alle spalle, una tradizione, o un’abitudine, una predestinazione. Nell’industria niente. Non c’è un briciolo d’industria in tutta la mia storia o in quella della mia famiglia per secoli». Da questa visuale indipendente, aperta e non sottomessa ad alcuna logica di partito o di fazione, Ottieri può penetrare a fondo nel cuore della materia, ovvero la crisi della classe operaia sconfitta dal *boom* economico ed obbligata ad omologarsi al modello culturale della borghesia capitalistica, facendo così naufragare non solo il sogno di un riscatto sociale ed etico-politico ma anche la prospettiva, sulla scorta del pensiero di Gramsci, dell’egemonia culturale del proletariato.

«C’è una tristezza operaia dalla quale non si guarisce che con la partecipazione politica» (George Navel) non a caso è l’epigrafe del romanzo; tale illusione s’infrange dinanzi all’incombente crisi dell’ideologia comunista e del socialismo che non permise alla classe

operaia di realizzare quella liberazione collettiva auspicata per secoli. Ottieri scalfisce e ridimensiona, con dolore e rimpianto, il mito del proletariato sempre cosciente del proprio ruolo di motore della Storia e pronto a rivendicare inviolabili diritti: la delusione che emerge dalle pagine del romanzo è di tipo post-resistenziale e si plasma nella dura lotta per la sopravvivenza quotidiana all'insegna del compromesso più che dello scontro sociale aperto o della rivoluzione. E dagli accordi sociali, economici, politici messi in atto con la classe borghese padronale e tecnocratica, il proletariato ne esce inevitabilmente sfiduciato, diviso, confuso, fino a rinnegare con il trascorrere del tempo (non più stretto ma mortificante) gli ideali passati.

Il proletariato settentrionale imborghesisce. Ma l'imborghesimento è una prova, cui nessuno deve scappare. I partiti di sinistra aumentano di adesioni nel Sud, nel Nord si fermano o arretrano un poco. Dicono che dopo la Lambretta il colpo grosso al comunismo lo darà la "600". Col passar del tempo e il rafforzarsi dell'economia borghese, la sinistra rivoluzionaria corre il rischio della stagnazione e dell'usura. Ma il rischio va corso, per non compiacersi in eterno della miseria. Quando il proletariato tende a migliorare all'interno del sistema capitalistico, essendosi preparato per una rivoluzione che non viene, quando rinuncia al salto qualitativo e cerca l'aumento di salario: allora può venire una crisi profonda, rompersi la solidarietà, nascere la rivolta contro gli scioperi politici, etc. Allora, dobbiamo affrontare questa crisi, non fuggire a ritrovare gli stimoli rivoluzionari nelle aree depresse, a indignarci facilmente. [...] Si sostiene che dal punto di vista padronale, non c'è nulla di strano o di nuovo nei ricatti: ma, qualche anno fa, i ricattati sarebbero usciti sbattendo la porta, sentendo la vendetta vicina. La crisi profonda del socialismo, è l'allontanamento indefinito dalla sua realizzazione, che molti, per anni, aspettavano di semestre in semestre. [...] La "via aziendale alla classe operaia" è una via lunga; ma, alla fine, chiusa. O ci trovi, in fondo, il padrone; o, nel migliore dei casi, la tua stessa coscienza e la storia, che la sbarrano.

(*LG*, pp. 217, 270, 291)

II. 2. b) Riflessi autobiografici

L'intreccio di *Tempi stretti* è scheletrico con una trama assai esile: Giovanni Marini⁵¹, il protagonista, è un giovane trentenne che lavora nei quadri della direzione tecnica della Alessandri, un'azienda tipografica di Milano a carattere familiare, senza Commissione Interna, sempre sull'orlo della liquidazione o della vendita. Conosce Emma, «di corpo graziosa, la testa un po' pesante, gli occhi marrone chiaro» (*TS*, p. 35), un'operaia venuta da Roma che vive nello stesso appartamento dove Giovanni ha preso in affitto una stanza; tra loro la simpatia iniziale si trasforma dapprima in affetto e poi in amore senza tuttavia concludersi nel matrimonio sperato dalla ragazza. Giovanni è attratto infatti da un'altra donna, Teresa, «bionda, giovane, morale» (*TS*, p. 33), alto-borghese amica di famiglia che si erge a sua "protettrice", ma con la quale egli riuscirà soltanto a portare avanti un mellifluo corteggiamento.

L'interesse, o meglio la maturazione di Giovanni nel corso del romanzo convoglia sulla condizione operaia che può osservare da un punto di vista privilegiato: egli lavora in fabbrica ma nei piani "alti" essendo impiegato nella direzione tecnica. L'essenza della narrazione s'incentra sul mondo operaio dove si sviluppa, in un clima sempre più vigoroso e concitato, la vita nella fabbrica, o meglio nelle fabbriche giacché la scena del romanzo si sposta dalla Alessandri alla Zanini alla Smai, in una fase stagnante di sviluppo mentre si prospettano centinaia di licenziamenti. I problemi quotidiani che si vivono all'interno dei tre stabilimenti, distinti per produzione, sono gli stessi: lavoro alienante, esaurimenti nervosi, incidenti, salari bassi, timore di licenziamenti, cottimo mal retribuito, *tempi* sempre più *stretti*, rivendicazioni sindacali, interessi politici, miopia dei "padroni", scioperi, degradazioni d'impiego. Inoltre in ogni fabbrica, classico microcosmo dove si sa tutto di tutti, si constata una fauna di personaggi alquanto dubbi come spie, adulatori, ipocriti, delatori, e dove la solidarietà umana appare, nel migliore dei casi, estemporanea ed isolata.

Ottieri filtra nel protagonista del romanzo, Giovanni Marini, numerosi elementi autobiografici da correlare con alcune pagine della *Linea gotica* scritte durante la stesura di *Tempi stretti*. In primo luogo Giovanni lavora in un'azienda tipografica come Ottieri che è impiegato nella rivista «La scienza illustrata», ha gli stessi anni (trenta) dello scrittore, è impiegato in un reparto dirigenziale, non ha maturato alcuna esperienza di fabbrica prima di

⁵¹ Nel chiamare Giovanni il protagonista (in parte autobiografico) del romanzo, Ottieri rende un omaggio ad un giovane operaio conosciuto nel primo periodo dell'esperienza milanese: «Fui invitato da Giovanni, / il giovane / industriale massimo / della Lombardia. / Voleva scriver poesia. / Voleva entrare / in mondo letterario. / Io volevo in industriale. / Lo scambio riuscì male». (*PSI*, p. 31)

allora, ha origini toscane, non ha partecipato né alla Resistenza né alla guerra, si è trasferito a Milano alla fine degli anni Quaranta, ha lavorato per un giornale di sinistra, e nella sostanza è un *borghese* proprio come Ottieri.

Nella direzione tecnica [...] Giovanni era ancora un ragazzo. [...] Ogni volta Giovanni ricordava il mangiare della Toscana, da cui era partito molti anni fa. [...] Per circostanze del suo paese e della sua famiglia, e anche per l'età, Giovanni non aveva fatto né la Resistenza né la guerra; per questa ragione, per conoscere il nuovo mondo nato dalla guerra, era voluto uscire di casa appena finite le scuole, mentre una rivoluzione rallentata e rientrata scuoteva nel dopoguerra lui e il suo paese. Arrivato a Milano negli ultimi mesi del 1946, trovò da correggere le bozze in un giornale rosso, che in quegli anni aumentava la tiratura approfittando della moda socialista. Ma dopo aver imparato quel mestiere ed essersi messo in buona luce, non divenne, come tanti suoi colleghi, un giornalista.

(*TS*, pp. 16, 26, 32)

Le origini toscane sono ricordate da Giovanni anche in un'altra scena del romanzo, quando Ottieri concede al suo personaggio un'attenuazione dei poteri paterni, che nella realtà erano molti nella campagna chiusina (compresi quelli derivati dalla madre); "supplizio" vissuto dallo scrittore durante l'adolescenza, e non mancherà, come nel poemetto *Il padre*, di ricordare la noia ed fastidio nel visitarli.

Lungo il marciapiede sfiorò il solito muro di una fabbrichetta, i cui motori ronzavano forte, anche tardi, il sabato pomeriggio. Ricordò uno dei pochi poteri della sua famiglia in campagna. Il piccolo stabilimento sul marciapiede era come un podere nel mezzo della città, curiosa città, che ne era piena: invece che al grano, ai maiali e alle ulive, badavano alle macchine.

(*TS*, p. 177)

Mio padre, a tratti,
mi portava con sé nei poteri.
Quando diceva: Domani ai Pozzarelli,
dopodomani al Toppo,
mi metteva in un sottile
terrore di noia, che non doveva apparire.

(*PAD*, p. 95)

L'episodio dell'impiego di Giovanni presso un «giornale rosso», invece, rinvia alla breve esperienza di Ottieri all'«Avanti!» dove, nel '48, scrisse alcuni articoli; questo espediente, come molti altri nello sviluppo della narrazione, serve ad Ottieri per costruire un intreccio di rimandi tra il romanzo ed il diario autobiografico *La linea gotica* con cui le interrelazioni sono molteplici. In una pagina del '49, infatti, si legge dell'incontro con un dirigente di un'industria petrolifera per un impiego presso l'Ufficio Stampa; il colloquio sembra andar bene fin quando Ottieri non rivela il suo passato “scabroso” di articolista per il «giornale rosso», e da quel momento un gelo tombale cala sugli interlocutori mentre le poltrone sembrano distanziare fisicamente i due «nemici». La stessa scena Ottieri la ripresenterà in un passo di *Tempi Stretti*, delegando a Giovanni il ruolo del giovane rampante, laureato e ben qualificato, pronto ad entrare in una grande azienda ma troppo ingenuo fino a svelare il proprio passato “sovversivo”.

Dieci giorni dopo l'assunzione mi capita un'altra offerta concreta di lavoro. In un'industria petrolifera. Ufficio stampa. In un grande albergo a colloquio con il futuro capo, che mi riceve nella hall. (Avevo fatto domanda due anni fa, a Roma, e non me ne ricordavo nemmeno). Conversazione gentile fra le due poltrone, sento la buona disposizione nei miei confronti. Lui è nobile – o quasi – e lo sono anch'io. Ci intenderemo per forza.

[...]

Attratto e respinto dalla laurea in lettere, e dall'odore di giornalismo, domanda dove ho scritto. Dico varie riviste letterarie, qualche racconto, un saggio... Due o tre articoli sull'*Avanti!* Si è rabbuiato, si stacca. Le poltrone si fanno lontanissime, il tavolino in mezzo diventa un macigno.

«Noi», esclama, «ci troveremo fra non molto dalle parti opposte della barricata. È possibile, le domando, che nel frattempo lei venga a lavorare con me?».

Così sovietico non mi ci ero mai sentito, così vicino all'urto. Tento di minimizzare i miei trascorsi. [...] Rimprovera la mia vigliaccheria. No, non se l'aspettava. [...] L'incontro si è trasformato in presentazione del cartello di sfida.

[...]

«Non conosce forse, proprio lei, le intenzioni della Russia? Non sa quello che deve accadere fra pochi mesi, un anno? Ho comunque il piacere di averla conosciuta».

(*LG*, pp. 44-45)

In un passo di *Tempi stretti*, Giovanni è invitato da Teresa ad una serata mondana per introdurre, da brava “protettrice”, il suo adepto nell’alta società. Tra gli invitati compare un «nobile», il marchese Prasca, uomo industriale molto influente che potrebbe assumere il giovane nella propria azienda. Ottieri non aveva rimosso l’esperienza di pochi anni prima, così singolare, con il capo dell’industria petrolifera e, essendo rimasto colpito dall’esito di colpo sfavorevole del colloquio, lo ripropone al suo *alter ego* romanzato, seguendo pedissequamente le varie tappe dell’incontro: dalla conoscenza, all’apprezzamento, l’assunzione ormai raggiunta, lo “scivolone” nella rievocazione di un evento passato non proprio edificante agli occhi dell’interlocutore (nel caso di Giovanni si tratta di un Congresso socialista), l’inimicizia incipiente, la prossima «guerra», le opposte barricate, la minimizzazione dei trascorsi, il cartello di sfida, il rimprovero della vigliaccheria, fino al «piacere di averla conosciuta». Ma almeno, in entrambe le circostanze si evitò di dire all’aspirante impiegato «Le faremo sapere...».

Solo nell’angolo, chissà che faceva, sotto una lampada dal largo paralume e l’altissimo fusto, un signore di mezza età fumava appartato, ma disinvolto.

[...] Era il marchese Prasca, direttore della Micromotori.

[...]

«Noi abbiamo bisogno di giovani. Attraversiamo una crisi... per fortuna... di crescita. I giovani ci interessano molto». [...] «Quando potrebbe ritenersi libero dagli attuali impegni?» chiese il direttore. Dunque lo considerava un suo impiegato, usando già quel particolare tono di comando e di possesso.

[...]

Giovanni decise di parlargli di sé: «Ho partecipato – raccontò – a un congresso di storia dell’industria. Ho letto dei libri; sono appassionato della materia».

«Ah, sì?», si risvegliò il direttore interessato. «Quali libri?».

Giovanni ne citò alcuni, che parvero incontrare l’approvazione di Prasca. «Il congresso mi ha insegnato molte cose», proseguì Giovanni. «Si è tenuto due anni fa a Milano».

Il direttore fu toccato da un impercettibile sospetto. «Quale congresso?».

«Il cosiddetto congresso di aprile...».

«Ma lei sa chi ha organizzato quel congresso?».

«Lo so».

[...]

«Allora siamo due nemici. [...] Con le sue idee vorrebbe occuparsi di quel giornale di cui le parlavo? [...] Adesso stiamo qui insieme. Fra non molto staremo uno da una parte, uno dall'altra della barricata. Con una guerra alle porte, vuole che la prenda con me, con una guerra interna o esterna, in cui ci combatteremo? La Russia...».

[...]

«Per fortuna, marchese, questa guerra è lontana».

[...]

«Mi meraviglio di come lei creda poco nella forza delle sue idee e che debba ricordargliela io. Sono lieto di averla conosciuta, prima che ci separi una linea che del resto non separerà noi soli, ma il mondo».

[...]

«Io lavorerei molto volentieri nella sua azienda. [...] La mia è una politica per modo di dire, marchese, io sono un tecnico...».

Il direttore lo scrutò duro, meravigliato. Non questo si aspettava, bensì una replica degna del suo cartello di sfida. [...] Si levò dalla poltrona e gli strinse la mano prima di raggiungere il salotto, come per l'ultima volta.

(*TS*, pp. 90-95)

Gli altri indizi autobiografici che Ottieri fa confluire nel protagonista di *Tempi stretti* riguardano anche eventi particolari della propria vita, e a volte le situazioni quotidiane si dimostrano più “romanzate” della stessa fantasia. Ad esempio, Ottieri ricorda in un paragrafo della *Linea gotica* un fatto accadutogli nel gennaio del '51, ovvero di una passeggiata, tra le foglie morte, in un bosco alla periferia di Milano con la moglie: simile situazione la rivive Giovanni con Emma: la passeggiata, la ricerca di un luogo appartato, la difficoltà dell'amore “forastico”. Ottieri cambia tuttavia i ruoli: ad attendere nel romanzo è la ragazza Emma, e questo espediente, cioè della trasfigurazione in personaggi femminili di episodi della sua vita, verrà utilizzato dallo scrittore in altre circostanze; emblematico sarà il caso di Elena Miuti, la protagonista *alter ego* in *Contessa*.

Appena la corriera fu in vista del bivio, non vidi nessuno all'appuntamento. Subito cominciai ad agitarmi, a sospettare di aver sbagliato giorno. [...] Finalmente ci incontrammo, facemmo una passeggiata per il bosco, d'autunno, sulle “foglie morte”. [...] Fu difficile.

(*LG*, p. 60)

Ella aspettava, la borsetta in mano, ritta vicino al muraglione di una grande chiesa moderna e tonda; tremava, dentro di sé: se per caso non aveva sbagliato appuntamento? [...] Finalmente Giovanni traversò la spianata davanti alla chiesa. [...] Camminarono verso destra, gli unici che sfidassero il freddo da quelle parti, che avessero l'idea di fare una passeggiata sotto il cielo settentrionale. [...] Egli la trascinò giù sul prato. [...] L'amore era stata una vampa di calore.

(*TS*, pp. 105-109)

Quando Giovanni entra in una sezione della Zanini, fabbrica che non contemplava discussioni politiche, Ottieri ricorda i suoi trascorsi «alla sezione socialista / della Pirelli Bicocca nel '48» (*GC*, p. 82) appena giunto a Milano, a cui segue tuttavia un repentino distacco fino al non rinnovamento della tessera del PSI all'inizio del '51.

Non ho rinnovato la tessera del partito. Non per tradimento. Ma l'impegno di una iscrizione non regge quando non si fa, in qualche modo, vita di partito. La tessera è troppo comoda – o troppo pericolosa – standosene a casa: la tessera di un partito rivoluzionario.

(*LG*, p. 59)

Marini vi andò. Di rado aveva frequentato una sezione di fabbrica. Arrivando a Milano dopo la guerra, aveva frequentato le riunioni alla sezione socialista del suo quartiere. Poi si era stancato. [...] La sezione socialista della Zanini era bizzarra.

(*TS*, p. 135)

Andavamo insieme alla Bicocca. [...] La sezione di partito era qui.

(*IMP*, p. 48)

Ero un disoccupato, per di più nenniano.
Facevo psicoanalisi con Musatti
che ritrovavo in sezione la sera.

(*PAD*, p. 62)

Io invece addirittura
non andavo più nella mia sezione cittadina
dove andava anche il mio analista. [...]

Ero riuscito a spostarmi,
pagando altissime esistenziali tangenti,
in un avamposto
rosso come il fuoco,
una vera sezione di vera fabbrica.
L'attrazione sindacale
era una fornace, una Ragione.
(*PSI*, p. 12)

E questa «attrazione sindacale» si radicò così fortemente nelle meditazioni di Ottieri che nel biennio '57-'58 egli partecipa a molte riunioni sindacali, di partito e di sezione, tentando di comprendere, come uno “speleologo” che discende nelle profondità degli argomenti da trattare, la concreta situazione del proletariato di cui tanto (e spesso a sproposito) si parlava. In numerosi passi di *Tempi stretti* e nella parte conclusiva della *Linea gotica*, lo scrittore riesce a proporsi come “microfono” delle discussioni riportandole con oggettività sulla pagina, con i propri pensieri a margine. Ma il quadro complessivo che risalta dalla lettura è impietoso nel migliore dei casi: beghe di partito, discussioni futili, problemi rimandati a tempo indeterminato, promesse non mantenute, liti interne, brusii che accompagnano come un tappeto musicale le assemblee, “martiri” (si vedrà il caso di Aldo Comolli) abbandonati al proprio destino per maggiori “interessi”, o meglio per il Potere con la P maiuscola di pasoliniana memoria: «L'amore per il potere è più forte di quanto abbia mai creduto. Ricordarselo sempre, in ufficio e fuori» (*LG*, p. 275).

In un altro passo del romanzo l'autobiografia emerge anche in maniera subdola, quando ad esempio Giovanni viene inviato dall'ingegnere Alessandri a Torino, dove resterà per una settimana, a gestire gli interessi dell'azienda. Ottieri ricorda in questo modo i viaggi effettuati da Milano a Torino nel febbraio del '55 per la Olivetti, l'autostrada, i cartelli pubblicitari, il confronto tra le due città più industrializzate d'Italia.

Alla vicina Torino guarda come alla guida. Città industriale pura, con la massima concentrazione industriale, non troppo inquinata da quel groviglio commercialistico che è il vero cuore di Milano. [...] Quante volte si corre su e giù per l'autostrada Torino-Milano, come per un corridoio, tra due muri di pubblicità. Sembra alta sulla campagna, lunghissimo ponte. Niente sappiamo delle terre, dei paesi intorno. Ai suoi lati, invece che case, uomini e bestie, sfilano i ritratti delle merci. Calze, liquori, macchine utensili,

bruciatori a nafta; dico fra me ogni volta il rosario della produzione, sacrificando come un automa al feticcio merceologico.

(*LG*, pp. 198, 208)

Giovanni fu inviato quel giorno in missione dall'ingegnere a Torino, da un'ora all'altra. Questa esplosione di fiducia lo inebriò, ed egli la scambiava per un'affermazione di libertà. Viaggiava senza pensieri per l'autostrada fra la siepe dei cartelloni pubblicitari, dicendosi: calze, liquori, lubrificanti, macchine utensili, pneumatici, sgranano il rosario delle merci. Ai lati scorrevano i prati verdi e piatti, macchiati da qualche spianata gialla, dagli acquitrini geometrici di risaia.

(*TS*, p. 210)

Ottieri coglie, in modo propizio, l'occasione di questi viaggi per esporre le proprie riflessioni su un argomento che negli anni acquisirà un ruolo predominante nella società e nella politica italiana: la pubblicità. Lavorando nel «mondo delle carte» ed in seguito in un'azienda, Ottieri ha potuto constatare in prima persona il meccanismo complesso e allucinatorio che conduce allo sviluppo incessante del *marketing*. La pubblicità ai suoi occhi si configura alienante, subdola, feticista, boriosa, divenendo nelle sue opere un *leit-motiv* negativo, il paradigma mefistofelico di una società perversa, soprattutto quando è la *parola* a venderci come una merce, a prostituirsi per il profitto e per gli interessi tecnocratici, perdendo in questo modo il suo valore poetico e letterario. Il culmine delle più distopiche paure che condensavano la mente di Ottieri si avrà con l'affermazione, a metà degli anni Novanta, di un partito pubblicitario (Forza Italia) che ha fatto del *marketing* il proprio programma elettorale; e quell'*Inconcepibile 1994* Ottieri tenterà di riassumerlo, con rabbia e disperazione, nel *Poema osceno*.

Più di tutto aliena la pubblicità. Importantissima, viene in coda al ciclo produttivo, e sembra che alla fabbricazione non abbia partecipato in nulla. [...] Si dà fiato a una tromba che manda puro suono, rumore, che gonfia la maschera delle merci e del loro feticismo, coprendo di fumo una fiamma, appunto per questo fumo, invisibile. L'intelligenza applicata alla costruzione di prodotti altrui è meno alienata di quella che si applica alla lode, alla confezione di tali prodotti. La pubblicità sembra stimolante, perché fatta di "trovate", di gusto. [...] Le parole – per uno avvezzo alle parole – si contorcono di dolore ad essere vendute, più dei gesti.

(*LG*, pp. 47, 48)

Non volevo né la pubblicità
né la casa editrice.
Per la pubblicità avevo un odio,
glorificazione e beffa
del manufatto.
La pubblicità tradisce
l'operaio che ha fatto il manufatto,
finge di sublimare
la fatica e la condizione operaia. [...]
Forse i pubblicitari si sono accorti
della loro e della nostra
coscienza infelice,
ci stordiscono con le models.
(PAD, p. 66)

Per quanto concerne Torino, Ottieri non solo si diverte ad intrecciare autobiografia e letteratura nel cuore degli anni Cinquanta (oltre al lavoro alla Olivetti che aveva sedi a Torino e Ivrea, Ottieri pubblica in quel periodo con Einaudi), giacché finanche il destino ci mette lo zampino tra l'ironico ed il beffardo costringendo lo scrittore a ripercorrere l'autostrada Milano-Torino quarant'anni dopo quegli avvenimenti. All'inizio degli anni Novanta, infatti, Ottieri seguirà una cura disintossicante, l'ultima di una lunga serie, con il dottor Luigi Gallimberti che aveva uno studio a Torino; esperienza filtrata nel romanzo *Una irata sensazione di peggioramento* in cui il protagonista autobiografico Pietro Mura, scrittore alcolizzato cronico, decide *in extrema ratio* di rivolgersi ad uno psichiatra e tossicologo di Torino, Carlo Migliorini (immagine romanzata di Gallimberti), per disintossicarsi dall'alcol dopo che le cure precedenti si erano rivelate infruttuose. Ritorna dunque dopo tanti anni Torino ed ovviamente Ottieri non dimentica nulla dell'autostrada e di cosa significava per lui quella città, in cui le figure di Einaudi e Calvino si presentano con forza nei suoi ricordi anche a distanza di decenni.

Torino! La odiava e la riteneva fuori mano. [...] Tre volte era andato da Roma al santuario erto di Torino, dove Giulio Einaudi produceva la amata cultura rossa, e officiava Calvino, per vedere da vicino questo piccolo nume rovesciargli in grembo la piena dei suoi sentimenti letterari e magari personali. [...] Dopo vicende tortuose, che derivavano dalle habits di Pietro, la sua Dauphine cominciò a scivolare con suo dolce grifo

sull'autostrada Milano-Torino. [...] Sull'autostrada divenuta fatale, l'auto conquistava centimetro per centimetro il nastro, impassibile. [...] L'autostrada era un nastro grigiastro, cui intorno era tutto grigio. Lui e l'auto la masticavano come cartone. Doveva pur finire quel pasto.

(ISP, pp. 7, 8, 24, 25)

II. 2. c) Nel cuore della fabbrica

Per quanto concerne il tema principale di *Tempi stretti*, ovvero la condizione operaia, Ottieri si basa sulle proprie letture industriali e sul lavoro da lui svolto all'interno della fabbrica; e per delineare un quadro esauriente di una materia molto articolata egli esegue delle connessioni dirette tra il diario scritto dal '48 al '58 (*La linea gotica*) ed i romanzi ambientati in fabbrica, come *Tempi stretti*, elaborato tra il '53 e il '55, e *Donnarumma all'assalto*, tra il '55 e il '57, affinché la narrazione, «con una prosa da Zola»⁵², assumesse una sostanza credibile.

Innanzitutto le ambientazioni: Ottieri si sofferma spesso sulla descrizione degli esterni, in particolare la periferia nord di Milano che conosce bene, dove si respira «la grande necessità industriale» con le sue profonde fratture, gli itinerari immutabili, l'alienazione urbana con abitazioni-*lager* diroccate in mezzo a stradoni senza orizzonte sotto un cielo eternamente grigio, tra una fonderia, un'acciaieria, una tipografia. Ottieri “dipinge” dei quadretti di realtà industriale attraverso un'esposizione lucida, oggettiva, impietosa del deturpamento del paesaggio laddove le fabbriche annientano progressivamente la campagna circostante. I moderni fabbricati e i quartieri dormitorio nella periferia milanese si sovrappongono agli antichi borghi con risultati nefasti, mentre l'atmosfera che sovrasta il nuovo contesto urbano si colora di tinte fosche.

⁵² Non è un caso che in alcuni versi del *Padre* Ottieri estragga dal “cilindro letterario” un nome significativo come quello di Zola, romanziere “positivista” che volle farsi storico della sua epoca, interpretando i fenomeni morali e sociali attraverso le dottrine del determinismo (Taine), dell'ereditarietà (Darwin), e del metodo sperimentale delle scienze (Claude Bernard). Nell'immenso affresco del ciclo dei *Rougon-Macquart*, Zola tentò di analizzare e illustrare molteplici aspetti della società francese di fine Ottocento, ponendo in primo piano gli esclusi come contadini, ferrovieri, minatori, poveri. Con grande onestà intellettuale (celebre il suo *J'accuse!* nell'*affaire* Dreyfuss), Zola riuscì a superare i limiti del naturalismo positivista, da cui era partito e con cui si “etichettavano” le sue opere, per affrontare senza ipocrisie o compromessi il conflitto fondamentale del suo tempo, ovvero la lotta tra la classe proprietaria e il proletariato, dandone una rappresentazione veritiera e impietosa.

Fra mezzogiorno e le due quel tratto di viale, alla periferia nord di Milano, lunghissimo e stretto, che si parte dalla strada esterna di circonvallazione e punta diritto fuori della città, era pieno degli operai di stabilimenti allineati su di esso. [...] Tutto il viale è fiancheggiato da muri, da case altissime, da spazi vuoti, mentre gli si aprono intorno prospettive irregolari, o squarci di pianura o edifici incombenti. Si accavallano costruzioni nuove, vecchie e decrepite, come una catena di montagne scoscese, ammassate dall'uomo. [...] Qui sta il confine fra la città e la campagna che frastagliato gira attorno a Milano, rientrando, allargandosi, in un'immensa necessità industriale, che sembra disordine, fino a che si placa nei campi padani a perdita d'occhio. [...] La città avanzando ha preso dentro interi borghi agricoli con le cascine e la chiesa ornata di campanile.

(TS, pp. 24-25)

Attraverso le accurate descrizioni della periferia milanese, Ottieri riflette sui progetti dei piani regolatori e sul processo di decentramento industriale che, dagli anni Cinquanta, proseguiva a ritmo sostenuto con la chiusura delle fabbriche ed il loro trasferimento fuori dell'agglomerato urbano, creando così dei «vuoti» nel tessuto edilizio. Le cosiddette «aree dismesse» della grande industria ammonteranno, nei decenni, a diversi milioni quadrati, cui si devono aggiungere i «buchi» lasciati nei vecchi quartieri industriali dalle piccole officine che hanno cessato l'attività o si sono trasferite lungo le autostrade. Ottieri, intuendo l'importanza storico-sociale-urbanistica di queste trasformazioni, ricorda la fase iniziale, quella più confusa, miope, distruttrice del paesaggio. E tra i diversi agglomerati che sorsero nell'*hinterland* milanese, i quali formano una cintura ad intensa specializzazione industriale, Ottieri si sofferma spesso a descrivere Sesto San Giovanni, la «Stalingrado» d'Italia, paradigma di una condizione estrema.

Anche Sesto San Giovanni, Stalingrado, cittadella rossa, è Italia. È Lombardia e le tracce dello spirito ottocentesco, manzoniano, continuano negli angoli di verde, nascosti nel piccolo ventre sconosciuto e pittoresco del paese. [...] La Sesto vecchia è ancora un luogo lombardo con l'acciottolato di sassi, le guide di pietra liscia per le ruote, cortili, palazzi gialli e grigi, vecchie vestite di nero e preti, chiese. Guardando il nord a sinistra, le è cresciuta accanto una Sesto nuova, agglomerato informe dell'ottocento a oggi, prolungamento violento della città, disarmonico, nato intorno ad una ferrovia.

(LG, p. 74)

Non è terminata Milano, che comincia Sesto. La strada, di un lucido acciaio, sale, fa un'ampia curva, scavalca un ponte, si raddrizza e cala su Sesto: un paese, una città, un villaggio massiccio, non si capisce. [...] Era una piazza scialba, senza volto. Bisogna inoltrarsi a destra, superando il taglio della ferrovia, per riscoprire la città vecchia, l'antico borgo lombardo. Dentro, esso aveva strade strette, tortuose, con l'acciottolato puntuto di sassi e le guide di pietra liscia per le ruote; vi si affacciano artigiani e botteghe da case ocre a due piani, rurali o una nobiltà paesana finita lontano. Ricompare una chiesa; passano vecchie vestite di nero e preti. [...] Camminarono così, per la Sesto nuova: un caos, un prolungamento violento di Milano, nato a cavallo di una ferrovia.

(*TS*, pp. 129-130)

L'industrializzazione di Sesto San Giovanni avvenne, all'inizio del Novecento, ad opera di imprenditori milanesi, tra i quali Breda, Camona, Marelli, Spadaccini, che portarono fuori dal capoluogo lombardo i propri stabilimenti per vari motivi: necessità di maggiori spazi per imprese più grandi e moderne rispetto a quelle di Milano, costi dei terreni più bassi, maggiore "salubrità dell'aria" per la lontananza da marcite e risaie (che si trovano a sud della città), comodi e frequenti collegamenti con Milano grazie alla tramvia, un agevole collegamento con le regioni del centro Europa per mezzo dei treni (soprattutto dopo l'apertura, nel 1882, del traforo del San Gottardo), buone fonti di energia dopo l'inaugurazione della centrale elettrica di Cassano D'Adda, disponibilità di uno scalo merci. Le società che iniziarono la loro attività a Sesto ebbero bisogno di molta manodopera e anche da questo punto di vista la vicinanza a Milano, oltre al fatto di essere attraversata da una ferrovia e da una tramvia, costituì un notevole vantaggio.

I tecnici che contribuirono a far grande l'industria sestese giungevano a Sesto da Milano con il tram, mentre gran parte degli operai erano, soprattutto all'inizio, pendolari provenienti dal Lecchese, dal Comasco, dal Bresciano e dal Bergamasco. Lo sviluppo industriale provocò a Sesto San Giovanni un grande sommovimento sociale e politico: la popolazione infatti crebbe in pochi anni di diverse migliaia di unità (all'inizio del Novecento gli abitanti erano poco meno di 7.000, nel 1911 quasi il doppio). Sesto si trasformò da piccolo e quasi anonimo borgo agricolo in un importante centro industriale, con grandi e medie imprese soprattutto metalmeccaniche e metallurgiche (con il 73% degli occupati). L'improvviso arrivo di questi nuovi lavoratori, non più contadini ma operai, mise in crisi il

vecchio ordinamento sociale in una cittadina che da agricola diveniva progressivamente industriale.⁵³

Sesto nuova è senza quiete e senza misura, né piccola, né grande; né città né paese. Non ha anima, né presente, né remota. Non sembra nemmeno attiva. Durante le ore di lavoro è spopolata. Non si vedono bene le fabbriche, la Breda, la Falk, che stanno mimetizzate nel disordine, fra case che assomigliano ad esse, e non si capisce dove cominciano, dove finiscono. [...] Riecco Sesto San Giovanni, dall'aria popolare, russa, civile, ma col tono nostro, meridionale e italiano: anche qui la mitologia delle Stalingrado non serve più. Una folla di piccole industrie forma il tessuto connettivo, su cui, nutrendolo e soffocandolo, si alzano i monopoli: e si raduna il vero proletariato cittadino. Sesto, con Milano alle spalle, ha un valore totale, politico e collettivo.

(*LG*, pp. 74, 218)

Qui l'idea del lavoro e del mutamento sono per forza di casa, non essendoci da rispettare né alberi, né pietre antiche, né ponti sui fiumi. L'unica anima del luogo era la speranza operaia.

(*TS*, p. 130)

Per l'attenzione rivolta ai dettagli nel riportare sulla pagina l'atmosfera industriale, Ottieri scrive una lettera a Michelangelo Antonioni, accompagnandola con l'invio del

⁵³ In piena fase di ricostruzione nazionale, tuttavia, e nello specifico tra '49 e '51, le grandi imprese licenziarono migliaia di operai dopo aspre lotte di difesa dell'occupazione da parte dei lavoratori: in questo periodo si rafforzò il mito, nato durante la Resistenza, di Sesto come "Stalingrado d'Italia". Parallelamente, con il sostegno dello Stato che utilizzava i fondi del Piano Marshall, le aziende rinnovarono gli impianti oltre ai macchinari tagliando alcuni settori produttivi: il caso più famoso fu quello della Breda che rinunciò alla produzione aeronautica. Terminato il periodo della ricostruzione, dal '53 fino al '62 le maggiori industrie sestesi parteciparono al "miracolo" economico nazionale: con l'aumento della produzione nacque un mercato di beni di consumo come radio, televisioni, frigoriferi, automobili etc. Imprese come la Breda, la Ercole e la Magneti Marelli, l'Osva si lanciarono allora sul mercato con nuovi prodotti ottenendo considerevoli successi. Fu il periodo di un altro mito, quello di Sesto San Giovanni come "città delle fabbriche" o "piccola Manchester", mentre fiorivano ovunque sul territorio nuove imprese: solo tra il '54 e il '63 le aree destinate all'industria crebbero del 35,6%, ma dopo il '63 una lunga serie di momenti più o meno critici interessarono l'economia nazionale. Tra il '63 e il '65 la recessione economica; a partire dal '68 la contrazione del settore elettromeccanico e della meccanica pesante; dal '71 la crisi della siderurgia mondiale; e infine nel '74 la crisi energetica. Tutti questi eventi ebbero un forte impatto sulle grandi imprese sestesi che fronteggiarono le difficoltà riducendo il personale con frequenti piani di ristrutturazione e riorganizzazione aziendali. I sintomi di crisi divennero chiari ed evidenti a tutti gli osservatori nel corso degli anni Ottanta. Nella prima metà di quel decennio, infatti, chiusero gli stabilimenti della Magneti Marelli ('84), e contemporaneamente la Breda e la Falck dovettero affrontare le difficoltà dei settori produttivi in cui erano impegnate: meccanica pesante, siderurgia, nucleare. Riduzioni di personale e chiusure di stabilimenti si susseguirono nel tempo fino a che il Gruppo Falck passò tra l'80 e l'86 da 11.400 occupati a 4.800; nei primi anni Novanta le due imprese storiche di Sesto San Giovanni furono costrette a porre termine alla loro centenaria storia produttiva.

romanzo affinché il regista potesse trovarvi degli spunti interessanti da tradurre eventualmente in un film.

Caro Antonioni,

l'argomento potrebbe interessarla. [...] È un tema di fabbrica ancora tabù ma qualcuno mi ha detto che vi si ritrovano degli spunti cinematografici. [...] Ho pensato a Lei. [...] La sua opera mi ha sempre colpito particolarmente; inoltre in una recensione, un critico ha scritto che vedeva un'affinità tra parti del mio libro e un suo film.

(Lettera di Ottieri ad Antonioni, 29 maggio '58)

Non meno importanti sono le correlazioni tra *La linea gotica* e *Tempi stretti* per le descrizioni proposte da Ottieri all'interno delle fabbriche, tra la denuncia di un dramma ed il documento di un'esperienza vissuta personalmente, che confluiscono nel romanzo dove ad emergere sono gli operai, esclusi dal benessere seppur protagonisti del "miracolo", purché si possa almeno in letteratura riconoscere loro una dignità esistenziale. Tra questi, Aldo Comolli (nella realtà si tratta dell'operaio Molteni, amico di Ottieri, ricordato in alcuni passi della *Linea gotica*) interpreta nel romanzo la parabola malinconica dell'operaio specializzato che con l'esperienza riesce a raggiungere un posto di riguardo all'interno dell'azienda (la Zanini) in cui lavora, per poi essere retrocesso a manovale per intemperanze sindacali, e licenziato dopo uno sciopero per dare l'esempio a tutti gli altri suoi "colleghi", fino all'assunzione in un'altra fabbrica come fattorino.

Ottieri riprende pedissequamente una vicenda osservata di persona, quella dell'operaio Molteni che per l'ideale di solidarietà nei confronti dei lavoratori licenziati in una fabbrica "sorella" (la Smai nel romanzo), getta nella lotta sindacale e politica la propria persona, grazie all'autorità riconosciutagli nel campo delle rivendicazioni sindacali oltre che all'appoggio del partito che non lo avrebbe mai abbandonato. Molteni-Comolli invece salirà sull'altare dei "martiri" dimenticato da tutti, partito e sindacati, disilluso e afflitto dalla realtà incontrovertibile che si poggia su intralazzi politici, compromessi, volgarità. Ottieri sceglie Molteni come *exemplum* di una condizione operaia disastrosa non tanto per il lavoro alienante da svolgere ogni giorno, quanto per l'ambiente che circonda i lavoratori, posizionati tra l'incudine del padrone ed il martello del partito che non lesina sacrifici di uomini (nel senso di lavoratori licenziati) quando necessario.

Farà la sua vera carriera politica, itinerario spirituale, il giovane operaio Molteni, meccanico, con gli occhiali, serio, pensante, che dirige il gruppo giovanile della sezione.

(*LG*, p. 59)

Aldo era stato promosso, per la sua bravura; da un angolo oscuro dell'officina e dalle lavorazioni in serie Aldo era salito al reparto nobile dello stabilimento, all'attrezzaggio, studiando la sera, il sabato pomeriggio, la domenica. [...] Aldo conosceva bene la differenza fra prima e adesso e ne sentiva una oscura gratitudine. E la rivoluzione, alla quale insieme a molti aveva creduto durante la Resistenza e il dopoguerra, in attesa della quale avevano vissuto, non era venuta. Fu rimandata.

(*TS*, pp. 133-134)

Comolli era il mio Metello.
Andavo ora a casa sua a cena.
A Comolli piaceva, anche a sua moglie,
più che argomentare la battaglia in Bicocca,
il rapporto coi cugini.

(*PSI*, p. 32)

Ottieri si ricorda, nel primo paragrafo della *Linea gotica* relativo al gennaio '51, nello stesso periodo del non rinnovamento della tessera del PSI, di una visita alla fidanzata malata di Molteni, mentre in *Tempi stretti* si tratta della sorella di Comolli: piccola variazione di due scene pressoché identiche tra il diario autobiografico e il romanzo.

Con tutta la sezione, una sera, andammo trovare la sua fidanzata malata, in un lettuccio, in un angolo d'ombra di una stanza, che mi sembrava fuori del mondo. Anche lei era iscritta; aveva una brutta febbre, ma parlammo di problemi di tesseramento.

(*LG*, p. 59)

I Comolli abitavano uno stretto appartamento di una vecchissima casa, marrone, piuttosto bassa e larga, coi ballatoi sul cortile. [...] «Lina è a letto, stasera ha un po' di febbre». [...] Lina si era coperta la camicia di uno scialle, appoggiata ai cuscini di un piccolo letto contro l'angolo del muro, in una stanza anche questa stretta e ingombra. Marini fissò un momento il

visetto grigio della ragazza e i suoi capelli lisci. [...] «Lina è una ragazza moderna», commentò Aldo. «Non è una donna di casa. Si occupa di politica, vuole sapere tutto. Quando è malata lei, la casa diventa un comizio».

(*TS*, pp. 147-148)

Mentre «la Zanini stava ottenendo il premio di produzione, e la Smai era in sciopero» (*TS*, p. 213), Aldo, secondo i corretti principi di un'unitaria rivendicazione sindacale, propone di seguire i compagni in lotta per la difesa del posto di lavoro (alla Smai si prevedevano infatti cinquecento licenziamenti), indicendo, con il consenso della base e del partito, uno sciopero alla Zanini. La risposta della direzione dell'azienda non si fece attendere e Aldo, «essendosi questa volta collocato sotto il tiro a zero dei cannoni della Zanini» (*TS*, p. 220), fu trasferito «per un periodo di tempo indeterminato» (*TS*, p. 219) in reparti di serie dove, a causa del rumore incessante delle macchine, si è impossibilitati a parlare. Quando c'è malumore tra gli impiegati o gli operai, la direzione agisce molto spesso seguendo un'efficace regola non scritta: cambia posto ai dipendenti sovversivi, con la loro retrocessione di grado e l'emarginazione. «La direzione deliberò di non spostare il cronometrista, bensì di spostare gli operai, di avvicinare i posti per spegnere la miccia. I ribelli delle presse andavano sparpagliati e rieducati; il reparto rinnovato: vi avevano fatto il covo troppe schiene di vetro» (*TS*, p. 156). In seguito, la conseguenza inevitabile sarà il licenziamento per Aldo e a nulla valsero le promesse del partito:

«Tu, Comolli, capisci, c'è una ragione politica, tu la capisci, di principio...».

«È tutta una questione politica», ripeté Aldo orgoglioso.

«C'è una questione di principio che se si trascura... veniamo meno... all'azione sindacale, alla solidarietà... a tutto, insomma, a tutto».

[...]

«Aldo, – disse il segretario – tu non ti troverai mai solo per tutta la vita. Te lo prometto io».

«Te lo promette il partito», affermò burocratico il compagno della federazione, suggellando così gerarchicamente la decisione. Aldo era lucido d'occhi, rovinato e fiero.

(*TS*, pp. 251-252)

Ma solo l'intervento di Giovanni che rifiuta la propria promozione pur di far assumere l'amico Aldo, raro barlume di umanità in un contesto a dir poco sconcertante, gli offre l'occasione di trovare un impiego in un'altra azienda, la Alessandri seppur retrocedendo da tecnico specializzato a fattorino.

Il fattorino del secondo piano è un operaio meccanico licenziato per motivi politici. I fattorini dietro gli squallidi tavoli – uguali in tutte le aziende della città – con le parole incrociate e un giornale sportivo, al massimo la posta, davanti – consumano il tempo in attesa del campanello. Quanti ne ho visti.

(*LG*, p. 63)

Comolli [...] essendo un fattorino [...] non indossava la tuta, ma la divisa col berretto: questa fu una pena. [...] Come meccanico aveva sperato di occuparsi dell'automobile dell'ingegnere, oppure della manutenzione del macchinario. [...] Ma cosa pensava leggendo il giornale sportivo, riempiendo le parole incrociate?

(*TS*, p. 294)

Oltre alla rappresentativa figura di Comolli, nella “fauna” della fabbrica Ottieri ricorda anche la situazione curiosa di un operaio che, per la digestione difficile, è costretto a lavorare in piedi nelle ore successive al pranzo di mezzogiorno.

Fa capolino un paranoico, lucidissimo. Entra. [...] È molto grato. Però il cottimo non lo vuole fare. Siccome ha la digestione difficile, dalle 14 alle 16 deve comunque eseguire un lavoro in piedi. Alle 16 deve ricominciare un lavoro seduto, perché dopo essere stato a digerire in piedi, è stanco.

(*LG*, p. 244)

«Ancora un altro», fece l'ingegnere, ora con una tersa, sfiduciata ma compassionevole ironia. L'assistente levò il lapis pronto a trascrivere il nuovo nome.

«Ha quarant'anni. Nessuna vera malattia. Ha solo la digestione difficile, per motivo di nervi. È lucidissimo, quindi pronto ad essere sbattuto fuori. Però il cottimo non lo vuol fare, da quest'orecchio non ci sente. E sempre per la digestione difficile, dalle tredici alle sedici deve fare un lavoro in

piedi. Però alle sedici deve ricominciare con un lavoro seduto, perché a quell'ora è stanco».

(*TS*, p. 204)

Nel rendere manifesto l'occultato industriale, Ottieri fa emergere nel romanzo quelle "storie proibite" che, pur avvedendo con frequenza nelle fabbriche, sono condannate a restare sepolte nella segretezza tra le macchine e gli uffici, se non ci fosse l'occhio indagatore di uno "speleologo" che le riporti alla luce. L'evento più drammatico Ottieri lo ricorda nel '51, quando lavorava ancora per «La scienza illustrata», e si tratta del suicidio di Arnaldo F., trasformato in *Tempi stretti* nell'operaio Ambrosini. Ottieri indugia molto sui particolari curiosi, grotteschi, addirittura ironici della morte individuando, nella rassegnata accettazione dell'evento da parte dei colleghi, l'aspetto più malinconico; più delle motivazioni, si cercano ipotesi oscillanti tra il pettegolezzo e l'ipocrisia del ricordo, mentre le immagini che restano impresse si riferiscono ad un «treno in ritardo». Il tono utilizzato dallo scrittore è oggettivo e senza partecipazione emotiva, così che la descrizione dell'episodio si struttura come un rendiconto giornalistico di cronaca nera. Tale *modus operandi*, con la semplice descrizione del luogo, dell'ora e dei protagonisti, si ritroverà altresì in *Donnarumma all'assalto* e nel *Campo di concentrazione* nelle pagine in cui Ottieri racconta i tentati suicidi avvenuti nella fabbrica di Pozzuoli o nella clinica di Zurigo. Fin dalle *Memorie* adolescenziali il suicidio è un motivo ricorrente della sua poetica e nell'*Irrealtà quotidiana* viene analizzato in modo così minuzioso da divenire un fatto normale, un evento quasi inevitabile per chi lo compie (ma anche per chi lo osserva) come l'unica vera alternativa possibile ad una «vita che non è degna di essere vissuta».

Entrando nello stabilimento tipografico dove impagino, il posto della prima monotype a destra è vuoto. Ci lavorava battendo freneticamente con le dita e liberando gli scatti della monotype – come una macchina da scrivere a mitraglia – Arnaldo F. che si è suicidato l'altro ieri venerdì. Atteso l'intervallo, a mezzogiorno e cinque minuti, è uscito dallo stabilimento in bicicletta con tutti gli altri. Era un giovane di trentaquattro anni, ammogliato, con una bambina di sei anni. Invece di pedalare verso casa per la colazione, è andato sulla linea ferroviaria, la Milano-Torino. Ha aspettato il direttissimo dell'una e venti in arrivo da Milano. [...] Ha dovuto attendere, perché il treno viaggiava in ritardo. [...] Viene fuori che aveva un'amante, la quale lo succhiava vivo, che non sapeva liberarsene.

[...] La mattina del venerdì fu visto spesso trattenersi al gabinetto per fumare. [...] Era un operaio molto bravo. Di rado faceva sbagli.

(*LG*, pp. 66-67)

«Hai visto il posto vuoto?».

«E dove?».

«Il primo dei torni. Non hai visto che manca uno? Non ci vorrà andare nessuno».

«Lo hanno licenziato? Che ha fatto?».

«È morto».

«Quanto era vecchio?».

«Ma no, era Ambrosini. Si è ammazzato. [...] Ieri, proprio a quest'ora. All'una e un quarto».

«E come ha fatto?».

«Ha aspettato il treno. – disse Anna naturale – E il treno era in ritardo».

“Chissà quanto ha dovuto aspettare”, rifletté Emma.

«Ora il caposquadra – fece Anna ironica – dice che era il più bravo di tutti, che proprio non si capisce com'è successo. [...] Ma lo sanno tutti che aveva due donne. [...] Ieri mattina è andato cinque volte al gabinetto. Credevano che fosse malato di stomaco. Poi è uscito in bicicletta a mezzogiorno».

(*TS*, pp. 48-49)

Nel romanzo, oltre ad Emma, emerge un altro personaggio femminile che si distingue per alcune vicissitudini occorse nell'orario di lavoro: si tratta dell'operaia Dell'Orto sulla quale Ottieri proietta caratteristiche di alcune lavoratrici osservate (e ricordate) sia durante l'impiego alla «Scienza illustrata» che alla Olivetti. Nel primo episodio, la Dell'Orto riceve dei fiori direttamente nello stabilimento, fatto davvero inusuale per un'operaia al lavoro; il che fa scatenare le congetture più irriverenti, tra cui un amante segreto che la donna provvede a stemperare con la rivelazione del proprio compleanno: i fiori le furono portati dalla nipotina come regalo. Tuttavia nessuno sembra crederci.

L'altro giorno era la sua festa; ebbe un quarto d'ora di permesso per ricevere in portineria la nipote. Ecco perché, appena tornata, appoggiò sul banco un mazzo di fiori chiusi dentro una scatola di cellophane. Saranno state le 18 e un quarto. Si aspettava la sirena. Ecco perché era così pettinata,

come se la testa e il lavoro del parrucchiere si salvassero, alti, nell'officina. Pareva una signora che facendo il bagno tiene il capo dritto fuori dalle onde. Solo le unghie la tradivano: avevano rimasugli di smalto rosso, affioranti dallo sporco dell'olio, luccicanti nel mare grigio dei pezzi.

(LG, p. 217)

Quella sera la Dell'Orto ebbe un permesso di dieci minuti per recarsi in portineria: ciò è sempre una novità. [...] Tornò con un mazzo di fiori incartato nel cellophane e lo depose di fianco alla sua macchina. Solo lei poteva portare fiori in officina. Avvertì in giro: «Me l'ha portato la mia nipotina». Si agitava. Tutti sbirciavano verso di lei impaziente di uscire, ben pettinata, ondulata, lo smalto delle unghie affiorante sotto le macchie d'olio nelle piccole dita, davanti ai fiori. Aveva un appuntamento? Altro che nipotina!

(TS, p. 80)

La Dall'Orto è la protagonista inoltre dell'evento più "piccante" del romanzo, quando, durante la pausa mensa, viene sorpresa in un ufficio a scambiare effusioni «sospette» con l'operaio Sestetti (una scena simile Ottieri la ricorderà anche nei *Venditori di Milano*). A seguito della delazione di una guardia che li aveva colti sul posto, l'uomo viene licenziato mentre la donna subisce, come castigo, la retrocessione alle presse. Una domanda tuttavia sorge lecita oltre la "condanna", ed Ottieri forse un po' ironicamente se ne fa portavoce: se la fabbrica assorbe quasi tutta la giornata di operai e operaie, tra il lavoro in media di dieci o più ore ed il viaggio andata e ritorno per arrivarci, dove come e quando si potrebbe fare sesso?

Trovo un amico che racconta che fra l'una e le due, durante l'intervallo, gli operai e le operaie vanno a fare l'amore negli uffici vuoti. Per spregio.

(LG, p. 195)

Un giorno di febbraio, nell'intervallo della mensa una guardia pescò la Dell'Orto nel razionale ufficio dell'ingegner Bonacina – da questi lasciato in perfetto ordine, il tavolo sgombro, le sedie allineate – scompigliata e riversa in una poltrona sotto il bacio profondo di un uomo. [...] La voce che certi operai per incoscienza o peggio per spregio dopo mensa usassero gli uffici vuoti per farci l'amore, già circolava.

(TS, p. 158)

In ultimo, Ottieri concede una malinconica *standing ovation* alla povera Dell'Orto che, in un momento di distrazione, si taglia un dito alle presse. L'evento sarà ricordato anche in alcuni versi del *Padre*, evidenziando nuovamente la stretta correlazione tra un episodio osservato nella realtà ed il ricordo scaturito che diventa materia da romanzo, o poesia.

Verso le undici e mezzo dal posto della Dell'Orto fu cacciato un urlo umano e più forte, più acuto dei colpi impastati delle presse e che sovrastò il rumore di tutto il salone. La Dell'Orto svenne ed Emma la vide giù per terra. Dopo qualche battito di esitazione le macchine del reparto si arrestarono una per una; e in quell'oasi di silenzio la Ratti si precipitò sopra la ragazza caduta che si era mozzata un dito e spargeva un ruscello di sangue. [...] Il vicesegretario della sezione socialista proferì a mezza bocca, astioso ma solenne quasi soddisfatto: «Un altro infortunio. Troppo spesso il sangue su queste scale». Quindi proseguì sdegnato.

(*TS*, pp. 166-167)

L'ufficio pubblicità
di un'azienda metalmeccanica,
S. Pietro del proletariato,
è il luogo dove, a colori,
si svergogna il bianco e il nero
della fabbrica, non allegra, triste,
del rapporto non bello, misterioso,
uomo-macchina,
fra l'operazione e la pressa che,
se l'operaia si distrae,
le mozza un dito.

(*PAD*, p. 67)

Il ricordo serve ad Ottieri per “illuminare” quegli episodi eclissati nei meandri della fabbrica, i quali una volta sulla pagina rendono la narrazione più “romanzata”; espediente che sia Calvino, Vittorini e Pasolini gli rimproverarono unanimemente. Essendo un romanzo industriale, tuttavia, ed Ottieri vi aveva a lungo riflettuto, quelle parti “borghesi” considerate inutili o anche dannose al contenuto dell'opera, avrebbero potuto al contrario avvicinare meglio il lettore ad un confronto più aperto e meno rarefatto con il testo. Inoltre Ottieri procedeva seguendo un percorso ben preciso: osservazione dal vivo, partecipazione,

resoconto sul diario, estrapolazione degli episodi più interessanti, stesura dell'opera. Da questo procedimento, dunque, si comprende in modo chiaro la quasi perfetta corrispondenza tra alcune pagine della *Linea gotica* con i passi corrispondenti del romanzo per quanto riguarda gli eventi curiosi, anomali, drammatici, sui quali egli indugia nei dettagli offrendo pertanto una narrazione "realista" del dato complessivo. Fatte le debite proporzioni, per Ottieri «era grave raccontare / la vita nelle fabbriche attuali / con una prosa da Zola».

Oltre agli uffici, ai macchinari, alle diverse zone dello stabilimento, non può mancare un riferimento al reparto pulizia, considerato a torto un luogo ove dovrebbero confluire gli "scarti", ovvero operai non più in grado di lavorare nei reparti "alti". Eppure mantenere una fabbrica pulita ogni giorno richiede applicazione e mestiere da parte di chiunque vi lavori.

L'ingegnere propone di tenerlo a casa, pagandolo: costa meno. Impossibile. «Allora mettetelo nel reparto pulizia!». Ma il reparto pulizia è già gonfio di rottami; e non è un reparto da disprezzare: un pulitore, per esempio, deve scopare 48 gabinetti al giorno. Il capo del reparto – nuovo, con tutta l'intenzione di fare carriera – ha dichiarato che o sani o invalidi i suoi uomini li costringerà a lavorare lo stesso.

(*LG*, p. 244)

«Perché non lo mettiamo al reparto pulizia?», ebbe un'idea l'ingegnere. L'assistente sorrise ancora: «Il reparto pulizia? Mi sta diventando un nosocomio, un manicomio. Finiscono tutti lì. Come se la pulizia fosse uno scherzo. Le dirò, ingegner Cima. Mi sono occupato particolarmente di questo reparto. Non è vero che sia un lavoro da disprezzare, da prendere sotto gamba; anzi bisogna rivalutarlo. Ogni giorno vi sono... cinquantamila metri quadrati da scopare e da lavare. Un uomo deve scopare cinquanta gabinetti due volte al giorno. Il capo del reparto si lamenta. Ha dichiarato che anche lui vuole uomini validi.

(*TS*, p. 203)

Per riassumere gli aspetti eterogenei che formano, nel loro insieme, la struttura portante di qualsiasi fabbrica, Ottieri ritiene necessario caratterizzarne l'essenza con un'immagine rappresentativa ed efficace: il manicomio. In primo luogo per la forma architettonica, giacché molto spesso una fabbrica sembra assumere i connotati di una clinica e viceversa (il *lager* di Zurigo sarà osservato dal paziente Ottieri «come una fabbrica» nel *Campo di concentrazione*), e per le suddivisioni interne in varie zone, dai piani alti

dirigenziali a quelli impiegatizi fino alle “fucine infernali”. E come in un manicomio gli operai vagano senza alcuno scopo apparente, alienati dal lavoro e dal prodotto (a cui partecipano in modo settoriale) che scaturisce; le conseguenze più dirette sono sintomatologie classiche: follia, pazzia, esaurimenti nervosi, nevrosi, alienazione: «Pei manicomi grigi / erra il proletariato» (*PSI*, p. 34).

A giudicare la fabbrica dall'ufficio delle assistenti sociali e dall'infermeria, la fabbrica sembra un manicomio. La follia industriale impazzisce. Si spendono cifre enormi per l'assistenza. [...] Il medico racconta che ogni primavera si ha una crisi generale: esaurimenti nervosi di impiegati, operai, dirigenti; la casa di cura e il sanatorio senza più un posto libero.

(*LG*, pp. 232-233)

Vi furono parecchi crolli di uomini e donne. I medici prescrivevano montagne di scatole di iniezioni ricostituenti; dilagava l'era degli esaurimenti nervosi, iniziata con la primavera. [...] Nelle ore vuote anche qualche direttore scendeva in infermeria, inebriato ma reso perplesso dalla fatica industriale: per costruire prodotti, tutta questa ira di Dio?

(*TS*, p. 296)

II. 2. d) L'originalità di *Tempi stretti*

Non appena uscito nelle librerie sul finir dell'estate del '57, *Tempi stretti* riscosse un notevole consenso da parte della critica (e meno dai lettori, un *refrain* per quasi tutte le pubblicazioni di Ottieri), soprattutto tra coloro che attendevano da molti anni un romanzo che trattasse direttamente il tema del lavoro nelle fabbriche. Nell'epistolario di Ottieri si conservano numerosi interventi di rilievo come quelli del poeta Giovanni Giudici che si sofferma sulla necessità di una «partecipazione politica» al fine di liberare, nell'insieme, la servile condizione degli operai.

Caro Ottieri,

il valore documentario di cui tu stesso mi dicevi non mi sembra essere l'aspetto essenziale: piuttosto si potrebbe pensare che sia un aspetto

limitativo della verità dei personaggi che, specie per quanto riguarda gli scorci “politici”, vengono necessariamente assunti in una luce, verbigrazia, emblematica, correndo il rischio – sempre provata in una narrazione sostenuta da forti interessi morali – di diventare prima simboli che personaggi. Assai bella in sé – per se stessa, per il loro vigore rappresentativo – le pagine sul lavoro degli utensili, i cottimi etc. [...] È vero che «c'è una tristezza operaia dalla quale non si guarisce che non la partecipazione politica»: e in questa chiave la “partecipazione politica” diventa il motivo liberatore, collettivamente, di situazioni personali sofferenti di limiti esterni ed interni. [...] Mi dicesti che il romanzo si sarebbe chiamato *Le schiene di vetro*; sarebbe stato meno giornalistico e più aderente anche alla sostanza morale; forse, tuttavia, meno digeribile a prima vista dal lettore comune.

(Lettera di Giovanni Giudici ad Ottieri, 22 settembre '57)

Anna Garofano, scrittrice «socialista», sottolinea il valore estetico del romanzo, fondamentale per aprire un capitolo di storia letteraria in cui la fabbrica possa essere rappresentata dall'interno, scendendo finalmente dalla «torre d'avorio» in cui si sollazza una parte della cultura italiana, quella efficientemente “cortigiana”.

Caro Ottieri,

è un libro moderno, utile, interessante, consultivo e insieme un bel romanzo. Lei ci ha dato lo specchio della vita di fabbrica senza demagogia, ma con la necessaria durezza e severità. In molti punti ho ritrovato l'emozione de *La condition ouvrière* di Simone Weil. Il discorso ci potrebbe portare, adesso, alle relazioni che passano tra letteratura e industria e ai motivi che un vero scrittore può trarre da un ambiente di lavoro tanto diverso dagli ideali convenzionali, dagli esuli nella torre d'avorio.

(Lettera di Anna Garofano ad Ottieri, 21 ottobre '57)

A cui segue una risposta di Ottieri:

Cara Garofano,

per me è importantissimo quanto lei dice sui rapporti tra letteratura e industria, anzi, è la cosa più importante. Quasi mi basterebbe – indifferentemente dal valore letterario, che è discutibile, lo so – che il mio

libro servisse ad avviare quel discorso di cui lei accenna nella Sua lettera; tanto tale discorso ci sta a cuore.

(Lettera di Ottieri ad Anna Garofano, 26 ottobre '57)

Con il critico Fabrizio Onofri, la discussione oscilla tra commenti stilistici che spingono Ottieri ad ammettere il suo «complesso d'inferiorità», ed altri più legati alla politica che vengono ricordati in un paragrafo della *Linea gotica* ed anche in alcuni versi del *Padre*:

Caro Ottieri,

ho finito di leggere *Tempi stretti*, un libro che mi ha interessato ed emozionato moltissimo: uno dei pochissimi in questi tempi... stretti. Mi pare che tu sia troppo severo, col tuo romanzo. Le riserve che fai, le condivido anch'io. Ma il principale non è questo, direi. Direi, prima di tutto, che il tuo romanzo c'è da ritenere che sia il primo in Italia che, mettendo a frutto un'esperienza stilistica sorvegliatissima (il cui numero uno è Pavese), non solo scrive in prosa, ma cerca di cogliere un'esperienza, un'umanità che era finora rimasta fuori dalla narrativa italiana contemporanea nonostante i tentativi compiuti da più parti accostatevi. [...] Ho avuto l'impressione che il tuo sforzo più considerevole fosse proprio quello di conquistare narrativamente questo nuovo punto di vista: ossia la mentalità, la specie umana, rappresentata dall'operaio italiano moderno. Un personaggio per gran parte ancora inedito, prima del tuo tentativo. [...] Secondo me, tu devi darci dentro ancora. Devi prendere *Tempi stretti* come mi sembra che fai. [...] Dovrai ribaltare completamente i tuoi mezzi d'espressione.

(Lettera di Fabrizio Onofri ad Ottieri, 28 ottobre '57)

Caro Onofri,

ribaltare il linguaggio. Questo mi fa paura. Io ho un complesso d'inferiorità ogni qual volta viene fuori un problema stilistico, di linguaggio. Non mi sento le forze, non ci vedo chiaro. Ho un complesso d'inferiorità, ad esempio, verso Pasolini più ancora per quello che scrive. [...] Il guaio è che io scrivo senza una coscienza linguistica, con una ignoranza e ingenuità stilistiche, che non sono proporzionali al resto di un certo mestiere di scrittore, che ormai possiedo.

(Lettera di Ottieri a Fabrizio Onofri, 30 ottobre '57)

Fine Ottobre [1952]. O. [Onofri], comunista, mi accusa e sbeffeggia perché leggo la Weil. L'«identificazione» con la classe operaia è proibita. L'atteggiamento del marxismo è scientifico, scienza dell'uomo come scienza dei fiori. Si vede che il mio atteggiamento non è scientifico. È poi necessario, secondo O., credere totalmente all'Urss. Come sempre.

(LG, p. 115)

Guardavo dalla finestra
gente che faceva la coda
davanti a un Ufficio di Collocamento
che sceglieva operai per Ceylon.
Era diretto da Fabrizio Onofri,
colui che m'avrebbe sbeffeggiato
perché coglievo i fiori in giardino
come Simone Weil,
offendendo il comunismo vero.
Il comunismo vero non è questa smania
di curiosare nell'operaio,
come un impotente sbircia
i coiti,
ma lotta.

(PAD, p. 66)

Anche Michele Prisco riconosce la novità apportata da Ottieri nel panorama letterario italiano coinvolgendo gli operai in modo realistico, anche se il romanzo non ha «sfondato» come avrebbe meritato.

Caro Ottieri,

la lettura del tuo romanzo *Tempi stretti* mi ha appassionato molto [...] soprattutto quando si trattava della scena delle fabbriche, dei dialoghi fra gli operai etc. Mi pare che dopo questo tuo libro io guardi diversamente gli operai intorno a me, che vedo per strada o nei treni. [...] Il tuo libro mi sembra una cosa importante. [...] Ma ho tuttavia il dubbio che il libro non abbia sfondato come veramente meritava.

(Lettera di Michele Prisco ad Ottieri, 27 novembre '57)

Infine Ottieri invia a Giulio Davico le bozze corrette di *Tempi stretti* per la seconda edizione che uscirà nel '64 ancora per Einaudi, rimproverandosi di una scrittura insoddisfacente nella prima stesura che sembra aver corretto; anche se il valore essenziale del libro resta la denuncia sociale della condizione operaia che dal romanzo riesce a proiettarsi nella realtà.

Caro Davico,

pur non avendo fatto nessun mutamento essenziale, vedrai che le correzioni sono parecchie: cioè ho fatto un indispensabile lavoro di ripulitura. Così com'era, il testo mi faceva venire la pelle d'oca. Mi dispiace non averci pensato prima: si poteva risparmiare qualche giro di bozze, ma purtroppo l'ispirazione alle "varianti" segue le bizzarre leggi dell'ispirazione. [...] Sono abbastanza soddisfatto, in questo momento, dei *Tempi stretti*. Il romanzo è rimasto quello che è, di natura moralistica, populistica, sentimentalistica, ma la sua efficacia sociologica è sempre molto attuale (per esempio, alla Olivetti sono accadute ultimamente cose somigliantissime a vicende aziendali del libro).

(Lettera di Ottieri a Giulio Davico, 11 settembre '64)

La coraggiosa scelta di Ottieri di ambientare il romanzo in una fabbrica riscuote notevole attenzione anche all'estero, soprattutto nelle Democrazie popolari satelliti dell'Unione Sovietica. Già pochi mesi dopo l'uscita del libro in Italia, a Mosca si richiedevano pubblicazioni "proletarie" e "realiste" per eventuali traduzioni: *Tempi stretti* entrerà nel novero tuttavia senza andare oltre il primo interessamento.

Caro Strada,

ieri a Torino, da Einaudi, Foa e Calvino mi hanno detto che il mio libro *Tempi stretti* è stato richiesto, e con una certa insistenza, dall'Unione Sovietica; e mi hanno fatto il Suo nome. Della cosa si occupano loro come casa editrice, ma siccome mi interessa molto e mi sta molto a cuore, mi permetto di scrivere a lei per quanto potesse fare. Non so se la richiesta russa è a titolo puramente informativo o se riguardi una eventuale traduzione; comunque in ambedue i casi (e soprattutto nel secondo!) io avrei piacere che l'iniziativa avesse un suo svolgimento.

(Lettera di Ottieri a Vittorio Strada, 3 febbraio '58)

Da Mosca, Strada parla della possibilità di una traduzione in lingua russa di *Tempi stretti*, anche se «i canoni locali» per pubblicare un'opera straniera sono molto particolari.

Caro Ottieri,

vorrei consigliarne caldamente la traduzione ai consulenti editoriali sovietici che mi chiedevano i titoli delle ultime e più interessanti opere letterarie italiane. [...] La relazione del consulente e dell'editore sovietico dovrebbe essere sostanzialmente positiva. Ma i canoni locali per giudicare della vivezza e attualità di un'opera letteraria non sempre collimano con quelli correnti da noi. Ed è naturale.

(Lettera di Vittorio Strada ad Ottieri, 20 febbraio '58)

Tempi stretti verrà tradotto in bulgaro grazie al lavoro di Violetta Dascalova, studiosa di lingua e letteratura italiana, che seguendo il protocollo vigente allora in Bulgaria riuscì a far pubblicare l'opera senza molti contrattempi; anzi con una tiratura sorprendente di migliaia di copie e un compenso elevato (in proporzione addirittura maggiore rispetto all'Italia) per Ottieri.

Egregio Signore,

sono lieta di avvisarLa che ho tradotto in bulgaro il Suo *Tempi stretti* e l'ho consegnato alla nostra casa Editrice di Letterature straniere. Probabilmente Lei è informato che da noi le case Editrici sono nelle mani dello Stato e l'interprete non può trattare con gli autori prima di cominciare la traduzione. Insomma, Lei deve attendere la proposta da parte della casa Editrice sulla quale io non so scriverLe niente.

(Lettera di Violetta Dascalova ad Ottieri, 16 marzo '62)

Egregio Signore,

la Direzione per la difesa dei diritti d'autore, Piazza Slavaikov 11, ha inviato nel giugno '63, attraverso il Banco di Roma al Suo Editore Einaudi una somma di 318.730 lire italiane. [...] Il Suo libro ha in Bulgaria una tiratura di 25000 copie.

(Lettera di Violetta Dascalova ad Ottieri, 25 settembre '63)

Infine, si ricorda un intervento di Vladimiro Cajoli all'editore Bompiani sulla ristampa di *Tempi stretti* alcuni anni dopo la prima apparizione del romanzo:

Caro Valentino,

Tempi stretti mi ha fortemente impressionato: è forse il solo libro che parli di vita operaia, riuscendo ad interessare profondamente lettori borghesi (e scoglionati) come me. Quando ne avremo di più, dico di Ottieri e di libri come questo, capiremo ed ameremo meglio.

(Lettera di Vladimiro Cajoli a Valentino Bompiani, 26 novembre '67)

II. 3. *Donnarumma all'assalto*

II. 3. a) Una fabbrica sul mare

*Donnarumma all'assalto*⁵⁴, il terzo “tempo” industriale di Ottieri, scaturisce dall'importante esperienza vissuta a Pozzuoli come selezionatore del personale nella nuova fabbrica Olivetti, dopo che l'ingegner Adriano Olivetti, preoccupato per la malattia (meningite tubercolare) che colpì lo scrittore nel '53, gli propose il trasferimento in un luogo più salubre rispetto a Ivrea e Milano, ovvero Pozzuoli dove la Olivetti aveva da poco costruito una fabbrica davanti al mare:

Così, di fronte al golfo più singolare del mondo, questa fabbrica si è elevata, nell'idea dell'architetto, in rispetto alla bellezza dei luoghi e affinché la bellezza fosse di conforto nel lavoro di ogni giorno.

(*DON*, p. 117)

Un gioiello di architettura rispettoso del paesaggio e con una rivoluzionaria (per quei tempi) politica del personale attenta ad una proficua integrazione con la popolazione lavorativa, intesa nell'insieme di operai e delle loro famiglie.

Lo stabilimento è sorto come un'officina, un reparto staccato dagli stabilimenti centrali. Piuttosto che allargare questi, nel nord, con un nuovo edificio, la costruzione è stata trasportata nel Mezzogiorno. Non è un capannone: l'architetto ha progettato una delle più belle fabbriche d'Europa, colorata, circondata da un giardino; e intorno ad essa l'infermeria, la biblioteca, la mensa. Vi nasce un mondo unitario, caduto dall'alto nelle sue forme, ma per affondare nella terra e nello spirito di questo paese.

(*DON*, p. 7)

⁵⁴ Uno dei primi titoli pensati da Ottieri fu *Una fabbrica sul mare* (che riproporrà anni dopo in *Contessa* per il romanzo scritto dal suo *alter ego* femminile Elena Miuti), ma Valentino Bompiani, editore dell'opera e «grande inventore di titoli» come lo definisce Ottieri nell'intervista rilasciata a Lea Vergine (*Gli ultimi eccentrici*, p. 234), pensò che sarebbe stato meglio indicare nel titolo il nome di un disoccupato senza qualifiche, Antonio Donnarumma, disposto a tutto pur di entrare nella luminosa fabbrica aperta nel suo paese (Pozzuoli) senza retaggio industriale: da cui appunto *Donnarumma all'assalto*. Per quanto riguarda i cambiamenti dei titoli, anche per *L'impagiatore di sedie* Bompiani intervenne sostituendo l'originario *La settimana corta* voluto dall'autore: «È andata sempre così con i miei libri: metto un titolo e l'editore è certo, con quel titolo, di vendere una decina di copie. Pare che io abbia la tendenza a titoli non brutti, ma masochistici» (*IMP*, p. 7). Ed infine, «Valentino Bompiani mi ha suggerito il titolo di *Improvvisa la vita*», da Lea Vergine (*Gli ultimi eccentrici*, p. 234).

Adriano Olivetti, un
ingegnere che invece di
ristrutturare, strutturava,
costruì a Pozzuoli una
fabbrica sul mare, che
sembrava, fra le piante, un
albergo gentile. Olivetti,
l'unico vero ambientalista
italiano, credo ignorasse la
vita ecologica.
O sapeva che la "a misura
d'uomo" era assai costosa,
perciò usa poco.

(*QM*, p. 7)

Faceva una politica del personale, [...]
faceva ambientalismo
quando non sapevamo che fosse.
Costrusse una fabbrica sul mare
davanti a cui i turisti si fermavano
credendo che fosse un grande albergo.

(*PAD*, pp. 68-69)

Il grande successo dei prodotti Olivetti negli anni Cinquanta sollecitò l'espansione ed il decentramento della base produttiva; da un lato si rafforzarono gli investimenti all'estero (soprattutto in Sud America), dall'altro si ricorse a siti produttivi anche al di fuori del nucleo storico delle officine Olivetti a Ivrea: e in questo contesto si collocava il progetto per la costruzione di uno stabilimento a Pozzuoli. La scelta della localizzazione non fu motivata dalla prospettiva di sgravi fiscali o di altri incentivi pubblici, bensì frutto delle politiche di sviluppo economico e sociale che in quegli anni Adriano Olivetti tentava di promuovere nel sud Italia. L'idea di investire nel Mezzogiorno maturò, infatti, nell'ambito del programma di pianificazione sociale e territoriale del Movimento Comunità e delle politiche territoriali ed economiche promosse dall'UNRRA-Casas (United Nations Relief and Rehabilitation Administration – Comitato Amministrativo Soccorso ai Senzatetto), ente costituito per gestire i fondi ERP (European Recovery Program) e in cui fu coinvolto Olivetti dal '49 al '51.

Volendo coniugare in una felice sintesi razionalismo e mediterraneità in un territorio, quello flegreo, di elevatissima qualità ambientale, Olivetti promosse e rese possibile un'idea sorprendente anche grazie alla collaborazione di Pietro Porcinai e Marcello Nizzoli che hanno creduto nel progetto e dato un contributo essenziale alla sua realizzazione. Una storia che ha le sue profonde radici negli anni Trenta, durante i grandi dibattiti teorici per eventuali straordinarie fabbricazioni; ma soprattutto nel dopoguerra, durante la ricostruzione del paese dalle macerie del conflitto bellico, si progettarono su basi più avanzate le effettive esecuzioni di nuove idee. Erano anni di grandi speranze e di forte impegno civile e morale, anche se gran parte delle occasioni andarono perdute o disperse, e il territorio, quello napoletano in particolare, subì la violenza devastante delle «mani sulla città». Ecco perché costruire una fabbrica moderna si rivelava un'opportunità formidabile che nel '51 l'architetto Luigi Cosenza accettò con convinzione ed entusiasmo, divenendo per lui una ragione di vita oltre che una sfida contro l'incultura che continuava a manifestarsi anche dopo la costruzione della fabbrica. Il tempo di elaborazione e costruzione dell'edificio fu breve e i lavori si conclusero nel '54, così che nell'aprile '55 si svolse l'inaugurazione ufficiale della fabbrica con vista mare, occasione per uno dei più noti discorsi di Adriano Olivetti il cui *incipit* fu: «Di fronte al golfo più singolare del mondo, questa fabbrica si è elevata in rispetto della bellezza dei luoghi e affinché la bellezza fosse di conforto nel lavoro di ogni giorno».⁵⁵

⁵⁵ Lo stabilimento era situato lungo la via Domiziana a quindici chilometri da Napoli, in una particolare posizione che dominava il golfo partenopeo coprendo una superficie totale di trentamila metri quadrati, e al momento della sua apertura accoglieva milletrecento tra operai e impiegati. I corpi della fabbrica furono progettati secondo uno sviluppo lineare per assecondare lo svolgimento dell'intero ciclo produttivo. Nella fabbrica, pensata in funzione di strategie aziendali che prevedevano un incremento progressivo e graduale delle lavorazioni al Sud, inizialmente si producevano addizionate manuali ed elettriche oltre ad alcuni modelli di macchine per scrivere. Tra le diverse soluzioni ipotizzate da Cosenza, quella vincente ricadde sulla progettazione di una pianta a croce, che mentre soddisfaceva le esigenze della produzione riuscì anche ad adattare i volumi dell'edificio alle pendenze del terreno, integrandosi perfettamente nel paesaggio. Il rapporto tra gli spazi esterni e quelli interni era in funzione del modo di lavorare dell'uomo in una fabbrica moderna e rappresentava l'obiettivo per i nuovi incrementi in unità produttive di varie dimensioni e diverse tecnologie. Furono previsti quindi gli schemi aperti e chiusi delle corti, come anche si studiarono delle soluzioni per la sovrapposizione tra officina e montaggio, per la composizione chiusa ed aperta dei corpi di fabbrica, e per l'articolazione dei volumi edilizi adattati alle pendenze ed integrati nella vegetazione; il tutto secondo le varie funzioni assegnate, tra cui decisivo risultò lo studio della sezione trasversale. Questa struttura non venne sostanzialmente modificata dai successivi ampliamenti, il cui progetto fu affidato nel '68 a Roberto Guiducci e alla società Tekne, mentre Cosenza assumeva il ruolo di consulente; ampliamenti che continuarono fino al '70. Il progetto del verde per questa fabbrica "mediterranea", studiato attentamente da Porcinai, e lo studio del colore per gli interni della fabbrica, proposto da Nizzoli su suggestione degli scavi archeologici dell'area vesuviana (forse unica concessione alla tradizione locale), sottolinearono la volontà di coniugare le esigenze della società industriale con i valori comunitari di una società tradizionale, in sintonia con le idee di Olivetti. Dal punto di vista tecnico fu molto significativa la sezione dell'edificio pensata per convogliare all'interno il massimo della luce e creare così nei saloni di lavoro un'atmosfera luminosa, solare, come già s'intuiva all'indomani della sua apertura. Il complesso produttivo comprendeva inoltre un centro di Formazione Meccanici e un laboratorio sperimentale, entrambi collocati in località Fusaro a partire dal '51. Cosenza progettò in parallelo allo stabilimento anche un quartiere residenziale che rientrava nella visione socio-economica di Olivetti: i luoghi del lavoro dovevano integrarsi, per qualità e per vicinanza territoriale, con i luoghi dell'abitare. Il progetto iniziale prevedeva la costruzione in

Ottieri, il primo marzo del '55 («Marzo – Lunedì. Sono entrato per la prima volta, all'improvviso, nel laboratorio psicotecnico» *DON*, p. 9) con la moglie Silvana Mauri e la figlia Maria Pace, si trasferisce a Pozzuoli dove ha inizio per lui un periodo molto intenso e felice, con la riscoperta del Sud di cui conserverà per tutta la vita una grande nostalgia. Si tratta, infatti, di una vera e propria *riscoperta* poiché Ottieri aveva conosciuto il sud, inteso nelle zone di Pozzuoli, Torre del Greco, Cava dei Tirreni e dintorni, alla fine degli anni Quaranta grazie alla conoscenza di un'amica di famiglia, Clotilde Marghieri⁵⁶ che viene chiamata nella loro corrispondenza (nell'epistolario si contano numerose lettere scambiate tra il '44 e il '60) in modo familiare Rella. Ottieri la incontra la prima volta nel '43, nella casa romana della Marghieri svolgendo lezioni private di Italiano e Latino alla figlia Lucia:

Cara Rella,

si ricorda del remoto autunno del '43 quando venni in divisa a far lezione a Lucia? Beh, quattro anni fa! Una bella amicizia la nostra di cui vado fiero.

E la ricordo sempre con molto affetto.

(Lettera di Ottieri a Rella, marzo '47)

località Fusaro, a ovest di Pozzuoli, di due unità abitative di ventotto e dieci alloggi ciascuna e di una serie servizi: colonia marina, asilo, scuola elementare, cinema-teatro, chiesa, negozi e locali per l'assistenza sociale e sanitaria. In sede di realizzazione il progetto venne però modificato, anche per offrire ai dipendenti la possibilità di abitare in un'area più vicina allo stabilimento: il quartiere sorse così a Pozzuoli nei pressi dell'anfiteatro romano, in un'area già fornita di vari servizi e i lavori si limitarono quindi ai due lotti di edifici di abitazione. L'iniziativa fu commissionata dalla Olivetti, mentre l'esecuzione avvenne in gestione diretta da parte dell'INA-Casa, secondo una prassi già utilizzata a Ivrea nella realizzazione del quartiere di case per dipendenti di Canton Vesco. Il quartiere verrà ampliato con un terzo lotto di ventiquattro alloggi nel '63. Lo stabilimento di Pozzuoli si presentava come un esempio forse unico di intelligente inserimento di una struttura industriale in un ambiente di grande bellezza naturale; una fabbrica di gradevole aspetto architettonico, movimentata dalla presenza di più corpi e da vari colonnati, immersa in una zona verde, con al suo interno una mensa, una biblioteca, spazi per il riposo, un laghetto, vialetti, sdraio per le ore di intervallo. Nel corso degli anni vi sono state localizzate varie produzioni meccaniche ed elettroniche, finché sul finire degli anni Ottanta è iniziata la progressiva conversione della fabbrica in sede di attività d'ufficio. Dopo avere ospitato tra l'altro uno dei principali centri di ricerca e sviluppo della Olivetti, dagli anni Duemila lo stabilimento di Pozzuoli ospita, accanto ai laboratori del CNR, la sede decentrata di alcuni istituti universitari partenopei e società di servizi, tra cui uffici e *call center* Vodafone, secondo un modello di riuso multifunzionale degli ex edifici industriali che unisce ricerca e produzione.

⁵⁶ Amica della famiglia Ottieri, oltre che di Vanni (Giovanni Sartori), la scrittrice Clotilde Marghieri naque a Napoli nel 1897 e dopo aver vissuto l'adolescenza a Firenze, durante gli anni della maturità si trasferisce a Roma dove muore nell'81. Inizia fin da giovanissima a collaborare a quotidiani e riviste come «Il Mattino», «Il Mondo», «Il Corriere della Sera», «La Nazione», «Il Gazzettino». Esordisce in età ormai avanzata, e subito si impone all'attenzione del pubblico e della critica con *Vita in villa* ('60). A quel piccolo «libro dai limiti perfetti», come lo definì Luigi Baldacci, seguirono tre romanzi che ripercorrono una vita ricca di frequentazioni e di incontri: *Le educande di Poggio Gherardo* ('63, premio Sebeto); poi con il titolo *Le educande*, '72), *Il segno sul braccio* ('70, premio Villa San Giovanni) e *Amati enigmi* ('74, premio Viareggio). Pochi mesi prima della morte uscì *Lo specchio doppio* ('81), ampia scelta del carteggio intrattenuto con Bernard Berenson durante trent'anni di amicizia.

Lo scrittore instaura con Rella una profonda amicizia raccontandole, anche nei dettagli, alcuni eventi importanti della propria vita come la malattia, il desiderio di lasciare Roma e la famiglia, il trasferimento a Milano e le difficoltà di adattamento in una città poco amata, i lavori nell'ambito letterario, la conoscenza di Silvana Mauri, gli esiti positivi delle prime pubblicazioni, l'assunzione alla Olivetti e il periodo di *stage* ad Ivrea, la nostalgia per il sud, i dubbi se restare a Pozzuoli o tornare a Milano, la difficile edizione di *Donnarumma*, la nascita del figlio Alberto. Anche la Marghieri si confida intimamente ad Ottieri e nelle lettere si rivela un rapporto di solidarietà nella solitudine esistenziale e nella depressione delle loro vite:

Cara Rella,

il mio peggior nemico è il tempo. Io non so mettere pace tra passato, presente e futuro. [...] Bisogna abituarsi a star male, visto che non si può stare meglio. (Dicembre '44)

Il nostro errore (cioè, il nostro male) è l'aver scatenato il pensiero fino al punto di non saperlo trattenere più; esso si trasforma così in ossessione, e non è più pensiero. Qualsiasi uomo deve soggiacere al logorio del pensiero scatenato; non si tratta, come lei accenna, della sua natura femminile: anche un Ercole ne verrebbe schiacciato. (Luglio '47)

Noi "produciamo" sempre un destino difficile. (18 agosto '56)

Grazie alla conoscenza della Marghieri e ai frequenti soggiorni alla casa di Torre del Greco, Ottieri può visitare il sud ed innamorarsene; così che quando Olivetti gli propone il trasferimento a Pozzuoli, Ottieri risponderà in modo positivo anche per il ricordo e l'affetto provato per quei luoghi: «Nel maggio ['54], partenza per Torre del Greco. Di nuovo, questo dolce affacciarsi sul sud. Per contrasto, faccio molte letture sulla psicologia operaia settentrionale» (*LG*, p. 171). In una lettera dell'ottobre '54 lo scrittore confida alla Marghieri il progetto di trasferirsi a Pozzuoli e, nell'intento di trovare un'abitazione in affitto, per l'occasione vorrebbe farle visita con uno scalo a Torre (il 5 novembre). La casa di Torre, tra l'altro, negli anni vivrà, da parte della famiglia Marghieri, periodi tribolati per la complicata gestione di due abitazioni, insieme a quella di Roma; e dopo alcune titubanze la villa sul mare di Torre del Greco dovrà essere venduta, a metà degli anni Sessanta, con grande rammarico di Ottieri.

Quando arriva a Pozzuoli, dunque, Ottieri non è inesperto dei luoghi e l'immersione nel sud gli permette di analizzare da vicino due aspetti a lui molto cari: l'industrializzazione e

la “questione meridionale”. Durante i nove mesi di permanenza nello stabilimento (da marzo a novembre del '55), Ottieri registra su un diario quell'importante esperienza di vita e di lavoro, mettendo in rilievo alcuni elementi che struttureranno *Donnarumma*, non a caso pensato e poi sviluppato in forma diaristica, quali lo squilibrio storico e sociale nel sud Italia durante l'industrializzazione forzata nel *boom* degli anni Cinquanta, il dramma dell'analfabetismo, il mutamento antropologico di chi abbandonava le terre per il miraggio della fabbrica, gli ingranaggi infallibili della psicotecnica⁵⁷ che esamina un popolo intero.

II. 3. b) Problemi di pubblicazione

Lo spunto autobiografico e la necessità di esporre, come un sociologo, la condizione operaia del Mezzogiorno spingono Ottieri a scrivere un nuovo importante capitolo, dopo *Tempi stretti*, della letteratura industriale italiana; tuttavia la pubblicazione di *Donnarumma*, come lo stesso scrittore confida in alcune lettere inviate all'amica Clotilde Marghieri, si rivelerà irta di ostacoli a causa dei troppi elementi che coincidevano tra il romanzo e la reale fabbrica Olivetti di Pozzuoli, la quale, secondo le valutazioni di Rigo Innocenti, il Direttore dello Stabilimento, avrebbe avuto una pubblicità negativa da un'opera così “veristica”.

Egregio Dottor Ottieri,

desidero premetterle che il mio giudizio non è evidentemente un giudizio estetico in quanto che non ritengo di poterlo dare. Per quanto riguarda il punto di vista aziendale, a mio parere il lavoro non è pubblicabile poiché dà un quadro di un momento di un lavoro completamente isolato da qualsiasi altro fatto della vita aziendale, per cui mi sembra che ne risulti solamente la Sua angoscia nell'effettuare questo lavoro di selezione e lo smarrimento nelle persone selezionate. [...] Un documento come il Suo potrebbe essere

⁵⁷ La psicotecnica (o psicologia applicata) può essere definita sinteticamente come «arte della mente», derivando infatti dall'unione delle parole greche ψυχή, «anima», «mente» e τέχνη «arte». Una prima definizione di psicotecnica è legata, per l'opera di Augusto Gemelli, all'omonima scuola di specializzazione funzionante nell'Università Cattolica dal '60 al '66 che indicava una formazione generale in psicologia con un riferimento tecnico agli strumenti allora in uso per la misura di alcune prestazioni mentali. La psicologia applicata fa parte di un settore della psicologia che, servendosi delle elaborazioni approntate a livello teorico dai vari orientamenti e da diverse scuole psicologiche, nonché dai modelli di riferimento forniti da altre discipline, ricava tecniche e modalità operative per intervenire su problemi concreti, individuali o collettivi, che possono riguardare tutti gli aspetti del comportamento umano.

facilmente oggetto, a mio parere, di speculazione da qualunque persona che in malafede volesse attaccare la politica della nostra azienda.

(Lettera di Rigo Innocenti a Ottieri, 22 aprile '58)

Caro Innocenti,

ho scritto il libro per un motivo essenziale: la mia disposizione d'animo positiva rispetto al mondo di Pozzuoli, alla mia esperienza in esso; alla fabbrica e al paese. Una disposizione con radici profonde, di idee autobiografiche, che Lei in parte conosce, legata poi ad una particolare nostalgia e gratitudine. Ho intrapreso il libro con quello che pensavo la garanzia di tale mio atteggiamento morale, verso lo Stabilimento e verso il sud (o più di una garanzia: un'adesione sentimentale). [...] Intendevo portare un contributo positivo alle ragioni difficili, ma non misteriose, dello Stabilimento, giustificare perché, ad esempio, di fronte a una marea di domande, si debba assumere poco e solo razionalmente. Se mai, rigettavo la colpa sulle deficienze dello Stato; e ponevo la vostra azienda nel punto più alto di coscienza e di responsabilità, di sforzo per il meglio. Il male che c'era lo dimostravo storico, non aziendale. [...] Così volevo anche recare un contributo alla comprensione del Mezzogiorno in quanto credo che la Bassa Italia si difenda meglio accettandone certi difetti che nascondendoli. [...] Ho dovuto puntare il libro invece che su una validità sociologica, su una efficacia artistica (riuscita o no). Affinché ne venisse fuori [...] il dramma obbiettivo della selezione, dolorosa, colpa di nessuno, elemento necessario di ordine. Questo è il tema, il cuore del libro, o meglio, il suo centro unificatore, perché ce ne doveva essere uno. [...] Ogni personaggio mi appariva un esempio denunciante di tale pubblico problema, senza segreti perché la disoccupazione non è un segreto. [...] Lo spirito con cui ho scritto il libro è stato di partecipare dal di dentro, di "corresponsabilità" totale alla materia di esso. Era uno spirito aziendale, nel senso migliore della parola.

(Lettera di Ottieri a Rigo Innocenti, 28 aprile '58)

Dopo gli interventi di Bompiani, quale capo della casa editrice, e Olivetti, presidente della fabbrica, Ottieri renderà astratta la sua narrazione e, grazie ad alcune revisioni, l'edizione di *Donnarumma* potrà uscire "depurata" nei nomi dei luoghi, degli operai e dei dirigenti: l'esempio paradigmatico si rileva per la città di Pozzuoli che nel romanzo viene nominata Santa Maria. Adriano Olivetti alla fine gli diede il benestare, accompagnandolo con

uno dei suoi gelidi sorrisi e la frase: «Lei rischia la carriera, io rischio uno sciopero». A conclusione della vicenda, il romanzo non influenzò alcun sciopero alla Olivetti, anzi gli fece in qualche modo pubblicità, mentre *Donnarumma all'assalto* diventerà col tempo un classico della letteratura italiana del dopoguerra.

Caro Ottieri,

sono contento della buona notizia circa il Suo libro e condivido la Sua opinione sul “rischio personale”. [...] Opportunamente Lei ha apportato delle variazioni di nomi e di luoghi che mi dice ed eviterà ogni connessione autobiografica nel lancio del libro.

(Lettera di Rigo Innocenti a Ottieri, 7 aprile '59)

In alcuni passi estrapolati dalle lettere scambiate con Innocenti, emergono delle significative riflessioni di Ottieri riguardo alle «radici profonde» che lo legavano al sud e alla critica indirizzata allo Stato per le disuguaglianze sociali sviluppatasi durante il cosiddetto “miracolo” italiano, tra l'altro riprodotto a distanza di cinquant'anni con un partito pubblicitario che Ottieri condannerà nel *Poema osceno* e nell'*Irata sensazione*.

Ottieri, durante la stesura di *Donnarumma*, non s'imbatté soltanto in contrattempi dovuti alle condizioni idonee per la pubblicazione, ma anche di narrazione *tout court* ed il carteggio con Geno Pampaloni, il quale critica il manoscritto *Ragione e disperazione* (la prima redazione del romanzo), rivela questo aspetto non certo secondario:

Caro Ottieri,

la vena narrativa è insabbiata e la vena saggistica manca di orgoglio intellettuale. [...] Le sue pagine sono piene di “materiale” anche ottimo. Ma è un materiale, per dirlo in una parola, senza precisa vocazione.

(Lettera di Geno Pampaloni ad Ottieri, 29 marzo '57)

Caro Ottieri,

il libro, come tale, non è certamente privo di interesse e di valore. Riesce a dare, sia pure con qualche soluzione di continuità, il clima di un ambiente, e soprattutto il dato psicologico del personaggio autobiografico. [...] Il limite, che è interno a questo stesso valore, sta nell'incerto confine tra letteratura e documento, nella polivalenza, che è ambiguità, dei suoi contenuti. [...] Lei dovrebbe ripassare questa materia in forma narrativa,

abbandonando il filo della confessione, dichiarando un personaggio che, si sente, è pronto a vivere.

(Lettera di Geno Pampaloni ad Ottieri, 28 giugno '58)

Ma oltre tutte queste difficoltà incontrate durante la stesura del romanzo per i problemi di “opportunità” e letterari fin qui esposti, Ottieri dovette affrontare anche il distacco dalla casa editrice Einaudi con la quale aveva pubblicato le prime due opere, le *Memorie dell'incoscienza* e *Tempi stretti*. L'abbandono non fu indolore poiché Ottieri doveva per contratto pubblicare i futuri manoscritti (come *Donnarumma*) con la Einaudi mentre nel '59 sarà Bompiani il suo nuovo, e per i successivi anni unico, editore. Il primo a conoscere l'intricata situazione fu Vittorini che spesso volte aveva criticato alcune scelte narrative di Ottieri sia nelle *Memorie* che in *Tempi stretti*; ma leggendo *Il diario di Pozzuoli* (un titolo pensato da Ottieri per il romanzo ancora *in fieri*) vi scorgeva la sorprendente abilità del giovane scrittore nell'affrontare una questione sociale determinante in quel periodo storico; e inoltre da buon profeta gli vaticina un «successo» all'Italia e all'estero, pur esprimendo forte rammarico per la scelta di cambiare editore.

Caro Ottieri,

il tuo libro è uno dei più importanti degli ultimi anni. È rimasto, in esso, un residuo moralistico, una certa indulgenza di natura autobiografica, un bovarismo, sia pure molto aggiornato, da psicologo industriale; di questo ti libererai quando ti sarai convinto tu, da te stesso, che ciò cela la nitidezza della rappresentazione documentaria e artistica. Ma non è tale da nuocere sostanzialmente al libro. Invece questo libro può avere una importanza europea per la novità dell'argomento che tratta. Va molto più a fondo degli altri, e anzi scopre una zona di rapporti e di episodi non conosciuti nella vita del lavoro industriale e del popolo. Perciò non è “meridionalistico” nel senso che mi dà fastidio: la sua materia riguarda in generale i rapporti umani che si intersecano ed esplodono intorno alle collaborazioni e alle lotte del lavoro. [...] È un libro che dovrà avere successo in Italia e all'estero, per la verità che dice, e a me dispiace molto che tu ti sia già impegnato con un altro editore per la sua pubblicazione, ma ti faccio i migliori auguri insieme a lui.

(Lettera di Vittorini ad Ottieri, 8 ottobre '58)

L'epistolario di Ottieri conserva sei importanti lettere scambiate con Giulio Einaudi tra l'11 e il 20 febbraio del '59 ed i toni non sono idilliaci tra invii di raccomandate intrise di accuse, minacce e spiegazioni. E negli stessi giorni di quel febbraio Ottieri ebbe anche una fitta corrispondenza con Calvino, spiegando a colui che lo aveva presentato ad Einaudi l'assoluta «buona fede» che lo spingeva verso Bompiani, senza per questo ritenere la “fuga” come un tradimento nei suoi riguardi. La cronistoria e l'intreccio delle lettere propongono un retroscena particolare non solo della biografia di Ottieri ma anche di un certo clima culturale che animava le case editrici alla fine degli anni Cinquanta, tra dubbi di programma, adattabilità delle opere nelle collane, scelta dei contenuti che potevano rendere (vendere) meglio. Ottieri riassume, un po' troppo ingenerosamente, il periodo delle sue due pubblicazioni einaudiane come un «calvario» dovuto in primo luogo alla lunga attesa per l'uscita di *Tempi stretti*.

Caro Dottor Einaudi,

io desideravo accertarmi che Lei fosse a conoscenza del fatto che il manoscritto del mio ultimo libro (allora con il titolo *Diario di Pozzuoli*) fu da me consegnato, ai primi del '59 alla Sua Casa Editrice, affinché potesse esercitare il diritto di opinione su di esso entro i due mesi convenuti; e che fu da me ritirato soltanto dopo che Calvino mi ebbe spiegato di non essere in grado, né lui né altri, di poterlo leggere in quel periodo, per poi sottoporlo al Suo giudizio. In seguito ne parlai e lo feci leggere a Vittorini, il quale se ne interessò molto per la prossima rivista; ma sempre lo avvisai che avrei accettato l'offerta di Bompiani per la pubblicazione in volume. [...] Sento l'opportunità di averla voluta preavvisare. Per evitare che Lei, ricevendo la notizia della pubblicazione del mio nuovo lavoro presso un altro editore, potesse sospettare un atto di ingratitudine in ciò che è stata soltanto la conseguenza dell'impossibilità, per la Sua Casa, di interessarsi tempestivamente al mio terzo libro. Questo sospetto mi sarebbe dispiaciuto moltissimo.

(Lettera di Ottieri a Giulio Einaudi, 11 febbraio '59)

Caro Calvino,

per troppe ragioni, formali e di fatto, io mi sono ritenuto sciolto dall'impegno in Einaudi, tacitamente; e mi sono ormai impegnato con Bompiani. [...] Ti prego in amicizia, di voler comprendere e rispettare l'impegno che ho preso con Bompiani. [...] Tu hai seguito tutto il calvario

di *Tempi stretti*. Tu sai, in coscienza, che se mi sono rivolto a un altro editore, è perché la Einaudi (non potendo e non volendo fare altro) mi ha sempre tenuto ai margini della Sua attività, così ai margini che mi sono considerato fuori; che mi sono trovato, obbiettivamente, fuori. Ti saluto cordialmente.

(Lettera di Ottieri a Calvino, 12 febbraio '59)

Caro Ottieri,

mi dispiace quello che scrivi. È molto doloroso per noi dopo aver pubblicato i tuoi primi libri dover rinunciare alle cose tue più mature. Particolarmente doloroso per me, che mi vanto d'averti tenuto a battesimo. Per quel tuo libro avevo un vero interesse, e non credo che l'attesa di un mese possa essere considerata un segno di disinteresse. Einaudi spera che tu non abbia ancora firmato il contratto con Bompiani e possiamo ancora avere il tuo libro.

(Lettera di Calvino a Ottieri, 13 febbraio '59)

Caro Dottor Einaudi,

mi sono trovato quindi, editorialmente, libero e ho dovuto sollecitare l'attenzione di un altro editore, che me l'ha data.

(Lettera di Ottieri ad Einaudi, 15 febbraio '59)

Caro Calvino,

io non ho mai dimenticato, e – che mai dimentico adesso – che il mio primo libro lo devo in un certo senso a te: che devo a te l'accettazione di slancio del secondo. [...] Ma sullo sfondo di difficoltà obiettive della Einaudi – che so felicemente superate e sono lietissimo – si è determinato un particolare disinteresse nei miei confronti. [...] Proprio in voi ho sentito man mano le maggiori riserve crescere sui miei interessi "social-letterari".

(Lettera di Ottieri a Calvino, 16 febbraio '59)

Caro Ottieri,

l'accordo che Lei ha sottoscritto con Bompiani contrasta con l'articolo 13 del contratto firmato per *Tempi stretti*. Tale articolo prevede un'opzione di due mesi sulle Sue due prossime opere, opzione che, nel caso di questo libro, Lei non ci ha dato la possibilità di esercitare, avendo ritirato il manoscritto dopo poco più di un mese che esso era nelle nostre mani. Stabilito questo

punto, ne discende in ogni caso che Lei è tenuto a sottoporci in esame un altro Suo libro oltre quello in discussione.

(Lettera – per raccomandata – di Einaudi ad Ottieri, 16 febbraio '59)

Caro Dottor Einaudi,

ricevo la raccomandata del 16 febbraio. Quanto all'articolo 13 del contratto per *Tempi stretti*, doveti ritirare il mio nuovo manoscritto perché dopo più di un mese esso non era stato ancora preso in considerazione dalla Sua Casa e perché mi fu detto che per un periodo indeterminato non ci sarebbe stato il tempo di leggerlo, tanto meno quindi di deciderne l'idoneità alla pubblicazione o la pubblicazione stessa. [...] Per quanto riguarda lo spirito in cui avvenne la pubblicazione di *Tempi stretti*, mi è penoso ricordarle: gli infiniti rinvii della stessa, nonostante si riconoscesse che il libro aveva una sua stagione e una necessità di uscire subito; il fatto che Calvino mi abbia dovuto, a un certo momento, avvertire di cercarmi un altro editore, nella primavera del 1957 (il libro fu poi "ripescato" dalla Sua casa con vicende che comunque non mi tranquillizzavano sull'interessamento della Sua Casa verso l'opera e verso me); il rifiuto assoluto di considerare il passaggio di *Tempi stretti* dalla collana "I Gettoni" alla collana "I Coralli", come ritenevo di poter chiedere dato l'esaurirsi della prima, e come poi diversi recensori ritennero che sarebbe stata opportuna; la redazione di un risvolto così insufficiente e dannoso che in un primo momento alcuni Suoi collaboratori decisero lo si dovesse mutare, decisione da Lei contrastata, e che io fui costretto a subire; l'essere stato il libro stampato con la data del 30 giugno per l'invio del premio Viareggio, anche senza distribuzione alle librerie; cosa che non fu fatta, con la conseguente impossibilità di una eventuale presentazione al premio Viareggio successivo.

Per tutti questi motivi che si riferiscono esattamente alla validità del contratto e che inoltre riguardano l'intero atteggiamento della Casa Editrice Einaudi nei miei confronti, sono dolorosamente stupito di vedere come si invochi proprio oggi un impegno contrattuale, dopo che mi si era ampiamente dichiarato e dimostrato di non volerne tenere conto, e che perciò è decaduto.

(Lettera – per raccomandata – di Ottieri ad Einaudi, 17 febbraio '59)

Caro Ottieri,

sul piano personale permetta che Le esprima la mia gratitudine per avermi messo a conoscenza dei precedenti, che ignoravo, del suo secondo manoscritto. Ma pure la mia sorpresa nel non tenere in minimo conto la mia richiesta verbale di attendere una settimana al fine di farLe delle concrete proposte, nel Suo interesse, il che implicava una Sua attesa di pochi giorni prima di perfezionare un contratto, oggi non valido, con Bompiani. Adesso mi toccherà rispondere alla Sua raccomandata. Compito di cui vorrei ancora essere esonerato. Ché, tutte le buone ragioni che Lei elenca non Le consentivano di concludere un accordo con un altro editore senza prima esplicitamente ottenere il nostro consenso, o senza prima ottenere la scissione del contratto.

(Lettera di Einaudi ad Ottieri, 18 febbraio '59)

Caro Dottor Einaudi,

le sono grato della Sua ultima lettera del 18, poiché non avrei mai pensato, mi creda, di dover slittare sul piano delle raccomandate o peggio. Il mio desiderio di comunicarLe personalmente di aver collocato il mio manoscritto presso un altro editore era il desiderio di confermarLe la mia riconoscenza per essere stato Lei il mio primo editore, anche se poi le esigenze della Sua Casa avevano indotto i Suoi collaboratori a orientarmi altrove. La Sua raccomandata del 16 (che davvero non mi attendevo, dopo l'incontro di definitivo chiarimento con il Dottor Foa a Milano) mi ha costretto alla replica del 17. [...] Non potendo nutrire alcuna illusione di essere un autore gradito alla Sua Casa, ho dato l'assicurazione su esplicita richiesta e in perfetta buona fede, che il manoscritto era libero da ogni precedente impegno editoriale. Ora che ho firmato il contratto con Bompiani – ma comunque l'impegno morale con lui data da assai più tempo – mi trovo fra due fuochi: e non mi posso rimproverare che la discrezione avuta nel vietarmi di formare in qualsiasi modo una Sua decisione a me favorevole.

(Lettera di Ottieri ad Einaudi, 20 febbraio '59)

Ottieri pubblicherà *Donnarumma all'assalto* con Bompiani, contravvenendo all'articolo 13 del contratto firmato per *Tempi stretti* con Einaudi, ma una sorta di compromesso fu trovato dalle due case editrici per non incorrere nelle vie legali: lo scrittore pubblicherà nel '60 *I venditori di Milano*, l'opera successiva a *Donnarumma*, con Einaudi

salvando in parte l'articolo chiamato in causa nelle lettere. Con Einaudi Ottieri pubblicherà ancora negli anni Ottanta il romanzo *I due amori* ('83) e i poemetti di *Vi amo* ('88). Con Giulio Einaudi, anche dopo i problemi di pubblicazione di *Donnarumma*, Ottieri riuscì a mantenere un buon rapporto e nel '63, quando nella casa editrice si pensava di ristampare *Tempi stretti*, Ottieri risponde in una lettera del 29 gennaio '63: «Caro Einaudi, [...] credo che *Tempi stretti* andrebbe riscritto tutto... Per cui è meglio non cambiare nemmeno una riga». L'ultima lettera presente nell'epistolario porta la data del 19 ottobre '92 nella quale Ottieri spiega le ragioni dell'invio di un «malloppo» di carte sulle quali voleva conoscere il giudizio del «Caro Giulio». E anche con Calvino la reciproca stima non risente del divorzio dalla casa editrice, anzi Calvino, il primo a credere nelle qualità narrative di Ottieri, in quanto era sicuro che la sua maturità artistica avrebbe prodotto opere di grande valore, si rammaricava spesso per quell'abbandono:

Caro Ottieri,

ho cominciato *Donnarumma all'assalto* con grande interesse, te ne scriverò appena l'avrò finito. Sento del grande successo e – pur mordendomi le pugna – ne godo.

(Lettera di Calvino ad Ottieri, 28 luglio '59)

Caro Ottieri,

ho visto con grande piacere che la tua commedia [*I venditori di Milano*] sarà rappresentata a Roma. Contiamo di pubblicarla al più presto nella collana di teatro. Mandami subito il testo definitivo.

(Lettera di Calvino ad Ottieri, 21 ottobre '59)

II. 3. c) La “Questione meridionale”

Appena uscito nelle librerie *Donnarumma all'assalto* ricevette un riscontro positivo sia dal pubblico che dalla critica divenendo nel tempo un classico della letteratura italiana ma “imprigionando” Ottieri nell'etichetta di scrittore industriale per eccellenza. Il protagonista *alter ego* di Ottieri nel romanzo è un «Dottore» senza nome, «nato nel centro d'Italia», che da una fabbrica del nord trasferisce a Pozzuoli-Santa Maria, per svolgere mansioni di «Selezionatore del personale»:

Sono nato nel centro d'Italia e la giovinezza l'ho tutta trascorsa in paese di sole, diventando meridionale. Ma l'industria l'ho conosciuta nel nord e la caratteristica di essa rimane sempre quella d'essere grigia, se è un'industria vera. Le officine le ho sempre viste nere e senza spazio, come se la loro forza fosse proprio questa.

(*DON*, p. 24)

Egli deve dunque selezionare, grazie agli strumenti forniti dalla moderna psicotecnica, un centinaio di operai a fronte di quarantamila domande: «Qui giudichiamo un popolo intero. [...] Non si seleziona, si screma. [...] È più facile che un cammello passi attraverso la cruna di un ago che uno di Santa Maria attraverso l'esame psicotecnico» (*DON*, p. 20). La scientificità della psicotecnica all'inizio lascia stupefatto il selezionatore stesso, il quale vorrebbe parlare almeno per qualche minuto con tutti i candidati al fine salvaguardare l'aspetto umano che si cela dietro un rifiuto di assunzione.

Visito il laboratorio psicotecnico fra uno stabilimento meccanico e uno tipografico. Ci trovo più problemi medici che problemi umani. [...] Mira della psicotecnica è quella di scomporre gli uomini e misurarli. [...] La psicotecnica può servire come mezzo ed è l'unica scienza dell'anima dell'uomo e, come scienza, si rinnega in continuazione, fluttua nel mare dei particolari e delle variabili.

(*LG*, pp. 82, 196)

Ma gli ingranaggi dell'azienda non permettono inutili perdite di tempo, e dopo un primo smarrimento il «Dottore» venuto dal nord si adegua alle esigenze del mestiere.

I colloqui e gli esami psicotecnici alzano una rete protettiva, un vaglio tra noi e loro, tra la fabbrica e il paese; sono anche la nostra difesa dalla disoccupazione. [...] Il selezionatore calma il suo rimorso per il giudizio dell'uomo sull'uomo con questa fiducia di poter sbagliare nella contrattazione psicologica sempre meno; e con la coscienza che la selezione sia necessaria. Seleziona, perché assume. [...] Le batterie si rinnovano e perfezionano continuamente, secondo metodologie sempre più aggiornate. Dietro ogni test – che sembra un giochetto – c'è un lavoro scientifico di dieci anni.

(*DON*, pp. 37, 38, 187)

Il mestiere di selezionatore si rivela molto particolare per alcune ragioni: in primo luogo si tratta di scegliere solo poche decine di operai che entreranno in fabbrica fra alcune migliaia di disoccupati, attraverso metodi moderni e raffinati quali, oltre alle “classiche” interviste e colloqui, gli esami psicotecnici accompagnati da prove manuali che attestano la predisposizione a lavorare con i pirolini della *O'Connor*, le rotelle del *Moede*, il pantografo, il numerico, e tanti astrusi giochetti che imbroglia le mani grosse e pesanti dei manovali e degli analfabeti.

A un selezionatore il problema sociale appare subito complicato dalla mediocrità di molti candidati. [...] La realtà del lavoro, della scelta – sempre produttivistica, privatistica – spinge il selezionatore, quasi sempre di provenienza socialista, a divenire un aristocratico, e quindi in certo senso lo capovolge e lo tradisce.

(*LG*, p. 187)

Inoltre, nella fabbrica di Santa Maria, un sistema di nuove leggi tecnocratiche si stava sovrapponendo ad ataviche consuetudini non scritte, evidenziando enormi trasformazioni dei “primitivi” mondi della campagna (rurale) e della sottoccupazione (suburbano) che mal si conciliavano con le regole industriali venute dal nord, basate sull’efficienza e la produzione in serie. La contraddizione emersa da questa “collisione” confermò, in modo inequivocabile, la tragica mancanza di unità sociale dell’Italia, da troppi secoli divisa in molteplici macroregioni per retaggio culturale, tradizioni, mentalità e industrializzazione: per il sud queste disfunzioni si riassumono nella rinomata espressione «*Questione meridionale*»⁵⁸ che Ottieri non vorrebbe

⁵⁸ Per «*Questione meridionale*» s’intende il secolare problema conseguente l’unità d’Italia e dovuto alle condizioni di arretratezza economica e sociale delle province del sud, già facenti parte del Regno delle Due Sicilie e dello Stato pontificio, annesse al Piemonte nel biennio 1860-’61. Quando i governi sabaudi trapiantarono in tali regioni arretrate, che si poggiavano sulle classi agiate del latifondo di origine feudale, del clero e della borghesia cittadina non produttiva, il sistema statale centralizzato e burocratico del modello piemontese, insieme con altri oneri quali l’abolizione degli usi e delle terre comuni, la coscrizione obbligatoria a ferma quinquennale, il regime di occupazione militare con i carabinieri e i bersaglieri, oltre ad esose imposte in denaro, crearono nel sud una situazione critica. Ne derivarono fenomeni di rigetto come il brigantaggio, con la nascita della mafia e della camorra, seguiti da una forte emigrazione verso il nord del paese o le Americhe, utilizzata dal governo centrale per rafforzare il controllo sul territorio e mascherare la miseria delle popolazioni meridionali, godendo al contempo, sul versante economico, dei vantaggi delle rimesse degli emigranti. I problemi del meridione furono denunciati fin dagli anni Settanta dell’Ottocento da molti intellettuali e politici di parte democratica, e non solo meridionali, che proposero delle soluzioni spesso in aperto contrasto con le classi dirigenti; tra i primi si ricordano Villari, Franchetti e Sonnino, ed in seguito Fortunato nel primo decennio del Novecento, poi Salvemini che denunciò il PSI e la CIGL di favorire la classe operaia settentrionale in accordo con gli industriali, a danno dei lavoratori meridionali. Questa analisi fu ripresa e arricchita, nel primo dopoguerra, da Gramsci divenendo il sostegno della sua strategia che mirava all’alleanza tra operai del nord e contadini del sud come strumento della rivoluzione socialista in Italia. Dopo la fine della seconda guerra mondiale, i maggiori partiti della sinistra italiana riunirono nel sud grandi masse di braccianti per l’occupazione

trattare, limitandosi a lavorare nella fabbrica. Ma durante la stesura del romanzo inevitabilmente tale questione emerge con forza.

Ho fatto una prima ricognizione laggiù. Non voglio affogare nella questione meridionale, tanto meno nel folklore che la circonda. Altri lo possono fare meglio. La mia ancora è lo stabilimento, l'industria di origine settentrionale.

(*LG*, p. 185)

Solo nel '92, circa quarant'anni dopo l'esperienza di Pozzuoli, Ottieri tratterà il tema sempre attuale in un poemetto dall'emblematico titolo *La questione meridionale* dove, oltre a ricordare alcuni aspetti del periodo trascorso a Pozzuoli, egli osserva con amarezza che tale questione ha perso il connotato meridionale divenendo negli anni, come lui stesso aveva anticipato, nazionale.

Qui tutti hanno molto bisogno di lavoro, tutti. L'antico problema dei vostri bellissimi, ma disgraziati paesi... si trascina da secoli. La fabbrica aiuta, ma non può cancellare di colpo la storia... [...] L'industrializzazione del mezzogiorno come fatto della questione meridionale, cioè della questione loro, li lascia indifferenti; li insospettisce. [...] In questa zona industriale, l'industria vive arroccata, goccia nel mare o nella sabbia di una civiltà di pescatori senza barche e di contadini senza terra. Nessun tessuto lega una fabbrica all'altra, non c'è proletariato.

(*DON*, pp. 135, 151)

Esemplare fu per questa «terra senza proletariato» il fenomeno delle cosiddette “Cattedrali nel deserto”, ovvero insediamenti industriali favoriti da pingui incentivi statali e incapaci, per loro limiti intrinseci, di suscitare ulteriori iniziative economiche, culturali e sociali.

Il meridionale
non è, biologicamente,

dei latifondi incolti e per richiedere un «piano del lavoro» basato su misure infrastrutturali. I governi democristiani proposero una lacunosa riforma agraria (1950) con l'istituzione della famigerata Cassa del Mezzogiorno, favorendo nel concreto un intreccio sempre più stretto, di tipo clientelare, tra *élites* locali e ceto politico di governo attraverso la corruzione dilagante: «La Cassa non / serviva, perché i suoi soldi / servivano solo a impinguare / le burocrazie, piene di / uomini di sfiducia». (*QM*, p. 7)

industriale.
Sarà ottimo, industrioso,
auto-arrangiatore, ma non sa
costruire fabbriche, anzi,
quelle portate dal Nord
le tritura.

(*QM*, p. 8)

Milioni di persone si trasferirono, tra gli anni Cinquanta e Settanta, dalle regioni del sud nelle grandi città del nord Italia, mentre si evidenziava in modo più esplicito una trasformazione della società meridionale, vittima non solo della secolare miseria quanto piuttosto dei cambiamenti dovuti allo scriteriato sviluppo industriale del paese.

Ottieri riflette sul valore storico della «Questione meridionale», dovuta a secoli di latifondo e amministrazioni medievali delle terre che hanno depresso le regioni del sud con disastrose conseguenze sociali e antropologiche. Come ebbe modo di rilevare in una lettera inviata a Rigo Innocenti, Ottieri rigetta «la colpa sulle deficienze dello Stato» tentando di salvaguardare l'umanità offesa di «un intero popolo» mediante un'immersione totale nei luoghi del vissuto quotidiano, dal paese alla fabbrica. La sua «disposizione che ha radici profonde» nei riguardi del sud lo condanna a mostrarsi indulgente, a suo modo, nella narrazione: riproducendo in modo oggettivo la realtà dei fatti, Ottieri assolve gli analfabeti, i disoccupati, i violenti, i traffichini, i vari Donnarumma che osserva tutti i giorni poiché in loro, sommando tutti gli elementi storico-sociali, non c'è alcuna colpa.

Torre ha sessantamila abitanti, il paesetto di Santa Maria quarantamila; in questa fascia costiera la popolazione è densa come nelle più dense province cinesi. Una simile zona dovrebbe essere tutta industriale per vivere, anche se gode la fama meno industriale del mondo. [...] Proprio ad essi, i disordinati, i liberi, gli istintivi per eccellenza, occorre una civiltà industriale, e potenzialmente l'hanno già creata. Senza volerlo, l'hanno creata, riproducendosi, come se la grande industrializzazione di Stato stesse per arrivare, come se l'ardimentoso capitale privato del nord smanasse in cerca di nuovi serbatoi umani, come se l'emigrazione si spalancasse ormai per invadere i continenti. Ora qui si spreca una mano d'opera senza opera, una popolazione industriale senza industria. Questo è il dramma dei dintorni e della città, ricca di regge e povera in ogni suo buco, antica capitale depressa, nel dramma del mezzogiorno.

(*DON*, pp. 164-165)

I vari «come se» con cui Ottieri dissemina questo passo del romanzo condannano senza appello uno Stato inefficiente che durante il “miracolo” economico ha utilizzato la forza lavoro delle popolazioni meridionali per sviluppare l’unica industrializzazione realizzabile (al nord), abbandonando di fatto al proprio destino milioni di cittadini considerati scientemente di “serie B”, «come se» il Regno delle due Sicilie esistesse ancora.

Il Sud e il Nord si fanno
razzionalmente la forca. In
mezzo, lo Stato è, per
definizione, un incapace.

(*QM*, p. 8)

E nel dramma della «Questione meridionale», la disoccupazione e l’analfabetismo appaiono per Ottieri due aspetti determinanti in cui egli evidenzia «una abitudine fissa, antica, di cercare lavoro più che di lavorare», oltre che «una abitudine alla disoccupazione così profonda che ha generato i suoi vizi e le sue difese naturali» (*DON*, p. 36). Anche in questo caso il valore dei termini utilizzati assumono un’importanza significativa: l’«abitudine» a cui si fa riferimento è antropologica ma le origini vanno ricercate nella storia e nella politica. Al di là della *colpa*, si dovrebbe comprendere quale tipo di *scelta* in generale è stata concessa all’uomo del sud.

La disoccupazione non unisce, ma sempre divide, tranne quando esplode.
[...] La disoccupazione cronica muta davvero la prospettiva della condizione alienata. L’alienazione vera, storica, qui a Santa Maria è la disoccupazione, la quale precede ogni problema industriale, pur essendo contemporanea di una civiltà industriale.

(*DON*, pp. 151, 173)

Per quanto concerne l’analfabetismo, anche in questo caso Ottieri analizza il problema da una prospettiva generale, ponendo sullo stesso piano il paesano che non sa scrivere all’industriale che non può insegnargli nulla. L’analisi antropologica diventa, nel romanzo, spietata oltre che aperta ad ogni confronto storico-politico, e riassumibile in una domanda: perché?

Gli analfabeti non sanno che la loro umiliazione è anche la nostra. Con tutta la nostra scienza e organizzazione aziendale, a loro quando brandiscono il lapis non abbiamo da insegnare o dare nulla. Il privilegio dello stabilimento va a pezzi contro di loro, contro la lontananza dello Stato, di cui siamo correi.

(*DON*, p. 41)

L'essere coimputati a tale scempio sociale comporta una conseguenza inevitabile e disastrosa, ovvero l'attestazione che un intero popolo è da considerarsi disoccupato e analfabeta, senza distinzioni geografiche o di lingua. In questo processo in cui l'imputato è lo Stato italiano, che Ottieri rappresenta dall'incoscienza del fascismo alla «merda antropologica» di fine secolo, non ci saranno proscioglimenti miracolosi perché almeno qui in letteratura non esistono prescrizioni. I cinquant'anni di storia d'Italia che Ottieri vuole sviscerare da molteplici punti di vista, dall'industria alla società, dalla politica all'alienazione, non si racchiudono soltanto nella seconda metà del Novecento giacché le sue riflessioni partono da una più ampia prospettiva storica.

Parve che la maggiore
preoccupazione, necessaria
perché biologica, dell'Italia
fosse la *Questione Meridionale*.
Non vi erano primati regionali
o condanne.
Ma se non si risolveva la
Questione Meridionale, la
Questione Meridionale
sarebbe diventata una
questione totale.
Oggi è totale.
(*QM*, p. 5)

Sulla «*Questione meridionale*» trattata da Ottieri in *Donnarumma*, dall'epistolario emergono due interventi significativi diametralmente opposti che evidenziano la complessa natura di un romanzo che metteva in primo piano problemi atavici di un Paese non ancora in grado di affrontarli. In una lettera inviata alla moglie di Ottieri, Silvana Mauri, il critico letterario Giancarlo Ferretti, che ha affrontato spesso nei suoi saggi i problemi del rapporto fra

scrittore e società, dell'industria culturale e del mercato editoriale, afferma di essere deluso per la «linea ideale» di *Donnarumma*:

In sostanza, francamente, mi ha un po' deluso rispetto al primo, che continuo a ritenere uno dei più interessanti e vivi usciti in questi anni. Deluso non tanto perché si tratta di un saggio-diario in chiave ideologico-sentimentale, quanto piuttosto per la linea ideale su cui Ottieri si muove, esasperando quella sfiducia, amarezza e crisi individuale che già avvertiva in *Tempi stretti*. Un tale atteggiamento, mi pare, lo porta qui a darci un quadro assai parziale e limitato della Questione meridionale, accentuando d'altra parte quello stato di struggente tristezza. [...] Ottieri è scrittore assai vivo e anche assai giovane; io lo ammiro molto, dopo *Tempi stretti*, per la tenacia con cui egli persegue la sua ricerca all'interno del mondo industriale.

(Lettera di Giancarlo Ferretti inviata a Silvana Mauri il 7 luglio '59)

Al contrario Carlo Bernari, l'autore di *Tre operai*, che accompagnava la propria firma con l'indicazione «Noto scrittore napoletano», ringrazia Ottieri per aver esposto in forma romanzata il dramma della disoccupazione al sud, sperando che interventi del genere possano destare l'attenzione su condizioni di vita al limite della sopportazione, ed interpretate bene solo da coloro che le vivono quotidianamente.

Caro Ottieri,

volevo scriverti da tempo il mio compiacimento per il tuo ultimo *Donnarumma all'assalto*; e volevo scrivertelo da napoletano, cioè a dire nella veste di chi è abbastanza consapevole dei problemi da te trattati e in buona parte risolti. Sono lieto di stringerti la mano e di congratularmi per il tuo bel libro che d'ora in avanti bisognerà tener presente in biblioteca ogni volta che ci muoveremo in quella direzione.

(Lettera di Carlo Bernari, che si presenta come «Noto scrittore napoletano», ad Ottieri, 23 settembre '59)

Attraverso il lavoro industriale impiantato al sud, dunque, Ottieri analizza dal profondo un aspetto disastroso della moderna società italiana, prendendolo tuttavia come paradigma di una condizione più generale attraverso l'asprezza del contrasto tra il progresso tecnico, secondo criteri rigorosi tipicamente settentrionali, e l'arretratezza culturale della civiltà contadina meridionale sullo sfondo di una popolazione fittissima, disoccupata, tragica e

pittoresca. Eppure la fabbrica in questione, la Olivetti di Pozzuoli, appariva come un esempio positivo ed equilibrato tra la produttività ed il rispetto del paesaggio e dell'operaio; un'oasi "filantropica" nel deserto dove si costruiscono calcolatrici: «Del resto in questa azienda più democratica delle altre, le nostre mansioni psicologiche, umanitarie ci tengono vicino alle inquietudini degli operai» (*DON*, p. 156).

Pur nell'attenzione agli aspetti umani dell'attività in fabbrica e nel rispetto dell'operaio inteso non soltanto nella sua funzione aziendale, anche nell'"umanissima" Pozzuoli emergono sia il lavoro in serie che il macchinismo industriale, ovvero il lavoro monotono e ripetuto delle macchine a cui si lega indissolubilmente il destino dell'operaio anch'egli scomposto e frammentato come l'oggetto da produrre. L'organizzazione scientifica, le fasi dell'accanito automatismo e la polverizzazione del lavoro conducono «allo svuotamento del pensiero e alla malsana fantasticheria» (*DON*, p. 171), o in altre parole all'alienazione industriale.

Il tema cupo e catastrofico dell'alienazione marxista risuona nel fondo di tutte queste interpretazioni. Causata dal non possesso degli strumenti produttivi o dalla sola organizzazione scientifica e dalla suddivisione del lavoro, insomma dovuta al capitalismo o problema anche di una società socialista, l'alienazione è il cancello di ferro che trattiene chi lavora, lo isola in una responsabilità così frazionata e lontana dagli ultimi scopi, da violare l'istinto, la volontà, l'intelligenza.

(*DON*, p. 173)

E come in *Tempi stretti*, anche in questo nuovo capitolo della realtà industriale, i tempi sono automatizzati nelle diverse fasi della produzione, e al ritmo di essi si plasma la vita dell'operaio tra proteste per le riduzioni degli intervalli della lavorazione e la prospettiva dell'aumento del «tempo libero» che Ottieri, a metà degli anni Sessanta, svilupperà nel *jet set* dei *Divini mondani*, in un mondo del tutto opposto alla fabbrica.

A nome dei compagni Di Meo si è lamentato che i tempi sono stretti, che aveva provato lui e ce la faceva a stento. [...] Dall'affare delle multe siamo saliti ai passaggi di categoria e alle questioni dei tempi, che è ancora il cuore dei problemi di fabbrica. [...] La sociologia si occupa del «tempo libero» e lo studia per pianificarlo, cioè per non renderlo più libero.

(*DON*, pp. 51, 66, 172)

Altri elementi significativi che emergono dalle pagine di *Donnarumma* entrano negli ingranaggi del lavoro industriale, nelle “viscere” della fabbrica, e riguardano, oltre alla questione meridionale di uno stabilimento aperto nel sud Italia, la condizione operaia con le proprie peculiarità quali il lavoro alienante, i tentativi di suicidio, gli incidenti occorsi, gli scioperi, l’aziendalismo.

L’alienazione “ideologica” che si esprime col «non possesso degli strumenti produttivi», è osservata nel lavoro corporeo degli operai ridotti a macchine che svolgono funzioni proprie dei futuri *robot* che in seguito li sostituiranno. Le immagini proposte da Ottieri, da lui osservate di persona per alcuni anni durante l’incarico svolto all’interno della fabbrica, ripropongono frammenti di due film, *Metropolis*⁵⁹ e *Tempi Moderni*⁶⁰, che, anche se da prospettive differenti ed estremizzando in modo inverosimile le scene, hanno offerto uno spaccato inquietante del drammatico stato in cui erano costretti a lavorare gli operai.

Proseguono a battere su chilometri di carta, fino all’esaurimento nervoso. Azionando avanti e indietro la leva delle due macchine con le due braccia, dalla mattina fino alla notte, come rematrici, si interrompono solo per premere i numeri della tastiera. Premono a memoria, con la punta delle sveltissime dita, e quindi tirano la leva. Premono e tirano.

(*DON*, p. 155)

⁵⁹ Friz Lang, regista austriaco, gira nel 1926 *Metropolis* ipotizzando un possibile 2026 a un secolo di distanza dalla produzione del film, in cui le divisioni classiste si accentuano clamorosamente: negli sfavillanti grattacieli di *Metropolis* infatti, vivono gli industriali, i manager, i ricchi, mentre nel sottosuolo soffrono gli operai confinati in un ghetto-lager e costretti a lavorare in condizioni disumane, i quali anche se stremati non possono commettere il minimo errore pena l’esplosione della macchina con la conseguente morte dei più deboli.

⁶⁰ In *Tempi moderni* Charlie Chaplin focalizza l’attenzione sul personaggio di Charlot nella figura di un emblematico operaio che, attraverso gesti ripetitivi e ritmi disumani della catena di montaggio, vede minata la propria mente fino alla reclusione in una clinica per curare l’esaurimento nervoso scaturito dalla sperimentazione della macchina automatica da alimentazione che dovrebbe consentire di mangiare senza interrompere il lavoro (aspetto che in una visione scientifica del lavoro produrrebbe vantaggio competitivo); tentativo forzato che gli causa parecchi danni a causa del malfunzionamento del diabolico congegno. Ossessionato dai bulloni, che per la sua mansione è costretto a stringere a ritmi forsennati con una chiave apposita, e dai bottoni dalla forma molto simile, Charlot perde ogni controllo sulla propria mente fino a quando, con gesto liberatorio, mette mano alla miriade di pulsanti, leve e interruttori della sala comando del suo reparto provocando il fermo della catena produttiva e finendo egli stesso ingoiato dagli ingranaggi delle gigantesche macchine rotative. Liberato dalla stretta meccanica e dopo aver spruzzato l’olio per lubrificare gli ingranaggi in faccia a tutti (compreso il padrone della fabbrica), saltellando dispettosamente, Charlot sarà affidato ad una clinica per essere riabilitato dall’esaurimento nervoso. Simone Weil, in due circostanze della sua *Condizione operaia*, ricorda il film di Chaplin perché offre le immagini più toccanti della reale sofferenza quotidiana vissuta dagli operai: «Se lei passa da Parigi non manchi di vedere l’ultimo film di Charlot. Ecco finalmente qualcuno che ha espresso una parte di quel che ho provato. [...] Ha visto *Tempi moderni*, penso. La macchina per mangiare, ecco il più bello e il più vero simbolo della situazione degli operai in fabbrica» (*La condizione operaia*, pp. 163, 195).

In ogni fabbrica che si rispetti gli incidenti non possono mancare (come già rilevato in *Tempi stretti*) e anche nella modernissima Olivetti di Pozzuoli qualche noncuranza provoca un danno fisico all'operaio disattento, ed in genere si tratta delle mani o dei piedi che finiscono tra le leve dei montacarichi.

L'estate, prima ventilata, marina, ora rovente per la sua ostinazione, porta gli infortuni. Il giovane Giglio Pasquale, brillantissimo alle prove psicotecniche, ma sottile, svagato, dal viso inquieto come un uccello, si è preso un piede nel montacarichi. Dovevo prevederlo.

(*DON*, 159)

Ottieri descrive l'incidente con sorprendente indifferenza, quasi restando estraneo all'accaduto mentre riporta il freddo dato con l'indicazione del cognome che anticipa il nome dell'operaio ferito, come se dovesse stilare un referto medico-aziendale.

Ed anche per i tentativi di suicidio i toni non sembrano variare dall'impassibile constatazione dei fatti. Chi tenta il suicidio nel romanzo non è, tuttavia, l'operaio che lavora all'interno della fabbrica, ma coloro che da essa vengono quotidianamente rifiutati, stazionando dinanzi l'entrata principale per strappare un colloquio volante con il Dottore alla ricerca di una miracolosa assunzione. Col passare del tempo, e dopo ripetuti rifiuti, si forma una piccola banda all'esterno dell'edificio capeggiata da Donnarumma Antonio, a cui prendono parte i vari Dattilo, Accettura Vincenzo, Giglio Giovanni, i quali tentano a turno di farsi investire dai dirigenti della fabbrica per dimostrare in modo drammatico la loro disperazione.

Dal gruppo dei postulanti che ogni mattina sta fisso in portineria, oggi verso le due, quando tutti eravamo a mangiare, uno si è gettato sotto l'automobile del direttore. [...] Uno dei manovali dell'impresa che ha costruito lo stabilimento, e che non sono stati assunti nello stabilimento alla fine dei lavori, si era gettato alle dieci contro l'automobile del direttore. Mezz'ora prima. Per questo i cancelli erano così sgombri. Questi incidenti ripuliscono provvisoriamente la portineria.

(*DON*, pp. 66, 118)

Il tono utilizzato è volutamente obiettivo, quasi Ottieri volesse solo riportare la cronaca (grottesca-nera) del paese in poche righe di un articolo di giornale, con in primo

piano il tentato suicidio, il luogo e l'ora, con quella stessa oggettività già riscontrata nelle *Memorie* e in *Tempi stretti*.

Nonostante il periodo positivo trascorso a Pozzuoli, e dopo soli nove mesi dell'assunzione, Ottieri decise di rassegnare le dimissioni nel novembre del '55, e si trattò per lui di una scelta molto difficile: «Non si poteva vivere a Santa Maria per sempre?» (*DON*, p. 253). Adriano Olivetti gli offrì di restare a Pozzuoli promuovendolo a direttore del personale della fabbrica; ma per essere uno scrittore a tempo pieno Ottieri sentiva il bisogno di un lavoro meno stressante e *part-time* e quindi decise seppur a malincuore di tornare a Milano.

Egregio Dottore,

nell'occasione in cui Lei lascia Pozzuoli mi è grato esprimerLe, quale Direttore dello Stabilimento, il mio ringraziamento per l'opera da Lei svolta e per la sensibilità e intelligenza posta nella esplicazione del Suo lavoro. Le assicuro che sono molto spiacente che per ragioni indipendenti sia dalla nostra che dalla Sua volontà Ella abbia dovuto cessare di darci la Sua preziosa collaborazione.

(Lettera di Rigo Innocenti ad Ottieri, 12 novembre '55)

A Milano Ottieri spera di ottenere un lavoro che gli lasci più tempo per scrivere e ancora una volta Adriano Olivetti gli viene incontro, offrendogli dapprima la promozione a capo del personale e poi la nomina a dirigente; ma Ottieri le rifiuta entrambe in quanto le considera privilegio eccessivo nei confronti di chi lavora a pieno tempo. Si accorderà infine per un contratto di consulenza a metà tempo per la selezione dei futuri dirigenti commerciali, impiego che Ottieri svolgerà solo per pochi anni rassegnando le definitive dimissioni a metà degli anni Sessanta per dedicarsi esclusivamente all'attività di scrittore.

II. 3. d) Il successo di *Donnarumma*

Donnarumma all'assalto è stata l'opera di Ottieri che ha riscontrato maggior successo dalle copie vendute alle diverse edizioni stampate (tra cui cinque ristampe della Bompiani e due della Garzanti), dalle numerosi traduzioni in lingue straniere ai tentativi di realizzarne un film, in particolare per l'interesse del regista Rossellini.

Dall'epistolario di Ottieri emergono alcune lettere di traduttori che chiedono allo scrittore la possibilità di tradurre *Donnarumma*, e tra questi Herbert Herlitschka si propone per una versione in lingua tedesca:

Caro Ottieri,

quale consigliere letterario di alcuni editori tedeschi mi sono interessato del suo libro *Donnarumma all'assalto*, e con l'ufficio estero della casa editrice Bompiani ho concordato che tenterò di collocare questa sua opera presso un editore tedesco. Perché questo libro mi ha molto interessato gradirei tradurlo io stesso. [...] Quale traduttore rinomato posso garantirle una buona traduzione.

(Lettera di Herbert Herlitschka ad Ottieri, 1 febbraio '60)

In seguito si propose anche Petr Dragoev, uno studioso bulgaro di letteratura italiana già traduttore del *Principe* di Machiavelli, dei *Promessi sposi*, del *Gattopardo* ed altre opere. In una lettera del 20 settembre '62 Dragoev chiede ad Ottieri la spedizione del libro via posta all'indirizzo Via Aleso Constantinov, 9 Sofia (V), anche con qualche domanda alquanto particolare, sperando di bissare il successo della collega Descalova che aveva tradotto in bulgaro *Tempi stretti*.

Egregio Dottore,

io m'interesso specialmente del Suo libro *Donnarumma all'assalto*, ma naturalmente vorrei leggere tutte le Sue opere. La prego pure di spedirmi qualche notizia biografica. Da noi, quando si fa proposta per la traduzione di qualche libro, è necessario di presentarlo con qualche parola. Naturalmente, la prima condizione è d'essere un autore progressista. Lei è membro del Partito Comunista o no?

(Lettera di Petr Dragoev ad Ottieri, 20 settembre '62)

Tuttavia i tentativi di Herlitschka e di Dragoev non avranno buon esito e, a causa di alcuni impedimenti burocratici, gli abbozzi delle due traduzioni resteranno nei cassetti degli studiosi. Ma l'interesse per *Donnarumma* non scemava e dalla Spagna si propose, per le Ediciones Horizonte di Madrid, Jesús López Pacheco che confidò ad Ottieri, in una lettera del 28 dicembre '62, alcuni problemi di censura dovuti all'ottusità del Regime franchista.

He escrito hace unos días a su editor de *Donnarumma all'assalto* comunicandole la noticia de que ha sido autorizado por la censura española, con un lamentable corte. [...] Respecto al lamentabilísimo corte que la censura española ha tenido a bien hacer en el texto (desde la página 206 hasta la 211, donde termina el pasaje entre lo sicotecnico y el obrero Attanasio) no desespero aún de salvarlo. Una vez traducido el libro pediremos una revisión a la censura y posiblemente logremos hacer que pase el fragmento limando levemente ciertas expresiones.

(Lettera di Jesús López Pacheco ad Ottieri, 28 dicembre '62)

In una lettera successiva, del 13 marzo '63, Pacheco rivela ad Ottieri di aver terminato la traduzione del libro che ormai è pronto per le stampe (uscirà effettivamente pochi mesi dopo), ma prima di quest'ultimo passaggio gli chiede il significato di alcune espressioni particolari del testo e incomprensibili in spagnolo quali «saltafosso», «imbuto», «sfregare due dita», «scorticato», «celerini», «cantieri-scuole del Ministro Romita» ed altre; inoltre Pacheco vorrebbe informazioni sul film *Donnarumma* che Rossellini aveva intenzione di girare e in ultimo, ma davvero importante, propone ad Ottieri per la versione spagnola il cambiamento del titolo del romanzo.

Siccome *Donnarumma* è un cognome italiano meridionale che dice poco o niente al lettore spagnolo essendo allo stesso tempo per lui di una difficile pronuncia, si ha pensato in un nuovo titolo per il romanzo. Davvero non mi piace farlo, ma ci sono ragioni commerciali a imporcelo. Ho proposto agli editori *El ojo de la aguja*, cioè «La cruna dell'ago» in italiano. Capisco che non è granché, ma comunque ha il vantaggio di "suonare" molto a tutti i lettori che hanno letto o sentito della Bibbia, e la Spagna è un paese molto cattolico.

(Lettera di Jesús López Pacheco ad Ottieri, 13 marzo '63)

Le altre traduzioni di *Donnarumma all'assalto* sono in lingua inglese con il titolo *The men at the gate*, tradotto da I. M. Rawson e pubblicato nel '62 per la Houghton Mifflin Company di Boston e per le edizioni Victor Gollancz di Londra, il cui risvolto di copertina proponeva: «This book is destined to stand among the great classics of the literature on Southern Italy, half-way between the writings of Fortunato and *Christ stopped at Eboli* by Carlo Levi». La versione francese *Les grilles du paradis*, traduzione di Hélène Pasquier, Editions Stock di Parigi esce nel '63; dello stesso anno è l'edizione polacca *Donnarumma*

atakuje grazie alla traduzione di Stanislaw Wawrzkowicz per il Panstwowy Institut Wydawniczy di Warszawa; mentre quella slovacca con titolo *Dennik Psychologa* sarà pubblicata nell'80 per le edizioni Tartan di Bratislava.

Per una “traduzione” cinematografica di *Donnarumma* s'interessarono diversi registi dalla fine degli anni Cinquanta fino agli anni Settanta quando, dopo numerosi tentativi infruttuosi, si realizzò nel '72 l'unico film tratto dal romanzo⁶¹. Il primo di molti registi a bussare alla porta di Ottieri fu Benedetto Benedetti che gli chiese, in una lettera del 25 luglio '59, il prezzo dei diritti per girare *Donnarumma*: «Spero che nulla osti da parte sua se li ha già ceduti. Se non li avesse ceduti, è a lei che mi rivolgo». In seguito si propone anche Roberto Rossellini:

Caro Ottieri,

voglio dirle quanto amo il suo libro e spero di riuscire a realizzare il film. Non le nascondo che ci sono delle difficoltà ma io spero di superarle. È indispensabile ambientare il film a Pozzuoli e se gli Olivetti decidono di aiutarci sarà più facile realizzare questo progetto. Comunque io voglio farlo, con l'aiuto degli Olivetti o senza. Mi auguro d'incontrarci presto.

(Lettera di Roberto Rossellini ad Ottieri, 15 settembre '60)

Con Ugo Pirro emerge un importante scambio epistolare dal '61 al '63, attraverso il quale è possibile comprendere le numerose traversie che impedirono a *Donnarumma* di svilupparsi come film sotto la regia non solo di Rossellini ma anche di Comencini: il problema determinante fu il fallimento della Maxima Film, la società che aveva acquisito i diritti del romanzo.

Caro Ottieri,

non ho cessato d'interessarmi del tuo libro. Sto facendo quanto mi è possibile. Ho interessato anche altre persone, inoltre in questi giorni si è rifatto vivo anche Rossellini. (25 aprile '61)

Sono ormai due anni che corro dietro al tuo *Donnarumma*. [...] I produttori temono le novità, essi sono quasi sempre degli autentici succhiatori di ruote altrui. Di preciso posso dirti questo: con Rossellini

⁶¹ Dopo molto tergiversare, *Donnarumma all'assalto* soltanto nel '72 sarà “tradotto” su pellicola dal regista Marco Leto attraverso le interpretazioni di Gianni Garko, Milena Vukotic e Stefano Satta Flores.

siamo ormai certi di poter concludere le trattative. [...] La mia speranza è che il film si faccia in primavera. (27 novembre '61)

Caro Ottieri, finalmente il film *Donnarumma* sembra varato! La Maxima film ha acquistato da Rossellini e da me i diritti del libro ed abbiamo fatto già il passaggio di proprietà dal notaio. Così pure Comencini ha firmato il contratto per la regia ed io quella per la sceneggiatura. [...] Così dopo tre anni di insistenze, di arrabbiate, di lotte, di complicazioni di ogni genere, sono riuscito a varare questo film a cui tanto ho sempre tenuto. (16 ottobre '62)

La società (la Maxima film) proprietaria dei diritti è sull'orlo del fallimento. Il film viene comprato da un giovane cineasta Guida. Mi dispiace che *Donnarumma* non abbia ancora incontrato la sua "suerte". Ma forse, ora che io non c'entro più, cambierà anche la "suerte", sia del libro che mia. (1 giugno '63)

E proprio in quei mesi Ernesto Guida, il giovane regista romano a cui fa riferimento Pirro, colpito dall'importante messaggio sociale che l'opera racchiude, contatta Ottieri per trasformare il romanzo in film.

Dottor Ottieri,

ho letto il *Donnarumma*, e poi l'ho riletto. È così importante il problema che Lei pone, e soprattutto i napoletani sono spiegati in ciò che sentono e con tale chiarezza che mi sembra un peccato non darsi da fare come dannati per tradurlo in film. Vorrei battermi per realizzare *Donnarumma*.

(Lettera di Ernesto Guida ad Ottieri, 5 aprile '63)

Ma non solo registi italiani pensarono a *Donnarumma* come un film; il cineasta americano Ethel Tyne di passaggio a Roma, dopo esser venuto a conoscenza del fallimento della Maxima Film, prende contatti con Ottieri per sapere lo *status* del romanzo e la possibilità di acquisizione dei diritti per girarne un film.

Dear Mr. Ottieri,

we are back in Rome now, and have heard that Maxima Film is out of business. Again, I would like to know what the status is of your book... whether it now reverts to you, or whether someone else still has the rights.

(Lettera Ethel Tyne ad Ottieri, luglio '63)

II. 4. *I Venditori di Milano*

II. 4. a) La commedia dell'*Homo industrialis*

*I venditori di Milano*⁶² è l'unica opera “ufficialmente” drammaturgia di Ottieri (che la dedicherà ad Elio Vittorini) sebbene la visione teatrale sia confluita spesso in altre opere, dall'*Infermiera di Pisa* alle *Guardie del corpo*, al *Poema osceno*, alla *Tragedia milanese*. Ottieri in questa commedia mette in scena un altro aspetto del mondo industriale dopo averne sviscerato gli ingranaggi nei testi precedenti. Nei *Venditori di Milano* l'attenzione è incentrata sui “padroni”, osservati da un piano orizzontale e non più dal basso come accadeva in *Tempi stretti* o in *Donnarumma*. Anche in questo caso Ottieri trasferisce sulla pagina alcuni aspetti autobiografici della propria esistenza, in quanto egli lavorò per alcuni anni nei “piani alti” della Olivetti scorgendovi quotidianamente delle storture nell'ambito, in particolare, delle vendite e della pubblicità.

La commedia pensata da Ottieri si confronta in modo diretto con il pubblico garantendo la “serietà” della rappresentazione: la cronaca dei fatti non si distanzia dalla realtà osservata con i propri occhi, anche se questa si snoda sul palcoscenico con l'arma dell'ironia che scivola immancabilmente sui personaggi rendendoli ridicoli. Il protagonista della commedia, Lucio Davoli, nella piramide dell'azienda è secondo solo al “grande capo” ovvero l'amministratore delegato, ricoprendo un ruolo di prestigio quale capo dell'ufficio vendite. Egli tra l'assillo del commercio e i dati mensili che sanciscono il successo o meno del lavoro, instaura con «la signorina Ferrario», segretaria dell'A.D. (come viene nominato nel corso della commedia), una relazione segreta ma non troppo che desta il consueto scandalo negli uffici dell'azienda. L'evento “piccante” dei baci rubati durante le ore di lavoro si può considerare quasi un *topos* della letteratura industriale di Ottieri, il quale ricorda spesso (come in *Tempi stretti* e nella *Linea gotica*) tale situazione ai limiti della “decenza” che infervora le fantasie e le indiscrezioni di alcuni impiegati.

Ferrario, c'è una denuncia contro di lei. Guardi, le dico subito, in questi casi io non so se siano da punire i denunciati o i denunciatori. [...] Ferrario l'hanno vista nell'antibagno, più volte. [...] Con chi non si sa. [...] L'uomo

⁶² La commedia venne rappresentata per la prima volta al teatro Gerolamo di Milano il 21 marzo del '60 con la regia di Vittorio Puecher.

non è stato visto, perché pare fosse nascosto dietro la porta. O è furbo, o il caso lo poneva lì. Mentre la ragazza appariva, inequivocabilmente.

(*VM*, p. 36)

I delatori fanno parte, anzi occupano un ruolo davvero importante nella “fauna” di qualsiasi ufficio; le loro occhiute interpretazioni dei singoli fatti permettono di svelare anche quei segreti che non possono sottrarsi alla verità in un microcosmo ricolmo di ipocrisie e abiezioni. Con un tono sempre oggettivo e distaccato, Ottieri mette in scena tutti quei personaggi (reali che solo per comodità di “visione” si traducono sul palco) che animano la quotidiana vita industriale: padroni, arrampicatori aziendali, servi, lacché, segretarie più o meno nevrotiche e spesso attraenti, giovani invasati dal lavoro e con la prospettiva della “carriera”.

L’insieme è dominato da un solo comandamento: vendere. Motivo che accompagnerà Ottieri fino agli ultimi lavori, e non a caso Filippo Ciai, l’*alter ego* di Cery, è uno scrittore intento a ragionare su un romanzo che ha come protagonisti *Gli imprenditori*. Nella commedia, la ditta in questione è attiva nel ramo dei frigoriferi (che negli anni Sessanta entrano in quasi tutte le case degli italiani oltrepassando il concetto di bene di consumo), e deve battere la sempiterna concorrenza a scadenze mensili più che annuali. Il linguaggio pubblicitario, oltre a caratterizzare le vendite, s’impone anche sulla vita privata degli impiegati che sul ricavo proiettano il benessere personale; così che il lavoro della giornata si rovescia inevitabilmente sul “tempo libero” quasi inesistente sia per il corpo che vegeta all’interno dell’ufficio ben oltre il classico orario di chiusura, sia sulla mente che non può districarsi dai meccanismi automatici del guadagno, non solo economico ma esistenziale.

Noi arriviamo nel 1965 sul taglio del crinale, per poi scendere, comodi. Nel 1965 almeno un terzo della concorrenza deve essere caduto. Che fa la concorrenza per tenere il fronte? Una guerra di posizione. Noi ora attacchiamo gli ultimi tornanti. La nostra è una economia in bicicletta, Davoli, si regge quando cammina. [...] Mi aumenti il '59 dell'otto e io le dirò che è un bell'aumento. Se no, l'avverto subito: i costi sono tali che chiudo in tre mesi. [...] Ora abbassi lo sguardo a questo inverno, Davoli. Siamo all'inizio della primavera. Lei ha due compiti importanti davanti a sé: la campagna natalizia '58-'59 e la Fiera del '59.

(*VM*, pp. 64-65)

Quando nel secondo atto la scena si sposta dall'ufficio alla camera da letto di Lucio Davoli, solo ufficiosamente malato di nervi (o da *stress* lavorativo del Ventesimo secolo), l'azienda si trasferisce intorno al letto del degente. Da qui inizia una "normale" giornata feriala con il solito "tran-tran": riunioni, discussioni, carrierismo incalzante, rendiconti, subdoli interventi. Il risultato è agghiacciante: Ottieri riesce a trasferire in una camera da letto il linguaggio e l'atmosfera dell'ufficio, inglobando in un'unica realtà (quella mercificata del consumo e del «falso progresso») l'alienazione dell'uomo moderno, inevitabilmente industriale anche quando non vorrebbe esserlo.

Roberto De Monticelli, nella recensione sul «Giorno» dei *Venditori di Milano* per la "prima" del 21 marzo 1960, scrive:

Sesso, psicanalisi, scienza della pubblicità, tran-tran, carrierismo, cortigianeria, solitudine, sentimento dell'alienazione sono le componenti di quel mondo e i motivi sui quali l'Ottieri svolge queste sue variazioni dialogate, con indubbia sincerità, acutezza d'osservazione, una tristezza partecipe e insieme distaccata, critica. I difetti stanno (ed è persino ovvio rilevarlo) nella mancanza di costruzione, nel modo un po' farraginoso e confuso con cui questi diversi e interessanti materiali vengono accatastati a formare un edificio piuttosto grezzo, ancora rudimentale nel suo coraggioso sperimentalismo: nella difficoltà che la commedia incontra, specialmente nel secondo e terzo atto, a districare le storie interne di due o tre personaggi principali dall'amara e ricca "causerie" che d'altra parte la sostiene come ragionamento intellettuale, come cruda e risentita "moralità". Virginio Puecher s'è trovato davanti a un testo di difficile realizzazione scenica, per la stessa originalità del tema: ha affrontato l'impresa con impegno, coadiuvato da una buona scenografia di Carlo Tommasi. A nostro parere, avrebbe dovuto accentuare il tono di quel mondo particolare, così sidereo e tecnicizzato. Per questo avrebbe avuto bisogno di un palcoscenico più vasto. Bisogna dare atto al giovane Mario Mariani di un impegno e di una fatica generosi nel personaggio del protagonista. Ci sono piaciuti il comico Alfredo Bianchini, Camillo Milli, che avremmo preferito meno macchiettistico, l'intensa Anna Nogara, Silvia Monelli e, quantunque un po' troppo bonario, Mario Maranzana. Il pubblico ha seguito con attenzione e ha vivacemente applaudito tutti e tre gli atti. Una serata inconsueta.⁶³

⁶³ DE MONTICELLI Roberto, *I venditori di Milano*, in «Il Giorno», 22 marzo 1960.

Ottieri apprezzava molto il teatro ed avrebbe voluto comporre un numero maggiore di opere drammaturgiche (il medesimo desiderio irrealizzabile verterà anche per le sceneggiature cinematografiche), e questa sua particolare predisposizione venne ben compresa da alcuni registi teatrali, tra cui Gianfranco De Bosio, Flaminio Bollini e Marcello Aliprandi (quest'ultimo gli chiede nell'ottobre del '65 la collaborazione per il programma del Teatro Belli di Roma), che lo invitano, nel cuore degli anni Sessanta, a proseguire un lavoro drammaturgico solamente accennato.

Caro Ottieri,

ho letto con viva attenzione e particolare interesse la Sua commedia nella prima stesura [*Amore e affari*]. Sono stato sorpreso dall'abilità con la quale Lei usa il dialogo; debbo dirLe che raramente nella mia esperienza di lettore di commedie italiane mi sono imbattuto in dialoghi così efficienti. Sono convinto che Lei abbia le qualità e l'istinto per diventare un completo scrittore di teatro. Circa l'opportunità di rappresentare questa opera, ho qualche dubbio. Le nuoce l'insistenza sul tema fondamentale – rapporti d'azienda – che ritorna in tre atti vuoi in superficie vuoi in profondità senza assumere varietà di episodi e di imprevisti tali da giustificare la durata di tre atti.

(Lettera di Gianfranco De Bosio ad Ottieri, 14 agosto '59)

Caro Ottieri,

sono curioso di sapere se in questi ultimi mesi Lei ha ripensato al teatro e in quale modo; se ha ripreso in esame la Sua commedia *Affari e sentimenti*, oppure se si è accinto a scriverne un'altra.

(Lettera di Gianfranco De Bosio ad Ottieri, 31 dicembre '59)

Caro Ottieri,

ho letto con grave ritardo *L'impagliatore di sedie* e mi ha molto interessato, soprattutto (spero di non dispiacerti) le parti aziendali e quelle psichiatriche. [...] Perché non scrivi ancora per il teatro? Io qualche volta, dopo l'edizione radiofonica, penso ancora ai *Venditori di Milano* che rimane, a mio avviso, tra le commedie più originali del teatro italiano recente.

(Lettera di Flaminio Bollini ad Ottieri, 26 settembre '65)

Oltre ai *Venditori di Milano*, come detto l'unica opera teatrale di Ottieri ad esser pubblicata e poi rappresentata, si possono inoltre ricordare alcuni lavori precedenti che non hanno ottenuto la medesima fortuna, confermando tuttavia l'attenzione posta da Ottieri alla "forma" teatro attraverso cui veicolare le proprie visioni. Il regista e sceneggiatore Luciano Lucignani⁶⁴, ad esempio, quando alla fine degli anni Cinquanta lavora alla RAI, dove si dedica al teatro grazie al diploma in regia ottenuto all'Accademia nazionale d'arte drammatica, chiede ad Ottieri l'invio della commedia *Se stesso*:

Caro Ottieri,

il comune amico Calvino mi segnala una sua commedia, che io molto volentieri leggerei. Vuole anche la cortesia di farmela avere? [...] Calvino mi presenta il suo nome come se io ignorassi che lei è il fortunato autore di *Donnarumma*.

(Lettera di Luciano Lucignani ad Ottieri, 30 luglio '59)

Il critico letterario e dirigente RAI Angelo Guglielmi vorrebbe "tradurre", negli anni Sessanta, alcune opere teatrali di Ottieri in versioni televisive; ma è necessario una nuova riscrittura da parte dell'autore per rendere più intelligibile una materia densa di significati.

Caro Ottieri,

abbiamo letto con vivo interesse le due opere teatrali da lei indicate, *L'assemblea deserta* e *Se stesso*. [...] Riteniamo pertanto necessaria una diversa messa a fuoco, e vale a dire una elaborazione impegnata a rendere esplicito e diretto quanto nei suoi testi teatrali risulta affidato alla dilatazione e alla densità di un linguaggio scelto e selezionato.

(Lettera di Angelo Guglielmi ad Ottieri, 23 ottobre '62)

⁶⁴ Luciano Lucignani (1922) lavora per il cinema come regista e sceneggiatore, spesso al fianco di Vittorio Gassman, con il quale firma nel '69 la regia della commedia *Una su 13* e del film autobiografico a episodi *L'alibi* insieme ad Adolfo Celi. È presente come attore nel biopic della famiglia Gassman, firmato da Vittorio e Alessandro, *Di padre in figlio* ('82). Come sceneggiatore ha adattato *L'età del malessere* di Dacia Maraini per l'omonimo film ('68) di Giuliano Biagetti e nel '77, per la regia di Ennio Visconti, il romanzo di Michele Prisco vincitore del Premio Strega nel '66, *Una spirale di nebbia*.

III

L'IRREALTÀ PERVERSA

III. 1. *L'impagliatore di sedie*

III. 1. a) L'eclisse esistenziale

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, Ottieri, avvertendo la fine del «matrimonio tra letteratura e industria» (*IMP*, p. 5) che lo aveva occupato durante la stesura della sua tetralogia industriale, e dunque con la consapevolezza di aver chiuso un periodo significativo della propria esistenza (si dimette dall'incarico alla Olivetti e non scrive più opere ambientate in fabbrica), comprende che è necessario (ri)analizzare, «riprendendo alcuni fili del mio primo libro *Memorie dell'incoscienza*» (*IMP*, p. 6), aspetti psicologici e sociali a lui congeniali.

Nel '62 Ottieri viene chiamato a Roma da Tonino Guerra per collaborare alla sceneggiatura de *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni, film estremo e pessimistico incentrato sulla nevrosi che corrode esistenze e rapporti interpersonali; esperienza che spinge Ottieri a scrivere una sceneggiatura romanzata: *L'impagliatore di sedie*.

Mi è capitato di lavorare con il più interessante regista italiano, uno dei migliori al mondo. Senza sua colpa, per la necessità obiettiva della struttura, ho provato i morsi della alienazione da sceneggiatura, una alienazione che non ha nulla da invidiare a quella classica dell'operaio moderno. [...] Lo scopo principale di questa autoprefazione è avvertire che questo libro è una sceneggiatura cinematografica. E che, nello stesso tempo, non è una sceneggiatura cinematografica. [...] Sono stato preso da smanie cinematografiche, dalla voglia di fare, proprio io, un film. [...] Fare il regista? Sì, fare il regista. [...] Scrivere una sceneggiatura per me.

(*IMP*, pp. 9, 10)

Dalla collaborazione alla sceneggiatura dell'*Eclisse*, in seguito ad Ottieri si richiederanno dalla Francia i diritti per farne una versione francese ancor prima dell'uscita nelle sale italiane del film. Ottieri dichiara quanto segue:

Je soussigné Ottiero Ottieri, demeurant à Rome, Via Calabria 56, déclare avoir collaboré au scénario original intitulé *L'éclipse* et avoir autorisé la Société Paris Film Production dont le siège social est à Paris, 72 avenue des Champs Elysées, à produire et à exploiter un film tiré de cette œuvre. La présente autorisation est accordée pour la durée de la protection légale à compter de la sortie du film. Fait à Rome, le 7 août 1961.

In Ottieri le visioni di eclissi e deserti esistenziali saranno presenti in molte opere (in particolare nel *Campo di concentrazione*) e derivano, come visione “cinematografica”, proprio dalla conoscenza diretta di Antonioni che aveva tentato di renderle concrete sulla pellicola con la cosiddetta “tetralogia dell'esistenza” formata da *L'avventura* ('60), *La notte* ('61), *L'eclisse* ('62) e *Deserto rosso* ('64).

Ha avuto una ben esatta intuizione, Antonioni, nel chiamare *L'Eclisse* il film i cui veri protagonisti sono l'irrealtà oggettiva, e non autopercepita, di lui e il sentimento d'irrealtà soggettivo, autopercepito, di lei. Questi fantasmatici protagonisti impediscono l'amore tra lui e lei, mettono legittimamente e filologicamente nel film il tema dell'alienazione non da salotto e una sorta di sviluppo in reificazione – cosificazione.

(*IQ*, p. 40)

Il deserto dell'esistenza malata è un'immagine che riassume lo stato di sfinimento dei personaggi depressi nelle opere di Ottieri, il quale si “appoggia” al *Deserto rosso* di Antonioni anche per la descrizione alienante degli ambienti industriali, ed infatti l'alienazione causata dall'industrializzazione si manifesta soprattutto attraverso il paesaggio deprimente, grigio e fumoso, sommerso da ciminiere e serbatoi. Il regista per la prima volta, oltre all'uso della tinta peculiare di una pittura astratta che afferma la funzione psicologica del colore in un'estetica pittorica della fabbrica, si serve della musica elettronica per rendere l'atmosfera ancora più alienante, aleatoria.

L'esperienza entusiasma Ottieri che non tarda a voler sperimentare una scrittura “cinematografica”, pensando di ricavarne la sceneggiatura per un film.

Il cinema è stato ed è importantissimo. La mia vera ambizione sarebbe quella di riuscire ad alternare il libro con la regia, come hanno fatto, sia pure con diversi valori, Pasolini e Bevilacqua. Io ho aspirato alla regia. Perché è un lavoro artistico fatto con gli altri, non solitario.

(Dall'intervista rilasciata a Lea Vergine in *Gli ultimi eccentrici*, p. 135)

Il risultato sarà *L'impagliatore di sedie*, pubblicato nel '64, in cui egli può applicare le nuove tendenze di un informale psicopatologico rimasto in parte assopito durante il periodo industriale. Il progetto letterario che anima Ottieri si sposta dunque, a metà degli anni Sessanta, dalla ricerca realistica ad un realismo clinico dove poter esprimere «l'introspezione, il flusso associativo dei pensieri, l'interpretazione analitica e psicodinamica del loro contenuto, insomma un monologo interiore visto alla luce di una dottrina che tenta di classificarlo e spiegarlo» (*IMP*, p. 12). *L'impagliatore di sedie*, opera al confine tra romanzo e sceneggiatura, apre un percorso artistico, che si concluderà solo con *l'Irata sensazione*, in cui Ottieri scruta le diverse forme della malattia dell'anima, i sintomi ricorrenti comuni tra gli individui, le psicoterapie in atto per ricostruire l'*irrealtà* della depressione.

Attraverso la narrazione di dieci giorni di vita quotidiana, compreso un week-end, Ottieri descrive nell'*Impagliatore di sedie* le idiosincrasie di alcuni personaggi, tra cui l'autobiografico Carlo Armani, la depressa segretaria Luciana (anticipatrice per alcuni aspetti della *Contessa*), l'amante Teresa, il giovane Pino, e su tutti emerge l'immagine dell'impagliatore di sedie, un ragazzo catatonico destinato al manicomio.

Ottieri dissemina in quest'opera alcuni motivi portanti della sua futura produzione, come gli esaurimenti nervosi, la vita alienante di Milano, l'introspezione psicoanalitica, il senso di vuoto che avvolge l'esistenza, l'amore impossibile, la mondanità fatua e allucinatoria (con l'ironico auto-riferimento allo scrittore industriale Ramiero Ramieri che anticipa il Salottiero Salottieri del periodo mondano), i tarli che rodono il cervello, il collasso del tempo immobile, la visione dell'imbuto infernale, l'immagine funerea delle cliniche (dall'aspetto innocuo di ville fuori città), la tendenza schizofrenica, l'orrore della mercificazione nella moderna società di massa, il pensiero della morte, l'angoscia del risveglio mattutino, gli stati di alienazione; tutti aspetti che lo scrittore traduce in scrittura vivendoli quotidianamente in prima persona e che verranno in seguito approfonditi ne *L'irrealtà quotidiana*, *I divini mondani*, *Il pensiero perverso*, *Il campo di concentrazione*, *Contessa*, *Il poema osceno*, *De Morte*.

La città-garage è più brutta e grigia possibile.

[...]

Ho fatto tardi per l'esaurimento. [...] Non è sempre il solito. Chi sta fuori si sbaglia. È sempre lo stesso ma cambia. Da due giorni quel senso... quel senso... che avevo nel cervello, è diventato un altro senso. [...] Vorrei essere sempre da un'altra parte da dove sono. [...] Questo senso mi dà... fastidio. O un brivido, al cervello. Ce l'ho *sotto* il cervello. [...] Ho la sensazione che vorrei andare in un altro mondo. [...] Quell'altro mondo è in questo Mondo. Ma anche fuori, sopra. [...] È il tempo che mi dà... fastidio, *sotto* il cervello... la mattina, il pomeriggio, il dopocena. L'esaurimento è il tempo. [...] Sono precipitata giù per un imbuto, lo so, ha le pareti lisce, dove non c'è dove appoggiarsi. Sto male. [...] Non mi va di vivere domani, stasera, fra un'ora. È tutto chiuso. Le strade, i *muri*, i muri mi fanno orrore. Ho orrore della realtà, della città.

[...]

Vai a cena con loro. Poi a chiacchierare in un salotto. I salotti, i salotti, sempre i salotti, che ci fai? Ci aspetti di andare a ballare. E, dopo, vai a ballare. [...] Quella medesima notte, depresso scende, cautamente per non cadere, la scaletta buia e tortuosa di un night elegante, quasi un club. [...] Naturalmente punta verso il bar, ma incontra subito uno dei pochi intellettuali notturni di Milano, forse l'unico, il quarantenne Ramiero Ramieri che esce dal gabinetto e che egli conosce, perché Ramieri è uno scrittore integrato nell'industria.

[...]

Io sono schizofrenica. – Schizofrenica no. Un po' schizoide.

[...]

Noi abbiamo creato e veniamo continuamente ricreati da una civiltà di massa. È il nostro destino sociologico. [...] La morte è più importante della vita. [...] La mattina la fa tremare minuto per minuto e la immerge scorticata viva in un mare di sale. [...] Si è incamminato circospetto verso il cancello di una grande villa; verso un giardino con altissime piante, anonime, verdi, piatte. [...] L'alienato è tutto uomo e il rovescio vero dell'uomo.

(IMP, pp. 25, 35, 36, 38, 90, 91, 109, 111, 112, 114, 126, 166, 184, 197, 201)

Per questi motivi *L'impagliatore di sedie* è un testo davvero importante, un *exemplum* indicativo per comprendere la modalità creatrice e progettuale di Ottieri, o in altre parole quella volontà esplicita di strutturare la propria poetica in un progetto letterario nel quale tutti i testi sono parte integrante di un insieme inscindibile.

La sorprendente novità di un'opera inclassificabile come *L'impagliatore di sedie* che presenta aspetti quali l'alienazione mentale, esaurimenti nervosi, depressioni, ancora abbastanza "vergini" nella letteratura italiana (ad eccezione del *Male oscuro* di Giuseppe Berto pubblicato nello stesso anno dell'*Impagliatore*), non passò inosservata ed alcuni critici letterari come Luigi Baldacci e Mario Pompilio lo riferirono direttamente all'autore.

Caro Ottieri,

non ho capito poi perché *L'impagliatore di sedie* Le abbia procurato quei dolori a cui Lei accenna. Per me è stato veramente il Suo più bel libro, il Suo libro nuovo.

(Lettera di Luigi Baldacci ad Ottieri, 28 agosto '64)

Caro Ottieri,

il tuo *Impagliatore di sedie* è come un mondo d'acquario, ecco la mia sensazione, qualcosa che sta al di là di un vetro e io non riesco a toccare. [...] Sei stato lo scopritore e l'antisegnano d'una materia, quella dell'alienazione industriale, che adesso, in mano ai faciloni venuti dopo di te, è diventata finanche stucchevole: e capisco che, per tuo conto, tu voglia battere altre strade. [...] La questione che ti resta soprattutto da risolvere, tu scrittore d'una generazione che ha trovato la sua ragione d'essere confrontandosi con la storia, è di chiarire meglio a te stesso i rapporti tra alienazione sociale e alienazione mentale.

(Lettera di Mario Pompilio ad Ottieri, 19 giugno '64)

L'impagliatore di sedie verrà proposto anche alla selezione del Premio Campiello per il '64 senza tuttavia raggiungere il riconoscimento finale, attestando comunque un notevole interesse per l'opera.

Gentile Dottor Ottieri,

nella prima rosa delle opere figura anche il Suo libro *L'impagliatore di sedie* e pertanto Ella dovrebbe comunicarmi entro il 15 giugno p. v. se Le è gradito che la Sua opera partecipi al nostro Premio Campiello.

(Lettera di Vittorio Cossato ad Ottieri, 3 giugno '64)

Interesse che travalica anche le frontiere italiane. Ottieri infatti viene contattato da Dionys Mascolo, un italo-francese redattore delle Edizioni Gallimard di Parigi che gli chiede, in una lettera del 21 dicembre '64 di poter tradurre *L'impagliatore di sedie*: «Je peux vous dire simplement que j'ai écrit, au milieu du mois de novembre, à M. Javion pour lui demander s'il accepterait de traduire *L'impagliatore di sedie*». Il lavoro di traduzione si rivelerà più difficoltoso del previsto a causa di molteplici problemi, dalla scelta del traduttore ai cambiamenti ai vertici della casa editrice parigina. In una lettera del 24 ottobre '67 Mascolo sembra confermare allo scrittore l'avvenuta traduzione ormai pronta per andare in stampa e con l'uscita prevista per la primavera del '68.

La confluenza de *L'impagliatore di sedie* nell'opera successiva, *L'irrealtà quotidiana*, avviene con efficacia come è consueto per Ottieri che nei suoi scritti, pur diversi nella forma, riverbera motivi già trattati in precedenza. *L'irrealtà quotidiana* rappresenta nel percorso letterario di Ottieri un'opera determinante, «una svolta decisiva, un autentico punto di non ritorno»⁶⁵, una frattura in rapporto ai suoi romanzi precedenti e relativi alla cosiddetta “letteratura industriale”, attestando l'inizio “ufficiale” dell'analisi approfondita sul Male (termine che riassume la malattia storica e psicologica vissuta in se stesso e nella società) che accompagnerà l'autore fino all'*Irata sensazione* conclusiva.

⁶⁵ Giovanni Raboni nell'introduzione all'*Irrealtà quotidiana* dell'edizione Guanda del 2004, p. VIII.

III. 2. *L'irrealità quotidiana*

III. 2. a) Il sentimento d'irrealità

L'irrealità quotidiana è un “saggio romanzato” che vinse il Premio Viareggio del '66, non senza obiezioni e polemiche da parte dei giurati a causa della sua difficile inclusione nella sezione riservata ai saggi. La difficoltà di classificazione è una caratteristica della scrittura di Ottieri che riguarda opere narrative e teoriche, prosa, versi, pamphlet, poemetti, satira menippea, diario confessione etc. Da qui l'inclassificabilità come elemento distintivo che lo ha reso scrittore (romanziere, poeta, drammaturgo, commediografo, sceneggiatore, sociologo, analista-analizzato) acutamente problematico, complesso, mai banale e con il quale i conti restano sempre aperti. A tal proposito Dionys Mascolo, già conosciuto ai tempi della traduzione dell'*Impagliatore di sedie*, spiega ad Ottieri l'impossibilità di tradurre in francese *L'irrealità quotidiana* perché il testo, in Italia come in Francia, non è catalogabile:

Monsieur Ottieri,

quant a *L'irrealità quotidiana*, la raison principale pour la quelle M. Gallimard a finalement décidé de renoncer au livre, c'est que, de l'avis de tous les lecteurs, le livre n'aurait pu trouver place dans aucune collection, ni de romans, ni d'essais. [...] Je peux résumer leurs jugements, en disant qu'ils pensent que l'essai dans votre livre vient neutraliser le roman, et que l'élément romanesque affaiblit l'essai. Je dois ajouter, non pas pour vous faire plaisir, mais pour être véridique, que tous les lecteurs trouvent cependant l'ouvrage du plus haut intérêt. Mais tous ajoutent aussi que la multiplicité des thèmes risque d'égarer les lecteurs. Je dois dire aussi (vous savez que cela compte) que tous doutaient que le livre pût trouver en France un public suffisant.

(Lettera di Dionys Mascolo ad Ottieri, 24 ottobre '67)

Nell'*Irrealità quotidiana* Ottieri ha radicalizzato le sue esperienze precedenti aprendo la breccia sul tema della malattia, mentre si chiudeva in modo definitivo la riflessione “industriale” elaborata nella tetralogia. Ma non si può trascurare che, anche nelle opere ambientate in fabbrica, il malessere esistenziale, la disperazione, il conflitto uomo-società siano già state presenti, confluendo poi nella produzione successiva. In sintesi *L'irrealità*

quotidiana fa da *trait d'union* tra il tema industriale e quello clinico, senza alcuna frattura, se non per le situazioni che cambiano, con un passaggio del testimone ben riuscito; e la conclusione di questo processo sarà il punto di partenza per affrontare *de visu* il Male esistenziale.

L'irrealtà quotidiana è un saggio, in quanto la struttura è propriamente saggistica (quattro parti suddivise ciascuna in sei capitoli, ad eccezione dell'ultima con cinque), che propone una storia romanzesca, quella di un nuovo *alter ego* dello scrittore, Vittorio Luciola che riprende il suo secondo nome e il primo dei cognomi anagrafici della famiglia Ottieri, mediante un'indagine-confessione in cui le vicende private si sovrappongono a quelle pubbliche, sullo sfondo di un'epoca che stava drammaticamente trasformando il volto della società italiana e non solo. Si tratta di un'autobiografia culturale che parte dal '39, all'inizio della seconda guerra mondiale, per arrivare alla metà degli anni Sessanta, con quei conflitti sociali e politici pronti ad esplodere nel '68. Inoltre *L'irrealtà quotidiana* è un'auto-analisi letteraria, un'indagine viscerale condotta senza indulgenze, una confessione senza confessore in cui una vicenda privata è nello stesso tempo l'emblema di una storia comune, prettamente italiana, di quei decenni: dalla crisi del fascismo, alla Resistenza, al *boom* industriale, alla rivolta contro i padri, all'infatuazione marxista, all'alienazione. Tappe forzate di una fase storica in cui il volto dell'Italia contadina e provinciale si stava trasformando troppo velocemente, caratterizzata da enormi distorsioni sociali che Pasolini definì con due celebri espressioni, «mutamento antropologico» e «progresso come falso progresso». Luciola è l'immagine di questa mutazione, della sofferenza esplicitata nel male spirituale (il sentimento d'irrealtà) che è «lo specchio disperato e convulso di una realtà nemica». Ottieri realizza una trattazione ben documentata di quel periodo, compenetrando le vicende personali con quelle sociali in un connubio inscindibile, senza tuttavia restare prigioniero della sua opera, come evidenzia Pampaloni:

Il personaggio di Ottieri non è chiuso nella sua generazione, le sue contraddizioni investono un arco più ampio nel quale due momenti del nostro tempo, oggi a contrasto, si possono riconoscere, e in qualche modo incontrare. In sostanza, ci dice lo scrittore, il mondo muta non soltanto nelle sue determinazioni storiche, ma anche, e forse soprattutto, nella soggettività dell'uomo che le misura.⁶⁶

⁶⁶ PAMPALONI Geno, *L'irrealtà quotidiana*, in «Il Resto del Carlino», 9 luglio 1966.

L'itinerario tracciato nell'*Irrealtà quotidiana* segue diversi percorsi: storico (dal dopoguerra agli anni Sessanta), politico (dal fascismo giovanile al socialismo), filosofico (da Cartesio a Sartre), sociologico (con l'analisi dei «mutamenti antropologici» avvenuti in Italia), psicanalitico (grazie all'interesse per gli studi di Freud, Perrotti, Bouvet, Gabel), letterario (nei rapporti diretti con Moravia, Berto, Pavese e Volponi), artistico (con riferimenti alla Pop-Art). Nella complessità di tale trattazione, Ottieri tenta di definire la natura del sentimento d'irrealtà, la sua struttura, la possibilità di descriverlo ed il modo in cui esso influenza la percezione della vita quotidiana.

La prima parte dell'*Irrealtà quotidiana* prende il titolo dal sentimento stesso e, nel corso dei sei capitoli, Ottieri tenta di analizzarlo nel profondo e da diverse prospettive sebbene esso si mostri difficilmente afferrabile. Già dal primo capitolo, *La svolta a "U"*, si delinea una causa determinante nello sviluppo di tale sentimento che è la scissione tra la mente e il corpo a causa del meccanismo ossessivo del dramma della scelta, tipico esempio di dualità vissuto da un «bipolare rapido» come si autodefinisce Ottieri: «Il meccanismo (ossessivo) di questo vecchio dramma della scelta è semplice: appena si decide una via, si finisce per decidere anche la via opposta» (*IQ*, p. 9).

Nelle prime pagine dell'*Irrealtà quotidiana*, Ottieri utilizza alcuni termini per descrivere come il drammatico procedimento della non-scelta sia vissuto da chi lo prova, facendo riferimento ad altri registri linguistici o contesti letterari, con il risultato di una scrittura straniante ma efficace. Il linguaggio usato da Ottieri è spesso ambivalente e intriso di metafore, ossimori, con rimandi impliciti ad altri autori (tra i quali Dante) che rendono la sua scrittura aperta a diversi coinvolgimenti e densa di richiami letterari. Nel descrivere il conflitto perpetuo dell'inevitabile non-scelta, che inchioda l'uomo ambivalente ad una drammatica immobilità, Ottieri riprende delle espressioni dantesche estrapolate da alcuni canti dell'*Inferno*. Ne è un esempio la frase «Se io sono incerto fra due corni di un dilemma sul piano mentale» (*IQ*, p. 9) che rinvia ai due corni della «fiamma antica» di fraudolenta memoria: il riferimento è all'episodio di Ulisse e Diomede nel ventiseiesimo canto dell'*Inferno*:

Lo maggior corno della fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica.

(*Inf.*, XXVI, 85-87)

La fatica della scelta del bipolare rapido si coagula con la difficoltà della voce di Ulisse nel farsi strada attraverso la lingua di fuoco, mentre si scrolla come gli alberi al vento, del tutto simile all'ondeggiamento della non-scelta. Quest'eterno dramma esistenziale si svolge all'interno della mente del malato in cui si scontrano forze antitetiche che non riescono a prevalere tra loro: «Intanto nella mia testa avviene il cozzo, il subdolo ed estenuante confronto fra due immagini accostate come due carte da gioco aperte in una mano» (*IQ*, p. 9). Il *cozzo* rimanda allo scontro tra gli avari e i prodighi del secondo cerchio infernale:

In eterno verranno a li due cozzi:
questi resurgeranno del sepulcro
col pugno chiuso, e questi coi crin mozzi.
(*Inf.*, VII, 55-57)

La parola «cozzo», come il verbo «cozzare», caratterizza per Dante l'aspetto bestiale dei dannati nelle loro azioni, mentre in Ottieri determina l'inumanità delle malattie mentali, evidenziando l'evaporazione dell'aspetto fisico del malato. Un'ultima annotazione riguarda due termini, «lacerazione» e «zuffa», che avvengono durante il conflitto della non-scelta:

Non scegliere affatto; ovvero ritirarsi in un punto più alto sul terreno arato e martoriato del tira-e-molla, lì arroccarsi e riacquistare una unità che assiste alla lacerazione di un altro, e alla zuffa delle motivazioni immaginate.
(*IQ*, p. 11)

Un scenario mentale che rinvia alla grottesca scena dei barattieri, a cui sono dedicati il ventunesimo ed il ventiduesimo canto dell'*Inferno*, quando Dante, riparatosi dietro una roccia, osserva come i dannati della quinta bolgia, tra cui Ciampolo di Navarra, vengano ferocemente lacerati da «più di cento raffi» (*Inf.*, XXII, 52) dei diavoli, con le carni dilaniate e strappate di continuo:

E Libicocco «Troppo avem sofferto»,
disse; e preseli 'l braccio col ronciglio,
sì che, stracciando, ne portò un lacerto.
(*Inf.*, XXII, 70-72)

Fino alla beffa ordita dallo stesso Ciampolo, il quale riesce a sfuggire ai diavoli che si azzuffano tra loro, in una delle scene più comiche di Malebolge e della cantica in generale:

Irato Calcabrina de la buffa,
volando dietro li tenne, invaghito
che quei campasse per aver la zuffa.
(*Inf.*, XXII, 133-135)

Vi è in Ottieri una certa tendenza a rendere ironica e grottesca una condizione profondamente sofferente e a volte allucinata, in quanto egli, come sottolinea Raboni, «parla di cose tragiche e non vuole mai essere tragico, anzi, vuole essere comico, questo è il gran segreto» (*Convegno*, p. 36). I riferimenti, certo impliciti, ad alcune immagini riprese da Dante non stonano con l'analisi delle malattie mentali, piuttosto rendono vitale anche la morte (o meglio il senso di morte) che aleggia nelle descrizioni di disastri psicologici o di cadute nell'imbutto infernale, come avverrà nella clinica del *Campo di concentrazione*.

Nei primi paragrafi dell'*Irrealtà quotidiana*, l'attenzione è posta sulla mente che deve scegliere tra diverse possibilità ma che non vi riesce a causa del meccanismo ambivalente che la conduce in un vicolo cieco, per una strada senza uscita, provocando angoscia e stordimento con il progressivo distacco dal mondo con il quale già si erano persi i contatti. La mente crede di poter vagliare molteplici ipotesi (A, B, C, D...) ma, non potendo farlo, è costretta a cedere ad infiniti compromessi con se stessa:

La mente è in preda a opposti venti incontrollabili, che nascono e rinascono con una loro autonoma origine prepotente. [...] Castellino di carte, che non la realtà, ma la mente stessa fa subito crollare accorgendosi di essere ancor peggio smembrata, [...] allora la mente si risolve ad abdicare. [...] La mente si dispera di se stessa, schiava di un meccanismo da cui non concepisce di uscire, anche se intravede oscuramente e astrattamente che la scelta non sprigionerà mai da quel meccanismo, che è il meccanismo puro della scelta, quindi il meccanismo della necessità imprescindibile di scegliere e quindi della non scelta.

(*IQ*, pp. 10-11)

Da questo conflitto perpetuo e improduttivo, che si svolge all'interno della mente conducendo ad una stasi catatonica, emerge il corpo con le sue prerogative: sul piano del

comportamento, infatti, valgono in esso le leggi dello spazio e del tempo così che, a causa della propria “fisicità”, il corpo esige una scelta. Si apre dunque una tensione tra la mente e il corpo non facilmente definibile poiché in quella persona, che per comodità Ottieri definisce *x*, la lotta tra le immagini (create dalla mente) e la realtà (fisicamente vissuta dal corpo che può – davvero? – dissociarsi dalla mente) converge in un conflitto senza regole, determinato da numerosi fattori psichici di notevole complessità che conducono la stessa persona *x* a vivere “in un altro mondo”:

La qualità della larghezza di divaricazione della mente rispetto al corpo e viceversa non è facilmente definibile. Si può anche definire alienazione. [...] La cosiddetta capacità d’essere altrove non è completamente una forza né completamente una debolezza: è la lotta fra l’immagine e la realtà.
(*IQ*, p. 12)

Per superare l’impasse della tensione tra la mente e il corpo Ottieri propone due leggi, la prima è quella dello *status quo* (*IQ*, p. 13), ovvero sul piano del comportamento la non-scelta è sempre una scelta, immaginando un malato di depressione che trascorre l’intera giornata immobile sul letto (come accadrà nel *Campo di concentrazione*). La mente non sa, o meglio non può, scegliere, mentre il corpo resta incatenato a letto e «giace piuttosto che rischiare di scegliere davvero nel comportamento, [...] così il corpo svanisce sotto l’invasione del cervello: tutto il corpo è una grande mente infilzata per la fronte al letto» (*IQ*, pp. 14-15). Ma non appena si percepisce un minimo movimento del corpo, tutto torna in questione con il conseguente disfaccimento dell’“idilliaco” *status quo*. Ottieri individua allora la seconda legge che regola l’incertezza sul piano del comportamento: *quando il corpo si muove una decisione c’è* (*IQ*, p. 15). Il comportamento nasce dall’azione eseguita dal corpo che fa una scelta scavalcando, anche se per un solo istante, la mente e decretando la vittoria della libertà di scegliere. Effimera vittoria di Pirro, tuttavia, se la mente interviene poi a bloccare la scelta appena eseguita, così che si può immaginare il corpo della persona *x* che sull’autostrada compie una delirante svolta a “U” ripartendo assai pericolosamente contro mano:

Dunque il corpo va verso A perché una frazione sufficiente di intenzione ce lo induce lungo una strada (statale o autostrada) della realtà, in basso; e in alto, all’altezza degli occhi e dietro essi, lungo il corridoio buio del cervello. Ma il flusso d’intenzione verso A lentamente rimatura per B

dentro al corridoio del cervello e arretra, rifluisce, gira, fa una svolta a “U” proibitissima sull’autostrada e riparte contro un muro di aria solida.

(*IQ*, p. 16)

Le due leggi proposte da Ottieri, anche senza essere in contrapposizione tra loro, non superano però il blocco iniziale: la mente è libera di scegliere tra A, B, C, D...? Non c’è bisogno di una terza legge, impietosa e inutile, per dare una risposta definitiva e senza appello. No. La mente non può scegliere perché interviene sempre l’eterna incertezza, la più prolifica creatrice d’immagini sostituendo la realtà con l’apparenza d’infinite altre realtà. Il dramma della scelta permette dunque la creazione di una particolare realtà schizofrenica, alienata, solitaria per quella persona *x* lasciata poco fa sull’autostrada in contromano.

Chi è, o cosa rappresenta la persona *x*? Un malato, lo scrittore, un pazzo, oppure un “noi” indifferentemente? Da quest’incertezza trionfante emerge il sentimento d’irrealtà, in quel sentiero «dove la realtà si biforca dal suo contrario, che è l’irrealtà. Forse è questa la genesi dell’irrealtà» (*IQ*, p. 20). L’immagine del sentiero che si è biforcuto, oltre ad offrire notevoli riferimenti letterari da Calvino a Borges, ci spinge ad intraprendere il percorso dell’irrealtà fino all’ultima pagina dell’*Irata sensazione*, in un viaggio che dura quarant’anni. *C’est la règle du jeu* potrebbe ironicamente proferire Ottieri a chi si addentrasse nei declivi tortuosi delle sue opere. *Prendre ou laisser*. Il lettore ha tutto l’interesse a prendere, e non è per nulla ironico.

Generato dalla “Dea” Incertezza, a seguito dell’irrisolto conflitto tra la mente e il corpo (come vorrebbe una lettura originale di una moderna battaglia allegorico-favolistica), il sentimento d’irrealtà viene sviscerato da Ottieri nel secondo capitolo, *Un fulmine lento*. Qui compare sulla scena un nuovo personaggio *alter ego* dello scrittore, F. con la sola iniziale del nome espressa (procedimento che ritroveremo anche nel *Campo di concentrazione* per evidenziare l’indeterminatezza delle figure), e come lui è un dirigente industriale, prova sentimenti d’irrealtà e «passa le sere tra salotti», quindi un “salottiero”. F. ha lo stesso *curriculum* di Ottieri: selezionatore del personale e dirigente negli anni Cinquanta, è in piena stagione mondana nel decennio successivo tra feste, *vernissage*, locali notturni, *cocktail*, che verranno descritti nei *Divini mondani*. Ottieri osserva direttamente quella realtà particolare, ci vive dentro assecondando una nuova compulsione di tipo sociologico nei luoghi di villeggiatura alla moda, arrivando persino ad attribuirsi un soprannome ironico e amaro, Salottiero Salottieri, che non sfugge all’attenzione di Fortini che gli dedica un feroce epigramma: «Come eri meglio ieri / quando non eri noto / nuovo devoto al vuoto / Ottieri».

I divini mondani attestano, dopo l'industria e la clinica, la particolare inclinazione di Ottieri nei riguardi della materia da narrare, estrapolando dal cuore (ma anche dalle viscere) di mondi così distanti ma per molti aspetti anche simili, quei malesseri sociali ed esistenziali che strutturano le sue opere. Anche della mondanità Ottieri ci offre un racconto che si svolge come una cronaca obiettiva dei fatti osservati dall'interno e da una posizione privilegiata: senza trama si succedono vorticosamente *cocktails*, pranzi in piedi, battute di caccia, *defilés*, viaggi, approcci e tentativi di seduzione continui. Il protagonista è Orazio, un *play-boy* industriale che produce sanitari e lussuosi *bidet*, intento ad esportarli anche nei paesi anglosassoni.

Entrò in uno dei salotti, dove si teneva il grande cocktail; vi era la padrona di casa che salutò. Al centro stava il gruppo di Pietro con una ragazza nuova. Orazio iniziò, cessò di colpo la conversazione brillante con il gruppo.

[...]

Ella ansimò, ansimò più forte, scosse la testa di qua e di là sul cuscino, stese, piegò tragicamente le gambe. «Soffoco. Qui alla gola, Orazio, mi stringe la gola, l'anima. Dammi una medicina. Cado sotto il mondo». [...]

Esclamò Mildred piena di orrore con uno sforzo agonico.

[...]

«Mi sfugge il mondo».

[...]

«Questa vita che facciamo è dispersione».

(*DM*, pp. 7, 51, 52, 73)

Con grande sorpresa iniziale di Ottieri, F. parla di un "preciso" sentimento d'irrealtà volendo «esprimere proprio l'inesprimibile» (*IQ*, p. 21) e rendere concreto l'ineffabile: «Era la sensazione improvvisa che gli altri appartengano a un altro mondo, no, che me ne sto sopra e di fianco al mondo» (*IQ*, p. 23). Ma la sensazione provata è indicibile per sua stessa essenza e definizione. È una sorta d'estraniamento che si scontra con la coscienza (ancora un altro conflitto), poiché quest'ultima mette gli argini e blocca la perdita della realtà e del sé, ancorando la percezione al dato reale mentre il sentimento d'irrealtà è uno stato di non-coscienza, un «disturbo», un «vuoto», una «vertigine meta-fisica», cupa, che silenziosamente, e all'apparenza con calma, distrugge il mondo dall'interno creando un «altro mondo, ugualmente terreno». Torna con frequenza l'immagine di un "altro mondo" connesso al

sentimento d'irrealtà nello sviluppo di percezioni estranianti, alienate, che affondano chi le prova nell'involucro di un'esistenza parallela a quella reale, anche laddove l'estraniamento diventa la realtà.

Le soste, i ripensamenti, favoriscono l'irrealtà, che però non è semplicemente la solitudine e nemmeno, come hanno sospettato alcuni, l'astrazione dei filosofi, per lo stesso motivo per cui non è la coscienza, bensì è attigua alla coscienza. [...] È un incrocio-ingorgo fra la perdita dell'ovvietà quotidiana concepita come verità e la medesima perdita concepita come catastrofe, da parte di uno il cui amore per il mondo è disfatto. [...] È un intero sussulto agghiacciante dell'esistenza. [...] Come direbbe Sartre, uno spasmo dell'Io.

(*IQ*, pp. 25-26)

Nell'esprimere l'inesprimibile, Ottieri argomenta nel dettaglio tutti i sintomi del sentimento estraniante ed emerge una considerazione primaria, quella della perdita. Ci si distacca dal mondo, si perdono i contatti con l'esterno quasi auto-annullandosi, si naviga a vista senza vedere nulla e, scomparsa qualsiasi parvenza di stella polare, si va alla deriva. È un abbandono esistenziale, senza punti cardinali, astratto e soffocante, dove spirano venti di «bonaccia desertica» che partono dalla terra del Male, dal profondo, dagli abissi della malattia come sabbie mobili mentali.

F. sentiva un'irrealtà fosca, pesante come una grossa tenda sulla gola. Non mandava barriti d'angoscia, zitto cercava d'inghiottire il sentimento d'irrealtà dicendosi insieme che non poteva più passargli e che da lì a un momento gli sarebbe passato per forza. [...] Alle spalle sembra non avere niente. [...] Egli non ha più memoria, non possiede niente. Non ha che, davanti a lui, una misteriosa vaghezza di scopi personali e questo futuro generale verso cui l'avanguardia tecnocratica e scientifica lo spinge. [...] È il dramma dell'essere altrove, in un sistema per il quale si è sempre Altrove, nell'Al di là, in cui si va verso un altro mondo. [...] Il meccanismo del partire per raggiungere l'altrove, l'alibi o l'al di là. [...] Evasione mentale. [...] Si parte, e nel tempo di un istante ci si ricorda di non avere più mete. L'irrealtà sarebbe questa simultanea andata e ritorno.

(*IQ*, pp. 25-27)

Dallo spazio che si annulla al tempo che si scioglie, il passaggio è breve. Nel sentimento d'irrealtà il passato non esiste più, non si ha alcuna memoria, non si possiede nulla; dinanzi s'intravede solo un futuro generale d'avanguardia tecnologico-scientifica. I disturbi qui evidenziati rientrano nella categoria dei dissociativi, caratterizzati da alterazioni improvvise e temporanee della coscienza, del comportamento e dell'identità, e comprendono l'amnesia psicogena (perdita della memoria, parziale o totale, che si protrae per un periodo che va da qualche ora a qualche anno), la fuga psicogena (amnesia accompagnata da una fuga vera e propria) e la personalità multipla.

No time no space, il sentimento d'irrealtà è vissuto come uno «stupore doloroso e nero» in cui si perdono i normali parametri percettivi per intuire una «buia verità» collassando dentro un buco nero, in una concentrazione di materia associata a un campo gravitazionale così intenso da far richiudere completamente lo spazio-tempo su se stesso. Ottieri parla di «sobbalzo cerebrale», «ribaltamento», «sotto-sopra», «testa-coda» per definire il modo in cui lo spazio-tempo s'incurva all'interno dell'irrealtà proprio come accade nella creazione di buchi neri⁶⁷. Essere altrove dentro un universo a sé, lontano dal mondo conosciuto e impossibile da descrivere: questa è, in sintesi, la prima percezione di tale sentimento che sancisce una netta spaccatura con la realtà, ma anche un forte senso d'inferiorità che l'uomo prova nell'irrealtà stessa. Questa condizione, al limite della sopportabilità, è individuata da Ottieri con alcuni efficaci ossimori quali «fulmine lento» e «tuono silenzioso» che non servono tuttavia a comprenderla meglio, mentre F. «si accanisce a vivisezionare l'irrealtà che gli sembra mentale (ed è istintuale) e che gli sfugge dalla mente. [...] L'uomo è inferiore alla realtà, che pure è schifosissima» (*IQ*, p. 30).

Le conseguenze dirette di questa drammatica situazione sono l'aumento della paura, lo scivolamento verso nevrosi e psicosi, l'inabissamento nella pazzia fino a raggiungere stati di schizofrenia come accade alla «famosa Renée», protagonista del *Diario di una schizofrenica*⁶⁸ alla quale Ottieri dedica il terzo capitolo (*Renée e gli altri*) dell'*Irrealtà quotidiana*, che «ha

⁶⁷ La teoria della relatività generale spiega la forza di gravità come una conseguenza del modo in cui lo spazio-tempo s'incurva in prossimità di concentrazioni di materia. Karl Schwarzschild calcolò l'esatta descrizione matematica della geometria dello spazio-tempo attorno ad una massa sferica. I calcoli mostravano che, per ogni massa, c'era un raggio critico corrispondente ad una distorsione così estrema dello spazio-tempo che, se la massa si contraeva al punto da essere totalmente contenuta entro tale raggio, lo spazio si sarebbe chiuso attorno all'oggetto separandolo dal resto dell'universo. Tale oggetto diventerebbe, in effetti, una sorta di universo a sé, da cui non può sfuggire nulla, neppure la luce.

⁶⁸ SECHEHAYE Margherite, *Diario di una schizofrenica* (1955), Giunti, Firenze 2006. La presentazione del libro nella versione italiana con la traduzione di Franco Fortini, è del dottor Cesare Musatti, il primo analista di Ottieri. Per le prossime citazioni, tra parentesi tonda il titolo (*Diario di una schizofrenica*) dell'opera e il numero di pagina.

cominciato con l'irrealtà ed ha finito con la schizofrenia», mentre F. non ha ancora raggiunto queste “maledette” sponde e naviga nella categoria psicopatologica della depersonalizzazione che è un altro tassello da porre al mosaico del sentimento d'irrealtà dopo quello dell'incertezza. Ottieri affronta questa tematica attraverso gli studi di quattro psicanalisti: Perrotti, Tomasi di Palma, Bouvet e Gabel⁶⁹, estrapolando da ogni lavoro esempi clinici di pazienti che hanno sofferto disturbi di depersonalizzazione, per commentarli lui stesso. Da questi studi emergono delle caratteristiche peculiari sullo stato di depersonalizzazione (che, secondo Bouvet, cattura il sentimento d'irrealtà) come l'impressione di non esistere, essere incoscienti, sentirsi morti e, soprattutto, di non poter spiegare tale stato d'alienazione.

Per me vivere o morire è la stessa cosa... Non trovo le parole per esprimermi, per dire se è che non esisto... Per me non c'è più niente e non sono, io, più niente... Sono incosciente, ho perso coscienza... È impossibile descrivere questi stati. È abominevole e nello stesso tempo incomunicabile, ci vorrebbe un linguaggio speciale. È qualcosa di ordine cosmico, sarebbe necessario avere un linguaggio che corrisponda a un linguaggio di quest'ordine... Io sono il vuoto, sono l'inferno, non esisto... Sono morta... Si è tuttavia esseri umani, il mio universo è il vuoto... Ci sono e insieme non ci sono... Non abbiamo che il vuoto... Sono la morte, essere la morte è un modo d'essere immortali.

(*IQ*, pp. 34-36)

Una massiccia dose di sofferenza accompagna le descrizioni che i malati fanno della propria condizione, in cui il senso di vuoto provato durante le crisi (più o meno acute) sancisce il definitivo distacco dal mondo reale. Ed è proprio in questa vertigine, nel vuoto che infrange il confine fra il malato ed il mondo fino a far combaciare il malato stesso con il vuoto, che si esprime, *magna cum voce*, il sentimento d'irrealtà assecondato dall'angoscia⁷⁰,

⁶⁹ PERROTTI Nicola, *La depersonalizzazione*, in «Rivista di psicoanalisi», gennaio-aprile 1960, Editrice Universitaria, Udine 1960; TOMASI DI PALMA Alessandra, *La spersonalizzazione*, in «Rivista di psicoanalisi» gennaio-aprile 1960, Editrice Universitaria, Udine 1960; BOUVET Michel, *Dépersonnalisation et relation d'objet*, P.U.F., Paris 1960; GABEL Jean, *La fausse conscience*, Edition de minuit, Paris 1962. Le date di pubblicazione di questi studi storicizzano le riflessioni teoriche ed il successivo lavoro letterario di Ottieri. Si aggiunga inoltre che gli studi sulle malattie mentali, accompagnati dai progressi nella farmacologia, evolvono nel tempo e che quindi alcune considerazioni, valide negli anni Sessanta, sono state superate nei decenni successivi.

⁷⁰ Termine filosofico introdotto da Kierkegaard per designare la condizione dell'uomo nel mondo. Il concetto di angoscia è fondamentale nella teoria psicoanalitica di Freud che ne fornisce una spiegazione psicogena rispetto alle teorie somatogene della precedente psichiatria che attribuiva l'angoscia al cattivo funzionamento del sistema neurovegetativo.

la quale gioca un ruolo importante nei momenti di crisi in quanto rimanda costantemente al rapporto con la realtà che sembrava perso. Inoltre le crisi più acute nel corso di nevrosi possono sfociare nei deliri di derealizzazione (la sensazione che il mondo sia irreali), provati anche dalla «famosa Renée», in cui il sentimento d'irrealtà s'immerge nella schizofrenia. Percezioni alterate, deliri, vistose allucinazioni, vaghezza delle associazioni caratterizzano la vita di Renée, malata di schizofrenia, sulla quale Ottieri si concentra nell'ultima parte del capitolo evidenziando nella ragazza, presa come *exemplum*, quello stadio di deliri allucinatori che conducono direttamente alla distruzione del mondo nella *Welt-Untergang-Erlebnis* (WUE), «l'esperienza della fine del mondo», ovvero l'Apocalisse.

Ottieri lesse con molto interesse il *Diario di una schizofrenica* la cui prima edizione fu del '55, trovandovi le attestazioni dei propri sentimenti d'irrealtà raccontati con dolorosa commozione dalla protagonista del *Diario*, la «famosa Renée». L'opera tuttavia appare con il nome della psicoanalista ginevrina Margherite Sechehaye che curò il caso della giovane Renée elaborando una nuova tecnica terapeutica, della cosiddetta “realizzazione simbolica”, al fine di trovare una guarigione ritenuta quasi impossibile a causa della drammatica condizione in cui versava la paziente sotto la continua minaccia della disgregazione del mondo e della sua stessa personalità. La schizofrenia (dal greco σχίζω, scindo e φρήν, mente) è il più oscuro e problematico dei disturbi mentali, caratterizzato da deliri, allucinazioni, attività motrici disturbate ed altri sintomi; e si presentava in Renée come una regressione alle fasi di sviluppo in cui la distinzione tra l'io e il mondo non si era ancora integralmente stabilizzata, così che alla terapeuta spettò il compito, oltre che attuare una comunicazione col paziente attraverso gli elementi rimasti integri della sua personalità, di:

Far ripercorrere alla paziente quelle fasi stesse, correggendo il processo come storicamente si è determinato, in modo che – per il fatto che questa volta il processo si svolge senza quelle difficoltà che l'hanno in origine ostacolato – l'io del soggetto si ricostruisca in forma più solida e stabile e con rapporti normali verso la realtà. Sarebbe come a dire che si tratta di prendere questo individuo adulto, ridivenuto in un certo modo e per certi aspetti un bambino di pochi giorni, privo della coscienza di sé ed incapace di riconoscere le cose, e portarlo a ripercorrere quell'evoluzione che i bambini normali percorrono nei primi mesi di vita.⁷¹

⁷¹ SECHEHAYE Margherite, Op. cit., dalla presentazione di Cesare Musatti, p. XXIII.

Ottieri durante la lettura del *Diario* venne attratto dai passi in cui la paziente esprimeva il proprio «sentimento d'irrealtà» che servirà come base dell'*Irrealtà quotidiana* in cui trasferisce interi paragrafi. Ma lo studio e la conoscenza letteraria della schizofrenia permettono ad Ottieri di comprendere che il proprio disturbo mentale è la depressione, non certo la schizofrenia, se non fosse per il «sentimento d'irrealtà» che avvicina le due malattie. Fin dall'età di cinque anni (analogia cronologica con il primo segno di depressione percepito da Ottieri) Renée soffriva di vari disturbi quali angoscia, senso di prigionia, tensioni emotive, abbandono della realtà, paura, terrore, stati di WUE:

Non riuscivo a rientrare nella realtà, e tutto rimaneva per me elettrico, meccanico e artificiale. [...] L'irrealtà era aumentata e il vento aveva assunto per me un significato particolare. [...] D'un tratto la Paura, la paura terribile, m'invasse; non era la solita angoscia dell'irrealtà, ma una vera paura, quel che si sente all'avvicinarsi di un pericolo, di una disgrazia. [...] Ero annullata dalla paura. [...] Un po' per volta confidai alle mie compagne che il mondo stava per esplodere, che bombardamenti aerei ci avrebbero annientati. [...] In quel silenzio profondo, in quell'immobilità tesa, avevo l'impressione che qualche cosa di terribile stesse per accadere per rompere il silenzio e che uno sconvolgimento atroce dovesse sopravvenire. [...] Mi sentivo proiettata al di fuori dal mondo e dalla vita, spettatrice di un film caotico che si svolgeva incessantemente davanti ai miei occhi e dalla cui partecipazione ero esclusa. Erano momenti atroci, il mio malessere era inesplicabile e, non avendo alcuna difesa, potevo solo sopportare e subire.

(*Diario di una schizofrenica*, pp. 17, 18, 30, 62)

Gli scatti reificanti uniti al senso d'inimicizia col mondo sprofondano Renée nell'irrealtà più oscura, dentro, oltre il buco nero, nerissimo, dal quale si esce solamente dopo l'Apocalisse; e proprio alla sua sorgente, nella primordiale purezza, si ritrova il sentimento d'irrealtà, individuato da F. come «perdita della funzione del reale», «senso di stranezza del reale», «sentimento di vuoto» (*IQ*, p. 45), delirio, metafora, ambiguità. Essendo una componente della depersonalizzazione, come avverte lo stesso Ottieri, tale sentimento necessita di un costante atteggiamento introspettivo che conduce l'uomo pensante, o meglio che *si* pensa o *si* percepisce, a sentirsi *irreale*: il sentimento d'irrealtà irrealizzerebbe il *sé* ed il punto di partenza della riflessione filosofica di Ottieri è la *Meditazione* cartesiana del *Cogito*

ergo sum che si trasforma nell'*Angor ergo non sum* fino a sciogliersi ne *L'être et le néant*⁷² di Sartre in cui la percezione del mondo come tale è nullificante: «Dal momento che il mondo appare come mondo, si pone come non essente che quello» (*IQ*, p. 46).

Ancora una volta s'individua nel distacco dal mondo il momento essenziale del sentimento d'irrealtà che, unendosi indissolubilmente all'angoscia, «un modo di essere della schiavitù come coscienza di non essere», trasforma la celebre espressione di Cartesio in *Angor ergo non sum*. Il filosofo francese rappresentava per Ottieri un esempio di rifiuto della dottrina imperante, il verbalismo scolastico, a favore della ricerca di un sapere fondato sul modello della conoscenza matematica; e in seguito per l'ambizione ad una sintesi filosofica, alternativa rispetto alla scolastica che fornisse un quadro sistematico altrettanto comprensivo e definitivo. Cartesio, attraverso il trattato metodologico *Regulae ad directionem ingenii*⁷³, tentò di rendere comprensibili problemi complessi, evitando di dare risposte non conducibili a qualcosa di immediatamente intuitivo. Nel trattato Cartesio affrontava il problema dell'analisi della conoscenza attraverso una continua illuminazione intellettuale, costruendo un vero e proprio "Sistema mondo" sviluppato nei minimi particolari con la spiegazione di tutti i fenomeni rilevanti dell'universo, compresi quelli biologici. A causa di questa particolare predisposizione nello studio del "mondo", Cartesio si presentava come un modello per le riflessioni teoriche di Ottieri e sarà proprio la massima del *Cogito ergo sum* ad introdurre l'analisi filosofica del sentimento d'irrealtà: dal "Sistema mondo" cartesiano si arriverà al "Sistema dell'irrealtà" di Ottieri quasi per partenogenesi.

La struttura dell'*Irrealtà quotidiana* infatti rinvia direttamente al *Discorso sul metodo* di Cartesio, nella forma di un'idealizzata autobiografia intellettuale che potesse fornire un'esposizione pressoché completa, e in tono divulgativo, della sua filosofia. Nella quarta parte del *Discorso* si trova l'affermazione della prima verità, ovvero dell'*io* pensante attraverso il *Cogito ergo sum* che è l'argomento centrale della seconda *Meditazione*. È il dubbio sistematico e radicale che, insito nell'uomo, rinnova e aggrava le percezioni sulla verità e sulla realtà della vita quotidiana fino a dubitare che non esista realmente nulla di ciò che si vede, come se la vita fosse un lungo sogno e che ci s'inganni sistematicamente anche quando si ritiene certa la verità di un teorema già dimostrato (*Meditationes*, 1).

⁷² SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943. Ottieri possedeva una copia di questa edizione e sul frontespizio scrisse: «L'uomo è una passione inutile». Dell'opera studiò con particolare fervore l'introduzione ed il primo capitolo *L'origine de la négation*.

⁷³ CARTESIO, *Regole per la guida dell'intelligenza* (1628), saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di Lucia Urbani Ulivi, Bompiani, Milano 2000.

Ottieri struttura il suo “saggio romanzato” partendo dalle argomentazioni cartesiane attraverso il dubbio sistematico, le riflessioni sull’esistenza, l’allucinante vita quotidiana, la ricerca della verità. Il punto di frattura, o meglio il momento in cui Ottieri si allontana dal filosofo francese, si concretizza proprio nel *cogito*: c’è qualcosa che per Cartesio, nell’esperienza del dubbio metafisico, si sottrae ad esso ed è la certezza che «almeno io esisto» poiché dubito con il pensiero. E l’aspetto attivo del pensiero umano è nella «ricerca della verità», nell’abbandono di ogni certezza spontanea e di ogni sapere ricevuto (ovvero i pregiudizi), fino a ricorrere a Dio per giustificare il passaggio al piano ontologico della verità. È evidente la biforcazione dei pensieri tra Cartesio e Ottieri partendo proprio dal dubbio: da una parte il *cogito*, dall’altra l’*angor* con conseguenze discordanti poiché in Ottieri l’introspezione ed il pensarsi conducono all’irrealtà:

Si può anzi indulgere sull’ipotesi che l’uomo tenderebbe a divenire – o a sentirsi – irreali quando pensa o meglio *si* pensa (o *si* percepisce). Il sentimento d’irrealtà irrealizzerebbe il sé, e l’oggetto. La partenza diverrebbe *Cogito ergo non sum*.

(IQ, p. 46)

Ma poiché il sentimento d’irrealtà è legato all’angoscia più di qualsiasi altra percezione, l’angoscia stessa scavalca, annullandolo, il pensiero:

L’angoscia è angoscia di essere; difatti si dice, parallelamente a Cartesio, *Angor ergo sum*, anche se la parte sana del paziente che sta davvero male dell’*Angor ergo sum* se ne infischia.

(IQ, p. 47)

L’ultimo passaggio della “staffetta” chiama in causa uno dei fenomeni che caratterizzano il sentimento d’irrealtà, ovvero la depersonalizzazione che, come già osservato, comporta la sensazione angosciosa di estraneità al proprio corpo, di non esistere, essere incoscienti e sentirsi morti: quindi *Angor ergo non sum*.

Mi chiedo che cosa significhi *non sum*. Istituito un rapporto tra *Cogito ergo non sum* e *Angor ergo non sum*, il primo può dirsi l’inizio di un’ambiguità, il secondo di una cosificazione. Il secondo perciò può anche significare una concreta e non metaforica mancanza di essere, come mancanza di libertà

emotiva e quindi di libertà in senso assoluto poiché non sopravvive una libertà “dello spirito” in una affettività coatta.

(*IQ*, p. 48)

Dopo aver posto le basi filosofiche del sentimento d'irrealtà, Ottieri argomenta il modo in cui si prova, sapendo bene (chi meglio di lui) le difficoltà, a volte insormontabili, di esprimere l'inesprimibile. Come spesso accade, lo scrittore non tergiversa sulle questioni da trattare e svela subito quale tipo di uomo sarà preso in esame.

L'uomo è oscillante, volubile, ambivalente verso l'oggetto e verso se stesso; e notoriamente fatto in modo che pone l'essere e anche il non essere: il sentimento d'irrealtà è interpretabile come un'ambivalenza. L'uomo, o un certo tipo di uomo? Di preferenza (è naturale) l'uomo del tipo ambivalente. E chi è l'uomo del tipo ambivalente? È l'uomo narcisistico, di contro l'uomo genitalizzato (secondo la distinzione di Freud riguardante la relazione d'oggetto: immatura se ferma alla fase narcisistica, pre-edipica; matura se post-edipica e genitalizzata).

(*IQ*, pp. 49-50)

Il narcisismo indica l'amore dell'individuo per la sua immagine, come nel mito greco di Narciso, ed è stato analizzato da Freud a partire dal 1914, con l'*Introduzione al narcisismo*, come un processo nel quale la libido disinveste gli oggetti esterni reinvestendo l'*Io*. Dopo la revisione del suo pensiero avvenuta tra il '20 e il '23, Freud introduce la nozione di *Es* e differenzia il narcisismo in «primario», i cui prototipi sono la condizione intrauterina e il sonno, caratterizzato sia dalla mancanza di distinzione tra l'*Io* e l'*Es* che dalla penuria di rapporti oggettuali giacché tutta la libido è ripiegata sull'individuo; e «secondario» che coincide sostanzialmente con quello trattato nell'*Introduzione*, concepito come funzionale al processo di strutturazione dell'*Io*. Poiché il narcisismo implica pur sempre una relazione, il «primario» della condizione intrauterina fu contestato da molti psicologi tra cui Melanie Klein; al contrario, nella seconda metà del Novecento, esso venne rivalutato nell'ambito teorico della psicologia del Sé, ad opera soprattutto di Heinz Kohut⁷⁴ che analizzò il disturbo narcisistico all'interno della società industriale dove si sperimenta di continuo la solitudine del bambino e il suo drammatico tentativo di autorealizzazione. È proprio su questo punto, narcisismo e società industriale, che s'innesta la riflessione teorica di Ottieri senza tuttavia

⁷⁴ KOHUT Heinz, *Narcisismo e analisi del sé*, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

tralasciare l'onnipresente Bouvet (*Dépersonnalisation et relation d'objet*) per il quale la depersonalizzazione è una sospensione della libido dovuta alla perdita di un oggetto narcisistico, cogliendo l'origine dell'irrealtà proprio nel periodo pregenitale, sempre in relazione all'oggetto e al suo possesso incondizionato e assoluto dal quale dipende il mantenimento della strutturazione dell'*Io*. Il narcisismo porta ad una equidistanza dall'oggetto, dinanzi al quale l'equilibrio tra vicinanza e distanza è ineccepibile:

È la legge del narcisismo istintuale il quale determina una ragione narcisistica, cioè un pensiero la cui legge sia l'equidistanza. Il pensiero equidistante è per eccellenza un pensiero incerto e ambivalente, impossibilitato a scegliere [...] e la legge dell'equidistanza alita sempre nei sotterranei dell'inconscio sino ai fastigi della conoscenza teoretica. Fa scoppiare il dramma mentale e infine anche comportamentistico, della scelta di un oggetto e, contiguo, il sentimento d'irrealtà come non scelta dell'oggetto in sé: ossia della realtà.

(*IQ*, p. 50)

Nel pensiero narcisistico il non essere s'incarna robustamente nel non esistere che, coadiuvato dal vuoto del sentimento d'irrealtà, s'indurisce verso la scelta del suicidio, che è la concretizzazione del non esistere. Ma quale scelta è questa, se l'uomo narcisistico non può scegliere per la legge dell'equidistanza? Come ci si può suicidare, quindi dopo aver compiuto una scelta? Ottieri descrive un uomo (non dissimile dalla persona *x* che sta andando contromano in autostrada, o forse è la stessa) che cammina, in sottile equilibrio, su un altissimo cornicione di una casa. Pensa al suicidio ma non riesce ad attuarlo, e se non è in grado di sciogliere il dilemma tra la vita e la morte, che stanno davanti a lui come due oggetti perfettamente equidistanti, egli sta scegliendo la vita pur non volendo vivere: è la legge dello *status quo* (sul piano del comportamento la non-scelta è sempre una scelta).

Il dilemma non è tanto il vecchio essere o non essere, quanto la vertigine del capire che, nel dubbio fra essere e non essere, pur sempre si è. E tuttavia sembra effettivamente, anche, che non si è. Nell'esistere si sperimenta il non esistere.

(*IQ*, p. 51)

Essere e contemporaneamente non essere riflette la suprema incertezza, ed il sentimento d'irrealtà cala gli ormeggi proprio nel mezzo di tale equidistante ambiguità: si trova al centro tra la vita (l'essere) e la morte (non essere).

Il sentimento d'irrealtà è accanitamente ambiguo. Esso è anche una difesa dalla realtà – così gli psicoanalisti lo vedono – quindi dalla realtà come suicidio e dal suicidio come realtà. Esso contemporaneamente evoca e tiene lontano il non esistere concreto. Un poco è una scarnificazione di sé e della realtà.

(*IQ*, p. 52)

Dopo l'elaborazione filosofica dell'*Angor ergo non sum* e la connotazione narcisistica, Ottieri prosegue l'analisi del sentimento d'irrealtà che s'incarna nella psicopatologia della depersonalizzazione attraverso due spinte: quella del linguaggio (che risponde alle domande senza risposta «Si può esprimere?» o «Si può rappresentare?») e quella della connessione, oppure frattura, tra alienazione psicologica e sociologica. Il sentimento d'irrealtà, come già accennato, non si può esprimere correttamente a causa delle sue prerogative ed occorrerebbe un linguaggio speciale per:

L'irrequietezza semantica che lo avvicina a molta arte contemporanea incerta tra metafora e delirio e tipica per esigere anzitutto linguaggi nuovi. [...] La pop-art ha avuto molta eco proprio perché ha eccitato il nervo divisorio fra arte e non arte e fra realtà e irrealtà e ha dichiarato una nuova poetica della realtà. [...] È simile a una poetica dell'irrealtà quotidiana.

(*IQ*, pp. 53, 162)

Dell'arte contemporanea a cui fa riferimento Ottieri, il movimento della Pop Art⁷⁵ assume un gran rilievo a causa della tecnica di rappresentazione che, proprio come il

⁷⁵ Nata in Inghilterra, precisamente nel '56 da un'opera dell'inglese Richard Hamilton (*Just What Is It Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*), la Pop Art, abbreviazione di Popular Art, si sviluppò negli anni Sessanta soprattutto negli Stati Uniti grazie all'attività di eccentrici artisti come Andy Warhol che riprese, con procedure fra l'impassibilità e l'ossessione seriale, foto di eventi e personaggi della cronaca o marchi commerciali come ad esempio la Coca-Cola. In Jasper Johns la figurazione «oggettiva» comparve nel contesto di un tessuto pittorico ancora legato all'espressionismo astratto, mentre James Rosenquist, provenendo da una formazione di cartellonistica pubblicitaria, si avvarrà della sua esperienza per la creazione di giganti immagini banali (la fetta di melone, il sandwich) attraverso la tecnica della sovrapposizione e del montaggio per caricarle di un significato minaccioso. Originali le creazioni di Claes Oldenburg che confeziona oggetti di uso comune ingigantiti o alterati nei materiali includendo la percezione tattile da parte del fruitore delle sue opere, tra le quali il tubo di dentifricio gigante o la macchina da scrivere morbida; tra l'altro, la sua *Leopard chair* verrà ripresa per

sentimento d'irrealtà, seleziona brandelli della realtà all'interno di un'intelaiatura concepita dal sentimento irrealistico.

Il sentimento d'irrealtà è il banco di prova, sia scientifico che estetico, della rappresentazione artistica; di un'arte che camminando si sia trasferita dalla scoperta della realtà alla scoperta del rapporto con la realtà e con se stessa e quindi che, nel ragionamento, arrischia la propria morte: tappa riflessiva (irrealistica) succeduta a una tappa estroflessa (neorealistica, realistica). La pop-art ha avuto molta eco proprio perché ha eccitato il nervo divisorio fra arte e non arte e fra realtà e irrealtà e ha dichiarato una nuova poetica della realtà: invero, isola frammenti scelti della realtà, dentro una cornice inventata del sentimento irrealistico. È simile a una poetica dell'irrealtà quotidiana. Il muro di gabinetto di Dine è brutto e già kitsch: comunque, è realistico in quanto allucinatorio. L'ossessione del quotidiano sbalza l'oggetto a rimanere figurativamente tale, anzi tale e quale, né astratto né deformato, ma fuoriuscito dallo sfondo della percezione realistica con una ironia che è allucinazione. Nella allucinazione non vedo alterato l'oggetto, lo scorgo esattamente come è, ma dove e quando non c'è. È un caso di sentimento d'irrealtà quotidiana fatto progredire sino a un delirio artificiale.

(*IQ*, pp. 162-163)

Con la sua «nuova poetica della realtà» la Pop Art è dunque per Ottieri «simile a una poetica dell'irrealtà quotidiana». Si tratta senza dubbio di un elogio per quegli studiosi e artisti che, constatando la perdita del loro monopolio sull'immagine nella tecnocratica e consumistica società di massa, si applicarono ai linguaggi della moderna comunicazione visiva assumendo a base delle loro opere gli oggetti di consumo insieme alle immagini moltiplicate e stereotipate dei *mass media*, della pubblicità, dei fumetti, attraverso una figurazione che ricalcava, con diverse modalità critiche e inventive, il flusso freddo dell'immaginario nella moderna società urbana e mercificata che aveva già attuato una distanza estraniante tra l'uomo e i processi di massificazione e standardizzazione.

la copertina del romanzo *Contessa* nell'edizione Bompiani del '75. Tra gli altri, si ricordano Tom Wesselmann che isola in grandi quadri personaggi e situazioni comuni dell'«American way of life»; Robert Rauschenberg, Jim Dine, George Segal e Roy Lichtenstein per la sua particolare analisi linguistica demistificante delle immagini dei fumetti. Per un'analisi dettagliata sulla Pop Art si rinvia all'opera di Alberto Boatto, *Pop Art* (1983), Laterza, Roma-Bari 2008.

La Pop Art attinse i propri soggetti dall'universo del quotidiano, in particolare quello metropolitano della società americana, fondando la propria intelligibilità sul fatto che gli elementi caratteristici delle loro opere erano assolutamente noti e riconoscibili, con immagini banali e quotidiane attraverso gli stessi procedimenti formativi dei *mass media*, dunque spersonalizzati, rigorosi, meccanici, moltiplicati su larga scala, ma svuotati della loro essenza dopo aver prelevato l'immagine dai normali circuiti dell'informazione di massa (prodotti in serie, pubblicità) per presentarla in un altro contesto. Questo parallelismo del "sistema" Pop Art (riprodursi artisticamente come una merce) riuscì a svelare il sentimento di vuoto e di assenza quotidiana percepibile nella società contemporanea: l'arte Pop volle dunque smascherare l'opacità del reale, svelarlo, portarlo alla luce attraverso la tecnica dello spaesamento con due procedimenti base: il raddoppiamento e la dislocazione.⁷⁶

Come rivela Ottieri, la Pop Art «isola frammenti scelti della realtà, dentro una cornice inventata del sentimento irrealistico», riuscendo in questo modo a rappresentare un qualsiasi oggetto, anche il più banale estrapolato dalla vita quotidiana, allucinandolo sullo sfondo di un'impensabile percezione. Il sentimento d'irrealtà si presenta per Ottieri attraverso un procedimento simile, ovvero mediante l'estraniamento della quotidianità che concede allucinazioni continue di un oggetto comune.

Ottieri chiama in causa, in modo esplicito, la Pop Art anche nel romanzo *Contessa* in due circostanze. Nella prima, quando descrive degli utensili collocati su una tavola di legno appesa alla parete:

Nella cucina a fianco le posate e gli attrezzi stavano appiccicati ad una tavola di legno, appesa al muro come un quadro pop. Così accade quando

⁷⁶ La ricerca artistica si concentrò su uno spazio paradossalmente "vuoto", ovvero l'universo cittadino massificato ricolmo d'immagini con molteplici luoghi comuni i quali, osservati da una prospettiva straniante, si rivelavano come l'unica regione ancora inesplorata dell'arte moderna fornendo all'artista la possibilità di creare un inedito nonostante, ma forse proprio per questo, l'eccessiva vicinanza. Il lavoro artistico si trasformò volutamente in merce, con un'attestazione "ufficiale" che proveniva dagli stessi artisti ai quali tale procedimento apparve come l'unico per attuare un inedito contatto al fine di (ri)possedere quella realtà mercificata, irresistibile, non posseduta, sfuggita, autonoma. Ma per far questo fu assolutamente necessario assumere a conoscenza proprio quel tipo di realtà che riceveva dagli artisti una vera promozione di ordine estetico con il prelievo diretto dell'*objet trouvé* ed un successivo assemblaggio eterogeneo e penetrato di emozione, dilatando così gli schemi stilistici alla maniera di Marcel Duchamp (dal quale gli artisti pop ripresero e trasformarono in positiva l'invenzione provocatoria come strumento di presa diretta e ravvicinata sul mondo) che con le sue elaborazioni aveva messo da tempo "fuori gioco" le varie categorie abituali. L'oggetto comune, collocato infatti nel vuoto o nel nulla dove sono precipitate tutte le convinzioni (e convenzioni) precedenti, esponeva la sua presenza con un massimo d'inquietudine, senza più certezze o concordanze tra la visione e la rappresentazione della realtà. Gli artisti pop con vari procedimenti, come l'*assemblage* o il *silk screen*, riuscirono ad ottenere un "corto circuito" con gli oggetti comuni della vita quotidiana, uguali ma estraniati al tempo stesso e fissati in una soggettività del tutto proiettata sulle cose fino a poter formulare l'ipotesi di una poetica dell'estroversione.

non si ha il coraggio di farsi la casa da sé ma ci si affida a un designer per il quale è oggi ugual cosa progettare una cattedrale o uno scarpone da sci.

(CON, p. 27)

L'immagine rinvia ai lavori di Dine (già citato nell'*Irrealtà quotidiana*), artista che tendeva nei suoi lavori a riscoprire l'autonomia del piano estetico quando gli oggetti da lui rappresentati, come gli utensili domestici, una volta entrati a far parte del quadro, si trasformavano accedendo a quell'universo singolare che si chiama *arte*. Quando Ottieri parla degli «attrezzi appiccicati ad una tavola di legno, appesa al muro come un quadro pop», si riferisce alle elaborazioni di Dine quali *The Flesh Bathroom with light* ('62), *Two Shovels* ('63), *Things in their natural setting* ('73).

Ancora in un passo di *Contessa*, Ottieri, nel rappresentare un letto moderno sul quale si propongono gli amanti della Contessa Elena Miuti, riprende con alcune modifiche la *Leopard chair* di Oldenburg.

La camera era ancor più moderna del soggiorno. Contro una parete di fondo bianco si inquadra un'alcova completamente quadrata, senza sponde, bassissima, senza zampe, senza cuscini, a una, due, tre piazze, in cui ci si sarebbe potuti mettere in tutte le direzioni. L'alcova era coperta da una pelle di leopardo e sulla pelle di leopardo stava, tutto solo, un telefono Grillo.

(CON, p. 28)

Pur tuttavia, nonostante la vicinanza con la Pop Art, Ottieri deve ammettere che il sentimento d'irrealtà evita la "cattura" di qualsiasi rappresentazione, rimanendo astratto e sottraendosi furbescamente ad ogni immagine. E solo in un secondo tempo si tenterà di coglierlo di sorpresa con uno "stratagemma" particolare, concretizzandolo da un punto di vista letterario attraverso il riferimento ad alcune opere di Moravia, Volponi, Pavese e Bertolucci nelle quali il sentimento d'irrealtà, anche se con maschere diverse, si erge a protagonista connesso al fenomeno dell'alienazione.

III. 2. b) Alienazioni

Se la rappresentazione del sentimento d'irrealtà si arresta, ma solo in apparenza, all'origine, emerge nell'*Irrealtà quotidiana* una questione molto complessa che chiama in causa il fenomeno dell'alienazione, analizzato da Ottieri da diverse prospettive. Già partendo dal termine tedesco *Entfremdung*, «alienazione», egli constata che Freud e Marx lo utilizzarono indifferentemente anche in ambiti diversi, «senza contare che l'*Entfremdung* di Marx è già la derivazione materialistica di un'altra *Entfremdung*, quella idealistica di Hegel» (*IQ*, p. 52). Per Ottieri si deve chiarire, in primo luogo, il significato profondo del termine e le differenze semantiche presenti nelle diverse alienazioni; a tal proposito Ricœur parlerà di «sovraccarico semantico che a forza di significare tanto rischia di non significare più nulla del tutto».⁷⁷

Le distinzioni vanno ricordate quando corre troppo l'abitudine di mescolare alienazione filosofica, economica, politica e psicologica in base a certe loro somiglianze e di pasticciare con una Alienazione Unica confusa.

(*IQ*, p. 77)

Dietro l'uso generico del termine per cui s'intende l'alienazione come «divenire altro», «l'essere o il sentirsi totalmente estraneo», «alieno», la prima riflessione teorica su tale fenomeno è attribuibile a Campanella, il quale analizzò, in un passo della *Metaphysica*, il problema della conoscenza che l'uomo ha della realtà come una forza che lo estrania dalla realtà stessa:

Conoscere è alienarsi; alienarsi è impazzire, e perdere il proprio essere per acquistarne uno estraneo. Non è quindi un conoscere le cose per quello che sono, ma un diventar cosa e un'alienazione. Ma alienazione è follia, e quindi l'uomo impazzisce quando si trasforma in essere estraneo.⁷⁸

Le riflessioni di Campanella mettono in luce un elemento essenziale della poetica di Ottieri: l'estraniamento dell'uomo dal mondo circostante e la sua relazione con le malattie mentali, stati d'irrealtà, schizofrenia:

⁷⁷ RICŒUR Paul, *Aliénation*, in *Encycloepedia Universalis*, Paris 1968.

⁷⁸ CAMPANELLA Tomaso, *Metaphysica* (1623), 3 voll., Zanichelli, Bologna 1967.

Si apre una tensione fra la mente e il corpo. [...] La qualità della larghezza di divaricazione della mente rispetto al corpo e viceversa non è facilmente definibile. (Si può anche chiamare alienazione). La cosiddetta capacità d'essere altrove non è completamente una forza, né completamente una debolezza: è la lotta tra l'immagine e la realtà.

(*IQ*, p. 12)

In seguito, il fenomeno riguardò soprattutto il linguaggio giuridico inteso come cessione, dono o vendita di ciò che si possiede a titolo di proprietà. Una lunga elaborazione teorica risale a Rousseau che nel *Contratto sociale*⁷⁹ indica nella *aliénation totale* la cessione di sé con i propri diritti a tutta la comunità, condizione cui possono ridursi tutte le altre clausole del contratto sociale: l'alienazione si presenta così come l'atto di cessione positiva che istituisce la volontà generale.

Hegel invece respinge la teoria contrattualistica della formazione dello Stato in cui l'alienazione si presenta come rapporto reciproco di cessione e scambio, individuando il soggetto della storia non certo negli individui ma nello spirito assoluto che si scinde e si moltiplica in processo di alienazione-estraniazione. Dalla *Fenomenologia dello spirito*⁸⁰ emerge il significato di alienazione (di spirito) come rapporto deformato o rovesciato tra la prassi sociale dell'uomo e le istituzioni da lui create che vengono a contrapporsi al soggetto rendendolo, in quanto parte ed espressione di esse, estraneo a se stesso.

Nei *Manoscritti economico-filosofici*⁸¹, Marx, attraverso la dialettica hegeliana della negatività come principio motore, riprende il significato di alienazione in senso storico-materialistico, identificando nel lavoro materiale, presente nelle società capitalistiche, l'elemento suscettibile di essere oggettivamente alienato in quanto produttore di un mondo mercificato. Per Marx il mondo degli oggetti prodotti dall'uomo tende a costituirsi come autonomo di merci, la cui ragion d'essere non è più nel soddisfare i bisogni dei produttori, ma quelli del capitale che si sviluppa secondo leggi proprie, trasformando i beni da valore d'uso a valore di scambio, per cui l'attività dell'uomo, in cui si esprime la sua vita, viene *reificata* ovvero tradotta in cosa (*res*). Marx quindi imputa alla proprietà privata, di formazione economico-sociale capitalista, la causa dominante dell'alienazione che si presenta in cinque

⁷⁹ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Contratto sociale* (1762), GLF Editori Laterza, Roma 2006.

⁸⁰ HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologia dello spirito* (1807), Rusconi libri, Milano 1995.

⁸¹ MARX Karl, *Manoscritti economico-filosofici* (1844), La biblioteca di Repubblica, «L'Espresso», Roma 2006.

forme: religiosa, filosofica, politica, sociale, economica, tutte riconducibili all'espropriazione del lavoratore da parte dei proprietari dei mezzi di produzione capitalistica. I rapporti di produzione sono quindi il fattore essenziale dell'alienazione che si può superare solo abolendo la proprietà privata.

Feuerbach nell'*Essenza del cristianesimo*⁸² elabora piuttosto un'interpretazione religiosa del fenomeno, osservando nella fede religiosa la forma principale di alienazione dell'uomo che, proiettando in un essere mitico le migliori facoltà e attribuendo ad esso i propri poteri creativi, si estranea da se medesimo per rendersi schiavo delle proprie rappresentazioni. Nel Novecento si è continuato ad analizzare il fenomeno dell'alienazione seguendo in parte il pensiero marxista come perdita che un soggetto subisce per opera di varie forze sociali nella sfera sessuale, familiare, politica, economica.

In Lukács (*Storia e coscienza di classe*⁸³) sono connessi al concetto d'alienazione quelli di reificazione, feticismo e falsa coscienza, stati distorti delle facoltà mentali conseguenti l'incapacità di pensare dialetticamente e di modellare le categorie mentali sull'esperienza. Psichiatri francesi hanno poi sviluppato il pensiero di Lukács sui rapporti tra falsa coscienza e reificazione, tentando di trarre uno strumento esplicativo di vari stati psicopatologici, tra cui la schizofrenia. Gli effetti più evidenti dell'alienazione sono la separazione di fatto del pensiero o della pratica del soggetto dalla comprensione o dall'intervento attivo nei processi sociali e culturali dai quali dipende la sua esistenza e ai quali egli stesso contribuisce; vi è quindi uno scarto tra l'essere e la coscienza, un distacco tra l'essere per sé e la pratica collettiva in cui si è coinvolti (si parla in questi casi di dissociazione). L'alienazione inoltre accresce oggettivamente l'ostilità tra gli uomini poiché ciascuno percepisce l'altro come concorrente, avversario, nemico.

Per Sartre, in *Critica della ragione dialettica*⁸⁴, l'alienazione è originata dalla scarsità che induce gli uomini ad entrare in conflitto, attraverso le guerre, per le risorse della terra. L'alienazione è dunque il prodotto ultimo della scarsità, in altre parole del fatto che la natura è ostile all'uomo, onde ciascuno si contrappone materialmente agli altri come concorrente e avversario. L'alienazione è esperienza di tale ostilità della materia, come pure dei rapporti sociali plasmati dall'uomo per combattere l'intrinseca indifferenza della natura.

⁸² FEUERBACH Ludwig, *Essenza del cristianesimo* (1832), Ponte alle Grazie, Firenze 1994.

⁸³ LUKÁCS Gyorgy, *Storia e coscienza di classe* (1923), SugarCo, Milano 1978.

⁸⁴ SARTRE Jean Paul, *Critica della ragione dialettica* (1960), 2 voll., Il Saggiatore, Milano 1990.

L'alienazione definisce inoltre lo stato dell'uomo nella società industriale e capitalistica in cui gli individui sono sottratti a loro stessi, privati della coscienza e immersi in un mondo dominato dagli oggetti.⁸⁵

Ottieri si era molto interessato alle varie speculazioni sviluppatesi sul tema dell'alienazione e, partendo dalla prospettiva marxista, analizza gli aspetti più inquietanti della società industriale e capitalistica del Novecento in cui gli individui sono sottratti a loro stessi e immersi in un mondo mercificato, per giungere in seguito ad un'analisi approfondita dell'alienazione psichiatrica, fondamento strutturale della sua poetica.

In ambito psichiatrico il termine alienazione normalmente si accompagna all'aggettivo «mentale» e, oltre al significato generico di «follia», è utilizzato in due sensi specifici: innanzitutto nelle psiconevrosi ossessivo-coatte in cui si parla di alienazione del *Sé* quando il soggetto, nel tentativo di tenere lontane le proprie emozioni, le trasferisce fuori di sé vivendole come forze estranee; ed in secondo luogo nelle schizofrenie dove certi organi o aree corporee, e talvolta il corpo intero, vengono alienati e quindi percepiti come se non appartenessero alla persona o come se fossero diversi da come sono. L'esito di questa alienazione è la depersonalizzazione, di cui il sentimento d'irrealtà è una componente. E qui il cerchio (teorico) si chiude... ma solo alla fine dell'opera.

È necessario per Ottieri comprendere fin dall'inizio le differenze insite nei vari aspetti dell'alienazione e in quali forme essa si presenta, perché la sua principale caratteristica è la variabilità a livello economico, sociologico, politico e religioso, altrimenti le analisi sarebbero lacunose e perderebbero ben presto l'obiettivo, ovvero comprendere ed esprimere il sentimento d'irrealtà:

Riflettere poco sulla differenza fra alienazione psicologica e alienazione sociologica, e infischiarci del loro rapporto, ha portato l'alienazionismo in salotto. Al contrario c'è l'obbligo di chiarire alienazione psicologica e psichiatrica rispetto ad alienazione filosofica, politica ed economica, oggi che la malattia mentale è vicina alla cultura e reciprocamente; e che mai l'alienazione più celebre, quella dell'operaio, si è tanto allargata all'universo. [...] Ovvie distinzioni vanno ricordate quando corre troppo l'abitudine di

⁸⁵ Si possono ricordare a tal proposito le opere di GABEL Joseph, *Sociologie de l'aliénation*, Presses universitaires de France, Paris 1970; GALLINO Luciano, *Alienazione e ricerca empirica*, in «Questioni di sociologia», Edizioni di Comunità, Milano 1969; IZZO Alberto (a cura di), *Alienazione e sociologia*, Angeli, Milano 1980; MARCUSE Herbert *Eros e civiltà* (1955), Einaudi, Torino 2001; SEEMAN Melvil, *On the meanings of alienation*, «American Sociological Review», XXIV (6), University of California, Los Angeles 1959; SHAFF Adam, *L'alienazione come fenomeno sociale* (1977), Editori riuniti, Roma 1979; SIMMEL Georg, *Filosofia del denaro* (1900), a cura di Alessandro Cavalli e Lucio Perucchi, Utet, Torino 1984.

mescolare alienazione filosofica, economica, politica e psicologica in base a certe loro somiglianze e di pasticciare con una Alienazione Unica Confusa.

(IQ, pp. 53, 76)

In questo passo Ottieri prende in esame tre importanti motivi che dissemina nelle sue opere: la co-presenza incessante di Marx e Freud, la malattia mentale come forma di cultura, ed il Male dell'operaio nella società industriale. Marx e Freud, le “stelle fisse” nella costellazione del Novecento, sono due modelli culturali («Questo accoppiamento l'ho vissuto come bisogno primario» PAD, p. 62) che guidano costantemente le riflessioni di Ottieri, dall'industria alla clinica alla politica, senza tuttavia concretizzare alcun ideale salvifico in grado di arrestare la decadenza del mondo contemporaneo, perché Marx e Freud possono garantire “solo” una cultura e una metodologia letteraria, non una salvezza:

Il filo che lega la psicoanalisi e il marxismo si ritrova sempre: la “presa di coscienza”, l'idea limite di libertà come superamento concreto (cioè economico nel marxismo ed emozionale nella psicologia analitica) della necessità. [...] Molti della mia generazione percepivano degli ostacoli a raggiungere ciò che volevano, e sentivano che la tradizionale forza morale non serviva più. Questa maniera di sentire e di vivere ci ha avvicinati alla psicologia del profondo e al marxismo, cioè a quelle tecniche, più che ideologie, le quali mirano appunto alla rimozione, non moralistica, non idealistica, degli ostacoli, per il raggiungimento di una più grande libertà, di cui abbiamo le capacità potenziali.

(LG, pp. 34, 103)

Sulla malattia mentale come fenomeno di cultura è l'opera *omnia* di Ottieri che ne risponde, mentre all'alienazione dell'operaio, affrontata già nella sua periodo industriale, lo scrittore dedicherà il sesto capitolo della prima parte dell'*Irrealtà quotidiana*, dal titolo emblematico *L'operaio pazzo*, dove si sovrappongono le immagini del povero operaio in fabbrica e del ricco borghese ingenuamente “libero” consumatore di beni di consumo mentre:

La scoperta sociologica più inflazionata negli ultimi anni non è stata la diagnosi di alienato al povero uomo che sembrava scegliesse di più, a colui che ingenuamente si credeva un libero, capriccioso consumatore di beni di consumo? È stato l'ultimo pilone per completare il Ponte dell'Alienazione che ora scavalca tutta l'umanità e non si vede su quale disalienazione si

appoggi. (L'ultimo pilone è subdolo: interessatamente l'hanno infitto i persuasori occulti, spostando il baricentro del neocapitalismo da monte a valle, dalla fabbricazione alla distribuzione, per la maggior gloria del consumismo imperante).

(*IQ*, p. 54)

Che rapporto ha il sentimento d'irrealtà con il fenomeno dell'alienazione? O meglio, con quale alienazione in particolare? Poiché è un sentimento squisitamente individualistico, solipsistico ed estraneo ad esperienze collettive, sopprime la realtà e gli uomini come un'alienità che cancella l'alterità. Eppure esso non ha mai origini univoche, vale a dire non solo psicologiche, giacché la realtà determina condizioni sociali e stati psichici particolari.

Al primo colpo d'occhio il sentimento d'irrealtà sembra la rete di confine fra alienazione in sede psicologica, che spesso ne è invasa, e alienazione sociologica dove l'infiltrazione del sentimento d'irrealtà sarebbe respinta da una superficie liscia e oggettiva come la pietra.

(*IQ*, p. 54)

L'*Entfremdung* rimarrebbe ambivalente, marxiana e freudiana insieme, anche se resta da capire quale tipo di coinvolgimento, attivo o passivo, ne possa derivare. L'*Entfremdung* è un'«alienazione-a-qualcosa», un passivo rinunciare a se stessi per consegnarsi ad un potere estraneo (quindi la *vera* alienazione), che ben si addice al modo in cui l'uomo subisce il sentimento d'irrealtà. Da distinguere sia dalla *Verfremdung*, «alienazione-da-qualcosa», estraniamento attivo e voluto dalla cosa; sia dalla *Entäusserung*, «l'oggettivazione», che «è la faccia ottimistica, assolutamente priva di sentimento d'irrealtà, dell'alienazione intesa come prassi, [...] positiva perché dialettica non nello spirito ma nella realtà concreta, storico-materiale» (*IQ*, p. 55); sia dalla *Verdinglung*, «reificazione» o «cosificazione», in cui l'alienazione non riscattata si trasforma nella totale perdita del mondo comportando fenomeni psicotici quali la schizofrenia, oppure il «sentirsi divenire una cosa».

Concludendo queste riflessioni Ottieri giunge a determinare, per quanto sia possibile almeno nella teoria, il sentimento d'irrealtà. Esso riguarda dunque un esito dell'alienazione psichiatrica, in altre parole la depersonalizzazione intesa come un processo psicologico in cui l'individuo non percepisce più se stesso come presente nella vita quotidiana ed interagente con i propri simili. Ottieri analizza i tre aspetti della depersonalizzazione: autopsichica, quando si ha incertezza sulla propria entità personale avvertita come cambiata, estranea,

irreale; somatopsichica che riguarda il proprio corpo; allopsichica, che combacia con l'*Entfremdung*, in cui il mondo esterno appare irreale. Questa condizione, caratterizzata anche da un vuoto emotivo e dall'apatia, si accompagna alla derealizzazione, ovvero la perdita progressiva del senso della realtà. In sintesi, il sentimento d'irrealtà si può intendere più generalmente come un'alienazione dell'esistenza che giunge fino alle Apocalissi, erodendo ogni istante di vita quotidiana poiché «l'irrealtà quotidiana è per l'appunto il contrario dell'ovvietà quotidiana, è la perdita di essa e dell'ovvio calore dell'esserci» (*IQ*, p. 59).

Dal punto di vista letterario, nella letteratura italiana il tema dell'alienazione s'impone in particolar modo negli anni Sessanta quando alcuni scrittori come Moravia, Piovene, Berto, Volponi, Parise, Mastronardi, Bianciardi, Del Buono, Malerba, Pasolini e Calvino tentarono di esplorare il vuoto e l'incomunicabilità della vita moderna, rappresentando una società in piena trasformazione tecnologica ed immersa nell'assurda banalità di un'esistenza sempre più mercificata. Dal secondo dopoguerra vi è stata, infatti, una radicale trasfigurazione della struttura sociale italiana in seguito alla ricostruzione neocapitalistica che ha modificato il carattere, le abitudini, i comportamenti degli uomini. Sono gli anni del cosiddetto "miracolo economico" e del «progresso come falso progresso» (Pasolini) che, con la diffusione dei consumi di massa e l'elaborazione di nuovi modelli culturali, ha condotto ad una «rivoluzione antropologica» (Pasolini) trasformando la vita quotidiana attraverso modelli di comportamento e desideri omogenei uniformati in funzione della produzione e del rapido consumo di mode e gusti. I rapporti di ciascuno con gli oggetti e con le persone si privava inevitabilmente di umanità e valore, tendendo a svolgersi in modo automatico fuori della ragione, della coscienza e del sentimento, con drammatiche conseguenze quali l'incomunicabilità e l'alienazione in cui anche gli scrittori furono immersi.

L'alienazione, da Ottieri studiata con attenzione e da ogni prospettiva, diventa nelle sue opere materia letteraria, vissuta, o meglio sofferta dai personaggi alienati nella società come all'interno di un manicomio. Il viaggio nella storia romanzata dell'*Irrealtà quotidiana* inizia proprio con questo presupposto, e come ogni romanzo che si rispetti necessita di un protagonista individuato in Vittorio Luciola, un *alter ego* che incarna il sentimento d'irrealtà connesso agli stati di alienazione.

Un problema metodologico tuttavia si pone per Ottieri: dov'è la concretezza, la vicenda da raccontare, la "realtà" nel sentimento d'irrealtà? E come si può rappresentare l'alienazione? Per rispondere è necessario uno scatto deciso, senza titubanze, che possa trasportare Ottieri al di là del sentimento d'irrealtà, verso qualcosa di meno ambiguo, finalmente concreto, un approdo "felice" dopo numerose peripezie, un atollo sperduto

nell'Oceano dell'alienazione. Ottieri avvista qualcosa nel suo personalissimo “folle volo”, alla scoperta dell'ignoto, di quello che non si può raccontare. Questo qualcosa è il Male, avvertito con sapienza pragmatica da alcuni autori che individuarono nella scrittura il luogo più concreto per renderlo meno ambiguo del sentimento d'irrealtà. Semplicemente, drammaticamente. «Parlo del Male, ma lo scopriremo soltanto alla fine...» (*IQ*, p. 60).

III. 2. c) Il Male e la Noia

Nel corso del viaggio filosofico-psicanalitico-romanzato dell'*Irrealtà quotidiana*, Ottieri compie alcuni incontri intellettuali che esemplificano, da un punto di vista culturale e letterario, le riflessioni teoriche precedentemente espresse per fenomeni quali la depersonalizzazione, il sentimento d'irrealtà, l'angoscia e la depressione. Le opere “incrociate” sono in ordine d'incontro *La Noia* di Moravia, *Il Memoriale* di Volponi, *Il diario* di Pavese e *Il male oscuro* di Berto⁸⁶ che hanno date di pubblicazione significative, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, e vengono analizzate da Ottieri con l'ausilio del lavoro di psicologi contemporanei (tra i quali i “soliti noti” Perrotti, Bouvet, Tomasi di Palma, Gabel) permettendo all'*Irrealtà quotidiana* di realizzarsi culturalmente in quel periodo, anche se l'opera, col trascorrere degli anni, non sembra aver perso quel dirompente vigore né quella vitalità avvertita al tempo della prima pubblicazione del '66.

L'ultimo incontro, in ordine “cronologico” nel libro, compiuto da Ottieri riguarda *Il male oscuro* di Berto⁸⁷, romanzo di una nevrosi d'angoscia in cui per la prima volta nella letteratura italiana (ad eccezione di alcuni lavori di Svevo e Pirandello) i temi dell'inconscio e della psicoanalisi vengono affrontati con coraggio da uno scrittore che tenta di sviscerare le cause di una malattia mentale, la depressione, allora quasi sconosciuta e non facilmente diagnosticabile. Tra il corpo e la psiche s'innesta il viaggio intellettuale di Berto, protagonista dei tempi moderni, nel cuore del “miracolo” italiano e delle sue contraddizioni, vissuto da chi deforma la realtà a causa della propria sofferenza. Ed è questa la peculiarità del romanzo che interessa Ottieri: la malattia diventa uno strumento per analizzare senza intermediazioni la realtà e se stessi. Ciò che conta è toccare il fondo della sofferenza, immergersi in quelle zone

⁸⁶ A pagina 64 *La Noia* di Moravia (pubblicato nel 1960), a pagina 82 *Il Memoriale* di Volponi (1962), a pagina 107 *Il diario* di Pavese (1952) e a pagina 126 *Il male oscuro* di Berto (1964).

⁸⁷ BERTO Giuseppe, *Il male oscuro* (1964), Rizzoli, Milano 1966. Per le prossime citazioni, tra parentesi tonda il titolo (*Male oscuro*) dell'opera e il numero di pagina.

pericolose della mente umana che creano angoscia senza possibilità di una vita “normale”. La scrittura potrebbe dunque scandagliare i più reconditi processi psichici dell’uomo per renderli, almeno in parte, comprensibili sulla pagina. Il romanzo di Berto si struttura come un’auto-riflessione, un’auto-analisi dal ritmo incessante, liberando l’espressività della parola che descrive ciò che non può essere rappresentato, come l’oscuro abisso della malattia mentale. Sono molteplici gli elementi che dal *Male oscuro* filtrano non solo nell’*Irrealtà quotidiana* ma anche nelle altre opere di Ottieri, come *Il campo di concentrazione*, *Il pensiero perverso*, *L’infermiera di Pisa*.

La differenza tra dolore e angoscia sembra perspicua in qualsiasi nevrotico. Ma nei depersonalizzandi la difesa dal dolore prende quel tono estremo di attonimento, distacco, impallidimento di vita. [...] La eco divulgativa di una simile diagnosi differenziale sta nel *Male oscuro* di Berto: sul finire del romanzo e della psicoterapia narrata, il protagonista scopre di non provare più angoscia, ma dolore al repentino tradimento della moglie: lo scopre la sera, e la mattina l’analista l’aveva dimesso giudicandolo “guarito”.

(*IQ*, pp. 126-127)

Il male oscuro e *L’irrealtà quotidiana* nascono e si sviluppano nel cuore degli anni Sessanta, emblematiche le date di pubblicazione 1964 e 1966, in un periodo storico contraddittorio che accompagnava il *boom* economico e i suoi stravolgimenti sociali. La letteratura italiana di quegli anni è florida di autori, tra i quali si ricordano Moravia, Parise, Mastronardi, Bianciardi, Sciascia, Pasolini, Morante, che tentano di analizzare una situazione in continuo sviluppo all’interno di un contesto letterario nebuloso e fitto di sperimentalismi, neoavanguardie, antinomie. L’impronta data da Berto in tale prospettiva è determinata dalla malattia, attraverso cui Ottieri struttura la propria poetica partendo anche dall’aspetto autobiografico del *Male oscuro*:

Da quando Flaubert ha detto «Madame Bovary sono io» ognuno capisce che ogni scrittore è autobiografico. Tuttavia si può dire che lo è un po’ meno quando scrive di sé, cioè quando si propone più scopertamente il tema dell’autobiografia, perché allora il narcisismo da una parte e il gusto del narrare dall’altra possono portarlo ad una addirittura maliziosa deformazione di fatti e persone.

(*Male oscuro*, p. 6)

Con queste parole Berto apre il proprio romanzo in cui si individuano tre motivi approfonditi in seguito da Ottieri: l'autobiografia, il narcisismo e la scrittura. Interessante è il rapporto dello scrittore con la sua opera, il proposito artistico allorquando egli avverte che «è la storia in un certo qual modo a scriversi da sola» (*Male oscuro*, p. 8), riflettendo implicitamente sul ruolo concesso a chi elabora sulla pagina la propria esistenza, in quella sorta di "bio-letteratura" riscontrabile anche in Ottieri. L'elemento essenziale della vita è la malattia, oscura, dell'anima e del corpo, che disintegra l'Io provocando stati quotidiani d'esaurimento nervoso, angoscia, sofferenza, ansia, pazzia, alienazione.

La spiegazione corretta alla quale arrivai per mezzo della psicanalisi apprendendo tra l'altro che il mio esaurimento si chiamava bellamente nevrosi da angoscia. [...] Un bel disastro aveva combinato con quell'esaurimento nervoso che ogni tanto mi scaraventava di colpo nei regni del terrore e del pianto.

(*Male oscuro*, pp. 155, 165)

L'esaurimento nervoso di cui parla Berto riguarda un generico processo d'indebolimento dell'organismo che comporta una modificazione della struttura psicofisica dell'individuo dovuta al perdurare di situazioni fisicamente o psichicamente sfavorevoli, con riduzione del rendimento e dei fattori funzionali e organici. Si distinguono in genere due forme di esaurimento, uno fisico e l'altro psichico, mentre tra le cause vengono indicate frustrazioni, dispiaceri e preoccupazioni che, a lungo andare, creano uno stato di tensione tale da indurre modificazioni fisico-chimiche delle cellule del sistema nervoso centrale in persone eccessivamente scrupolose o sovraccariche di lavoro e di responsabilità.

Quella avvertita da Berto è «una malattia complessa» contraddistinta da una crescente disperazione che non permette un prossimo risanamento, «oscura e infinita... è qualcosa di più perverso che va al di là della fine, è lo smarrimento dell'eternità forse l'inferno oltre la vita» (*Male oscuro*, p. 224), che Ottieri espliciterà nell'inferno del *Campo di concentrazione* e nel *Pensiero perverso*. Il Male è vissuto in prima persona, sia nel corpo che nell'anima, e dagli stati di crisi perenne in cui si perdono i contatti quotidiani con la realtà, le sensazioni di *Entfremdung* e di *Welt-Untergang-Erlebnis* vengono provate senza intermediazioni: «Mentre io per esempio sarei capace di sentire nel rumore lontano di un treno che pur resta il rumore lontano di un treno il presagio imminente della fine del mondo» (*Male oscuro*, p. 245).

Per Berto l'origine del Male riguarda la lotta con il padre, evidenziata già nella prima frase del romanzo e ripresa in diverse circostanze, come nell'arrivare tardi al suo funerale con i successivi sensi di colpa che caratterizzano l'oscura malattia dell'anima.

La mia lotta col padre mi sembra quanto basta varia e lunga da poter essere argomento di una storia. [...] La volta che mio padre morì, io arrivai, naturalmente, tardi, ossia quando l'avevano già bello e sistemato su uno dei cinque o sei tavoli di marmo della tavola mortuaria. [...] Ancorché poi nell'inconscio mirassi a raggiungere risultati ancora nebulosi, oggi però del tutto lampanti e strettamente connessi con quel diffuso senso di colpa che, com'è fin troppo chiaro, si è sviluppato in me fuori di misura soprattutto grazie agli influssi paterni. [...] Questo segnò l'inizio benché ancora lontano e recondito dell'oscura malattia che mi venne nell'anima, anzi diciamo senz'altro che è nata da lì questa brutta malattia. [...] Poi una volta congedato s'era messo a vendere cappelli, ombrelli e berretti, che dopotutto per lui era una bella cosa, e poi aveva avuto una moglie affezionata e fedele, e figli non tutti venuti su male come me.

(*Male oscuro*, pp. 9, 14, 15)

Anche in Ottieri la lotta con il padre è uno dei motivi determinanti per gli sviluppi successivi della malattia, ed il poemetto *Il padre* mostra tale conflitto fin dai primi versi, con sorprendenti analogie con la vicenda di Berto, come ad esempio il ritardo con cui egli si presenta alla morte del genitore insieme al sentimento di "esser nati male":

La pugna con lui fu dura.
Egli vedeva nella poesia
la cause della malattia,
ed era fascista. [...]
Io, figlio mal riuscito.
Non poté neppure tanto avvilirsi
quando seppe che non sarei
venuto neppure a vederlo morire.
Nell'immensa casa non poté vedere
che giunsi per egoismo
due ore dopo.

(*PAD*, pp. 49, 54)

Berto e Ottieri intraprendono lo stesso rapporto conflittuale con la psicoanalisi e i medici, sia nell'ambito dell'autonomia della loro letteratura, in equilibrio tra libertà d'espressione e fuorvianti interventi dell'analista, sia nella scelta della terapia da seguire. Si apre un nuovo conflitto, interminabile, con sullo sfondo l'"onnipresente" psicoanalisi, strumento di guarigione e nello stesso tempo di tortura, di aiuto intellettuale e di ampliamento della sofferenza. Oltre alla terapia psicoanalitica non possono mancare i sogni, analizzati in varie riprese nel *Male oscuro* e presenti in molte opere di Ottieri.

Comunque una volta che si è giunti alla decisione psicoanalitica si è fatto solo il primo passo perché subito dopo bisogna prendere altre decisioni particolareggiate, ossia se è preferibile un analista junghiano dalla psicologia complessa o un freudiano che propende piuttosto per il pansessualismo, e in quest'ultimo caso se è preferibile uno di scuola viennese o svizzera o inglese dato che da noi la scuola americana pare non venga contemplata.

(*Male oscuro*, pp. 283-284)

Le stesse problematiche saranno affrontate da Ottieri durante i ripetuti ricoveri nelle cliniche, tra la Svizzera e l'Italia, tra Jung e Freud, tra terapie "europee" ed "americane" come accade nel *Campo di concentrazione* e nell'*Infermiera di Pisa*. Ma ci sono altri punti di contatto che valorizzano l'importanza del *Male oscuro* nel percorso letterario di Ottieri, soprattutto nell'ambito delle argomentazioni psicologiche e filosofiche riguardanti la malattia. In un passo del romanzo, ad esempio, Berto accenna a una "svolta ad U" che effettuerà la persona x nell'*Irrealtà quotidiana*:

Devo per forza proseguire poiché succede che nei tratti brutti non si può retrocedere né tantomeno eseguire la cosiddetta conversione a "U" ossia girarsi per tornarsene a casa.

(*Male oscuro*, p. 257)

Dunque il corpo va verso A [...] ma il flusso d'intenzione verso A lentamente rimatura per B dentro al corridoio del cervello e arretra, rifluisce, gira, fa una svolta a "U" proibitissima sull'autostrada e riparte contro un muro di aria solida.

(*IQ*, p. 16)

Diversa è l'atmosfera e l'intenzione di chi sta guidando: da una parte (in Berto) si ha la necessità di proseguire un viaggio, dall'altra (in Ottieri) un processo mentale germinato dal dramma della scelta che non consente alcuna risoluzione accettabile. Non vi è in apparenza identità d'intenzioni, eppure l'immagine dell'inversione ad "U", incontrata nel romanzo di Berto, potrebbe aver attirato l'attenzione di Ottieri nel dare una rappresentazione fisica all'eterno dramma della scelta. Un altro elemento rilevante è il «letto», che sarà il microcosmo nel *Campo di concentrazione* e di ogni periodo trascorso in clinica:

Ora sto a letto tutto il giorno con le mani sopra la pancia a sentire il mio cancro che rode e se per caso mi alzo e vado in giro faccio paura con i miei occhi spiritati appena appena addolciti dalla consapevolezza che sto andandomene nel modo più ingiusto che si possa immaginare.

(*Male oscuro*, pp. 280-281)

Noi ammalati abbiamo qui il nostro letto che è il feticcio della malattia. Non ho voglia di scendere in città con un'infermiera per poi risalire qui al feticcio del letto.

(*CC*, p. 71)

Il rapporto tra vita e scrittura rappresenta un momento determinante per l'uomo e scrittore Berto, ma le due figure si coagulano nel romanzo come lui stesso ha evidenziato nell'*incipit*: è difficile vivere in quelle condizioni e anche lo scrivere riflette uno stato in cui il male si alimenta dalla scrittura stessa. Il medesimo interrogativo animava Ottieri durante l'elaborazione delle sue opere: che tipo di letteratura può nascere dalla malattia che influenza ogni percezione dell'esistenza? La risposta, mai definitiva, verrà ricercata attraverso una scrittura-specchio della malattia.

Dato il capolavoro che mi restava da scrivere, nelle mie presenti condizioni per me era difficile non solo scrivere ma financo vivere. [...] E non c'era mi pare scusa più bella della malattia, ed ecco quindi il semplice contegno per cui l'ambizione di scrivere un capolavoro alimentava il male.

(*Male oscuro*, pp. 285, 364)

Il problema del vivere e dello scrivere ha pesato su tutta la mia vita. Non l'ho mai risolto, o scrivendo troppo o vivendo "troppo" (senza scrivere).

[...] Sto attaccato allo scrivere come a un salvagente. [...] Scrivo unicamente per sopravvivere, scrivo per vivere, per gettare un ponticello sopra l'abisso.

(CC, pp. 14, 17, 21)

L'altro incontro letterario di notevole importanza compiuto da Ottieri nell'*Irrealtà quotidiana* concerne Moravia, attraverso l'analisi morale e psicologica di Dino, protagonista del romanzo *La Noia*⁸⁸, tormentato da un grave disagio esistenziale che lo porta ad avere rapporti indifferenti, estranei verso gli altri e gli oggetti. La sua esistenza è determinata da scelte tortuose, turbamenti interiori, rapporti difficili fino all'estraniamento dal mondo, all'aridità comunicativa e all'ostilità insuperabile verso cose e persone. La noia è una condizione psicologica caratterizzata da insoddisfazione, demotivazione, riluttanza all'azione e sentimento di vuoto, segnalata fin dalle trattazioni medievali con il nome di *acedia* da cui il celebre passo nel settimo canto dell'*Inferno* dantesco:

Fitti nel limo dicon: «Tristi fummo
ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,
portando dentro accidioso fummo:
or ci attristiam ne la belletta negra».

(*Inf.*, VII, 121-124)

La tristezza (*tristitia* è sinonimo di accidia nei testi teologici medievali) è la connotazione tipica degli accidiosi che, anche dinanzi alla luce del sole splendente sulla terra, preferirono il buio delle loro sensazioni e perciò sono condannati all'inazione totale, immersi nel fango sul fondo della palude melmosa senza alcuna possibilità di movimento.⁸⁹

⁸⁸ MORAVIA Alberto, *La noia* (1960), Bompiani, Milano 2007. Per le prossime citazioni, tra parentesi tonde il titolo (*Noia*) dell'opera e il numero di pagina.

⁸⁹ In ambito filosofico, i maggiori contributi sono quelli di Søren Kierkegaard, per il quale la noia è, inversamente dal panteismo, costruita sul vuoto e poggiata sul nulla che serpeggia l'esistenza; e di Martin Heidegger che la considera, al pari dell'angoscia e della gioia, un sentimento che consente di cogliere la totalità del mondo, in quanto la noia autentica è "tutto" e viene dalla profondità dell'essere come una nebbia silenziosa (l'«accidioso fummo»). In psichiatria le caratterizzazioni più rilevanti della noia si trovano in Paolo Mantegazza che ne individua l'essenza nel conflitto tra richiesta di attività e incapacità soggettiva di soddisfarla, e in Henry Le Savoureux che considera la noia «un sentimento primario allo stesso titolo del piacere e del dolore» caratterizzato da assenza di interessi, monotonia delle impressioni, sensazione d'immobilità, vuoto interiore, rallentamento del corso del tempo, tutti sintomi riconducibili alla presenza di energie non impiegate. Nell'ambito psicanalitico, il contributo più significativo è di Otto Fenichel per il quale la noia è un conflitto tra il bisogno di attività e l'inibizione della stessa per un contrasto tra *Es* e *Io* che non trova soluzione. Per una breve bibliografia si rimanda alle seguenti opere: KIRKEGAARD Søren, *Enten-Eller* (1843), Adelphi, Milano 1989; HEIDEGGER Martin, *Che cos'è la metafisica?* (1929), in Segnavia, Adelphi, Milano 1987; MANTEGAZZA Paolo, *Fisiologia*

La noia che travaglia Dino si esprime, fin dal prologo del romanzo (emblematica la prima fase che constata una cessazione: «Ricordo benissimo come fu che cessai di dipingere» *Noia*, p. 5), mediante sintomi quali l'insufficienza nell'agire, l'inadeguatezza delle scelte, la scarsità provata nei confronti di una realtà non più comprensibile o assimilabile concretamente, specchio impietoso di un malessere oscuro:

Mi accorsi che tutta la mia energia si era scaricata in quel gesto di distruzione. [...] Il senso di catastrofe che mi stringeva alla gola mi aveva portato all'impotenza completa. [...] La noia, per me, è propriamente una specie d'insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà. [...] È buio e vuoto, [...] una malattia degli oggetti, consistente in un avvizzimento o perdita di vitalità quasi repentina. [...] Il sentimento della noia nasce in me da quello dell'assurdità della realtà, insufficiente ossia incapace di persuadermi della propria effettiva esistenza. [...] Soffrivo di una specie di paralisi di tutte le mie facoltà, per cui, muto, apatico e ottuso, mi pareva di essere murato vivo dentro me stesso, come dentro una prigione ermetica e soffocante. [...] La noia era in fondo mancanza di rapporti con le cose, mancanza di rapporti con me stesso. So che sono cose difficili a spiegarsi. [...] La noia aveva corrosa a fondo la mia vita con l'impossibilità pratica di stare con me stesso.

(*Noia*, pp. 6, 7, 14, 19, 20)

Il senso d'estraneità e di assurdità della realtà circostante fa scaturire in Dino il sentimento di noia, difficilmente esprimibile e senza via d'uscita, con la consapevolezza di non aver più alcun rapporto con le persona e gli oggetti della vita quotidiana. Tendenze coercitive e irrazionali spingeranno poi il protagonista a mettere in atto determinati comportamenti di cui egli stesso riconosce l'inutilità, ma la cui mancata esecuzione provoca angoscia (si parla di *coazione a ripetere*, detta anche *compulsione* o *costrizione*), mostrando chiaramente il carattere ossessivo della sua nevrosi. Per superare questo stato di malessere quotidiano e recuperare il rapporto con la realtà, Dino sceglie la pittura: un'espressione artistica utile, come la scrittura in Ottieri, per riacquistare quella parte di sé che evapora a causa della malattia.

Seguendo la vicenda di Dino, si constata come egli sia, se non il "fratello", comunque un parente molto stretto di F., di Luciola e di altri personaggi ottieriani legati tra loro dagli

del dolore (1888), Barin, Sesto San Giovanni 1926; LE SAVOUREUX Henry, *L'ennui normal et pathologique*, in «Journal Psychologique», voll. 11, Paris 1914.

stati d'alienazione vissuti drammaticamente nel rapporto con il mondo. La noia, la variante romanzesca del sentimento d'irrealtà secondo Ottieri, è il sintomo svelato dell'alienazione sofferta da Dino, che è nello stesso tempo di tipo economico e psicologico:

Dino è un esempio vivo di sentimenti d'irrealtà a provenienza economica [...] in cui si mescola la psicologia: l'irrealtà di Dino è provocata dai soldi non guadagnati che la madre gli elargisce ricattandolo affettivamente, con un miscuglio di privilegio sociale e di epidismo. [...] Denuncia una situazione particolare che ha cause particolari. [...] Il sentimento d'irrealtà storico prevale ora sulla ipotesi di un sentimento d'irrealtà eterno.

(*IQ*, p. 65)

La causa della noia sta nel feticismo borghese del denaro che comporta la derealizzazione e la reificazione non solo di Dino ma della società intera. Tale alienazione economica («Vi era un nesso indubitabile benché oscuro tra la noia e il denaro» *Noia*, p. 13) regola i rapporti tra Dino e gli altri due personaggi principali del romanzo: la madre e la sua ragazza Cecilia. Il «miscuglio di privilegio sociale e di epidismo» di cui parla Ottieri si riscontra nella condizione economica della famiglia di Dino che obbliga il ragazzo ad essere ricco usufruendo di tutti i privilegi connessi anche senza volerlo: «Mi annoiavo perché ero ricco» (*Noia*, p. 13). È attraverso il denaro che Dino costruisce, suo malgrado, i suoi rapporti non solo con la madre, a causa dei continui prestiti di soldi, ma anche con Cecilia fino alla grottesca scena dell'amplesso con la ragazza ricoperta di banconote sul letto della madre. Con quest'ultima, possessiva e castratrice, si crea un rapporto di «epidismo» per cui la villa rappresenta il suo stesso utero provocando nel ragazzo:

Il solito sentimento di disagio e di ripugnanza. [...] Un costernato orrore. Un orrore come chi si accinga a commettere un atto contro natura, quasi che, imboccando il viale, fossi in realtà rientrato nel ventre che mi aveva partorito. [...] E adesso? Adesso che ci stavo in questo ventre non ne sarei mai più uscito.

(*Noia*, pp. 24, 25, 35)

La scena della colazione nel giorno del compleanno di Dino è paradigmatica: alle pressanti domande del figlio sul patrimonio di famiglia, la madre, alla presenza della cameriera, non vuole rispondere e preme, sotto il tavolo, il piede del ragazzo per farlo tacere:

Quel piede di mia madre sul mio m'ispirò addirittura un sentimento di disperazione. Dunque, lei mi premeva il piede come fanno gli innamorati fra di loro; soltanto che eravamo madre e figlio e il legame che ci univa non era l'amore bensì il denaro. D'altra parte io non potevo rifiutare questo legame, perché rifiutarlo avrebbe voluto dire rifiutare anche il legame di sangue che esso sottintendeva.

(*Noia*, pp. 48-49)

Anche con la ragazza Cecilia, è il denaro a regolare il rapporto con sentimenti di venalità, valutazioni mercificate delle persone, feticismo. Come la madre tenta, attraverso il denaro, di impadronirsi del figlio, così Dino si lega a Cecilia con la profusione di un numero sempre maggiore di banconote che la ricoprono, in una scena del romanzo, per tutto il corpo, dove «il denaro si fa carne e sangue» (*Noia*, p. 315). La ragazza inoltre è il personaggio specchio di Dino: come in quest'ultimo si scorge un particolare complesso d'Edipo, in Cecilia non si celano sentimenti d'amore verso il padre che si riassumono in psicoanalisi nel complesso di Elettra⁹⁰: «Quando io ero più giovane, avevo avuto una vera passione per mio padre» (*Noia*, p. 89). La caratteristica determinante di Cecilia è l'inafferrabilità: figura di maniera, spesso astratta, dalle risposte meccaniche ed evasive, sempre sfuggente, non può essere agevolmente “catturata” neanche con il denaro. Da qui la gelosia di Dino che si esprimerà con appostamenti, scenate violente, sentimenti distorti, attese spasmodiche dinanzi al telefono o al portone di casa, mentre Cecilia incontra altri uomini; molto simile alla passione di Swann per Odette raccontata da Proust in *Un amour de Swann*.

Ne *La noia*, Moravia proietta il fenomeno dell'alienazione nel contesto dell'Italia neocapitalistica del *boom* economico degli anni Cinquanta, all'interno di una borghesia (industriale) che, come l'insieme della società, si stava radicalmente trasformando nell'arco di alcuni decenni. Nell'analizzarla Moravia combina motivi ricavati dall'esistenzialismo, dal marxismo e dalla psicanalisi⁹¹ attraverso cui l'assurdità del reale s'intreccia con la moderna

⁹⁰ Il complesso di Elettra è un'espressione introdotta da Jung come equivalente femminile del complesso di Edipo formulato da Freud, per mostrare una simmetria nei due sessi nei confronti dei genitori. Scrive Jung: «Con gli anni nella bambina si sviluppa la specifica inclinazione per il padre e il corrispondente atteggiamento di gelosia verso la madre», in JUNG Gustav, *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica* (1913), in *Opere*, vol. IV, Bollati Boringhieri, Torino 1979.

⁹¹ «Anche se Moravia non ha letto molto di Freud, la psicoanalisi è stata per lui un “garante intellettuale”, una “conferma obbiettiva intellettuale” per cui i rapporti tra gli uomini, e tra l'uomo e le cose, appaiono a un tratto in una prospettiva totalmente diversa e nuova. Per Fernandez, la psicoanalisi è stata per Moravia la scoperta di una nuova problematica. [...] Sono tutti convinti dell'importanza tematica e rivoluzionaria della psicoanalisi nell'opera di Moravia. Quando in Italia si vuol parlare di letteratura psicoanalitica, il primo nome che si fa è sempre quello di Moravia». Dall'*Introduzione* di Michel David ne *La Noia*, cit.

condizione borghese, precisando in questo modo una causa storica ben precisa: il moderno capitalismo. Nel romanzo vi è la compresenza di Marx e Freud come elementi culturali, in un'analisi nello stesso tempo sociologica e psicanalitica della società attraverso le vicende di un particolare nucleo familiare sul quale poi Moravia ha incentrato una storia letteraria certo più vicina a Proust che a Freud o a Marx.

Ottieri legge in Moravia un esame dell'alienazione non solo come crisi del rapporto con la realtà, ma soprattutto come fenomeno determinante del mondo contemporaneo, connessa al neocapitalismo che si è esteso su tutta la società con le sue degenerazioni politiche, e pertanto «l'operaio di Ford è altrettanto alienato come il suddito di Stalin» (*IQ*, p. 61). Anche Bouvet aveva teorizzato la relazione oggettuale, ovvero il rapporto affettivo verso l'oggetto, quale causa storica e individuale per cui la perdita di quel dato oggetto avrebbe prodotto il sentimento d'irrealtà. È la maledizione narcisistica che fa evaporare l'oggetto e l'uomo stesso che lo desidera; e pertanto, perduto l'oggetto, l'uomo prova quel senso di vuoto sentendosi lui stesso quel *vuoto* prosciugato e sospeso, e «fra esso e la realtà scende il nero (o bianco) velario d'organza del sentimento d'irrealtà che dunque ha la sua storia. La strutturazione della libido lo comanda» (*IQ*, p. 71). Se prevale il sentimento d'irrealtà storico, Ottieri ne ricerca il casualismo (l'insieme delle cause e del loro intreccio) nelle sue diverse forme: meccanicistico, astorico, unilienare, senza tuttavia centrare l'obiettivo poiché ognuna di esse ha limiti strutturali. E tuttavia sono, come sempre, l'ambiguità e l'incomunicabilità di tale sentimento, anche se osservato storicamente, a non determinare una visione concreta della malattia esistenziale.

La morbosità nervosa e mentale è appunto un intrico di radici il cui misterioso affondare spesso è l'anima della malattia. Malattia è il non sapere mai tutte le cause, è il buio smarrimento del senso dei precedenti, della "ragione" o delle "ragioni" e dei legami chiari innocenti con la realtà.

(*IQ*, p. 66)

Questa malattia Ottieri la percepisce nella noia di Dino correlata al sentimento d'irrealtà di F., come se l'irrealtà potesse in un primo tempo sostituire l'angoscia ed offrire un'estrema difesa dalla realtà, nel punto di rottura più evidente con il carattere («Gli autori psicanalisti hanno visto quasi tutti nella depersonalizzazione una finzione difensiva» *IQ*, p. 68), nel complesso rapporto tra l'irrealtà, l'inimicizia col mondo e il delirio. In quest'atteggiamento difensivo, il sentimento d'irrealtà è simile al pensiero della morte, poiché

entrambi si trovano oltre la vita ma necessariamente nella stessa e vissuti durante l'esistenza. E Dino, anche lui intrappolato nel dramma della scelta, non sa se continuare a vivere o suicidarsi:

Ogni tanto, tra queste frenesie della noia, mi domandavo se per caso non desiderassi morire; era una domanda ragionevole, visto che vivere mi dispiaceva tanto. Ma allora, con stupore, mi accorgevo che sebbene non mi piacesse vivere, non volevo neppure morire.

(*Noia*, p. 22)

III. 2. d) Figlio «mal riuscito» ribelle ai suoi Padri

Vittorio Luciola, *alter ego* di Ottieri, è uno scrittore impiegato in un'industria, nevrotico, in "eterna" terapia e studioso di psicoanalisi, analizzatore nel lavoro per la selezione del personale ed analizzato nella vita, paziente e medico insieme, che tenta di spiegare la propria poetica in quanto scrittore, e nello stesso tempo la malattia che influenza la sua scrittura in un'opera fittizia, un'*Autobiografia culturale* con tanto di casa editrice (Edizioni Della Ciaia, dal nome di un ramo genealogico della famiglia dello scrittore) e anno di pubblicazione (1964), che in realtà è l'attuazione pratica, letteraria e autobiografica, "confitta" nella terza parte dell'*Irrealtà quotidiana*, delle teorie studiate, analizzate, vissute dallo stesso Ottieri.

Luciola è uno scrittore contemporaneo che utilizza la letteratura per indagare il proprio male e gli stati d'irrealtà vissuti dall'infanzia, al tempo del fascismo adolescenziale, fino al marxismo-freudismo dell'età matura. La malattia che condanna Luciola (e ovviamente Ottieri) è uno stato mentale indescrivibile che «sta all'incrocio fra io e mondo, io e sé, coscienza, percezione e conoscenza, dove s'incontrano tutte le filosofie del mondo» (*IQ*, p. 156), i cui sintomi si presentano come percezioni della propria essenza, irricordabile, senza immagini, pura astrazione, un pensiero senza visuale. Luciola segue una terapia e, grazie agli studi giovanili di psicologia, s'interessa di psicanalisi, prevalentemente freudiana, e tenta di autoanalizzarsi contendendo all'analista il "primato" dello scavo profondo nel suo animo. L'autodiagnosi lo conduce ad essere il medico di se stesso e contemporaneamente a "rivaleggiare" con l'analista curante, iniziando delle lotte analitiche senza quartiere.

Sono tre i motivi principali esaminati da Lucioli nella sua opera: la malattia, la cultura e l'arte. L'obiettivo dichiarato è quello di ripercorrere culturalmente il proprio passato attraverso un libro di memorie, l'*Autobiografia culturale*, analizzando con attenzione, in quanto scrittore, le fonti della sua poetica. Il contesto storico è quello dell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta, del *boom* economico e delle trasformazioni industriali, delle illusioni perdute e del "paese mancato"⁹². L'arte e la scrittura sono connesse per lui alla scienza, alla filosofia, alla politica, alla psicanalisi e l'autore non può estraniarsi da questi rapporti: è necessario dunque ripensare alla natura dell'arte e relativizzare il problema delle poetiche per individuare il "momento della verità" che si trova, secondo Lucioli, tra il conscio e l'inconscio. La sua scrittura è indissolubilmente legata alla psicoanalisi, alla lotta analitica tra medico e paziente, all'agonismo che pone *tutto* in analisi fin dal rapporto con i padri (al plurale).

Di padri, infatti, Ottieri nelle sue opere ne ricorda molti e con alcuni di questi il rapporto è strutturato attraverso la ribellione contro la figura che incarna l'autorità, il potere e la sopraffazione. Al *Padre*⁹³ Ottieri dedicherà un poemetto, scritto nel '90 e pubblicato insieme a *La storia del PSI* nel '93, in cui ripercorre le proprie tappe di scrittore-malato dall'infanzia fino agli inizi degli anni Novanta, opera che va letta ad intreccio con *L'irrealtà quotidiana* in quanto sviluppa, con una transizione temporale significativa (circa trent'anni), la vicenda autobiografica conclusasi nell'*Irrealtà quotidiana* a metà degli anni Sessanta. In primo piano vi è il rapporto conflittuale tra padre e figlio («La pugna con lui fu dura» *PAD*, p. 49), nutrito di forti contrasti dall'infatuazione letteraria osteggiata dal padre che gli avrebbe preferito un futuro da commercialista o dirigente. Ottieri si sente un «figlio mal riuscito» di

⁹² CRAINZ Guido, *Il paese mancato*, Donzelli editore, Roma 2005. Crainz in quest'opera compie una ricostruzione dettagliata della società italiana, dalla fine degli anni Sessanta ai primi anni Ottanta, attraverso fonti diverse come quotidiani, periodici, rapporti di prefetti, polizia e carabinieri ma anche film, canzoni, letteratura e televisione. L'Italia viene continuamente scossa da sommovimenti che coinvolgono l'economia e la cultura, le produzioni e i consumi, i soggetti sociali e gli immaginari collettivi già a partire dal cosiddetto "miracolo economico" e dalle speranze riformatrici del centro-sinistra senza tuttavia raggiungere un concreto benessere per la collettività. L'esplosione del movimento studentesco nell'autunno caldo del '68, gli anni cupi della strategia della tensione ed il delinarsi della crisi della Repubblica, saranno le impietose conseguenze di un paese "non riuscito" del tutto, fino a sfociare nell'offensiva terroristica degli "anni di piombo". L'Italia vista come un paese mancato sarà un motivo predominante nella letteratura "politica" di Ottieri.

⁹³ Giorgio Taborelli analizza *Il padre* come se fosse un copione per il teatro, interpretando il classico *modus operandi* di Ottieri che struttura molte sue opere, soprattutto i poemetti, in forma teatrale. «Caro Ottieri, *Il padre*, questo eccezionale teatro di poesia, è un'opera classica comica, di classicismo etrusco. Il dolore che trasborda dallo scrittore al lettore, la pena di anni e anni – o annate? – di rapporti triadici familiari diversi e pari a quelli che si accumulano in tutte le triadi, gli orrori della sofferenza che non si sa se del corpo o dell'anima, son rifusi e l'alchimia della scrittura ne transustanzia la materia. Teatro di poesia perché si tratta di vera rappresentazione autonoma della pagina, senza bisogno del suono della voce, della scena, dei gesti, nemmeno della luce; di poesia, perché sono il lessico, il ritmo, i veri rapporti di armonia fra le strofe – unità drammatiche – la spirale labirintica della parola-sortilegio, gli elementi della struttura». (Lettera di Giorgio Taborelli ad Ottieri, 10 settembre '93)

genitori che lo concepirono per errore e senza alcun sentimento: «Mia madre non lo amava, / egli non l'amava, / anzi, si odiavano. / Non so come avessero fatto / a farmi» (*PAD*, p. 54). L'ostilità con il padre s'innescò durante l'adolescenza, quando le divergenze in diversi ambiti assunsero tratti talmente marcati che ogni loro discussione si concludeva polemicamente.

La pugna con lui fu dura.
Egli vedeva nella poesia
la causa della malattia,
ed era fascista.
Voleva divenissi un grande
commercialista,
voleva che mi distraessi
dalla poesia e dalla malattia
facendo straordinario denaro.
(*PAD*, p. 49)

Discendente di una nobile famiglia toscana e proprietario terriero, il padre aveva alcuni possedimenti agricoli grazie ai quali provvedeva al sostentamento della famiglia, ma che tuttavia non ressero, nel tempo, alle tecnologie avanzate. La sua speranza era quella di avere un figlio interessato agli affari che gli succedesse nell'attività commerciale, ma la scelta del giovane Ottieri, con l'iscrizione alla Facoltà di Lettere⁹⁴ va in assoluta controtendenza, sanzionando una frattura nei loro rapporti mai più rimarginabile.

Mi disapprovava perché studiavo troppo
e non facevo ginnastica. [...]]
Era talmente abituato agli altissimi voti,
che non vi faceva caso.
Ma lettere fu un colpo.
Tutto egli provò in pro
d'economia e commercio.
(*PAD*, p. 55)

⁹⁴ Dalla *Biografia di mio padre*, scritta dalla figlia Maria Pace Ottieri, si ricorda che lo scrittore studiò dapprima al Collegio Massimo dei Gesuiti e poi si laureò, nel 1945, a 21 anni in Lettere alla Sapienza di Roma, con una tesi sulle *Operette Amatorie* di Leon Battista Alberti (dal titolo *L'Alberti volgare. Le prose amatorie*) sotto la guida di Natalino Sapegno e Carlo Salinari, «una tesi stilistica di stretta osservanza scientifica, a cui si contavano anche le virgole» (*CRO*, p. 172).

Non solo il padre, ma anche lo zio di Ottieri si oppose alla sua iscrizione alla facoltà di Lettere per motivi che tuttavia divergevano da quelli del genitore, come si ricorda in alcuni versi del *Palazzo e il pazzo*.

Divenne Provveditore agli Studi.
Dirigeva dall'alto, in silenzio,
la mia carriera scolastica,
la mania, più che il genio,
e dirigeva i miei insegnanti.
Non voleva che a 16 anni
entrassi all'Università. Lettere
è piena di femmine. Se a sedici anni
entravo, cominciavo subito a scopare.
Mi fece dare la media del 7,
non dell'8. Ebbi una caduta morale.
(*PAL*, p. 115)

Lo zio «Provveditore agli Studi» seguiva il “cursus honorum” del giovane Ottieri che iniziò presso il Collegio Massimo dei Gesuiti a Roma; e anche questo periodo viene ricordato nel *Palazzo e il pazzo*.

Ho studiato dai preti.
Per essere primi non bastava studiare,
bisognava pregare.
Arrivare la mattina mezz'ora prima
per la Santa Messa,
confessarsi, comunicarsi
di continuo. [...]
Volevano tanto che pregassi, che pregavo.
Mi sforzavo a sangue
nella concentrazione della preghiera. [...]
M'annoiovo. [...]
L'estasi?
A furia di voler l'estasi, la avevo.
(*PAL*, p. 55)

Il conflitto che s'innescava tra padre e figlio verte essenzialmente su una divergenza di fondo: l'approccio alla vita. Il genitore fascista e dedito agli affari della terra, ignorante agli occhi del figlio («Mio padre e mia madre / erano ignoranti / come contadini. / Il fascismo e il tirapiedi monarchico / erano la loro unica cultura» *PAD*, p. 64), vedeva nei libri un sintomo del male che si stava insinuando nel giovane poeta, per di più antifascista, non coinvolto nelle questioni legate al denaro della famiglia. Questo è il peccato originale rilevato dal padre e “tradotto” in versi da Ottieri: aver messo al mondo un figlio, unico peraltro, sbagliato e senza alcuna possibilità di poterlo cambiare.

Per orgoglio, merito, bisogno, per tutto,
il padre agogna che il maschio
guadagni presto e molto.
Con la laurea in lettere
non si può a priori
guadagnare molto. [...]
Il padre non ama mai
che il figlio sia diverso.
(*PAD*, pp. 64, 84)

Ottieri ha condannato spesso l'inumanità della società moderna attraverso le figure degli *Imprenditori* (titolo di un romanzo immaginato da Filippo Ciai in *Cery*), emblemi di una vita mercificata al ritmo degli affari, delle rendite, del conio. Non che il padre lo fosse, anzi Ottieri lo precisa in modo chiaro, «Egli non era certo un imprenditore, / il rischio d'impresa / era il suo fantasma» (*PAD*, p. 59), ma lo snodo decisivo è il pungolo, in parte anche giustificato, del padre per il denaro inteso come mezzo di sussistenza. Per lo scrittore tuttavia mai legato, come ripete spesso, ad argomenti monetari, l'attitudine paterna veniva osservata con distacco e disapprovazione. La «pugna» giovanile assume un valore maggiore se rapportata al messaggio che filtra dalle opere della maturità, in cui i personaggi negativi sono legati a contingenze economiche mentre l'essenza della vita umana, la libertà, si recupera esclusivamente nella letteratura.

Un altro elemento di divergenza tra i due riguardava l'ambito politico: il padre era monarchico e fascista, odiava ogni forma di comunismo mentre il figlio professava le proprie simpatie per il marxismo e il socialismo. Se il padre inveiva quasi «come un pazzo» contro ogni forma politica che non fosse fascista, il figlio rispondeva con il silenzio aumentando in questo modo le ire del genitore.

Il rancore per la “disinformazione”
fu la prima freccia al petto
che mi fece gettare sul prato
dell’antifascismo sfrenato. [...]
Mi provocava a pranzo e a cena
lanciandosi come un pazzo
contro ogni parvenza di socialismo.
L’anticomunismo può rendere pazzi.
Esaltava ogni sentore di fascismo.
(PAD, pp. 50, 91)

Il silenzio, l’incomprensione e l’incomunicabilità sembrano essere gli elementi cardini del loro rapporto: l’uno fascista e commercialista, l’altro socialista e letterato erano fatti per non intendersi e molte frasi tra loro si spezzavano o cadevano nel silenzio con cui si celava, secondo il padre, il tentativo d’eversione giovanile condotta attraverso la più incisiva ribellione possibile contro il potere costituito, ovvero l’incomunicabilità che vela di mistero il pensiero non omologabile del figlio.

Perché io rispondevo con un silenzio
tenace, esplosivo,
che lo faceva vieppiù avvampare.
La passività è la massima violenza
specie nell’intelligenza espressiva. [...]
E parla! Gridò una volta.
Tacqui anche quell’unico giorno. [...]
I rapporti tra noi consistevano
nel tacere quello che conta.
(PAD, pp. 91, 93, 95)

Eppure, oltre tutti questi elementi che differenziano i due “contendenti”, vi è un aspetto che accomuna il padre al figlio: la depressione, protagonista in molte opere di Ottieri dal *Campo di concentrazione* al *Pensiero perverso* all’*Infermiera di Pisa*. Il padre depresso viene allora descritto come una figura non autoritaria e senza alcun potere persuasivo, anzi spesso i suoi comportamenti destano nello scrittore sentimenti di tristezza e pietà, fino a sovrapporre la loro immagine sul versante della depressione che mette a nudo le rispettive debolezze. Padre e figlio quindi si ritrovano uniti nella malattia, anzi Ottieri soffrirà degli

stessi sintomi del genitore, proseguendo idealmente una vita sofferente anche dopo la sua morte.

Mio padre era un uomo duro
ma che piangeva spesso
perché era un depresso.
Soffriva d'insonnia
ma reagiva. [...]]
Aveva solo voglia di morire.
La depressione della sua psiche
era convalidata da quella
del profondo Sud
della Toscana. [...]]
Il suo negativismo era troppo permanente.
Egli era triste, non ansioso.
I suoi scoppi di collera, l'ira che era
il rovescio della sua malinconia,
erano l'unico modo a lui conosciuto
di sfogare l'angoscia.
(PAD, pp. 51, 54, 59, 63)

Il loro rapporto, che resta conflittuale, è diversificato da una “corrispondenza di sofferenti sensi” che li conduce a gareggiare per essere più tristi: «Da mio padre ho preso il devastante / problematicismo assoluto. [...] Io volli essere / più malinconico di mio padre» (PAD, pp. 58, 63). Rapporto che si sviluppa attraverso lo stato depressivo che, se da una parte attenua le distanze, dall'altra aumenta il senso di colpa del padre per aver generato un figlio “malato”, e dunque il confronto resterà segnato dalla tristezza e dall'incomprensione. Quest'aspetto trova conferma nel sopraggiungere della morte del genitore (avvenuta il 29 marzo dell'81) quando lo scrittore arriva tardi, come già rilevato per Berto nel *Male oscuro*, trovando il suo corpo già esanime.

Non poté neppure tanto avvilitarsi
quando seppe che non sarei
venuto neppure a vederlo morire.
Nell'immensa casa non poté vedere
che giunsi per egoismo

due ore dopo.

(*PAD*, p. 54)

Il padre, dedito all'attività economica derivante da alcuni poderi in Toscana, fu poi travolto dai "tempi moderni", dalle tecnologie che spazzarono via le arcaiche tradizioni contadine. Dalla vendita del mulino ad olio di «Belverde» all'impiego parastatale nella capitale dove imperversava il cosiddetto "generone", il passo fu breve e lacerante: la nuova realtà tuttavia dimostrava ben presto i lineamenti corrotti di una società trasformista e dedita a squallide bassezze, che il figlio impresso nella memoria riecheggiando un celebre verso dantesco:

Tornando dall'ufficetto paramonarchico,
mio padre ci sfoderava al lunch
le bassezze,
le ambizioni sporche, i raggiri,
le connivenze, le corrottele
dei colleghi. Contro di lui tramavano. [...]
Erano di animo nobile solo due...

(*PAD*, p. 59)

Il motivo della corruzione all'interno della società italiana sarà affrontato a più riprese da Ottieri, soprattutto nelle sue opere "politiche", dalla *Storia del PSI* al *Poema osceno* all'*Irata sensazione*, che si coaguleranno nel motivo della «merda antropologica» (*PO*, p. 97). Qui è rilevante l'esplicito riferimento al sesto canto dell'*Inferno* quando Dante a colloquio con Ciaccio fa luce sulla dilagante putrefazione morale che stava seppellendo Firenze:

La tua città, ch'è piena
d'invidia sì che già trabocca il sacco. (*Inf.*, VI, 49-50)

[...]

Dopo lunga tencione
verranno al sangue, e la parte selvaggia
cacerà l'altra con molta offensione. (64-66)

[...]

Giusti son due, e non vi sono intesi;
superbia, invidia e avarizia sono
le tre faville c'hanno i cuori accesi. (73-75)

Oltre al padre naturale, durante l'adolescenza Ottieri avverte la presenza ingombrante di un altro padre, il Duce Benito Mussolini, attraverso un rapporto definito in un passo dell'*Irrealità quotidiana* «magico e nevrotico». Gli anni giovanili dello scrittore, nato a Roma il 29 marzo del 1924, furono caratterizzati da un'adesione convinta al fascismo, trasformatasi ben presto in un'accanita opposizione derivante dall'*incoscienza* storica (e trascritta nelle *Memorie*) in cui egli relega il fascismo ad un'interpretazione psicologica, quella appunto dell'inconsapevolezza quale ignoranza della realtà. Luciola riflette sull'incoscienza della prima giovinezza e sul rapporto molto stretto che lo legava al fascismo e, quindi, al Duce che «è tutto nella prassi» (*IQ*, p. 168) rappresentando ai suoi occhi l'unica realtà possibile, senza tentennamenti o divagazioni puerili.

Anche il giovane Luciola era fascista. Come sarebbe venuto fuori più tardi, lo era per un tipo di rapporto magico (nevrotico) con il padre, con “Colui che risolve tutto” (cioè il Duce). [...] Dopo le prime crisette mistico-puberale, Luciola cominciò a infiammarsi per la guerra d'Abissinia e il Duce, a 12 anni. Il misticismo fu prontamente rimpiazzato dal patriottismo imperialistico.

(*IQ*, p. 168)

La sua precoce vocazione letteraria, i primi sintomi della depressione, l'angoscia ed il senso di disadattamento colpirono il giovane Luciola in una realtà storica che distillava concretezza, e in forme molto aggressive. Se, infatti, il fascismo rappresentava la realtà, la morbosa ispirazione verso le lettere, insieme al malessere psichico, spingeva lo scrittore verso quel sentimento d'irrealità quotidiana vessillo di una vita intera. S'incrinava con gli anni l'adesione ad una realtà (più che ad un sistema politico) non più condivisibile e la catastrofe bellica acuì questo senso di distacco che si trasformò, in seguito, in aperta ribellione.

Proprio nel medesimo 1945, di colpo scoppiarono nella nazione e nella sua anima la democrazia e il rovesciamento della prassi. Egli amareggiatissimo si rivoltò contro il testone bugiardo del Duce e diede inizio ad un travagliatissimo taglio del cordone ombelicale. [...] Il balzo nell'antifascismo marxista avvenne perché, ridicolizzato dai fatti l'accecamento proiettivo sul Duce, se ne ingenerò una tale delusione contro quel Padre, scoperto sciocco e impotente, che il meccanismo proiettivo si ribaltò in odio e rancore eterni.

(*IQ*, pp. 175-176)

Dalla realtà del fascismo Luciola passa dunque alla consapevolezza del “giovane primo errore”, ribellandosi al padre (della Patria) scoperto bugiardo e impotente. In ambito psicoanalitico, il padre è considerato, a livello reale, come padre effettivo che interdice l'incesto nello scenario del complesso d'Edipo. Vi fa riferimento anche Lacan⁹⁵ che, con l'espressione «Nome-del-Padre», sottolinea la funzione simbolica del padre, come rappresentante della Legge, più decisiva della sua funzione reale di genitore per consentire al bambino il passaggio dal registro del bisogno a quello del desiderio, trovando la sua espressione nella domanda dell'Altro di ordine simbolico. A ridosso degli anni della guerra, la Legge non è più rappresentata dal padre simbolico che, anzi, permette il taglio drammatico del «cordone ombelicale» per una frattura non ricomponibile.

Nel poemetto *Il padre* emerge in penombra anche la figura di una madre silenziosa, anodina, pittrice «carina, demente, infelice [...] scema e puerile che usava smorfie, frasette disperate ma idiote» (*PAD*, p. 69), ansiosa, apprensiva, amante dei pederasti e di Pasolini in particolare, inghiottita dalla televisione e dai tranquillanti. Da questo particolare ritratto di famiglia, il giovane Ottieri affiora con un alone di ansia e malinconia incombente, nella costante lotta per l'egemonia del malessere nei confronti dei genitori, con i quali «non riusciva a tagliare il cordone ombelicale. Il suo fascismo protratto fu un cordone ombelicale, un edipismo incrociato (la Madre era il Padre)» (*IQ*, p. 173).

Mia madre aveva ansia clinica.

Io volli essere

più malinconico di mio padre, di mia madre più ansioso.

Loro cominciai a vincere,

per essere sempre il primo.

(*PAD*, p. 63)

Eppure tra il padre e la madre, la figura che si impone con maggior forza è dello stesso Ottieri, sempre «esclusivamente autobiografico», che risale la corrente della propria poetica fino alla foce della sua esistenza. È lo stesso procedimento compiuto da Luciola nell'*Autobiografia*: il guardarsi indietro analizzandosi con i nuovi strumenti (psicoanalisi, marxismo) acquisiti con l'esperienza. Alcune parti tra l'*Autobiografia* ed *Il padre* combaciano sensibilmente, già dai ricordi del liceo:

⁹⁵ LACAN Jacques, *Una questione preliminare a ogni possibile trattamento della psicosi* (1958), in *Scritti*, vol. II, Einaudi, Torino 1974.

Al Liceo ebbe un professore antifascista, ne bevve il crocianesimo e ne respinse l'antifascismo. Lavorò alla tesi di Laurea sulle *Operette Amatorie* di L. B. Alberti, nel 1944, con un assistente che la mattina parlava con lui del cursus, nel pomeriggio preparava la dinamite per via Rasella. Quando la dinamite scoppiò non intese nulla.

(*IQ*, p. 174)

Volevo adire a Salinari e Alicata,
al compagno Sapegno.
Salinari, mentre discutevo con lui,
la tesi sulla lingua di Leon Battista
Alberti, preparava via Raella.

(*PAD*, p. 50)

Anno importante quello del '44 e non solo per la preparazione della tesi di Laurea: la conoscenza di Croce, l'uccisione di Gentile e la catastrofe della guerra condussero Lucioli a rivoltarsi contro i padri:

L'assassinio di Giovanni Gentile, mio professore e maestro di idealismo assoluto, fu un colpo.

(*LG*, p. 148)

Esistenza e ideologia si scatenarono a vicenda, ora divaricandosi e spaccandosi in due, ora saldandosi e fulminandolo con la fiamma ossidrica. Nel 1945 sbucò alla responsabilità della psicoanalisi e la politica. Fu la seconda e non ultima nascita, un parto difficoltosissimo per cercare di entrare nella vita.

(*IQ*, p. 175)

Una moderna *Vita Nova*, dunque, dopo aver abbandonato il fascismo adolescenziale ed accolto la psicoanalisi oltre al marxismo: Lucioli rappresenta il personaggio centrale della poetica di Ottieri, attorno al quale ruotano le altre figure autobiografiche presenti nelle cliniche, nei salotti, nelle fabbriche. Un *Uno* le cui essenze si scomporranno in *centomila* immagini aventi la stessa origine che è, nella sostanza, la disintegrazione del personaggio riscontrabile nel *Campo di concentrazione*. La delusione storica ed il rancore per la

disinformazione accompagnarono il distacco dal passato “incosciente” ad un presente che meritava maggiore partecipazione “rivoluzionaria”.

Il rancore per la “disinformazione”
fu la prima freccia al petto
che mi fece gettare sul prato
dell’antifascismo sfrenato.
(*PAD*, p. 50)

La partecipazione alla politica attiva arrivò, negli anni successivi alla guerra, grazie al marxismo vissuto dai giovani disillusi, come Ottieri, per la smania della scoperta sociale e della lotta all’ingiustizia nella crisi vissuta collettivamente da una generazione che perse i punti di riferimento precedenti e si rivoltò contro gli stessi. In Lucioli si deve aggiungere un altro tassello del mosaico: la psicoanalisi che, attraverso una lunga terapia freudiana, mentre la società si andava trasformando negli anni del *boom* economico, culmina in un esaurimento nervoso che si può interpretare come “esaurimento storico”:

Coincidere con l’annacquamento del determinismo economico ad opera del neocapitalismo; ma certo si manifestò quale un’infezione psichica riguardante schiettamente l’anima privata di Lucioli, e lui così l’ha vissuta.
(*IQ*, p. 178)

Ero un disoccupato, per di più nenniano.
Facevo la psicoanalisi con Musatti
che ritrovavo in sezione la sera.
Questo accoppiamento Freud-Marx
l’ho vissuto come bisogno primario.
Per questo faccio fatica
a buttarlo dalla finestra,
a scegliere cosmo o caos.
(*PAD*, p. 62)

Per Ottieri che si definisce «nenniano», la figura di Nenni, nel variegato panorama socialista, si staglia come un “padre” buono del partito, un esempio d’integrità e correttezza politica per l’antifascismo della prima ora, per il tentativo di riunire le diverse anime socialiste e soprattutto per la lucida critica dello stalinismo in seguito alle accuse contro i crimini di

Stalin pronunciate da Kruscëv durante il XX congresso del PCUS. Dinanzi ad un personaggio storicamente importante come Nenni, secondo Ottieri, gli altri segretari del PSI, tra cui il «satrapo» «Asdrubale» Craxi, si affievoliscono per necessità.

Ottieri ricorda inoltre la terapia psicoanalitica cui si sottopose sotto la guida di Musatti che incontrava in sezione la sera, facendo riferimento all'impegno politico dello psicoanalista che iniziò verso la fine degli anni Trenta, all'epoca delle leggi razziali che nel '38 lo colpirono pesantemente, essendo lui ebreo per parte di padre, con il conseguente allontanamento dall'insegnamento universitario e la declassazione a professore di liceo. Ma quando nella primavera del '43 le sorti della guerra volgevano a favore degli alleati, si riunirono a Milano, attorno a Lelio Basso, alcuni vecchi socialisti, con l'ambizione di costruire un partito (PSIUP) erede dell'antico Partito socialista italiano, quello anteriore alle scissioni (da Livorno in poi). Il gruppo, vi partecipava anche Musatti, si riuniva in casa di Ferrazzutto, già amministratore dell'«Avanti!» e che allora lavorava presso l'editore Rizzoli, mentre Basso presiedeva le riunioni. A Musatti fu dato l'incarico di reperire il denaro per una prima organizzazione e, in seguito, di allacciare rapporti col Partito comunista clandestino di cui si conosceva l'esistenza, ma che agiva con estrema prudenza e difficilmente raggiungibile.

III. 2. e) Infezioni psichiche

Tra la storia, la politica, la società, la psicoanalisi, l'incoscienza giovanile, la «pugna» contro il padre, il sentimento d'irrealtà si sviluppò in Luciola negli interstizi della «infezione psichica» (*IQ*, p.178), mentre la crisi storico-individuale viene vissuta, in quel determinato contesto socio-culturale, dallo scrittore che si sentiva un disadattato trafitto dagli strali dell'ansia, dell'angoscia, della depressione. La vocazione letteraria, morbosa, contestata, sofferta, si presentava dunque come una esplosione-implosione di debordanti sensazioni di una malattia senza volto, avvolgente, che non si lasciava osservare e descrivere con facilità.

Fin da piccolo Luciola aveva sofferto d'ansia e di malinconie rapide, improvvise che stentava a giustificarsi, passando davanti a un giardinetto triste e magro tra due case, o suonando il campanello di casa sua per rientrare, nel momento stesso in cui appoggiava il dito sul vecchio, lungo, tremolante pulsante bianco. Erano soffi neri, pause cupe e sprofondanti,

dovevano essere i primordi del sentimento d'irrealtà che un bambino poteva vivere soltanto come crisalidi di depressione.

(*IQ*, p. 170)

Come durante uno stato d'ipnosi, Lucioli regredisce alle fasi infantili riavvolgendo il nastro della sua esistenza con l'immagine di una «crisalide», ovvero lo stadio intermedio nella metamorfosi dei lepidotteri che si racchiude in un bozzolo. In principio fu il sentimento d'irrealtà (osservata sempre con il colore bianco, mentre la depressione è nera) a determinare le prime percezioni del bambino e a modificare il suo *sentirsi* nel mondo. L'episodio cardine ricordato da Lucioli, il momento decisivo che ha segnato la sua vita, riguarda il suonare *quel* campanello di casa. In un'intervista, dall'emblematico titolo *Non sono un malato ma un policlinico*, rilasciata a Serena Zoli in *E liberaci dal male oscuro*, Ottieri rielabora le sue esperienze contrassegnate dal Male e da una sintomatologia molto violenta non solo legata alla depressione, ma anche agli attacchi di panico, ai disturbi ossessivi-compulsivi etc. Un vero e proprio «policlinico», «un congresso medico da solo»:

A cinque anni ho avuto il primo segno. Fu mentre rientravo a casa, suonai il campanello e fui preso da un fortissimo senso di struggimento. Violento e improvviso. Che cos'era? Oggi lo battezzo col nome alla moda «malinconia». Lo ricordo in modo vivo, come un flash.

(In *E liberaci dal male oscuro*, p. 425)

La medesima circostanza verrà ricordata anche in alcuni versi della *Corda corta* ed in un passo dell'*Infermiera di Pisa*:

Ricordi

di aver cominciato a non sopportarlo
a circa tre anni,
quando passavi dai Giardini alla casa
e premevi il campanello domestico,
con il cuore nero.

(*COR*, pp. 130-131)

Premendo

il campanello bianco della scura
porta di casa in noce,

fui succhiato dal mulinello della melanconia.

Il cuore scese in basso.

(*IP*, p. 27)

Dopo aver posto le basi (tremolanti, certo) delle prime esperienze infantili, Luciola riprende il cammino dell'analisi introspettiva che non lascia spazio a mitigazioni di alcun genere. Luciola non fa sconti, non cerca scuse, non attenua le conseguenze della propria malattia: si auto-osserva come disteso sul lettino dell'analista o sul tavolo del chirurgo per sviscerare-asportare il Male psichico-fisico dalla propria anima-corpo. Impresa ardua che Ottieri conduce offrendo la scena principale ad un *alter ego* (Luciola) il quale spesso parla in terza persona per oggettivare con più precisione questo tipo di analisi. Impietosa, come risulta dal seguente paragrafo:

Luciola era psicologicamente vigliacco. La sua si manifestava come nevrosi di debolezza, aggressività rientrata, autoriferimento, evasione non fantasticata, ma roditrice. Imitava per inesperienza di sé (se non astratta) e per identificazione con gli altri; soffrendo come capita a chi si vuole mettere nella vita di un altro: vive la impossibilità di una operazione simile, ritorna a un se stesso insufficiente, paralizzato dal fantasma di vivere la vita di un altro.

(*IQ*, p. 173)

Identificarsi, tentativo pazzesco è il quinto paragrafo della terza parte (*Rapporto gerarchico e rapporto paritetico*) dell'*Irrealtà quotidiana* che avrà una propria evoluzione poetica qualche anno dopo nel secondo poemetto della *Corda corta* intitolato *Gli altri o le proiezioni invidiose* in cui Ottieri, appena giunto nella clinica Kremlin-Bicêtre⁹⁶ di Parigi dopo l'esperienza alle Betulle⁹⁷ («Sei passato da Appiano a Parigi, / da un pianeta a un

⁹⁶ Le Centre Hospitalier Universitaire du Kremlin-Bicêtre si trova al 78, rue du Général Leclerc, 94275 Le Kremlin-Bicêtre, pochi chilometri a sud di Parigi. Le sue origini risalgono al Seicento quando Luigi XIII vi fece costruire, sopra le rovine di un castello, un ospedale per accogliere i soldati feriti. Nel 1656 divenne un ospedale, ospizio e prigione, quasi una cittadella alle porte di Parigi. Dopo la rivoluzione del 1789, la prigione si trasformerà esclusivamente in un luogo di cure, mentre dall'Ottocento Le Bicêtre si afferma come un ospedale moderno che sviluppa tecniche e cure, in particolare nel campo dell'*imagerie médicale* ovvero il procedimento per il quale il medico esamina il corpo di un paziente senza operarlo. Tale metodo può essere utilizzato a scopi clinici per il trattamento di patologie ma anche nel quadro della ricerca scientifica che studia la fisiologia degli esseri viventi. Ottieri soggiornò al Kremlin-Bicêtre alcuni mesi del '75 per disintossicarsi dall'alcol sottoponendosi alla cura del disgusto, esperienza tradotta poeticamente nella seconda parte della *Corda corta* dal titolo *Il gusto del disgusto*.

castello, / quello di Bicêtre che fu prima / prigione di Sade, poi ospedale / per ogni male, ove si pratica ora / la cura del disgusto, in banlieue, / a Porte d'Italie» *COR*, p. 147), riflette su quelle disfunzioni della propria personalità che dopo averlo trasformato in un «Niente», lo costringono ad «essere un altro». Ovvero, in ordine di apparizione: Achille, L'uomo di Odogno, Moravia, Sante «il nobile vaccaio», Antonioni, Abbado, Pasolini, Crispolti, Di Mauro.

A tal proposito quella che Luciola definisce la “vigliaccheria psicologica” si può comprendere nei sintomi della *depersonalizzazione* al cui interno, secondo Ottieri, si agita il sentimento d'irrealtà. La persona come soggetto di relazioni è stata pensata, in ambito filosofico, in tre accezioni che si sono succedute storicamente: *sostanza primaria* capace di agire secondo libertà con conseguente coinvolgimento delle proprie azioni; *autorelazione* dell'individuo con se stesso secondo il modello cartesiano che identifica la persona con l'Io inteso come coscienza; *relazione con il mondo* conformemente all'ipotesi marxista che concepisce la persona come la risultante dei rapporti che l'uomo istituisce con la natura e con i propri simili. In ambito psicologico la persona è considerata come punto d'incontro, sempre dinamico, di fattori genetici e socio-ambientali responsabili dei costitutivi consci e inconsci di ciascun individuo. Rispetto al concetto di individuo, quello di persona si distingue per il riconoscimento che viene dagli altri e questa interdipendenza psicologica è alla base anche dei processi di *depersonalizzazione* in cui l'individuo non percepisce più se stesso come presente nella vita quotidiana e come interagente con i propri simili.

Il sentimento d'irrealtà scaturisce, per Ottieri, proprio da queste «infezioni psichiche» che provocano condizioni alienanti, apatiche, di vuoto, con difficoltà a organizzare in modo congruo i propri pensieri. Le inevitabili conseguenze di tale stato sono il sentirsi disadattato, provare sentimenti d'ansia e d'angoscia, avvertire stati nevrotici. Luciola rielabora la propria esistenza sotto la lente d'ingrandimento degli studi psicoanalitici condotti fin dall'adolescenza

⁹⁷ La Casa di Cura “Le Betulle”, ubicata in Viale Italia 36 ad Appiano Gentile (CO), fu ideata e costruita per volontà di un gruppo di medici psichiatri diretti dal Prof. Dott. Augusto Guida, ed inaugurata il 3 aprile 1966. Clinica che nasce con un indirizzo neuro-psichiatrico ed aperta a tutte le patologie della psiche, dai modesti scompensi nevrotici, depressivi e ansiosi ai più gravi disturbi dell'umore, alle schizofrenie, oltre a qualsiasi affezione involutiva. La clinica volle essere negli anni contestativa e rivoluzionaria nei confronti delle strutture psichiatriche del tempo, manicomi, reparti psichiatrici delle Cliniche Universitarie, Case di Cura Psichiatriche, per cui totalmente “aperta”, senza inferriate alle finestre e chiavistelli alle porte, realizzando in forma compiuta le idee alla base della Riforma Basaglia (1978) con un anticipo di ben dodici anni. Col tempo le patologie psichiatriche ospitate nella Casa di Cura si sono diversificate: a lato della patologia classica (disturbi dell'umore, d'ansia, disturbi schizofrenici e relative psicosi croniche) si sono andate sempre più proponendo le patologie dei disturbi da abuso di sostanze, della personalità, della condotta alimentare e quelle psichiche involutive degli anziani. Ottieri trascorse alle “Betulle” un lungo periodo di degenza tra gennaio e luglio del '74.

e l'autoritratto che ne viene fuori è impietoso. Dalla rivolta contro i Padri alla scoperta del marxismo e del socialismo, attraverso Freud e la psicoanalisi:

Lucioli aveva un destino di solitario e quattro diavoli lo incalzarono nell'ingresso nella vita: la letteratura, il lavoro, gli studi non letterati, la vita affettiva. [...] L'esistenza di Lucioli non è mai stata tranquilla, anzi, si potrebbe dire, è stata un inferno.

(IQ, p. 175)

Come si è osservato in numerose circostanze, Dante e la *Commedia* sono ben presenti nelle pagine di Ottieri attraverso citazioni e rifacimenti, ed è possibile immaginare il campanello bianco della sua infanzia come la selva oscura, mentre la malattia individuale e sociale post-bellica come metafora dell'ingresso all'inferno (ed il riferimento sarà ancora più esplicito nel *Campo di concentrazione* dove l'esistenza del malato-condannato si svolgerà in un vero e proprio «inferno»: il manicomio). Dopo aver superato la porta di questo immaginario ingresso, Lucioli ripercorre le tappe della sua personale *Vita Nova* che inizia negli anni Quaranta, con una guida particolare, la psicoanalisi, il Virgilio di turno. La psicoanalisi («Il lavoro di analisi è un buco che si fa nel profondo, buco che viene continuamente ricoperto da detriti, che sono i sintomi» CC, p. 18) accompagna tutto il percorso letterario di Ottieri, il quale fin dall'adolescenza s'interessò di psicoanalisi⁹⁸ come strumento per analizzare gli spazi interni, soggettivi e ancora inesplorati dell'animo umano.

Ho cominciato presto a leggere Freud e ho avuto i primi contatti con un analista nel '46, appena finita la guerra. Sono stato fra i primi in Italia. L'inconscio, l'inconscio tutta la vita. E anche adesso l'inconscio comanda. È lui che se vorrà mi manderà via dalla clinica. A me sembra di vivere, di essere tutto nella coscienza, e di cercare non l'inconscio ma l'incoscienza.

(CC, p. 91)

⁹⁸ La psicoanalisi classica, la prima forma di psicoterapia, è un complicato processo che per compiersi richiede anni e molte sedute per settimana. Il modello psicanalitico elaborato da Freud individua l'origine dei comportamenti patologici in esperienze infantili emotivamente dolorose o in eventi che hanno provocato un arresto nello sviluppo della personalità. Lo scopo della psicanalisi è quello di rendere possibile l'*insight*, cioè di risolvere i problemi psicologici portando i conflitti inconsci alla mente conscia, dove possono essere affrontati e risolti. In termini freudiani lo scopo è quello di rafforzare l'*io*, accrescere la consapevolezza dell'*es*, e porre il *super-io* sotto controllo.

La terza parte dell'*Irrealtà quotidiana*, intitolata *Rapporto gerarchico e rapporto paritetico*, è dedicata alla conoscenza di Luciola della psicoanalisi, ed in particolare alle riflessioni sul freudismo, agli scontri con l'analista e «alla relazione di questa relazione con la metodologia della rappresentazione artistica» (*IQ*, p. 179). Luciola iniziò la terapia mentre all'esterno impazziva il *boom* economico: per lui la crisi, che pochi anni prima era collettiva e storica, si stava trasformando in individuale e psicologica con un culminante esaurimento nervoso che coincideva con quello storico. Il sentimento d'irrealtà fu interpretato dall'analista come una:

“Estrema difesa”, l'ultimo arroccamento difensivo contro l'accettazione della realtà, da parte di chi si vedeva erodere dall'analista tutto il proprio Sistema (di vita). L'analisi fu per Luciola una lotta di Sistemi; il suo, il narcisistico, che gli pareva l'unico giusto e possibile ma che lo faceva stare insopportabilmente male, e il sistema nuovo, non narcisistico, prospettato dall'analista, che a Luciola pareva per sé assurdo, ma che era l'unica alternativa concreta. [...] Il sentimento d'irrealtà di Luciola fu, appunto, una difesa dalla realtà e sostituì altri sintomi.

(*IQ*, p. 179)

È un tipo di analisi particolare, agonistica, una vera e propria *Lotta analitica* (il titolo del capitolo terzo) con la quale bisogna fare i conti per comprendere le peripezie di Luciola, mentre le tensioni che si sviluppano tra medico e paziente hanno due ragioni determinanti: in primo luogo tutto è in analisi finché essa dura, ed inoltre il paziente stesso studia psicologia.

Dall'*Irrealtà quotidiana* al manicomio di Zurigo (*Il campo di concentrazione*), alla casa di cura San Rossore di Pisa (*L'infermiera di Pisa*), alla clinica di Losanna (*Cery*); dal *Pensiero perverso* alle *Guardie del corpo* all'*Irata sensazione*, la letteratura di Ottieri è disseminata di analisi, psicoanalisi, cure disintossicanti, medici, infermieri e “carcerieri”. Gli analisti (tra i quali Musatti, Cassano, Zapparoli, Gallimberti) si presentano sulla scena come gli antagonisti dello scrittore, e con essi s'instaura una «lotta» senza quartiere per la supremazia nelle tecniche terapeutiche. Il confronto con questi numerosi “padri” è sempre serrato ma l'impressione finale è che nessuno possa uscire vincitore dal perpetuo conflitto.

Un elemento cardine di tale rapporto è il silenzio, già riscontrato nei confronti del padre, che crea un muro invalicabile, imbarazzante per il paziente che nel riempire tale vuoto parla con poco costruito senza ottenere alcuna risposta. È una tecnica usata in psicoanalisi e

riscontrabile in Giada, *La psicoterapeuta bellissima*, che tace irresistibilmente mentre gli altri (pazienti e non) le parlano:

Entra la bellissima Giada.

GIADA: Sono felice, mi hanno promossa agli psicotici. (Diceva e ripeteva psicotici come facesse un pompino).

CHRISTIAN: Ma chi sono questi psicotici?

Giada, sussiegosa, tace.

CHIARA: Devono essere quelli che hanno una tale ansia che, per scrollarsela di dosso, corrono nudi per la via del Tritone e, ritornati in stanzetta, mangiano la propria cacca.

Giada, sussiegosa, tace.

(*PB*, p. 9)

In questo breve frammento si può notare il silenzio della terapeuta che lascia parlare senza intervenire nella discussione per fugare eventuali dubbi o chiarire le incomprensioni. Dialogo surreale in cui le malattie mentali sono trattate come argomento triviale fino a ridurre a macchiette sintomi penosi che attestano gravi regressioni, quali il delirio o la scatofagia. Anche Luciola si trova ad affrontare un'analisi "silenziosa" in cui il terapeuta utilizza lo strumento del silenzio:

Disse al medico che dovevano darsi del tu. Secondo la tecnica, il medico tacque. [...] Sono affascinato da questo silenzio dell'analista neutrale, io che non reggo il silenzio. [...] È la tragedia analitica del silenzio, il rimbalzare del paziente contro il muro fermo del medico. [...] Dicono che intere sedute si svolgono nel silenzio completo dei due. A me non è capitato mai perché non reggo il silenzio, parlo e parlo, per riempire il vuoto. Ma l'analista tace.

[...]

«Forse potrei cominciare l'analisi oggi».

Tace.

«Lei non ha nessun parere in proposito?»

Tace.

(*IQ*, p. 192)

La lotta analitica, l'agonismo psicoanalitico che mette in contrasto il medico, considerato un «padre crudele» (*IQ*, p. 224), con il paziente, viene vissuto da Luciola come una battaglia personale che gli permette, basandosi sulle proprie forze, di raggiungere risultati insospettabili: l'autoanalisi. Il *transfert*, che designa la condizione emotiva della relazione del paziente nei confronti dell'analista, in questo caso si scioglierebbe, e nella partita a scacchi tra i due, proprio il paziente avrebbe la mossa per lo scacco matto (il contro-*transfert*). Il rapporto allora non sarà più gerarchico, come prevede la psicoanalisi, bensì paritetico: e questa appare una vittoria sofferta ma ottenuta con merito dal paziente che finalmente si sente libero. Vittoria di fugace sollazzo, come si constaterà ben presto:

E se diventassi analista io? Molti pazienti attraversano questa fase. Conquisterei il diritto di interpretare il mio analista, la interpretazione di lui che interpreta me che interpreto lui. [...] L'analisi è l'arretrare, il ripercorrere. L'inconscio è il mio dubbio, la mia speranza, la mia rovina e il mio alibi. [...] Interpreti pure che continuo ad aver bisogno di un padre come quando necessitavo di un duce. [...] Ogni identificazione, ogni venire dell'analista verso, con, incontro a me, mi toglie speranza di guarire. Mi sembra che disinnesci la terapia (che castrì il Padre?). [...] E mentre Luciola analizzava, forse l'analista, padre crudele, pensava: si sappia chi è costui che giudica e manda dietro la sua scrivania... Eccolo lì il falso medico e perciò il falso paziente. Analizza gli altri per sfuggire sé, ma non si sfugge veramente, se appena lasciato solo, va al gabinetto a vomitare angoscia.

(*IQ*, pp. 187, 190, 191, 224)

Nello svolgimento di questo contrasto, Luciola comprende che il suo pensiero ambivalente (dello stesso F. e della persona *x* nella «proibitissima svolta a "U"») lo condannerà ancora una volta, mentre il proprio freudismo vissuto, deformato, non risolve affatto il *transfert* come lui vorrebbe. Alcuni aspetti del freudismo, causalistico, razionalistico, gerarchico e contenutistico, spingono poi Luciola a considerare il paziente, e dunque lui stesso, quale un oggetto nelle mani del terapeuta che osserva come «un meccanico» il congegno, la *res* (che è il paziente). Ma l'uomo-oggetto, come detto, non è certo una prerogativa soltanto psicoanalitica avendola riscontrata nel concetto di alienazione marxista.

Ed inoltre Luciola scopre un'altra applicazione effettiva dell'uomo-oggetto durante i colloqui di assunzione nei quali egli, addetto alle interviste per la selezione degli impiegati, è costretto a valutare i candidati con leggi tecnocratiche, con il tempo e domande

predeterminate. È questo un periodo fondamentale della vita di Luciola (Ottieri), in cui egli personaggio-uomo, medico-paziente, tra Freud e Marx, analizza gli altri mentre viene analizzato, applicando su se stesso l'alternativa di ruoli, un *leit motiv* della sua poetica. Si è all'inizio degli anni Cinquanta, ed Ottieri viene assunto dall'ingegner Adriano Olivetti con l'incarico di selezionatore del personale nella sede della nuova fabbrica di Pozzuoli. Olivetti fu, oltre che un imprenditore importante nel panorama industriale italiano del dopoguerra, uomo di cultura raffinato e «geniale» (*IQ*, p. 221) come pochi a quel tempo, e avrà un grande rilievo nella vita di Ottieri che, considerandolo quasi un secondo padre, gli offre un ritratto commosso.

L'altro mio padre che mi ha salvato la vita
e l'arte,
è stato l'ingegnere Adriano Olivetti. [...]
Egli non era un mecenate,
ma un intellettuale, come quelli che amava e molto pagava. [...]
Faceva una politica del personale, [...]
faceva ambientalismo
quando non sapevamo che fosse.
Costrusse una fabbrica sul mare
davanti a cui i turisti si fermavano
credendo che fosse un grande albergo. [...]
Gli interessava la fabbrica per la nazione. [...]
Come tutti gli uomini che hanno il vezzo
di occuparsi degli uomini concretamente,
è scoppiato presto.
(*PAD*, pp. 68-69)

Il Luciola analizzato-analizzatore trascorreva le sue giornate tra la fabbrica e lo studio dello psicoanalista, cambiandosi di costume dal ruolo di intervistatore ad intervistato, per poi scrivere opere relative alla "letteratura industriale" in cui si condensavano differenti elementi quali Freud, Marx, la fabbrica, la scrittura, la questione meridionale, lo stravolgimento sociale durante il *boom* economico in Italia.

Si dovrebbe rifare la storia delle origini involontarie di quel che chiamano "Letteratura e industria". È più interessante riferire le impressioni di Luciola circa il periodo in cui fu un analizzato e in un certo senso un

analizzatore. [...] L'unico tempo e spazio che aveva per cambiarsi l'abito e l'animo era il breve tragitto nel centro della città ingorgata; guidava meccanicamente e assisteva al cambio della guardia nel proprio cervello.

(*IQ*, p. 221)

Lucioli svolge due parti in commedia per non scegliere mai: questa è l'analisi del terapeuta. La professione di analista-selezionatore si "accartoccia" durante le sedute con lo psicologo ma non si liquefa: è la condanna del «bipolare rapido» per il quale il meccanismo ossessivo del dramma della scelta non gli permette di dare la preferenza ad una sola possibilità. L'autoanalisi celebrata in precedenza è in verità solo uno specchio per le allodole perché all'interno della struttura dell'opera e nelle viscere del protagonista si sta affrontando una questione ancora più rilevante, quella dell'essenza stessa del personaggio nella narrazione:

Il paziente-medico (di se stesso) è il protagonista del dramma dell'autocoscienza, dell'insufficienza di questa. [...] Ugualmente, il medico-paziente è il personaggio centrale dell'epoca, l'Amleto di oggi, il protagonista di un romanzo ontologico che forse qualcuno sta già scrivendo, in cui non si discutano le strutture del romanzo in sé ma si discutano di riflesso alla discussione sulle strutture di un uomo, appunto il medico-paziente, colui che sta fra la possibilità di dire l'ultima parola su se medesimo, cioè di mettere in crisi le proprie strutture contraddicendole tecnicamente e nel profondo.

(*IQ*, pp. 222-223)

Il nucleo della riflessione riguarda la natura e la conoscenza dell'essere come oggetto in sé attraverso analisi delle strutture dell'uomo, nel periodo (gli anni Sessanta) in cui lo strutturalismo si presentava come la "rivoluzione epistemologia del secolo". Le strutture di un uomo sono complesse e articolate per gli incontri dinamici di fattori genetici e socio-ambientali mentre lo strutturalismo riconduce, nell'ambito di un'analisi rigorosa, anche quelle "realtà spirituali" come l'arte o lo studio sull'uomo. In Ottieri non c'è, e non ci sarà mai, il raggiungimento di un punto fermo, di un risultato privo di contestazioni; al contrario, il rovellarsi continuo e il dubbio martoriante lasciano aperte numerose analisi già con Lucioli, personaggio simbolo di una crisi irreversibile per tutti gli altri suoi "colleghi" condannati a

stati d'irrealtà permanenti. Il ritratto, alla fine lo otteniamo, ma non può essere che impietoso e al confine del grottesco:

Eccolo il super-ragionevole, mite, lucido, a volte dolce, a volte tagliente, ma sempre tutto in ordine di fronte al mondo: eccolo, da solo, posseduto dai demoni come una zitella meridionale tarantolata. È molto meno pazzo di un pazzo. Molto più nevrotico di un nevrotico, molto più savio di un sano e non è savio per niente; ma che è? Butto a mare la psicoanalisi e dico semplicemente: è un isterico!

(*IQ*, p. 224)

Gettata la maschera, con tanto di punto esclamativo, non crediamo però alla definizione univoca che distoglierebbe l'attenzione dalla vera realtà (ma esiste davvero?) di questo personaggio che, giova ricordarlo, sarà l'archetipo di tutti gli altri presentati da Ottieri nelle opere successive. Tra pazzia e ragione, malattia e analisi, ordine e demoni, l'uomo "a mille dimensioni" è frantumato nell'alternativa di ruoli mentre emette gli ultimi spasimi di un'esperienza che tuttavia lascia aperte nuove combinazioni (le più immediate, *Il pensiero perverso* ed *Il campo di concentrazione*). Gli ultimi spasimi si riferiscono all'utopia psicologica che, seguendo il modello marxista di dissoluzione delle classi sociali, potrebbe cancellare ogni gerarchia psichica: il marxismo nella mente di Lucioli, da sociologico diventa antropologico addentrandosi poi nell'ambito della psicologia fino a distruggere tutte le gerarchie del mondo (tra cui quelle psichiche) al grido *Nevrotici di tutto il mondo, unitevi!*

Realizzata l'utopia psicologica, distrutte le gerarchie del mondo, resta da calare nel mondo l'utopia psicologica che distrugga le gerarchie psichiche. Qui viene il bello.

(*IQ*, p. 225)

L'Autobiografia culturale di Lucioli volge al termine, si potrebbe dire senza rimpianti, proprio "sul più bello", sul momento delle rivoluzioni mancate e delle speranze che riavvolgono il nastro delle perpetue illusioni, calando il sipario sulla scena ormai deserta. Ma si tratta solo del primo atto: nel *Pensiero perverso* e nel *Campo di concentrazione* Ottieri chiude la Trilogia del Male, offrendo proprio al male, che occupa per intero la quarta e ultima parte dell'*Irrealtà quotidiana* e che lega idealmente anche le due opere successive, il ruolo di custode del regno dell'irrealtà e della sofferenza mentale.

III. 3. *Il pensiero perverso*

III. 3. a) Oltre il male: l'irruzione irrazionale della poesia

Ottieri racconta l'esperienza vissuta all'interno delle cliniche in cui ha soggiornato, ponendo in primo piano la depressione, la vera protagonista di molte sue opere, che influenza incessantemente il modo di narrare. Il rapporto del paziente-scrittore con la propria malattia è determinante in quanto lo scrivere rappresenta un modo per sopravvivere anche in condizioni disperate, facendo ritrovare al poeta quell'io sminuzzato e frammentato dopo vari mesi trascorsi in manicomio.

La depressione e l'ansietà mi impediscono di produrre. Non sarò mai più un grande. [...] Quale sorte avranno le mie poesie qui sul comodino? Non oso nemmeno chiedermelo. Potrò un giorno finire di correggerle o sono già superate? Mi stupisce curiosamente tornare a scrivere: come un bambino fa gli esercizi per il maestro. [...] L'analista vuole che torni uno scrittore. Una parte di me non lo vuole. Ho paura, ad essere integro. Anche adesso scrivo con paura, sempre pensando di cessare da un momento all'altro.

(CC, pp. 11, 13, 14)

L'ansietà del vivere gli impedisce
di scrivere.
Frantumata la vita l'ambivalenza
sfarina l'arte. [...]
Quando a un letterato la letteratura come rimovente non dura
timido o altero s'affaccia il rimosso e lo intride. [...]
Non ha trovato né rotto lo schema,
sta fra la prosa e il verso,
suddito del pensiero perverso.
L'arte non premia più,
aborre ormai la sazietà da arte,
antico narcisistico inganno,
rimovente saltato come bomba.

(PP, pp. 28, 36, 37)

Il diario-esame *Il campo di concentrazione*, nato dall'esperienza del ricovero di Ottieri per depressione presso la Klinik am Zürichberg di Zurigo, segue di pochi mesi la pubblicazione della prima raccolta in versi *Il pensiero perverso* e lo scrittore fa spesso dei riferimenti alla poesie da correggere⁹⁹. Da quel momento in poi la poesia rappresenterà un nuovo veicolo per raccontare esperienze e passioni nel tentativo di sorprendere il lettore:

La poesia è un'irruzione irrazionale, nasce senza che io lo premediti.
Sono un narratore, tutti i miei libri di poesie nascono come per miracolo. O forse nascono da un fenomeno di estenuazione della prosa.

(Dall'intervista rilasciata a Lea Vergine)

Non sopporto più le descrizioni, le lentezze della narrazione in prosa. Coi versi posso andare dritto al centro del problema e poi, altro vantaggio, la poesia è più vicina al procedimento mentale psicanalitico, quello che in linguaggio *chic* si chiama associazione involontaria e che detto terra terra suona: andar di palo in frasca.

(*CRO*, p. 181)

La poesia di Ottieri dunque nasce «per miracolo», da un'«estenuazione della prosa» condannata a descrivere troppo e lentamente, mentre la forma poetica è più diretta e riesce a mettere in risalto senza intermediazioni i meccanismi, soprattutto involontari, della mente. È presente in questo passaggio il riferimento al procedimento della poesia involontaria adottato dai poeti surrealisti¹⁰⁰, anche se Ottieri si dissocia apertamente dalla loro «dottrina», in particolar modo quando viene chiamata in causa la psicoanalisi:

Non convince che lo stile monologante, e di palo in frasca di certi scrittori, puntualmente venga detto psicanalitico. Fa il verso a un tono dell'analisi, l'associazione libera, ma l'analisi è più tragica: l'associazione libera è sempre minacciata dall'autocoscienza razionalizzatrice e difensiva

⁹⁹ Le due opere, pubblicate a distanza di pochi mesi (*Il pensiero perverso* nel '71 ed *Il campo di concentrazione* nel '72) descrivono la medesima esperienza ma con modalità espressive differenti, poesie e romanzo, rappresentando due facce della stessa medaglia.

¹⁰⁰ Movimento artistico e letterario, il surrealismo, termine generalmente fatto risalire ad Apollinaire, ricevette il suo primo impulso per opera di André Bréton, intento a catturare immagini dal sogno e dal profondo per farne una letteratura legata alle teorie psicoanalitiche di Freud. Appoggiandosi alle scoperte freudiane, i poeti surrealisti (Bréton, Soupault, Desnos, Péret) ispezionarono le profondità dell'io, il mondo dei sogni e dell'inconscio, interessandosi a stati quali l'automatismo psichico, la follia, l'ipnosi, per registrarne e trascriverne i dati.

del paziente, di rado è libera, spesso è programmata e sempre calamitata, come le maree dalla luna, dall'intervento interpretativo dell'analista ordinatore per eccellenza.

(*IQ*, p. 198)

L'*associazione*, in termini psicologici, riguarda la successione di pensieri che affiorano alla mente in modo spontaneo a partire da un determinato elemento, oppure senza controllo in modo dissociato. Nell'ambito psicoanalitico si parla di libera associazione come della regola fondamentale, nel trattamento analitico, per la ricognizione dell'inconscio e l'interpretazione dei sogni, mentre il paziente dovrebbe rinunciare volontariamente alla censura cosciente per esprimere in libertà i suoi pensieri, sentimenti, speranze, angosce. L'esercizio della pratica associativa dimostrò tuttavia che le libere associazioni non erano né libere né casuali poiché il paziente di solito metteva in relazione fatti ed elementi connessi all'immediata situazione terapeutica. Inoltre la libera associazione viene influenzata anche dalle resistenze che possono risultare indicative di ciò che il paziente vuole tacere o evitare di conoscere. Poiché il freudismo è, secondo Ottieri, «razionalistico» e «gerarchico», solo la psicoanalisi poteva razionalizzare quei passaggi mentali che la poesia "involontaria", scaturita da un'associazione veramente libera, rendeva concreti sulla pagina. Sì all'irrazionalità, no al filtro psicoanalitico, sembra ammonire lo scrittore, e infatti le sue poesie cercano quello spazio di libertà vietato a turno sia dalla metrica che dalla riflessione.

La poesia di Ottieri, mediante questo procedimento "involontario", o surrealistico *sui generis*, riesce ad entrare in contatto più diretto con la malattia, dando voce al pensiero ossessivo e alla depressione che possono esprimersi direttamente sulla pagina, senza mediazioni, superflue lentezze o metafore. All'interno della clinica, la scrittura corre su binari paralleli a quelli dell'analisi e scaturisce dalla necessità di tornare a vivere, o meglio di aggrapparsi fisicamente ad un barlume di vita, anche se impalpabile, per ritrovare se stessi e ricostruire il proprio io disfatto, sminuzzato, alienato. La scrittura può quindi far reintegrare lo scrittore in sé, ritrovando quell'io frantumato dalla malattia, anche se il percorso si rivelerà accidentato con l'orizzonte continuamente sfuocato e con il rischio di confondere la propria vita con la scrittura.

Il pensiero perverso, poema di ampio respiro strutturato in quarantuno "momenti", rappresenta l'esordio poetico di Ottieri e segue le prime esperienze letterarie dei romanzi, saggi e drammi. Da quel momento la poesia entra con forza nelle sue preferenze espressive

superando nel complesso il numero dei romanzi¹⁰¹, anche se Ottieri non è mai stato un poeta lirico, nel senso che la sua poesia sembra nascere dallo sviluppo interno della prosa, rispondendo al bisogno di ritmare le proprie riflessioni con pause, rimandi, ripetizioni e versificazioni peculiari della poesia. Lo stesso Ottieri preferisce definire il suo lavoro poetico come «prosa ritmica», «rime corte» o «una specie di poesia» che arriva sulla pagina senza mediazioni per trasformare la sofferenza psichica in occasione letteraria: «Non sopporto più le descrizioni, le lentezze della narrazione in prosa. Coi versi posso andare dritto al centro del problema» (CRO, p. 181).

Il pensiero perverso si rivela paradigmatico del modo di poetare di Ottieri, ripreso anche nelle raccolte successive: il pensiero stesso origina la frammentazione delle immagini che si distendono sulla pagina senza schemi fissi o modulazioni predefinite, in un vortice ossessivo privo di pause e in un versicolare caratterizzato da cadenze litaniche che a volte determinano un ingorgo comunicativo. *Il pensiero perverso* è la confessione poetica dello scrittore, vittima del proprio male e testimone oculare di una condizione insopportabile; accompagnata da un'esperienza "specializzata", tale confessione viene condotta in terza persona, permettendogli un certo distacco da sé e, nello stesso tempo, una dichiarazione di neutralità nei confronti della materia narrata non facilmente esprimibile.

Ottieri ha fatto oggetto della propria poesia qualcosa che per definizione può essere forse descritto, ma certo non espresso. [...] La poesia, a meno a dedurlo dal libro di Ottieri, può esprimere meglio della scienza, da una parte, e naturalmente peggio, dall'altra, gli stessi fatti, lasciandoli alla loro sostanziale inesprimibilità.¹⁰²

Ma che cos'è il *pensiero*?¹⁰³ Di quale tipo di pensiero sta parlando Ottieri? Alla base esso è un'attività mentale che comprende diversi fenomeni come ragionare, fantasticare,

¹⁰¹ Saranno ben tredici le opere scritte in "versi" da Ottieri: *Il pensiero perverso* ('71), *La corda corta* ('78), *L'estinzione dello stato* ('82), *Versi adolescenziali* ('86), *Vi amo* ('88), *Il Padre* ('90), *L'infermiera di Pisa* ('91), *La questione meridionale* ('92), *Storia del PSI* ('92), *Il palazzo e il pazzo* ('93), *Le guardie del corpo* ('94), *Il diario del seduttore passivo* ('95), *Il poema osceno* ('96) inteso nelle parti poetiche del *prosimetron*. I romanzi veri e propri invece sono solamente undici.

¹⁰² PASOLINI Pier Paolo, *Satura, Il pensiero perverso, la beltà*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1971.

¹⁰³ Il primo tentativo di descrizione sistematica e di classificazione risale a Philippe Pinel il quale, già alla fine del Settecento, aveva distinto i disturbi di associazione da quelli imputabili alla memoria. Siccome il pensiero si manifestava nel linguaggio, Kurt Schneider diede avvio a ricerche che, partendo dall'afasia, tentavano di individuare i disturbi del pensiero sottostanti. Sul pensiero ci si orienta adottando la distinzione, anche se assunta come un comodo criterio ordinatore, tra disturbi formali e disturbi del contenuto.

ricordare, e che permette di essere in comunicazione con la realtà esterna, con se stessi e con gli altri, nonché di costruire ipotesi sul mondo e sul modo di pensarlo, e può deteriorarsi nel delirio o disorganizzarsi come nell'erompere delle emozioni. Nel poema Ottieri definisce il suo pensiero *perverso*, ossessivo, nero, infinito, devalorizzante, grossolano, sottile; aggettivi che rientrano nell'area dei disturbi del pensiero, ed alcune forme di tale affezione sono evidenti nello sviluppo delle poesie.

Cerca di scrivere del pensiero ossessivo nel pochissimo tempo
lasciatogli libero dal pensiero ossessivo.
Non lavora, non esce, non mangia,
all'infinito perfeziona la tessitura d'aria
con un'aderenza perfetta
schiacciata incollata alla cerebrale
spoletta. Schifiltosità disperata
verso ogni dolce contaminazione,
non guarda, non tosse, immobile e puro
sfuggendo la pena che avvampa
dopo il barlume di una distrazione. Se si accantona, se schiaccia
la molla del dubbio, essa scatta
più forte, il velo opaco che era
nella scatola della testa
si indurisce, il dubbio marrone
scuro picchia da sinistra e da destra.

(*PP*, p. 9)

L'incipit del *Pensiero perverso* evidenzia alcuni elementi caratteristici tra cui la scrittura e la scelta della terza persona per narrare la personale esperienza della malattia. Tra vita e letteratura staziona il Male "imperativo", un motivo rilevante della poetica di Ottieri, con cui bisognerà fare sempre i conti. Il tempo è «pochissimo» nel momento di libertà sempre agognata e mai realmente raggiunta, ma eterno nella sofferenza, mentre l'immobilità determina la *conditio sine qua non* dello scrittore, statico nel proprio non-essere che in verità è un essere pieno ma solo nell'ingorgo della malattia. La distrazione appare in un bagliore, un lampo, e subito racchiusa nella "concentrazione" sul proprio male mentre il dubbio, pertinente al dramma della scelta, è invece una «molla» che scatta e fa rimbalzare i pensieri da una parte all'altra della mente (una «scatola») senza requie.

Altri motivi, quali il succedersi delle ore, il rapporto mente-cervello, il vuoto, i colori, il letto, la depressione, la psicoanalisi, avvicinano *Il pensiero perverso* al *Campo di concentrazione*, applicazione l'una poetica e l'altra romanzata delle teorie formulate nell'*Irrealtà quotidiana*. Il tempo e l'alternanza del giorno e della notte, nel corso dei quarantuno poemetti del *Pensiero perverso*, hanno le stesse caratteristiche che si risconteranno nel *Campo di concentrazione*: l'incoscienza della notte è agognata come una quotidiana salvezza, tuttavia troppo labile e passeggera, mentre il giorno, con la luce, il risveglio e la coscienza di *esserci* provocano angoscia e disperazione. Lo scorrere del tempo in tale succedersi di ore è lentissimo, distillando e allungando la sofferenza che accompagna lo stato depressivo, mentre il pomeriggio viene vissuto come «pura consunzione del tempo», bloccato negli istanti fossilizzati dalle lancette dell'orologio, in particolar modo durante le prime ore pomeridiane.

Fruga prevede cieca
nella visione storta
del mattino,
se sceglie si condanna,
la non scelta è dannata. [...]
Impegnata, tesa è la testa nella notte,
inutile il corpo, l'istinto morto,
e misterioso, il buio
istinto del cervello trivella
l'aria e il tempo. [...]
È vicino il mattino e più soffia vicino
più la spoletta urge e s'avventa nella testa. [...]
Tropo corta è sempre la notte
per il pensiero ossessivo, di natura
infinito. [...]
Inganno che il dubbio ossessivo si calmi
la notte.
Dorme sì qualche volta. Rinviene
forte alla secca tapparella aperta.
Evita il risveglio, prolunga il sonno
come un elastico. [...]
Progredisce nel tempo il pomeriggio
doloroso e noioso come pura

consunzione del tempo;
aspetta – non può coglierla mai –
che l'occasione passi, se la lasci
alle spalle, il tempo
medica il dubbio. Ma il dubbio
rinasce dal tempo. Quel che è perdita
di tempo è per lui l'unico acquisto.
(*PP*, pp. 10, 11, 14, 15)

Indicativa l'aggettivazione utilizzata da Ottieri nel descrivere tali stati emotivi: «storta» è la visione del mattino (non potrebbe essere altrimenti) che proietta il depresso a contatto della concreta realtà, altrove definita «rachitica», mentre la notte è «corta» in opposizione al pensiero perverso «infinito» legato indissolubilmente al dubbio, già conosciuto nell'*Irrealità quotidiana* come dramma della scelta. Ottieri rovescia in questo modo il motivo classico della brevità della vita e della fugacità della giovinezza, cantato dal poeta greco Mimnermo e in seguito da Catullo, Orazio e Lorenzo il Magnifico, i quali invitavano senza troppa parsimonia a godere dei passeggeri momenti di felicità concessi all'uomo.

Confrontando i versi di Ottieri con quelli del carne V di Catullo, si può osservare il ribaltamento completo del frenetico desiderio di vita evocato dal poeta latino, per il quale la luce del giorno è breve mentre sopraggiunge l'amara consapevolezza della notte eterna. In Ottieri invece il giorno si dilata drammaticamente distillando il dolore in ogni attimo, mentre la notte dal canto suo, che porta con sé la pace della coscienza, è sempre troppo breve.

Soles uccidere et redire possunt:
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.¹⁰⁴

È vicino il mattino e più soffia vicino
più la spoletta urge e s'avventa nella testa.
Troppo corta è sempre la notte
per il pensiero ossessivo, di natura
infinito.

¹⁰⁴ CATULLO Gaio Valerio, *Le poesie*, Einaudi, Torino 1997, p. 18.

Nella poesia di tutti i tempi, l'immagine della notte si staglia comunemente come sinonimo di morte e netta antitesi di vita, accentuata nei versi catulliani dai due aggettivi «perpetua» e «una» strettamente collegati per asindeto e dalla disposizione chiastica degli attributi e dei sostantivi, «brevis lux» – «nox perpetua». Per Ottieri vale il contrario, giacché proprio nella «nox» troppo corta si può auspicare una vita dignitosa, incosciente quanto si vuole, ma pur sempre l'unica forma di vita possibile.

Il dubbio, descritto «marrone scuro» «velo opaco» «molla», perfora il cervello, coadiuvato in questo compito dallo stato depressivo che corre in suo aiuto per aumentarne il carico d'angoscia.

La depressione
sotterra vivacissimo il dubbio, lo slarga,
l'ansia lo piglia per le due
corni e lo sbatte per lo spazio mentale
percotendo il vuoto pieno di segretissimi
lampi, di qualche cenere, di soffocato fuoco
del più acre pensiero umano. [...]
Un corno
del dilemma si drizza: ha vinto senza catarsi.
(*PP*, p. 11)

Torna con efficacia l'immagine del «corno del dilemma [che] si drizza» simile al «corno della fiamma antica» dei fraudolenti (*Inf.*, XXVI, 85-87) già comparato con l'ondeggiamento della non-scelta del depresso che non era in grado di prendere nessuna decisione e descritto nell'*Irrealtà quotidiana*. Il perno intorno al quale ruota l'auto-riflessione sul proprio stato psichico è il «vuoto», o meglio un «vuoto pieno» di dolore, vissuto come prosciugamento fisico e morale per chi si scopre impotente dinanzi alla malattia, simboleggiato dall'abisso che si spalanca ai suoi occhi. È proprio su questo vuoto che si gettano le fondamenta della «vasta depressione», dell'«ansia senza storia», sulla quale solo la scrittura può valere come «rimovente», anche se fallibile.

Talvolta si rifà viva l'arte:
un miscuglio di vivere e scrivere,
di fiume e mare si intreccia
in uno statico estuario.
(*PP*, p. 18)

Emblematica è quest'ultima immagine che rappresenta quelle zone limacciose della psiche, inesplorabili ad occhio nudo ma che si possono esaminare attraverso la scrittura, più "utile" della psicoanalisi (almeno in apparenza), e tuttavia perdente, come aveva già rilevato Lucio:

Tempo di scegliere e di essere scelto;
la letteratura più non cura né cuore
né paura, rimovente si esplicita.
(*PP*, p. 53)

La psicoanalisi ha monopolizzato le scoperte psicologiche che un tempo faceva la letteratura; secondo cui la letteratura privata del suo compito vero di pioniera della psicologia, è rimasta retrograda, ornamentale, consolatoria: disoccupata. Lo scrittore serio allora tacerebbe. Morte dell'arte.
(*IQ*, p.160)

Nel *Pensiero perverso* l'attenzione di Ottieri è posta sulle proprie modalità espressive: ad esempio, la poesia come associazione involontaria (surrealistica solo nell'idea, non nell'attuazione) gli permette di svincolarsi dai legami della prosa per esprimersi con più libertà. È su questo concetto, continuamente agognato dal malato, che si fonda il principio determinante di una poesia caratterizzata da spinte irrazionali non filtrate dalla riflessione, da immagini frammentate disunite tra loro, dall'utilizzo di termini che acquistano specifico valore all'interno del verso, dal ritmo incalzante a volte ossessivo che combacia con il pensiero perverso e da un vortice musicale di colori e sofferenza. Un «narrare in versi» che auspica la libertà di raccontarsi, esplicitato nei versi successivi come esempio dimostrativo di questo particolare modo di far poesia.

Sempre, nell'apparente quiete convinta
si alza la paletta secca
della mental Riserva:
è il sistema, il sistema ossessivo.
Arduo spiegarlo se intender
non lo può chi non lo prova.
Occorre che l'estraneo muova
per una foresta senza foglia,
per uno scheletro fitto

(mai per un pensiero invito!)
un folto radiografico intreccio
in cui lo scatto fisso rimanda
a un altro scatto, ad uno ancora,
macchina coerente, camma,
tirantino, piagnone, sistema
binario, inferno meccanografico,
coerenza logica e orfica,
la più razionale e in ferro
disperazione possibile.
Morirà con riserva.

(PP, p. 75)

In apparenza, a prima lettura, i versi della poesia sembrano caratterizzati da alcuni disturbi formali del pensiero, tra i quali la cosiddetta *fuga delle idee*, ovvero una profusione di idee incontrollate che fioriscono per via associativa a getto continuo; oppure la *circostanzialità* per cui il pensiero si perde in molti dettagli con facili passaggi ad altri argomenti; o anche la *disgregazione*, contraddistinta dalla perdita di controllo nel modo di percepire le impressioni, così che si pongono in primo piano certi particolari con conseguente frammentazione del campo dell'esperienza dovuta all'eliminazione di orientamenti superiori. Si noti come questi disturbi formali siano determinanti nella strutturazione della poesia surrealista e influenzino il versicolare di Ottieri, il quale tuttavia evita d'«andar di palo in frasca». Nella sostanza, sono proprio quei certi particolari che articolano, come frammenti di un mosaico, la costruzione poetica che si avvantaggia, in modo "impressionistico", di aggregazioni cangianti fondate sul senso del dolore e sulla capacità evocativa.

Il «sempre» che apre la poesia si riferisce a quella tendenza psichica che spinge il soggetto malato a ripetere e pensare meccanicamente esperienze già vissute (la *coazione a ripetere*), legate nel caso specifico al confronto impari della Riserva che alza la paletta, come un vigile urbano, per fermare il timido tentativo della quiete che, in un barlume di fermezza «convinta», vorrebbe stanare un momento di pace. L'aggettivo «secca» attribuito alla paletta è subdolo poiché lo stop imposto alla quiete è inequivocabile, insindacabile, quindi la secchezza sta nell'atteggiamento della Riserva (non a caso «cruda») che inaridisce, nell'atto, non solo il tentativo di liberazione dalla malattia ma soprattutto manifesta l'essenza del pensiero perverso, ovvero il prosciugamento dell'essere. Tutto ciò non si può spiegare (è la difficoltà di esprimere l'inesprimibile) ed Ottieri per chiarire la situazione fa entrare in scena un estraneo,

che non è assalito da tale pensiero, in una «foresta senza foglia», chiaro richiamo al dantesco bosco degli alberi spogli dei suicidi, nel secondo girone del settimo cerchio:

Arduo spiegarlo se intender
non lo può chi non lo prova.
Occorre che l'estraneo muova
per una foresta senza foglia,
per uno scheletro fitto.

(*PP*, p. 75)

Non era ancor di là Nesso arrivato,
quando noi ci mettemmo per un bosco
che da neun sentiero era segnato.
Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.

(*Inf.*, XIII, 1-6)

In Ottieri è uno scheletro (immagine che si congiunge all'anoressica del *Campo di concentrazione*), simbolo della negazione della vitalità dell'uomo insieme agli alberi stecchiti e ai suicidi, ad essere «fitto» in aperto ossimoro con la foresta spoglia: è il sorprendente gioco delle parti ordito da Ottieri che snatura di senso immagini comuni per caricarle di altre percezioni e significati (seguendo in questo modo la poetica della Pop Art).

Nella seconda parte della poesia, predomina invece l'aspetto meccanicistico nell'analisi introspettiva del malato: «radiografico intreccio», «scatto», «macchina coerente», «camma», «sistema binario», «inferno meccanografico». Nell'unione dei componenti si tratta di un'osservazione interna senza scampo, non a caso attuata dal metodo di esame radiologico a scopo diagnostico con fotografie a raggi X che martellano il corpo del malato. Si parla di radiografie, eppure non c'è la minima traccia del corpo né delle sue parti costitutive, dunque l'analisi ancora una volta è indirizzata sull'anima, o ai brandelli che ne restano, del malato. La conclusione univoca, dopo un lavoro privo di contraddizioni (la macchina è coerente come la coerenza logica e la disperazione razionale), non può essere che la morte: «morirà con riserva». Ma sarà un bene o un male?

In altri passaggi del *Pensiero perverso* ritorna l'immagine "radiografica" che sviscera l'essenza del malato:

Nuotava nel fango denso, radiografiche
le radici dell'essere, sciupata
l'ovvietà del mondo.
Era la visione
del non mondo, dunque più larga.

(*PP*, p. 39)

Di radiografia in radiografia, evapora dal tavolo operatorio non solo il corpo (non c'è mai stato), ma addirittura la realtà stessa che lascia il posto all'irrealtà determinata dal pensiero ossessivo, la depressione, che ha situato l'accampamento su quel perno già conosciuto: il vuoto.

Solo qualche verso – gli scrive il poeta –
filtra dalla mia poltigliosa irrealtà.
Dalla sua gelatina ora non filtra che un sentimento perso.
Il pensiero perverso sostituì l'irrealtà:
passò il dereismo attraverso il vuoto
prima di approdare all'odierno perverso,
graticcio che copre il buco del vuoto,
occupazione, spirale. [...]
Non ride né
gli riesce la permanenza devalorizzante:
avida di valore la vita. Aspetta che passi la
colata di piombo
nel cervello.

(*PP*, pp. 38, 40)

Ciò che accomuna realtà e irrealtà si trova in un stato imbolsito tra fango, poltiglia, gelatina: l'immobilità del tempo e del letto si determina maggiormente per un inabissarsi lento e quotidiano nelle sabbie mobili della depressione cronica, con le solite lastre di piombo posizionate sul petto o conficcate nel cervello. Non esiste via d'uscita, se non il suicidio, anzi in alcuni casi la sentenza suona ironicamente crudele: condannato a vivere.

Il paziente non si uccide perché l'ossessivo
è condannato a restare vivo:
per la buona volontà dell'ossessione stessa

che non ammette un attimo
di non permanenza.

(*PP*, p. 26)

La depressione è la protagonista del *Pensiero perverso*, come anche nel *Campo di concentrazione*, ed alcuni disturbi si presentano in forma poetica, soprattutto quelli dell'affettività con sentimenti improntati ad una tristezza profonda, monotona e cupa che resiste alle sollecitazioni esteriori, cui si aggiunge una progressiva perdita d'interesse per la vita, come rilevano i seguenti versi:

È il rifiuto d'altri,
direi, forse negazione del sé, altra questione
nella vasta depressione che investe
l'area occidentale tutta. [...]
La depressione del mattino
non ha miraggi di riscatto,
si attesta ormai come una vita infinita. [...]
Si scatena il comportamento perverso.
Come un fischio negli occhi vibra la previsione,
la disperazione del momento perenne,
il sussulto, il folle punto dell'impossibilità
e della soluzione. [...]
La sofferenza eccede.
Rintrona la visione del mondo.
L'identità di sé s'è perduta per via
della mania e del terrore.
Dura oltre ogni umana paurosa
misura la paura, come un affogamento
della durata di sei giorni. [...]
Ei soffre il consueto
danno anancastico
di fronte al giovinetto
psicologo.

(*PP*, pp. 16, 21, 23, 30, 99)

Ottieri chiama in causa una tipica forma di depressione, quella *anancastica*, accompagnata da tensione, angoscia, idee ossessive e paranoiche in individui la cui

personalità premorboza è di tipo rigido e ossessivo. L'*ananacismo* è per l'appunto un'idea o comportamento ripetitivo e coatto presente in soggetti in cui dominano manifestazioni compulsivo-ossessive, ed il pensiero perverso, o dominante, esprime palesemente tale stato emotivo. Altro disturbo, evidente nel passo citato, riguarda l'abulia nel comportamento e l'inibizione del pensiero accompagnato dalla perdita d'iniziativa e progettualità. Si tratta di una perdita totale, di se stessi e della propria identità, senza prospettive di miglioramento future: il tempo si appiattisce, partendo dal mattino, in un'addizione grottesca di ore vuote che bloccano qualsiasi tipo di azione. La sofferenza portata dalla depressione è incommensurabile e distrugge gli argini difensivi di una mente sottoposta al martirio quotidiano, così che l'attenzione viene concentrata solo sui temi melanconici rendendo difficoltose sia le associazioni mentali che le ideazioni. Quella che segue è una "delirante" scena di vita quotidiana:

La paura fobica stringeva il pensiero
ossessivo a pensare la scelta e perché pensi siede
immobile pensando, unicamente, giorni:
anima viva non deve stargli intorno.
Si astiene dall'orrore della menoma azione:
il cerimoniale astenico non tollera
impercettibile distrazione,
la colpisce a sangue nel cervello.
Quindi si scatenava il moto ondoso,
pseudo libidinoso, che libidinizza,
l'ubiquità, l'essere qui mentre vorrebbe essere là;
e doveva moltiplicare le occasioni
nel coatto sistema della quantità.
Non lui decide non si fida di sé.
È la riserva mentale che da sola si drizza
(partorisce il doppio, il triplo, il tutto)
come una paletta della ratio
mossa dal relais e la strizza.
Ma qui ora perde tempo. S'alza,
telefona, va, s'aggira, beve,
nella coazione insaziabile.
Mobilità immovibile.

(*PP*, pp. 28-29)

Il tratto patologico della paura, su quelle situazioni che si considerano spaventose, assume qui i tratti della *fobia*, timore irrazionale per oggetti o specifiche situazioni che non dovrebbero provocare apprensione. La fobia è il tentativo, secondo Giovanni Jervis¹⁰⁵, di costruire una difesa contro la propria ansia allontanandone l'occasione di manifestarsi con un atteggiamento di rifiuto che tuttavia non fa che evocarne continuamente il fantasma. Ottieri manifesta il diniego dell'occasione non solo con la solitudine, ma anche con l'immobilità e l'inazione, senza peraltro superare la crisi. Anzi quel fantasma si aggira con sospetto nei reconditi meandri della sua mente, scatenando «il moto ondoso», la tempesta nel cervello, in contrasto con la «mobilità immovibile» e l'«inazione» del depresso, dovuta all'eterno dramma della scelta.

Un altro fantasma è presente in questi versi: è il malato che vaga senza meta alla ricerca di qualcosa che non esiste senza alcun accenno di guarigione. Inevitabili, nei casi più gravi, la deriva nell'alcolismo, la tendenza al suicidio e il desiderio di morte che accompagnano costantemente la sua vita.

Allora solo l'alcool smussa
i sanguinolenti spigoli del dubbio,
i sussulti del corno trascurato. [...]
Unicamente l'alcool libera il petto
e la mente, privilegiate sedi
del tubo e del piombo, della nuvolaglia
che non caglia, della gramigna ossessiva
germinante come il germe solitario.
Alcool semiconvinta liberazione breve
catarsi ripetitiva ossessiva della sistemazione ossessiva,
giacché notoriamente il sadicissimo
super-io è solubile in alcool,
verso il nirvana.

(*PP*, pp. 36, 44)

All'alcolismo Ottieri dedica grande spazio nelle sue opere, fino agli ultimi romanzi *Cery* e *Una irata sensazione di peggioramento*. Tra le motivazioni psicologiche sofferte dallo scrittore, sono da considerare incentivi che facilitano l'alcolismo gli stati di tensione, le difficoltà nelle relazioni umane, i sentimenti d'insicurezza, l'incapacità di affermazione

¹⁰⁵ JERVIS Giovanni, *Manuale critico di psichiatria*, Feltrinelli, Milano 1975.

personale. Nei versi precedenti si nota un uso delle assonanze tra «nuvolaglia» e «caglia» e nel tritico «gramigna» «germinante» «germe» nell'indicare, con termini dispregiativi, la condizione del depresso in ausilio del quale interviene l'alcool, liberatore inutile, però, essendo il malato evaporato da sé. Dal *Poisson soluble* di Bréton si passa al «super-io solubile» di Ottieri, con buona pace della psicoanalisi freudiana.

III. 3. b) Colori che implodono nella sarabanda poetica

Un aspetto significativo delle poesie di Ottieri, presente anche nella produzione in prosa, è la connotazione psicologica in ordine ai significati emotivi e simbolici derivanti dall'uso dei colori. Nonostante le differenti interpretazioni che si riscontrano nelle varie culture ed epoche storiche, i colori rappresentano in ogni area geografica e a ogni livello di conoscenza uno dei riferimenti più espressivi della lettura simbolica del mondo esteriore ed interiore. Per ciascuna cultura e per qualsiasi individuo ogni colore assume un certo significato ed esercita un determinato effetto connesso a immagini, contenuti, figurazioni che il soggetto percepisce. Il colore prevalente nel percorso letterario di Ottieri è senza dubbio il nero che caratterizza la depressione, oltre al buio, la notte, il pensiero, il decesso, l'inferno, dato dall'assenza totale di luce e perciò connesso all'oscurità, al mondo delle ombre, alla morte.¹⁰⁶

Il mio vero senso d'irrealtà è uno stupore doloroso e nero una specie di
buia verità.

(*IQ*, p. 29)

Tesa è la testa nella notte,
inutile il corpo, l'istinto morto,
e misterioso, il buio
istinto del cervello trivella
l'aria e il tempo. [...]
Il tempo che come il dubbio
pompa il pensiero nero. [...]

¹⁰⁶ Kandinsky lo definisce «qualcosa di spento come un rogo combusto fino in fondo, qualcosa di inerte come un cadavere che è insensibile a tutto ciò che gli accade intorno e che lascia che tutto vada per il suo verso» (da KANDINSKY Wassili, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1974), e sembra la descrizione di un grave stato depressivo.

Lo acceca in un'ansia nera. [...]]
Ombra umida, cupa, gelosa è l'istinto. [...]]
Vedere il mondo ridotto
a una luna vicinissima al naso
ritagliata e nera. [...]]
La nevrosi mondana è una femmina narcisa
e ossessiva che sostituisce il sentimento
chiaro e nero.

(*PP*, pp. 10, 29, 39, 50)

Le poesie rinvergono di moda dopo la paura enorme, il rivolgimento del cielo e della terra e la disperazione nera. Non vi è altro aggettivo alla disperazione che: nera. [...]] Non so bene che cosa scrivere sulla disperazione, posso dire soltanto che essa è nera. Colora di nero il mondo e lo restringe ad un imbuto nel cui punto più stretto sta il disperato. [...]] So che il cielo s'offusca, un mattone si schiaccia nel petto, il circuito dei pensieri è nero-grigio. Ognuno potrebbe elencare i propri neri pensieri.

(*CC*, pp. 9, 23, 60)

In opposizione al nero, il bianco, scaturito dalla fusione di tutti i colori dello spettro, non contiene alcuna dominanza che lo fa propendere verso qualche colorazione ed è considerato in generale simbolo della purezza, innocenza e castità. Non per Ottieri, per il quale bianca è l'irrealtà, l'opposto della realtà viva e piena di colori, quindi se possibile più atroce del colore nero. Se la depressione imprigiona il malato in un abisso infernale dove prevale il nero delle sensazioni, il bianco è la negazione assoluta di qualsiasi percezione della realtà, e dunque anche del possibile male che pur nella sua atrocità è "vitale".

Vede il bianco, la sua irrealtà è sicuramente bianca; vede recidivamente la luce abbagliante, il nitido liscio della materia. [...]] L'angoscia si dissecca e nell'aria arida che lascia si forma la membrana della irrealtà, bianchissima, disidratata, paurosa in ogni affetto. [...]] Perché non do tutto il bianco, tutto bianco? Perché non posso "atteggiarmi" interamente al bianco, essere bianco. Perché non posso atteggiarmi interamente al bianco? Perché per uno scrittore il bianco è il male. E dal male si rifugge non problematicamente, si cerca di dominarlo, e giudicarlo, conglobarlo dall'alto di un rapporto gerarchico. Così il bianco è incorniciato, sottomesso dal nero. (*IQ*, pp. 42, 68, 255)

È l'umano che si smarrisce nella cameretta abbagliata dal sole con l'ansia bianca e il via-vai ininterrotto dell'agitato. [...] La monotonia della mattina si alza davanti a me come un altissimo muro bianco, compatto, sempre uguale, percorso da fessure che sono sempre le stesse e che conosco a memoria.

(CC, pp. 56, 96)

Il bianco è per Ottieri il nulla divenuto materia astratta, un prosciugamento effettivo dei sensi che non possono più toccare la realtà: si attesta, in questo modo, il distacco non rimarginabile tra il malato e il mondo circostante. Il bianco, come un notaio attento, certifica questo stato di fatto. Kandinsky lo definisce come un «silenzio che non è morto, bensì ricco di possibilità, è un nulla giovane o, più esattamente, un nulla anteriore al principio, alla nascita. Così risuonava la terra nei bianchi periodi dell'era glaciale». Ottieri va oltre tale percezione giacché il bianco si caratterizza non per una fusione ma per negazioni e non retrocede al principio delle cose ma le scavalca verso la morte. Disseccamento, disidratazione, aridità, smarrimento sono le connotazioni principali del bianco, che sta lì ad estirpare qualsiasi barlume di vitalità.

Il grigio invece, che Kandinsky definisce «immobilità desolata», risulta dalla mescolanza del bianco e del nero senza essere né uno né l'altro. Max Luscher scrive che «si distingue per le negazioni. Non è colorato, né chiaro, né scuro. Il grigio è il nulla di tutto, la sua particolarità è la neutralità più completa»¹⁰⁷. Il colore grigio caratterizzerà la domenica crepuscolare di Ottieri: «È una domenica grigia, triste oltre la morte. La realtà in cui sono immerso mi ripugna. È una domenica grigissima, di pioggia» (CC, p. 21), annullando la luce del giorno per avvicinarsi alla morte. Anche in un passo del *Pensiero perverso* il temporale inevitabilmente è grigio e l'atmosfera si discioglie senz'altri colori.

Nella paura il temporale è grigio,
non sprizza un litigio,
si passeggia in tondo nel cortile
servile, si deambula nell'oceanico
senso del mondo. [...]
È marcio. Ha compiuto
la vita. Dolore grigiastro senza colore,
abitudine, stremata sofferenza

¹⁰⁷ LÜSCHER Max, *Il test dei colori*, Astrolabio, Roma 1976.

divenuta cieca per i troppi bagliori.

(*PP*, pp. 22, 87)

Il colore rosso, dal canto suo, si connette al tema dell'energia vitale, anche se in Ottieri segue un percorso differente come si potrà constatare osservando le vestaglie rosse delle pazze del *Campo di concentrazione* (come i cieli e stanze di Munch che “entrano” nel romanzo). Il rosso si accompagna spesso al sangue che metaforicamente abbandona le vene del malato, e quindi si potrebbe parlare di energia vitale ma nel senso della sua perdita.

Nei versi seguenti emergono altri due colori, il blu «scuro» che secondo Goethe è un «nulla eccitante, una contraddizione composta di eccitazione e di pace»¹⁰⁸, e il marrone che generalmente si collega alla terra e al carattere ancestrale femminile e materno.

Lo vedeva scollato
dall'onnicompreensione e baluginante
fra gli altri piccolo
oggetto blu scuro,
con i mucchietti flottanti marrone,
muretti della vita parziale.

(*PP*, p. 39)

Nei versi si riscontra il carattere “automatico” della poesia di Ottieri con associazioni percettive, visive ed emotive in cui i colori si coagulano alle sensazioni. Tra tante oscurità, emergono anche tinte più chiare e delicate, quali l'azzurro e il verde:

E ciò lo smunge, ottunde
a ilari pensieri campestri
di viaggio, a sguardi d'orizzonti,
a contemplazione di monti
azzurri, soste in verzura.

(*PP*, p. 17)

Tagliente innanzitutto il diminutivo concesso all'azzurro, colore del cielo liberato dalla «nuvolaglia» della depressione, quindi simbolo di quiete e felicità, mentre si parla di viaggi (sorprendente per chi è suo malgrado inchiodato a letto), di contemplazione di monti lontani,

¹⁰⁸ GOETHE Johann Wolfgang, *La teoria dei colori* (1908), Il Saggiatore, Milano 1981, p. 45.

con un labile richiamo al manzoniano *Addio ai monti*, e di ristoro in un insieme di piante verdi, la «verzura» appunto, termine arcaico non usato casualmente poiché rimanda all'inclinazione umanistico-rinascimentale per le descrizioni di boschetti e fiumi ristoratori; e tra numerosi riferimenti si ricordi «il mover de le frondi e di verzure» di Ariosto.

Il verde risulta dalla composizione di blu e giallo ed è, per Goethe, un colore statico ed equilibrato, dove «occhio e animo riposano su questo composto come se si trattasse di qualcosa di semplice. Non si vuole e non si può procedere oltre»¹⁰⁹. I pensieri campestri puntellano questo quadretto quasi idilliaco, un *unicum* stridente nella poetica di Ottieri, accresciuto dall'aggettivo «ilare», giulivo buonumore, davvero di un altro pianeta rapportato all'universo di sofferenza vissuto nella clinica. Ma tutto rientra in un gioco poetico ben strutturato se si considerano con attenzione i due versi iniziali che indicano rispettivamente svuotamento (smungere) e privazione (ottundere) e il seguito della poesia chiarirà quest'inclinazione:

Preme la pera
nel cranio occupato come un cesso.
Peccato, andava questa volta
lunghezzo un fiume “virgiliano”,
un mare “mitico”. Nulla
della natura o dell'arte
g'importa. La pera solo.
(*PP*, p. 17)

Le illusioni bucoliche, con un vago richiamo virgiliano, di pastori, campi lussureggianti, fiumiciattoli sinuosi, nature incontaminate, si scontrano con la «pera» (immagine deforme e grottesca del pensiero perverso) che occupa, trasformandolo del tutto, il cervello in una *toilette*, e delle più volgari: un «cesso». Crollano a questo punto le speranze per un rinsavimento delegato all'arte, poiché il valore assoluto della depressione non consente fughe in nessun luogo.

Il riferimento a Virgilio è solo uno dei numerosi rimandi letterari presenti nel *Pensiero perverso*. Oltre agli auto-riferimenti che Ottieri fa delle proprie opere (*L'irrealtà quotidiana* con il dramma della scelta è predominante), c'è il “solito” Leopardi:

¹⁰⁹ Ivi, p. 49.

Pigro? Ma egli salta
su come un augelletto
al primo luore dell'aurora se il risveglio
non è lavoro mortale.
Se il risveglio è gioia.
Ma mortale è il rebus.
(PP, p. 20)

«Luore» è termine letterario che connota un'attenuazione della luce dell'alba, mentre l'«augelletto», diminutivo arcaico di *augello* (dal provenzale *auzel*), rinvia all'«odo augelli far festa» di Leopardi, ed inoltre in questo passaggio ci sono evidenti contaminazioni di “pessimismo cosmico”, come il risveglio mortale, in un confronto serrato con alcuni versi del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*:

È la vita mortale.
Nasce l'uomo a fatica,
ed è rischio di morte il nascimento.
Prova pena e tormento
per prima cosa. [...]
Forse in qual forma, in quale
stato che sia, dentro covile o cuna,
è funesto a chi nasce il dì natale.¹¹⁰

Il *Canto notturno* genuinamente poetico del *pastore errante* sviluppa una solenne meditazione sui grandi temi leopardiani quali il senso oscuro dell'esistere, l'estraneità remota e incomprensibile della natura, l'ontologica necessità della sofferenza, il dolore cosmico e il senso tragico d'esser vivi. Ottieri s'inserisce nella riflessione sul dolore “primogenito” della tormentata coscienza dell'uomo che inizia dalla nascita per terminare con la morte, concretizzando tuttavia il pessimismo in una malattia, la depressione. Dolore certamente “cosmico” ma che ha un nome (e una diagnosi), rapportandosi esclusivamente agli uomini con l'affrancamento degli animali, esclusi dalle considerazioni di Ottieri ma controparte fondamentale nel canto del pastore.

¹¹⁰ LEOPARDI Giacomo, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1829), in *Poesie e prose* vol. I, cit., pp. 84-88.

In altri versi del *Pensiero perverso* affiorerà anche il riferimento ad un altro elemento essenziale della poetica leopardiana: il rimpianto della giovinezza, periodo in cui era possibile gioire della felicità, mai davvero vissuta, rappresentato nelle drammatiche vicende di Silvia nel canto omonimo e di Nerina nelle *Ricordanze*. Simili percezioni sono provate dal malato imbalsamato nell'eterna coazione a ripetere, ossessiva, in una sorta di reiterazione senza pausa di azioni e pensieri imm modificabili, in cui s'inserisce l'immagine della primavera (la giovinezza) che non è concessa al malato (il fanciullo), condannato all'ergastolo della clinica.

Dimenticata per la coazione
che abbellisce l'azione di sinistra spinta,
la tinta del dosaggio, l'assaggio, il maggio
del paziente che non venne.
(*PP*, p. 27)

Di quel vago avvenir che in mente avevi.
Era il maggio odoroso: e tu solevi
così menare il giorno. [...]]
Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
da chiuso morbo combattuta e vinta,
perivi, o tenerella. E non vedevi
il fior degli anni tuoi.¹¹¹

Se torna maggio, e ramoscelli e suoni
van gli amanti recando alle fanciulle,
dico: Nerina mia, per te non torna
primavera giammai, non torna amore.¹¹²

Silvia e Nerina personificano il motivo della morte precoce, delle speranze perdute, della giovinezza spezzata dal Male, su cui fa perno il sentimento del tempo passato, in perfetta simbiosi per Ottieri con la condizione del depresso, non ancora morto ma nemmeno in vita. Esperienze esistenziali che collimano nella visione di un futuro chiuso, impermeabile, in cui la forza evocativa è delineata dal dolore per la felicità mai raggiungibile. «Il maggio non venne» e non verrà.

¹¹¹ LEOPARDI Giacomo, *A Silvia* (1828), in *Poesie e prose* vol. I, cit., pp. 77-78.

¹¹² LEOPARDI Giacomo, *Le ricordanze* (1829), in *Poesie e prose* vol. I, cit., pp. 79-83.

Altri autori, prevalentemente italiani, si ritrovano nel versi del poema di Ottieri, ed è il caso di D'Annunzio con *La sera fiesolana*.

Ha dinanzi l'insano
vagolar del pomeriggio,
e la sera non fiesolana,
la sera che sbrana.

(*PP*, p. 21)

Fresche le mie parole ne la sera
ti sien come il fruscio che fan le foglie
del gelso ne la man di chi le coglie
silenzioso e ancor s'attarda a l'opra lenta
su l'alta scala che s'annerà
contro il fusto che s'inargenta
con le sue rame spoglie
mentre la Luna è prossima alle soglie.¹¹³

Ottieri rovescia l'atmosfera placida e simbolica della poesia di D'Annunzio in cui viene descritto, in tre quadri diversi, l'approssimarsi della sera con la fine del pomeriggio, il tramonto, l'inizio della notte. Il richiamo c'è, ma per negazione: non parole fresche, né la delicatezza del gelso, né il fusto che «s'inargenta», né il silenzio, ma uno squilibrato errare del pomeriggio verso una sera non certo dolce, come le parole del poeta, ma che «sbrana». Ottieri sceglie un modello poetico per rendere più trasparente il contrasto col proprio modo di versicolare e il D'Annunzio, quello delle *Laudi*, fa al caso suo. Ottieri del resto si sente più “crepuscolare” e i toni della poesia dannunziana, tra pioggia musicale e divine creature alate, stazionano ben lontano dalle atmosfere lugubri delle cliniche. Tuttavia, in circostanze particolari, i due poeti s'incontreranno (idealmente) in un luogo ben definito come l'ospedale dove D'Annunzio, nel periodo di degenza successivo ad un incidente aereo, compone il *Notturmo* opera caratterizzata dall'oscurità e dai ricordi che riaffiorano soffusamente. Il *Notturmo* è una specie di diario, altra analogia con Ottieri, nel quale il poeta, costretto all'immobilità e al buio, segna il fluire della vita che fuori continua a scorrere mentre la sua esistenza “oscura” viene affidata solo alla rievocazione del passato.

¹¹³ D'ANNUNZIO Gabriele, *La sera fiesolana* (1899), in *Alcyone*, in *Poesie*, Garzanti, Milano 1984, p. 347.

In un passo del *Pensiero Perverso*, vi è anche un riferimento a Boccaccio attraverso l'immagine della «lieta brigata» di giovanetti che, per sfuggire alla peste del 1348 e al contagio, si rifugiarono in una villa di campagna come si ricorda nell'*incipit* del *Decamerone*.

Lo shock, la medicina, la fonda psico-
analisi, il movimento,
la quiete, l'ozio, solitudine e liete
brigade, letteratura e vita.

(*PP*, p. 26)

Ottieri fa collimare il senso della letteratura, come unica ancora di salvezza dalla desolata atmosfera cittadina all'interno della clinica, con le poesie che “aggrappano” il poeta alla realtà, ma senza riuscirci pienamente. Novelle per salvarsi dalla peste, e poesie per sopravvivere alla depressione; ma nella villa i giovani trascorsero gradevolmente il tempo tra banchetti, canti, danze e piacevoli racconti, mentre nella clinica è la sofferenza che caratterizza il periodo di degenza e le poesie descrivono questa condizione disperata. Un elettroshock per un ballo, una schizofrenica al posto di Pampinea, letteratura dalla vita: il gioco è fatto.

L'immagine del letto, feticcio e microcosmo della malattia, accostato ad una tomba, invece, chiama direttamente in causa l'apertura dei *Sepolcri* di Foscolo.

Una volta uscito dall'urna
senza cipressi e pianto,
urna del letto dove giace vivo
schivo non schivo.

(*PP*, p. 72)

All'ombra dei cipressi e dentro l'urne
confortate di pianto è forse il sonno
della morte men duro?¹¹⁴

La tomba-letto del depresso non può lasciare alcuna memoria ai posteri, in primo luogo perché non è ancora morto, anche se a volte sembra esserlo, e inoltre perché non ha alcun valore da trasmettere. Il suo “monumento” è assolutamente inutile, scoperchiato come

¹¹⁴ FOSCOLO Niccolò Ugo, *Dei Sepolcri* (1807), Mondadori, Milano 1987, p. 145.

un eretico cui si negano sia i cipressi che le lacrime, dove l'ossimoro «giace vivo» connota un'esistenza immobile e miserevole. Da qui il contrasto evidente con l'idea foscoliana di sepolcro, simbolo di affetti domestici che stabilisce tra vivi e defunti quella «corrispondenza d'amorosi sensi» del tutto negata ai malati di Ottieri, non per mancanza di premure dei familiari, ma a causa dello stato di malessere "cosmico" che non consente loro neppure un minimo sollievo. L'«urna senza cipressi» di Ottieri indica un sepolcro eretto fuori dei cimiteri e nel carne del Foscolo quest'immagine rinvia all'affronto subito da Parini: «A lui non ombra pose / tra le sue mura la città, lasciva / d'evirati cantori allettatrice, / non pietra, non parola» (vv. 72-75). Non casuale l'avvicinamento a Parini, anch'egli poeta emarginato da una società dissoluta ed impudica, di cui Milano città «dal cielo finto», che non riconosce il valore educativo della poesia preferendo «evirati cantori», ne è l'emblema per lo stesso Ottieri.

Un ultimo riferimento riguarda il Manzoni del *Cinque maggio* nell'epigrafe lapidaria piena di contrasto tra l'*ei*, pronome che indica per antonomasia Napoleone (e il depresso in Ottieri) ed il *fu* che ne determina la scomparsa (o l'immobilità).

Ei giaceva, più che ricco di singulti,
con abbondanza di cerebrali
spasimi e flutti. [...] Ei giacque a lungo.
(*PP*, pp. 85-86)

Ei fu. Siccome immobile,
dato il mortal sospiro,
stette la spoglia immemore
orba di tanto spiro.¹¹⁵

La condizione del morto *undead*, tipica del depresso grave, è immaginata da Ottieri nello stare immobile (sul letto) affossato da una rilevante quantità di malesseri: «ricco», «abbondanza» e «a lungo» sottolineano lo stato d'animo sul quale pianti convulsi e dolori acuti confluiscono indisturbati. L'«immemore» manzoniano, nel confronto, rappresenta una situazione più "vivibile": la fissità della morte dissolve il malessere di sentirsi disintegrato e ancora in vita, che altrimenti sarebbe infinito.

¹¹⁵ MANZONI Alessandro, *Il cinque maggio* (1848), in *Tutte le opere*, Giunti Barbera, Firenze 1967, p. 20.

IV

LA DEPRESSIONE: IL “CANCRO DELL’ANIMA”

IV. 1. *Il campo di concentrazione*

IV. 1. a) Il lager di Zurigo

Passate tre settimane in clinica (durante le quali è stato inconcepibile scrivere). Ricordarsi di dire che la sera, stando “meglio”, ho gli stessi problemi di scelta che a casa. Raccontarli all’analista. [...] Una via l’altra. La ridda delle donne vagheggiate. Ritorno come prima. Le poesie rinvergono di moda dopo la paura enorme, il rivolgimento del cielo e della terra (nelle prime tre settimane) e la “disperazione nera”. Non vi è altro aggettivo alla disperazione che: nera. Come usavo, non mi muovo piuttosto che scegliere.

(CC, p. 9)

Ottieri ha sempre rifiutato la simbiosi tra letteratura e malattia e a chi gli poneva delle domande in merito rispondeva ironicamente che era «roba da americani»; eppure la sua poetica ruota attorno ai rapporti tra la malattia mentale (depressione in particolare) e lo scrivere che incessantemente conserva l’impronta dei frequenti stati psichici alterati. Si potrebbe definire quella di Ottieri una “letteratura malata”, anche se è necessario riflettere sull’avversità dello scrittore, sempre attento a non restare inchiodato nelle etichette letterarie, a questa definizione. La malattia è una delle tematiche prevalenti nel percorso letterario di Ottieri¹¹⁶ e nel *Campo di concentrazione* diventa essa stessa personaggio, con la quale è possibile esplorare i meandri della sofferenza umana, del Male congenito nell’uomo e dei

¹¹⁶ A partire dal ’66, data di pubblicazione de *L’irrealtà quotidiana*, fino all’*Irata sensazione di peggioramento* del 2002, la malattia mentale è l’elemento imprescindibile di tutte le sue opere.

turbamenti della psiche. Ottieri finisce a volte per annullarsi nella malattia che prende possesso di tutta la realtà, filtrandola nella sua mente, con la conseguente creazione di un “altro” mondo con le proprie regole, leggi, divieti, affetti e sentimenti paralleli al mondo “normale”. Sensazioni e disagi simili che Ottieri riverbererà anche nei poemetti della *Corda corta* dove riemergono i ricordi filtrati poeticamente attraverso una prima voce femminile che parla dello scrittore depresso, Pietro (nome che sarà utilizzato anche per i futuri protagonisti del *Poema osceno* e dell'*Irata sensazione*) “imprigionato” alle Betulle e nella clinica Kremlin-Bicêtre di Parigi: «Tu sei fra le betulle il più intelligente / dei matti e fuori, Pietro, / degli intelligenti il più matto» (COR, p. 106).

Nel *Campo di concentrazione* Ottieri racconta la propria esperienza della depressione psichica durante il ricovero alla Klinik am Zürichberg di Zurigo¹¹⁷. La malattia mentale sofferta dallo scrittore per lunghi periodi della sua vita è «il cancro dell’anima», ovvero la depressione, molto spesso «sottodiagnosticata», «sottotrattata», «mal-trattata» nel corso dei secoli: «Un vero e proprio scandalo della medicina»¹¹⁸. La depressione clinica è uno stato duraturo dell’umore che influenza il sonno, le abitudini alimentari e impedisce a chi ne soffre di provare piacere e di vivere un’esistenza serena. Secondo il sistema categoriale del DSM-III-R¹¹⁹ gli individui devono mostrare almeno cinque dei sintomi di seguito elencati affinché sia possibile diagnosticare uno stato depressivo maggiore:

- 1- Umore depresso (sentimenti di profonda tristezza, disperazione, inutilità).
- 2- Marcata diminuzione dell’interesse o del piacere per tutte, o quasi tutte, le attività quotidiane.
- 3- Perdita o guadagno significativo di peso indipendente dalla dieta.
- 4- Insonnia o iperinsonnia.

¹¹⁷ Si tratta della Klinik am Zürichberg, clinica privata di psichiatria e psicoterapia di Zurigo che si trova alla Dolderstrasse numero 107, all’incrocio tra l’Aurorastrasse e Pilatusstrasse, in un quartiere centrale e tranquillo della città, specializzata a partire dagli anni Sessanta nella cura degli stati depressivi e ansiogeni, disturbi dell’umore, alcolismo. La terapia si attua sia con il colloquio costante con il paziente, sia con le terapie di gruppo ed attività ricreative quali l’atelier e lo sport.

¹¹⁸ Le espressioni citate appartengono al dottor Giovanni Battista Cassano, professore ordinario di psichiatria e direttore del Dipartimento di Psichiatria, Neurologia, Farmacologia e Biologia dell’Università di Pisa, e sono state estrapolate dal libro *E liberaci dal male oscuro*, cit.

¹¹⁹ Il DSM, Diagnostic and Statistic Manual, era il manuale diagnostico in uso presso gli psichiatri americani dal 1952 che riconosceva e classificava tutti i disturbi mentali. Nel ’74, l’American Psychiatric Association compì una profonda e radicale revisione dei criteri diagnostici con la pubblicazione di una terza edizione nell’80. Da allora le diagnosi si sono espresse «in base al DSM-III-R», cioè secondo i sintomi codificati dal Manuale che ha creato un linguaggio universale recepito e rielaborato dall’OSM. Il Manuale segna chiaramente un ritorno all’osservazione clinica, alla descrizione dei sintomi, al dato empirico. L’edizione italiana è *DSM-III-R, Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali*, Masson, Milano 1988.

- 5- Agitazione psicomotoria (livello d'attività superiore al normale) o rallentamento (forte riduzione dell'attività).
- 6- Affaticabilità o mancanza d'energia.
- 7- Sentimenti d'inutilità o colpa eccessivi e immotivati.
- 8- Diminuita capacità di pensare, concentrarsi, o prendere decisioni.
- 9- Pensieri ricorrenti di morte, propositi di suicidio con o senza la formulazione di un piano specifico.

Nell'asse IV del DSM-III-R si classificano le varie forme delle malattie mentali con sei codici ai quali corrispondono altrettante etichette: nessuna, lieve, moderato, grave, estremo, catastrofico. In quest'ultimo caso, le situazioni durature per gli adulti sono esplicitate con la seguente formula: «Essere presi in ostaggio; essere detenuti in un campo di concentramento». Poiché i cinque assi del Manuale DSM-III-R sono stati pubblicati, dopo l'adattamento di Davison e Neale, nell'83, si può constatare come Ottieri riesca abilmente ad “anticipare” i tempi e ad offrire una descrizione “scientifica” alla sua malattia.¹²⁰

¹²⁰ Si studia la depressione fin dai tempi più antichi anche se, a causa delle sue caratteristiche, questa si confondeva con sentimenti universali quali il dolore, lo sconforto, la noia e altri disturbi. I medici egiziani, ad esempio, avevano collocato la depressione tra i fenomeni morbosi in una visione etico-religiosa della malinconia, termine che indicava disturbi molto simili alla depressione: malattia o problema morale? Malattia o dramma esistenziale? È da notare come quest'ambiguità sia presente anche nel Ventunesimo secolo, constatazione che conferma in qualsiasi epoca le difficoltà diagnostiche di tale patologia. Nell'antichità, studiarono i disturbi depressivi anche Ippocrate, Aristotele, Plutarco, Areteo di Cappadocia e Galeno. L'impostazione organicistica della medicina greco-romana cominciò a tramontare con l'affermarsi delle correnti filosofiche neoplatoniche, neopitagoriche e orfiche, oltre al misticismo ebraico-orientale, le quali crearono i presupposti di una visione demonologica per cui nell'uomo s'incentrava il conflitto perenne tra il bene e il male e i disturbi mentali apparivano come gli estremi di questa lotta. La diffusione del Cristianesimo, col richiamo alla trascendenza e al dramma peccato-redenzione, orientò verso uno spiritualismo psicologico l'analisi dei disturbi mentali, quindi la depressione non fu più considerata una malattia ma come colpa e peccato, uscendo dall'ambito della biologia per rientrare nel campo della morale e della problematica esistenziale. Con il Rinascimento ripresero vigore e originalità gli studi sulla malinconia grazie all'intervento di filosofi, medici e artisti, tra i quali Ficino, Dürer e Cranach. Inoltre l'interesse per l'anatomia, nelle arti come nella scienza, cancellò la teoria umorale riconducendo la malinconia entro l'ambito medico, fino ad arrivare agli studi di Paracelo che compilò una prima classificazione dei disturbi mentali. Con l'Illuminismo s'impose il metodo scientifico: il posto centrale nel corpo umano non si assegnò al cuore come nei secoli precedenti, ma al cervello così che William Cullen introdusse il termine «nevrosi» per indicare una serie di malattie caratterizzate da un gran turbamento nel «sistema nerveo». Nell'Ottocento Jean-Étienne Esquirol indicò, tra le cause predisponenti alla depressione, l'eredità, il temperamento, l'influenza dell'ambiente sociale e di eventi d'ordine emotivo e morale, mentre nel 1854 Jean-Pierre Falret parlò di «folia circolare», e qualche anno dopo Karl Ludwig Kahlbaum di «ciclotimia». Allo psichiatra americano, di origine elvetica, Adolf Meyer si fa risalire invece la diffusione del termine «depressione» intorno al 1920. L'approccio psicodinamico si sviluppò in seguito con l'opera di Freud che, a partire da *Lutto e malinconia* del '17, fece uscire di nuovo la depressione dalla concretezza del corpo per metterla in un ambito astratto che si denominava «psiche» e non più anima. Solo a partire dalla metà del Ventesimo secolo s'iniziò a considerare la depressione come una malattia a base essenzialmente biologica, con componenti ereditarie e a sperimentare psicofarmaci, quali il litio e la clorpromazina, in grado di alleviare le sofferenze dei malati. Nel '90, con una risoluzione congiunta delle due Camere, il Congresso degli Stati Uniti proclamò che gli ultimi anni del secolo si ricordassero per il “Decennio del cervello”, ponendo l'attenzione sul fatto che anche il cervello può ammalarsi come qualsiasi altro organo del corpo; quindi per comprendere e diagnosticare la depressione, negli anni Duemila, s'incentrarono gli studi sul funzionamento del cervello. In estrema sintesi, sono tre le principali direttrici nello studio della depressione: l'orientamento psicanalitico che

Nell'*Irata sensazione di peggioramento* finale, il dottor Migliorini (Gallimberti), dopo aver accertato la ripetitività (ma "innovativa") che caratterizza l'opera di Ottieri, vorrebbe sgombrare il campo da fraintendimenti: quando si fa un'analisi non è possibile viverla e poi trascriverla come un romanzo, e chiama in causa proprio il DSM.

Qui, io e lei non facciamo letteratura psichiatrica. Io e lei non stiamo facendo un dizionario, né compilando una nuova edizione del DSM III R. Inoltre le comunico che quelli del DSM, quelli stessi, lo stanno superando, rompendone lo schematismo secco e inumano, per cercare le sfumature, per essere più, come dicono, selettivi.

(ISP, p. 34)

Dalle persone depresse emergono delle espressioni metaforiche nel descrivere la propria condizione, paragonandola ad uno stato di oscurità e di appesantimento. I malati gravi hanno in genere un'immagine di loro stessi molto negativa, fino all'orrore, una pulsione sessuale bassa, possono soffrire d'insonnia o avere un accresciuto bisogno di dormire, sfuggono i contatti sociali e pensano fortemente al suicidio. Il depresso è totalmente assorto nella propria sofferenza che il suo cervello spesso prova un'intolleranza per tutto ciò che è vitale, dinamico, rumoroso e luminoso.

Tenendo a mente l'insieme di questi sintomi, si analizzerà il diario-romanzo-registrazione *Il campo di concentrazione* per capire lo stato depressivo dello scrittore ed il modo in cui emerge sulla pagina. Già nell'apertura, Ottieri mette in evidenza i motivi essenziali che strutturano il suo romanzo quali il tempo (le iniziali tre settimane), il luogo (la clinica-prigione), la scrittura (il comporre poesie), la psicanalisi (l'analista e i problemi di scelta già alla base dell'*Irrealtà quotidiana*), l'amore (la «ridda delle donne vagheggiate») e soprattutto la depressione («disperazione nera»). Partendo proprio da quest'ultima, la protagonista del romanzo, Ottieri dissemina sulla pagina le impressioni avute durante il ricovero:

Il tempo si rischiara, la grande depressione si solleva lentamente a decimi di millimetro. Si sta attaccati alle più scarse origini, dormire, mangiare, lavarsi, vestirsi. Si sta a un centimetro dal suicidio. Sospiro

considera la depressione come una forma di collera indirizzata al proprio interno e che insorge nella prima infanzia; il modello dell'apprendimento in base al quale le persone depresse mostrano un'impotenza appresa dalle esperienze precedenti; e l'orientamento biologico che cerca l'origine della depressione sia nella genetica sia nella chimica del cervello.

cercando aria come un sommergibile affondato che finisce le sue riserve. È mezzogiorno, è il pranzo buio senza appetito, cui l'anima non partecipa, fugge altrove. [...] Mi sento strano sconvolto irreali. [...] Il mondo mi ruota intorno alla testa. [...] Ho terrore. Tramortito, allucinato, rivoltato come una fodera. Mi rifugio nel letto.

(CC, pp. 24-25)

I sintomi descritti mostrano alcune sensazioni tipiche di uno stato depressivo: ad esempio, la malattia opprime fisicamente non solo la mente ma anche il corpo del malato con un forte senso di pesantezza che spesso lo immobilizza a letto. Le azioni si riducono ai minimi termini, basilari, come se agisse un “primitivo uomo moderno” che lotta per la sopravvivenza quotidiana. Fuori della caverna però non ci sono animali feroci da cui difendersi ma le proprie angosce, “le bestie del diavolo”, che spingono il depresso grave sull’orlo dell’abisso per cercare il suicidio. Il climax «strano – sconvolto – irreali», cui segue il trittico «tramortito – allucinato – rivoltato», offre un’immagine eloquente dello stato depressivo del malato: i contatti con la realtà diventano labili, inconsistenti, mentre si abbandona progressivamente il mondo reale per immergersi, con sommessa e soffusa atrocità, in un’altra esistenza che ha i suoi ritmi, regole e prerogative, dove l’uomo cessa di essere tale per diventare qualcos’altro, *disumanizzandosi* giorno dopo giorno: «Vista dal di dentro, superata la paura, la malattia mentale è disumana» (CC, p. 71). L’altro, il diverso, l’alieno sono termini che si riferiscono ai malati gravi che hanno perso i contatti con la realtà esterna, ed inoltre delineano quella “zona” irreali, l’altrove, quel nuovo mondo che la depressione costruisce all’interno della mente, del cuore, dell’animo del malato:

La malattia, superata o tamponata è diventata una vita. [...] La depressione è tutto il dolore possibile riunitosi in una pianura unica dove non sorgono alberi. Stasera non mi sento depresso per la clinica ma per la vita. Questo non è un episodio dell’esistenza, ma questa è l’esistenza.

(CC, pp. 53, 216)

Questa nuova esistenza sembra nascere per partenogenesi dalla “prima” vita e si caratterizza per alcuni elementi imprescindibili: il dolore, la sofferenza, il colore nero, la pesantezza fisica e mentale, la spossatezza, la solitudine, l’orrore del proprio corpo e della vita quotidiana, la sensazione di sentirsi irreali, vuoto, sminuzzato, smembrato. Ma dove possono sorgere questi stati di malessere «infinito» e come si sviluppano all’interno del corpo (mente o

anima o cuore, si vedranno le distinzioni) del depresso? Ambiente e genetica, cultura e natura: sono innumerevoli i fattori che concorrono a costituire un individuo e una contrapposizione netta tra questi termini sarà impropria nell'analizzare qualsiasi malattia mentale.

Gli psichiatri tendono a distinguere per ogni individuo il temperamento, il carattere e la personalità¹²¹, il primo dei quali condiziona molti aspetti degli altri due, determinando il modo di porsi di fronte all'ambiente circostante: è preminente, infatti, l'aspetto genetico di una persona anche se non si devono tralasciare del tutto i fattori ambientali che circondano il malato e gli eventi traumatici della sua vita.

Per ciò che riguarda le malattie mentali, esse sono geneticamente molto complesse, per cui la loro espressione dipende dal concorso di più fattori: l'uomo nasce con un preciso temperamento (risultato di molteplici fattori genetici) che seleziona le variabili esterne, gli influssi ambientali, i modelli culturali. L'orientamento biologico, come già detto, cerca l'origine della depressione nella genetica e nella chimica del cervello: gli studi sui gemelli, a questo proposito, danno informazioni sull'ereditarietà, mentre quelli condotti nell'ambito della psicofarmacologia fanno luce sugli effetti delle variazioni del livello dei neurotrasmettitori nel cervello.

Per quanto riguarda le terapie della depressione, nel tempo si sono mostrate efficaci quella elettroconvulsiva e quella farmacologia che hanno l'effetto di aumentare la quantità di neurotrasmettitori presenti nel cervello e di rallentare l'assorbimento da parte di altre molecole. I ricercatori hanno ipotizzato che gli individui depressi abbiano una quantità insufficiente di certi tipi di neurotrasmettitori, ovvero che il loro cervello non utilizzi appropriatamente quelli disponibili¹²². In questa visione deterministica, propria

¹²¹ *Temperamento* deriva da *tempera*, la tecnica con cui i pittori mescolavano i colori per ottenere le varie tonalità. Nella "teoria degli umori" delineata da Ippocrate nel IV a.C. e ripresa poi nei secoli successivi, i vari temperamenti derivano da diverse miscele di quattro temperamenti-base, a loro volta originati da quattro "umori" presenti nel corpo: bile nera, bile gialla, sangue, flegma. Il temperamento racchiude in sé gli aspetti innati, trasmessi geneticamente, non mediati dalla cultura. È l'espressione diretta di precisi sistemi funzionali del cervello. Il temperamento è l'espressione diretta di complessi meccanismi neurobiologici, oltre che di fini processi chimici, e riflette con fedeltà lo stato di equilibrio tra le funzioni più elevate del sistema nervoso. Sono tre i temperamenti prevalenti nell'uomo: ipertimico, distimico, ciclotimico.

Carattere viene dalla parola greca *χαρακτηρ*: «impronta», «segno distintivo», ed è la parte acquisita dall'ambiente, persone e fatti quando l'uomo è ancora plasmabile, e ha un ruolo determinate per le modalità, lo stile e il linguaggio con cui la malattia si manifesta.

Personalità deriva dal latino *persona*: «maschera di attore»: si tratta dell'immagine che diamo e che abbiamo di noi stessi, il volto con cui ci mostriamo e che esprime quanto avviene nel profondo.

¹²² I neurotrasmettitori regolano la trasmissione degli impulsi attraverso le sinapsi tra i neuroni; ciò suggerisce che l'eccesso (o la carenza) di norepinefrina sia la causa del comportamento maniacale o depressivo. Un secondo neurotrasmettitore, la serotonina, è stato anch'esso associato alla depressione: l'ipotesi più accettata, in generale, è che la diminuzione di livelli di serotonina predisponga un individuo al disturbo bipolare. Data una deficienza di serotonina, un livello alto o basso di norepinefrina comporta, rispettivamente, un comportamento maniacale o depressivo.

dell'orientamento biologico, i concetti di libero arbitrio e di libertà vengono fortemente messi in discussione, in quanto il cervello sembra avere “programmi” genetici che assottigliano lo spazio di libertà concesso all'uomo¹²³. Più si va approfondendo lo studio sul piano neurobiologico, maggiore appare l'importanza delle caratteristiche funzionali delle strutture nervose: il cervello umano è un organo complesso e difficile da esplorare, può avere *deficit* funzionali dalla nascita, subire traumi o lesioni nelle fasi precoci dello sviluppo, presentare un processo involutivo di deterioramento senile, essere danneggiato da sostanze tossiche cui viene esposto come alcool, fumo, gas inquinanti etc. Ma soprattutto può mostrare disfunzioni, interpretate come “stranezze” o “bizzarrie” o “tratti caratteriali”, che, seppur lievi e modeste, sono in grado di influenzare le scelte di ciascun individuo: la malattia mentale rappresenta in questo senso la più seria minaccia per la libertà dell'uomo.

La libertà risuona in Ottieri come una parola decisiva, tra le più significative e di profondo valore morale disseminate nel suo percorso intellettuale. Fin dal primo romanzo il concetto di libertà è chiamato in causa durante l'occupazione nazi-fascista dell'Italia, su uno sfondo politico e sociale in cui l'adolescente scrittore, che nelle *Memorie* veste i panni di Lorenzo Bandini, vive sotto il segno dell'incoscienza psicologica i traumatici eventi della storia tra un amore non corrisposto e una colpevole ignoranza della realtà. In seguito, nella Tetralogia industriale, la libertà è cercata all'interno delle fabbriche dove i Padroni, ricchi industriali e imprenditori, che detengono le chiavi dello sviluppo economico italiano durante il famigerato *boom*, sottomettono gli operai condannati a partecipare al miracolo del paese. Come Dante che «libertà va cercando», anche Ottieri, nel suo personalissimo esilio mentale, cerca la libertà nei meandri della malattia ossessiva e all'interno dei meccanismi corrotti di una società in perpetuo declino, oppure «nell'alcool e nel far tardi la sera» (CC, p. 13) del periodo mondano, ma senza mai trovarla concretamente.

Immane, inutile, inesistente libertà. Libera schiavitù. Schiava libertà.
Prigionieri della clinica e di se stessi. Quando uscirò da questa bilancia?
(CC, p. 109)

Sentirsi prigioniero è uno degli aspetti caratteristici dello stato depressivo, e nel tentativo di fuggire da questo “carcere” o *lager* la scrittura aiuta il paziente Ottieri a trovare la libertà dalla malattia e da quella parte della propria persona che lo opprime, con l'obiettivo di

¹²³ Gli studi neurobiologici condotti negli ultimi decenni del Ventesimo secolo hanno spostato l'impianto principale dell'uomo da entità astratte come la morale e la psiche alla corposità del dato biologico, ovvero al programma comportamentale iscritto e trasmesso nel cervello.

recuperare l'indipendenza perduta. La libertà è in stretto rapporto con i livelli di attività e d'integrazione raggiunti dalle diverse funzioni neuropsicologiche nel singolo, d'intelligenza e di cultura, in rapporto con l'ambiente: l'etica, la religione, il diritto. Dunque la libertà non è uguale per tutti, poiché nessuno è libero da una psicopatologia di qualsiasi tipo e grado.

Ottieri, nel descrivere la propria malattia nel *Campo di concentrazione*, utilizza con frequenza metafore atmosferiche che associano la depressione a nuvole dense, nero-grigie, trasportate da venti «inevitabili» (i pensieri neri) che di mattina (il risveglio della coscienza) si addensano nel cielo (il cervello del malato), in procinto di scatenare forti temporali (contrassegni della disperazione) che si abbattono sulla terra (il petto tramortito, schiacciato). Le descrizioni si assomigliano per gli elementi ricorrenti: il cielo, completamente ricoperto da nuvole nere, combacia con la mente del malato che, dopo aver ripreso coscienza al momento del risveglio, si sente oppresso dai foschi pensieri della depressione. La giornata inizia allora sotto l'insegna del colore nero, senza alcuna ipotesi di luce e con il sole quale labile ricordo, mentre l'oscurità si distende per tutto l'orizzonte: questa cappa umidiccia, melmosa, opprimente scende poco alla volta ed inesorabilmente sulla terra, ovvero il petto dello scrittore oppresso da un masso pesantissimo, avvertito anche come una pietra, una roccia, un mattone, che non gli permette alcun movimento.

La sofferenza del primo mese è stata la depressione, unita alla clausura, all'estraneità, alla mancanza d'alcool. Non so bene come spiegarla. È una roccia senza spacchi. È un masso.

(CC, p. 34)

È difficile se non impossibile, dunque, alzarsi dal letto e iniziare la giornata caratterizzata dal male fisico e psichico che avvolge la realtà, il corpo malato. Il depresso percepisce nel proprio petto il luogo per eccellenza dove la depressione molla gli ormeggi e affonda al suo interno, smembrando ogni forma di quiete come qualsiasi barlume di disperata felicità:

La depressione non è in fondo che l'abbassamento del livello del petto, una sua rientranza. Il dolore depressivo è metafisico, ma anche strettamente domestico. Si può sovente raggiungere un'acme depressiva nella stanza da bagno. L'abbassamento del petto si accompagna a un concatenamento di circoli viziosi del pensiero. La depressione può essere indefinitamente

definita. È orgogliosa e umile. Si fa vittoriosa e vuole essere vinta. (CC, p. 170)

Al senso di oppressione segue, inevitabile, quello della caduta in basso nell'abisso scavato dalla disperazione, senza possibilità di aggrapparsi a qualche appiglio per salvarsi. In quei momenti, che a parte rare eccezioni sono la regola di vita, non trovano diritto di cittadinanza né le illusioni, né le speranze di un risanamento: si vive, o meglio si muore alla giornata con l'ipotesi del suicidio, osservata come unica "uscita di sicurezza", che si dimostra allora sempre più consolatoria e salvifica:

La depressione rode piano piano le radici della vita, le toglie il perché. La depressione è logica: la catena dei pensieri che si conclude con la mancanza di una motivazione alla vita è il tipo razionale. Il suicidio è la conclusione logica della depressione.

(CC, p. 169)

Qui si propaga il dolore fisico e autentico del malato che non riesce a compiere alcun tipo di movimento, sentendo in sé questo peso intollerabile, come una zavorra impossibile da allontanare, con la conseguenza che le azioni si rallentano mentre il respirare diventa un'attività mostruosa. Le ore che seguono il risveglio aumentano il senso di malessere, gonfiando a dismisura il «pallone» della disperazione che, già verso mezzogiorno, è in procinto di scoppiare dilaniando il corpo del depresso.

La sera stessa, l'indomani mattina il cielo s'offusca, un mattone si schiaccia nel petto, il circuito dei pensieri è grigio-nero. E sempre in agguato sta la disperazione: quando si abbandona la giostra dei pensieri e tutti i pensieri precipitano in una direzione esatta, monovalente. La disperazione è la caduta diritta e unica di tutto. È una discesa ripidissima e rettilinea verso cui si concentrano i neri pensieri dapprima turbinanti, abbandonando, in un certo senso, il turbino. [...] Lentamente le inevitabili nuvole della depressione hanno cominciato a oscurare, a imbrogliare il mio cielo – il petto e la mente – come fosse impossibile che rimanga limpido, insidiato da un vento misterioso e inesorabile che soffia ogni mattina. [...] Ieri mattina ho scritto poco e male, dopo un buon risveglio; verso le dieci si addensa sul cielo precariamente sereno la nuvolaglia ansioso-depressiva. [...] Man mano che il giorno sale l'angoscia rischia di gonfiarsi, e occupare

il cielo, come un palloncino che nella primissima mattina sia stato gonfio, un concetto di gomma. Diviene poi un grosso pallone variegato e teso, turgido, ripieno di un gas ammorbante che scuote e aizza le serpi del cervello. [...] Dopo una rara e nuova felicità mattutina mi si comincia a lievitare sul petto una lieve depressione, senza motivo, come un cielo troppo terso che non regga la propria limpidezza e si offuschi di se stessa. [...] Mi sono svegliato sereno, quasi felice, per il ricordo della sera precedente. Quindi un velo di nuvolaglia ha ricoperto il blu del petto. Ho avuto, forse per la prima volta nella mia vita, il senso di una depressione senza causa, anzi con causa euforizzante, una “depressione endogena”. [...] La depressione è un oscuramento di tutto il cielo, che va dai bottoni dei pantaloni all’orizzonte, passando per il pasto imminente, per il pomeriggio, per la serata, per l’indomani. La depressione ha cadenze e nello stesso tempo è priva di storia. Ha la sua cronaca ed è vissuta come eterna. Dilata lo spazio e il tempo. Dà la paura di vivere, strettamente apparentata con la morte. Tiene l’esistenza in bilico, mettendola continuamente in causa, togliendole valore. [...] Stamattina lievi nuvole appannano il mio petto svegliatosi sereno. È difficile far durare la serenità. Andrebbe fissata con una colla. [...] Intenderei guardare dall’alto il continuo temporale che è la mia vita. Temporale che non può placarsi presto. È alto (profondo): occorre dominarlo da più alto ancora. [...] Dopo un buon risveglio mattutino, le nuvole sono tornate nel cielo sereno spinte dall’inevitabile vento.

(CC, pp. 60, 94, 151, 153, 177, 178, 180, 183, 225, 241)

Le immagini che Ottieri delinea nel romanzo rinviano alla visione di un’eclisse quotidiana: il cielo fin dalla mattina è scuro, pieno di nuvole nere, in cui predomina il senso notturno della vita (o quel che ne resta). Non c’è mai il sole, ma non si scorge neppure la luna, compagna amica sorella di secoli di letteratura che interveniva per lenire le sofferenze dei poeti, poiché la realtà descritta da Ottieri è *altra*, differente da quella conosciuta e lontana dalle percezioni “normali”. È il deserto dell’esistenza, il vuoto che diventa cosmico, il nulla estraniante, un assorbimento, un prosciugamento dell’essere dilaniato dalla depressione che come «un reattore succhia all’indietro tutte le forze, le assorbe nel processo pensatorio infinito» (CC, p. 36).

IV. 1. b) Il tempo malato

Nelle opere di Ottieri il tempo è un motivo ricorrente che modifica le sue caratteristiche in relazione ai diversi luoghi in cui si presenta: è “stretto” nella fabbrica, emblematico il titolo del primo romanzo industriale *Tempi stretti*, “libero” nei salotti dei *Divini mondani*, “inesistente” nelle cliniche dove ossessiona i pazienti con l’interminabile scansione di malessere sofferta ogni attimo. Il tempo all’interno di un manicomio è un «distillatore di sofferenza» che scandisce il Male a singole gocce tra il risveglio, la barba, il vestirsi, la colazione, il the, il pranzo etc. Attività quasi impossibili per il paziente depresso che vorrebbe evadere dalla “prigione” per avventurarsi in città dove «la gente ha orari» e il tempo esiste concretamente. Il concetto di tempo malato e sofferente si ripresenta in tutte le esperienze biografico-letterarie che Ottieri ambienta nelle cliniche, a cui si lega l’ossessiva domanda senza risposta: per quanto tempo si resterà rinchiusi lì dentro?

Per quanto tempo sarà così? Per mesi? Anni? Ho terrore. [...] La domanda “quando guarirò” è considerata la più bambinesca e ritenuta simbolo di malattia grave. Il tempo, il tempo dovrebbe essere, insieme all’analisi, il grande curatore. Il tempo non esiste più e siamo ossessionati dal tempo. Che cosa ho davanti oggi alle 15 meno dieci? Il the delle 15 e un quarto, lo spazio massiccio dalla fine del the alla cena delle 18.

(CC, pp. 25, 45)

Un’efficace definizione dà alla depressione un aspetto molto inquietante: “malattia del tempo”, in quanto la dimensione temporale vi è compromessa e sparisce il senso del futuro. Si arresta, infatti, nell’esperienza di molti depressi il divenire temporale, bloccandosi la cognizione soggettiva del tempo che passa con la conseguente perdita della capacità di proiettarsi verso il futuro. Il tempo che non cura la malattia, ma anzi la dilata per tutto il ricovero, all’interno della clinica ha una doppia valenza poiché è “inesistente” e nello stesso tempo “massiccio”: esiste nel concreto ma sfugge, opprime lo scrittore ma non si lascia afferrare. A questo tempo infinito, inesistente e perduto, Ottieri tenta, fin dai primi giorni d’internamento, di opporre resistenza afferrandolo con le date, i giorni, i mesi e persino i minuti, senza tuttavia raggiungere l’obiettivo. È normale, del resto, che lo scrittore tenti di agguantare il tempo immobilizzandolo nelle date, «Ho fame di date. Ma non si fissano date. Questa fame è forse un segno della malattia» (CC, p. 216), perché *Il campo di concentrazione*

è un diario, come afferma lo stesso Ottieri in alcuni passi del romanzo: «Sono destinato a passare il ferragosto da solo, accompagnato da questo diario, che certe volte mi nausea, senza nuove amicizie» (CC, p. 136).

Per quanto riguarda il motivo del dolore esistenziale espresso e strutturato nella forma diaristica, Ottieri avvertiva molte convergenze nei confronti di Pavese riscontrabili nel *Diario (1935-1950)* conosciuto anche come *Mestiere di vivere*¹²⁴ che, iniziato il 6 ottobre '35 e chiuso il 18 agosto '50 pochi giorni prima di suicidarsi (27 agosto), sarà analizzato da Ottieri soprattutto in *Contessa*. Pavese scrive, come sua consuetudine, con ostinata tensione analitica nella tormentosa indagine di se stesso e dei rapporti con gli altri, avvertendo il sentimento di «essere altrove» che non gli permise mai di realizzare il suo impegno intellettuale come avrebbe desiderato. Per Ottieri l'immagine di Pavese, non solo scrittore, è stata molto significativa per il suo essere *tragicamente* in una realtà percepita come estranea e con la quale non riuscì mai a conciliarsi. La vita di Pavese, che filtra dalle sue opere, si dissolve in una continua analisi introspettiva e nei rapporti con gli altri attraverso il Male angoscioso, nel costante e drammatico scavo interiore fino al suicidio. Ottieri lo ricorda in diverse opere, dalla *Linea gotica* all'*Irrealtà quotidiana* al *Campo di concentrazione* a *Contessa*, quando il *Diario* di Pavese appare come modello di vita (vissuta male).

Letto il *Diario* di Pavese. Chi soffre come Pavese, cioè in modo nevrotico, non desidera che il piacere, e subito.

(LG, p. 102)

Il male è il tempo malato, una malattia del tempo. Come nel *Diario* di Pavese, il tempo, insidioso, si rivolta contro l'uomo: mi diventa il nemico peggiore e chiaramente l'essenza del dolore è il tempo ammalato.

(IQ, p. 107)

Ho raccontato loro delle idee suicide di Caterina e del *Diario* di Pavese.

(CC, p. 186)

Elena confessò di non ricordare nel *Diario* di Pavese il minimo accenno ad un desiderio di terapia.

(CON, p. 50)

¹²⁴ PAVESE Cesare, *Il mestiere di vivere. Diario (1935-1950)* (1952), Einaudi, Torino 2008.

Il mestiere di vivere, che rappresenta un'esistenza infelice, solitaria e tormentata da un senso di vuoto e d'isolamento, con tutto quello che ne consegue, è un'esperienza che Ottieri sentirà molto vicina. Come anche la consapevolezza della negatività che pesa incessantemente sull'uomo, l'orrore della sopravvivenza, la lacerazione interiore, il bisogno di socialità, la vana ricerca di una memoria felice, l'attenzione alla problematica sociale e psicologica.

La forma diaristica in Ottieri è predominante soprattutto all'inizio della sua produzione; egli ripete spesso di aver in testa una storia ma anche di non riuscire ad esprimerla in modo "sinfonico", riassorbendo il contenuto in una forma più schematica, elementare, quella appunto del diario: «Avevo molte idee originali ed esperienze, ma non avevo la trama, la trama! Fobia della mia giovinezza. (Finivo sempre per scrivere un diario)» (CERY, p. 45).

Di colpo durante il the delle 15 e un quarto mi sento meglio. Sto discretamente dalle 15 e tre quarti a adesso, ore 19. [...] Sono le 19 e 30 del 27 giugno 1970 e scrivo sul mio letto. [...] Che farò oggi? Prima o poi dovrò alzarmi. Sono le 9 e 30. [...] È freddo, i termosifoni sono accesi il 17 luglio, piove. [...] Pur di lasciar la clinica sono disposto a tutto. Almeno adesso, ore 13 e 30 del 21 luglio 1970. [...] Sono le 14 e 20. Alle 14 e 30 c'è il cambio delle infermiere. [...] Ora l'angoscia dura, un po' attenuata. Sono le 14 e dieci. [...] Sono le 17 e dieci. Cosa aspetto? La cena. [...] È l'una e quaranta di sabato 29 agosto. [...] È oggi il 6 di settembre. Sono ancora malato dopo tre mesi esatti di clinica. [...] È il 4 di marzo. [...] Oggi è l'8 marzo. [...] Ancora analisi del 9 marzo. [...] Sabato 13 marzo, deserto, primavera. [...] 21 marzo: adesso non sono più capace d'andare via. [...] 28 marzo. La paura, la paura. Mi sento irreal e cangiante come un sogno. Secondo l'analista la mia sensazione d'irrealtà dipende dalla mancanza di "relazione". Non so decidermi d'andare a casa.

(CC, pp. 12, 14, 19, 44, 71, 89, 92, 196, 201, 202, 221, 234, 261, 265, 266)

Con l'ausilio delle date ricavate dalle pagine del romanzo-diario, è possibile delineare con precisione l'arco cronologico di degenza vissuto all'interno della clinica di Zurigo dallo scrittore-paziente Ottieri: la prima data è quella del 27 giugno '70, mentre l'ultima è del 28 marzo dell'anno successivo. Sono dunque dieci i mesi raccontati nel diario ma soltanto cinque quelli nominati: giugno, luglio, agosto, settembre del '70 e marzo del '71. Dunque la stagione

autunnale, come l'invernale, vengono con accortezza eliminate, ed infatti dalla fine di agosto si passa direttamente alla primavera successiva. Se viene accettato il principio di Ottieri secondo cui si può scrivere solo nei momenti di minore depressione, allora il periodo del ricovero che va dall'ottobre '70 al febbraio '71 è stato il più difficile e non ne rimane alcuna traccia. A tal proposito giova ricordare che l'influsso esercitato dalle stagioni sull'andamento umorale del malato è notevole e una forma molto diffusa riguarda l'episodio depressivo ad andamento stagionale, scatenato solitamente dalle due stagioni di passaggio, la primavera e l'autunno.¹²⁵

Per quanto concerne la stagionalità del malessere che aumenta e diminuisce, la spiegazione viene da molto lontano e vede l'uomo inserito in pieno nella natura e nei suoi cicli: il mutamento sconvolgente, che in primavera investe la natura e tutti gli esseri viventi, tocca anche l'uomo¹²⁶. Per gli uomini, come per gli animali, infatti, il "risveglio" è provocato e sostenuto da una tempesta di eventi neurobiologici che interessano aree differenti del cervello, oltre al fatto che in primavera entra in circolo una quantità straordinaria di neurotrasmettitori, di sostanze eccitanti che hanno un effetto "droga", come delle stimolazioni intense che squilibrano lo stato precedente¹²⁷. Chi è predisposto alla depressione non regge l'urto, non supera questo squilibrio improvviso e dopo ogni euforia-eccitamento si fa avanti una nuova depressione come malattia dei ritmi biologici. La depressione stagionale sembra rappresentare un residuo ancestrale di ritmi stagionali che hanno avuto un importante significato per la sopravvivenza della specie. Nel mondo contemporaneo, tuttavia, tali ritmi persistono in un ambiente dove siffatte risposte alle variazioni stagionali non sono più

¹²⁵ Proprio l'autunno è, per diverse persone, sinonimo di malinconia giacché si affonda nella tristezza delle giornate che si accorciano inesorabilmente, mentre la sera avanza sovrapponendosi alle ore del pomeriggio. Per il depresso, in particolar modo, il divenire temporale si arresta, ogni energia si spegne e si precipita nel dolore e nella disperazione fino a protrarre questo stato emotivo per tutto l'inverno. Si parla in questi periodi di *Winter blues*, tristezza invernale, e anche di *Christmas blues* per le feste natalizie, in cui il depresso confronta la propria desolazione interiore, il deserto della sua solitudine, con la gaia (!) frenesia degli altri.

¹²⁶ In primavera i cambiamenti della luce e della temperatura sospingono alcune specie animali a migrare; c'è contemporaneamente un brusco risveglio di tutte le funzioni biologiche, un fermento di stimoli. Ci si trova di fronte ad una vera eccitazione "maniacale" che contagia il gruppo, nel quale si distingue il *leader* sospinto da uno stato di eccitamento persistente.

¹²⁷ La luce, ad esempio, esercita un'azione sull'orologio biologico che è guidato dal cosiddetto "occhio del cervello", la ghiandola pineale. Ci sono vie nervose che connettono la retina con la pineale, con i nuclei dell'ipotalamo e i nuclei serotonergici. Questo sistema controlla i ritmi circadiani (cioè della giornata) e circannuali, quindi i cicli della nostra vita, il sonno e la veglia, oltre alla funzione sessuale. Inoltre da esso ogni tessuto, ogni organo conosce l'ora del giorno, e questo consente la perfetta armonia dei ritmi biologici di ciascun organismo, armonia che è interrotta dalla depressione. Per gli orologi biologici (*pacemaker*) coinvolti nei disturbi dell'umore autunnali e primaverili, è fondamentale il ruolo svolto dalla luce che rende il risveglio, per i depressi, come un'alba tragica nell'«ora in cui i sogni diventano incubi, gli incubi sembrano reali e qualcuno muore», come recita il sottotitolo de *L'ora del lupo*, film di Ingmar Bergman. Ed infatti il depresso che tenta di suicidarsi lo fa statisticamente più spesso al mattino, e in primavera o in autunno.

richieste: la società moderna, infatti, esige livelli stabili di funzionamento, e senza intermittenze, nell'arco dei dodici mesi.

Il tempo fisico e massiccio è rappresentato all'interno della clinica dalle lancette dell'orologio che sembrano muoversi a fatica, come fossero di pietra, impigliate nella sofferenza del luogo, plasmando un tempo eterno (poiché immobile) e perciò inesistente, inafferrabile. Il momento peggiore si concretizza al risveglio mattutino quando il depresso vede la giornata dinanzi a sé come un lago immobile, insuperabile, una «morta gora» che lo riempie d'angoscia. Appare un'impresa impossibile arrivare alla sera, si prova una solitudine “eterna” e orrore per tutto ciò che sta intorno:

Sfioro di nuovo la disperazione. L'ambivalenza acuta mi accompagna sempre per mano nella zona della disperazione. Nella disperazione si esalta la solitudine, si contano i minuti, si ha orrore della sedia, della poltrona, della donna delle pulizie, e del mondo. Si ha orrore soprattutto della stanza da bagno dove comincia la giornata della coscienza.

(CC, p. 103)

I momenti della giornata, dalla fatica «mostruosa» di radersi fino alla cena che non arriva mai, «Primo pensiero del mattino: la vita – o la mia vita? – così com'è – o in generale, comunque la vita che io so procurarmi, non è degna di essere vissuta» (CC, p. 226), sono percepiti dallo scrittore come tappe forzate di un percorso doloroso da cui non si può fuggire. Il senso di nausea, noia e dolore che caratterizza il periodo di degenza è legato a questo concetto di tempo che non passa e che rende le giornate uguali tra loro, inevitabilmente vuote di qualsiasi speranza di guarigione, eppure ricolme di pensieri negativi. La “necessità” di stare male è avvertita dallo scrittore come una condizione fatale all'interno della clinica-prigione che non offre possibilità di fuga (se non il suicidio) e dove il tempo sembra allearsi alla sofferenza inchiodandosi al muro dell'eternità. La clinica, l'analisi e il tempo, che dovrebbero in teoria aiutare il paziente ad uscire dallo stato depressivo, finiscono per coalizzarsi con la malattia creando un “mondo” a parte, un vero campo di concentrazione, simile all'«inferno», in cui il corpo del malato-dannato è ridotto allo stato primordiale, perdendo progressivamente le fattezze umane per diventare qualcos'altro.

Guardo sempre l'orologio ed il tempo non passa mai. [...] Chissà se questa infinità di tempo è tempo perduto. [...] La giornata vuota ma piena come un lungo viaggio del pensiero e dell'emozione. [...] Che domani io

non stia troppo male. Sempre questa paura dell'indomani, ogni oggi. [...] Spesso, mentre il tempo non passa mai, guardo l'orologio affinché il tempo non passi. Voglio che manchi il più possibile alla cena, che lo spazio fra il the e la cena sia eterno e io non debba affrontare di nuovo la tavola silenziosa e allucinata. Voglio ora che non venga la sera, il sonno, poiché porta le angosce di domattina.

(CC, pp. 11, 16, 47)

Le quattro è l'ora più crudele.

Il tuo acme è di vivere

in una clinica di lusso. [...]

Or v'erano ore tacite e vuote in cui pareva

che tutti gli umani avessero lasciato

il piatto silente. Alle quattro,

l'ora più crudele.

(COR, pp. 105, 124)

Una caratteristica rilevante della depressione è il lento trascorrere delle ore, un'altra prova della disfunzione diencefalica, fino al blocco dell'orologio che marca il tempo interno e arresta il fluire degli istanti in cui ogni esperienza si solidifica in un presente immobile che dilaga nell'infinito senza avvenire. Nella percezione del depresso, il tempo presente diventa eterno, e in esso la sofferenza immutabile, con l'inevitabile conseguenza che la sua volontà ne risulta paralizzata e senza alcuna possibilità di decidere o agire poiché tutto è fermo e bloccato, i pensieri come le azioni. Il tempo vissuto in questo modo dal paziente, oltre a distillare la sofferenza, trasforma la realtà circostante modificandola nella forma e nella sostanza, e mentre la realtà si alleggerisce e si assottiglia fino ad usurarsi, il Male si dilata all'interno della mente del depresso inglobando ogni pensiero. In quei momenti impalpabili ed eterni, che formano l'intero periodo di degenza, ma non solo, la realtà lascia il passo all'irrealtà (quotidiana) che a sua volta si solidifica costruendo un muro invalicabile, coerente con lo stato di prigionia della clinica.

Poco è concesso al paziente per alleviare il dolore, ed in particolare non si può stabilire una data di uscita dalla clinica; dall'idea di una permanenza settimanale si passa ben presto a considerare il tempo con lo scorrere dei mesi e degli anni, transitando dalla *Montagna* alla *Clinica incantata*. Qui s'intravede l'aspetto "purgatoriale" dei pazienti-dannati: non più, o meglio non solo, si trovano nei cerchi infernali, ma anche nelle cornici del Purgatorio dove il

tempo esiste concretamente e, nella purificazione mentale, viene vissuto «attimo per attimo» con la misura degli anni.

L'analista ha parlato stamani di spostarmi di letto, col tempo. È sempre il tempo lungo che domina questa avventura, mentre la sofferenza ha sempre più fretta. [...] Qui regna il tempo e qualsiasi scatto di relais è disciolto nella giornata sempiterna, tutta prevedibile, e tutta inattesa. [...] La lunghezza della giornata in clinica usura la realtà, la assottiglia e l'irrealtà si fa più densa, spesso. [...] Mi hanno lavato il cervello al punto di considerare il tempo come lo considerano qui: con la misura degli anni. [...] Il tempo dura mesi e la giornata viene vissuta attimo per attimo.

(CC, pp. 56, 107, 124, 144, 145)

Il tempo gioca anche altri ruoli nella depressione: le diverse ore della giornata, come alcune stagioni dell'anno, esercitano un'influenza scatenante sulla sensibilità del malato. Il fenomeno dell'alternanza diurna, altro aspetto tipico della malattia, indica una disfunzione diencefalica e consente al depresso di stare peggio di mattina e meglio verso la sera. Si ritiene che queste variazioni circadiane della sintomatologia siano sottese da oscillazioni della concentrazione ematica, e quindi cerebrale, di alcuni ormoni.¹²⁸

Ma come trascorrono i pazienti questo tempo inesistente e massiccio dentro la clinica? Anche se c'è un comune denominatore, la malattia mentale che in forme e gradi diversi influenza la loro degenza, i malati trovano differenti modi per passare la giornata: il ping-pong, l'atelier di pittura, la dependance, la piscina, le passeggiate, le uscite in città, il cinema etc. Ottieri tuttavia evita queste attività a causa del suo stato depressivo che a mala pena gli consente di alzarsi dal letto, non lasciandogli altri spiragli che la scrittura.

È davvero una giornata terribile. Girano vecchi, aspiranti suicidi, schizofrenici, disperati. [...] Sono le 13 e tre quarti. Manca molto alla notte. Non so assolutamente che fare. L'unica cosa è scrivere di non saper che fare.

(CC, pp. 24, 68)

¹²⁸ La mattina è il momento peggiore per il depresso, mentre verso sera, in genere dalle diciotto alle diciannove, comincia a sentirsi meglio. La sofferenza che si attenua nelle ore vespertine testimonia del rapporto tra la malattia e i ritmi biologici giornalieri. Come già sottolineato in precedenza, questa oscillazione dell'umore nel corso della giornata è chiamata «alternanza diurna» ed è espressione di un profondo sovvertimento dei cicli circadiani di alcuni ormoni in rapporto con le strutture diencefaliche.

Tra i giorni della settimana quello che più si avvicina al malessere dello stato depressivo è la domenica, di solito vuota, grigia, interminabile, solitaria che stringe con un nodo d'angoscia la gola dello scrittore¹²⁹. È una domenica "crepuscolare", emblema di un'esistenza malata che viene vissuta ogni giorno, in cui il tarlo tragico scava nell'anima e nelle cose seppellendo il paziente in un'eterna immobilità dolorosa. Il repertorio crepuscolare nelle descrizioni mette in risalto malati, infermiere, solitudine, giardini chiusi, pioggerella incessante, mentre gli elementi che circondano questa realtà in agonia, le situazioni, gli oggetti, come anche le storie di quotidiano squallore, diventano i correlativi allegorici di una condizione esistenziale emarginata, capace tuttavia di cogliere, grazie ad una poetica sofferente e introflessa, alcuni caratteri essenziali dell'uomo novecentesco, come la pena, la negatività, la nausea, il negativo.

Ottieri riprende dalla poetica crepuscolare, «Io di nuovo agogno la sera, le luci accese, un crepuscolo. [...] Preferisco il crepuscolo alla notte del no e al giorno del sì» (CC, p. 145), il tono dimesso delle descrizioni, oltre alla «torbida e limacciosa malinconia di non aver nulla da dire e da fare» (Borghese). Tra i poeti crepuscolari ad Ottieri si possono accostare i nomi di Gozzano, Corradini e soprattutto Moretti con il quale vi sono evidenti analogie nel descrivere la dimessa atmosfera domenicale, come un normale giorno di pioggia:

Un'altra giornata totalmente vuota. Starò male per forza. Sto eseguendo un lavoro di dolore. Il mestiere, qui dentro è la sofferenza. Sono un impiegato dell'infelicità. [...] Fra un'ora al massimo debbo alzarmi. È una domenica grigia, triste oltre la morte. La realtà in cui sono immerso mi ripugna. [...] È una domenica grigissima, di pioggia, sembra che nella piccola clinica non ci sia nessuno, che tutti siano scomparsi. Non si sente una voce. [...] Domenica. Male. [...] È brutto tempo, è domenica, sono solo.

(CC, pp. 15, 21, 23, 79, 153)

Io sento in me la stanchezza del giorno domenicale; / del giorno un po' lacrimoso / che dà i pensieri più tetri / e fa cercare oltre i vetri / ignote vie di riposo. [...] E intanto di fuori / continua a piangere il cielo, / e continua a stendere un velo / grigio sugli ultimi fiori, [...] che questo grigio

¹²⁹ Il trentuno per cento di tutti i suicidi, sia per le donne che per gli uomini, avverrebbe di domenica, giorno in cui il depresso si sente più solo, vuoto e abbandonato, in quanto aumenta fortemente il senso di aridità e di svuotamento affettivo mentre cerca la liberazione definitiva da un dolore che in quei giorni appare sconfinato. (Da *E liberaci dal male oscuro*, cit., p. 216)

v'asconda / per sempre agli occhi mortali / o vi faccia tutte eguali / questa
tristezza profonda!¹³⁰

Il colore grigio, che caratterizza la domenica crepuscolare, cancella la luminosità del giorno connotando negativamente lo scorrere delle ore, inevitabilmente tristi e più vicine alla visione della morte che a un barlume di vita. La pioggia sembra essere una fedele ancella di tale giornata grigia e vuota, caricando l'atmosfera di un senso allucinato di malessere e isolamento, come se il tempo si fermasse condannando il poeta a vagare ramingo per la clinica o la città sperduta. Il motivo della pioggia, sempre contraddistinta dal colore grigio, dalla tristezza e dalla solitudine, congiunge alcuni versi delle poesie di Moretti con immagini estrapolate dal *Campo di concentrazione*.

C'è un temporale, piove, alle cinque credo di non poter andare in giardino a veder passare la signora dei sogni. Ne sono contento. L'ideale del depresso è una malattia fisica che lo costringa a letto, una mancanza di vita intorno a lui, un divieto. [...] Naturalmente non amo il bel tempo, bensì la pioggia che chiude, rallenta, impedisce. [...] È freddo, i termosifoni sono accesi il 17 luglio, piove. Ho un desiderio forte di persone normali. Ora la malattia non mi affascina.

(CC, pp. 47, 71)

Piove. È mercoledì. Sono a Cesena. [...] Batte la pioggia il grigio borgo, [...] io sono triste. E forse / triste è per te la pioggia cittadina. [...] Guardi le cose intorno. Piove. S'avvicina / l'ombra grigiastra. Suona l'ora. È tardi.¹³¹

¹³⁰ MORETTI Marino, *La domenica della pioggerella*, da *Poesie scritte con il lapis* (1910), in *Crepuscolari*, a cura di Francesco Grisi, Newton Compton, Roma 1995, p. 93.

¹³¹ MORETTI Marino, *Cesena*, da *Il giardino dei frutti* (1915), in *Moretti in verso e in prosa*, Meridiani Mondadori, Milano 1991, p. 42.

IV. 1. c) Inferno

Lo scrittore ha già trascorso alcune settimane in clinica e la sua condizione non sembra trarne giovamento, anzi il nero della disperazione non gli offre molte speranze. La clinica del ricovero è la «clinica X. di O. dove si applica la psicoterapia individuale a nevrotici e psicotici e tossicomani tutti insieme» (CC, p. 14), che agli occhi dello scrittore ha l'aspetto di un luogo chiuso da cui non si può uscire, simile ad un carcere, assumendo anche altre forme nel corso del romanzo, quali «manicomio» (p. 22), «convento» (p. 113) o «prigione» (p. 106).

L'immagine che ricorre con più frequenza è tuttavia quella dell'inferno, anzi «peggiore dell'inferno» (p. 15), «che si restringe ad un imbuto nel cui punto più stretto sta il disperato» (p. 23), in cui non ci si può «immaginare in quale girone ci si trovi» (p. 26) e dove il paziente-condannato «non può prevedere come continuerò a passare attraverso il basso inferno. C'è una perplessità nel dolore: non sa alcune volte da quale lato gettarsi. Certo, sono molto stanco dell'inferno e continuo a sognare una giornata di gioia» (p. 126). L'inferno è il luogo per eccellenza dove sono condannati i peccatori, anche se per i malati mentali non è ancora stato predisposto nessun cerchio particolare; eppure il depresso ci si sente lo stesso, all'inferno, perché la clinica è un luogo recintato da dove è impossibile andar via, diviso in settori e con un denominatore comune per tutti: la sofferenza. Molti depressi si sentono dannati e definiscono la loro malattia come un "inferno", un baratro oscuro, in cui si avverte il senso di smarrimento e dove tutto è buio, nero, spento, avendo perso i valori e gli ideali che prima li guidavano:

La scatenata perfidia della depressione conduce al fatto che dalla clinica non si può uscire, né vi si può rientrare. Il dentro e il fuori si macellano a vicenda.

(CC, p. 46)

Dava una mancia all'infermiere Caronte,
che teneva sempre una cicca gialla in bocca,
perché ti portasse con la valigia al tuo girone.

(COR, p. 146)

Ottieri descrive la clinica facendo riferimento anche al «campo di concentrazione» (CC, pp. 16 e 165) che, strutturato come un cerchio infernale, oltre a dare il titolo al romanzo,

mette in luce l'aspetto più drammatico del periodo di ricovero per depressione: quello di un *lager* invalicabile in cui l'uomo mostra le proprie debolezze fisiche e mentali senza alcuna possibilità di sopravvivere e dove il nero, dell'animo, della sofferenza, della speranza, è il colore predominante:

Questo è un campo di concentrazione. [...] Non so bene cosa scrivere sulla disperazione, posso dire soltanto che essa è nera. Colora di nero il mondo e lo restringe ad un imbuto nel cui punto più stretto sta il disperato. È una defecazione incompatibile dello spirito. [...] Questo campo di concentrazione non vuole evitare distrazioni?

(CC, pp. 16, 23, 165)

L'immagine dell'imbuto rinvia alla struttura dell'inferno dantesco, ricolmo di nera disperazione, dove l'oscurità dei luoghi si condensa nelle anime dei dannati come nelle menti dei depressi che vi scorgono soltanto un futuro carico di dolore. Parlando d'inferno si prende a pretesto la prima terzina dell'*Inferno* dantesco: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita», dove la «selva oscura» potrebbe essere intesa come uno stato depressivo. Ottieri percepisce quest'attinenza quando, nell'ultimo dei nove poemetti di *Vi amo*, chiama in causa proprio Dante paragonando la sua discesa negli inferi all'esistenza sofferente di un depresso.

Anche l'Alighieri
prima di scendere e ascendere
si ritrovò in una selva oscura.
Valicare le mura della selva
occupava forse tutta la vita,
è un processo che a fasi alterne
dura fino al decesso.
Nei casi gravi si svolge
fra la camera da letto e il cesso,
nei casi leggeri accompagna
al tavolino e al tornio,
o in giro per il largo mondo.

(AMO, p. 63)

Ottieri immaginerà inoltre una sua personale e letteraria discesa agli inferi nel nono dialogo, dal titolo *Che fai stasera?*, delle “operette” *Di chi è la colpa* dove Dante e Virgilio discutono di malattie mentali, psicoanalisi, terapie, letteratura, suicidio, pazzia; si tratta di una *summa* medievale e allucinata della poetica e della vita di Ottieri.

Dante. Io mi trovo per una selva oscura non soltanto nel mezzo del cammin della mia vita, ma ogni due anni circa, o tutte le sere.

Virgilio. Lo smarrimento della diritta via è sempre della stessa specie?

Dante. Sempre uguale e sempre diverso.

[...]

Dante. Fai la psicoanalisi? Anche io conosco la psicoanalisi. È nata nel Duecento ma ora, nel Trecento, ha la sua esplosione massima.

Virgilio. Cosa intendi per esplosione?

Dante. Una bipolarità.

[...]

Virgilio. Credi ancora molto nel terapeuta?

Dante. Credo nella terapia.

[...]

Dante. Divento pazzo. Porto con me, come Cristo tutti i dolori del mondo. C'è distruzione nella mia follia?

(*COL*, pp. 143-151)

Ottieri gioca anche sulla doppia valenza della parola «concentrazione», richiamandone il senso figurato di un'insistente meditazione, spesso riferita al tema della follia, come se fosse una necessità del depresso la riflessione continua sul proprio stato per affrontare meglio la malattia¹³². Ma non è nella concentrazione che germoglia la speranza di salvezza poiché il meditare su se stesso, la cosiddetta *riflessione interna*, corrode con più ferocia la mente del malato influenzando l'attività del corpo. La concentrazione sul proprio essere, l'auto-riflessione, conduce lo scrittore depresso a distaccarsi dalla realtà verso l'estraniamento e a catapultare l'immagine di sé al di fuori del mondo, in quelle zone d'irrealtà quotidiana dove si perdono i contatti concreti con la realtà circostante fino a raggiungere stati di alienazione totale:

¹³² La conseguenza paradossale di questo procedimento, che estende la *concentrazione* ai limiti massimi di sopportazione umana fino alla *distrazione*, si avrà con il dialogo *Il campo di distrazione* in *Di chi è la colpa*, pp. 37-56.

È la concentrazione della follia che dà l'antipatia della realtà, della irrealtà. Se non fossimo concentrati, saremmo più attraenti... Ma è necessaria ogni sorta di concentrazione, dei corpi e della mente, è necessaria. [...] Il rapporto tra distrazione e concentrazione, qui, non è chiaro. Invitano alla concentrazione ma considerano migliorato uno che sa distrarsi. [...] Ho sempre avuto orrore per l'azione non preceduta, non partorita da una "riflessione intensa". E la "riflessione intensa" è divenuta il cancro che divora il mio cervello, ha cominciato a divorare il mio corpo.

(CC, pp. 75, 119, 162)

A questo proposito, sono emblematiche alcune descrizioni che Ottieri fa del proprio corpo e degli altri pazienti, quasi figure da museo dell'orrore:

L'orrore del proprio fisico. L'ossessione della pancia. [...] Mi sono ingrassato e invecchiato, fisicamente mi odio. [...] Odio per il proprio fisico, una irreparabilità tragica, una inimicizia contro se stessi. [...] Abbiamo ora la schizofrenica, che si è buttata dalla finestra, con la faccia scavata dalla pazzia come un torrente; la piccola idiota; la vecchia ottantenne, fantasma diurno (in genere sono notturni) senza capelli; l'anoressica; la ragazza grassa come la base di un baobab; un vecchietto accartocciato in se stesso, che soffia come un grifo e da un mese non apre gli occhi. [...] L'ambiente è statico, oppure muta, è un teatro dell'orribile, fermo o agitato.

(CC, pp. 15, 66, 150)

Si lega alla depressione il fenomeno della disformofobia, letteralmente la «paura di essere sfigurato», connesso al timore di avere un aspetto disarmonico e deformità localizzate in alcune parti del corpo. Il nucleo di questa patologia è il disturbo dell'immagine corporea che si concentra in particolare sulla pancia, cosce, spalle, glutei, fianchi, unitamente alla fobia del grasso, al timore di sentirsi pesante e al deciso rifiuto di alimentarsi per non ingrassare. Riferendosi alla disformofobia, le sindromi della bulimia e anoressia, considerate alla stregua delle altre malattie mentali, sono disfunzioni della condotta alimentare che poggiano sull'alterazione dell'immagine del proprio corpo. Come disturbi gravi e disabilitanti, esse impediscono i rapporti sociali, limitano le attività di studio e di lavoro, compromettono la vita affettiva e sessuale. Sono affezioni concernenti alcune strutture cerebrali che determinano non solo l'immagine del proprio corpo, ma anche i centri della fame e della sazietà che

controllano le condotte alimentari¹³³. L'assunzione di cibo è regolata infatti sia da fattori esterni e di ordine psicologico, sia da fattori interni, endogeni, di origine ormonale, nervosa e metabolica che agiscono attraverso l'integrazione di circuiti altamente specializzati utilizzando diverse informazioni di origine periferica e centrale, le quali trovano la loro integrazione a livello dell'ipotalamo.¹³⁴

Quando Ottieri parla del proprio corpo, i termini che utilizza non lasciano spazio a fraintendimenti: egli prova orrore, ossessione, odio contro se stesso. La depressione influenza la percezione della propria immagine fino ad avvertire sensazioni fisiche non attestate dai fatti, come sentirsi ingrassati anche senza aumentare di peso. Le descrizioni particolareggiate sulle malformazioni fisiche fanno risaltare in superficie, nei lineamenti dei malati, il male che li corrode dall'interno: la faccia della schizofrenica è scavata come quella di un teschio, la vecchia è un fantasma senza capelli, l'anoressica e la bulimica sono vicine e così diverse per l'ingrassare in contrasto con la magrezza come deformazione grottesca del corpo, il vecchio non è più un uomo ma un grifo che soffia. Sul palco di questo teatro dell'orribile, dunque, l'umanità lascia spazio alla malattia che si concretizza attraverso i corpi dei malati. L'anoressica non solo si presenta come un personaggio rilevante del *Campo di concentrazione*, la cui immagine ritorna spesso, ma per Ottieri è soprattutto una metafora della condizione umana malata: lo scheletro del corpo corrisponde al "disossamento" dell'animo. L'anoressia rappresenta, infatti, un prosciugamento fisico (magrezza del corpo) e mentale (il sentirsi sminuzzato, sentimento che accompagna lo scrittore in tutto il suo percorso letterario). Non è un caso che sia proprio un'anoressica l'unico riferimento diretto ad un campo di concentrazione in tutto il romanzo:

La terza paziente è uno scheletro di Buchenwald, cioè un'anoressica. Non mangia. Avrebbe fame ma si impedisce di mangiare. [...] È la donna più piccola e più magra che io abbia mai visto. Anoressica è anche la ragazzina jugoslava, silenziosissima (almeno con me), che ha sempre l'espressione di chi sta per piangere, magra come una cordicella. [...] L'anoressica si aggira nella saletta sugli stecchi delle gambe. (CC, pp. 79, 159)

¹³³ La bulimia e l'anoressia non sono esclusivamente malattie moderne, in quanto sono sempre esistite anche se nel passato venivano confuse con altre patologie. Si pensi alla straordinaria magrezza considerata nei secoli come espressione di sublimi virtù quali il dominio dello spirito sul corpo e l'aspirazione a trascendere i sensi, in opposizione alla volgarità dei ghiotti e degli ebbri.

¹³⁴ Studi condotti all'inizio del Ventunesimo secolo hanno permesso di appurare l'esistenza di "programmi" finalizzati a regolare l'alimentazione: sono stati identificati neurotrasmettitori (serotonina, noradrenalina, oppioidi), neuromodulatori (neuropeptide Y) e ormoni (colecistochinina, leptina) che partecipano alla modulazione del comportamento alimentare.

Descrivere nei dettagli la clinica non è un compito facile per lo scrittore rinchiuso al suo interno. Lo stato di malessere, il rincorrersi dei pensieri ossessivi, la depressione, la perdita di contatto con la realtà non lo aiutano ad osservare con la dovuta attenzione il luogo circostante caratterizzato dall'eterno ritorno degli identici volti dei malati, unici personaggi di questo teatro dell'orribile:

Vedo sempre le stesse facce a ogni ora del giorno, di vecchi paralitici, di ragazzine idiote, di schizofrenici cronici o in agguato, di maniaci, di depressi, le vedo upstairs, downstairs, in veranda, in giardino, nella dépendance, all'ora di tutti i maledetti pasti. Perché esiste il sole? Siamo tutti immersi in un incubo notturno, dove miracolosamente dal mattino si arriva alla sera.

(CC, p. 75)

La clinica, nel corso della narrazione, sembra dunque appartenere ad un altro mondo già dal suo nome X. di O. che rimanda ad una costellazione lontana milioni di anni luce dalla terra:

Fatico a descrivere l'ambiente, i personaggi della clinica. Quale materiale realistico e surrealistico. Si è tra un manicomio tranquillo e un film tragico, grottesco. [...] Qui, come nella luna, manca la gravità, ogni passo misura una lunghezza che non è quella terrena.

(CC, pp. 22, 107)

Un riferimento diretto al teatro dell'orribile Ottieri lo offre descrivendo una festa di carnevale in cui tutti i pazienti si mascherano grottescamente per celare la follia, finendo invece per raddoppiarla:

Nessun regista, a Roma o a Hollywood, potrà mai creare uno spettacolo come questo. [...] V'è stata un'acme della festa in cui tutti ballavano ancora mascherati, che mi è parso lo spettacolo più grandioso della mia vita. Schizofrenici, maniaco-depressivi, depressi, esauriti, si lanciavano palline di carta, stelle filanti, ballavano la polonaise, si divertivano, dimentichi della psichiatria, dietro quelle maschere di carta, fatte nell'atelier, che di per sé stravolgono la persona di ciascuno. E qui ciascuno ha di per sé una personalità stravolta. (CC, p. 187)

Ottieri non si nomina mai e gli altri malati vengono presentati solo con le iniziali dei nomi per rafforzare il senso di indeterminatezza di un'esperienza sempre aperta, possibile e non riservata solo ai veri malati; e dunque emergono i pazienti S.T., T.P., T.B., C., L., come anche il dottore Y., l'infermiera R., o la psicologa U. La sola paziente che viene chiamata col suo nome per esteso è l'ottantenne Frau Schwarz e non è un caso che la parola tedesca *schwarz* in italiano significhi «nero», colore che caratterizza negativamente la depressione, l'ambientazione del ricovero e l'animo dei pazienti. In alcuni passi del romanzo, tuttavia, Ottieri concede una (nuova) dignità umana ai degenti, e quindi anche a se stesso, quando prova a confrontare i rappresentanti dell'universo malato con le persone "normali" che vivono nel mondo reale. Sorge nello scrittore una domanda che ritorna con frequenza: chi sono i veri pazzi? A domanda non segue risposta:

La differenza, io penso, tra la nostra follia e, per esempio, le follie dei grandi ricchi – lavoratori e no – è che la nostra follia è autodistruttiva. In generale questa rimarrà sempre la differenza tra la clinica e il mondo, anche se il mondo può essere considerato pieno di pazzi.

(CC, p. 171)

IV. 1. d) Angoscia allucinata

L'atmosfera lugubre della clinica del *Campo di concentrazione*, su cui cala spesso un silenzio tombale, grava sui pazienti che, con le loro figure senza volto, formano nell'insieme un corteo spettrale e angoscioso in cui risaltano stati d'animo deformati dell'individuo, ridotto ad ombra di se stesso.

La stessa atmosfera allucinata è presente in alcuni dipinti di Edvard Munch¹³⁵, e in particolare *Sera sul viale Karl Johan* (1892), *L'Urlo* (1893) e *Angoscia* (1894), nei quali il pittore norvegese coglie i momenti d'ansia solitaria e il dolore dell'individuo dinanzi al cosmo allargato a dimensione universale dove gli uomini, con gli occhi sbarrati e allucinati, diventano fantasmi di loro stessi, senza la possibilità di fuggire dalla loro condizione alienata. Per Munch dipingere equivaleva ad un'operazione introspettiva, a un lavoro di ricerca nel proprio animo, al recupero delle ansie sofferte per tutta la vita, così che la sua pittura diventa

¹³⁵ Edvard Munch (Løten 1863 – Oslo 1944). Il pittore norvegese nel corso della sua vita superò il naturalismo iniziale fino a raggiungere l'espressionismo, esprimendo il senso tragico della vita e della morte di cui è pervasa la letteratura scandinava da Ibsen a Strindberg.

un esame di coscienza nel tentativo di comprendere il rapporto con la vita e in particolar modo con la morte.

Attraverso la mia arte ho cercato di vedere chiaro nella mia relazione con il mondo. Può essere chiamato anche egoismo. Tuttavia ho sempre pensato e sentito che la mia arte poteva aiutare altri sulla via della ricerca della verità.¹³⁶

Stessa motivazione è riscontrabile in Ottieri, per il quale la scrittura è uno strumento di conoscenza di sé e della realtà esterna, ma ci sono altre analogie significative che accomunano il loro percorso artistico. Ad esempio, per Munch un inedito orizzonte culturale si stava aprendo sul finire dell'Ottocento, quando alcuni letterati e artisti erano in procinto di elaborare una nuova poetica che esprimesse i turbamenti e le ansie della società in evoluzione. Munch, esegeta dell'Espressionismo, portò alle estreme conseguenze questo processo con le sue opere che pur partendo dalla vicenda biografica assumevano valore universale. Fin dai primi dipinti, anche se con uno stile ancora impressionista, già si scorgeva l'intenzione di indagare la psiche e di sottoporre la persona ad uno svisceramento interiore per scandagliare il Male insito nell'uomo, tanto che la sua pittura sembrava in molti casi assumere una profondità interiore che preludeva alla scoperta psicoanalitica dell'inconscio. L'opera d'arte scaturita da questa inclinazione traeva origine, con parole di Munch, «dalla notte, dall'oscurità e dal più profondo dell'animo».

Oltre al percorso artistico, sono le vicende biografiche che collimano in modo a volte sorprendente: Munch soffrì di depressione, anche se non in una forma patologica, ebbe un difficile rapporto con il padre, soffrì di alcolismo e nel 1908 fu ricoverato a seguito di un severo crollo nervoso trascorrendo otto mesi in una clinica di Copenaghen dove continuò a lavorare nella propria stanza trasformata in atelier (come la camera di Ottieri in "scrittoio" nel manicomio di Zurigo). La vicenda esistenziale del pittore fu pervasa dal dolore e dall'angoscia di vivere che influenzarono i suoi dipinti, nell'insieme da considerare come un diario per immagini, in cui gli elementi autobiografici si elevano a raffigurare il destino doloroso dell'intera umanità. Munch, come farà anche Ottieri, ha costruito un "sistema" nel quale le opere più importanti si coagulano in una sequenza unitaria, e dove il significato di ogni dipinto risulta accresciuto dalla vicinanza degli altri. Una sorta di "opera aperta" che

¹³⁶ MUNCH Edvard, ne *I classici dell'arte – Il Novecento*, RCS Quotidiani, Rizzoli-Skira, Milano 2004, p. 66. Per le prossime citazioni, tra parentesi tonde il titolo (*Munch*) dell'opera e il numero di pagina.

crece, si sviluppa e si modifica nel corso degli anni, sempre pronta ad assorbire i nuovi impulsi, desideri e tormenti dell'artista. Simile è il procedimento nel lavoro di Ottieri che costruisce il suo sistema attraverso scritti legati tra loro da tematiche e motivi che s'intrecciano in una ben strutturata "sinfonia".

Un altro tratto in comune è l'ostracismo che una parte della critica e del pubblico ha rivolto alla loro opera considerata «un insulto all'arte», anarchica, disturbata, oscena, scandalosa, irriverente, in poche parole da evitare. Infine, entrambi si sono occupati di motivi industriali: Munch nel 1908 iniziò una serie di dipinti ispirati al mondo operaio nelle fabbriche, mentre Ottieri è considerato il capostipite della "letteratura industriale" in Italia.

Nella sua stagione più alta, sul finire dell'Ottocento, Munch realizzò alcuni capolavori destinati ad assurgere a emblemi del suo immaginario e da lui stesso riuniti nel ciclo *Fregio della vita*, composto da diversi quadri apparentati per il loro contenuto che «una volta appesi insieme, mi sembrò che improvvisamente una stessa nota musicale li unisse. Non avevano più nulla a che vedere con quello che erano stati fino ad allora. Ne risultava una vera sinfonia» (*Munch*, p. 15). Il tema centrale dell'*Angoscia di vivere*, sezione che comprende *L'Urlo*, è l'alienazione dell'uomo moderno e il suo tormento esistenziale. L'artista stesso ricorda con queste parole l'origine del dipinto:

Camminavo lungo la strada con due amici – quando il sole tramontò. I cieli diventarono improvvisamente rosso sangue e percepii un brivido di tristezza. Un dolore lancinante al petto. Mi fermai – mi appoggiai al parapetto, in preda ad una stanchezza mortale. Lingue di fiamma come sangue coprivano il fiordo neroblu e la città. I miei amici continuarono a camminare – e io fui lasciato tremante di paura. E sentii un immenso urlo infinito attraversare la natura.

(*Munch*, p. 84)

È un grido sovranaturale, inumano e immobile, silenzioso, strozzato, ricolmo di paura e disperazione che si materializza e deforma ogni oggetto circostante, mentre l'Uomo (universale) si sente sempre più solo in un mondo ormai estraneo e a lui ostile. *L'Urlo*, manifesto dell'angoscia esistenziale e della disperazione metafisica dell'uomo moderno, irrompe in alcune pagine del *Campo di concentrazione* avvertito, in questo modo, dallo stesso Ottieri:

Tutta la mia vita è ora aperta, spalancata come un bosco raso al suolo, finché l'ansia e la depressione non abbuiano tutto, e non rimane allora che uno stretto buco nella terra da cui fischia un urlo di dolore muto, uno statico soffio di fumo acre. [...] Senza che nulla accada dal di fuori, all'interno dell'uomo si svolgono questi fenomeni vaporosi, tra il petto e la mente.

(CC, p. 167)

Dalle riflessioni di Ottieri si torna ad osservare *L'Urlo* di Munch e grazie a questo gioco di alienate corrispondenze si constata che ogni residuo di realismo viene completamente dimesso, mentre la natura e i colori esistono in funzione della percezione interiore ed ogni elemento negativo si riflette nello specchio dell'anima.

«Senza che nulla accada dal di fuori», «mentre gli amici continuarono a camminare», da «uno stretto buco nella terra [...] fischia un urlo di dolore muto», un «immenso urlo infinito che attraversa la natura».

L'angoscia, l'ansia, la depressione rompono l'equilibrio dell'uomo a contatto con la natura, mentre quest'ultima ondeggia paurosamente, quasi sul punto di essere risucchiata da un vortice devastatore. Tutto ciò accade nel silenzio terrificante dentro l'animo di quella creatura che si volta in primo piano, sbarra gli occhi e porta le mani alle orecchie per non udire un urlo che è al contempo suo e del mondo circostante. Questa creatura diventa il simbolo di ogni essere umano, senza sesso, etnia o età, ridotto ai minimi termini, tanto che il corpo stesso ondeggia rappresentando quell'uomo sminuzzato, frammentato e sofferente che gravita nella letteratura di inizio Novecento ed emblema della poetica di Ottieri.

L'urlo "alla Munch" è presente in un altro passaggio del *Campo di concentrazione* quando una paziente, malata di depressione, grida la propria disperazione facendo atterrire Ottieri che, paralizzato dalla paura, non riesce ad uscire dal proprio letto:

La pazza – chissà se è pazza – con la vestaglia rossa mi atterrì la sera del suo arrivo. Solo adesso sono capace di scriverne. Dopo poco il suo arrivo eccitato, in cui aveva, tutta dipinta, stretto le mani di tutti, dalla sua camera si levò un urlo da folle (la camera davanti alla mia). Ero inchiodato al letto. Non ho visto. [...] La scena si è subito chiusa, mentre io giacevo nel letto in preda alla paralisi dalla testa ai piedi, lungo tutte le gambe, i polpacci.

(CC, p. 27)

In questo passo emergono due elementi ricorrenti nella pittura di Munch: il colore rosso, delle vestaglie in modo specifico, e la camera con la malattia o la morte sempre presenti all'interno. Il rosso, oltre a caratterizzare i cieli allucinati dell'*Urlo* e di *Angoscia*, si trova in altri dipinti: è ad esempio il colore della vestaglia della piccola Sophie, la protagonista de *La madre morta e la bambina* (1899), la cui figura sembra bloccata nel tempo con lo sguardo sbarrato verso l'osservatore, mentre porta le mani alle orecchie; è lo stesso gesto dell'uomo dell'*Urlo*, quel tentare una difesa estrema contro il dolore del mondo esprimendo la propria disperazione per la madre morta. Il silenzio opprimente che pesa sul resto della stanza si spezza di colpo nell'azione di Sophie e il rosso vivo della sua vestaglia sembra trasformarsi in un suono che rimbomba nel vuoto della camera, alludendo non solo al nulla della morte ma dell'esistenza in generale.

L'altro motivo, quello della camera, è presente in diversi quadri di Munch come *Il Mattino* (1884), *Pubertà* (1893), *Notte a Saint-Cloud* (1893), *Il giorno dopo* (1895), *La madre morta e la bambina* (1899). Ne *La morte della stanza della malata* (1893) la morte prende possesso della scena mentre i personaggi sono immersi in un alienato stato di prostrazione e solitudine che, nella lugubre atmosfera della stanza, li chiude nel proprio immobile e muto cordoglio per la morte della piccola Sophie. La camera nei romanzi di Ottieri rappresenta un ambito angusto ed angoscioso in cui la malattia si presenta in modo inquietante condannando il paziente a fossilizzarsi nel letto senza alcuna possibilità di fuga. All'interno della camera, in una clinica come nella propria casa, lo scrittore imprigionato nella sua depressione, osservato e custodito da medici e infermieri (*Le guardie del corpo*), trascorre il tempo tra l'angoscia e gli attacchi di panico nell'attesa di una salvezza sempre più remota. L'immagine della morte entra con insistenza nelle camere di Ottieri ed è percepita a volte da un sentimento di liberazione dal Male opprimente. Anzi, molto spesso, durante le crisi depressive più cupe, si guarda al suicidio come «conclusione logica», momento risolutivo per abbandonare definitivamente una realtà troppo dolorosa.

È a questa morte in faccia, che il suicidio viene preferito. In questo caso della morte addosso è legittimo dire che ci si suicida per paura della morte e che il suicidio fa meno paura della morte. In questo caso il male che tiene lontani dal suicidio, ci sbatte a strattoni contro il suicidio e forza l'immaturità narcisistica verso una maturità ribaltata. Perché il suicidio è, rispetto all'idea di suicidio, una maturazione genitalizzata.

(*IQ*, p. 108)

E quando dalle cliniche-prigioni andar via è impossibile, ai pazienti non restano che le soluzioni più drastiche: una di queste è gettarsi dalla finestra:

La finestra non mi serve per fare venire la luce e per aprirla, ma per buttarmici di sotto.

(*IMP*, p. 166)

È stata nella saletta seduta come una statua la schizofrenica che prima di venire qui si è gettata dalla finestra. Sono, siamo noiosi. [...] La schizofrenica che si è buttata dalla finestra mi ha detto ieri sera che è felice. La felicità c'è anche qui, randagia, astratta. [...] La depressione rode piano piano le radici della vita, le toglie il perché. La depressione è logica: la catena dei pensieri che si conclude con la mancanza di una motivazione alla vita è il tipo razionale. Il suicidio è la conclusione logica della depressione. Deve sì combattere con l'istinto di conservazione; qualche volta lo vince. Quando? L'altro ieri la paziente graziosa, che ride sempre, la madre ventenne felice d'essere qui, si è buttata dalla finestra.

(*CC*, pp. 130, 156, 169)

La terza settimana non si vide
poiché a casa si era lanciato
dalla finestra ammaccando l'asfalto.
Non lo aveva salvato
né farmaco né linguaggio.

(*COR*, p. 124)

Il suicidio¹³⁷ è un elemento imprescindibile delle depressioni più gravi e viene ricercato in questo caso nel gettarsi dalla finestra, che rappresenta il tentativo fisico di fuggire dalla camera di una clinica ponendo un termine oggettivo ad una malattia opprimente. Spesso il suicidio appare al depresso come l'unica idea consolante, una sorta di uscita di sicurezza preferibile alla malattia. Il depresso, nei casi più gravi, si pone spesso dei quesiti assillanti:

¹³⁷ Si ricordi che il motivo del suicidio è presente fin dal primo romanzo di Ottieri, *Memorie dell'incoscienza*, in cui il protagonista Lorenzo non riesce a sopportare una deficitaria realtà storica, l'occupazione nazi-fascista di Roma, e sentimentale, l'amore non corrisposto di Katja, e pensa di uccidersi. Di suicidio si tratta anche nel romanzo industriale *Donnarumma all'assalto* quando il dramma colpisce i disperati disoccupati del sud Italia che cercano un lavoro per affrancarsi dalla miseria e, non trovandolo, alcuni di loro tentano di suicidarsi. Dall'*Irrealtà quotidiana*, in cui Ottieri tratta del suicidio in modo "saggistico", fino all'*Irata sensazione* finale, questo motivo ritorna con insistenza in quasi tutte le opere.

Che vita è questa? Perché vivo? Perché non la faccio finita? Allora si auspica una morte per una qualsiasi malattia terminale e fulminante.¹³⁸

La depressione comporta un tipo di dolore che non ha eguali tra le varie sofferenze cui l'uomo è sottoposto; dolore fisico oltre che mentale, intenso e spesso avvertito come eterno, al di sopra delle possibilità di resistenza umane. Dinanzi al malato si spalanca un panorama desertico, desolato, senza luce né segno di vita dove tutto, dall'interno, si spegne così intensamente che l'istinto di conservazione viene meno, la spinta verso la vita si affievolisce, il legame con i sentimenti si dissolve¹³⁹. L'idea della morte è dunque un sintomo basilare della depressione, quando si vive come una malattia non curabile. Oltre ai suicidi definitivi e improvvisi, ci sono molti suicidi lenti, i più frequenti, che consistono col lasciar perdere la propria vita giorno dopo giorno, anche ricercando la morte lentamente con la droga o l'alcool.

Il ricovero, la malattia, il sentimento d'irrealtà provato all'interno della clinica conducono lo scrittore ad avvertire spesso un forte senso di estraniamento nei confronti dell'ambiente circostante che appare, in modo grottesco, «di villeggiatura» mentre l'unico panorama possibile è quello di una piccola stanza adibita a “farmacia” proprio davanti alla sua camera:

Estraniato pomeriggio. Tutto è strano qui, tra il carcere e la villeggiatura. [...] Le infermiere aprono e chiudono continuamente la porta della farmacia, perché è regola chiuderla anche se si allontanano un istante – per tema che qualche paziente (io, per esempio) si getti a fare una scorpacciata di pillole. Questo è il panorama che io godo quando sto sul mio letto perché è davanti alla porta sempre aperta che dà sull'amena saletta. Questo è l'unico panorama che ho visto dalle tredici alle ventuno, durante le prime tre settimane quando stavo disteso sul letto in preda ai pensieri orridi. (CC, pp. 13, 88)

¹³⁸ Oltre il novanta per cento dei suicidi deriva da malattie mentali, quasi sempre si tratta di melanconici, per circa un quarto sono alcolisti con depressione associata; si ritiene inoltre che il quindici-venti per cento di quanti soffrono di depressione bipolare sia candidato al suicidio. Tra i depressi, i più esposti al suicidio sono gli uomini rispetto alle donne (il rapporto è tre a uno per i suicidi realizzati), anche se sono le donne a tentare più frequentemente degli uomini (quattro a uno). A rischio sono soprattutto gli uomini affetti da depressione bipolare o stati misti. I più esposti al suicidio risultano i medici, i poliziotti, i militari; seguono i divorziati, i disoccupati, coloro che vivono soli, i pensionati, gli alcolisti, i malati terminali. Frequente è il suicidio tra gli anziani: oltre i settantacinque anni la percentuale è tre volte maggiore rispetto a quella dei giovani. Maggio e novembre sono i mesi a più alto tasso di suicidi, in cui la stagionalità di certe forme di depressione colpisce maggiormente (è la cosiddetta alternanza stagionale). Statistiche riprese dal capitolo *Rischio suicidio* in *E liberaci dal male oscuro*, cit., pp. 208-218.

¹³⁹ C'è una base neurobiologica nella tendenza al suicidio: studiosi svedesi hanno dimostrato nei morti per suicidio una ridotta concentrazione cerebrale dell'acido 5-idrossiindolacetico, che è un metabolita della serotonina; è un dato importante poiché l'autoaggressività sarebbe dunque legata a fattori neuroendocrini.

Attaccato all'albero
della chimica vita, solitudine temi
ma perché abbiamo
l'attesa della vita
divenuta col farmaco vita. [...]
Adoravi la farmacia. [...]
Amavi la farmacia fittissima. Ma
bisogna capirti.
(COR, pp. 109, 117, 127)

In tale contesto, il riferimento alla villeggiatura e al panorama da osservare rende ancora più crudele il ricovero forzato del paziente che può solo fantasticare sulle medicine della “farmacia”, a pochi metri dal suo letto. Luogo indispensabile di tutti i ricoveri, il letto è un microcosmo in questo universo in piccolo che è la clinica, un “atollo” fisso, stabile e determinato, una certezza (forse l'unica) per il degente che vi passa gran parte del tempo, dal momento del risveglio fino alla notte, oppresso da una lastra di piombo poggiata sul petto che gli impedisce qualsiasi tipo di movimento. Vero e proprio «feticcio della malattia» (CC, p. 71), il letto diventa una protesi del corpo e dell'animo del malato che lo percepisce come un nido dal quale è quasi impossibile distaccarsi, come già appurato in un passo dell'*Impagliatore di sedie*: «Sarebbe voluta restare a letto per sempre. [...] Il mattino la spaventa» (IMP, p. 183).

Tuttavia nei momenti di minor pressione, quando il malessere si allevia, lo scrittore può registrare la propria esperienza su carta, quasi documentando il proprio stato psichico fino ad auto-analizzarsi. La scrittura diventa quindi necessaria per sopravvivere e salvare quella parte di sé ancora indipendente e non sopraffatta dalla malattia. Ottieri utilizza alcune metafore nel tracciare i lineamenti fondamentali del carattere salvifico della propria scrittura, come un «salvagente» al quale egli sta «attaccato come un naufrago in mezzo a un mare immenso, calmo sì, ma da cui non si vede alcuna riva. Un mare bianco. Appena lascio il salvagente, affogo» (CC, p. 17).

Questo sentimento del naufragare rinvia alla sensazione leopardiana che chiude l'*Infinito* dove il «naufragar m'è dolce in questo mare», fondamentale esperienza estetica di Leopardi, poeta implicitamente presente nella mente di Ottieri con continui rifacimenti di immagini e sensazioni. In questo caso, si riprende il motivo del «naufragare» che Leopardi ha espresso attraverso un'esperienza sensistica in cui l'immaginazione si distaccava dal reale per

sprofondarsi nel nulla infinito, mentre il pensiero del poeta s'immerge oltre l'esplorazione delle sensazioni umane e terrene:

E sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo.
[...] Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.¹⁴⁰

Il lavoro del pensiero permette di varcare il confine tra il reale e l'immaginario, ma se per Leopardi quest'abbandono metafisico può rappresentare un istante d'inebriante dolcezza, in Ottieri la meditazione malata fa affondare il depresso nell'abisso di strazianti ossessioni. Il rifacimento, o meglio la parodia dei versi dell'*Infinito*, è presente nella descrizione che Ottieri fa della propria camera da dove l'unico panorama plausibile sembra essere la stanzetta delle medicine. L'«estraniato pomeriggio» in cui «tutto è strano» rinvia all'atmosfera metafisica dell'«ermo colle», mentre le percezioni visive si stagliano sulla soglia della porta e sulla siepe leopardiana «che tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude». Il paziente Ottieri non può vedere altro dalla sua camera, che è la cella di una «prigione» simile alla stanza di Recanati per Leopardi, e l'unica sensazione udibile è rappresentata dall'aprire e chiudere della porta della «farmacia» che, come lo stormire del vento sulle foglie, rinvia ad un altro mondo distinto dall'illusorio benessere delle medicine nell'attimo di smarrimento in una pace superiore. Dalle Betulle della *Corda corta*, s'intravede (per difetto) un altro possibile «infinito»:

Nei limpidi giorni
vediamo oltre le betulle, la Grigna,
il Resegone e, più vicino, gatti,
cespugli, erbe, rododendri, azalee.
La porta della hall non è chiusa; spalancata
è l'immaginazione protetta, sovrappensiero,
e la non necessaria fuga.
(COR, p. 126)

¹⁴⁰ LEOPARDI Giacomo, *L'Infinito* (1819), in *Poesie e prose*, vol. I, cit., p. 49.

In un altro passo del romanzo, Ottieri descrive una domenica pomeriggio trascorsa nel giardino della clinica rilevando una «quiete assoluta» che rinvia a quella «profondissima» dell'idillio leopardiano: una sorta di pausa dal dolore, di interruzione momentanea della sofferenza che può coincidere, in Leopardi come in Ottieri, nel nulla, nell'immaginazione suprema, nell'estasi, nella regressione infantile, nell'incoscienza, nel sonno. Lo stato di dolorosa prigionia sofferto in modo individuale è assunto ad emblema della più generale condizione umana assillata dal male e dalla noia, in cui all'individuo privato del piacere e gettato in un mondo negativo, non resta che sognare una realtà "altra", come può avvenire durante il sonno, momento sublime dell'esistenza, in quanto allontana il Male dalla mente e dal corpo degli uomini offrendo gli unici momenti di pace:

In ciascun punto della vita, anche nell'atto di maggior piacere, anche nei sogni, l'uomo o il vivente è in istato di desiderio, e quindi non v'ha un solo momento nella vita (eccetto quelli di totale assopimento e sospensione dell'esercizio de' sensi e di quello del pensiero, da qualunque cagione essa venga) nel quale l'individuo non sia in istato di pena.¹⁴¹

Ottieri riesce ad annullare il dolore della depressione ed assopire il "male di vivere" solo durante il sonno che avvicina l'uomo alla morte, alla pace eterna dove l'annullamento totale dei sensi concede l'unica possibile salvezza: «La notte dormo anch'io e non posso godere con la coscienza la pace dell'incoscienza» (CC, p. 57). Si tratta dunque dell'agognata «notte dell'incoscienza» in cui l'uomo regredisce allo stato infantile per assaporare la dolcezza del non-essere, senza più contatti con il mondo tangibile, immergendosi in quella realtà "altra" che si avvicina alla morte e che fa sprofondare ogni cosa nell'oblio. Al risveglio invece appartengono, oltre alla coscienza, elementi negativi quali i pensieri, primi nemici della giornata appena iniziata, e osservati nell'insieme dal paziente come un esercito che avanza inarrestabile fino al letto del malato per opprimerlo con armi invincibili. Le contrapposizioni tra coscienza e incoscienza, tra il giorno e la notte, tra la veglia e il sonno, tra il male e la quiete, presenti in tutta la degenza, vengono spesso ricordate durante le analisi a cui Ottieri si sottopone:

Del mio concepire la realtà come madre archetipica. Del mio preferire la vita dell'incoscienza (la notte) a quella della coscienza (il giorno). [...] Il

¹⁴¹ LEOPARDI Giacomo, *Commento all'Operetta morale Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* (1824), in *Poesie e prose*, vol. II, cit., p. 1310.

mio risveglio è un lento, faticosissimo, dolorosissimo districarsi dall'incoscienza e un immediato snudare la spada contro la schiera dei pensieri chiari e nemici che avanza col giorno. Avanzano questi pensieri in formazione obliqua, prima l'uno, poi l'altro, poi tutti insieme, fino a che, completamente risvegliato, a metà scalata dal pendio alto del mattino, formano un plotone compatto e confuso dentro cui ruminava un'ansia cupa, che lega le gambe e le braccia. [...] Mi vogliono far diventare maturo ragionevole guarito e io voglio rimanere un bambino che vive la notte e oblitera il giorno, affascinato dall'incoscienza, tirato indietro la mattina da corde che lo riportano verso la notte trascorsa. Un bambino che non si sdipana mai dalla unica dolcezza del sonno e non accetta una nuova giornata. Che cosa gli dà questa nuova giornata se non il dolore?

(CC, pp. 56, 59, 148)

IV. 1. e) L'uomo disintegrato

Il tema dell'uomo che perde la propria identità ha lontane origini romantiche nella letteratura occidentale, e in particolare all'inizio del Ventesimo secolo alcuni scrittori, tra cui Mann, Kafka, Proust, Joyce, Musil, Wolf, Sartre, Svevo e Pirandello, riformularono le problematiche esistenziali secondo la prospettiva del linguaggio narrativo, ponendo l'attenzione sull'interiorità e l'inconscio dell'uomo che la psicanalisi iniziava ad analizzare. La crisi dell'io diventa il tema centrale del romanzo novecentesco, insieme al disfacimento del personaggio-uomo sviscerato in varie componenti (culturali, morali, religiose, psichiche). Gli autori prima citati, in modi differenti, si rapportarono alle tendenze d'avanguardia d'inizio secolo interagendo con le scienze moderne, oltre che con filosofi e scienziati quali Schopenhauer, Nietzsche, Husserl, Bergson, Freud, Einstein, nel raccontare quella "malattia storica" con i suoi elementi essenziali: inquietudini negli abissi dell'inconscio, spettri del nulla, vuoto delle coscienze, impossibilità di una comunicazione umana, labirinto assurdo di un'esistenza sempre più incomprensibile, indifferenza della natura.

Ottieri segue questo percorso, ma attraverso una prospettiva clinica: nella sua opera si concretizza, infatti, il passaggio dalla "malattia storica" alla "malattia clinica" ed il male esistenziale dell'uomo è sviscerato nelle sue componenti chimiche, genetiche, neurologiche. Resta della "malattia storica" l'attenzione posta sui sintomi di alcune malattie mentali che vennero alla luce senza tuttavia una corrispondente analisi clinica, poiché gli studi su di esse

si svilupparono con scientificità a partire dalla seconda metà del Ventesimo secolo. Alcune testimonianze letterarie, quali *Uno, nessuno e centomila* di Pirandello e *La nausea* di Sartre entrano in stretta relazione con la poetica di Ottieri sul versante della “malattia clinica”.

Uno, nessuno e centomila narra della scomposizione della personalità del protagonista, Vitalangelo Moscarda, che entra improvvisamente in crisi quando la moglie gli fa osservare che il naso gli pende un po' a destra; il fatto in sé banalissimo assume proporzioni impensabili che lo conducono a dissociare il proprio essere con l'apparire, fino alla pazzia. Da quel momento inizia per Moscarda un'affannosa ricerca del proprio io che ognuno vede in modo diverso, sia all'esterno che all'interno: non «uno» ma «centomila» e quindi «nessuno». Il tentativo di ripristinare quell'io disgregato condurrà il protagonista, schernito e commiserato dai suoi compaesani, a vegetare in un ospizio a contatto con la natura che lo circonda.

Sdoppiamento del protagonista, scomposizione della vita, disgregazione della personalità, crisi dell'io (narratore e narrato) non sono temi esclusivi del romanzo di Pirandello, poiché fanno parte di una parabola narrativa percorsa da scrittori impegnati nella realizzazione del romanzo post-naturalistico. L'illusorietà della stessa struttura dell'io e la ricerca del sé autentico conducono l'uomo, sconcertato, a guardare vivere gli altri e se stesso in quanto «altro» e a «spossessarsi» non solo in ambito sociale ma soprattutto al proprio interno.

Partendo da una semplice osservazione della moglie riguardo al naso («Credevo ti guardassi da che parte ti pende»), inizia per Moscarda un viaggio senza ritorno negli oscuri territori della psiche, scandagliando nel profondo la propria identità con tecniche narrative d'inizio secolo come il monologo interiore, il flusso di coscienza ed il soliloquio. Dalle deformazioni del corpo, vere o presunte, si sviluppa il «Male».

Il pensiero ch'io non ero per gli altri quel che finora, dentro di me, m'ero figurato d'essere. [...] Volevo esser solo in un modo affatto insolito, nuovo: cioè senza me e appunto con un estraneo attorno. [...] Io non potevo vedermi vivere. [...] Non riconobbi in prima me stesso. Ebbi l'impressione d'un estraneo che passasse per via conversando. [...] E mi fissai questo proposito disperato: d'andare inseguendo quell'estraneo che era in me e che mi sfuggiva. [...] Chi era? Ero io? Ma poteva essere un altro. [...] Mi proposi di scomporre dispettosamente quell'io che ero per loro. [...] E tanto ormai, fisso in questo tormento, m'ero alienato da me stesso, che come

un cieco davo il mio corpo in mano agli altri finché andassero a chiuderlo in un manicomio. [...] Io ho perduto la realtà mia e quella di tutte le cose.¹⁴²

Vitalangelo Moscarda presenta disturbi dissociativi caratterizzati da alterazioni, improvvise e temporanee, della coscienza, del comportamento o dell'identità che comprendono affezioni già riscontrate nell'*Irrealtà quotidiana* come l'amnesia, la fuga psicogena e la personalità multipla. Sono molteplici i punti di contatto che congiungono i disturbi mentali descritti da Ottieri e Pirandello, come il malessere per il proprio corpo (la disformofobia), i sentimenti d'irrealtà, alterità, alienazione, estraniamento, pazzia, solitudine e perdita del reale.

Ciò che manca in Pirandello è la prospettiva clinica, scientifica, che Ottieri immette nella sua scrittura, dovuta alle novità sviluppatasi nella seconda metà del Novecento. Lo studio sulle malattie mentali, iniziate solo all'inizio del Ventesimo secolo, permettono infatti ad Ottieri di affrontare tali questioni con strumenti nuovi: i sintomi sono gli stessi, ma cambiano i mezzi per analizzarli e quindi la prospettiva, e in questo modo la diagnosi: c'è dunque il passaggio da una malattia "storico-sociale" ad una malattia "clinico-neurobiologica". Nel *Campo di concentrazione*, Ottieri descrive con insistenza l'immagine dell'io sminuzzato che ricorda il disturbo dissociativo evidenziato nel personaggio pirandelliano:

Io faccio e disfaccio solo me stesso – non più cultura – come rimasto solo al mondo. [...] Così insicuro non sono mai stato durante tutta la mia vita. È una insicurezza scoppiata nella clinica. Prima della clinica soffrivo in modo compatto e uniforme, non mi sentivo sminuzzato in particelle contrarie fra loro, come oggi.

(CC, p. 217)

Da questa prospettiva filtra il passaggio a Sartre che nell'opera *L'essere e il nulla*¹⁴³ parte dalla dualità fra mondo e coscienza, fra «in-sé» e «per-sé», fra la realtà assurda delle cose che genera «nausea», e la libertà che coincide con il nulla infossando l'«io» nell'angoscia. L'uomo condannato alla libertà può perdersi come «in-sé» nel mondo delle convenzioni e dei valori sociali accettati acriticamente. Se la nausea è il sentimento metafisico

¹⁴² PIRANDELLO Luigi, *Uno, nessuno e centomila* (1926), Mondadori, Milano 1992, pp. 6, 12, 14, 20, 102, 109.

¹⁴³ SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant*, cit.

che rileva l'opacità massima delle cose, l'angoscia è l'esperienza del nulla, cioè della libertà totale che nega ogni mito. L'«essere-per-gli-altri» rende ancora più penosa la radicale solitudine dell'io, perché l'incontro di due coscienze implica l'oggettivazione di una delle due: lo sguardo dell'altro riduce a «in-sé» provocando vergogna.

Ne *La nausea*, Sartre delinea la drammatica scoperta dell'assurdità della vita attraverso il protagonista Antoine Roquentin che avverte il suo «essere di troppo» con un senso di angoscia (la nausea, appunto) che è la fondazione stessa dell'esistenza dell'uomo. La struttura diaristica della *Nausea* rimanda al diario del *Campo di concentrazione* con la stessa speranza «di non lasciar sfuggire le sfumature, i piccoli fatti anche se non sembrano avere alcuna importanza»¹⁴⁴ al fine di analizzare la propria condizione. È un'analisi introspettiva, psicologica, quella che compie il protagonista per capire cosa rode al proprio interno:

M'è accaduto qualcosa, non posso più dubitarne. È sorta in me come una malattia. S'è insinuata subdolamente, a poco a poco; mi son sentito un po' strano, un po' impacciato. Una volta installata non s'è più mossa, è rimasta cheta, ed io ho potuto persuadermi che non avevo nulla, ch'era un falso allarme. Ma ecco ora che si espande. [...] Ero come paralizzato, non potevo dire una parola.

(*Nausea*, p. 13)

Anche in questo caso la malattia mentale, seppur negata («non sono affatto disposto a credermi pazzo, anzi vedo chiaramente che non lo sono»), caratterizza l'esistenza del protagonista e i sintomi rilevati sembrano gli stessi descritti da Pirandello e Ottieri: noia, vuoto, solitudine, pensieri nebulosi, sentimenti d'irrealtà, alienazione, disgusto di se stessi, angoscia e soprattutto nausea che si presenta come un attacco di panico. Inoltre si ritroveranno gli stessi sintomi provati da Antoine in Filippo Ciai, un altro *alter ego* di Ottieri protagonista di *Cery* e rinchiuso in una clinica per disintossicarsi dall'alcol. Anche lui avverte il senso di vuoto, nausea, noia, oltre al sentimento concreto di non appartenere più a questo mondo, avvertendo autodistruzione, solitudine, terrore e morte.

Mi annoiavo profondamente. [...] Ora mi sentivo vuoto, con una specie d'indolenza. [...] Ho paura. [...] Io vivo solo, completamente solo. Non parlo con nessuno, mai; non ricevo niente, non do niente. [...] So che c'è

¹⁴⁴ SARTRE Jean-Paul, *La nausea* (1938), Mondadori, Milano 1966, p. 9. Per le prossime citazioni, tra parentesi tonde il titolo (*Nausea*) dell'opera e il numero di pagina

dell'altro. Un niente. Ma non so più spiegare quello che vedo. [...] Sono sicuro che mi basterebbe un quarto d'ora, per raggiungere il supremo disgusto di me stesso. [...] Del mio corpo non resta più nulla di umano. [...] Non va affatto: la sento, la sporcizia, la Nausea. [...] Allora la Nausea mi ha colto, mi son lasciato cadere sulla panca, non sapevo più nemmeno dove stavo; vedevo girare lentamente i colori intorno a me, avevo voglia di vomitare. Ed ecco: da quel momento la Nausea non m'ha più lasciato, mi possiede. [...] Mi sento come spezzato: posso muovere gli occhi ma non la testa. La testa è molle, elastica, si direbbe che è semplicemente posata sul mio collo, se la giro potrebbe cadere.

(*Nausea*, pp. 15-62)

Dopo un'oretta, mi venne all'anima un gelo, una secchezza, quale sfoglia di cipolla. Partiva dal mio corpo una solitudine che occupava un mondo completamente vuoto, pieno del panico di questa distruzione autonoma di me stesso. Ero prosciugato e terrorizzato, che la sensazione mi passasse era impossibile. Mi trovavo nella mia sensazione vera, senza fiato interiore. Il nulla mi circondava, io ero il nulla, sofferente a morte, senza morte, senza angoscia né ansia, un fossile scoppiante di dolore morale, in un panico senza confini. L'universo s'era ritirato da me. Ero assiderato ma non sentivo nemmeno freddo, né alcuna voce.

(*CERY*, p. 90)

Il riferimento riguarda solo un aspetto della complessa opera di Ottieri, eppure dimostra il debito che egli stesso avvertiva verso quel tipo di scrittura esistenzialista che ha segnato un capitolo importante della storia letteraria europea, nella quale Sartre si presenta come uno degli autori più rappresentativi. Attraverso la vicenda di Antoine Roquentin, Sartre affronta tematiche morali e filosofiche vincolate ad una *Weltanschauung* propria del Novecento: assurdità del mondo, impossibile rapporto con gli altri, alienazione percepita in se stessi e nella società, in altre parole la *nausea* d'esistere. I sintomi della *Nausea* si possono ricollegare ad esempio agli attacchi di panico che si presentano in modo imprevedibile fornendo impressioni di un terrore irresistibile e di una condanna imminente, con sensazioni fisiche di dolore, soffocamento, capogiro, vertigini che immobilizzano il malato. Di solito questi attacchi si protraggono per qualche minuto, ma a volte durano anche delle ore, e in qualche caso comportano stati di depersonalizzazione e derealizzazione (già riscontrate in F.,

Lucioli, *Renée e gli altri*), come si può constatare dall'esperienza vissuta da Antoine Roquentin e dallo stesso Ottieri:

Alla poetica dello stupore fa bene contrapporre una poetica dell'esperienza. La poetica dello stupore nasce in periodi in cui non si ama la realtà, la realtà fa nausea. [...] Si fa presto a perdere il senso della vita. Basta allontanarsi qualche mese. Il mal di testa, la nausea, fermano sull'orlo anteriore della vita. Metto tutta la volontà a scavalcarlo. Ma se domattina ricomincia?

(*LG*, pp. 156, 181)

Un altro riferimento alla letteratura d'inizio Novecento, con la quale Ottieri instaura strette relazioni, riguarda l'ossessione del corpo, legata alla disformofobia, patologia riscontrata già nel "museo dell'orrore", presente in Kafka ed esplicitato ne *La Metamorfosi* dove, grazie alla tecnica dello straniamento, si presenta come del tutto naturale una situazione inverosimile, grottesca, di un uomo trasformato in insetto, ripudiato da tutti e condannato a morire d'inedia. Il mostro Gregor Samsa, con la propria allucinante esperienza, mette a nudo la desolante ed alienata condizione di un essere che vive, suo malgrado *bene* inserito, all'interno del contesto familiare, dei rapporti sociali, del vivere civile.

Kafka. Restò psicologicamente bloccato all'adolescenza – ma con il marchio del genio. [...] Giramenti di testa improvvisi. Che è? La suggestione del Diario di K.? [...] Lo stile di Kafka è un miracolo, perché prodotto dalla combustione senza residui dello spirito e del corpo. Infatti Kafka si è consumato, si è ammalato ed è morto. [...] Kafka dice che dopo anni di ipocondria, di malattie di nervi, poi era venuto il momento in cui si era ammalato davvero. È un traguardo.

(*LG*, pp. 174, 179, 180)

Durante tutta la vita, Kafka – il più spirituale tra gli uomini – fu ossessionato dal proprio corpo. Il corpo che qualcuno gli aveva attribuito per caso o per odio nascendo, lo ostacolava, lo sabotava, impediva il suo sviluppo intellettuale e spirituale: insieme a lui non avrebbe conosciuto che un avvenire miserabile. [...] Sentiva un animale dentro di sé. [...] Aveva orrore del proprio corpo perché avvertiva la sconosciuta belva potenziale che lo abitava; e, con terrore e desiderio, attendeva che si rivelasse

all'improvviso, che le sue membra si ricoprivano di peli e la sua voce cominciasse a squittire, come aveva letto nelle *Metamorfosi* di Ovidio.¹⁴⁵

IV. 1. f) Letteratura e inconscio

La poetica dell'uomo disintegrato di Ottieri ha, come si è potuto constatare, dei nobili antecedenti e nel *Campo di concentrazione* presenta diversi connotati anche in contrapposizione tra loro: essa è autobiografica, salvifica ma inutile al tempo stesso. Il percorso letterario di Ottieri è in prevalenza autobiografico, dalle *Memorie* al periodo "industriale" a quello "mondano" e poi "clinico", anche (o soprattutto) quando lo scrittore si nasconde dietro personaggi-maschere, come egli stesso afferma in un passo del *Poema osceno*:

La mia letteratura nasce sempre da scelte di vita, mai di letteratura. Forse per questo è così autobiografica e a tendenza figurativa. [...] Troppa ironia. Ma siamo al tramonto dell'ironia. La poetica io non ce l'ho; è forse quella poetica desertica e clinica, calcificata, che mi ha sempre tenuto lontano dalle *belle lettere*? Le mie lettere non sono belle.

(*PO*, pp. 61, 69)

Scrivere e vivere s'irradiano a vicenda fino a coagularsi in un'unica entità, sorpassando il binomio letteratura e vita in quanto la letteratura, per Ottieri, è vita.

Se vivo non scrivo. Se scrivo non vivo.

(*IMP*, p. 116)

Mi accade di vivere esattamente il dramma che descrivo. [...] Ecco, direi, il descritto è identico al vissuto: ho il dramma della scelta mentre racconto il dramma della scelta.

(*IQ*, p. 15)

Paragono continuamente lo scrivere al vivere. Il problema del vivere e dello scrivere ha pesato su tutta la mia vita. Non l'ho mai risolto, o scrivendo troppo o vivendo "troppo" (senza vivere). (*CC*, p. 14)

¹⁴⁵ CITATI Pietro, *Kafka*, Rizzoli, Milano 1987, p. 61 sgg.

Conosco la differenza tra vita e arte. Non è vero che la vita o si scrive o si vive. Si scrive e si vive.

(ISP, p. 42)

È tipico in Ottieri l'accenno autoreferenziale alle opere scritte in precedenza e nate da particolari condizioni di vita, come si è osservato correlando *L'irrealtà quotidiana* al *Padre*. Nel passo seguente, estrapolato dal *Campo di concentrazione*, Ottieri richiama alla memoria il periodo di *Donnarumma* e dei *Divini mondani*:

Ho fondato la "Letteratura industriale" e con l'ultimo libretto ho aperto la strada di una possibile moda. [...] Stanotte ho sognato di tornare al mio vecchio lavoro d'ufficio. [...] Forse è un libro quello che sto scrivendo. Vorrei, se mai, scrivere ancora un libro sui mondani: con la storia autobiografica di uno che vi si perde dentro. Non conosco un altro mondano, eccetto quello che ho già descritto, così bene da viverlo come protagonista. Ed io non so inventare.

(CC, pp. 41, 224)

La chiosa «io non so inventare» mette in luce una caratteristica peculiare della sua scrittura, ovvero lo spunto autobiografico che serve da stimolo per raccontare le esperienze vissute. Inoltre, è proprio attraverso il filtro della letteratura che lo scrittore riesce ad analizzare meglio la sua vita, mettendo in risalto, grazie alla memoria (che richiama nelle modalità, non certo per le tematiche, le *intermittenze del cuore* proustiane), quei momenti trascorsi dentro l'involucro buio della depressione e difficili da descrivere:

Io sono distante dalla vita ma desidero la vita. Quali giorni ho passato qui nelle prime due settimane. È che non potevo scrivere e adesso non li ricordo, sono un'unica sofferenza uguale. Tali giorni mentre si vivono non si possono scrivere, quando si sono vissuti non si possono ricordare. Perciò è difficile offrire una descrizione della disperazione. Forse impossibile. Se ne può dare soltanto una eco, quando è passata. Durante la crisi si è muti, oppure il lamento è lungi dal poter essere fissato su carta, è labile, è caleidoscopico, è molle, agghiacciato, non può essere raccontato.

(CC, p. 20)

Il sentimento di vuoto, di abbandono, di assopimento della ragione e dei sensi si lega in Ottieri alla scrittura che, paragonabile al sonno, diventa un mezzo per estraniarsi dalla realtà sofferente e placare il malessere quotidiano.

Sono gonfio d'ansia. Non voglio smettere di scrivere altrimenti piombo in una vita che mi ripugna. È sempre la legge del tutto o del nulla, la mia legge. O tutto vivere o tutto scrivere. Dovrei fare una passeggiata ma "non me la sento". Non voglio alzarmi, voglio continuare infinitamente a scrivere, evitando di radermi, di mangiare, evitando la realtà. Dio, e se d'un tratto non trovo più nulla da scrivere, devo risvegliarmi da questo sonno, staccarmi da questo steccato puro contro la disperazione (per ora non sto scrivendo di nulla) e affrontare la stanza da bagno, lo stare ritto, l'incubo del pasto di mezzogiorno.

(CC, p. 18)

All'interno della clinica, la scrittura diventa per il paziente uno strumento di sopravvivenza fisica, non tanto per avere un miglior contatto con la realtà, sempre fucina di dolore, ma per restare legato a quel barlume di esistenza materiale che s'intravede a stento. Tra vivere e scrivere Ottieri sceglie la seconda via perché non è possibile percorrerle entrambe e poi nella prima si scorgono solo binari morti; anche se, nel concreto, lo scrittore non sceglierà mai in modo risolutivo in quanto il problema della scelta gli impedisce di prendere una decisione congrua tra le varie opzioni che si presentano in ogni situazione ambivalente. È quello che Ottieri ha spiegato nella *Svolta a "U"*, il primo capitolo dell'*Irrealtà quotidiana*: «Il meccanismo ossessivo di questo vecchio dramma della scelta è semplice: appena si decide una via, si finisce per decidere anche la via opposta» (IQ, p. 9).

Tuttavia, durante il ricovero nel *Campo di concentrazione*, tra il tutto e il nulla e tra il vivere e lo scrivere, Ottieri propende «infinitamente» per il nulla e la scrittura, con la speranza di immergersi nel sonno del pensiero ed evitare in questo modo la realtà. Si può anche notare come al concetto del sonno si leghi quello dei sogni, con le frequenti apparizioni della «Signora dei sogni» che spesso passeggia nel giardino della clinica, e quindi dell'inconscio con l'incoscienza strettamente legata al nulla e alla scrittura, attraverso un procedimento tipico in Ottieri che condensa in poche righe motivi che si ritrovano, si ampliano, si modificano nelle sue opere anche a distanza di decenni.

Come detto, la sua scrittura intesse motivi in una ragnatela letteraria in cui le tematiche portanti non si perdono mai definitivamente, riemergendo nei lavori successivi e questo

modus operandi permette la costruzione, nel tempo, di un'unica grande opera che, ad una lettura unitaria, si struttura come una "sinfonia" aperta. Ad esempio, partendo dal titolo del primo romanzo, *Memorie dell'incoscienza*, si pone l'attenzione sul motivo dell'inconscio che avrà molta importanza nelle opere successive (tra cui *L'irrealtà quotidiana*, *Il campo di concentrazione*, *La psicoterapeuta bellissima*, *Le guardie del corpo*) per i continui riferimenti a Freud e alla psicanalisi. Si può dire lo stesso per altri motivi quali l'alienazione, il vuoto, la mondanità, l'irrealtà, la malattia, la scrittura, il tempo etc.

Ottieri registra la propria esperienza su carta come se stesse analizzando il proprio stato psichico, fino all'auto-analisi, così che la scrittura diventa necessaria per sopravvivere, presentandosi come un «salvagente» al quale lo scrittore sta «attaccato come un naufrago in mezzo a un mare immenso, calmo sì, ma da cui non si vede alcuna riva. Un mare bianco. Appena lascio il salvagente, affogo» (CC, p. 17). Riguardo al valore salvifico della scrittura, Ottieri utilizza altre due metafore che sono la roccia per lo scalatore ed il cornicione per l'operaio, e in entrambe le situazioni l'atmosfera circostante è così carica di angoscia che l'intervento della scrittura, come unica possibilità di sopravvivenza, appare quasi obbligatorio:

Sto attaccato allo scrivere come un rocciatore ansioso su un appiglio marcio. [...] Sto attaccato allo scrivere astratto come sta attaccato ad un cornicione l'operaio che è scivolato giù dal tetto.

(CC, p. 18)

Nel primo caso, la caratteristica del rocciatore è quella di essere ansioso, un tratto determinante del depresso, mentre la roccia su cui basa la propria salvezza è marcia quindi pronta ogni momento a cedere sotto il suo peso; nel secondo, l'operaio è già scivolato dal tetto e sta sospeso su un cornicione che sporge nel vuoto. Se si riprende anche la prima immagine, quella del naufrago con il salvagente, legata al «naufragar» leopardiano, si può constatare che le tre metafore sono caratterizzate dal movimento del cadere giù (in senso figurato è la depressione che fa sprofondare lo scrittore nel vuoto), e che gli appigli per salvarsi sono molto labili, quasi inconsistenti. Come è del resto, inconsistente, «lo scrivere astratto» che nasce da questo generale stato di malessere e di disperazione: «Non scrivo più da una settimana. Ora scrivo soltanto per disperazione. Scrivo per disperazione perché non ho altra alternativa di vita» (CC, p. 227). La scrittura, pur nascendo dalla depressione, ha valore salvifico; ma quali sono gli argomenti che riesce a trattare? Del nulla, risponde Ottieri, e qui il cerchio

sembrerebbe chiudersi: la vita è un orrore e la depressione fa precipitare il malato nel vuoto dove la scrittura è l'unico strumento per sopravvivere e non impazzire completamente; tuttavia la scrittura parlerà proprio di questo vuoto, del nulla, della malattia che allontana il paziente dalla realtà:

Non so assolutamente che fare. L'unica cosa è scrivere di non saper che fare. Non ho in mente nessun libro nuovo. Scrivo del nulla. Non ho appigli. Sto sospeso in aria, con l'aria che manca. [...] Quello che sto scrivendo non posso fare a meno di scriverlo. Devo fissare questo nulla. Nelle prime tre settimane il nulla era troppo pieno di disperazione. Diminuita la disperazione, prende forza il lavoro. Non ho altro lavoro che scrivere, scrivere anche del non scrivere. Procedo con la penna come procedevo con il pensiero.

(CC, pp. 68-69)

A questo punto emerge una caratteristica essenziale della poetica di Ottieri, ben evidente non solo nel *Campo di concentrazione*: la scrittura si proietta in quelle zone inesplorate della mente umana dove, a causa della malattia mentale, i legami con il mondo "normale" e con la realtà sono rescissi, mentre l'unica vita rimasta sembra soltanto quella psichica, tuttavia malata, sofferente, estraniata. La malattia mentale crea dunque l'unica realtà possibile, ma tale realtà è anche il nulla che si vive all'interno della clinica dove la scrittura si erge ad ultimo baluardo di sopravvivenza per lo scrittore-paziente. Ciò nonostante la scrittura, che nasce dalla malattia e parla della stessa esplorandone i meandri più nascosti e dimenticati, riporta alla luce (sulla pagina) tutto quello che difficilmente si può esprimere a parole: depressioni, sofferenze, ossessioni, dolori etc. Il binomio scrittura salvifica-disperata non si scioglie in Ottieri, anzi diventa una caratteristica della sua letteratura che non può dare alcun ristoro dalla malattia, e quando s'intravede una labile salvezza, essa è solo apparente:

Rimango qui e scrivo, di nulla. Lo scrivere filtra l'angoscia, la depura dalla confusione mentale, almeno. E forse questo scritto sarà un documento. È letteratura? Non ho mai scritto in questo modo evitando totalmente lo stile. Scrivo unicamente per sopravvivere, per gettare un ponticello sopra l'abisso, per essere nella realtà e nello stesso tempo per estrarli dalla realtà. Scrivo solo per spremere sulla pagina una goccia di soddisfazione, di pausa (e invece sto ugualmente, grigiamente male stamani). Scrivo per

salvarmi. [...] La letteratura vince tutto? La specie di letteratura che sto facendo è pagata troppo cara. E forse si sta esaurendo: allora non resterebbero che il suicidio o il vero romanzo. [...] Non scrivo da una settimana, ora scrivo soltanto per disperazione. Scrivo per disperazione perché non ho altra alternativa di vita. [...] Scrivo sempre senza la speranza che la “letteratura” mi renda felice.

(CC, pp. 21, 162, 227)

La malattia riesce dunque a farsi scrittura e a parlare di sé attraverso il paziente-scrittore, l'apparente personaggio principale, ma in verità è la malattia la reale protagonista del *Campo di concentrazione* e l'affermazione precedente «o tutto vivere o tutto scrivere» si può leggere in un'ottica diversa: il binomio non è in contrasto definitivo perché la malattia, attraverso la scrittura, racconta l'unica esistenza possibile (dentro una prigione) permessa al depresso, simbolo universale dell'uomo moderno.

Descrivere una giornata di relativo benessere, si può tentare. È la giornata nera, la quale sempre ripete il suo varco incompatibile tra vivere (soffrire) e scrivere, che è difficile da scrivere. [...] Non ho voglia di lavorare alle poesie. Mi “fissa” troppo qui, mi concentra qui dentro, mentre la mia mente, pur altamente concentrata in questo campo di concentrazione, deve rimanere libera all'altrove distraibile. Scrivere quello che sto scrivendo ora mi permette in qualche modo di non scrivere ma soltanto di registrare dei pensieri, quasi gli stessi pensieri che penso. Lo scarto fra pensiero ossessivo e pensiero scritto è il più possibile ridotto, anche se la registrazione dà un'idea lontana della realtà pensosa. Questo scritto non è scritto in senso letterario. Credo che la clinica non lasci fare letteratura, creazione. Frantuma tutto con il male. Questa scrittura assomiglia, mi sembra, a quella epistolare, e tende ad appoggiarsi a luoghi comuni. Manca di impennate linguistiche. Siamo, con la depressione, anche agli albori di un contenutismo, di un realismo elementare, che non si accende di splendore stilistico nemmeno quando è sua intenzione descrivere orrori.

(CC, pp. 37, 44, 45)

In questo passo del romanzo, Ottieri espone l'aspetto nucleare del rapporto tra letteratura e malattia, o meglio quale tipo di letteratura può nascere all'interno di una clinica. Nel presentarlo egli gioca su diversi contrasti che si possono estrapolare dal paragrafo

precedente e delineare attraverso sei coppie d'opposizioni: clinica-letteratura, prigionia-libertà, campo di concentrazione-altrove, registrazione-scrittura creativa, pensiero ossessivo-pensiero scritto, contenutismo-estetismo. Il risultato di queste antinomie arriverebbe però a negare un presupposto fondante della poetica di Ottieri, ovvero il rapporto tra clinica e letteratura, poiché come egli stesso afferma esplicitamente «credo che la clinica non lasci fare letteratura, creazione». La creazione, all'interno della clinica-prigionia-campo di concentrazione, è negata a causa del Male che frantuma qualsiasi tentativo di fare letteratura; di conseguenza non solo il personaggio-uomo (depresso) è frantumato ma anche la stessa creazione letteraria, così che la malattia impedisce allo scrittore di essere tale per trasformarlo *sic et simpliciter* in un registratore di dolore. Ottieri, durante la permanenza in manicomio, sente che la depressione ha la forza di rinviare la scrittura ad uno stadio primitivo, individuato negli «albori del contenutismo» e nel «realismo elementare», avvicicabile ad un tipo di scrittura infantile influenzata dalla malattia. La conseguenza più immediata è che lo scrittore si percepisce senza fantasia e che, dentro la clinica, egli può solo comporre un'opera documentaria dallo stile approssimativo e con tendenza epistolare.

L'analista insiste nel distinguere l'illusione dalla fantasia, apprezza quest'ultima e gli piacerebbe che la prossima volta io uscissi dal documentario per creare un'opera esclusivamente fantastica. Fino ad adesso ho ripetuto tante volte di essere uno scrittore senza fantasia. Secondo l'analista un serbatoio del mio inconscio è ripieno di fantasia non venuta alla coscienza. Reagisco nel mio solito modo: esiste l'inconscio?

(CC, p. 240)

Il termine *inconscio* trova impiego come aggettivo per qualificare i contenuti non presenti alla coscienza, e come sostantivo per indicare una zona dello stato psichico. Questo concetto è centrale in tutte le psicologie del profondo per le quali i contenuti della coscienza non sono originari, ma derivati da processi che, sfuggendo alla coscienza e ad essa antecedenti, sono detti appunto «inconsci». Gli antecedenti filosofici della nozione di inconscio sono rintracciabili in Leibniz, Kant, Schelling, Schopenhauer e von Hartmann¹⁴⁶, ed anche Freud, che fa dell'inconscio il centro della sua teoria psicoanalitica, riconosce

¹⁴⁶ LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Nuovi saggi sull'intelletto umano* (1703), Laterza, Bari 1963; KANT Immanuel, *Antropologia pragmatica* (1798), Laterza, Bari 1969; SCHELLING Friedrich Wilhelm, *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800), Laterza, Bari 1965; SCHOPENAUER Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819), Laterza, Bari 1978; HARTMANN Eduard von, *Philosophie des Unbewussten*, Duncker, Berlin 1869.

l'importanza di tali importanti precursori, aggiungendo tuttavia che la psicoanalisi poteva mostrare una qualità unica:

Essa non si limita ad affermare astrattamente i due principi, tanto penosi per il narcisismo, dell'importanza della sessualità e della inconsapevolezza della vita psichica, ma li dimostra mediante un materiale che riguarda personalmente ogni singolo individuo, costringendolo a prendere posizione di fronte a questi problemi.¹⁴⁷

E per Ottieri l'inconscio, anche filtrato dagli studi psicoanalitici, è stato un motivo che ha caratterizzato non solo i periodi trascorsi nelle cliniche ma una vita intera.

L'inconscio, l'inconscio tutta la vita. E anche adesso l'inconscio comanda. È lui che se vorrà mi manderà via dalla clinica. A me sembra di vivere, di essere tutto nella coscienza, e di cercare non l'inconscio ma l'incoscienza.

(CC, p. 91)

L'inconscio nella teoria psicoanalitica è considerato da un punto di vista sia descrittivo che topico. Nel primo uso, inconscio è un aggettivo che si riferisce a tutti quei contenuti psichici che non compaiono nell'orizzonte della coscienza, mentre nel secondo s'intende l'inconscio come un luogo dell'apparato psichico dove si trovano tutti quei contenuti cui è stato rifiutato l'accesso al sistema conscio tramite la rimozione. L'inconscio è considerato da Freud come un sistema in cui:

Assenza di reciproca contraddizione, processo primario, atemporalità e sostituzione della realtà esterna con la realtà psichica sono i caratteri determinanti. I processi inconsci diventano accessibili alla nostra conoscenza solo nelle condizioni del sogno e della nevrosi. In sé e per sé, i processi inconsci sono inconoscibili.¹⁴⁸

Nel periodo di degenza descritto nel *Campo di concentrazione*, molti sono i riferimenti diretti alla psicanalisi ed Ottieri si presenta nella tripla veste di paziente, scrittore e studioso

¹⁴⁷ FREUD Sigmund, *L'inconscio*, in *Metapsicologia* (1915), in *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1976, p. 70.

¹⁴⁸ Ivi, p. 71.

della materia: egli è in analisi ma si auto-analizza conoscendo gli strumenti della psicanalisi, con i suoi pregi e limiti, dopo averla studiata, vissuta, sviscerata. Ancor prima di entrare nella clinica di Zurigo, infatti, lo scrittore aveva seguito per alcuni anni un'analisi freudiana, senza tuttavia ottenere sensibili miglioramenti:

Anche la dottoressa è del parere che io debba innanzitutto diventare più sicuro di me e ciò con l'analisi, e ciò attraverso mesi, anni. Farò l'analisi tutta la vita, oramai. [...] Che cosa mi farà mutare? L'analisi. Ma ne ho già mancata una, freudiana, di tre anni più due anni. Riuscirà la nuova analisi a fare di me un capo e non un suiveur?

(CC, p. 142)

Il campo di concentrazione è l'attuazione pratica, e soprattutto letteraria, delle teorie psicanalitiche, nel senso che il paziente, tentando di curare i propri disturbi psichici, applica su se stesso, studiandole e offrendone poi un resoconto dettagliato, i metodi della psicanalisi. Nel corso del processo terapeutico, la psicanalisi prevede l'uso di diverse tecniche come, ad esempio, l'associazione libera che incoraggia il paziente ad esprimere qualunque pensiero anche se illogico, irrilevante o imbarazzante. La finalità di tale procedimento è che, eliminando il giudizio e l'interpretazione dell'intelletto, la persona aggiri le difese dell'io e faccia luce sulle radici inconse dei suoi problemi. Ottieri concretizza questa tecnica con la stesura di poesie (confluite nel *Pensiero perverso*) che, seguendo un processo "automatico", gettano su carta i pensieri non bloccati dalle difese dell'io.

Un'altra tecnica riguarda l'interpretazione dei sogni usata dai terapisti di orientamento psicoanalitico per rendere conscio l'inconscio, individuando i significati nascosti o i meccanismi di difesa rilevati dalle azioni e dalle affermazioni del paziente. I sogni rappresentano degli indizi rimarchevoli che mettono in luce la vera natura dei problemi, e secondo Freud il contenuto dei sogni ha due livelli, uno manifesto, dato dagli avvenimenti espliciti e concreti del sogno, l'altro latente, che rinvia ad un significato nascosto e simbolico. I sogni di Ottieri raccontati nel *Campo di concentrazione* sono tre, accompagnati dalle riflessioni dell'analista che, con l'ausilio del paziente stesso, tenta di rilevare gli elementi più significativi, anche se dalle parole dello scrittore filtra una certa sfiducia:

Sono sempre restio a prendere in considerazione i sogni. Li scrivevo e analizzavo venti anni fa, quando cominciai la mia prima analisi. Occuparmi dei sogni oggi mi dà l'impressione di ricominciare tutto da capo, di essere

tornato alle scuole elementari, che tutto il mio lavoro freudiano non sia servito a niente.

(CC, p. 74)

La psicoanalisi attribuisce al sogno un significato psicologico rintracciabile attraverso l'interpretazione, compiendo all'inverso il cammino percorso dal lavoro del sogno che trasforma il contenuto latente in manifesto, e che dunque non è creativo bensì trasformativo mediante quattro operazioni: condensazione, spostamento, rappresentazione, elaborazione secondaria. L'interpretazione del sogno è considerata da Freud l'analisi principale che può condurre alla conoscenza dell'inconscio nella vita psichica, in quanto fa retrocedere il sogno dal contenuto manifesto al significato latente cui conducono le libere associazioni del sognatore e la conoscenza del simbolismo onirico.

Il medico che ebbe in cura Ottieri durante il ricovero alla Klinik am Zürichberg fu Philippe Rupp al quale lo scrittore, appena rientrato a Milano, invia una lettera:

Caro Dottore,

il nostro rapporto, così amichevole, è morso alla base dall'essere lei stato per un anno il mio padrone, dall'averla io vissuta anche come padrone. [...] Il pensiero, a questo punto morto, va al bere. Ma mi sta accadendo qualcosa a proposito del bere (almeno nei momenti di non crisi): mi disgusta, non mi dà la minima euforia e mi dà il massimo di sensi di colpa. Stamattina mi sembra di essere fermato, d'essere formata una solitaria follia, rotta dall'ora alla settimana con lei, però schiacciata da una massa d'ora di treno e da quelle strane ore in clinica di cui godo la pace perché so di potermene andare anche dopo mezz'ora. [...] La mia vita è ancora grigia, la pubblicazione del mio libro troppo lontana, la vibrazione euforica del primo mattino in cui adesso mi sveglio si spegne sugli spalti delle 11 e 12 nell'attesa del pasto. Questa vita non è degna di me. Un anno di clinica a Zürichberg mi ha reso cerebralmente scheletrico. Lei deve aiutarmi a vivere con sentimento fuori della clinica.

(Lettera di Ottieri al Dottor Philippe Rupp, non datata, probabilmente dell'autunno '71)

Davvero importante si rivela questa lettera perché in essa Ottieri riesce a collegare, dal punto di vista letterario, *Il campo di concentrazione* a *Contessa*, ovvero il romanzo successivo non ancora pensato e che sarà pubblicato ben quattro anni dopo; il riferimento all'abbandono

della clinica di Zurigo ma con l'obbligatoria visita settimanale, e dunque l'angoscioso viaggio in treno Milano-Zurigo, sarà infatti il motivo conduttore di *Contessa* in cui Elena Miuti, la protagonista *alter ego* femminile di Ottieri, ripercorre in forma romanzata alcune vicende vissute dallo scrittore (dal soggiorno a Pozzuoli, alla scrittura di *Donnarumma*, ai ricoveri, alla terapia settimanale). Inoltre in alcuni passi della lettera Ottieri riprende degli elementi che hanno contraddistinto *Il campo di concentrazione* come il sentirsi uno "scheletro" nell'anima, il rapporto di dipendenza con gli alcolici, l'esistenza che (come tale) non è degna di essere vissuta, evidenziando la comunione d'intenti tra vita e letteratura imprescindibile nella sua poetica.

Infine, un interessante commento al romanzo lo offre Ferruccio Foelkel in una lettera inviata a Silvana Mauri il 23 febbraio del '72, pochi giorni dopo l'uscita nelle librerie del *Campo di concentrazione*:

Cara Silvana,

 sul *Campo di concentrazione* posso davvero dire di godere e partecipare di un libro straordinario, a me mitteleuropeo e con abbondante sangue ebraico profondamente vicino. [...] Opera così desueta nella letteratura italiana, un'opera che – forse – non verrà capita e apprezzata. Penso che sia superiore a *Donnarumma*, e comunque alle altre opere di Ottiero.

(Lettera di Ferruccio Foelkel a Silvana Mauri, 23 febbraio '72)

IV. 2. *Contessa*

IV. 2. a) Zurigo atto secondo

Come un assassino è solito tornare sul luogo del delitto da lui commesso, così per un paziente risulta “logico” rientrare nella clinica dove ha trascorso un periodo, più o meno lungo e critico, di degenza. In *Contessa* Ottieri racconta il ritorno in quella clinica di Zurigo (Klinik am Zürichberg) che nel *Campo di concentrazione* è stato descritto come un *lager*. Tuttavia, per la protagonista di *Contessa*, Elena Miuti, il primo *alter ego* femminile (e non l’ultimo) dello scrittore, le circostanze sembrano migliori. La *Contessa* non è ricoverata nella clinica dove entra ed esce quando vuole dovendo saltuariamente seguire una psicoterapia; la clinica dunque non appare più un “campo di concentrazione” in quanto le sue porte sono state schiuse da immaginarie forze di liberazione che, pur scarcerando il paziente dal *lager*, lasciarono intatta la struttura del manicomio dove pazienti, medici, infermieri, continuano a vivere all’interno. Elena si trova sospesa in questa nuova condizione: libera dalla prigionia ma non del tutto, in quanto la terapia le impone di rientrare nella clinica almeno una volta alla settimana.

In *Contessa* Ottieri pone un tassello fondamentale riguardo al processo formativo del personaggio malato (che è lui stesso attraverso numerose “controfigure” sia maschili che femminili) in un’originale *Weltanschauung* che attraversa il mondo clinico, di cui nell’*Irrealtà quotidiana* si posero le fondamenta teoriche, dove il paziente finalmente matura, prende coscienza di se stesso e delle proprie sofferenze fino a diventare un analista (ed è quello che accade alla *Contessa*). Il doppio ruolo del personaggio, paziente ed analista nello stesso tempo, al centro delle lotte analitiche intraprese da Luciole nell’*Irrealtà quotidiana*, si realizza nella figura di Elena, psicosociologa e depressa, analizzante e analizzata, paziente alcolizzata, mondana e scrittrice, che riunisce in sé le diverse parti del personaggio disgregatesi nel *Campo di concentrazione*.

Elena prese un taxi per circa la duecentesima volta e salì in collina. Appena uscita dal taxi davanti alla clinica udì il grido non nuovo, riconoscibile come una voce, intervallato da ululi, della sua amica Heidi certamente legata.

(CON, p. 37)

L'urlo è la prima attestazione della presenza umana percepibile all'interno della clinica, ed è esemplare che Ottieri si soffermi su questo elemento per introdurre la scena. L'urlo, raccapricciante, gridato o muto, è adottato ad emblema della sofferenza umana, come lo scrittore aveva già evidenziato nel *Campo di concentrazione*. L'urlo che dà il "benvenuto" nella clinica è quello di Heidi, una conoscente di Elena, sul cui viso si sovrappongono sfumature di colori che vanno dal tenue al tetro, quasi applicazioni pittoriche del Male che devasta l'esteriorità, oltre che il profondo psichico, di un essere umano.

Rivide il solito volto di bionda chiarissima appena rosato, pieno di efelidi, ma ora di un unico colore rosso bruno, e devastato dal grido intermittente all'estremo dell'ugola umana e della disperazione umana creata da qualche Dio. [...] «C'è la disperazione del malato e la disperazione del medico. Io per disperazione intendo gli urli o l'urlo muto a letto o il tarantolamento per terra. Il medico, anche disperato, lavora. La disperazione del malato porta spesso al suicidio».

(CON, pp. 38, 101)

Nella figura di Heidi, Ottieri pone in evidenza un altro elemento particolare oltre all'urlo, e si tratta del *Gurt* sul quale per necessità la degente viene legata. Elena osserva con attenzione questo strumento che, se nel concreto è utile per evitare che il malato possa compiere gesti estremi, come suicidarsi, d'altro canto rappresenta una negazione della libertà, un simbolo di prigionia fisica oltre che mentale.

Heidi si sbatteva qua e là come una spola e solo nei brevissimi intervalli fra uno scatto e l'altro, Elena riuscì a sfiorarle l'attaccatura dei capelli. Mentre urlava tentava di tirarsi su con le mani, ma anche le mani erano nel gurt. Elena studiò, e, forse perché non poteva fare altro, riuscì a studiare la composizione del gurt: è una cintura simile al basto di un asino, in cuoio. Questa cintura poggia su un più largo bordo di tela forte per attutire il legame del cuoio. Il gurt è allacciato davanti, sulla pancia, da una serratura, la cui chiave tengono gli infermieri. Il cliente vi è dentro all'altezza della vita, sotto la coperta e il lenzuolo; i tiranti del gurt sono agganciati alle basse sbarre di ferro del letto. Esistono due sottogurt laterali, dove ogni tanto sono infilzate le mani, quando il paziente lancia il lume del comodino o il portacenere o si sfregia il viso, vuole accecarsi. Elena non era mai stata nel gurt. (CON, p. 39)

Elena si sofferma nella descrizione accurata, e minuziosa nei particolari, del *Gurt*, in tedesco «cinghia», sineddoche per intendere nei manicomi il lettino sul quale s'incatena il paziente irrequieto. L'ironia amara, da umore nero, di Ottieri è evidente nel presentare il malato come un «cliente» da trattare con i guanti (ma ferrei) degli infermieri mentre solo «ogni tanto», nei casi più pericolosi, gli vengono legate le mani per impedire ogni tipo di movimento. Quello che si vuole evitare, nella sostanza, è l'autodilaniamento che il malato infliggerebbe a se stesso, simile ad un dannato dell'inferno dantesco che si strazia con le unghie il proprio viso.

Nel rapporto con la «clinica K.» di Zurigo, Elena è dunque sia psicosociologa che paziente, libera (ma non troppo) di entrare e uscire a suo piacimento: «Ora Elena che come ambulatoriale non aveva più la chiave della porticina della K. attendeva che le aprissero. La raggiunse un dottore con la chiave» (*CON*, p. 38). Questa particolare visione della clinica, diversa come detto dal *lager* del *Campo di concentrazione* e che si estende con una maggiore leggerezza nel racconto, influenza anche la percezione dei degenti che arrivano a considerare la clinica stessa migliore della propria abitazione e del mondo esterno, addirittura simile ad un accogliente luogo di villeggiatura. La conseguenza sorprendente è che molti pazienti insistono per non uscire più dalla clinica dove sembra abbiano trovato un insospettabile equilibrio nel vivere (seppur non del tutto risanato); ed infatti, escludendo la clinica, ci sono poche alternative plausibili per ricrearsi un'esistenza «corretta». Si preferisce allora oscillare tra la malattia e la guarigione, ma sempre all'interno della clinica, così che anche se si raggiungesse uno stato di (relativo) benessere, questo non implicherebbe un «rimettersi in gioco» all'esterno con altre regole, leggi e pratiche difficili da *maîtriser*. La clinica appare accogliente, i suoi ambienti caldi, familiari, con un ritmo codificato dalle consuetudini, e con poche varianti: la malattia e la cura, facendosi quotidiane e ripetitive, possono garantire al paziente uno stato di regolarità «esistenziale» invidiabile. Da questa concezione, la clinica è osservata come un hotel, uno *chalet* di campagna, un ritrovo di vecchi amici.

Molti restavano alla K., «guariti», perché non sapevano dove andare e non resistevano soli. Oppure andavano e poi tornavano. I medici avevano da combattere con quelli che tentavano ogni giorno la fuga e con quelli che dovevano cacciare via. [...] Fu contenta di rientrare nel caldo del camerone delle sue giovanissime compagne, tre, quattro, sei volte mancate suicide, graziose, pulite; delle sue vecchie che aspettavano la morte, delle mature abbandonate alla K., incistate alla K. [...] Per un momento la clinica pareva un animato chalet di campagna. [...] Ella avrebbe voluto rimanere alla K.

Ma non poteva più vivere alla K. Il dottore le aveva proibito di dormire anche solo una notte, in un letto libero, tanto temeva quel male che si chiama ospedalizzazione. [...] Un'idea rifulgò Elena: voglio tornare nella clinica, non voglio più bere un goccio, voglio farci l'amore. [...] Conosceva la sua stanza non lieta. Non fu legata poiché non ve ne era bisogno. [...] Elena faceva ormai parte della casa e sapeva che in quella casa per la guarigione occorreva l'intera coscienza.

(CON, pp. 43, 45, 208, 209, 210, 218)

Nella clinica in questione, la K. di Zurigo, si applica la psicoterapia junghiana, ovvero la psicologia analitica: «Lei si ricordi che sta eseguendo un'analisi junghiana. In essa l'analista è meno neutrale e può ammolirsi e farsi cascare le braccia come l'analizzato» (CON, p. 212). La psicologia del profondo elaborata da Jung si staccò da una precedente adesione al pensiero di Freud con l'opera *Simboli della trasformazione* (1912), nella quale Jung prospetta una lettura dell'energia psichica, o *libido*, non più limitata alle sole manifestazioni pulsionali, come aveva ritenuto Freud, ma estesa anche alle espressioni culturali con finalità creative. Il simbolo, che Freud concepiva come semplice segno manifesto di un contenuto latente, venne inteso da Jung come istanza operativa che promuoveva lo sviluppo e la trasformazione dell'uomo in vista di quel processo di individuazione che sostituisce il concetto di guarigione. Jung scorse, nella produzione simbolica individuale e collettiva, delle eccedenze di senso rispetto all'insieme dei significati codificati, ampliando in questo modo il concetto di psiche emancipato in tal modo dallo sfondo naturalistico. Per quanto riguarda il processo di individuazione, per Jung si trattava di:

Un compito eroico o tragico, in ogni caso difficilissimo, perché implica un patire, una passione dell'Io, cioè dell'uomo empirico, comune, quale è stato finora, a cui accade di essere accolto in una più vasta sfera, e di spogliarsi di quell'ostinata autonomia che si crede libera. Egli patisce, per così dire, la violenza del Sé.¹⁴⁹

A Jung interessa il processo d'individuazione che richiede il riconoscimento e l'accettazione delle funzioni inferiori della personalità, rimaste indifferenziate ed arcaiche, per una loro integrazione nella dinamica dell'individuo psicologicamente maturo. Elena, come

¹⁴⁹ JUNG Carl Gustav, *Saggio d'interpretazione psicologica del dogma della Trinità*, in *Opere*, cit., vol. XI, p. 156.

altri personaggi ottieriani, segue questo tipo di terapia, non semplice e snervante per il paziente, che richiede numerose sedute per un tempo imprecisato e basata sull'analisi *fauteuil-fauteuil*, «Appena seduti, poltrona davanti a poltrona. [...] Fauteuil-fauteuil la settimana dopo Elena tacque» (CON, pp. 41, 104), oltre che sul silenzio, elemento ricorrente nelle opere di Ottieri:

Il dottore fu molto interessato ma tacque sempre. [...] Anche il dottore taceva. [...] Il dottore disse: «Non so». Passò qualche minuto: taceva sempre. Elena disse: «Non ha niente da dirmi?» Il dottore tacque ancora.
(CON, pp. 41, 104, 207)

Anche l'elemento onirico occupa un ruolo importante nella terapia, ma alle insistenti domande del medico riguardo ai sogni fatti, Elena risponde spesso con fastidio affermando di non credere molto all'interpretazione dei sogni, come anche un suo "predecessore", il prigioniero del *Campo di concentrazione*, aveva evidenziato: «Sono sempre restio a prendere in considerazione i sogni» (CC, p. 74).

Io non credo più all'interpretazione dei sogni. [...] Il problema, ripeto, è che non credo all'interpretazione dei sogni, al linguaggio dell'inconscio. [...] «Lei con questi sogni mi fa diventare di ricotta». «I sogni servono al dottore analista come l'analisi delle urine al medico».
(CON, pp. 41, 68, 134)

La psicologia analitica definisce il sogno un'autorappresentazione spontanea della situazione attuale dell'inconscio espressa in forma simbolica, concezione che contrasta con la formula freudiana in quanto rinuncia a dare una formulazione precisa del senso del sogno, e pur affermando che questo è una rappresentazione simbolica di un contenuto inconscio, non giunge a considerare i suoi contenuti come soddisfazione di desideri. Ma i sogni servono all'analista come «le urine al medico» poiché essi possono essere letti, oltre che con il metodo causale, anche con quello prospettico o costruttivo, consentendo di leggervi le linee di sviluppo di un processo psichico a partire dalle potenzialità che nei sogni si manifestano come non ancora realizzate. E per attuare questo tipo di analisi, è necessario rinunciare ad una simbologia onirica valida per tutti e fare riferimento al contesto biografico e psicologico del sognatore: per questo motivo il medico insiste continuamente sui sogni facendo diventare di «ricotta» la povera Elena, "aggredita" nel profondo da ogni angolazione, in quanto i

particolari dei sogni diventano importanti se rapportati alle sfumature di significato che emergono attraverso le associazioni fatte dal paziente.

Un'altra analogia riscontrabile con l'esperienza vissuta nel *Campo di concentrazione* si può rilevare nel concetto del tempo, malato, pietrificato, sofferto da Elena che vi scorge solo un'interminabile fucina di disperazione. La coscienza del tempo esperita da un depresso annulla l'esistenza del presente, poiché esso, in sé, non può avere nulla tra il «non più» del passato ed il «non ancora» del futuro (Jaspers). Un malato psichico, come Elena, restando chiuso nella pura attualità del presente senza memoria del passato e senza proiezione nel futuro, si dimostra incapace di dar senso alla propria esistenza e al mondo. Il depresso si ritrova allora imprigionato in termini husserliani nella *retentio*, ovvero l'atto intenzionale per cui si costituisce un passato vuoto mentre il presente diventa il tempo dell'incessante lamento ed il futuro si dischiude come un involucro pieno di vacue intenzioni. Per questi motivi, la depressione viene interpretata come una destrutturazione della temporalità (Binswanger) in cui il valore del tempo si annulla in un'assenza totale di possibilità.

Eppure i colloqui che si svolgono settimanalmente tra Elena e il dottore evidenziano, in modo maligno, un aspetto essenziale della terapia: il tempo, che è disperazione per il malato, si rende necessario per la cura e, fatto ancor più grave, non è possibile determinarlo nella durata. La terapia ha dunque bisogno di un tempo "aperto", lungo, per poter mettere in opera una cura adeguata; tuttavia si tratta di un aspetto che il depresso vorrebbe evitare poiché una dilatazione eccessiva del tempo aumenta la sofferenza, riducendo qualsiasi fiducia nel metodo di cura: «Lo spazio si accorcia, il tempo si allunga nella disperazione senza tempo» (*CON*, p. 56). I vari dialoghi, che si svolgono di frequente tra Elena e il medico in diversi passi del romanzo, attestano la necessità del tempo cui corrisponde la non accettazione dello stesso.

«Per lei non è una questione di star bene o di star male, di guarire o di continuare così all'infinito; ma di diventare la psicanalista di se stessa». Lo avvertì come una condanna. «Quando?» aveva chiesto. «Non si può dire. Col tempo». [...] «Non lo capisco». «Col tempo». «Quanto tempo?» «Si vedrà». [...] «Questo mi pare incredibile». «Perché incredibile?» domandò il dottore. «Non l'ho ancora capito». «Col tempo». «Quanto tempo?» «Molti anni». [...] «Non tollero, poi, la lotta contro il dolore, peggiore del dolore». «Col tempo». «Ma durante il tempo c'è la disperazione». «La disperazione c'è sempre. Il tempo è la disperazione», disse insolitamente il dottore. [...] «Allora qual è il nocciolo, per non dire la causa?» «Nel suo

essere inconscia». «Ancora». «Un po' meno di prima». «E quando non sarò più inconscia?». «Col tempo». «Quanto tempo»? «Vedremo».

(CON, pp. 110, 167, 172, 181, 188)

A causa di una terapia troppo lunga e faticosa, durante la quale Elena è condannata a soffrire l'immobilità atroce del tempo, oltre che a sentir ridurre il proprio cervello come una «ricotta» a causa delle interpretazioni dei sogni che il medico di continuo le propone, la Contessa decide di provare una terapia del tutto differente rispetto a quella junghiana di Zurigo. La donna si rivolge allora, in chiusura del romanzo, alla clinica Schwarzen di Vienna dove si attuano terapie esclusivamente farmacologiche, con applicazioni terapeutiche di sostanze chimiche sulle funzioni psichiche.

La clinica era una villa antica circondata da una foresta ai margini della città, fuori della città ma non tanto che non vi fosse una birreria di fronte al cancello. Entrò e bevve due birre. Era quasi felice. [...] La città era adesso tagliata fuori dal mondo moderno, come tagliata fuori era lei, la clinica, un territorio moderno, vivissimo, morto, racchiuso, senza confini.

(CON, pp. 191, 193)

Con questa scelta, Elena anticipa le vicende che Ottieri narrerà nell'*Infermiera di Pisa* dove il depresso (sempre un *alter ego* dell'autore), ricoverato nella clinica di San Rossore, segue l'orientamento psicoterapico della psicobiologia dopo aver sperimentato gli insuccessi delle terapie freudiane e junghiane in cui «per la guarigione occorre l'intera coscienza». Il metodo di cura, per i tempi rivoluzionario, consisteva in una terapia farmacologica (e non dunque psicoanalitica) che avrebbe riguardato non più l'anima ma il corpo, non la parola ma la chimica. La psicofarmacologia è una scienza nata agli inizi degli anni Cinquanta con l'introduzione della clorpromazina da parte di Jean Delay e Pierre Deniker, e necessita di molti ambiti disciplinari come la genetica, la biochimica, la neurofisiologia, la psicofisiologia per attuare un processo d'integrazione "fisico" nel cervello del malato più che provvedere alla cura della sua anima. Dopo alcuni decenni di successo incondizionato, si comprese che gli psicofarmaci avevano un'azione più sintomatica che causale, nel senso che l'andamento del disturbo psichico risultava modificato più nelle sue manifestazioni esteriori che nelle dinamiche profonde ed il caso di Elena si mostrerà emblematico. Durante la prima fase della terapia chimica, il paziente si sente guarito, riacquista forza non solo fisica ma morale, ritiene di aver superato il periodo più buio della propria disperazione ed ha fiducia nel futuro.

Io sono completamente guarita. Né alcool né angoscia. Basta un mese alla clinica Schwarzen di Vienna. L'indomani mattina telefonò alla clinica Schwarzen e fissò una camera. [...] Elena era assurdamente felice come mai delle proprie gambe che nessuno ora vedeva. Non desiderava uscire di clinica.

(CON, pp. 190, 196)

Quando però le dosi dei farmaci diminuiscono a causa delle inevitabili assuefazioni, accade spesso che il paziente perda la sicurezza poco prima conquistata, soffrendo la «zavorra farmacologia» come accade ad Elena, con conseguenze drammatiche nei casi più disperati come una maggiore depressione o anche tentativi di suicidio. Elena rientra in questa classe.

Il vino riempiva Elena come una spugna. Cominciò a sentirlo nelle gambe gonfie. Fu la protezione delle gambe a spingerla a Zurigo. Arrivò sola, di sera, gonfia di whisky che aveva bevuto in treno per fronteggiare il terrore. [...] Andò in bagno. Vide una After Shave Lotion, lasciata da un paziente, e se ne bevve una metà. Vide una lametta da barba lasciata da un paziente, sporca, per incuria non elvetica dalla Schwester del mattino. Si tagliò leggermente la vena interna del polso sinistro. Sentì il bruciore schifoso nello stomaco della After Shave Lotion, vide il sangue uscire dalla vena.

(CON, p. 218)

IV. 2. b) Disperazione

Oltre ad essere psicosociologa, Elena è soprattutto una depressa alcolizzata, in cura, come detto, da un terapeuta di Zurigo che lavora nella clinica K., non più una prigioniera per la donna. La protagonista soffre di «depressione endogena», ovvero di una forma che insorge senza cause apparenti per cui si suppone che “venga da dentro” senza poter specificare la natura della sua formazione. Questo tipo di depressione è intesa come la forma classica conosciuta e descritta fin dall'antichità sotto la denominazione di *malinconia*, e si distinguono forme periodiche a decorso monopolare, cioè con fasi solo depressive, e forme cicliche con decorso bipolare che alterna alla fase depressiva quella maniacale. La depressione endogena prevede oscillazioni durante la giornata, con risveglio precoce nel primo mattino ed il

manifestarsi di idee deliranti su diverse sensazioni quali colpa, rovina, incurabilità, che scaturiscono dal senso di oppressione e angustia nella zona toracica.

Un referto della Clinica delle malattie nervose e mentali dell'Università di Pisa (anticipazione dell'*Infermiera di Pisa*) recita per la paziente Elena Miuti: «Il protocollo rivela una struttura disarmonica, scarsamente conflittuale, riportabile piuttosto a un difetto di controllo e di integrazione alla vita istintivo-affettiva e difficoltà di adattamento» (CON, p. 26). Per Elena la forma di depressione endogena prevede nel risveglio uno dei momenti più difficili della giornata, come già accadeva al prigioniero del *Campo di concentrazione*, in cui la coscienza della vita appare più drammatica di una possibile visione della morte. Per superare questo blocco quotidiano la donna ricorre, *nesesse est*, all'alcol per continuare a vivere: da qui la depressione si lega indissolubilmente all'alcolismo, concretizzando quel circolo vizioso del male che viene alleviato da un'intossicazione.

Svegliandosi nel pomeriggio ebbe di nuovo l'ora agonica. Le avevano detto che nella depressione endogena, l'ora agonica al risveglio è naturale. Bisogna lasciarla sciogliere per superare, con dolorosissima incertezza, il crinale dalla parte della morte, e iniziare il declivio dalla parte della vita, movendosi piano piano a passettini con il massimo dell'ansia. È in questo lasso che spesso si impara a bere un whisky a digiuno per affrettare lo scioglimento dell'agonia convinta, logica, dura, inattaccabile dagli sciroppi lusinghieri della vita. [...] L'ora agonica seguiva sempre il medesimo itinerario. Elena la scioglieva prima con il vino nudo a digiuno, aspettando che questo vino la riportasse sul dorsante della vita, fuori dal vischio lucido e pastoso dei sogni.

(CON, pp. 24, 63)

L'ebbrezza alcolica, di cui si serve Elena per iniziare la giornata, potrebbe collegarsi ad una psicosi esogena passeggera marcata dalla quantità di alcol ingerito e dalla tolleranza del soggetto depresso. Nella prima fase dell'aumento del tasso alcolico nel sangue si riscontra, come di solito avviene, un certo restringimento del campo della coscienza insieme a fenomeni di disinibizione con umore euforico, aumento dell'impulsività e della facilità di comunicazione e indebolimento della critica. L'ulteriore aumento dell'intossicazione tuttavia comporta un effetto narcotico e, nella fase depressiva che segue, una progressiva paralisi delle funzioni nervose centrali. Elena lotta da molti anni contro questa situazione apparentemente irrisolvibile, ovvero la depressione ed il conseguente uso di alcolici le impediscono un

corretto svolgimento della propria esistenza. L'alcool arriva ad occupare l'intero orizzonte delle sue percezioni e, in mancanza di meglio, Elena trova sollievo nei dopobarba; molti anni dopo troveremo un altro personaggio che soffrirà le medesime sofferenze, e si tratta di Filippo Ciai (sempre *alter ego* di Ottieri) in *Cery*, anche lui "dedito" alle colonie in mancanza degli alcolici classici.

Questa era una vita fatta per bere. Elena sapeva fino alla nausea che se l'alcool distrugge, prima fa rifiorire e sembra guarire dal suo stesso male. [...] Ma qual è in pratica la vita di una irreversibile etilista spacciata? [...] Un'etilista che, chiusa in clinica, per mancanza d'alcool beveva i dopo-barba degli uomini. [...] Andò in bagno. Vide una After Shave Lotion, lasciata da un paziente, e se ne bevve una metà.

(*CON*, pp. 63, 64, 218)

Non avevo forse il diritto di profumarmi? Ne bevvi tre grandi sorsate. Mi senti subito meglio anche se la colonia non è propriamente gentile al palato, alla gola. Raschia. [...] Niente di strano. Un depresso ha crisi depressive, si dà all'alcol, sfiora il suicidio o si suicida. [...] Non sono matto perché sono alcolizzato. Curo la follia con l'alcol. È a nascondere che mi vergogno.

(*CERY*, pp. 21, 98, 117)

Nel campionario dei malesseri sofferti da Elena, Ottieri ne evidenzia due che interessano aspetti della sessualità femminile, e si tratta della frigidity e del vaginismo. La donna, in tutto il corso del romanzo, non riesce ad avere rapporti sessuali soddisfacenti con i diversi amanti che tentano di recarle piacere, in quanto l'orgasmo è continuamente bloccato da uno stallo mentale. La frigidity, detta anche *anafrodisia*, si riferisce infatti all'incapacità della donna di raggiungere l'eccitazione nel coito. Se non di natura organica, questa inadeguatezza non si considera una malattia, bensì un sintomo di conflitti nevrotici sottostanti che possono rinviare a numerose cause: rifiuto della propria identità sessuale, omosessualità latente, legami edipici non risolti, sentimenti di colpa nei confronti del piacere carnale, reminiscenze di esperienze negative, sentimenti d'insicurezza, disgusto per comportamenti erotici deludenti. Freud, le cui interpretazioni collimano con la vicenda di Elena, riconduce la frigidity:

A una fissazione della libido al padre o a un fratello che lo sostituisce. Il marito è, per così dire, sempre solo un sostituto, non è mai l'uomo giusto; il primo posto nella capacità amorosa della donna lo ha un altro, in casi tipici il padre, il marito ha al massimo il secondo posto. Dipende da quanto intensa è questa fissazione e dalla tenacia con cui si mantiene se il sostituto è rifiutato come insoddisfacente.¹⁵⁰

Elena è sposata, ma il marito ed il figlio sono distanti, non solo nel suo pensiero ma anche fisicamente: il primo vive in America mentre il secondo in un *college* europeo e non vengono mai nominati nel corso del romanzo, quasi la donna volesse farli evaporare nei ricordi: «Non si è ancora accorta che lei non chiama mai suo marito e suo figlio con i loro nomi. Eppure un nome lo avranno» (*CON*, p. 140). Elena tenta di sopperire a questa mancanza attraverso avventure amorose con vari amanti quali Pietro, Giorgio, Peter, Quint, Arnold, Giulio, senza mai trovare un pieno, ma nemmeno parziale, godimento. La frigidità comporta una totale anestesia sessuale relativa a diverse forme tra cui, in generale, insensibilità vaginale con rispondenza limitata alla zona clitoridea, interruzione dell'eccitazione, oppure angoscia, tensione, insonnia, depressione subito dopo l'orgasmo. Elena sembra condensare tutti questi aspetti nell'arco dei suoi rapporti.

Elena cadde all'indietro sull'origliere, imperlata, sfinite, stanca, non di piacere. «Non sei venuta, vero?» disse Giorgio. «No». «E perché?». «E perché mi domandi sempre "E perché"?». «Perché non mi ami». «No, non lo sai...». Subito Elena si alzò per lavarsi e bere un whisky.

[...]

Elena non gridava in proporzione, taceva, distesa sul pavimento. Mandò un balzo clitorideo allora che egli con un dito volle avere la prova dell'umido. Questo balzo fece scoppiare il siluro calabrese che si afflosciò nella donna. «Sei venuta?» chiese di fretta lui che l'aveva penetrata fino alla gola. «Io non vengo mai» disse Elena. «Ora vai».

[...]

Arnold era molto eccitato. Trafficcava con la mia camicetta, con il reggipetto e così stando vicino al mio petto sentiva meglio l'ansia cardiaca che mi sbatteva e mi immobilizzava. Avrei avuto bisogno di raccontargli i motivi del mio stato, ma ero contratta da non poter parlare. [...] Io sentivo che stando alcuni giorni con lui avrei forse raggiunta quella confidenza non

¹⁵⁰ FREUD Sigmund, *Contributi alla psicologia della vita amorosa* (1910-1917), in *Opere*, vol. VI, cit., p. 443.

contratta da cui nasce l'orgasmo. [...] Io ripetei «No» con tutto il mio cervello. «No» dissi «questa felicità non mi basta». Egli ammutolì, abbandonò la sua asta vestita alla mia mano che d'un tratto si ritrasse. Egli non ebbe così eiaculazione.

(CON, pp. 30, 62, 117, 118, 170)

Per il medico che segue Elena nella terapia, la sua frigidity si deve analizzare come un problema di relazione dovuto alla distanza che separa la donna dal marito e dal figlio; ed una volta ricongiuntasi Elena con loro, la depressione (intesa dunque non endogena) e l'alcolismo apparirebbero come disfunzioni dell'umore non irrisolvibili. Durante l'analisi Elena afferma, infatti, che la frigidity iniziò con il primo adulterio in quanto nei rapporti con il marito tale sintomo nevrotico non si era mai presentato. Le figure del marito e del figlio, così lontane e importanti per una corretta guarigione, ritornano spesso nelle indicazioni del terapeuta che intravede in loro, mai nominati dalla donna quasi fossero inesistenti, i personaggi più indicati per ristabilire l'equilibrio psichico di Elena.

Secondo il medico, fin dalle prime sedute, avrebbe dovuto guidare se stessa; raggiungere il marito; la frigidity non era un problema sessuale ma di relazione, avrebbe dovuto ricongiungersi con il marito e con il figlio; non bere perché la depressione passa e non altera la personalità: l'alcool, come la schizofrenia, altera la personalità. [...] «È una lettera che lei manda a se stessa e che la fa ricadere nell'inconscio, il problema di suo marito e di suo figlio. Non è vero?» «È vero». «Sembra che non sia vero». [...] «Io non sono mai stata frigida con mio marito. Mi sono scoperta frigida al primo adulterio».

(CON, pp. 42, 77)

L'altro problema di cui soffre Elena è il vaginismo, contrazione spasmodica e dolorosa del muscolo della vagina che impedisce la penetrazione del pene. In assenza di una causa organica, i motivi vanno ricercati a livello psicologico, dove il rifiuto del rapporto sessuale si esprime a livello somatico, oltre che con un'inibizione dell'eccitazione, anche con un comportamento volto ad assicurare la salvaguardia di tale inibizione. Su questo aspetto si delinea la differenza tra vaginismo e frigidity, come ha rilevato Fenichel: «Il vaginismo sta alla frigidity come la formazione reattiva alla repressione; non soltanto l'eccitazione sessuale

è inibita, ma si fa qualcosa di positivo per assicurare la conservazione di tale inibizione, e per rendere fisicamente impossibile il rapporto sessuale».¹⁵¹

Giorgio, forse l'amante più importante di Elena, patisce i problemi sessuali della donna e tenta di comprenderli meglio studiandone i vari sintomi sui libri di psichiatria che Elena, come psicosociologa, possiede in casa. L'articolo che lo interessa maggiormente è quello relativo a *Funzioni sessuali nella donna e loro alterazioni*, dove, oltre alla frigidity e alla *disparemia*, un'attenzione particolare viene posta al vaginismo:

«Il vaginismo è uno spasmo involontario dei muscoli vaginali. Così il vaginismo può essere paragonato alla eiaculatio praecox o alla eiaculatio ritardata... Poiché i fattori psicologici che portano alla frigidity possono bloccare la funzionalità ovarica, questi sintomi non sono bloccati dalla libido bloccata, ma piuttosto da una mancanza di libido». Triste, Giorgio si avviò all'ufficio pensando di leggere più cose sull'argomento.

(*CON*, p. 32)

Elena tuttavia non è l'unica "eroina" ottieriana a soffrire di vaginismo, in quanto il problema sarà patito anche da un'altra protagonista femminile della sofferenza, ovvero la Clara de *Il divertimento*, che per molti aspetti assomiglia ad Elena da potersi considerare una "sorella" letteraria. Entrambe donne sui quarant'anni, alcolizzate e abbandonate dai rispettivi mariti, osservano svanire la loro bellezza, tra storie d'amore senza futuro nell'irresistibile desiderio di trovare un uomo "giusto" senza tuttavia poterlo amare davvero.

Appena a casa di Clara il ragazzo si spogliò e la spogliò. La trascinò sul letto e prese a leccarla. La leccava con una naturale sapienza, dalla bocca ai piedi. Ella gemeva, impazziva. [...] Clara diventava sempre più pazza ed era felice che non la penetrasse; avrebbe dovuto confessare il suo vaginismo. Passavano le ore e il ragazzo non si stancava di baciarla ovunque e di leccarla tutta, davanti e di dietro. Muggivano tutti e due. All'alba egli la penetrò. Clara diede un grido di dolore che il ragazzo scambiò per un urlo di gioia. Poi il ragazzo si rivestì, le disse addio.

(*DIV*, p. 110)

¹⁵¹ FENICHEL Otto, *Trattato di psicoanalisi* (1945), Astrolabio, Roma 1951, p. 197.

Proseguendo l'“elenco” dei malesseri di Elena, nel romanzo si fa riferimento all'accidia: «La sua malattia era l'accidia; anzi sarebbero occorsi spilloni emergenti dal suo materasso per farla levare» (*CON*, p. 39). Non è certo una novità tale indizio nelle sintomatologie depressive, anzi se ricordiamo il periodo di degenza trascorso nel *Campo di concentrazione*, le difficoltà nell'alzarsi dal letto la mattina erano preponderanti e ricollegabili alla condizione psicologica contraddistinta da riluttanza all'azione ed indicata fin dal medioevo con il termine di *acedia*.

Tra le diverse forme di “alienazioni” vissute da Elena, la solitudine appare come una condizione psicologica inevitabile, quasi una sintesi dei problemi sessuali e relazionali che la donna non è in grado di affrontare, né da sola né con il terapeuta. La solitudine nasce, infatti, dalla mancanza di significativi rapporti interpersonali e dalla discrepanza tra le relazioni umane che Elena desidera avere con quelle che effettivamente porta avanti nel corso del romanzo, le quali possono essere insoddisfacenti per la loro natura, numero, o incapacità di stabilizzarle.

Ci vide l'apparire di una frangia della sua follia nascosta. Ma questo sentimento fu compresso da un altro vecchio: la propria solitudine. [...] La solitudine desertica induce alla lotta per procurarsi la compagnia e non lascia spazio al mistero della vita. La solitudine voluta, placata, malinconica, mancante di tensione verso un altro induce quella sensazione che per tutta la vita, via via negli anni, aveva chiamato senso del margine, senso oceanico, senso d'irrealtà, dereismo, devalorizzazione, senso del mistero.

(*CON*, pp. 45, 130)

Nonostante le molteplici occasioni mondane in cui è invitata, agli incontri erotici con gli amanti, alle conoscenze furtive durante i *cocktails*, o forse proprio per questo, Elena insegue disperatamente una parvenza di vita “normale” con affetti e sensazioni concrete, ma senza percepire un'essenza vitale diversa dalla solitudine. Il suo essere Contessa, aristocratica nell'alterità, distaccata dagli uomini perché incapace ad amare (assai abile invece a soffrire per il terrore di sentirsi inadeguata prima e abbandonata poi) la costringe ad isolarsi dal mondo, trovando l'unico rifugio accogliente nella malattia, l'unica vita possibile, come accade alla maggior parte dei personaggi depressi di Ottieri. Di solitudini Elena ne esperisce diverse forme: c'è un senso in cui essa è un dato invalicabile dell'esistenza che non permette alla donna di uscire dal suo mondo e dal modo di percepire il reale, in assoluto solipsismo sottolineando l'invalicabilità della propria coscienza. Esiste poi anche una solitudine, eletta

come stile di vita dall'aristocratica Elena, per favorire esperienze di senso ulteriore a quello comunemente condiviso; in questo caso la malattia "aiuta" la protagonista a trovarsi spesso *oltre* la realtà effettiva. Infine la solitudine può derivare dalla percezione del mondo come ostile, negativo o indifferente, che induce la donna a rifugiarsi presso di sé, finché non sopraggiunge anche il disgusto della propria persona, successivo al distacco dell'esistenza, che non riesce a conferire altro senso se non la prigionia della propria individualità.

Nemmeno lei sapeva come la guarigione della clinica si sfilacciasse giorno per giorno nella solitudine della sua casa, fra i suoi oggetti. Dava la colpa alle telefonate, agli inviti, che in fondo le facevano piacere; ma ella riteneva di conoscere una ragione più profonda nel preferire la solitudine della clinica, specie di Vienna, alla solitudine della casa di Milano: le occasioni, e tornava l'ansia delle occasioni, ferma, fissa, ormai da tempo. Era sicura a Vienna di non aver occasioni, aveva troppe occasioni a Milano. La mancanza delle occasioni le toglieva la noia, l'ansia, il privilegio e la paura.

(CON, p. 199)

Esiste dunque per Elena una solitudine "migliore" di quella consueta: si tratta dell'isolamento percepito nella clinica-prigione, da cui scaturisce paradossalmente il valore "positivo" del *lager*, dove la necessità del vivere appartati, in estrema solitudine e senza contatti esterni, annulla le alternative e le «occasioni» rendendo alla fine giustizia alla donna. Una vita sola è possibile, giusta o sbagliata che sia, serena o tormentata, quieta o drammatica... *It doesn't matter*. Il segreto sta nell'alternativa, o meglio, nel non averla per non stare male.

La disperazione e la schizofrenia sono l'approdo più diretto dei sintomi provati dalla protagonista. Per quanto riguarda la disperazione, essa è un sentimento che accompagna Elena nella convinta persuasione di una sconfitta esistenziale, inevitabile e irreparabile, causata dall'incapacità di sopportare rifiuti, negazioni, abbandoni, e derivata da una limitata soglia di tolleranza alla frustrazione del desiderio o alla sopportazione del dolore: «Io nel giardinetto pativo una contrazione d'anima infrangibile. Scoppiavo disperatamente senza mai scoppiare» (CON, p. 112). La disperazione che implode si riferisce anche al rapporto della donna con se stessa che, a causa della sua finitezza, non riesce mai ad essere all'altezza delle proprie possibilità. La schizofrenia a cui Elena fa riferimento riguarda le sensazioni provate dalla «famosa Renée» già analizzate nel capitolo terzo *Renée e gli altri* dell'*Irrealtà quotidiana*:

Non è come se provassi il vuoto; io sono il vuoto.

(IQ, p. 35)

Come ho letto che diceva una pazza: «Non sono nel vuoto, sono il vuoto». [...] La schizofrenia vista da vicino è il mistero del mistero della vita.

(CON, pp. 121, 136)

Non a caso Elena utilizza l'espressione «mistero della vita» legata alla schizofrenia poiché tale sentimento si staglia in alcune pagine del romanzo, accompagnando le traversie esistenziali della protagonista insieme a «spifferi» e «soffi» che si coagulano nell'incomprensibile spasimo dell'esistenza.

Aveva un sintomo fisso, uno spiffero anche di un capello, il soffio del mistero della vita. Per un attimo di tempo la portava via come una brezza triste. [...] Nella relazione tesa con gli altri, non avvertiva il soffio del mistero della vita. [...] Tornando sola, quando fu nel punto più basso della concavità solitaria, ferma davanti al portone di casa, ebbe un soffio di mistero della vita e la necessità, questa volta, di fermarlo.

(CON, pp. 11, 15, 130)

Poiché Elena soffre di depressione endogena, è interessante rilevare il collegamento che lei stessa compie con la schizofrenia in quanto la forma depressiva, in alcuni casi particolari, può sovrapporsi alla sintomatologia schizofrenica o sostituirsi ad essa come forma intermedia tra due classi, e in questo caso si parla di *sindrome marginale* che sfugge ad un'attribuzione precisa. Per tutte queste forme e sintomatologie si tratta di entità cliniche di difficile isolamento in quanto presentano un'eziologia multideterminata, anche per la presenza in profondità di conflitti psicotici mascherati in superficie da meccanismi di difesa di tipo nevrotico. Giova ricordare a tal proposito le definizioni che Ottieri, anche con molta ironia, delineava sul proprio quadro clinico, attraverso le quali si comprendono i personali disturbi attribuiti ai suoi personaggi:

Non sono un malato ma un policlinico... Un congresso medico da solo.
[...] Modestamente la mia vita è stata un calvario. [...] Quanto all'esperienza del male, io ho sempre avuto una sintomatologia molto

violenta: non è che io fossi solo depresso, ma depresso agitato. [...] Poi non mi sono limitato alla depressione, io. Conosco gli attacchi di panico, il DOC. [...] Avuto anche quello. Alla fine, dopo essere arrivato completamente astemio fino ai quaranta, pure l'alcolismo. [...] Io sono legato al primato della sofferenza. Io batto tutti. [...] Io conosco tutte le cliniche d'Europa, sono stato ricoverato ovunque, potrei scrivere una guida come quella dell'Espresso per i ristoranti.

(*E liberaci dal male oscuro*, pp. 424-430)

IV. 2. c) Il blocco panico della scrittura

Elena tra le varie sfaccettature si presenta nel romanzo anche come una scrittrice, dimostrando una spiccata attitudine per lo studio interiore dell'individuo, soprattutto se malato, grazie ai decennali approfondimenti negli ambiti della psicologia, psichiatria e dell'analisi terapeutica che lei stessa ha vissuto (o meglio sofferto) in prima persona: «Ho sempre sostenuto che valeva di più il giro intorno al cervello di uno schizofrenico che il giro del mondo» (*CON*, p. 56). Elena viene ammessa dai dottori della clinica K. durante i colloqui con altri pazienti, considerandola come una praticante; inoltre prende parte alle discussioni ed indica a volte le possibili terapie da seguire con lucidità e fermezza quando si tratta di altri malati, mentre con se stessa non dimostra il medesimo equilibrio. L'analista che la segue tende, infatti, a considerare quest'aspetto come preminente: Elena non potrà mai essere una brava psicoterapeuta se prima non risolve i propri disturbi mentali, e nello sviluppo del romanzo si delinea con evidenza tale condizione: la donna viene "ammessa" nei consulti più come una educata *habituée* della clinica che in qualità di analista.

Ma non solo di psiche la protagonista sembra interessarsi, in quanto è sul versante della sociologia che i suoi lavori riscuotono un discreto successo. Nella prima scena del romanzo Ottieri focalizza un avvenimento importante: Elena non prende il solito treno che da Milano la porta a Zurigo per la terapia, bensì «un supertreno per Roma delle otto meno cinque» (*CON*, p. 7) che la condurrà fino a Napoli per partecipare ad un dibattito, organizzato dalla Rai, sulla trasposizione televisiva di un suo precedente romanzo, *La fabbrica sul mare* ovvero, intendendo i riferimenti autobiografici dell'autore, *Donnarumma all'assalto*. Anche in questo caso, dopo Zurigo sul versante clinico, Ottieri concede ad Elena un altro ritorno al

passato, in quel meridione dove visse ed ambientò uno dei suoi più fortunati¹⁵² romanzi. Per il sud, fin dagli anni di Pozzuoli, Ottieri ha sempre avvertito un forte legame grazie ai suoi interessi sociali, politici e antropologici, come dimostrano sul versante letterario *Donnarumma all'assalto* e *La questione meridionale*.

In *Contessa* Ottieri concede alla protagonista (quindi a se stesso) un ritorno dolce-amaro nei luoghi conosciuti nel passato («Quando abitava a Bagnoli [le luci] le veniva a vedere tutte le sere, quindi fuggiva perché nessuna città, a causa della miseria, era più triste di Napoli la notte» *CON*, p. 13), con l'occhio sempre vigile di chi constata che le condizioni non sembrano mutare, ma anzi se sfavorevoli si amplificano nel tempo attraverso le idiosincrasie di un popolo. Il romanzo-documentario *La fabbrica sul mare*, ovvero la «Storia di un Capo Personale donna, psicosociologa e bella, che doveva scegliere scientificamente cento operai su quarantamila domande per una nuova e snella fabbrica costruita a Pozzuoli, librata su un giardino» (*CON*, p. 14), viene “trasportato” su pellicola ma nella versione televisiva alcuni elementi divergono dal testo. Ad esempio il selezionatore del personale è un uomo affascinante che, oltre alle valutazioni del personale, trova il tempo per avventure erotico-galanti che nel libro non c'erano. Piccole differenze imposte dal gusto del pubblico che tende ad apprezzare tali diversioni, mentre la scelta del sesso del selezionatore fa scaturire una riflessione sui (già) marci meccanismi del cosiddetto *auditel*.

Elena rivide se stessa impersonata da un uomo (il libro era autobiografico), attore virile e attraente alla prima prova impegnata. [...] Coloro che tengono le sorti dello spettacolo l'avevano voluto trasportare da decine di disimpegni western all'impegno sociale, per premiarlo. Inoltre qualche deputato, spostato a destra, avrà preteso che anche in un'industria d'avanguardia, romantica, sul mare, il ruolo di sceglitrice, smistatrice, controllatrice di 40 mila uomini, non si poteva per il video affidare ad una femmina, come nella realtà.

(*CON*, pp. 14-15)

La reazione dell'assemblea alla visione del telefilm non è esaltante. Si critica Elena perché, lei milanese, interpreta la disoccupazione e le disfunzioni sociali dell'Italia meridionale da una prospettiva prettamente antropologica, criticando gli uomini del sud senza

¹⁵² Si tratta appunto di *Donnarumma all'assalto*, qui “tradotto” ne *La fabbrica sul mare* (il primo titolo a cui lo scrittore aveva pensato), l'opera più venduta di Ottieri con versioni in inglese, francese, spagnolo, slovacco e polacco.

un'adeguata riflessione: «Voi, signora, o signorina, avete portato uno spettacolo, chiamiamolo così, che lede il nostro sud in tutto il mondo» (*CON*, p. 15). Dopo numerose ed aspre disapprovazioni, la psicosociologa scrittrice tenta di chiarire le sue posizioni in merito alla “questione meridionale” e alle responsabilità politiche, chiedendo in primo luogo se qualcuno avesse letto il libro. Alla risposta negativa dell'intero uditorio, Elena coglie un aspetto decisivo del problema, oltre la storia, la politica, la società o l'antropologia: si tratta del «complesso d'inferiorità» che cresce come un sintomo senza all'apparenza arrestarsi mai:

Mi fate diventare razzista perché voi siete razzisti. Ora mi prendo una pausa e vado al bar. Il vostro complesso d'inferiorità negli ultimi anni è diventato obeso. [...] Il vostro complesso d'inferiorità invece di diminuire cresce, come un bambù. Lo vedo crescere come un bambù, decine di centimetri al giorno. Il vostro complesso d'inferiorità sta al livello di guardia. Questo ho il dovere di riferirlo al nord e al sud, dove che sia, pur con tutte le sue giustificazioni storiche. [...] Vi esorto non alla storia ma all'attualità. Il vostro complesso d'inferiorità non ve lo sbatto in faccia, se voi non mi sbattete in faccia quello che certamente chiamerete il mio complesso di superiorità. Ho solo scritto un libro che, insieme ad altri, vi ha più aiutato e giustificato al mondo. Voi sapete che si tratta dello scontro fra industria settentrionale ricca e agricoltura e pesca povere.

(*CON*, pp. 19-20)

Con l'*escamotage* del telefilm ripreso dal romanzo, e del dibattito nella sede Rai di Napoli, Ottieri attraverso la Contessa può chiarire alcune incomprensioni rimaste in sospeso dopo la pubblicazione di *Donnarumma all'assalto*. «Ho solo scritto un libro», ammonisce Elena, che giustifica la condizione degli operai nel sud in un contesto storico-sociale molto particolare, quello del *boom* economico e del «mutamento antropologico» che ha portato solo «progresso come falso progresso» (Pasolini), in un'Italia devastata dalla politica corrotta e dalle organizzazioni criminali che scrivono le leggi dello Stato. Sulle distorsioni sociali scaturite dal “miracolo” economico che distrusse antropologicamente il popolo italiano, seguendo i pensieri di Pasolini, anche Ottieri intervenne spesse volte e non solo con i suoi romanzi industriali che avevano una prospettiva ben definita. In un articolo scritto nel dicembre del '51 ed inviato, con lo pseudonimo di Vittorio Marchi, al direttore dell'«Europeo», Ottieri analizza il falso ottimismo di moda in Italia quale specchio per le allodole di una crisi già imminente.

Caro Direttore,

l'Italia oltre ad aver perso la guerra, ha perso anche il dopoguerra: le cose lo dimostrano tutti i giorni. Basta viaggiare in terza classe. Il treno Venezia-Milano, ad esempio, di domenica 9 dicembre di sera, era un treno da guerra perduta e perduta di recente, un treno come quelli della Napoli-Roma via Cassino del 1944 o '45. [...] Si vorrebbe oggi che tutti gli italiani fossero ottimisti, per paura della loro coscienza e del loro pessimismo. [...] Ci vuole il coraggio necessario per capire e affrontare dal basso le strutture di una società e i loro dilemmi, per capire la differenza sostanziale che corre fra quelli che debbono essere pessimisti, e fra quelli che possono essere ottimisti e vogliono che tutti lo siano.

(Lettera di Ottieri, con lo pseudonimo Vittorio Marchi, al direttore dell'«Europeo», dicembre '51)

Solo una lettura superficiale del romanzo (*La fabbrica sul mare-Donnarumma*) potrebbe far pensare ad una larvata critica di Ottieri nei confronti del sud, ma la concreta forza dell'opera s'insinua nella denuncia e nella partecipazione attiva di uno scrittore *engagé* dinanzi ad una realtà "sbagliata". Il sud torna in auge anche in altre pagine di *Contessa* quando, ad esempio, Elena incontra sul treno che varca il confine italo-svizzero una «masnada» di meridionali che vendono orologi falsi agli stranieri, una sorta di *Benvenuti in Italia* in piena regola, fino a quando uno di questi tenta di circuire la stessa Elena che si ritrova a chiedere, per il taxi, il resto di mille lire dall'elemosina precedentemente offerta:

A Como tutte le sere monta una piccola truppa di meridionali, fatta sempre dagli stessi uomini. Corrono lungo i corridoi del lunghissimo treno per vendere falsi orologi svizzeri ai terroni e agli stranieri. Quest'ultimi hanno così il primo contatto con l'Italia. Elena conosceva ormai l'intera piccola masnada. [...] Tutto il gonfiore della vita del sud travolse Elena. [...] «Non vi offendo, non voglio fare né l'elemosina né il commercio. Sono stanca. Datemi mille lire di resto». «Va bene, tengo fame». Queste due parole, urlate o sommesse, tagliavano ancora l'Italia da Como a Pozzuoli.

(CON, pp. 74-75)

Nel romanzo si ritrovano altri accenni al sud quando compare una coppia di siciliani che Elena incontra su un taxi, con i quali si riapre la "questione meridionale" anche se essi,

provenendo da «una Regione distaccata» (*CON*, p. 163) vivono tale problema con “autonomia”.

Inoltre Ottieri fa riferimento, ed è molto significativo, a Capri allorché Elena «ricordava come fremeva che la mattinata dei test finisse perché sarebbe voluta andare subito a Capri, a “Mare-Moda”» (*CON*, p. 26). Capri è un luogo importante nella vita e nella letteratura di Ottieri; per quest’ultimo aspetto l’isola sarà l’approdo del viaggio di nozze di Giada e Tomaso nella *Psicoterapeuta bellissima*, tra orge pseudo-intellettuali, mondanità, attenzione per l’ambiente ed un romanzo da scrivere:

Siamo in viaggio di nozze al Quisisana di Capri, nell’esplosione della primavera. [...] La partouze si svolge non solo a livello sessuale, ma anche verbale. [...] C’è, a Capri, rispetto per l’ambiente? [...] Il suo sguardo è attratto da uno smilzo romanzo che s’intitola: *Delitto a Capri*. S’immerge nella appassionante lettura. [...] A Capri il rispetto dell’ambiente va rispettato più che in ogni altro luogo del mondo.

(*PB*, pp. 11, 14, 16, 19)

E vi è un accenno all’isola anche in un verso del poemetto *Il padre* quando viene chiesto allo scrittore perché, in un periodo relativamente sereno della sua vita, non pensasse di tornare proprio a Capri: «Lei sta benone, perché non va a Capri?» (*PAD*, p. 89)

Un ultimo ricordo lo offre Silvio Perrella nell’introduzione alle *Cronache dell’al di qua*, in cui si staglia con precisione l’immagine di Capri attraverso la nostalgia, il malessere, la difficoltà di movimento, il tempo che passa:

Qualche anno prima di morire, Ottiero volle tornare a Capri con la moglie. C’era stato tanti anni prima. Aveva desiderio di rivederla. Prese una camera in un grande albergo e non ne uscì mai se non per ripartire. Andai a trovarlo, teneva la finestra aperta, ascoltava i suoni del mondo esterno, senza poterlo raggiungere. Le gambe gli si erano bloccate. Ma come ti è passato per la mente di venire proprio qui, dove non si può fare a meno di camminare, gli dissi. Ne avevo voglia, mi rispose. Quando giunse il giorno della partenza, si fece dare un passaggio da uno di quei veicoli elettrici che usano i trasportatori dell’isola. Andò via insieme alle sue valigie. Capì che Capri era cambiata, glielo dicevano tutti, ma lui dovette venire ad annusare. Fu uno dei suoi splendidi capricci.

(*CRO*, p. 14)

La difficoltà di deambulazione è sofferta anche da Elena che in un passo di *Contessa* esprime l'orrore del fare movimento senza scopo, seguendo un "principio" celebre di Ottieri che era solito prendere «un taxi per andare dal salotto alla cucina».

Tutti le dicevano che doveva fare del moto per rimanere giovane. Ella voleva ad ogni costo rimanere giovane e rifiutava il passare del tempo: ma le faceva schifo il moto in se stesso, sia nelle foreste, nei centri eleganti delle città, nelle periferie, per i campi. Per farlo doveva appoggiarsi a una persona di fresco amata, nuova, o alla ricerca dell'alcool. Piuttosto del moto restava a letto.

(CON, p. 42)

Nella pagina iniziale di *Contessa* si evidenzia come il romanzo *La fabbrica sul mare* avesse ricevuto un certo successo fino alla rappresentazione televisiva¹⁵³ e al successivo incontro-intervista alla Rai di Napoli. Elena è una scrittrice che ha dovuto abbandonare le velleità universitarie di un'improbabile carriera come docente a causa dei suoi disturbi psichici. Eppure la passione per lo studio e la letteratura non l'abbandonò nemmeno nei periodi più difficili della malattia, anzi lo scrivere, come già appurato per il recluso nel *lager* di Zurigo, si presenta quale «salvagente» per continuare a vivere. Elena è concentrata su un saggio, dal titolo provvisorio *Che cosa sarebbe accaduto se Cesare Pavese si fosse curato?*, che riguarda appunto Pavese, il suo male di vivere, il suicidio, la coerenza nel togliersi la vita, lo scrivere che nasceva da uno stato mentale infelice.

Il mestiere di vivere, che come diario si avvicinava all'esperienza letteraria vissuta da Ottieri nel *Campo di concentrazione*, in *Contessa* si esplicita quale rilevante modello di "vita". Elena è una narratrice particolare che si concentra per molto tempo su uno stesso soggetto ed incontra notevoli difficoltà nella stesura dei capitoli iniziali. Il problema di fondo è l'argomento che le sta molto a cuore: si tratta di Pavese, scrittore per lei importante, e non è semplice iniziare un lavoro complesso che verte sul suicidio legato alla coerenza quando chi lo compie aveva deciso di non proseguire la vita perché questa non meritava di essere vissuta. Quindi nella vita e nel suicidio di Pavese si possono rilevare alcuni elementi significativi e non solo dal punto di vista letterario, in quanto Elena riflette sulla depressione come malattia "storica" ponendo l'attenzione sulle medicine che erano in uso durante la vita di Pavese e su

¹⁵³ Anche in questo caso Ottieri riesce a filtrare, attraverso la sua *Contessa*, esperienze realmente vissute: il romanzo di Elena, *La fabbrica sul mare*, riflette la vicenda di *Donnarumma all'assalto*, scritto nel '59 e "tradotto" su pellicola per uno sceneggiato in due puntate che la Rai trasmette nell'autunno del '71 per la regia di Marco Leto e con gli attori Gianni Garko, Milena Vukotic e Stefano Satta Flores.

quelle sperimentate solo dopo la sua morte che forse avrebbero potuto salvarlo. Da questo presupposto Elena immagina una cura possibile ma non più attuabile, per l'evidenza del fatto storico, sulla mente dello scrittore.

Il rapporto di Elena con la letteratura è molto particolare: la donna non riesce a leggere nessun libro perché è distratta e della letteratura sembra interessarsi davvero poco. Non legge nemmeno i quotidiani o le riviste tralasciando del tutto i romanzi, ma non per superiorità o alterigia, semplicemente perché non le interessano e non riesce a «concentrarsi».

Ella aveva troppi libri e non riusciva a concentrarsi su nessuno. Non riusciva a concentrarsi nell'oggettivazione di un libro o di un pensiero fuori di lei, perché doveva e poteva pensare solo di se stessa. [...] In quel periodo non leggeva. Pensava, come se leggesse sempre lo stesso libro del suo cervello. [...] Annoiata da queste vecchie riflessioni e definizioni, non potendo tuffarsi nella lettura di un appassionante romanzo o di un saggio illuminante, restava a letto, fumava molto. [...] Ella non aveva letto gli ultimi studi su Pavese, poiché non poteva leggere.

(CON, pp. 10, 24, 25, 51)

Nelle azioni di Elena filtra l'atteggiamento di Ottieri nei riguardi della letteratura. Anche lui non leggeva quasi nulla e in numerose circostanze, ricavate dalle sue opere o da alcune interviste rilasciate, egli ricordava che, dopo aver letto moltissimo durante l'adolescenza, in seguito la lettura non lo sollecitava affatto. Ancora Perrella, sempre nell'introduzione delle *Cronache dell'al di qua*, ci offre un ritratto puntuale dello scrittore non-lettore Ottieri:

Ottiero Ottieri era uno scrittore, non c'è dubbio; però non rassomigliava a nessuno degli scrittori che mi è capitato di conoscere. Della letteratura gli importava poco, e quando parlava di libri ne parlava quasi distrattamente. A lui stavano a cuore le idee: le idee più dei libri. [...] Era raro che in lui scattasse un vero interesse per uno scrittore. Parlava più volentieri con la filippina che lavorava in casa, per non dire dei tanti medici che è stato costretto a conoscere.

(CRO, p. 7)

Per quanto riguarda lo scrivere, la situazione per Elena non è migliore rispetto alla lettura. Il suo comporre nasce da un travaglio faticoso e poco lineare che deve fare i conti con

realtà non favorevoli come, ad esempio, i periodi di depressione che bloccano la creazione letteraria. Il prodotto che affannosamente emerge sulla pagina risente di un forte autobiografismo, in quanto Elena può scrivere solo di se stessa, concetto corrispondente alla “bio-letteratura” di Ottieri.

Ugualmente parve a lei d'un tratto di nutrire mille idee sul suo argomento e di poter cominciare a scrivere subito, dopo mesi e mesi di silenzio. Tremava. [...] Elena alzò la penna dalla pagina. Scriveva, come sempre, come di se stessa. [...] Pensò che se scriveva non poteva scrivere che di se stessa, e che non era una psico-sociologa malata ma una malata psico-sociologa.

(CON, pp. 51, 64)

La ripresa nella scrittura affiora per Elena dopo «mesi e mesi di silenzio» ed è quello che realmente accade ad Ottieri che dalla pubblicazione del *Campo di concentrazione*, nel '72, impiega quattro anni prima di licenziare *Contessa* nel '76. Questo è l'intervallo di tempo più ampio della sua carriera letteraria, “eguagliato” solo in un'altra circostanza, dai quattro anni trascorsi dai poemetti *Di chi è la colpa*, pubblicati nel '79, al romanzo *I due amori* dell'83. La produzione di Ottieri è stata molto cospicua, più di trenta opere che attraversano cinquant'anni di attività, e ciò è dovuto alla «gravorrea» con cui scriveva. Anche qui giungono in ausilio le riflessioni di Perrella:

Amava scrivere rapidamente, la materia della vita la mitragliava sulla pagina e passava oltre. Ho finito un nuovo libro, ti diceva, e ne sto scrivendo un altro. Ma quando scriveva? E quando leggeva? È difficile dirlo, perché il luogo dal quale prendeva vita e forza la sua scrittura era un luogo segreto e buio, anche quando potevi guardare un suo taccuino e anche quando ti sembrava possibile una spiegazione critica.

(CRO, p. 7)

Efficacemente Perrella usa dei termini particolari nel delineare il profilo di Ottieri scrittore: il verbo «mitragliare» condensa l'attività frenetica, e in apparenza incontrollata nel riversare sulla pagina idee e sofferenze in modo diretto, senza filtri o intermediazioni inutili, come già evidenziato nel *Pensiero perverso*. Inoltre la corrispondenza dei diversi testi si denota non solo da un punto di vista cronologico, ma anche tematico, come dimostra la

“struttura ad andamento carsico” dei motivi che si sovrappongono incessantemente nelle sue opere. Infine, la profusione di testi che senza tregua “assalgono” gli editori provoca, alla lunga, dei problemi di pubblicazione come accadrà a Filippo Ciai in *Cery*.

Telefonai al Grande editore per un mio piccolo libro di poesie, egli mi disse quasi infuriato che non ne capiva nulla e che, se insistevo, dovevo mandarlo al Direttore editoriale. Così feci. Invitai a colazione il Direttore editoriale, uomo distinto e piacevole che però del mio libro tacque completamente. [...] Dopo tre anni il libretto uscì. Andò bene, ma io, durante l’attesa, avevo scritto per ingannare il tempo, un altro libretto. Quando lo annunciavi al Direttore, ribatté che io producevo più di quanto qualsiasi editore potesse pubblicare.

(*CERY*, p. 96)

Anche Filippo Ciai è uno scrittore molto prolifico che non riceve, per i temi affrontati nelle sue opere, adeguate attenzioni da parte dell’editore. Tornando ad Elena, in lei si riscontrano sentimenti quali il terrore, lo spavento e la paura dinanzi alla pagina bianca che rimane vergine nonostante le idee che opprimono la sua mente incapace di produrre una sola riga. Il rapporto fisico con il foglio, la scrivania e la penna, diventa inquietante: i mezzi d’espressione si presentano come ostili assistenti alla creazione letteraria. Nei momenti di minor pressione, tuttavia, la scrittura si dimostra “salvifica”, offrendo un raro barlume di felicità in una vita disperata, e anche in questo caso si possono comparare le medesime traversie vissute dal prigioniero nel *Campo di concentrazione*, come l’attaccarsi alla scrittura per evitare una morte certa, o anche la corrispondenza tra vivere e scrivere.

Il libro che stava scrivendo, ora le faceva paura. Piena di idee, l’appoggiare il pennino sulla carta, cioè il concreto, le dava un blocco panico. [...] Io portavo dentro di me la gioia dell’aver scritto bene, che non si spegneva con la realtà della sera, che rendeva più brillanti le luci della sera e l’addormento era fiero, dolce, gettato in un continuo. [...] Scriveva con una difficoltà particolare. Nel cominciare. Il passaggio dal vivere allo scrivere avveniva con spavento, lo rimandava; ella si allontanava dalla scrivania, si riavvicinava. Esitava sofferente. Scrivendo, la sua fantasia doveva concentrarsi e di questo imbuto ella aveva paura.

(*CON*, pp. 204, 207, 210)

Il dottore che analizza Elena è molto interessato a quest'aspetto peculiare rilevando tuttavia che l'essere una scrittrice può portare, nel corso dell'analisi terapeutica, una distorsione nel rapporto medico-paziente allorché, nel raccontare le proprie sofferenze, la donna utilizza le stesse come materia da romanzo. Se da una parte il racconto "romanzato" può apparire interessante all'ascolto, la vera finalità della terapia, ovvero la guarigione, sfuggirebbe ad entrambi; e la Contessa si dimostra cosciente di questo fatto, non negando comunque quella propulsione inconscia nel ricercare una poesia assoluta che avvolge, in un unico tratto, la vita con la scrittura. Stare male significa per Elena anche la possibilità di raccontarlo, altrimenti la malattia, la letteratura, la terapia, la vita, non avrebbero alcun senso né di essere vissute e tanto meno narrate.

«Passeremo alcune sedute a raccontarci il trauma. Forse mi annoierò di meno perché lei è una pessima scienziata, ma una buona narratrice». [...] «Ma con questo tipo di analisi in cui lei mi racconta un romanzo e io mi limito, per ora, ad ascoltarlo, non facciamo le parti giuste». [...] «Ah, sì. Mi scusi, ho qualche versificazione repressa. Qualche volta mi sembra che noi due facciamo del teatro. Del buon teatro».

(CON, pp. 145, 161, 165)

L'immagine del teatro, espressa qui dalla Contessa, ritorna anche nell'*Infermiera di Pisa* dove la stanza della clinica si trasforma in un palcoscenico in cui il paziente, i medici e le infermiere sembrano interpretare ognuno un ruolo fisso, o meglio una maschera, quasi riverberando atmosfere comiche proprie della Commedia dell'arte.

Facevamo intellettuale teatro.
Tropo poche volte ho agito con il ventre.
Stasera sono disperato. [...]
Per i chirurghi il vecchio
recitava una parte.
Lo chiamavano l'habitué.

(IP, pp. 54, 66)

In conclusione, ad Elena rimaneva per continuare a vivere solo il saggio, dalla gestazione faticosa e "bloccata", su Pavese il quale non sopportò la pena di vivere: «Lavoro che ora le sembrava una trovata, esaurita tutta nel titolo» (CON, p. 42).

IV. 2. d) Il male di vivere

Il libro che Elena con tanta difficoltà sta tentando di scrivere ha come argomento Pavese, ed in particolar modo i pensieri concernenti il suicidio che hanno caratterizzato la sua vita ed espressi nelle pagine del *Diario*, conosciuto anche come *Il mestiere di vivere*¹⁵⁴. Ottieri collega le vicende di Elena al prigioniero del *lager* di Zurigo attraverso il *Diario* che letto, analizzato e studiato in diverse circostanze (dalla *Linea gotica* all'*Irrealtà quotidiana*, al *Campo di concentrazione*, a *Contessa*), si presenta come un'opera determinante nella comprensione del Male che influenza una vita intera. Sono così numerosi i punti di contatto tra il *Diario* di Pavese e le opere di Ottieri che non si può parlare di coincidenze, soprattutto quando è lo stesso Ottieri a ricordare con insistenza l'importanza letteraria del *Diario*.

L'attenzione maggiore rivolta da Elena per quest'opera si concentra sul suicidio e sulla coerenza che conduce un uomo, come detto, a togliersi la vita perché quest'ultima non è degna di essere vissuta. Il Male che serpeggia nelle pagine del *Diario* mette a nudo una vita "sbagliata", sofferente, inadatta a confrontarsi con il mondo per un forte senso di impotenza, non solo sessuale, che ha tormentato Pavese in modo oppressivo nei rapporti con le donne fino ad evidenziare una trasparente misoginia, ma anche esistenziale nel non esser mai riuscito ad integrarsi nei freddi meccanismi di una società, a suoi occhi, meschina. Il suicidio compiuto da Pavese, in una stanza dell'albergo Roma di Torino nella notte tra il 26-27 agosto del '50, fece grande clamore per la natura del suicida, scrittore celebre e vincitore del premio Strega ricevuto nel giugno precedente per *La bella estate*, mentre le ipotesi in merito si sovrapposero tra delusione amorosa, crisi ideologica, impasse creativa.

Il suicidio, tuttavia, non fu certo una sorpresa per Pavese in quanto l'estrema alternativa alla vita era stata "progettata" da molti anni e sviscerata proprio nelle pagine del *Diario* più che in qualsiasi altra opera. La tentazione del suicidio si faceva sempre più lucida con il passare del tempo e quando la disperazione toccò il suo apogeo allo scrittore non rimase che mettere in pratica l'idea corteggiata per tutta la vita. Attraverso le pagine del *Diario*, per Pavese la patologia sottesa al suicidio rinvia a sfondi depressivi, ed in particolare alle depressioni endogene rispetto a quelle nevrotiche e reattive. Nella predisposizione al suicidio si è riconosciuto il ruolo importante ricoperto dall'isolamento interumano, strettamente legato alla perdita di significato e di senso della propria vita, evidente nell'esperienza dello scrittore.

¹⁵⁴ PAVESE Cesare, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* (1952), cit. Per le prossime citazioni, tra parentesi tonde la sigla dell'opera (*MV*) e il numero di pagina.

Nel *Mestiere di vivere*, le motivazioni del suicidio sono affrontate da ogni angolazione e, in ultima analisi, il togliersi la vita si evidenzerebbe come un gesto eroico, l'affermazione della «dignità dell'uomo davanti al destino», come prova definitiva di vitalità e volontà. Seguendo la cronologia dei riferimenti al suicidio nel *Diario*, tale scelta è presente fin dall'inizio con dei "freni" («il suicidio... non consumerò mai»), ma a partire dal gennaio del '46 si presenta tra le soluzioni più auspicabili e "fattibili", a sottolineare il vuoto che sottostava all'attività di scrittore (anche, ma forse proprio per questo, di successo) e ai rapporti interpersonali:

Soltanto così si spiega la mia vita attuale da suicida. E so che per sempre sono condannato a pensare al suicidio davanti a ogni imbarazzo e dolore. È questo che mi atterrisce: il mio principio è il suicidio, mai consumato, che non consumerò mai, ma che mi carezza la sensibilità. (10 aprile 1936)

Il maggior torto del suicida è non d'uccidersi, ma di pensarci e non farlo. (6 novembre 1937)

Perché non *si cerca* la morte volontaria, che sia affermazione di libera scelta, che esprima qualcosa? Invece di *lasciarsi morire*? (30 novembre 1937)

Hai la forza, hai il genio, hai da fare. Sei solo. [...] Hai due volte sfiorato il suicidio quest'anno. [...] Non hai mai combattuto, ricordalo. (1 gennaio 1946)

Non ci si uccide per amore di una donna. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela della nostra nudità, miseria, infermità, nulla. (25 marzo 1950)

Contemplo la mia impotenza, me la sento nelle ossa, e mi sono impegnato nella responsabilità politica, che mi schiaccia. La risposta è una sola – suicidio. (27 maggio 1950)

(*MV*, pp. 32, 51, 61, 306, 394, 396)

Il tentato suicidio a cui fa riferimento Pavese, a differenza del suicidio considerato solitamente intenzionale, è definito controintenzionale in quanto promosso non tanto da un impulso autodistruttivo, quanto da un tentativo (anche se inadeguato) d'affermazione di sé e di richiesta di aiuto. Esso rappresenta anche una protesta nei confronti di una frustrazione che non si riesce più a sopportare, con l'intento d'indurre negli altri sentimenti di colpa e di solidarietà; mentre a livello sociologico, il tipo di suicidio in cui incorre Pavese si definisce egoistico, in quanto egli non si sente integrato in modo consono nella società ed è costretto a

fare affidamento unicamente alle sue risorse personali. Inoltre si scorgono nelle parole di Pavese la medesima sofferenza vissuta dal depresso nel *lager* di Zurigo, con l'idea del suicidio che si staglia come una liberazione, non attuata tuttavia dal personaggio ottieriano rispetto alla conclusione della vita di Pavese.

Elena va oltre tali questioni: la sua attenzione, o meglio il suo studio è incentrato su un altro aspetto, davvero rilevante per Ottieri, che si è spesso trascurato riguardo alle interpretazioni sul suicidio di Pavese, ovvero «se si fosse curato che cosa gli sarebbe successo?» (*CON*, p. 41). Il lavoro di Elena prenderebbe dunque un taglio più clinico che esistenziale o letterario, individuando nei farmaci, e soprattutto nella loro mancanza, uno dei motivi della morte prematura di Pavese, evitabile se alcune terapie, a base di «Largactil» ad esempio, fossero state intraprese solo qualche anno prima.

Attraverso tale analisi condotta da Elena su uno scrittore suicida, Ottieri vuole evidenziare un errore fondamentale nella trattazione dei disturbi depressivi, quello dell'incomprensione ed ignoranza che per molti secoli (ed ancora nel Ventunesimo) hanno accompagnato lo studio delle forme depressive, erroneamente considerate solo manifestazioni di *malinconia* e di scarsa volontà d'animo. Anche il cervello dunque, e non soltanto l'animo o le circostanze della vita, può influenzare gli stati depressivi, come già rilevarono le riflessioni del Professor Cassano a margine del *Campo di concentrazione*. A Pavese mancò una terapia in grado di sviscerare le problematiche esistenziali da lui ritenute insuperabili e che lo accompagnarono per tutta la vita senza intravedere alcuna possibilità di rinsavimento. Ottieri percepisce l'esperienza di Pavese, come uomo e letterato, molto vicina alla propria evidenziando tuttavia una differenza sostanziale relativa all'atto di suicidarsi: forse Ottieri non arrivò mai al suicidio anche grazie alle terapie e ai farmaci contro cui continuamente lottava, mentre Pavese non poté mai usufruire di tale possibilità.

Elena confessò di non ricordare nel *Diario* di Pavese il minimo accenno ad un desiderio di terapia. [...] Il Largactil è nato nel 1952, il Toffranil, il suo derivato, nel 1954. Cesare Pavese è morto nell'agosto del 1950. Nel *Mestiere di vivere* si parla di frequente di due, tre, o più attacchi d'asma al giorno che Pavese curava con la pipa. Si ha motivo di credere che questi attacchi d'asma fossero attacchi d'ansia. La prima domanda è: come, durante il fascismo, durante la seconda guerra mondiale, nel primo dopoguerra si curava la sindrome ansioso-depressiva? [...] Non aveva alcuna voglia di scrivere su Cesare Pavese. L'argomento la interessava unicamente come preparazione della mente al suicidio. È il tedio universale disperato che fa

pensare al suicidio o una contrarietà personale. Non sapeva. [...] Se Cesare Pavese si fosse curato forse non si sarebbe ucciso così presto. Ma avrebbe avuto una vita cruda, crudele. [...] Non riusciva a lavorare sull'ipotesi di un Pavese curato, guarito.

(CON, pp. 50, 51, 57, 58, 63)

Riassumendo: la mancanza di una terapia e l'incomprensione, in parte, della malattia sofferta da Pavese lo hanno condotto al suicidio. Eppure, e qui si entra nel secondo aspetto della questione, proprio tale deficienza clinica ha permesso allo scrittore di non soffrire più, togliendosi appunto la vita; sembra un circolo vizioso, ma le riflessioni di Elena si articolano con lucida chiarezza. Molto banalmente potremmo chiederci se per Pavese fosse stato più utile curarsi o meno, suicidarsi o no. Elena risponde con serenità: una terapia avrebbe forse impedito il suicidio, ma il continuare a vivere sarebbe stato più atroce della morte liberatoria.

Riguardo al concetto di *libertà* nel suicidio, la psichiatria ha rilevato come sia problematico individuare nel suicidio una reale capacità di libera decisione: ovvero di una libertà nella scelta intesa non astrattamente bensì immersa nel contesto di una prassi e di una indagine clinica. Ed è proprio quello che Elena vuole comprendere, studiando però i sintomi di un uomo già defunto, mediante un'autopsia dell'anima che possa individuare una possibile cura: «Si concentrò sulla cura adatta per Pavese, sulla cura adatta per un morto» (CON, p. 76). A questo proposito è interessante rilevare come Pavese, ancora in vita, si sentisse già esanime: «In fondo, tu scrivi per essere come morto, per parlare fuori del tempo, per farti a tutti ricordo» (10 aprile 1949 – MV, p. 367). In ultima analisi il suicidio è stato «coerente», e su questo aggettivo Elena costruisce il proprio lavoro: la coerenza si mostra come l'elemento base della drammatica vicenda, poiché Pavese non aveva alternative possibili se non quella d'interrompere la vita, in modo logico e necessario.

Ho lavorato al libro Pavese-Coerenza, cominciando a sostenere la logicità e necessità del suicidio in alcune circostanze. [...] Scrisse una serie di paragrafi su Pavese. Il primo appunto fu: “Non amando la vita è coerentissimo togliersela”.

(CON, pp. 104, 143)

E da quest'ultimo aspetto si può risalire alla questione del rapporto tra Pavese e Ottieri in merito al suicidio messo in pratica o meno, con l'evidenza di una difformità sostanziale: Ottieri non si suicidò, pur “auspicandolo” per molti suoi *alter ego* perché, a differenza di

Pavese, nel profondo amava e molto la vita. Nell'*Irrealtà quotidiana*, nel secondo capitolo *Il tempo ammalato* della seconda parte *La psicoanalisi e l'utopia psicologica*, Ottieri riflette sulla natura del suicidio connesso al sentimento d'irrealtà: il suicidio possiede una necessità e una logicità narcisistiche che lo rendono un perfezionamento supremo e concreto della coscienza dell'uomo, da non confondere con l'*idea* del suicidio che si staglia come una perfetta equidistanza narcisistica dalla vita ed «è più una rivelazione e intuizione terminale che una vera scelta» (*IQ*, p. 103). Il suicidio in sé è materiale, comportamentistico, più vicino ad una *scelta* rispetto all'*idea*, anche se non si può sapere con precisione se tale scelta sia volontaria: «Quando il mio simile, quando io stesso, superiamo (*vogliamo* superare? *Siamo costretti* a superare?) il male del suicidio per porlo in opera, non è cosa conoscibile» (*IQ*, p. 104). Il tempo è un elemento determinante nell'analisi della gestazione del suicidio in quanto lo stato depressivo è solito distillare, incatenare il tempo il quale rende tangibile il Male che, a sua volta, si palesa come una malattia del tempo.

Come nel *Diario* di Pavese, il tempo, insidioso, si rivolta contro l'uomo: mi diventa il nemico peggiore e chiaramente l'essenza del dolore è il tempo ammalato. Questo stesso dolore che può allontanarmi dal suicidio perché non voglio attraversarne l'ultimo pezzo di tempo desertico – può proiettarmi agli occhi interni l'*idea* del suicidio. L'*idea* del suicidio si disegna sullo schermo come impossibilità di tollerare l'abbozzo del domani e le concrete ore di oggi.

(*IQ*, p. 107)

Anche Pavese oscilla, a suo modo, tra il suicidio e l'*idea* dello stesso. Il “Male di vivere” è come un filtro che costringe il potenziale suicida a continuare l'esistenza, covando continuamente l'*idea* ma senza l'atto. Se, come si è detto, il motivo del suicidio percorre l'intero *Diario* fin dalle prime pagine, è senza dubbio nella parte finale, quella relativa agli ultimi mesi di vita (luglio-agosto '50), che Pavese propende per l'atto concreto in quanto, riprendendo la citazione di Ottieri, appare evidente l'«impossibilità di tollerare l'abbozzo del domani».

Non ho più nulla da desiderare su questa terra, tranne quella cosa che quindici anni di fallimenti ormai escludono. (17 agosto 1950)

Basta un po' di coraggio. Più il dolore è determinato e preciso, più l'istinto della vita si dibatte, e cade l'*idea* del suicidio. Sembrava facile, a

pensarci. Eppure donnette l'hanno fatto. Ci vuole umiltà, non orgoglio. Tutto questo fa schifo. Non parole. Un gesto. Non scriverò più. (18 agosto 1950)

(*MV*, p. 400)

Con queste ultime frasi lapidarie del 18 agosto «Non parole. Un gesto. Non scriverò più» termina il *Diario* e si possono rilevare delle coincidenze con alcune percezioni espresse da Ottieri nel suo ultimo romanzo *Una irata sensazione di peggioramento*, quasi un testamento letterario in cui lo scrittore rielabora i punti cardini della sua poetica. Si tratta di un testo di assoluto rilievo dal quale è possibile estrapolare i pensieri definitivi di Ottieri in merito alle tematiche affrontate durante cinquant'anni di letteratura.

Per la sua opera e per le sue sventure Pietro era detto profondo conoscitore della psiche umana (anzi degli «abissi» della psiche umana); inoltre era nominato come scrittore di quegli abissi, fino... Fino a seccare. Insomma non poteva, non doveva più scriverne.

(*ISP*, p. 133)

«Non doveva più scriverne»... Ed infatti non ne scrisse più. La fine della letteratura coincide per entrambi con la fine della vita, con o senza suicidio. Pavese non dice «Non vivrò più» ma «Non scriverò più», e Ottieri è interessato al valore estetico della sua opera rispetto agli anni che gli restano da vivere i quali, senza la letteratura, sarebbero inutili. Pavese si suiciderà otto giorni dopo aver scritto l'ultima pagina del *Diario* concretizzando l'atto, il «gesto», ed escludendo per necessità le «parole» che lo avrebbero rinviato soltanto all'*idea* del suicidio. Quando «La morte in faccia», come la definisce Ottieri, ovvero la prosecuzione di una vita dolorosa arrivata ai limiti estremi, appare più orrenda della morte concreta, allora proprio in quel punto il suicidio viene preferito: «In questo caso della morte addosso è legittimo dire che ci si suicida per paura della morte e che il suicidio fa meno paura della morte» (*IQ*, p. 108). A questo punto, a suicidio avvenuto, mentre ancora il cadavere è caldo, non si deve secondo Ottieri ricercare le cause che hanno portato al compimento dell'atto poiché:

Le forze, le quali provocano il coraggio del vero suicidio, rimangono misteriose e diverse da quelle, analizzabili, dell'idea del suicidio. [...] Parlo di un suicidio non stoico, non romano né da comandante di nave che

affonda. Con il suicidio non riteniamo di salvare il nostro onore. Ma vivendo; non perché si consideri il suicidio una viltà di fronte al coraggio del vivere: tutto il contrario, vivere può essere una immatura viltà.

(*IQ*, p. 109)

La morte è l'esito perseguito da Pavese durante il corso di un'intera vita anche se maggiormente considerato negli ultimi anni, accammandosi nel *Diario* come una realtà non più rimandabile. La tentazione della morte, che subisce nel tempo variazioni d'intensità, sentita vicina o ricacciata lontano, emerge con insistenza e in forme più nette verso la fine, dagli stati di prostrazione fisica che rendono precaria qualsiasi essenza vitale ad una visione «archetipo ancestrale» della morte stessa.

Eppure non riesco a pensare una volta alla morte senza tremare a quest'idea: verrà la morte necessariamente, per cause ordinarie, preparata da tutta una vita, infallibile tant'è vero che sarà avvenuta. Sarà un fatto naturale come il cadere di una pioggia. E a questo non mi rassegnò. (30 novembre 1937)

La morte è il riposo, ma il pensiero della morte è il disturbatore di ogni riposo. (7 giugno 1938)

Per ributtarmi al mio vecchio pensiero, alla mia antica tentazione – per avere un pretesto di ripensarci...? Amore e morte – questo è un archetipo ancestrale. (13 maggio 1950)

(*MV*, pp. 61, 105, 396)

Anche Elena riflette spesso sul valore della morte, sebbene non connesso direttamente al suicidio.

Certo che se, come diceva un grande filosofo, la mente umana era stata costruita per porsi grandi problemi che non era capace di risolvere, così la ragione e il cuore umano erano costretti e liberi davanti a una grande scelta tra la vita e la morte. L'uomo viveva di questa scelta. Ma vi era un inganno: che la morte non si sapeva che cosa fosse. [...] Ho avuto una giovane paziente molto affascinante che subiva la vertigine della morte. In alcuni periodi non pensava e non parlava che della morte. Ella era nata dalla parte della morte e voleva assolutamente vivere. Il suicidio può essere una

coerenza, ma il pensiero coatto della morte è una incoerenza. [...] Ma come si fa ad amare la morte non sapendo che cos'è?

(*CON*, pp. 57, 105, 160)

Un altro elemento di convergenza tra il *Diario* e la poetica di Ottieri si può individuare nel progetto letterario di Pavese che, mediante una pianificazione ben definita, tende a costruire l'opera come potenzialmente unitaria in cui riemergono pensieri, situazioni, idee, ossessioni che si sovrappongono nel corso degli anni e si distendono sulla pagina con nuova linfa derivata dall'esperienza personale di chi scrive. Il *Mestiere di vivere* è un diario costruito a blocchi con gli anni, i mesi ed i giorni, come si conviene a qualsiasi scrittura diaristica, che s'intersecano idealmente tra loro ed elaborati con un'accuratezza tale che il tempo della vita e il tempo della scrittura progressivamente coincidono per interrompersi solo al momento della morte dell'autore. Anche Ottieri struttura la propria "sinfonia" secondo questo tipo di progetto, in una sorta di *opera omnia* che si accresce con il passare del tempo insieme alla pubblicazione di testi che, come singoli elementi, s'incastano tra loro in un grande mosaico.

L'interesse di questo giornale sarebbe il ripullulare imprevisto di pensieri, di stati concettuali, che di per sé, meccanicamente, segna i grandi filoni della tua vita interna. È l'originalità di queste pagine: lasciare che la costruzione si faccia da sé. C'è una fiducia metafisica in questo sperare che la successione psicologica dei suoi pensieri si configuri a costruzione. (22 febbraio 1940)

(*MV*, p. 175)

Dunque il procedimento di scrittura del *Diario* di Pavese sembra configurarsi come un modello per Ottieri, riscontrabile nella struttura diaristica di molte sue opere e dal rincorrersi e rinnovarsi di pensieri e situazioni che si plasmano in tempi diversi e molteplici modalità espressive. Gli stati concettuali di cui parla Pavese si alimentano nel loro «ripullulare» e salgono alla mente anche all'improvviso per esser approfonditi e depositati sulla pagina, confrontandosi in seguito con le loro precedenti apparizioni grazie allo sviluppo di una specie di struttura immanente, diacronica, e con una costruzione in continuo divenire che si evolve nel tempo e puntualizzata dai fatti della storia, privata e pubblica. Per Pavese si tratta di «Un'opera di costruzione sempre fatta d'istantanee illuminazioni – momenti metafisici – che vengono *après coup* saldate, cioè chiarite unificabili» (27 febbraio 1940 – *MV*, p. 179). La natura letteraria di questo tipo di costruzione rinvia all'idea di un Canzoniere che coagula vita

e letteratura, pensieri e poesia, erigendo un' *opera omnia* che sia anche il riassunto di un'intera esistenza. Medesimo procedimento si riscontra in Ottieri che struttura in modo "sinfonico" la propria poetica attraverso pensieri "ad andamento carsico".

Poiché immagino che nessuna mia ricerca possa perdersi e il progresso consista in un sempre più comprensivo macinare esperienza, gettando le nuove sulle vecchie. (19 ottobre 1935)

La nuova opera comincerà soltanto alla fine del dolore. Per ora non posso che almanaccare estetica, il problema dell'unità, e studiare domande per finire il dolore. [...] Resta, di rintracciare in un gruppo di poesie le sottili, e quasi sempre segrete, corrispondenze di *argomento* (*materiale* unità) e di illuminazione (unità spirituale). (17 febbraio 1936)

(*MV*, pp. 14, 26, 27)

Questa scrittura "coagulante", che scaturisce per entrambi dal dolore esistenziale, è autobiografica e Pavese lo afferma esplicitamente: «L'origine autobiografica del *pensiero raccontato* nelle tue poesie, va parallela con l'origine autobiografica del romanzo oggettivo» (31 dicembre 1937 – *MV*, p. 72). I sentimenti provati da alcuni personaggi ottieriani combaciano con quelli espressi con lucidità da Pavese nelle pagine del *Diario*, soprattutto quando ci si auto-analizza sviscerando gli angoli più reconditi del proprio animo o del cervello, individuando nei diversi aspetti del "Male di vivere" l'essenza dello stare al mondo. Che, in sostanza, si riassume nel sentirsi prigionieri della malattia, ed impossibilitati a vivere liberamente.

È atroce questa sofferenza. (28 febbraio 1936)

Bisogna aver sentito la mania dell'autodistruzione. (24 aprile 1936)

Si scopre così che nella vita quasi tutto è passatempo, onde il proposito che formerebbe il prigioniero di vivere, se uscirà, come l'eremita, succhiando il suo passatempo, cavandone tutto il midollo. (28 dicembre 1936)

(*MV*, pp. 30, 35, 46)

Questo Male che nasce in Pavese dal tempo dell'infanzia converge anche in Ottieri, il quale richiama alla mente nell'*Irrealtà quotidiana* il piccolo Lucioli mentre suona il campanello bianco di casa, primo avvertimento e simbolo del Male che lo accompagnerà per

tutta la vita: «Fin da piccolo Luciola aveva sofferto d'ansia e di malinconie rapide [...] suonando il campanello di casa sua per rientrare, nel momento stesso in cui appoggiava il dito sul vecchio, lungo, tremolante pulsante bianco» (*IQ*, p. 170). Pavese individua proprio nel periodo dell'infanzia il momento decisivo in cui nasce il sentimento del Male, per cui si deve risalire ai primi anni della vita per comprendere lo stato sofferente dell'adulto. Il concetto che si evidenzia con forza è l'irreparabile necessità di soffrire:

Tutti gli uomini hanno un cancro che li rode, un escremento giornaliero, un male a scadenza: la loro insoddisfazione; il punto di scontro tra il loro essere reale, scheletrico, e l'infinita complessità della vita. E tutti prima o poi se ne accorgono. Di ciascuno bisognerà indagare, immaginare il lento accorgersi o il fulmineo intuire. Quasi tutti – pare – rintracciano nell'infanzia i segni dell'orrore adulto. Indagare questo vivaio di retrospettive scoperte, di sbigottimenti, questo loro angoscioso ritrovarsi prefigurati in gesti e parole irreparabili dall'infanzia. (26 novembre 1937)

(*MV*, p. 59)

Il valore dell'infanzia, chiamata spesso in causa da Ottieri e Pavese come momento originario del Male, emerge nel dramma del bambino indifeso e dipendente per un periodo maggiore rispetto agli altri mammiferi. Questo spiega perché i tratti caratteristici del comportamento e della personalità dell'adulto dipendono in gran parte dagli eventi e dalle influenze dell'infanzia, caratterizzata dallo sviluppo dell'organismo modellato dalla maturazione e dall'apprendimento. Decisivi sono poi la deprivazione ambientale nel primo periodo di vita, dove la carenza di stimolazioni si ripercuote nei processi di apprendimento nell'età adulta, oltre all'arricchimento (sempre ambientale) che determina sia una migliore capacità di comprensione, sia un aumento delle dimensioni del cervello. L'accresciuta stimolazione non può tuttavia produrre un'accelerazione nello sviluppo prima che il bambino non abbia raggiunto un adeguato stato di maturazione. Alcune circostanze biografiche, relative all'infanzia dei due scrittori, permettono di tracciare alcune disfunzioni della crescita evidenti nei disturbi del comportamento e nelle psicosi infantili (tra cui la depressione anaclitica).

Ottieri e Pavese sono anche, e soprattutto, degli scrittori che hanno utilizzato la letteratura non solo per esprimere le proprie sofferenze ma anche per *viverci* dentro, per organizzare una sorta di vita parallela non certo inferiore a quella "reale", ma anzi più profonda e tangibile. Entrambi avvertivano fortemente lo sdoppiamento, o anche la

speculiarità fra la propria esistenza e la narrazione, offrendo la possibilità a degli *alter ego* letterari di vivere più concretamente dei loro autori. Pavese parla, a questo proposito, dell'«arte di guardare in faccia la gente, compresi noi stessi, come fossero personaggi di una nostra novella» (9 ottobre 1938 – *MV*, p. 121).

Chi alla fine del *Diario* si suicida, non sarà l'uomo, bensì il “personaggio” Pavese, personaggio-scrittore che ha voluto chiudere in modo dignitoso la cronaca diaristica imponendosi come protagonista della propria narrazione. Pavese insiste spesso sull'interazione tra vita e letteratura e sul valore “difensivo” di quest'ultima nel senso che «La letteratura è una difesa contro le offese della vita» (10 novembre 1938 – *MV*, p. 135), e un atteggiamento simile lo ha mostrato il prigioniero del *Campo di concentrazione* che scorgeva nello scrivere un motivo salvifico e un'estrema difesa contro la morte.

Se la letteratura assume per Ottieri e Pavese valori così alti, superando per alcuni aspetti la vita stessa, si condensano accanto a loro una schiera di altri autori con i quali è possibile istituire serrati confronti intellettuali, allargando le proprie esperienze in un più vasto panorama letterario. Degli autori che gravitano attorno alle connessioni mentali di Ottieri si è già fatto accenno, Dante, Pasolini, Leopardi, Gadda etc., mentre Pavese attinge ad una ben selezionata biblioteca in cui emergono i nomi di Baudelaire, Leopardi, Dante, Vico, Pirandello, Svevo, Montaigne, Bacon, Proust, Lee Masters.

Anche se arriva un momento, per Ottieri e Pavese, in cui la letteratura, o meglio il leggere, non interessa più e si evita di addentrarsi in nuovi romanzi; questo blocco si avverte con la conclusione della giovinezza, quando invece si leggeva con voracità. Il tempo sembra aver annullato il piacere della lettura ed evidenziato un ripiegamento interiore che non permette di provare empatia per altri sentimenti letterari. Ricordando le riflessioni di Perrella già citate su Ottieri, converge l'atteggiamento molto simile di Pavese:

Della letteratura gli importava poco, e quando parlava di libri ne parlava quasi distrattamente. A lui stavano a cuore le idee: le idee più dei libri. [...] Era raro che in lui scattasse un vero interesse per uno scrittore.

Tra i segni che mi avvertono esser finita la giovinezza, massimo è l'accorgermi che la letteratura non mi interessa più veramente. Voglio dire che non apro più i libri con quella viva e ansiosa speranza di cose spirituali che, malgrado tutto, un tempo sentivo. Leggo e vorrei leggere sempre più, ma non ricevo ormai come un tempo le varie esperienze con entusiasmo, non le fondo più in un sereno tumulto prepoetico. (13 sett. 1936 – *MV*, p. 43)

Nell'analisi comparativa degli aspetti che avvicinano il *Diario* di Pavese all'opera di Ottieri, un accenno va fatto alla poesia intesa come un eccellente strumento espressivo, migliore anche rispetto al romanzo, per manifestare le proprie sofferenze. L'irruzione irrazionale della poesia, delineata magistralmente da Ottieri nel *Pensiero perverso*, è analizzata da Pavese nelle prime pagine del *Mestiere di vivere* (le date iniziali dell'ottobre '35 sono caratterizzate da attente riflessioni proprio sul modo di scrivere poesie) in cui egli esamina le precedenti composizioni poetiche relative a *Lavorare stanca*, pubblicato nel '36 per le edizioni di «Solaria».

Più feconda la ricerca, da tempo concepita, di nuove cose da dire e quindi nuove forme da foggare. Poiché la tensione alla poesia è data al suo inizio dall'ansia di realtà spirituali ignote, presentite come possibili. [...] La poesia viene alla luce tentandola e non prospettandola. (6 ottobre 1935)

In poesia non è tutto prevedibile e componendo si scelgono talvolta forme non per ragione veduta ma ad istinto; e si crea, senza sapere con definitiva chiarezza come. (10 ottobre 1935)

(*MV*, pp. 7, 8, 10)

Anche su un tipo di poesia particolare come quella surrealista, Ottieri e Pavese convergono su un punto essenziale, distanziandosi da tale movimento in quanto produttore di testi culturali artificiosi e lontani rispetto alla naturalità ed istintività delle rispettive elaborazioni. Pavese analizza l'opera di Marcel Raymond *De Baudelaire au Surréalisme* il 10 febbraio '41 (*MV*, p. 218 e sgg.), evidenziandone i limiti poetici, ma più in generale egli non riusciva ad acclimatarsi negli orizzonti delle nuove poetiche degli anni Venti-Trenta, dal surrealismo al dadaismo al futurismo all'ermetismo. Anche Ottieri non amava molto le avanguardie (lo ripete spesso) e del surrealismo non lo convinceva che «lo stile monologante, e di palo in frasca di certi scrittori, puntualmente venga detto psicoanalitico» (*IQ*, p. 198).

Riguardo al tema dell'amore, esso è presente nel *Diario* connotandosi di un'evidente misoginia, scaturita dall'impossibilità di Pavese di stabilire una relazione duratura con qualsiasi donna conosciuta, con la quale il processo d'invaghimento seguiva in ogni circostanza le medesime tappe: sentimenti profondi, più o meno corrisposti, illusione di un futuro concretizzabile nel matrimonio, *échec* sessuale ed intellettuale, abbandono, rabbia, invettive vernacolari dopo il definitivo distacco. La letteratura si lega all'amore in quanto si propone, sempre più decisamente, come sostituto o compenso per le frustrazioni prodotte dal

sentimento non ricambiato. L'amore è presente anche nelle opere di Ottieri e osservato da numerose angolazioni, dalla «rida delle donne vagheggiate» alle infatuazioni per le infermiere o per le pazienti delle cliniche fino al confronto tra l'amore coniugale (necessario) e "concupino" (auspicato).

Ma sono le tonalità espressive a tracciare una manifesta divergenza tra i due scrittori: alla misoginia di Pavese, Ottieri fa corrispondere una frequente ironia da Don Giovanni in clinica o playboy mondano, così che alle delusioni d'amore del primo, a cui fanno seguito le inevitabili disperazioni per i ripetuti *échecs*, i personaggi maschili di Ottieri rispondono con uno struggimento "positivo", nel senso che ad ogni rifiuto segue una sempre maggiore attività di conquista. Semmai delle similitudini si possono riscontrare paragonando la disperazione di Pavese con le figure femminili di Ottieri, condannate nella maggior parte dei casi a soffrire amori infelici, matrimoni sbagliati, delusioni ripetitive e solitudini esasperanti che spesso conducono a stati depressivi o all'alcolismo: i casi più eclatanti sono quelli di Elena e di Clara, la protagonista del *Divertimento*. Attraverso questi personaggi può corrispondere l'infelice sentimento d'amore descritto da Pavese, anche se cambia la faccia della medaglia: in Ottieri a soffrire veramente sono solo le donne perché gli uomini sembrano "divertirsi" nell'essere lasciati o nel veder respinte le proprie *avances*. Con l'eccezione del prigioniero del *Campo di concentrazione*, che soffre profondamente per qualsiasi rapporto vivendo forse l'esperienza letteraria più angosciosa dal punto di vista psichiatrico, tutti gli "eroi" ottieriani sono degli amanti propositivi che vivono l'amore con ironia dongiovannese. Alle donne, sempre sue *alter ego*, invece Ottieri concede il puro dolore d'amore, una sofferenza avvicinata a quella misoginia provata da Pavese, che si presenta in forme femminili come il vaginismo o la frigida.

Elena riflette, al femminile, il disagio di vivere e di amare provato da Pavese nel *Diario*, opera su cui non a caso sta lavorando per scrivere un saggio sul valore della coerenza nel suicidio. Sono diversi gli elementi in comune tra la personalità dell'*alter ego* femminile di Ottieri e l'esperienza dello scrittore torinese. In primo luogo la solitudine: Elena è una donna sola, nonostante la sua bellezza e le frequenti richieste di compagnia tra *cocktails* e feste (retaggio del periodo mondano) che si concludono sempre in rapporti sessuali insoddisfacenti. La solitudine soprattutto l'attanaglia durante i periodi festivi e, come accadeva nel *Campo di concentrazione*, anche lei soffre di sintomi quali *Christmas blues* quando le feste, natalizie in particolare perché molto lunghe e coincidenti con la stagione invernale, possono amplificare gli stati depressivi con asfissianti vuoti esistenziali.

All'orizzonte, le Feste. Come i week-end, sono la gioia e il sostentamento morale dei normali lavoratori. Ma sono lo spavento dei disturbati oziosi. [...] Elena si svegliò con la pesantezza nel petto sentendo che la sua felicità umana, nell'orrendo Natale mercificato, era finita.

(CON, pp. 205, 216)

Il bisogno provato da Pavese per una donna che sia nello stesso tempo compagna, confidente, confortatrice ed amante soddisfatta, si collega immancabilmente al senso di solitudine provato per tutta la vita, fino a che l'assuefazione all'isolamento diventa quasi un'apparente conquista, inevitabile per un misogino (e in parte anche misantropo).

La compagnia di una persona amata fa soffrire e vivere in stato violento. Bisogna scegliere la compagnia di chi ci sia indifferente, ma allora il nostro rapporto con lei è pieno di riserve mentali, e si desidera continuamente restar soli, e dentro di noi la si abolisce. (26 aprile 1939)

La massima sventura è la solitudine; tant'è vero che il supremo conforto – la religione – consiste nel trovare una compagnia che non falla, Dio. [...] Tutto il problema della vita è dunque questo: come rompere la propria solitudine, come comunicare con gli altri. [...] Forse è solo un'illusione: si sta benissimo la maggior parte del tempo. (15 maggio 1939)

Succede che io sono diventato uomo quando ho imparato a essere solo. (22 febbraio 1940)

(MV, pp. 151, 154, 176)

Legato all'amore c'è un altro aspetto comune tra Elena e il "personaggio" Pavese e si tratta del concetto del *bene velle* in contrasto con l'amare effettivo, interessante perché ricorre spesso in Ottieri, come accade ad esempio in un passo di *Cery*.

Sei buona e sei cattiva. Maledetto il giorno che ti ho incontrata. Tu mi vuoi bene e io ti amo. È la peggior sofferenza del mondo.

(CON, p. 143)

«Mi ami?»

«Ti voglio bene» rispose sicura.

«Come, non mi ami?»

«Non ti amo, ma ti voglio bene».

(CERY, p. 18)

E quella si sente avvilita perché – per divertirsi – fa una cosetta allegra.
E mi dice questo dopo il 13 agosto. E non le viene da piangere. E «mi vuol bene»! – Porco Dio! (23 agosto 1937)

(*MV*, p. 68)

Per quanto concerne la psicologia del comportamento riferita all'amore provato da Elena e da Pavese (intendendolo come "personaggio" del *Diario*), si può avere una lettura di esso come espediente a cui ricorre la personalità inadeguata che cerca nel *partner* quegli ideali che non è in grado di realizzare: l'amore che nasce da tale situazione è caratterizzato dalla dipendenza, mentre la sua funzione eminente riguarda il rimedio contro l'ansia. Nell'esperienza dell'amore, l'innamorato saggia sentimenti piacevoli nella riduzione delle ansie che lo assillano, costituendo di fatto il rinforzo primario che insorge in presenza della persona amata. Questa interpretazione rientra nell'ambito dei comportamenti di acquisizione, dove l'essenza dell'amore è vista nell'aumento del benessere per l'innamorato e in una sua reazione positiva allo stesso benessere.

È normale, se non obbligatorio, che in tali circostanze il *voler bene* non serva a nulla e nemmeno come sentimento-placebo nettamente inferiore all'amore e quindi inutile, germinatore di rabbia pura per l'attestazione definitiva dell'impossibilità di amare. A quel punto sarebbe meglio essere odiati che *voluti bene*, ed è altresì inevitabile che il dolore rancoroso si debba esprimere con formulazioni lapidarie proprie di un novello Capaneo, così che il «Porco Dio!» di Pavese s'irradia nelle formulazioni di un celebre "bestemmiatore" della poesia italiana: Pasolini, a cui Ottieri si rivolgeva intellettualmente come un «maestro».¹⁵⁵

Un'altra similitudine si riscontra nella *coazione a ripetere* in cui Elena e il Pavese "personaggio" si trovano invischiati nei meccanismi implacabili dove ogni ripetizione scava più a fondo, e dolorosamente, nel loro animo. Pavese arriva a considerarla quasi una metafora della propria vita, rifacendosi alla teoria vichiana dei corsi e ricorsi, come costante esistenziale in cui la recorsività diventa un elemento basilare della sua meditazione.

¹⁵⁵ *Bestemmia* è il titolo della raccolta in quattro volumi delle poesie di Pasolini nell'edizione Garzanti; inoltre in alcune sue opere teatrali (PASOLINI Pier Paolo, *Teatro*, Meridiani Mondadori, Milano 2001) i personaggi bestemmiano senza reticenze, ed è il caso di Meni Colus, di Pauli Colus, della Donna e di Pilade.

MENI COLUS: Altro che pregare, altro che lamentarsi. Da bestemmiare sarebbe, fratello. Bestemmiare questa vita, bestemmiare il Signore e bestemmiare te e tutti quelli che stanno qua come te a pregare e a patire. [...] PAULI COLUS: Avevi ragione, fratello, di bestemmiare il Signore, di sacramentare la Vergine! (*I Turchi in Friuli*, p. 79)

DONNA: Bisogna scandalizzare e tradire quel mondo! / Altrimenti... esso si sperde / ripetendosi nella sua eternità... / sarà solo posseduto da altri / identici a questi... // Bisogna sporcarlo e bestemmiarlo / perché decada – perché si muova / e non dia più... rimorsi. (*Orgia*, p. 287)

PILADE: Che tu sia maledetta, Ragione, / e maledetto ogni tuo Dio e ogni Dio. (*Pilade*, p. 458).

Ciò che si fa, si farà ancora e anzi si è già fatto in un passato lontano. L'angoscia della vita è questa rotaia che le nostre decisioni ci mettono sotto le ruote. (La verità è che prima di deciderci seguivamo la direzione). (4 aprile 1940)

C'è qui un riflesso del ritorno mitico. Quel che è stato, sarà. Non c'è più remissione. (7 dicembre 1945)

Quel che accade una volta, accade sempre. Salvo interventi esterni. Ma allora sarà un fatto negativo. (27 ottobre 1946)

(*MV*, pp. 222, 304, 322)

«Dolore di questa negazione, corsa dietro un treno che è ormai partito».
«Coazione a ripetere», disse Elena, «istinto di morte».

(*CON*, p. 142)

La coazione a ripetere si riferisce a quella tendenza psichica che spinge il soggetto a ripetere esperienze, situazioni, comportamenti già vissuti e, nel loro meccanismo, in qualche modo acquisiti. Il fenomeno è frequente nel trattamento analitico quando il paziente, anziché ricordare le esperienze rimosse, per evitare il cambiamento, le ripete mettendole in atto a scopo difensivo. Il paziente-personaggio (attraverso i casi letterari proposti, Elena e Pavese) ripete quello che proviene dalle fonti inconsce alla sua personalità manifesta, come le inibizioni, gli atteggiamenti inservibili e i tratti patologici del carattere.

La conseguenza insanabile che scaturisce da tali esistenze sofferte è avvertire intorno a sé, oltre alla solitudine e una tendenza all'estraniamento dal mondo, un deserto di relazioni profonde, di desideri futuri, di quiete irraggiungibile.

Salivo in ascensore verso la mia camera all'inizio del pomeriggio, quando il pomeriggio, e di rimbalzo la vita, sembrano un deserto.

(*CON*, p. 122)

Accorgersi che tutto questo è come nulla se un segno umano, una parola, una presenza non lo accoglie, lo scalda – e morir di freddo – parlar al deserto – essere solo notte e giorno come un morto. (27 giugno 1946)

(*MV*, p. 318)

In ultima analisi, il nome. Elena è citata da Pavese nel *Diario* come una donna amata, e poi abbandonata: «Oseresti tu causare tanto male? Ricorda come hai congedato Elena. Ma

tutto è ambivalente. L'hai congedata per virtù o per vigliaccheria?» (26 gennaio 1938 – *MV*, p. 87). Elena è anche il nome della giovane «vedova o separata» con cui il protagonista del *Carcere*¹⁵⁶ intrattiene una relazione ma che non congeda nel modo qui ricordato. In Ottieri Elena è stata una figura importante nel primo romanzo *Memorie dell'incoscienza* in cui interpreta la sorella, affettuosa e materna, del protagonista Lorenzo; e poi tornerà nel *Palazzo e il pazzo* come la cugina Contessa (guarda caso) alcolizzata del poeta.

Parlando di nomi, in *Contessa* ne troviamo due che ricorrono spesso nelle opere di Ottieri: Caterina, una ragazza spagnola ribelle al regime franchista e condannata a morte, presente anche nel *Campo di concentrazione* e in *Cery*; e Pietro, un amante di Elena, che ritroviamo nel *Poema osceno* e nell'*Irata sensazione di peggioramento*.

Dopo le numerose correlazioni fin qui evidenziate tra il *Diario* di Pavese e il collegamento letterario proposto da Ottieri in *Contessa*, si constata una divergenza non meno importante relativa ai riferimenti dell'attualità storico-politica che sono assenti nel *Diario*, mentre in Ottieri la cronaca, anche all'interno dei manicomi, è sempre attuale. L'aspetto che più colpisce durante la lettura del *Diario* è la netta chiusura in se stesso condotta da Pavese che esclude riferimenti troppo espliciti e contingenti alla realtà, mentre gli anni di inizio e chiusura del *Diario* sono storicamente emblematici: 1935 e 1950. I tragici fatti storici che intervengono direttamente ad aumentare inquietudini personali, con il carcere ed il confino ad esempio, vengono taciuti da Pavese come anche la guerra civile in Spagna, la conquista dell'Etiopia, le leggi razziali, il Patto d'acciaio, l'entrata in guerra dell'Italia, l'armistizio, la liberazione, le bombe atomiche, la divisione del mondo in due blocchi, la ricostruzione post bellica. Poco o quasi nulla filtra nelle pagine del *Diario* di eventi così significativi per la storia contemporanea, non solo dell'Italia, e a questo proposito si è parlato di *claustrofilia* nell'atteggiamento di Pavese. Intesa come un bisogno patologico di essere confinati in luoghi chiusi e protetti, la claustrofilia esprime una forte tendenza all'isolamento dalla realtà e si osserva di frequente nei casi di nevrosi ossessiva.¹⁵⁷

La politica, in questo modo, anche attraverso le determinazioni storiche ed ideologiche in guerra tra loro, non entra nel *Diario*, rimanendo ai margini della vita e dell'arte. Elena, studiando in profondità i testi, ritiene che Pavese avesse avuto paura non solo delle donne ma

¹⁵⁶ *Il carcere* è un breve romanzo scritto da Pavese nel '39 (pubblicato nel volume *Prima che il gallo canti* nel '48) e nato dall'esperienza del confino a Brancalione, in cui lo scrittore indaga, attraverso la vicenda di un intellettuale confinato in un paese del sud, il contrasto tra la solitudine del prigioniero e la vita incomprensibile di un mondo estraneo e indecifrabile, motivi ampiamente presenti anche nel *Diario*.

¹⁵⁷ Si veda soprattutto MUTTERLE Anco Marzio, *Contributo per una lettura del «Mestiere di vivere»*, in AA. VV., *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Liviana, Padova 1973, in cui si parla di eliminazioni di «possibilità centrifughe» (p. 407).

anche del Partito Comunista che lo considerava un compagno non in grado di esercitare quei doveri necessari alle circostanze storiche. Ottieri in alcuni versi della *Storia del PSI* rende omaggio a Pavese che partecipò attivamente alla lotta politica subendo prima la prigionia e il confino, durante la liberazione partigiana dell'Italia, per poi iscriversi al PCI e collaborare a «L'Unità» sul finire della guerra.

Aggiunse che Pavese oltre che delle donne aveva paura del Partito Comunista; aveva paura che lo considerassero un cattivo compagno; certo, un uomo afflitto, come si diceva da eiaculazione precoce, non poteva essere un Capo.

(*CON*, p. 58)

Raccontando la sua personale sessuale tragedia, Pavese si lamentava:

Dicono (in ambito PCI)

che P. non è un buon compagno.

Ed egli aveva scritto

Il compagno, pubblicato a Torino.

(*PSI*, p. 28)

Il verso «P. non è un buon compagno» Ottieri lo ricalca da una frase proprio del *Diario* di Pavese che presumibilmente venne pronunciata da parte di qualche compagno del PCI:

«P. non è un buon compagno»... Discorsi d'intrighi dappertutto. Losche mene, che sarebbero poi i discorsi di quelli che più ti stanno a cuore. (15 febbraio 1950)

(*MV*, p. 389)

IV. 2. e) Conflitti generazionali

I riferimenti all'attualità storica, politica e sociale sono solidamente presenti nella letteratura di Ottieri e questo aspetto, come detto, lo distanzia dal *Diario* di Pavese nei confronti del quale si riscontra un fervido dialogo intellettuale, atteggiamento ricorrente in Ottieri che "parla" attraverso le sue opere con altri autori.

In *Contessa*, la scena principale è occupata dalla protagonista Elena, eppure sullo sfondo, ma soffocato da tinte fosche sul quale si stagliano le preoccupazioni dello scrittore, appare un paese (l'Italia) in agonia che si appresta ad entrare in stato di decomposizione, descritto in seguito nei versi dell'*Estinzione dello stato* fino al logico delirio del *Poema osceno* in cui la «merda antropologica» trionferà sul pallido rimpianto di uno Stato ufficialmente defunto nell'*Irata sensazione*. Elena prospetta per l'Italia una psicoterapia, ritenuta necessaria a causa della mancanza di carattere che impedisce agli italiani di sentirsi un popolo e alla nazione di essere "reale". Ottieri individua lo snodo centrale dell'atavico problema che affligge l'Italia proprio nell'impossibilità storica di *costruirsi* un carattere, a causa della mescolanza nociva di determinati fattori (divisioni interne, dominio straniero, sentimenti mai assopiti di servitù, corruzione dilagante, leggi arzigogolate) che hanno reso l'Italia un *unicum*, più nel male che nel bene, nel panorama europeo occidentale. Una celebre invettiva di Dante servirà ad Elena (medesimo procedimento verrà utilizzato nella *Corda corta*) per collegare diversi periodi storici, accomunati da una sorta di «tenebra sociale», individuando nella ripetitività degli eventi negativi la constatazione dell'impossibile salvezza dell'Italia.

«Ahi» pensò «serva Italia di dolore ostello – nave senza nocchiero in gran tempesta – non donna di popoli, ma bordello». [...] Gettate le basi o per una società della droga o per una guerra civile. State reimmergendo l'Italia nell'inconscio collettivo. Un gigantesco sforzo di coscienza sarà necessario alla nazione perché non regredisca alle sue fasi anteriori. Ahi, serva Italia di dolore ostello, nave senza nocchiero in gran tempesta, non donna di province ma bordello.

(*CON*, pp. 22, 158)

Dopo due giorni progettavi
calmo a tavolino un'inchiesta
circa le sorte oggi, nello stracciato paese,
nella tempesta senza nocchiero.

(*COR*, p. 138)

Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave senza nocchiere in gran tempesta,
non donna di province, ma bordello!

(*Purg.*, VI, 76-78)

In questa celebre denuncia rivolta all'Italia, la voce personale di Dante prende il sopravvento esprimendo la sua grande passione politica e morale attraverso la quale l'indignazione si scaglia contro l'ingiustizia presente in una società corrotta e nei riguardi delle istituzioni in cui credeva fermamente. Infatti la condizione di servitù non permetterà mai ad alcun popolo di vivere in libertà per proporre leggi democratiche. La metafora della «nave» è un *topos* classico, già presente in Platone ed Aristotele, e Dante la riprende parlando della necessità di un unico imperatore (come nel *Convivio* IV, iv 5) che possa garantire la pace nel mondo; ma per attuare questo progetto costui deve stare da solo sulla «plancia di comando». L'Italia, non più «signora delle nazioni» dopo il crollo dell'Impero romano, si ritrova ad essere considerata una squallida meretrice che governa la cosa pubblica non secondo diritto ma per sopraffazioni e corrottele. In più, l'essere un «doloroso ospizio» rimanda all'immagine di un manicomio, per cui Ottieri non tergiversa nel propugnare per l'Italia una terapia favorita dal fatto che il paese stesso è il paziente e contemporaneamente la clinica in cui s'intraprende la cura.

Ma prima un'enorme psicoanalisi collettiva dovrebbe salvare l'Italia dai suoi pericoli del carattere: essere un paese dell'America del Sud, un teatro di guerre altrui, una colonia, un basso impero e un Medioevo, la cancellazione del Risorgimento. A lei conveniva un regime di destra e parteggiava per un regime di sinistra. [...] Erano sempre d'accordo che l'Italia avrebbe dovuto fare una certa cura di rafforzamento dell'Io analoga a quella di Elena, una cura per calmare la psicosi e i mostri, provenienti dalle tenebre dell'inconscio sociale. Un enorme psicoanalista si sarebbe dovuto mettere fauteuil-fauteuil con l'Italia.

(CON, pp. 89, 131)

Considerando l'Italia un individuo, ed è necessario farlo per attuare una plausibile terapia psicoanalitica secondo i «precetti» di Elena, la prima operazione da svolgere riguarda l'analisi del carattere come motivo determinante del paziente. Il carattere è la configurazione in parte permanente di un individuo a cui ricondurre gli aspetti abituali e tipici del suo comportamento che appaiono tra loro integrati sia nel senso intrapsichico che in quello interpersonale.

Nella storia della psicologia il termine «carattere» deriva dal greco *χαρακτήρ* che letteralmente significa «incisione», preceduto dai termini «temperamento» e «costituzione». Attraverso le varianti sociologiche di derivazione psicoanalitica è possibile seguire la

prospettiva tracciata da Elena inerente al carattere, o meglio alla sua assenza, del popolo italiano riprendendo l'ipotesi di Abram Kardiner¹⁵⁸ secondo il quale, alla base della formazione del carattere individuale, è rintracciabile lo schema generale in cui si riflettono le richieste fondamentali della società al singolo. Poiché tale schema viene tramandato attraverso l'educazione, il carattere appare come il nesso fra le generazioni, mentre la sua struttura è vista in questi parametri quale essenzialmente dinamica e non genetica. L'auspicato «rafforzamento dell'Io» si riferirebbe allora al concetto di Io collettivo, espressione introdotta da René Laforgue¹⁵⁹ che individua nell'Io non solo un prodotto individuale, ma allo stesso tempo un risultato del gruppo nella misura in cui ne rispecchia i concetti e ne esprime la mentalità.

Tale analisi conduce a riflettere sulle origini dell'assenza del carattere; e se lo sguardo d'insieme si proietta nel collettivo, inevitabile quando l'oggetto di studio è uno Stato, l'«inconscio sociale» rimanda al concetto proposto da Jung per il quale i contenuti di esso non sono mai stati nella coscienza, e dunque non acquisiti individualmente, ma devono la loro esistenza all'ereditarietà, mentre il contenuto dell'inconscio collettivo è formato in generale da archetipi. E gli archetipi italiani non sembrano essere stati i migliori disponibili sul mercato, per cui anche l'agognata «cura» che possa finalmente «calmare la psicosi e i mostri, provenienti dalle tenebre dell'inconscio sociale» appare inutile ed anacronistica. Se “qualcosa” andava fatto, si sarebbe dovuto fare molti secoli prima.

Il problema di fondo è dunque la mancanza di carattere che condanna gli italiani ad essere un popolo “a metà”, mai veramente libero, unito, cosciente della propria storia, sciovinista, rispettoso delle leggi che provengono sempre da quell'*alto* detestato, incompreso e nella migliore ipotesi avvertito come nemico. Gli eventi storici dovranno per necessità essere analizzati attraverso questo filtro, altrimenti risulterebbero incomprensibili e forieri di contraddizioni e compromessi, così tanto in voga in Italia da considerarsi un infallibile prodotto da esportazione *awfully made in Italy*. Attraverso questa visione peculiare di Elena, Ottieri osserva con attenzione alcuni eventi che accadono in Italia nel periodo storico in cui si sviluppa la vicenda della *Contessa*. Ci si trova nel cuore degli anni Settanta in una fase estremamente complessa per i ferventi dibattiti etici che porteranno il Parlamento a licenziare

¹⁵⁸ KARDINER Abram, *L'individuo e la sua società* (1939), Bompiani, Milano 1965.

¹⁵⁹ LAFORGUE René, *The Relativity of Reality: Reflections on the Limitations of Thought and the Genesis of the Need of Causality*. Translation by Anne Jourd of *Relativité de la réalité* (Paris 1937), Nervous and Mental Disease Monograph Series, n. 66, The Nervous and Mental Disease Publishing Company, New York, 1940.

le leggi sul divorzio e sull'aborto, per il tentativo del "compromesso storico" tra la DC ed il PCI, per il terrorismo politico con le deflagrazioni degli "anni di piombo".

Le pagine di Ottieri sono intrise di eventi storici pur partendo dalla reclusione dentro un manicomio, poiché lo sguardo sul presente non si annulla, anzi le osservazioni che scaturiscono da stati di sofferenza e alienazione permettono al lettore, grazie all'indubbia qualità narrativa di Ottieri, di partecipare, anche a distanza di molti decenni, a quegli avvenimenti sociali che seguono tale prospettiva.

Inoltre Ottieri interveniva direttamente a commentare le trasformazioni in atto nella società, italiana e non solo, con articoli scritti a metà degli anni Sessanta per «Il Giorno» (e raccolti nel volume *Cronache dell'al di qua*) che riscossero grande attenzione da parte dei lettori, tra i quali spicca un nome celebre, quello di Mariano Rumor allora segretario della Democrazia Cristiana:

Egregio Dottore,

mi rivolgo direttamente a Lei, non tanto nella mia qualità di Segretario della DC, ma come cittadino preoccupato per un problema che è diventato grave, non soltanto in Italia. Lei occupa un posto non indifferente nella nostra società; svolge il Suo lavoro con preparazione, segue la stampa, si dimostra informato sui problemi più importanti del mondo d'oggi; ha le Sue idee precise su molti argomenti. Eppure, chi come me dedica tutte le sue energie alla politica, si rende conto che oggi c'è un fossato che divide il mondo politico da molti dei cittadini più preparati. Ho avuto altre volte l'onore di chiederLe il voto per il mio partito. Ma oggi sento il dovere di dirLe che abbiamo bisogno di qualche cosa di più, abbiamo bisogno di una Sua partecipazione ai nostri problemi, in modo critico e costruttivo. Come? Troveremo insieme i modi. Perché? Per costruire meglio uno Stato degno dei suoi cittadini. Credo che l'epoca dei partiti che organizzavano e "guidavano le masse" sia finita. Deve nascere l'epoca dei cittadini che guidano i partiti. Posso contare sulla Sua collaborazione? In questo caso mi permetterei di scriverLe ancora. Suo, Mariano Rumor.

(Lettera di Mariano Rumor ad Ottieri, aprile '68)

In *Contessa Ottieri*, tra diversi riferimenti all'attualità politica e sociale dell'Italia, chiama in causa per tre volte i capelloni che proprio negli anni Settanta, non solo in Italia, facevano la loro apparizione come simbolo della protesta giovanile contro il conformismo della società borghese rappresentata da quei Padri che stavano perdendo la propria autorità.

L'unico grido, nella silenziosa terra svizzera, era una ridda di musica pop che urlava iteratamente dai nastri di un giovane capellone circondato da altri capelloni. Non fumavano "erba" perché alla festa partecipavano quasi tutti i dottori e le schwester. [...] Elena prendeva la sera il treno che da Stoccarda porta a Reggio Calabria (poi in Sicilia). Vi erano intorno a questo treno capelloni nordici, capelloni meridionali, emigranti spagnoli e italiani. Gli emigranti italiani erano i più subumani. [...] Elena vide un capellone col berretto rosso, un capostazione.

(CON, pp. 47, 73, 92)

Il tono utilizzato da Ottieri nel descrivere questi capelloni rifugge da qualsiasi forma di condanna, come invece era comune a quel tempo da parte degli "inquisitori" dell'ordine, della morale e dei costumi. Ottieri è solito condannare i potenti, i politici corrotti, le disfunzioni della limacciosa democrazia italiana, ma per i giovani, capelloni e meno, non si riscontrano nelle sue opere parole di critica o biasimo. In un articolo apparso su «Il Giorno» il 26 settembre '65, dal titolo *La capellona si sente umiliata* (raccolto in *Cronache dell'al di qua* con una piccola variante *La capellona si sente musulmana*), Ottieri descrive le prime visioni dei capelloni "importati" dall'America:

Pare che a Roma siano scesi i "capelloni", cioè i ribelli incruenti, miti e senza una lira che protestano contro l'attuale società meccanica, sedendosi su una gradinata, non facendo niente, nemmeno parlando. Evidentemente non si annoiano tanto in questa sospensione di ogni attività "oggettivante", in questa specie di sciopero della vita. Le donne li accompagnano.

(CRO, p. 73)

Pasolini, che con Ottieri, anche se a distanza, instaura proficui rapporti intellettuali, intervenne sui capelloni nell'articolo *Contro i capelli lunghi* scritto per il «Corriere della sera» il 7 gennaio '73 (raccolto negli *Scritti corsari*), nel quale si delinea una cronistoria della loro avventura dall'appartenenza ad una nuova categoria di uomini all'omologazione «di destra» che chiuse il ciclo del Potere:

Quei capelli lunghi alludevano dunque a «cose» di Destra. Il ciclo si è compiuto. La sottocultura al potere ha assorbito la sottocultura all'opposizione e l'ha fatta propria: con diabolica abilità ne ha fatto

pazientemente una moda, che, se non si può proprio dire fascista nel senso classico della parola, è però di una «estrema destra» reale.¹⁶⁰

Ottieri osserva i capelloni con bonomia e *simpatheia* scorgendo in loro comunque dei figli, nei confronti dei quali gli occhi di un Padre (ed Ottieri lo era diventato dopo esser stato anch'egli un figlio, a suo modo e a suo tempo, ribelle) tentano di scorgere un punto di contatto tra generazioni distanti. Proprio a questo aspetto Ottieri dedicherà il primo poemetto di *Vi amo* in cui analizza il rapporto padri-figli mettendo in risalto la contiguità delle esperienze, per cui anche i padri sono stati figli ribelli e gli attuali figli diventeranno a loro volta padri di nuovi figli e così via.

Fra noi c'è, con amore e lotta,
un reciproco illuso
desiderio di perfezione. [...]]
Voi non tollerate
che perdiamo al casinò della vita,
vi diamo fastidio
coi nostri eterni problemi,
i temi di chi è giunto
all'orlo della vecchiezza
ed è infantile,
ricerca in voi la giovinezza.

(*AMO*, p. 3)

Nel conflitto generazionale tra padri e figli, Ottieri individua nell'affievolirsi della potenza fisica, morale ed autoritaria dei primi, il sintomo della debolezza che sopravanza con il tempo, mentre ai figli è concessa la possibilità di partecipare attivamente alle vicende della storia grazie alla loro esuberante giovinezza. I figli dunque tenderebbero ad eliminare mentalmente i padri ingombranti, ormai vecchi impotenti e considerati dei relitti della società, mentre questi ultimi, senza più protezioni (naturali) o “santi in paradiso”, reclamano il posto che spetta loro per esperienza e volontà di sopportazione. Ottieri inoltre si assume la responsabilità della propria assenza, causa malattia, nei confronti dei figli che tuttavia perseguono l'incessante rivoluzione generazionale contro i relativi Padri. Ma ciò che viene

¹⁶⁰ PASOLINI Pier Paolo, *Scritti corsari* (1975), Garzanti, Milano 2001, p. 10.

richiesta da Ottieri, oltrepassando i contrasti, le incomprensioni e le inevitabili distanze, è la pietà per colui che, per diverse ragioni, non ha avuto il tempo di diventare padre.

E non siamo eletti da nessuno,
discendiamo dai letti
della nostra progenie
ex figli anche noi.
Nessuno ci protegge,
i nostri genitori sono morti. [...]
Andiamo avanti perché amiamo la vita
e voi, ingrati,
che non capite la sofferenza
procurataci dai vostri armati giudizi. [...]
La vostra giovanile rivoluzione
è stata quella contro di noi. [...]
Peggioriamo col tempo,
saggi non diveniamo. [...]
Eterno fanciullino
devo rimanere
più che padre e uomo.
(AMO, pp. 3-9)

Parallelamente alle riflessioni poetiche di Ottieri in merito al conflitto padri-figli, Pasolini evidenziò nella tragedia *Affabulazione* un aspetto drammatico che ribaltava la situazione: è vero che i figli vogliono eliminare i genitori, ma nella storia accade molto spesso il contrario in quanto sono proprio i padri, attraverso le guerre e gli stermini di massa, ad eliminare fisicamente i figli.

PADRE: Migliaia di figli sono uccisi dai padri: mentre, / ogni tanto, un
padre è ucciso dal figlio – ciò è noto. / Ma come avviene l'assassinio dei figli
da parte / dei padri? Per mezzo di prigionie, di trincee, di campi / di
concentramento, di città bombardate. / Come avviene invece l'assassinio dei
padri da parte / dei figli? Per mezzo della crescita di un corpo innocente, /
che è lì, nuovo venuto nella vecchia città, e, in fondo, / non chiederebbe
altro d'esservi ammesso. / Egli, il figlio, getta nella lotta contro il padre / –

che è sempre il padre a cominciare – / il suo corpo, nient'altro che il suo corpo.¹⁶¹

Le parole espresse dal Padre, mentre è intento ad osservare dal buco della serratura il rapporto sessuale del Figlio con la Ragazza (ottavo episodio della tragedia), rivelano la tematica determinante dell'opera, quella del rapporto edipico che in *Affabulazione* si rovescia poiché il Figlio non uccide il Padre (come nell'*Edipo Re* sofocleo, che Pasolini girerà durante la stesura di *Affabulazione*) ma è il Figlio stesso a morire per mano del genitore.

PADRE: Tu lo sai, vero, Cacara, ma riassumiamolo: i padri / vogliono far morire i figli [...] / mentre i figli vogliono uccidere i padri. [...] / Ebbene io, anziché / voler uccidere mio figlio... / volevo esserne ucciso! / Non ti pare strano?¹⁶²

In *Affabulazione* il rapporto generazionale è osservato dal punto di vista del Padre che non vuole uccidere ma essere ucciso, divenendo quindi figlio del proprio figlio, per cui assassinio diventa di conseguenza un regicidio: «Ci troviamo dunque di fronte a un rovesciamento di situazione / consistente in un'inversione dei ruoli / del mostrare e del vedere, del dare e dell'avere... / del possedere e dell'essere posseduti...».¹⁶³

Ottieri supera il conflitto di generazioni mettendosi ai margini della questione, sentendosi ancora un figlio nonostante sia divenuto padre. La sua vicenda personale (e clinica) non gli ha permesso di seguire un normale percorso esistenziale, arrestandosi all'adolescenza. Egli chiede dunque, sulla soglia della vecchiaia, di poter esser compreso dai figli e considerato un loro pari, a differenza degli adulti, dei padri e dei medici che hanno impiegato numerosi lustri per renderlo maturo (tuttavia senza riuscirci). Ma l'eterna immaturità che lo scrittore dimostra nella vita e nella letteratura è una forma di protesta, la più rivoluzionaria possibile che si possa attuare, e perciò egli chiede ai figli di integrarlo nel loro "gruppo".

La sua acerbità mi infilza
alla colpa primigenia,

¹⁶¹ PASOLINI Pier Paolo, *Affabulazione*, in *Teatro*, cit., p. 542.

¹⁶² Ivi, p. 548.

¹⁶³ Ivi, p. 512.

mi condanna come il padre e la madre
visto che eterno fanciullino
devo rimanere
più che padre e uomo.
La scienza, i padroni maturi della psiche
hanno fatto tutto perché io cresca.
Fatemi crescere voi, non voluti figli,
non si può più aspettare.
Abbiate pietà, figli, per colui
cui manca il tempo per diventare padre,
colui che non può rinascere,
segnato dal destino.
(AMO, pp. 8, 9)

Il tempo che manca è il motivo ricorrente che rende invidiosi e impotenti i padri nei confronti dei figli e in Ottieri questo aspetto si concretizza nella convinzione dell'inevitabile peggioramento delle condizioni di vita, quando lo spazio che conduce alla morte si assottiglia escludendo, di conseguenza, i genitori dalla contesa.

Noi siamo avvelenati dal tempo
mentre il tempo potete voi sprecarlo
se un'ansia non vi sopraggiunge
di far presto;
ma per noi il tempo è il tossico,
per voi un liquore abbondante.
(AMO, p. 6)

Ottieri poi offre anche un omaggio a Pasolini, ben presente insieme a Dante e Leopardi nei suoi frequenti rimandi letterari, riprendendo alcuni versi dalla poesia *Al principe* che sottolineano la drammatica consapevolezza della fragilità del tempo che rimane da vivere non appena si affievolisce la forza propulsiva della gioventù.¹⁶⁴

«Il tempo ormai è poco
per colpa della morte

¹⁶⁴ PASOLINI Pier Paolo, *Al principe*, ne *La religione del mio tempo* (1961), Garzanti, Milano 2006, p. 114. La poesia si trova nella seconda parte della raccolta, intitolata *Umiliato e offeso – Epigrammi* (1958) e apparve per la prima volta sulla rivista «Officina» nel '58.

che viene avanti al tramonto
della gioventù e di questo
nostro mondo umano
che ai poveri ruba il pane
e ai poeti il giorno». Così dice
il poeta assassinato
per sua colpa, sua colpa
sua massima innocente colpa.

(AMO, p. 8)

Proseguendo l'osservazione delle vicende politiche italiane nel cuore degli anni Settanta, Elena commenta con l'analista il dramma di quei giovani che vengono uccisi per strada dalle forze dell'ordine per degli ideali che, dopo gli stravolgimenti del '68, sembravano davvero poco concretizzabili. Inoltre la distanza sempre più evidente tra il Partito Comunista, i movimenti operai ed i giovani, proprio nel periodo di maggior avanzata elettorale del PCI quando si parlava di "sorpasso" nei confronti della Democrazia Cristiana, stava gettando una fosca luce sul futuro delle battaglie etiche e sociali che, senza un'energica congiunzione d'intenti, si sarebbero presto rivelate fragili e a lungo andare inconcludenti.

Per Ottieri, aveva dunque ragione Pasolini a sottolineare il problema strutturale del PCI e del suo imborghesimento nella celebre versificazione "eretica" *Il PCI ai giovani*¹⁶⁵ pubblicata dal settimanale «L'Espresso» il 16 giugno del '68 ed incentrata sulla battaglia di Valle Giulia avvenuta il 10 marzo tra gli studenti di Architettura e i poliziotti: «Che furore quando giustamente / difendeva la povera polizia» (COR, p. 171). La poesia "controcorrente" di Pasolini difendeva i poliziotti «figli dei poveri», attaccando gli studenti «figli di papà», riprendendo la polemica di Don Milani, il prete di Barbiana, che l'anno prima, nella sua *Lettera a una professoressa*, evidenziò che «tra gli studenti universitari, i figli di papà sono l'86,5%. I figli di lavoratori dipendenti il 13,5%... E i figli di papà li accolgono e gli regalano tutti i loro difetti. In conclusione: 100% di figli di papà».

La poesia di Pasolini avviò un acceso dibattito tra l'intellettuale scomodo e i protagonisti del '68 romano. In realtà quel testo era stato scritto per il periodico «Nuovi Argomenti» e più tardi Pasolini racconterà che «L'Espresso» aveva avuto il permesso di pubblicarne una parte e non tutta la poesia, polemizzando anche con il titolo aggiunto in copertina *Vi odio, cari studenti*, che rappresentava male il suo pensiero, mentre il vero titolo

¹⁶⁵ PASOLINI Pier Paolo, *Il PCI ai giovani*, su «L'Espresso» del 16 giugno 1968, anno XIV, numero 24.

era *Il Pci ai giovani*. E in effetti nella poesia c'è molto più della polemica sugli scontri avvenuti davanti la Facoltà di Architettura; Pasolini rende manifesta una feroce critica contro la finta rivolta "borghese" e anticomunista di una parte della sinistra italiana attraverso un'interpretazione anticonformista del Sessantotto, in cui Pasolini, spesso profetico, seppe leggere alcuni segnali negativi che già trasparivano ma che quasi nessuno era ancora in grado d'interpretare.

Emergono nella poesia alcuni versi esemplari sulla condizione deprimente e funerea del PCI, fazione politica all'eterna opposizione tuttavia ben inserito nel Palazzo e negli schemi del Potere, che avrebbe dovuto avere invece «come obiettivo teorico la distruzione del Potere». Eppure tra "intrallazzi" vari e meschine figure in «modesto doppiopetto» vive e vegeta in modo grossolano il PCI, e quegli studenti «figli di papà», se davvero vogliono fare i rivoluzionari, dovrebbero:

Accamparsi in Via delle Botteghe Oscure!
Se volete il potere, impadronitevi, almeno, del potere
di un Partito che è tuttavia all'opposizione
(anche se malconcio, per la presenza di signori
in modesto doppiopetto, bocciofilo, amanti della litote,
borghesi coetanei dei vostri schifosi papà)
ed ha come obiettivo teorico la distruzione del Potere.
Che esso si decide a distruggere, intanto,
ciò che un borghese ha in sé,
dubito molto, anche col vostro apporto,
se, come dicevo, buona razza non mente...
Ad ogni modo: il Pci ai giovani, ostia!¹⁶⁶

Il cerchio segnato da Ottieri, irradiato dalle riflessioni di Pasolini, sembra chiudersi ma negativamente rispetto al precedente conflitto generazionale rilevato nel poemetto di *Vi Amo*: i figli degli anni Settanta non hanno più padri né madri, e la loro battaglia è «extraparlamentare» e non solo da un punto di vista politico¹⁶⁷, quanto esistenziale. I figli di

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Le forze extraparlamentari di sinistra, estrema e non, che coagulavano i gruppi d'opposizione politica, dagli studenti agli intellettuali, anche nei confronti del PCI, si presentarono alle elezioni sotto il simbolo della Democrazia Proletaria senza raggiungere tuttavia risultati soddisfacenti. Alle politiche del '76, alla camera 557.025 voti (1,52%) e 6 seggi; al senato 78.170 voti (0,25%) nessun seggio. Nell'83, alla camera 542.039 voti (1,47%) 7 seggi; al senato 327.750 voti (1,05%) nessun seggio. Nell'87, alla camera 641.901 voti (1,66%) 8 seggi; al senato 493.667 voti (1,52%) un seggio.

allora furono abbandonati da padri indegni che non riuscirono a realizzare quegli ideali per cui si era lottato nei decenni precedenti.

D'altro avrebbe dovuto parlare con Pietro: dei giovani che si ammazzavano per le strade, che si facevano uccidere anche dalla polizia, tenendo alta la bandiera dell'antifascismo. Ma erano senza padri e senza madri. Gli operai maturi avrebbero dovuto diventare i padri dei giovani, anche se extraparlamentari e impazziti. La frattura tra il partito comunista e i sindacati da una parte e i giovani dall'altra, era una piaga presto marcia per il paese.

(CON, 131)

Anche Ottieri si sente colpevole («Sono stato è vero molto assente, / demente di me, non di voi, / lontano d'anima e di corpo» *AMO*, p. 5) per non aver potuto partecipare al miglioramento collettivo di uno Stato che, sommerso da ripetuti e squallidi intralazzi di partito, non poté evitare il terrorismo e né l'assassinio del segretario della DC Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse, evento emblematico della debolezza atavica di un paese impotente. La cerimonia funebre, senza salma, con gli onori di Stato e lacrime ignominiose profuse da coloro che sacrificarono la vita del segretario democristiano in nome di un'improbabile "fermezza", ufficializzarono probabilmente non solo la morte di Moro quanto dell'Italia stessa. Il terrorismo e i cosiddetti "anni di piombo" furono infatti una diretta conseguenza dell'insofferenza serpeggiante nel Paese, mentre la *politique politicienne* italiana tentava di arginare l'urto con compromessi di varia natura nel ristabilire l'ordine con il rigore e la forza: «Indignazione contro il Partito comunista divenuto subdolamente più destro della Democrazia Cristiana. [...] Quel che è sicuro, è che adesso in Italia ci si ammazza molto» (CON, pp. 105, 161).

IV. 2. f) A proposito di Ždanov

In un'altra pagina di *Contessa*, Ottieri si sofferma inoltre su un tema che per molti decenni (propriamente dalla fine della seconda guerra mondiale all'inizio degli anni Novanta) assillava una parte dell'*intelligenza* della sinistra italiana, ovvero quale ruolo riservare

all'espressione artistica nella dottrina comunista¹⁶⁸. In campo internazionale, intendendo come punto di partenza le disposizioni sovietiche in merito, le direttive ufficiali erano state emanate nell'estate del '34 nel primo Congresso di scrittori sovietici, sotto la guida di Andrej Ždanov il quale faceva proprie le idee di Stalin a proposito degli scrittori, ritenuti «ingegneri delle anime umane». Per Ždanov il realismo socialista doveva «essere al servizio del popolo, del partito di Lenin e di Stalin, della causa del socialismo»¹⁶⁹. Per Togliatti le tesi di Ždanov stridevano non poco con la tradizione umanistica italiana; ed inoltre la diversità del contesto politico-sociale rispetto all'Unione Sovietica non avrebbe favorito il radicamento di una così forte direttiva in ambito italiano. Pur tuttavia, la teoria ždanoviana del realismo socialista si trovò al centro della politica culturale del PCI originando controversie, dispute, apostasie, in quanto la questione non riguardava solamente la letteratura *tout court*, bensì i rapporti tra cultura e politica e tra arte e vita.

Alla platea, che secondo il programma doveva assistere a un dibattito sull'arte realistica, parlò uno solo, un critico comiziante che presentò la nuova serie di una rivista da lui diretta, intitolata *Realismo*. Questa rivista doveva servire a un'arte che doveva servire la classe, la quale doveva servire il popolo. [...] L'oratore raccoglieva spesso applausi, fin quando vennero fuori dal cilindro le colombe vere e note, Stalin e Zdanov. Applausi.

(CON, p. 129)

Il comiziante comunista di *Contessa* riprende pedissequamente i dettami ždanoviani, con una rivista che non a caso s'intitola «Realismo», delineando con forza la cosiddetta posizione “scientistica” in opposizione a quella “umanistica” per molti anni al centro dei dibattiti tra gli intellettuali comunisti. Se riflettiamo al periodo storico in cui le frasi del comiziante vengono pronunciate (il romanzo è del '76), confrontandolo al momento in cui si cominciò a discutere di tali argomenti (in Italia all'inizio degli anni Cinquanta), si comprende come Ottieri voglia incentrare l'attenzione su determinate problematiche che tendevano ad anchilosare una parte della cultura di sinistra, succube delle leggi del partito e slegata dagli effettivi problemi dell'arte e della letteratura. Ottieri ne parla poiché egli soffrì, e non poco, la ritrosia evidente fino al rifiuto da parte della cultura “ufficiale”, occulta ma non troppo, sulla

¹⁶⁸ Su questo argomento si ricordino i due fondamentali lavori di Nello Ajello, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari 1979 ed *Il lungo addio. Intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*, Laterza, Roma-Bari 1997.

¹⁶⁹ Espressioni estrapolate dal secondo paragrafo *Un iceberg chiamato Ždanov* del secondo capitolo *Le strade dell'egemonia* dell'opera di Ajello, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, cit., p. 51.

sua opera considerata *borderline*, allucinata, al di fuori della storia. L'incomprensione è stata la norma (sempre valida) che ha caratterizzato i rapporti tra Ottieri ed una parte dell'*intelligenza* di sinistra durante l'intera attività di scrittore.

Ora non capiscono
dove vado a parare.
Non dicono: che schifezza,
non mi è piaciuto,
ma: non ho capito,
mi disorienti, dove vai a parare?
Non lo capisco più.
Che sia la paura degli abissi?
(*PO*, p. 170)

I versi di Ottieri riflettono amaramente la celebre espressione pasoliniana «La morte non è nel non poter comunicare ma nel non poter più essere compresi»; dolore maggiore in Ottieri perché si sentiva incompreso da coloro che avrebbero dovuto comprenderlo meglio.

Proseguendo il “comizio”, l'oratore comunista mette a confronto due artisti molto diversi tra loro, ma dagli intenti simili, come il pittore Renato Guttuso e lo scultore Giò Pomodoro¹⁷⁰, volendo esemplificare la corretta forma di un'arte al servizio della società in opposizione ad incomprensibili forme astratte, inutili, dannose per il popolo.

Il compagno oratore istituì un rapporto fra Guttuso e Pomodoro. La voce dell'oratore si scaldava sempre di più, ma, pensò Elena, ben pochi dell'assemblea sapevano di Guttuso e tanto meno di Pomodoro.
(*CON*, 129)

¹⁷⁰ Giò Pomodoro nacque ad Orciano di Pesaro il 17 novembre 1930 e morì a Milano nel 2002. A partire dal 1955, collaborando anche con il fratello maggiore Arnaldo e con artisti del calibro di Dorazio, Novelli, Turcato, Tancredi, Perilli e Fontana, presentò alcune sue opere al Gruppo Continuità, che vedeva la partecipazione di critici come Guido Ballo, Giulio Carlo Argan, e Franco Russoli. Più tardi però, distaccandosi da questi artisti, elaborò un pensiero di «rappresentazione razionale dei segni» verso un'attiva ricerca scultorea con le prime esperienze informali sul Segno, per approdare ai grandi cicli sulla Materia e il Vuoto, tra cui *Superfici in Tensione e Folle*, e sulla Geometria con *Soli, Archi e Spirali*. Dedicatosi attivamente alla pittura, all'oreficeria d'arte, alla scenografia e al *design*, Pomodoro predilesse ampie aree fluttuanti in bronzo e grandi blocchi scolpiti nel marmo o squadriati con rigidità nella pietra in cui solitamente si aprivano degli spazi vuoti dove irrompeva la luce del sole che spesso fu il soggetto delle sue opere (anche quando non viene rappresentato esplicitamente) a cui si legavano dei precisi significati ideologici dell'autore. Fra i lavori più noti di Giò Pomodoro vi sono le grandi opere monumentali, in pietra e bronzo, incentrate sulla fruizione sociale dell'opera d'arte: fra queste vanno ricordate il *Piano d'Uso Collettivo* dedicato ad Antonio Gramsci, ad Ales in Sardegna; *Teatro del Sole - 21 giugno, Solstizio d'Estate*, piazza dedicata a Goethe a Francoforte; *Sole Aereospazio*, a Torino.

L'ironia di Ottieri, in questo passo, stempera i toni di una questione che invece si delineava assai problematica. Ci sono degli esempi che con fervore vengono presentati nel confronto, ma solo pochi astanti comprendono il valore delle argomentazioni. Sottile, ma non troppo, la denuncia di Ottieri tra le righe del romanzo: molto spesso c'è stata la tendenza da parte della cultura di sinistra di "parlarsi addosso" in arzigogolate discussioni teoriche e tecniche che escludevano però l'uditorio comune, non sempre interessato ai *diktat*, sovietici o meno, che pendevano sulle espressioni artistiche. Ottieri non a caso prende come punti di riferimento Guttuso e Pomodoro poiché attraverso queste due figure, che fungono da *exempla*, è possibile rivelare il nucleo della discussione.

Per quanto riguarda Guttuso ed i suoi rapporti con la politica, in modo specifico con il PCI, nonché le sue idee sull'arte realista, ci sono alcune date esemplificative che consentono di tracciare l'importante percorso intellettuale effettuato dal pittore siciliano. Dal '29 egli iniziò a collaborare con diversi giornali e riviste e, dalla scelta dei primi soggetti critici si delineavano le sue propensioni in favore di una pittura impegnata, fino a quando un articolo su Picasso, scritto nel '33, causò l'intervento della censura fascista e la successiva sospensione della collaborazione con il giornale «L'ora di Palermo». Fondamentale fu la lezione di Picasso, e della sua *Guernica* in particolare, non solo per Guttuso ma anche per lo sviluppo delle polemiche innestatesi all'interno dei movimenti artistici italiani. Guttuso sentirà molto la vicinanza col pittore spagnolo, restando legato per molto tempo ad una certa produzione picassiana, soprattutto quando il suo impegno politico procederà di pari passo con la rivendicazione di una pittura «utile agli uomini, come qualche volta è successo nella storia. Utile per il suo contenuto morale, per il suo accento di chiarezza, per il suo senso di giustizia, di attiva partecipazione alla vita degli uomini».

Questo sintetico manifesto realistico figura in una lettera del 1943 al pittore Ennio Borlotti. Esso contiene una premessa di arte *engagée* dal tardo fascismo ai mesi dell'occupazione tedesca ai primi anni del dopoguerra. Guttuso resta, di fatto, inalterabilmente legato a questa interpretazione personale, in chiave espressionistica, del Picasso cubista. Le sue nature morte, le sue lavandaie, le sue cucitrici, i suoi *Mangiatori di angurie*, sono altrimenti esempi di questa fedeltà.¹⁷¹

¹⁷¹ AJELLO Nello, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, cit., p. 246.

Del resto, quando la burocrazia sovietica si scagliò contro Picasso, accusandolo di formalismo decadente, Guttuso si dissociò da quelle critiche ribadendo la sua solidarietà al poeta spagnolo con il quale, dopo i primi incontri a Parigi negli anni del dopoguerra, strinse una forte amicizia che durerà tutta la vita. Del resto Picasso, oltre ad essere stato uno dei più importanti artisti del Novecento, rappresentava l'emblema del personaggio scomodo da "imbarcare" per qualsiasi prospettiva culturale: la borghesia tradizionalista non lo accettava per motivi politici (a causa del suo comunismo) ed artistici in quanto le sue innovazioni sperimentali risultavano troppo "devianti". E per le disposizioni comuniste in merito all'arte, Picasso non si poteva certo definire "realista", semmai l'opposto ovvero un pittore astratto.

L'esempio di Picasso, e del modo con cui è stato "assorbito" dalle culture del tempo (realiste e astrattiste che fossero), servirà per comprendere l'*engagement* politico e artistico di Guttuso. Quando verso la fine degli anni Trenta Guttuso si trasferì a Roma, circostanza tra le più importanti della sua vita, presentandosi come uno degli artisti più vivaci ed interessanti negli ambienti culturali della capitale, vi incontra personalità di rilievo come Moravia, Trombadori ed Alicata che svolsero un ruolo (ognuno nel proprio campo: letteratura, pittura, politica) determinante per la sua adesione nel '40 al partito comunista, nelle cui liste verrà eletto senatore nel '76. Nel '43 Guttuso fu costretto a lasciare Roma per motivi politici, partecipando attivamente alla resistenza antifascista; di quella lotta partigiana lasciò una struggente testimonianza artistica nella serie di disegni, realizzati con gli inchiostri delle tipografie clandestine, intitolati *Gott mit uns*.

Il rapporto con il realismo non è stato per Guttuso sempre lineare rispetto alle direttive politiche, poiché egli in alcune occasioni prese le distanze dalle imposizioni di partito, sia sovietico che italiano, ed è interessante notarne i vari sviluppi. Quando, ad esempio, dal 25 al 28 agosto del '48 si svolse a Wrocław (Breslavia) il Congresso mondiale degli intellettuali per la pace, a Guttuso venne affidato il compito di presiedere l'assemblea, circostanza che lo vedrà rimpiangere la figura di Ždanov, morto proprio durante il congresso, come «uno dei migliori uomini del mondo». Il dopo-Wrocław si sviluppò in Italia non tanto nel segno della propensione pacifica destinata agli intellettuali, quanto all'affermazione di un'arte che doveva legarsi alla realtà effettiva della storia e della società, senza elucubrazioni astratte che avrebbero distorto il valore morale di qualsiasi opera. Emilio Sereni, il portavoce culturale di Togliatti, si esprimeva in questi termini:

Dobbiamo conquistare agli italiani quella funzione che essi devono avere nel campo della cultura, cioè di opporre a un'ideologia infracidata,

decadente, guerrafondaia un'opera costruttiva che s'ispiri alla pace e al benessere degli uomini. L'opera d'arte è quella che ci mostra la realtà del mondo, che nasce da una cultura che guarda all'avvenire, che dà fiducia all'uomo in una società superiore.¹⁷²

Guttuso segue le indicazioni di partito nella prospettiva di un'arte realistica seppure con una certa autonomia, per quanto possibile a quel tempo. Ad esempio egli è in disaccordo con Togliatti quando quest'ultimo, firmandosi Roderigo di Castiglia, uno pseudonimo utilizzato nella compilazione di articoli, critica aspramente le opere presenti alla prima Mostra nazionale d'arte contemporanea proposta dall'Alleanza della cultura a Bologna dal 17 ottobre al 5 novembre del '48. Guttuso, insieme ad altri artisti, risponde a Togliatti con una lettera pubblicata sulla rivista «Rinascita» nella quale si auspica una certa autonomia all'arte prendendo, nello stesso tempo, le difese dei pittori accusati di aver schizzato solo «scarabocchi». La conseguenza della diatriba fu che l'Alleanza si sciolse in due fazioni: da una parte gli “astrattisti” capeggiati da Birolli, e dall'altra i “realisti” patrocinati suo malgrado da Guttuso che voleva approfondire lo studio della tradizione pittorica europea in un senso specificatamente realistico, ma non solo.

Considerato un caposcuola della corrente più “ortodossa”, Guttuso aveva sempre dimostrato un atteggiamento critico riguardo ai dogmi del partito, considerando l'arte un'espressione necessariamente libera e indipendente. La sua era più una ricerca esistenziale che ideologica, ed il realismo si configurava nelle sue tele come drammatico e conflittuale al di là delle regole da seguire, ed anche per questo frequentò, sia prima che dopo la scissione dell'Alleanza, molti pittori “astrattisti” (da Cagli a Birolli) con i quali avvertiva percezioni estetiche comuni. Guttuso esprimerà, in modo chiaro, la propria autonomia intellettuale in un articolo¹⁷³ nel quale il realismo sovietico veniva condannato a causa della «mostruosità per aver preteso di liquidare la ricerca moderna». Pur tuttavia a Guttuso, nonostante le sue posizioni non del tutto filosovietiche, furono riconosciuti importanti meriti artistici proprio dall'*apparascitich* comunista: ad esempio, il Museo Puškin di Mosca gli dedicò un'importante retrospettiva nel '61, mentre nel '72 ricevette il premio Lenin e contestualmente gli fu intitolata una grande mostra all'Accademia delle arti di Mosca. Inoltre una rassegna sulla sua opera percorse l'Europa orientale toccando le più importanti città degli stati satelliti dell'URSS come Praga, Bucarest, Bratislava, Budapest.

¹⁷² Ivi, p. 239.

¹⁷³ GUTTUSO Renato, *Del realismo, del presente e altro*, in «Paragone» n. 85, 1957, p. 63.

Il realismo di Guttuso si costruisce sui temi sociali e sulla vita quotidiana mediante figure emblematiche quali i picconieri della pietra dell'Aspra, gli zolfatari, le cucitrici, le mondine, i contadini che manifestano per l'occupazione delle terre incolte, ma senza un coinvolgimento ideologico predefinito. Per questo motivo Guttuso, oltre ad essere tacciato di «retrogrado» e «burocrate di partito» dai colleghi “astrattisti”, spesso correrà il rischio di essere considerato un pericoloso eversore agli occhi di Togliatti che non accettava di buon grado la sua audacia sperimentale. Districandosi dalle affannose *querelles* che ammorbavano ciclicamente l'atmosfera plumbea di una parte della cultura italiana, Guttuso tentò di elevarsi dalla contesa attraverso i suoi dipinti più o meno “realisti”. Nel '52 la fazione “guttusiana” fondò una rivista intitolata «Realismo»¹⁷⁴, da qui l'importante richiamo che ne fa Ottieri nel romanzo, considerata un documento importante nel contesto culturale in cui vide la luce.

Infine il compagno comiziante lancia strali contro la Socialdemocrazia¹⁷⁵, rinverdendo un'attitudine comune, ovvero quella di mettere alla berlina un partito politico che, in Italia, spesso era sceso a compromessi con il potere democristiano con il quale “dipingeva” dei mono o pluricolori durante gl'interminabili cambi di governo:

E subito dopo l'attacco alla Socialdemocrazia, la fogna, il fango, la peste, la putretudine di una società rivoluzionaria o rivoluzionata. Quella, la socialdemocrazia – gridava il critico comiziante – era lo scarafaggio da schiacciare con la pantofola vecchia sul pavimento di un castello in aria diruto. Quella – la socialdemocrazia – era il feto di un ideale abortito o messo sotto spirito, ma sempre pericoloso. [...] Elena era sempre imbarazzata e perplessa quando si nominavano gli obbrobri socialdemocratici. Non era socialdemocratica, ma in una parte autentica del suo animo, il sociale e il democratico stavano annidati nudi, in attesa di sporgersi fuori come germogli, del tutto indipendentemente da Saragat, ma catartici e sanamente utopici. Secondo Elena ognuno aveva diritto di nutrire un'utopia politica.

(CON, pp. 129, 130)

¹⁷⁴ «Realismo», mensile di arti figurative, diretto da De Grada, uscì per la prima volta nel giugno del '52, ed ebbe tra i redattori Guttuso; bimensile dal primo numero del '55, la rivista chiuderà i battenti l'anno successivo, proponendo nelle varie uscite braccianti, mondine, zolfatari in modo contagioso fino ad certo manierismo populista che sfiorava la propaganda.

¹⁷⁵ Ottieri nelle elezioni del '48 votò per il socialdemocratici scatenando le “ire” persino di Debenedetti: «Giacomo Debenedetti è un uomo parecchio complicato. [...] Non manda giù il fatto che io abbia votato per Saragat». (Lettera di Ottieri a Fabrizia Baduel, 24 maggio '49)

L'odio politico qui espresso si comprende ricordando la storia del movimento socialdemocratico italiano che, fin dall'inizio avverso al PCI e al Fronte Popolare, si oppose all'estrema sinistra navigando in acque più quiete all'ombra della DC.¹⁷⁶

«Socialdemocrazia, la fogna, il fango, la peste, la putretudine, [...] lo scarafaggio da schiacciare»: le frasi non certo elogiative pronunciate dal comiziante risentono di quell'articolato periodo politico vissuto a metà degli anni Settanta: ma cosa avrebbe potuto proferire dopo i clamorosi scandali degli anni Ottanta e Novanta?

¹⁷⁶ Il Partito Socialista Democratico Italiano nacque il 18 gennaio del '47 (ma per i primi due anni si chiamò PSLI: Partito socialista dei lavoratori italiani), frutto della scissione attuata da Giuseppe Saragat ed il suo gruppo dal PSIUP al termine degli accesi dibattiti del XXV congresso straordinario socialista, tenutosi a Roma dal 9 al 13 gennaio '47, dove si riunirono i delegati di "Iniziativa Socialista" e la maggioranza dei rappresentanti di "Critica Socialista". Il motivo della scissione si riscontrò nella non accettazione dei socialisti guidati dal Presidente dell'assemblea Costituente, Saragat, della linea frontista coi comunisti voluta da Pietro Nenni nell'immediato dopoguerra, preferendo la collaborazione con la Democrazia Cristiana e gli altri partiti laici (Partito Liberale e Partito Repubblicano). La scissione costò al PSIUP (che per volere di Nenni dopo la scissione riprese il vecchio nome di Partito Socialista Italiano) la trasmigrazione di cinquanta parlamentari socialisti nel nuovo partito di Saragat oltre che di una folta schiera di dirigenti ed intellettuali fra cui Treves, D'Aragona e Modigliani. Partito rigidamente anticomunista negli anni successivi alla sua fondazione, il PSDI fu sostenuto finanziariamente dal sindacato americano Afl-Cio e poi dalla Confindustria, rappresentando per lungo tempo il lato sinistro del blocco centrista; in tale posizione ha cercato di sottrarre settori della classe lavoratrice all'influenza dei partiti di opposizione quali il PCI e il PSI, non solo in campo politico ma anche sindacale dove operò una scissione dalla CGIL istituendo l'organizzazione socialdemocratico-repubblicana della UIL. Sul piano politico il PSDI si propose quale "ponte" fra la DC ed il PSI, al fine di isolare i comunisti ed allargare a sinistra l'area dei partiti governativi, arrivando persino all'unificazione con il Partito Socialista con la costituzione del PSU (Partito Socialista Unificato) che visse, tra '66 al '69, una breve e tormentata stagione politica fino alla nuova scissione della componente socialdemocratica che nel '71 ricomparve autonomamente come PSDI. Un anno difficile per il PSDI fu il '75, quando Mario Tanassi allora alla guida del partito, e più volte ministro della Difesa, fu travolto, insieme a Mariano Rumor (DC) e Luigi Gui (DC), dal primo grande scandalo della politica italiana, essendo accusato di corruzione dalla commissione inquirente fino alla condanna pronunciata dalla Corte Costituzionale (nel '79) a 28 mesi di carcere a causa delle tangenti ricevute dalla società americana Lockheed per facilitare la vendita dei C-130 all'Aeronautica militare italiana. Lo scandalo, accompagnato dalla contemporanea apertura del PRI alla partecipazione del PCI al governo in netto contrasto con l'impianto ideologico del partito, provocò la scissione di trentamila iscritti che fondarono Movimento unitario di iniziativa socialista (MUIS). Benché la media dei suoi suffragi si aggirasse in media sul 5,1%, fra il '46 ed il '76 il PSDI ha fatto parte di sedici governi su ventinove e questo fu reso possibile sia per la sua funzione di collegamento fra DC e PSI, ma anche grazie all'appartenenza a quei piccoli partiti di centro, come anche PLI e PRI, che i democristiani hanno sempre considerato adatti a far parte delle coalizioni di governo. Il PSDI, dopo una lunga fase di agonia dovuta allo scandalo di Tangentopoli fra il '92 e il '94, esplose in microfrazioni che vagarono attraverso l'intero panorama politico, da Forza Italia ai Democratici di Sinistra fino a sciogliersi nel '98 per poi ricostituirsi nel 2004 e firmare un patto con l'Unione per le elezioni del 2006.

V

QUATTRO “ATTI” DI UNO PSICODRAMMA ESISTENZIALE

V. 1. *L'infermiera di Pisa*

V. 1. a) Un malato, un'infermiera e psichiatri “americani”

Nel viaggio esplorativo nei meandri della depressione, Ottieri compose, nella prima metà degli anni Novanta, quattro poemetti *L'infermiera di Pisa* ('91), *Il palazzo e il pazzo* ('93), *Le guardie del corpo* ('94) e *Il diario del seduttore passivo* ('95) che, analizzati nell'insieme, si strutturano come quattro “atti” di un unico psicodramma esistenziale dai risvolti teatrali e con i personaggi ben definiti: il protagonista è lo scrittore alcolizzato e depresso in perpetuo conflitto con i dottori (acerrimi antagonisti) che lo curano, mentre le azioni si svolgono nelle camere degli ospedali o nelle stanze dove viene rinchiuso il “pazzo”; le storie poi si abbelliscono con le entrate in scena dei familiari, con i ricordi che riaffiorano della propria adolescenza, con la disperante condizione dell'alcolista cronico etc.

Pisa ha rappresentato per la vita e la scrittura di Ottieri una tappa significativa, poiché vi è ubicata la clinica San Rossore¹⁷⁷ dove lo scrittore ha trascorso un lungo periodo di degenza dal quale maturò *L'infermiera di Pisa*¹⁷⁸, poema in versi dall'aspetto teatrale, dove

¹⁷⁷ La Casa di cura privata San Rossore si trova a Pisa in Viale delle Cascine 152, adiacente all'Aurelia e poco distante dalla pineta di San Rossore. Vicina al centro storico, dalle stanze della clinica si possono scorgere tratti della torre e della Piazza dei miracoli. Legata all'Università di Pisa, con le Facoltà di Medicina e Chirurgia, si avvale negli anni di medici di chiara fama, tra i quali, durante la degenza di Ottieri, i Professori Giovanni Battista Cassano, Giulio Perugi e Valter Mignani.

¹⁷⁸ *L'infermiera di Pisa* fu pubblicato dalla casa editrice Garzanti nel '91, ed Ottieri ebbe una corrispondenza epistolare con Ernesto Ferrero, allora direttore editoriale, che il 4 maggio del '90, quando ancora il poema non era completato, gli invia una lettera davvero interessante: «Caro Ottieri, agli inizi del '91 vorremmo invece aprire una serie – ovviamente migliorata – della collana di poesia, ed è in quella sede che vorremmo ospitare il

prende forma in modo fantasioso e grottesco l'infatuazione per un'infermiera pisana, passione impossibile da realizzare tra auto-denigrazione e senile vanità dongiovannesca. La teatralità¹⁷⁹ del poema si riscontra nella rappresentazione dei personaggi e nelle situazioni, nel modo di entrare in scena e nei dialoghi, mentre la scenografia è ridotta ai minimi termini: una stanza, un letto, una tendina.

«Lei è un istrione» sorride Perugi
«assai bellino. Ha recitato
per tant'anni l'Amleto, ora tocca a Re Lear.
Vorrebbe che noi fossimo
spettatori plaudenti.
Siamo medici che curano. [...]»
Facevamo intellettuale teatro.
Troppo poche volte ho agito con il ventre.
Stasera sono disperato. [...]»
Per i chirurghi il vecchio
recitava una parte.
Lo chiamavano l'habitué.
(*IP*, pp. 28, 54, 66)

Il protagonista di questo “dramma” è lo scrittore che «recita», secondo i medici, la parte di Amleto e di Re Lear, figure shakespeariane con le quali egli sente un certo *feeling*, autodefinendosi «Amleto» (*IP*, p. 16) e assecondando l'eterno problema dell'essere e non essere che, nella clinica di Pisa, diventa «ben-essere o non ben-essere... Lo risolvo il problema?» (p. 21), fino ad avere gli stessi occhi dell'eroe tragico: «Come Amleto vedea il padre» (p. 66). Amleto, torturato da dubbi e irresolutezze che si alternavano a slanci emotivi e azioni decise, rappresenta per Ottieri il simbolo universale del cosiddetto “dramma della scelta”; mentre Re Lear che muore di dolore ripudiato dalle figlie, privato di tutto e sull'orlo della follia, si rivela una figura esemplare. Giova ricordare che Amleto è stato già chiamato in causa da Ottieri circa trent'anni prima dell'esperienza pisana, e precisamente nell'*Irrealtà*

libro. Se Lei è d'accordo, nei prossimi giorni Le farò avere un contratto, la cui parte economica sarà per forza di cose quasi inesistente. D'altra parte quello della poesia è un piacere o un lusso che gli autori coltivano non certo per scopi di lucro».

¹⁷⁹ La logica teatrale struttura la maggior parte dei componimenti poetici di Ottieri, dalla commedia *I venditori di Milano* (unica opera “ufficialmente” drammaturgica) all'*Infermiera di Pisa*, da *Il palazzo e il pazzo* alla *Psicoterapeuta bellissima*, dalle *Guardie del corpo* al *Diario del seduttore passivo*, dal *Poema osceno* a *Una tragedia milanese*, le parti corali s'intersecano a quell'ossessiva voce monologante tipica della sua poesia.

quotidiana (nel sesto capitolo della terza parte), in merito al confronto-scontro tra il paziente e l'analista in quell'alternativa di ruoli che rappresenta il fulcro dell'incessante lotta analitica condotta con fervore, durante qualsiasi terapia, dai personaggi ottieriani.

Il paziente-medico (di se stesso) è il protagonista del dramma dell'autocoscienza, dell'insufficienza di questa. [...] Ugualmente, il medico-paziente è il personaggio centrale dell'epoca, l'Amleto di oggi, il protagonista di un romanzo ontologico che forse qualcuno sta già scrivendo.

(*IQ*, p. 222)

Lo scrittore, l'Amleto di ieri e «di oggi» ormai anziano, si è rifugiato nella clinica di Pisa per tentare una nuova terapia, di concezione americana, la *psicobiologia*, fondata sulla chimica e sul corpo, condotta dallo psichiatra Cassano¹⁸⁰ e i suoi collaboratori che interpretano sul “palco” di San Rossore la parte degli antagonisti. L'infermiera, sempre sfuggente e restia a qualsiasi tentativo di seduzione, è la figura femminile amata di un sentimento irrealizzabile dal protagonista. Intorno a queste tre figure (il paziente, il medico e l'infermiera) si svolgono le situazioni tipiche di qualsiasi clinica, già riscontrate nel *Campo di concentrazione* di Zurigo: il dolore della malattia, la speranza di una guarigione, il conforto dei medici, le ossessioni e i *pensieri perversi* del malato. Quest'ultimo propende per una costante auto-denigrazione, definendosi «vecchio babbeo», «porco senile», «gradasso delle cliniche», «bambinone», «coi cernechi e la pancia», «donnaiolo senza capelli e con la gola da gallinaccio», in particolar modo quando tenta degli approcci, puntualmente infruttuosi, con l'infermiera. È interessante notare come il «babbeo» e il «bambinone» appaiano ciascuno per tre volte nel poema, e che tutte le attestazioni grottescamente ingiuriose siano presenti soprattutto nella prima parte dell'opera (da p. 7 a p. 38), ed assenti nelle pagine conclusive.

Come spesso accade, lo scrittore racconta la drammatica esperienza vissuta all'interno della clinica oscillando tra la prima e la terza persona per il bisogno d'estraniamento e

¹⁸⁰ Giovanni Battista Cassano è professore ordinario di psichiatria e direttore del Dipartimento di Psichiatria, Neurologia, Farmacologia e Biologia dell'Università di Pisa. Il suo background scientifico spazia dalla psicopatologia alla psicofarmacologia clinica. Ha coordinato numerosi studi nazionali ed internazionali sull'efficacia clinica di farmaci antidepressivi, ansiolitici, antipsicotici e stabilizzanti dell'umore; grazie al suo contributo in quest'area, ha ottenuto, dall'80 all'86, un finanziamento dal National Institut of Mental Health degli Stati Uniti. Dal '95 coordina un gruppo internazionale di ricerca per lo studio delle manifestazioni subcliniche e atipiche dei disturbi dell'umore, d'ansia e dell'alimentazione. È stato inoltre coautore, insieme a Serena Zoli, dell'importante libro *E liberaci dal male oscuro*, cit. Il Professor Cassano ricorda il periodo trascorso da Ottieri nella clinica di Pisa con un solo aggettivo che qualifica lo scrittore: «All'indimenticabile Ottieri di Pisa» (in un biglietto inviato il 18 febbraio '94).

oggettività nei confronti della materia da narrare, ovvero il proprio malessere. Il suo stato psico-fisico è mortificante: le cure precedenti, tra cui la psicoanalisi studiata o per meglio dire “subita” dagli anni Quaranta e intesa come terapia “all’europea” fondata sulla parola e sull’anima, non hanno portato alcun miglioramento. La novità allora viene dall’altra parte dell’oceano e prevede un metodo di cura rivoluzionario per i tempi: non più l’anima ma il corpo, non la parola ma la chimica. Il Professor Cassano si fa interprete di questo nuovo procedimento ed il paziente instaura con lui, come sua consuetudine, una nuova battaglia analitica per capire come e quando sarà possibile sconfiggere – ma lo vorrà davvero? – la malattia. Dunque il *casus belli* è il paziente (Ottieri), mentre la dichiarazione di guerra viene consegnata all’ambasciatore del dolore (Cassano).

Lo charme acuto o tondo di Cassano
lo riprendeva per mano.
Bello, intelligente, cocciuto,
era Cassano,
tenaci e acuti i suoi seguaci,
di onniscienza americana,
self-confidence e performance.
La clinica era di destra.
L’imperialismo americano
l’aveva infilzata,
la voleva anzi comprare. [...]]
Sublimare! Replicava al progetto
l’organicista antifreudiano Cassano,
l’americano. Buttata via dalla porta,
rientrava la psicologia dalla finestra.
Ma inutile e imbelle è l’analitica psicologia,
la psicobiologia di Giovanni Cassano
è armata come una crociata:
chi vince?
(*IP*, pp. 7-8)

Ottieri chiama in causa direttamente la psicobiologia: si tratta dell’orientamento psicoterapico ideato da Adolf Meyer¹⁸¹ che, partendo da una concezione dell’uomo come unità indivisibile, propone un trattamento capace di integrare lo psichico con il biologico, in

¹⁸¹ MEYER Adolf, *Collected works*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1951.

cui centrale è il concetto d'*integrazione* che può essere raggiunto a partire da qualsiasi livello: fisico, chimico, fisiologico e psicologico. Attraverso analisi e sintesi distributive, il malessere viene prima scomposto ai vari livelli di mancata integrazione e poi ricomposto secondo vie corrette. Reintegrare l'anima con il corpo, lo psichico col biologico, la cui irreparabile scissione è stata descritta con sofferenza nell'*Irrealtà quotidiana*, rappresenta senza dubbio un momento "storico", una sorta di anno zero impensabile qualche tempo prima: «Biologico sposalizio / fra anima e corpo. / Finalmente! Dopo tanto dibattito» (*IP*, p. 31).

Il perno sul quale ruota l'indagine dei medici, e la conseguente terapia, è l'umore: «Tre erano gli addetti / all'impazzita lancetta dell'umore, / disturbo da curare / senza che avvenga / la penosa mutazione dell'Io» (*IP*, p. 10). L'*umore*, o gradazione di base dell'affettività, si riferisce all'umore di fondo come caratteristica costante del carattere, con i tratti di durevolezza e relativa indipendenza dalle situazioni e dagli stimoli ambientali. Da questo si distingue lo stato d'umore che varia per lo stesso soggetto in base all'equilibrio somato-biologico, ai pensieri, alle situazioni esistenziali vissute. Il tono dell'umore, che occupa tutta la gamma che va dalla gioia alla tristezza, influenza l'attività intellettuale, volitiva, comportamentale, nonché le funzioni vegetative e somatiche. Interpretato psicoanaliticamente come una scarica libidica graduale che protegge l'Io da un'esplosione incontrollata, l'umore assume tratti patologici quando oscilla al di là delle soglie compatibili con l'importanza della situazione di gratificazione o di frustrazione vissuta dall'individuo. Le forme più clamorose di oscillazione dell'umore si manifestano nelle depressioni e negli stati maniacali, e questo si riscontra in modo trasparente nella clinica di Pisa.

A Pisa si solve prima l'umore,
poscia, di buon umore, il problema.
Disturbo dell'umore è la follia.
In Pisa si lavora attorno all'umore,
alle più friabili lancette
e mutevoli del mondo.
Sei tutto, umore,
bilancino del mondo.
[...]
Da chi dipende l'umore?
Dall'alchimia americana,
dal modo di prendere
le lotte e l'amore.

Tale è il Verbo della
Biologica Psichiatria.
(*IP*, p. 20)

I tre medici che hanno in cura lo scrittore sono il già citato Cassano, il “grande capo”, «bello, intelligente, cocciuto», «il Fulgido Dottore», «il barone del farmaco», «il terapeuta rivoluzionario», «falco», «aquila», «toscano e americano ma nell’animo napoletano», «positivista, trasformista, mago»; Valter Mignani «l’angelico e fermo» e Giulio Perugi «il teoretico e realista»¹⁸². Costoro studiano con impegno le oscillazioni dell’umore e tentano spesso di spiegare al paziente la finalità della nuova terapia, che prevede l’uso di farmaci antidepressivi in grado di stabilizzare l’umore. Troppo semplice e banale risuona tale affermazione per il paziente che ha sofferto negli anni una malattia non facilmente identificabile.

Noi mutiamo l’umore
con cui sono pensati i pensieri. [...]
È l’effetto Cassano. Sott’esso
per l’ennesima volta
punta tutto sulle molecole:
psicobiologico anch’egli.
(*IP*, p. 23)

L’utilizzo considerevole di psicofarmaci trova all’inizio delle resistenze da parte di chi è stato devoto, ma pur sempre “lottando”, alla psicoanalisi; da qui l’ironia a volte tagliente con cui Ottieri descrive Cassano e il suo metodo. La psicofarmacologia, scienza nata negli anni Cinquanta, è un ramo della farmacologia che studia, su base sperimentale e a scopo terapeutico, l’azione delle sostanze chimiche sulle funzioni psichiche ed ha bisogno dell’apporto di molti ambiti disciplinari, come la genetica, la biochimica, la neurofisiologia, la psicofisiologia, per un graduale processo d’integrazione. Da quest’aspetto clinico e insieme farmacologico s’innesta una problematica determinante nel percorso culturale di Ottieri, ovvero la disgregazione del personaggio, il quale può giovare di tale terapia per “reintegrarsi” combinando la fusione di vita e letteratura in una pagina vivente di “bio-letteratura”. In un

¹⁸² Valter Mignani e Giulio Perugi, specializzati in psichiatria, hanno lavorato presso l’Università di Pisa in collaborazione con Cassano, ponendo particolare attenzione alla psicofarmacologia clinica attraverso lo sviluppo di progetti di ricerca su vari aspetti dei disturbi dell’umore, dallo stato misto alla mania, alla depressione atipica, ai disturbi d’ansia e di bipolarità.

verso dell'*Infermiera di Pisa*, il paziente arriva persino a rimpiangere le antiche benzodiazepine¹⁸³, più “umane” rispetto ai nuovi farmaci, poiché riuscivano a diminuire i livelli di ansia nevrotica reattiva agli avvenimenti e legata a fenomeni depressivi. Tuttavia queste non avevano alcun effetto terapeutico sul disturbo dei processi cognitivi e percettivi e, se assunte per lunghi periodi e a dosi elevate, potevano dare assuefazione e causare crisi di astinenza. Anche per questo motivo, i medici “americani” spingono per un diverso trattamento: quello a base di sali di litio.¹⁸⁴

La rottura con le benzodiazepine
è statunitense. [...]]
Ridatemi le mie benzodiazepine.
Non voglio più soffrire come una bestia
crisi d'astinenza.
L'umore per voi sta bene se mi astengo
da tutto, tranne che dal sale.
Ma la vita è sciocca.
(*IP*, pp. 35, 41)

Il «sale», non della vita ma quasi... diciamo della sopravvivenza, è dunque il litio. Sebbene non appartengano propriamente ai farmaci psicoanalitici, i sali di litio hanno avuto una larga diffusione per le sindromi depressivo-maniacali in quanto ne diminuiscono la gravità e aumentano gli intervalli di benessere fino a raggiungere una stabilizzazione duratura del tono dell'umore. Ed è proprio questo il percorso terapeutico tracciato dal famigerato, per il paziente, trittico “americano”. Anche il linguaggio usato dai medici risponde agli echi statunitensi («Il trittico dunque parla inglese. [...] Pareva che i mali s'adeguassero agli angloamericani» *IP*, p. 31) e lo scrittore lo sottolinea con accurata ironia grazie al susseguirsi di termini tecnici come *sleep-deprivation*, *social phobia*, *free floating anxiety*, *panic-attack*, *swing*, *self-confidence*, *performance*, *light-therapy*, ai quali per contrasto Ottieri fa risaltare un

¹⁸³ Le benzodiazepine appartengono alla famiglia dei farmaci psicoletici (che producono rilassamento e depressione dell'attività psichica), e più precisamente al gruppo dei timoletici (depressori degli affetti) che a loro volta si distinguono in neuroletici (svolgono un'attività antipsicotica) e in tranquillanti (diminuiscono i livelli d'ansia in tutte le sue forme). Le benzodiazepine fanno parte di quest'ultimo sottogruppo di tranquillanti o sedativi ansiolitici che riducono l'ansietà patologica, la tensione e l'agitazione.

¹⁸⁴ I sali di litio appartengono alla famiglia dei farmaci psicoanalitici che stimolano l'attività psichica e si distinguono in timoanalitici o antidepressivi, quando la loro azione investe gli affetti, e in nooanalitici o neurostimolanti, per lo stato di vigilanza. I sali di litio appartengono al primo gruppo, dei timoanalitici che agiscono sul tono dell'umore e tendono a elevare, sulle espressioni del pensiero, un effetto nei diversi casi ansiolitico o stimolante.

linguaggio spiccatamente aulico con parole quali «frate», «volea», «sentiere», «aura» che nella lettura creano un effetto stridente.

Esiste un sale
detto di litio che è miracoloso
come la pietra filosofale.
O l'ennesima beffa?
Quando è nel setting del verbo,
vuole il sale,
nel sale, il verbo,
cervello rotto dalle antinomie. [...]
Io do adesione critica
alla psicobiologia,
io mi affido al sale,
però mi lasci dubitare,
ho dubitato fin dalla culla.
(*IP*, pp. 12, 26)

Oltre che titubante e scettico, il paziente si mostra rigido nel concedere fede incondizionata alla novità che si sperimenta sul suo corpo, o sarebbe meglio dire cervello, arrivando a chiedere una penosa quanto inutile “questione di fiducia” («L'umore, parlato, calava, si poneva la questione di fiducia» *IP*, p. 40) ad un parlamento fantoccio, schermo di un inflessibile potere autoritario, personificato dal Fulgido Dottor Cassano, restio a perdite di tempo. Il valore del tempo è importante a qualsiasi latitudine, da Zurigo a Pisa e in ogni altra clinica, e per Ottieri il tempo non sembra essere galantuomo.

Imprigionato in un presente invivibile, senza prospettive rassicuranti per il futuro, il paziente oscilla il proprio malessere appeso alle lancette di piombo dell'orologio che solidificano lo scorrere delle ore:

Si fa tardi.
Sì davvero. Sempre s'è fatto tardi.
Ho fatto tardi con Giancarlo.
(*IP*, p. 53)

Il Giancarlo chiamato in causa è il dottor Zapparoli, psichiatra e «grande psicoanalista», docente di Psicologia presso l'Università degli Studi di Milano dal '51 al '67,

e dal '63 membro ordinario della Società psicoanalitica italiana. Ha avuto in cura e “lottato” con Ottieri per alcuni decenni, diventando anche un personaggio delle *Guardie del corpo*.

Di speranza in speranza,
disperazione in disperazione,
brucio la vita senza presente.

(*IP*, p. 54)

La clinica diventa, per necessità, un “cosmo” con le proprie leggi, fazioni, lotte, lavori, amori, illusioni e con una sua Storia specifica, riuscendo lo scrittore ancora una volta a non dimenticare la realtà storico-sociale del mondo esterno anche quando si trova imprigionato per lunghi periodi in un microcosmo chiuso (l'immagine del *Campo di concentrazione* ritorna d'attualità). La clinica è sempre legata alla realtà contingente e ad Ottieri non sfugge nulla, lucido nel sapere ciò che avviene oltre la sua stanza, perspicace pur nella malattia nel comprendere “come sta andando il mondo”. Male, molto male. Dalla crisi dei paesi socialisti in un anno emblematico come il 1991 (*L'infermiera di Pisa* viene composto mentre è in atto la disgregazione dell'Unione Sovietica), all'alba del disfacimento del PSI (del '92 è la *Storia del PSI*), da Solidarność alla corruzione dilagante in Italia, dal capitalismo occidentale al ricordo di Musatti e del binomio marxismo-psicoanalisi che non lo abbandona mai. Attraverso la clinica, la società, la storia e la politica, in quei decenni di crisi, *libertà* risulta essere la parola chiave della poetica di Ottieri.

V. 1. b) «Libertà va cercando». In esilio con Dante

La libertà, come già osservato, è un motivo che ricorre in quasi tutte le opere di Ottieri ed investe diversi ambiti come la storia (libertà dall'oppressore nazifascista nelle *Memorie*), la fabbrica (per sfuggire agli ingranaggi alienanti), la malattia (per affrancarsi dal Male che imprigiona), la politica (in cui si è “schiavi” della falsa democrazia, del falso benessere, della modernità tecnocratica).

Aveva fatto della clinica un mondo,
del mondo una clinica.
Libertà va cercando ch'è sì cara,

libertà va cercando.

Libertà da tutto.

(*IP*, p. 17)

Or ti piaccia gradir la sua venuta:

libertà va cercando ch'è sì cara,

come sa chi per lei vita rifiuta.

(*Purg.*, I, 70-72)¹⁸⁵

Il calco del verso dantesco è significativo poiché si delega a Dante un ruolo di rilievo non solo dal punto di vista letterario (le immagini e le cadenze della *Commedia* emergono di continuo nella scrittura di Ottieri), ma soprattutto per la sua figura storica, di uomo sdegnoso, simbolo della libertà intellettuale che non si piega dinanzi alla corruzione dilagante, pagando in prima persona con l'esilio le sue drammatiche scelte di vita. E non a caso, per una sorta di metempsicosi, Ottieri si “reincarna” in Dante quando in un verso del poemetto si autodefinisce «ghibellin fuggiasco» (*IP*, p. 26)¹⁸⁶, mettendo in risalto il valore dell'inevitabile fuga da una situazione non più sostenibile che può condurre al suicidio o all'esilio¹⁸⁷. Ottieri segue Dante sulla via dell'esilio, ma a modo suo, di clinica in clinica, aspramente critico con la società del Ventesimo secolo, non dissimile per corruzione e indegnità morale a quella medievale ferocemente condannata nella *Commedia*. Sono ben sette i richiami che Ottieri compie nell'*Infermiera di Pisa* nei confronti di Dante, confermando l'importanza letteraria ed intellettuale del poeta fiorentino, soprattutto come guida morale.

Distinguere il velle dal posse

è metafisica cima

o abisso del profondo.

Solo Dante avrebbe voluto e saputo.

(*IP*, p. 29)

¹⁸⁵ Il suicidio in questione riguarda Catone l'Uticense che si tolse la vita per non cadere sotto la tirannia di Cesare. La sua drammatica vicenda è narrata nella *Farsaglia* di Lucano, dalla quale deriva la conoscenza di Dante che dà al gesto del suicidio un valore simbolico, venerando in Catone una grande virtù morale.

¹⁸⁶ Dal v. 174 dei *Sepolcri* di Foscolo. Nonostante Dante fosse guelfo di parte bianca, per le tesi anticurialiste espresse nella *Monarchia* e nella *Commedia*, gran parte del Risorgimento italiano lo interpretò ghibellino.

¹⁸⁷ Il motivo dell'esilio fisico, politico, “mentale” è fortemente radicato nel pensiero di Ottieri che in una lettera del 20 maggio '47 scrive all'amica Fabrizia Baduel: «La mia vita è una condizione estrema, d'esilio».

Ottieri inserisce nel poema alcuni versi che sono altrettanti calchi danteschi come, ad esempio, «Aspro, torvo e cupo sentiere» (*IP*, p. 23) per descrivere la condizione del malato in clinica, come nell'inferno del *Campo di concentrazione*, da cui si può uscire attraverso le nuove terapie come la psicobiologia, anche se Ottieri non nasconde la propria diffidenza.

Le psicologie dinamiche
braccano il malato,
non hanno pietà del suo soffrire,
accrescono l'angoscia
per farne uscire con un salasso
il riveder le stelle.
(*IP*, p. 76)

Salimmo in su, el primo e io secondo
tanto ch'i' vidi de le cose belle
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.
E quindi uscimmo a riveder le stelle.
(*Inf.*, XXXIV, 136-139)

Gli ultimi versi dell'*Inferno* sono caratterizzati da un evidente cambiamento di tono rispetto all'intera cantica; il linguaggio è più leggero, i termini utilizzati rinviano a dolci visioni, al cielo stellato e soprattutto alla *chiarità* di un mondo che sembrava perduto per sempre. Ottieri ne riprende l'ultimo verso (il celebre «riveder le stelle»), ma l'atmosfera è agli antipodi come se per un malato l'inferno non si dovesse mai abbandonare: senza tregua né pietà, la sofferenza aumenta insieme all'angoscia, e se un'uscita s'intravede essa è impraticabile. Si è ancora *dentro* l'inferno.

Ora gliela togliamo, diceva
il Barone del farmaco al disperato lamento
di colui cui morde l'angoscia.
(*IP*, p. 10)

Il «colui» è riferito al paziente, mentre l'immagine dell'angoscia che «morde» per il valore espressivo del verbo rimanda a due versi di Dante, certamente noti ad Ottieri che li fonde:

L'angoscia che tu hai
forse ti tira fuor de la mia mente.
(*Inf.*, VI, 44-45)

Fé semiante
d'omo cui altra cura stringa e morda
che quella di colui che li è davante.
(*Inf.*, IX, 102-103)

La prima citazione riguarda il goloso Ciaccio la cui «angoscia», che come *affanno* indica una pena fisica e morale, non permette al poeta di riconoscerlo; mentre nella seconda si staglia l'immagine dell'Angelo che giunge in aiuto a Dante e Virgilio dinanzi alla porta della Città di Dite, nel suo atteggiamento aureo e superiore per l'*alta cura* che lo attende in cielo. Il paziente esprime le medesime sofferenze dei dannati infernali con il suo «disperato lamento» che spesso nell'aurea tetra risuona tra eterni sospiri e patimenti.

Più la vedeva e più ci voleva fuggire,
via dalla sacra piana
giacente sulla sabbia
fra Arno e Serchio,
lasciare la città ampia e silente
dove la torre pendente, cadente,
fa da pendant alla Spina,
non chiese ma oggetti
preziosi deposti.
(*IP*, p. 16)

Ottieri immagina di fuggire dalla clinica con l'infermiera per vagare attraverso le strade di Pisa. L'indicazione geografica della città «fra Arno e Serchio» è un altro esplicito riferimento a Dante che, a sua volta, si era occupato di Pisa e in toni poco lusinghieri:

Ahi Pisa, vituperio de le genti
del bel paese là dove 'l s'è suona,
poi che i vicini a te punir son lenti,
muovasi la Capraia e la Gorgona,
e faccian siepe ad Arno in su la foce,

sì ch'elli anneghi in te ogne persona!

(*Inf.*, XXXIII, 79-84)

È il canto di Ugolino e l'invettiva violenta prorompe dall'animo di Dante, come solitamente avviene, con durezza e intensità. Il «Serchio» è propriamente il fiume di Lucca le cui acque, dopo un percorso di circa cento chilometri, raggiungono il mare sulla costa tirrenica in località Migliarino nella provincia di Pisa; fiume che Dante cita nel canto dei barattieri immersi nella pece:

Ecco un degli anzian di Santa Zita! [...]

Qui non ha loco il Santo Volto!

Qui si nuota altrimenti che nel Serchio!

(*Inf.*, XXI, 38-49)

Nel descrivere alcuni particolari della città, Ottieri si sofferma sui monumenti più importanti; in primo luogo la Torre per poi richiamare la Chiesa di Santa Spina come contraltare. Il nome della Chiesa deriva da una reliquia della corona di spine di Cristo portata da un pellegrino pisano di ritorno dalla Terrasanta. Al suo interno si trovano opere molto importanti come il tabernacolo di Stagio Stagi, la *Madonna della Rosa* di Nino e Andrea Pisano e l'altare marmoreo di Girolamo da Carrara: per questi motivi si spiegano i due versi «non chiese ma oggetti / preziosi deposti». Interessante poi l'uso dell'assonanza in *ente* in un brevissimo spazio («silente», «pendente», «cadente») e il gioco fonico tra «pendente» e «pendant», omofoni ma di significato diverso tra italiano e francese.

Un ennesimo richiamo a Dante si riscontra nella figura di Cassano immaginato come un novello Omero; ma senza dubbio il riferimento è ironico, in quell'atteggiamento tipico del malato che diffida della nuova terapia e combatte il medico con le uniche armi a sua disposizione: la poesia.

Accorreva dal terzo piano

Cassano come un falco,

aquila

che sopra agli altri com'aquila vola.

(*IP*, p. 32)

Cos'ì vid' i' adunar la bella scola
di quel signor de l'altissimo canto
che sovra li altri com'aquila vola.

(*Inf.*, IV, 94-96)

Omero è il «signor», il maggior rappresentante della poesia epica che da lui ha avuto origine, mentre «la bella scola» rappresenta quel piccolo gruppo di poeti ammirati da Dante nel Limbo quali suoi prediletti maestri. Qui Ottieri accomuna ironicamente Cassano ad Omero e «la bella scola» ai suoi collaboratori.

Verso la fine del poemetto c'è anche un riferimento agli adulatori, attraverso la figura di un noto conduttore televisivo asservito al «Presidente», un'anticipazione delle critiche “politiche” che Ottieri condurrà nelle opere successive, dal *Poema osceno* all'*Irata sensazione*, in cui egli osserva con rabbia e delusione il disfacimento progressivo della società italiana sotto i colpi magmatici della televisione che, con serenità, ogni giorno “fa fuoco” sui cittadini: «Ha ragione la mafia. Chi non spara, non mangia. Il video spara». (*PO*, p. 98)

Accendere la tv,
beccare il sopravvissuto Buongiorno
che loda se stesso e il Presidente
in una sbroda volgare e sciocca
degnata di questo magnifico e progressivo
canale privato.
Guarda canale cinque.

(*IP*, p. 74)

In tale «sbroda volgare e sciocca» si ritrovano gli stessi odori nauseabondi della seconda bolgia infernale dove sguazzano gli adulatori immersi nello sterco, nei confronti dei quali Dante prova un forte disprezzo. Viene rappresentata un'umanità meschina e il tono della descrizione si adegua nel tratteggiare, con crudo realismo, quella sorta di distacco morale che caratterizzerà il rapporto di Dante con i dannati di Malebolge. Le rime che qualificano la seconda parte del XVIII canto dell'*Inferno*, tra cui si ricordano «scuffa», «muffa», «zuffa» e «Lucca», «zucca», «stucca», accompagnate da un colorito di abietta volgarità come «sterco», «privadi», «merda», «lordo», «gordo», «brutti», «pinghe», riescono a dipingere con precisione l'atmosfera circostante: è un vero e proprio mondo di «merda», ricolmo di lusingatori e adulatori ad ogni crocicchio, lestissimi ad inginocchiarsi dinanzi al potente di

turno. Da Dante, passando per Machiavelli, fino ad Ottieri il richiamo ad un rinnovamento morale per l'Italia resta e resterà lettera morta.

Quindi sentimmo gente che si nicchia
ne l'altra bolgia e che col muso scuffa,
e sé medesma con le palme picchia.
Le rime eran grommate d'una muffa,
per l'alito di giù che vi s'appasta,
che con li occhi e col naso facea zuffa. (vv. 103-108)

[...]

Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso
vidi gente attuffata in uno sterco
che da li uman privadi pareva mosso.
E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
vidi un col capo sì di merda lordo,
che non parëa s'era laico o cerco. (vv. 113-117)

(*Inf.*, XVIII)

Qui la Repubblica si squaglia
nello smerdamento generale.

[...]

Questo non lo sopporto. Questa è una merda antropologica. Qui non si scherza. Dobbiamo prendere coscienza. Non più di classe, ma di merda.

[...]

Italiani, Forza,
avete disgustato gli italiani,
che venga Cesare
Borgia, non sacco di merda.

(*PO*, pp. 60, 97, 145)

Ed in questa latrina a cielo aperto o discarica abusiva che è l'Italia corrotta, non serve condannare un Alessio Interminelli qualsiasi, il disastro è più articolato. E nello «smerdamento generale» la famosa lotta di *classe* ha lasciato il posto alla lotta di *merda*, mentre, discioltasi l'ironia, non resta che prendere coscienza della morte civile del paese, mentre il secolo «magnifico e progressivo» (il Trecento e il Novecento tendono a

rassomigliarsi tetramente) s'incancrenisce nella corruzione e nell'illegalità che un popolo intero in modo supino accetta senza protestare.

Nel classico per Ottieri gioco di richiami letterari, sono presenti nell'*Infermiera di Pisa*, oltre a Dante, anche altri poeti come Foscolo, Leopardi e Manzoni. Del primo ritroviamo calchi evidenti oltre al «ghibellin fuggiasco», e si tratta di un omaggio *Alla Sera*:

Forse perché della fatal quiete
tu sei l'imago, a me si cara vieni,
o sera.
Egli aveva sempre ritenuto
che lo spirito guerrier che rugge
entro il Foscolo, fosse ansia.
Voleva chiederlo
al professore di italiano alla Normale.
L'ombra, il crepuscolo, la notte
sono amici del bipolare,
che annaspa la mattina.
(*IP*, p. 67)

Ottieri è attratto dalla profonda inclinazione depressiva del sonetto *Alla sera* in cui Foscolo condensa, con potente forza lirica, alcuni aspetti essenziali della sua poetica: la natura tempestosa specchio dell'animo irrequieto, un ardore ruggente di passioni, un angoscioso desiderio di morte, e soprattutto la mitizzazione della sera, a lui «cara» perché simile alla morte quindi immagine della pace eterna. La notte come prefigurazione della morte celebra inoltre quel particolare viaggio intellettuale verso il nulla che sfocia in uno strenuo conforto della pace serale nell'incoscienza dei sensi, motivo che Ottieri collega al *sonno* leopardiano. La ripresa identica dei primi tre versi del sonetto *Alla sera*, «Forse perché della fatal quiete / tu sei l'imago, a me si cara vieni, / o sera», determina, oltre all'omaggio poetico, la riflessione di Ottieri sulle percezioni avute da Foscolo nel comporre il sonetto, quali il «nulla eterno», il «reo tempo» che fugge, lo struggimento provato dal poeta, l'oscurità della notte. La figura di Foscolo, esule, malato, in costante opposizione politica e mai piegatosi al potere dominante, doveva attirare le simpatie di Ottieri che vedeva nella sua personalità l'emblema di un poeta, a suo modo, *engagé*.

Nel rapporto letterario poesia-malattia non può mancare Leopardi, altro poeta importante nel percorso culturale di Ottieri, che emerge nell'*Infermiera di Pisa* accomunato

alle «dame di Roma e di Milano, / minate come Leopardi dal tedio» (*IP*, p. 8) che cercano urgenti cure antidepressive attraverso lo *shopping*.

Anche Manzoni rientra nell'effetto di rimandi poetici presenti nel poemetto. È interessante notare che quando Ottieri compone i suoi versi “prosaici” dimostra una grande conoscenza dei più importanti poeti della letteratura italiana come Dante, Foscolo, Manzoni, Leopardi con i quali instaura un coinvolgente rapporto intellettuale. Ciò è dovuto alla conoscenza giovanile che egli ebbe di questi autori, studiati e amati fin dal tempo del liceo; la lettura delle loro opere restò impressa nella mente di Ottieri anche in età adulta e durante la composizione delle proprie poesie i richiami, parodie o rifacimenti dei modelli giovanili emergono con naturalezza.

Premendo
il campanello bianco della scura
porta di casa in noce,
fui succhiato dal mulinello della melanconia.
Il cuore scese in basso.
Mille volte poi
risorsi e giacqui.
(*IP*, p. 27)

Lui folgorante in solio
vide il mio genio e tacque;
quando, con vece assidua,
cadde, risorse e giacque,
di mille voci al sonito
mista la sua non ha.¹⁸⁸

Paragonarsi al Napoleone del *Cinque Maggio*, con il «risorsi e giacqui», è senza dubbio un azzardo amplificato dal momento che precede il *cadere*. Se infatti Napoleone, «lui folgorante», cadde dopo numerosi trionfi, Ottieri crolla nel semplice atto di premere il campanello di casa, evento già ricordato nell'*Irrealtà quotidiana* che segnerà *ad libitum* la sua vita psichica. Qualora ce ne fosse ancora bisogno, Ottieri ci vuol ricordare che tutto ruota intorno alla malattia; ma si tratta del Male “assoluto” e dunque la sofferenza che ne consegue può prevedere, senza eccessive disarmonie, anche il *sentirsi* un Napoleone. Perché no? Un moderno condottiero della depressione.

¹⁸⁸ MANZONI Alessandro, *Il cinque maggio* (1848), cit., p. 20.

V. 1. c) La rivoluzione sentimentale

Ma al di là della letteratura e della malattia, se esiste una speranza di rinnovamento psichico e sociale questa passa per un'evoluzione di pensiero che possa condurre alla realizzazione di una società migliore. Il socialismo, che si proponeva di eliminare i contrasti più stridenti tra le classi sociali, appare agli occhi di Ottieri quale auspicabile ideale rivoluzionario. Da qui la conoscenza del marxismo, la partecipazione politica, la speranza del compimento della libertà agognata; ma la Storia sembra dare allo scrittore dei riscontri negativi. La crisi del marxismo si avverte già nel primo dopoguerra, con la “morte dell'ideologia”, rappresentata emblematicamente dal corvo di *Uccellacci e uccellini* di Pasolini, per poi sfociare nell'implosione degli stati socialisti alla fine degli anni Ottanta, cui segue la dissoluzione politica di alcuni partiti europei tra cui il PSI. Allo scrittore non rimane allora che tentare una rivoluzione *par soi-même* non più politica bensì sentimentale, immaginando allora un nuovo socialismo, questa volta fondato sugli affetti, che rimpiazza quello politico forse non più credibile; e nello stesso tempo egli si sente come la Polonia, riconoscimento importante per il primo paese, tra quelli socialisti dell'Europa dell'Est, ad eleggere un governo non comunista.¹⁸⁹

Questa volta faccio
la sentimental rivoluzione,
rovescio di sana pianta la prassi.
Fondo un neo-socialismo! [...]
S'era per urgente bisogno
spostato all'Ovest come la Polonia.
(*IP*, pp. 25, 31)

Lo scontro Est-Ovest, non solo di ideologie e politiche differenti nel dualismo comunismo-capitalismo, ovvero URSS-USA, è vissuto da Ottieri soprattutto da un punto di vista psichiatrico. La nuova terapia farmacologica cui si sottopone nella clinica di San Rossore giunge proprio dall'America e il dottor Cassano, che lo ha in cura, è uno degli

¹⁸⁹ Dal 22 settembre '80, data in cui venne costituito il sindacato professionale indipendente autogestito Solidarność, al giugno '89, in cui ebbero luogo le prime elezioni semilibere con la netta vittoria proprio di Solidarność, la Polonia visse una fase di profonde mutazioni politico-sociali attraverso scioperi, manifestazioni, referendum e repressioni fino all'elezione, a seguito della prima consultazione democratica avvenuta in un paese del Patto di Varsavia, di Tadeusz Mazowiecki (luglio '89), primo ministro intellettuale e cattolico esponente di Solidarność.

“adepti”. L'imperialismo a stelle e strisce sembrò (allora) aver la meglio, nel denaro, nei panini, nei filmacci, nella malattia: è la «Potenza del West». Evaporano dissolvendosi le immagini di *C'era una volta il West... C'è oggi il West*.

Venne dall'America la DEP
malattia mentale unificata.
Venne ricca di sigle
che piacevano all'imperialismo
che aveva sempre fretta. [...]
Bush portava quattrini,
Cassano speranza
e fede nella possibilità del bene.
Potenza del West
e delle sue parole. [...]
Insofferente agli Usa tuttavia
permaneva il matto
anche se l'Est gli dava
non pochi pensieri. Più forti del matto
permanevano gli Usa
e l'economia pianificata
pareva proprio essere sbagliata.

(*IP*, pp. 30, 31, 33)

Come reagisce il poeta a queste trasformazioni sociali, al periodo di crisi incombente, al crollo delle illusioni, ai piani quinquennali ormai abbandonati, mentre è imprigionato nella clinica? Con l'unica voce non ancora dissolta: la poesia. Nei versi si fa luce il pensiero di Ottieri che non vuole cedere passivamente al decadimento generale, innalzando con lucidità e senza ipocrisie un «grido alla gioia» che assume un nobile valore rivoluzionario non appena la parola viene concessa ai poeti. Questo è l'ultimo stadio della rivoluzione, utopico certo ma auspicabile: la voce (disperata) del poeta. In tale condizione si sedimenta la vita di Ottieri, poeta “malato” nella definizione più immediata ed erronea, poiché è soprattutto la figura dell'intellettuale anticonformista che rispecchia fedelmente la vita di chi non si piegò mai alla volgarità politica e culturale del proprio paese.

Negava l'evidenza,
la destra evoluzione del mondo

affettato dai potenti,
voleva ancora ire
nella piana della giustizia
(oimé, sognatore),
nascondersi nel covo degli innocenti
senza servi.
Quando i potenti e i pre-potenti
logorroici la finiranno di parlare
e la voce dei poeti
tornerà a farsi seria sentire
(prima, beffarda), inaudito
echeggerà il suo grido alla gioia.
Sapeva che anticapitalisti pervicaci
consideravano la sua malattia
una rivolta schiacciata,
confinata nelle cliniche.
Non si inorgoglia. Era incerto.
(*IP*, pp. 19-20)

I versi propongono alcuni contrasti significativi: sproloqui logorroici-parole poetiche, potenti-anticapitalisti, servitù-innocenza. Come si pone il poeta al cospetto di tali conflitti? Innanzitutto egli nega l'evidenza non accettando la realtà dei fatti, come la "svolta a destra" che è l'immagine del trionfo capitalistico contro la crisi dei paesi socialisti, nell'involutione, più che nell'evoluzione, della società moderna¹⁹⁰. Colui che non acconsente ai mutamenti politici effettivi è un «sognatore», un illuso che tenta di ritrovare l'umanità perduta nella giustizia e nell'innocenza. I termini per Ottieri si caricano di un denso significato che va oltre la parola stessa, e come per *libertà*, qui *innocenza* riporta idealmente a quello stato primitivo di purezza perduto nella società contemporanea seguendo, in questo percorso, un mito che attraversava il pensiero occidentale da Rousseau a Pasolini, ovvero quello del "buon selvaggio" secondo cui originariamente l'uomo era un "animale" buono e pacifico che in seguito è stato corrotto dalla società e dallo sviluppo tecnologico.

Mentre il rifiuto netto e feroce del servilismo lo avvicina sempre più a Dante, alla fine sarà esclusivamente «la voce dei poeti» (al plurale) ad indicare la strada per il sospirato

¹⁹⁰ Pasolini a tal proposito, nella tragedia *Pilade* scritta nel '66, in anticipo sui tempi lo preannunciò attraverso la voce della dea Atena: «Non profetizzo questa / rivoluzione di destra e questa guerra / per chi la vivrà / ma per chi la dimenticherà», in *Teatro*, cit., p. 425.

rinnovamento “umano”, ben al di là della politica, interessi di bottega e corruzioni. Purezza e innocenza in quella voce sì di un fanciullo, poeta, l’unico in grado di estrapolare un sussulto, un grido, dopo i vari *urli* di dolore nei manicomi, questa volta di gioia. Dalla gioia alla tristezza, tuttavia, il passo è breve ed Ottieri non perde tempo nel dare risalto a questo movimento.

Lui, poeta osservato da chi dovrebbe comprenderlo meglio, quegli «anticapitalisti pervicaci» che relegano la «rivolta schiacciata» solo all’interno delle cliniche non capendo affatto il valore essenziale della sua opera, a chi può dunque rivolgersi? Non ai medici, a quanto sembra, poiché loro agiscono su un piano diverso, molto più oggettivo e in apparenza distaccato. Questo atteggiamento ferisce lo scrittore che si sente troppo spesso abbandonato a letto senza il conforto di una terapia che tenga in conto anche l’anima. Elemosina allora una parola, una consolazione, un momento di intimità umana più che clinica e non la subitanea fuga, mentre si partecipa alla “festa”, ovvero al banchetto del suo cervello che si compie durante l’analisi.

Fermati, Cassano? 'scolta, capito?
Fermati, vieni spesso
ma ti trattieni un lampo.
Non parliamo, Cassano,
di quando vieni col codazzo. [...]
Io ti capisco, Cassano, è la tua festa.
Ma io che ho l'anima pesta
ti avverto, grande medico, vieni solo. [...]
Devo una volta per sempre
dirti dettagliatamente
chi sono e come fui.
Io so che mi puoi ascoltare,
deliberatamente non fuggire.
(*IP*, pp. 45-46)

Ed allora il personaggio malato arriva a rimpiangere le ore di psicoanalisi in cui, seppur nella lotta («Giancarlo gli gettò il guanto / della disfida corporale» *IP*, p. 15), c’era empatia tra medico e paziente e soprattutto *si parlava*. Non parole ma fatti, o anche più banalmente non psicoanalisi ma chimica, gli risponde a Pisa l’“americano” Cassano, determinato a seguire senza tentennamenti la sua terapia, subita dunque dal paziente ma con

almeno l'onore delle armi. Ponendo l'attenzione sul protagonista, il poeta malato, è necessario comprendere per quale disturbo sia stato rinchiuso in clinica. Sui sintomi non si hanno sorprese, trattandosi di depressione accompagnata dai ben conosciuti stati d'*irrealtà quotidiana*: bipolarità, ipocondria, paranoia, ossessioni, in linea con quella particolare espressione di Ottieri: «Non sono un malato ma un policlinico».¹⁹¹

Nella DEP c'è sempre l'Euforia
pel bipolare. Bipolare,
guardati da essa!
Ha sapore d'acciaio. [...]]
«Lei pensa a tutto e al contrario di tutto». [...]]
I professori
con le loro disperazioni e speranze
sulla di lui centenaria mania
e ipocondria
gli procuravano paranoia e noia. [...]]
L'ossessione è fuori dalla storia.
Dalle atemporalì ossessioni
era assediato.
(IP, pp. 12, 13, 22, 23)

Da questo piccolo campionario di malesseri, Ottieri mette in primo piano l'Euforia, in maiuscolo come un personaggio da tragedia greca, stato emotivo caratterizzato da allegria, esuberanza e felicità in corrispondenza di un evento positivo e gratificante. Accompagnata da un eccitamento psicomotorio, l'*euforia* può assumere un significato patologico quando la risonanza emotiva è sproporzionata ai dati della realtà, come accade nella mania, «centenaria» per lo scrittore. Inoltre essa si caratterizza per una condizione psicologica qualificata da una fuga dispersiva d'iniziativa e idee che prorompono oltre ogni contesto biografico cui il soggetto si rapporta in modo assolutamente acritico.

Il *disturbo bipolare*, dal suo canto, aggiunge ai sintomi depressivi un comportamento maniaco alternando periodi di profondo scoramento ad altri in cui si dimostra energico ed esuberante. La durata dei cicli di malattia e delle fasi di compenso è variabile e i quadri con cui si presenta sono molti, perché i sintomi mutano da un estremo all'altro dell'umore per qualità, numero ed intensità.

¹⁹¹ Dall'intervista presente nel libro *E liberaci dal male oscuro*, cit., pp. 424-430.

L'*ipocondria*, detta anche patofobia, aggiunge a questo quadro complesso una preoccupazione immotivata per le proprie condizioni di salute, accompagnata da disturbi fisici e stati d'angoscia, imponendo al malato un ritiro della libido dal mondo esterno con concentrazione della stessa su di sé e sull'organo interessato.

La *paranoia* è un altro tassello del mosaico, e si precisa come una psicosi caratterizzata da un delirio incentrato sulla persecuzione, grandezza o gelosia. La personalità paranoica presenta tratti di diffidenza, sospettosità, riservatezza, rigore, ma questi contrastano con l'estrema lucidità della coscienza e con la perfetta conservazione della memoria, falsata solo dal contenuto delirante, insieme a una logica supportata da una dialettica impeccabile a cui si aggiunge un contegno esteriore ordinato e una condotta corretta.

L'*ossessione*, infine, «assedia» il depresso e non a caso Ottieri ha utilizzato proprio questo termine che deriva dal latino *obsidere*, propriamente assediare, bloccare, occupare, e descrive la condizione di chi è ostacolato dal bisogno insopprimibile di compiere determinati atti o di astenersi da altri, o è costretto a trattenersi con pensieri o idee particolari che non è in grado di evitare, ripetendo indefinitamente questo obbligo coercitivo. Le ossessioni includono idee, pensieri, ragionamenti spesso percorsi dal dubbio e dall'interrogazione, immagini, sentimenti, ricordi o impulsi che, senza un nesso ricollegabile a uno stimolo esterno, si propongono in modo iterativo e automatico contro la volontà del soggetto.

Da tale *ensemble*, uno dei tanti autoritratti psichici che lo scrittore fa di se stesso, potrebbe scaturire una letteratura essenzialmente malata e senza speranze. Solo in parte questo accade, come si è già rilevato, poiché la particolarità di Ottieri sta nel descrivere il Male con ironia e, nel caso specifico del "soggiorno" a Pisa, emerge, nel campionario di disturbi mentali, l'infatuazione per un'infermiera. D'accordo, di un amore impossibile, ma si sorride per qualche momento della malattia. E questo è importante.

V. 1. d) *Day dreams* per le «donne vagheggiate»

Durante il ricovero, oltre alla decennale lotta analitica tra il paziente e il medico, c'è un altro conflitto che assume notevole importanza e riguarda quello in atto tra realtà e fantasia che si svolge all'interno della mente di Ottieri.

La fantasia s'era scrollata dal reale
e garriva.

La realtà ammainava.
Prudentemente Cassano
sollevava i lembi di cotesta bandiera. [...]
«Lei è il più grande esempio» fece Mignani
«del guasto delle interpretazioni permanenti.
Lei non conosce più la verità,
solo la sua ombra cipressina». [...]
È davvero il sogno
più della vita?
No, è un'alienazione che logora il cervello
e le mani.
Ormai il vecchio era tediato
e reso moribondo dai fantasmi,
dall'annaspire per l'aere. [...]
Egli era diventato,
sempre nella tropicale
immaginazione,
un professore della Normale.
Insegnava teoria della personalità. [...]
Vicino a te s'acquieta
l'irrequieta anima mia.
Forse s'acquieta col fantasma.
Ma il fantasma
dieci volte al giorno
cangia.

(IP, pp. 13, 28, 40, 63)

Fantasia, a cui fa riferimento Ottieri, è un termine usato in psicologia in due accezioni: come attività immaginativa alla base di ogni processo creativo, e come *fantasma*, cioè espressione di risonanza psicoanalitica connessa a quella condizione in cui si realizza l'appagamento di desideri inconsci. Il fantasma è un prodotto illusorio che non resiste al confronto con la realtà e tende a soddisfare i desideri per via fittizia nei rapporti con il mondo esterno che impone al soggetto il principio di realtà. I fantasmi possono essere consci come nel caso dei sogni diurni, o inconsci dove il riferimento è al «nucleo originario» del sogno e, secondo Freud, tutta la vita di un soggetto, comprese le sue condotte che sembrano lontane dall'attività immaginativa, è modellata e strutturata da una fantasmatica inconscia.

La *fantasticheria*, già chiamata in causa come *day dream*, sogno diurno, risponde all'esigenza di una legittimazione esistenziale ed esprime un desiderio del presente che corre ad una piacevole esperienza passata per riviverla con l'idea di una realizzazione futura. In genere i sogni ad occhi aperti prosperano tanto più rigogliosi quanto più il reale ammonisce alla moderazione¹⁹², e Ottieri si fa interprete dello scontro in atto tra la realtà, che sembra abbandonata, e la fantasia nella quale riversare i fantasmi assai mutevoli e soprattutto erotici. Nell'*Infermiera di Pisa* sono descritti, anche con minuzia di particolari, vari amplessi scaturiti dalla fantasia dello scrittore e rivolti non soltanto all'infermiera, la «grande favorita» (*IP*, p. 39), ma anche ad altre donne.

Attendeva che l'infermiera di Pisa
slacciasse il grembiule,
aprisse la veste,
scoprisse i misteriosi seni,
forieri di misteriose terre. [...]
Non intendeva sublimare
nella fantasia l'infermiera di Pisa,
guardarla, guardarla, guardarla
da ogni lato,
portarne l'immagine nella stanzetta,
appiccicata agli occhi del cervello
che in pratica era distante
anni-luce dalle mani.

(*IP*, pp. 17, 74)

Oltre al gesto, nell'immaginazione abbastanza comune di slacciare il grembiule per poter osservare gli *inevitabilmente* «misteriosi seni», è determinante l'indicazione spazio-temporale della distanza «anni-luce» che determina la differenza effettiva tra la realtà (l'infermiera è lì con la sua divisa) e la fantasia (l'apertura impossibile della veste). Tutto il poema ruota su questo perno: l'immaginazione infinita e la pratica negata di un desiderio, sempre lo stesso, inappagato.

¹⁹² Nella *fantasticheria* si assiste a una contaminazione tra passato, presente e futuro; Freud considera identico il meccanismo che è alla base delle *fantasticherie* e dei sogni, perché «come i sogni, esse sono appagamenti del desiderio [...] e godono per le loro creazioni di una certa indulgenza da parte della censura. [...] Con i ricordi infantili, ai quali si rifanno, hanno pressappoco lo stesso rapporto che certi palazzi barocchi di Roma hanno con le antiche rovine, le cui pietre quadre e le cui colonne hanno fornito il materiale per la costruzione più recente». FREUD Sigmund, *L'interpretazione dei sogni* (1899), in *Opere*, cit., vol. III, p. 450.

Andando a scavare nei dettagli, il gioco letterario di Ottieri si caratterizza per alcuni *topoi* volutamente banali della letteratura erotica (di infimo livello): in una clinica un anziano degente, “dongiovanni in pensione”, ha un’infatuazione per una giovane infermiera. Fin qui nulla di male, ma come viene descritta l’infermiera? L’importanza della «divisa» è essenziale per aumentare le fantasie erotiche sia per il motivo dell’uniforme che le dà un aspetto di comando, sia per il desiderio di immaginare quello che si nasconde dietro il grembiule. Le connotazioni fisiche che caratterizzano la donna sono tutt’altro che sensuali, e fin dall’inizio l’ironia di Ottieri sagacemente indirizza verso una particolare interpretazione del testo: l’infermiera è bruttina.

Corri per la corsia come un colpo
di fucile, scandito dal tacchettio,
o alto stelo leggermente curvo.

(*IP*, p. 7)

Nei primi tre versi del poema gli elementi vengono disposti con accuratezza, per la logica teatrale con cui è costruita l’opera, fin dall’entrata in scena del personaggio femminile che corre per la corsia, e sarebbe un atteggiamento normale per una qualsiasi infermiera; eppure quel determinato tipo di corsa è sgradevole, improvviso «come un colpo di fucile» e soprattutto reso fastidioso dal «tacchettio», serie fitta di piccoli colpi secchi prodotti dai tacchi alti, il cui rumore è davvero molesto per chi suo malgrado lo percepisce, ovvero il paziente immobilizzato a letto. Già dalle prime indicazioni affiorano alcuni elementi efficaci: oltre al contrasto corsa-immobilità, l’«alto stelo leggermente curvo» con i tacchi alti è l’iniziale immagine dell’infermiera offerta dallo scrittore. L’insieme delle parti comporta una visione sgraziata della donna, alta, magra e anche «leggermente» curva; e nel gioco poetico da seguire, Ottieri diventa subito molto serio: l’infermiera è goffa, quasi caricaturale e non certo bella¹⁹³, come dimostreranno le descrizioni successive.

Gli bastava vederla, ignara, curvarsi,
albero dinoccolato, ossuto e molle,
libellula. [...]
In questo setting di Pisa,
c’era la lunga infermiera di Pisa, [...]

¹⁹³ Eppure Vincenzo Loriga è “costretto” ad ammettere in una lettera inviata il 23 ottobre ’91 allo stesso Ottieri: «Deliziosa la tua *Infermiera di Pisa*, a tutti gli effetti; un altro po’, me ne invaghivo anch’io».

alto stelo [...]

 snodata pianta [...]

 dinocolato stelo. [...]

 Non avea petto, né pancia, né sedere,

 piallata sciacquava nella veste blu,

 albero fronzuto solo di ricci neri,

 d'occhi, di naso e di bocca. [...]

 Lunga infermiera

 dinocolata a volte come un burattino,

 o libellula. [...]

 L'ancheggiante ci sarebbe mai

 andata con lui? [...]

 Era crudo il molle stelo. [...]

 Alto stelo scorrente in corsia. [...]

 Sempre svelta, estroversa nell'azione. [...]

 Un'anguilla, [...]

 giovanissima ragazza, [...]

 giovane sposa.

 Leggermente curva [...] col suo magro e casto

 culetto a segreti scatti. [...]

 Era un alto stelo.

(*IP*, pp. 9, 10, 11, 14, 15, 16, 18, 39, 44, 45, 56)

Ottieri attinge a piene mani dal mondo vegetale e animale per descrivere l'infermiera, ed il ritratto complessivo risulta essere poco allettante. È la scelta dei particolari spesso ripetitivi che sorprende, come lo «stelo» iniziale ripetuto per ben sei volte nel poema dallo scrittore che caratterizza appunto l'infermiera come uno «stelo», «alto» «curvo» «dinocolato» «molle». È un fiore, va bene, ma tra i più brutti. Tra i vari aggettivi «dinocolato» ricopre, senza dubbio, un ruolo caratteristico nel sottolineare l'andatura dondolante, «ancheggiante» e snodata dell'infermiera, aumentando, qualora ce ne fosse bisogno, il suo generale aspetto spiacevole. «Stelo», «pianta», «albero» rappresentano il tritico descrittivo derivato dall'ambito vegetale, ma ogni attributo a loro legato è sgradevole.

«Libellula» e «anguilla» dal canto loro rappresentano due recuperi dal mondo animale, ed entrambi usati in modo figurato per caratterizzare una persona che, con agilità non disgiunta da una certa grazia, sguscia o fugge via facilmente. L'immagine del «burattino»,

infine, si riferisce a movimenti sgraziati (la donna si muove a scatti senza armonia) più che ad una persona priva di carattere e succube degli altri.

Il ritratto complessivo dell'infermiera è strutturato con caricature e forti negazioni evidenziate in due versi: «Non avea petto, né pancia, né sedere, / piattata sciacquava nella veste blu», e nonostante l'infermiera non sia bella, ma forse proprio per questo, lo scrittore ne è attratto. Per quanto concerne il suo carattere, si tratta di una «giovanissima ragazza» e «giovane sposa» che, alla fine del poema, regredisce nella mente del paziente a «bimba», dedita completamente al lavoro senza tentennamenti e per questo corre spesso tra le corsie e le stanze. Parla poco nel complesso ed appare restia alle *avances* e alle battute dello scrittore, mostrando di conseguenza un “cuore di pietra”:

Non ha altro da pensare
questo vecchietto?
È squisito
e sempre parla a voce bassa. [...]]
Al signore posso fare mille clisteri,
non una carezza.
Era crudo il molle stelo,
s'ignorava come avesse abbandoni,
che cosa miagolasse nell'amore.
Nel lavoro era lieta,
estroversa e veloce.
Correva a testa bassa
dalla guardiola al fondo,
dal fondo alla guardiola.
(*IP*, p. 18)

Le parti della tragicommedia sono ben delineate e non possono sovrapporsi: da una parte l'infermiera che svolge il proprio lavoro e dall'altra il paziente che deve guarire. Clisteri sì, amore no. Chiaro, corretto, ma che tristezza. Ed allora lo scrittore si prende una personalissima rivincita nel fantasticare un rapporto anale con un'altra donna dalle caratteristiche opposte (quasi una donna-schermo), con la quale egli possa agire attivamente:

Come un colpo
di fucile traversò la ruminazione del vecchio
l'*idea* dell'amante di Roma,

bionda.
Avea le cosce lunghe,
i seni a coppa.
Una terrificante libidine
lanciava il paziente
al ricordo di colei che nuda
faceva il ponte all'indietro.
Le ficcava il membro da retro.
(*IP*, pp. 20-21)

Il motivo del «colpo di fucile» torna con l'approssimarsi delle figure femminili sulla scena, quasi a voler indicare il carattere improvviso, ma anche spaventoso, dei rapporti con le donne. La figura di quest'amante di Roma, o meglio la sua fantasticheria giacché si tratta pur sempre di un'*idea* riportata volutamente in corsivo, è l'altra faccia della medaglia sessuale rispetto alla «bruna» e piatta infermiera in divisa: essa è bionda con cosce lunghe e seni formosi, nuda e posseduta «da retro». Ovviamente si tratta di una fantasia notturna che si dissolve ai primi bagliori del risveglio, all'alba, quando la coscienza della realtà non permette ulteriori divagazioni, ad eccezione dei *day dreams* sempre bene accolti. La bruna e la bionda sono tuttavia solamente due figure tra le tante che affollano la mente dell'anziano scrittore, in quella famosa «rida delle donne vagheggiate» osservata già nel *Campo di concentrazione* ed attentamente studiata dai medici.

Cassano dall'alto trono
del suo sacerdozio: «Non ti farai mica,
ora che sei quasi a cavallo,
scompensare dalle donne?»
«Professore, tutta la mia vita
è travagliata a morte dalle donne». [...]]
Lui sempre smaniato di donne,
fin da ragazzino
era vissuto tra uomini. [...]]
Faceva intanto attenzione delirante
ad uno degli ultimi suoi lanci dello sperma.
Tutte le donne che avea nel cervello
componevano una leggiadra, dannata
ghirlanda: poteva pur immaginare

uno scroscio di sperma nel ficheto.

(IP, pp. 47, 49, 62)

La selva dei sessi femminili, propriamente il «ficheto», accoglie tutte le fantasie erotiche dello scrittore fino al «sessuale delirio», con immagini che prefigurano le scorribande amatorie del successivo *Poema osceno*. Tutte le scene di sesso elaborate nella clinica di Pisa vedono protagoniste molte donne ma non l'infermiera, sognata d'un amore impossibile, che filtra il desiderio dell'anziano degente con fantasticherie sessuali che hanno un *target* ben preciso. Si scinde dunque il desiderio d'amore con la fantasia erotica, e quest'ultima diventa tanto più intensa verso altre donne quanto aumenta la ritrosia dell'infermiera nei suoi confronti. Un inno al sesso libero che non contempla, ovviamente, alcuna procreazione; non c'è più tempo e non avrebbe alcun senso, ed allora ogni alternativa al concepimento è ben contemplata. Lo «scoppiare» ripetuto del pene con lo «sperma accusatore» (idea espressa dal Pasolini di *Bestia da stile*¹⁹⁴) rappresenta, nelle fantasie dello scrittore immobilizzato a letto, un ultimo tentativo di rivincita per stare ancora nel mondo a modo suo, esprimendo i propri sentimenti in una forma aggressiva e nello stesso tempo innocente. Quello sperma che inonda il petto e le cosce delle «donne vagheggiate» si trasforma, quasi per incanto, in inchiostro che trova sulla pagina la finalizzazione di un rapporto fertile: la poesia solipsistica e rivoluzionaria.

Accostandosi a lei,
esplodeva di desiderio. [...]
S'era proposto
di sodomizzarla,
cercando tutti i fori
che non facessero nascere un bambino.
Ella non volle.
Le propose di mettere il pene
fra i seni ch'ella con le mani

¹⁹⁴ JAN: «L'erba giallognola che resta in ogni stagione, / e i sassi lisci, sono il mio teatro. [...] Mi sono convinto che anche gli atti estremi / di cui io solo, attore, sono testimone, in un fiume che nessuno raggiunge, avranno avuto alla fine un loro senso. [...] Ho le mani che sanno del mio sperma appiccicoso / per la gioventù che rende padri di figli coetanei: / ché tutti gli uomini sono gravi di un germe profondo / ma ahimè quando io mi avvicino alla bellezza, / non sento discendere in me pace e serenità! / Il desiderio immenso di dar luce a quel germe e di generare diventa in me voglia di essere coperto di vergogna. [...] Qui nessuno mi vede, ma nel mio desiderio, / è come se tutti mi vedessero: col pugno / che stringe ancora una carne calda / che il vento della sera tocca con la sua freschezza, / quando sarebbe ora – e come sarebbe ora! – / che i calzoni la coprissero, ben chiusi». PASOLINI Pier Paolo, *Bestia da stile*, in *Teatro*, cit., p. 764 e sgg.

dovea predisporre a pareti. [...]
Poté infilare sereno
il pene gonfio da scoppiare,
che scoppiò.
Il liquido
inondò alla vergine la gola. [...]
Nella pensione
il pene si rigonfiò.
Glielo mise fra le cosce. [...]
Per struggimento,
voleva cacciarle il pene in bocca.
Non lo permise.
(*IP*, pp. 69, 70, 73)

Si sogna dunque il possesso fisico di diverse donne, in qualsiasi luogo e in qualunque posizione, in una rivisitazione personale del *Kamasutra* che consente l'aggiunta di nuove "avventure" con infermiere, modelle, commesse, Miss Italia, attrici, anche una «nana», bionde, brune, alte, basse, vergini o sposate, capelli lunghi o corti, vestite o nude; nel campionario senile non ne manca nessuna ed «egli immaginò col pirla / di possederle tutte» (*IP*, p. 55). E i suoi medici e psichiatri ci vanno a nozze con tutto questo materiale. Cassano ovviamente si oppone alle fantasticherie erotiche dell'anziano degente, il quale prende spunto per un'inversione improvvisa di tendenza auspicando, dopo tanti sogni ad occhi aperti, un gesto, definitivo e coraggioso, per una «performance» d'assoluto rilievo:

Voglio con atletico cazzo
penetrare una stupida fica.
[...]
Ma basta col verbo:
poniamo mano
alla performance.
(*IP*, p. 51)

Breve momento di sollazzo toccando la realtà che tuttavia non concede nulla, se non le illusioni. Ed allora si torna a capofitto nei sogni, allungando a dismisura il circolo vizioso della volpe e l'uva.

Cassano, io non voglio
penetrare, sfondare con l'intelligenza
l'intelligenza. [...]
Faccia qualcosa!
Se no si fa tardi. [...]
Ora sognava un suo vecchio sogno,
le fotomodelle di cui era ricca
l'odiata Milano, città
delle belle donne. [...]
C'è pieno di bionde
a San Rossore.
Ne passava magari un gruppo
di tre o cinque,
di capelli lunghissimi
fino alla cortissima gonna
e sembrava che andassero al mare. [...]
Entrò una nana toscana
con la sottana alle magrissime cosce,
era una scheggia,
un passerotto morto,
un faccino da strega.
Ma la donnetta tanto fasciava
il microscopico sedere
e le gambette tanto tutte
si facevano vedere,
che egli immaginò con pirla
di possederle tutte.

(*IP*, pp. 51, 53, 55)

Le donne, nella perpetua «rida delle donne vagheggiate», rappresentano un *topos* della letteratura di Ottieri in quanto, a partire dalle *Memorie* fino all'*Irata sensazione*, le figure femminili si ritagliano degli spazi significativi all'interno delle sue opere. Katja, Elena, Rita, Caterina, Tullia, Giada, Samantha, Lotte, Fraulein Müller nascondono molteplici e variegati aspetti della donna quale moglie, sorella, cugina, amante, alcolizzata, depressa, psicoterapeuta, drogata, infermiera... Tutto un universo che esplose intensamente nelle fantastiche dello scrittore, il quale vuole conoscere le "sue" donne in modo approfondito attraverso la poesia e il sesso, fantasticando su una nuova *Città delle donne* che Ottieri,

novello Dottor Katzone di felliniana memoria, rielabora in uno psicotico *Mondo delle donne*. E sebbene il «sessuale delirio» spinga lo scrittore a fantasticare su altre figure femminili, a Pisa è senza dubbio l'infermiera che si arroga il titolo di «Grande favorita», il cui carattere è oggetto di esame da parte di Ottieri che non si arresta alla sua descrizione fisica, peraltro non esaltante, tentando di analizzare le profondità umorali della «giovane sposa e bimba», reale e nello stesso tempo sognata, «simbolo» del mitigarsi della sofferenza e “inchiodata” in un eterno presente.

Solo l'infermiera di Pisa
sembra non avere antitesi,
o tutto il reale. [...]
Il pazzo all'alba si sentiva sommerso
da terapie e ideologie,
l'infermiera di Pisa era la sola cosa
per cui fare pazzie. [...]
L'infermiera di Pisa era soltanto un sogno. [...]
La bimba non viveva d'attesa,
si comportava come chi vive nel presente.
Viveva d'un presente ben fermo
e scandito tra futuro e passato.
Sapeva che amava l'infermiera
perché era il simbolo
dell'attenuarsi
della sofferenza.
(*IP*, pp. 12, 36, 49, 60, 71)

Con l'infermiera l'anziano degente, oltre al sesso, immagina di fuggire dalla clinica. Il motivo della fuga, ossessivo nel *Campo di concentrazione*, ritorna con forza a Pisa, anche se in questa circostanza si tratta di evadere con qualcuno, tra l'altro con un rappresentante della clinica stessa, verso la libertà. E cambia anche la prospettiva: se a Zurigo il tentativo d'evasione era stato puro, assoluto, e percepito come un ultimo anelito di sopravvivenza, qui a Pisa si annacqua per la presenza dell'infermiera che, nelle fantasie dello scrittore, lo dovrebbe accompagnare oltre l'uscita verso un “mirabolante” futuro.

Ma non accadrà nulla di tutto ciò: si resta dentro la clinica e si continua a fantasticare sempre dal suo interno.

Voglio fuggire e giacere
 con l'infermiera di Pisa,
 nel vero. [...]

«No» smanìò il pazzo
 «io non mi sposto da San Rossore!
 Non cerco altr'orma. Semmai
 fuggo nella foresta
 con l'infermiera di Pisa». [...]

Nausea. Paura.
 Sorta di orrore, tremore
 della mente, no, del corpo.
 Arrancamento pel selciato.
 Bisogno di fuga.
 (*IP*, pp. 24, 25, 32)

Oltre ai motivi della «fuga» e della «pazzia», classici nell'universo della clinica, Ottieri indugia su altri elementi, aprendo un nuovo capitolo di storia letteraria, propriamente ariostesco, quando si sofferma a considerare con attenzione l'«orma» e la «foresta» che permettono allo scrittore di rivivere in parte le gesta di Orlando, come lui furioso, pazzo, in fuga, follemente innamorato e alla ricerca del proprio desiderio inappagato.

Non come Amleto, come Orlando
 attendeva che l'infermiera di Pisa
 slacciasse il grembiule,
 aprisse la veste,
 scoprisse i misteriosi seni,
 forieri di misteriose terre. [...]

Parve un po' quietato
 l'Orlando furioso inibito.
 Ora in terra di Pisa i suoi dottori
 lascian gli strazi e vanno ad insegnare
 le forme dell'inumano dolore alla Normale.
 (*IP*, pp. 17, 50)

L'ironia di Ariosto tendeva a dissolvere il mondo cavalleresco, svuotando di valore tutta la tradizione medievale, attraverso la rielaborazione del carattere di finzione e la riduzione dei modelli eroici a pura invenzione narrativa. Il procedimento compiuto da Ottieri

è simile: anche lui svuota di senso la materia narrata andando oltre il Male, si fa beffe dei medici mettendoli in ridicolo e sogna fughe d'amore con l'infermiera; ma soprattutto si ritrova quell'ironia dissacrante tipica in Ariosto, per cui gli infedeli sono i dottori, Angelica è l'infermiera, le guerre analitiche sul campo sono quotidiane, e senza sosta si attraversano boschi e «foreste» mentali nell'ininterrotta ricerca, tra fughe e raggiungimenti, del desiderio che illude, ovvero la guarigione.

Oltre ad Amleto ed Orlando, risaltano nel poema altre due figure con le quali Ottieri sente un forte legame, sempre in relazione allo stato in cui si trova, immobilizzato a letto dentro una clinica. Il primo riferimento riguarda San Sebastiano:

L'ossessione è fuori dalla storia.
Dalle atemporalì ossessioni
era assediato. Per lenire le piaghe
di questo San Sebastiano
consiglia un farmaco Cassano.
(*IP*, p. 23)

Il San Sebastiano rimuginato da Ottieri potrebbe essere quello del Mantegna¹⁹⁵, per l'immagine drammatica il cui volto si contrae in una smorfia di dolore mentre il corpo viene percorso dalla tensione drammatica. Il segno di Mantegna nel dipingere San Sebastiano è duro, secco e spigoloso, con tratti netti e precisi per ogni particolare del martire, dalle rughe del volto ai rilievi delle ossa e dei muscoli, alle pieghe contorte del pannello che cinge i fianchi. Il carattere energico e monumentale del quadro è rilevato inoltre dagli elementi architettonici che caratterizzano lo sfondo: una colonna romana, un capitello riccamente lavorato e dei ruderi di un edificio antico. Questo San Sebastiano è immobile ed incatenato alla colonna in posizione verticale, colpito da numerose frecce che ne aumentano la sofferenza ripresa da Ottieri il quale, inchiodato a letto orizzontalmente e senza possibilità di fuga, sente gli strali della malattia che lo dilanano ogni giorno. I busti dei due arcieri nel dipinto, con reminiscenze di Van der Weyden, trasmigrano nel poema attraverso le figure dei medici che "infieriscono" con i continui farmaci, simili a «frecce», sul corpo quasi esanime del paziente. Non a caso in alcuni versi ci sono rimandi ad elementi quali l'arco, le saette o la faretra:

¹⁹⁵ Si fa qui riferimento al San Sebastiano del Louvre, dipinto dal Mantegna nel 1480. La tragica vicenda del martire interessò fortemente la sensibilità del pittore che dedicherà tre quadri a questo tema: oltre al dipinto già citato, c'è un San Sebastiano del 1470 che si trova al Kunsthistorisches Museum di Vienna e un altro del 1490 conservato al Ca' d'Oro di Venezia.

L'amante di Roma
sta sempre in agguato,
lenta a rientrare in faretra. [...]]
Sono un famoso
antico ossesso. Ci vuole un esorcismo.
La tua medicina svizzera
non intacca le frecce.
(IP, pp. 21, 48)

L'altra immagine cara ad Ottieri riguarda un personaggio mitologico: Tantalo, il semidio che per aver offeso gli dei fu costretto a subire l'eterno supplizio consistente nel non poter bere né mangiare, nonostante egli fosse copiosamente circondato da cibo e acqua. Inoltre un grosso macigno incombeva sopra la sua testa con la minaccia di schiacciarlo, facendolo vivere in una condizione di terrore perenne. Il masso opprimente, il desiderio eternamente inappagato, la paura quotidiana avvicinano le esperienze di Tantalo a Ottieri, il quale avverte il bisogno primario nella fantasia dell'infermiera, vitale come il cibo e l'acqua.

Tantalico supplizio.
Meglio che finisse il turno,
per immaginare in solitudine
la grande favorita.
(IP, p. 39)

Anzi Ottieri va oltre il mito: il supplizio è atroce nella realtà, in quanto il possesso fisico della donna è impossibile, quindi preferisce l'assenza per concretizzarne il raggiungimento in quella zona della mente in cui tutto è realizzabile. È l'applicazione "pratica" di un *day dream* con i fiocchi. Fine del supplizio. Allora «è davvero il sogno / più della vita?» si domanda lecitamente Ottieri. *La vida es sueño* risponde Calderón de la Barca. Fine del sogno, inizio della vita. O viceversa?

In questo poema dall'aspetto teatrale, dopo aver analizzato gli antagonisti, i medici e il personaggio femminile, l'infermiera, *last but obviously not the least*, è necessario soffermarsi sul protagonista principale, lo scrittore rinchiuso in clinica. Come spesso accade, Ottieri non tergiversa sulla propria condizione descrivendola in modo diretto e crudele fino a fornire al lettore un lucido autoritratto che prende forma nei diversi passi del poema.

Sono un famoso
antico ossesso. Ci vuole un esorcismo.
La tua medicina svizzera
non intacca le frecce. [...]
Sono un lucidissimo pazzo.
Ho sofferto sofferenze inaudite. [...]
Ora era antico.
Avrebbe conquistato
la sua celebrale e folle senilità
una modella in pelliccia? [...]
Relitto d'uomo. [...]
Si dichiara ferrovicchio. [...]
Egli è pazzo.
Vuol essere pazzo,
tiene la follia come un cibo fra i denti,
perché il buon senso
glielo vuole strappare.
(*IP*, pp. 48, 49, 51, 53)

Il vecchio lucidissimo pazzo, che ha trascorso un'intera vita a combattere il Male e i medici curanti, giunto alle battute conclusive della propria vicenda, personale e letteraria, non si lascia investire passivamente dai sintomi dell'invecchiamento, tra cui la solitudine e la depressione, elaborando un suo "mondo" a parte, edificato dalle fantasticherie erotiche, talvolta deliranti, che emergono come pura ribellione. A tal proposito, in una lettera giovanile scritta a Fabrizia l'8 giugno '49, Ottieri scrive: «Io sono sempre abbastanza pazzo, ma un pazzo vivo e non un morto. Mi chiedo dove andrò a finire».

V. 2. *Il palazzo e il pazzo*

V. 2. a) E fu la pazzia

Conclusasi l'esperienza di Pisa senza alcun riscontro favorevole per il paziente, giacché la terapia "americana" del «Nobile Cassano» non sembrava aver sortito gli effetti sperati, Ottieri, il «Conte», il «pazzo» esce dalla clinica e si rifugia nel passato delle *Memorie*, ambientando il poemetto *Il palazzo e il pazzo*, il secondo atto dello psicodramma esistenziale, nel Palazzo di Chiusi (a cui sostituisce il solito nome di Belverde) paese amato e odiato fin dall'adolescenza; e come per *L'infermiera di Pisa*, anche qui Ottieri segue una certa logica teatrale nel far entrare in scena i personaggi secondo lo sviluppo narrativo:

Conte, lei è soprattutto
un teatrante.
Ho letto dei libri.
Pare che il teatro
sia un volto tipico del disturbo,
un modo non di orchestrarlo,
ma di fuggire la guarigione.

(*PAL*, p. 111)

Mentre sullo sfondo emergono con vivacità le immagini di Chiusi, dei luoghi frequentati, degli abitanti, delle inclinazioni politiche intrise di *amarcord* ed affetto da parte dello scrittore che spesso si era sentito un corpo estraneo nel Palazzo a causa dell'atmosfera opprimente che avvertiva nella famiglia («Avevo una bisnonna, una nonna, una zia / originali. / Io sono originale / da parte di madre e padre» *PAL*, p. 114) e della mentalità non proprio *open-minded* del paese: «Che pensa lei, che pensa il paese / del conte figlio del conte?» (*PAL*, p. 28). La considerazione dei paesani verso il "reprobo", il «figlio del Conte», lo scrittore alcolizzato, il metropolitano che disdegnava l'origine agraria non fu negli anni molto positiva: per la *forma mentis* paesana non si comprendevano bene le originalità di Ottieri, la sua scrittura e gli atteggiamenti "mondani". Dunque niente di nuovo dalle *Memorie* nonostante i decenni trascorsi:

Tutto il paese mi considera
un verme.
Io invece voglio
essere per acclamazione sindaco.
(*PAL*, p. 47)

A Chiusi Ottieri trascorse le estati durante l'adolescenza, mentre negli ultimi anni ritrovò proprio nel Palazzo un luogo di quiete (relativa), oscillando tra sentimenti contrastanti per il paese a cui si sentiva legato per le origini del padre che, come i suoi antenati era di Chiusi (mentre la madre di Cetona, un paese vicino).

Non ho con cotesta landa,
un bel rapporto. [...]
Il primo modo di sciogliere
il nodo Belverde
è andarci a vivere. [...]
Belverde!
Tutt'e due siamo rossi,
disfattisti,
civili, depressi.
Non siamo più agrari,
ma nemmeno terziari. [...]
Belverde è Cuba.
Il Conte di Belverde
preferisce morire che intraprendere.
(*PAL*, pp. 11, 93, 109, 110)

Nonostante la comunanza di sentimenti depressi, Ottieri non riuscirà mai ad abbandonare Milano (città davvero odiata) per Chiusi, dove regnavano una confusione di idee politiche (già appurate nelle *Memorie*) e un'evidente gracilità intellettuale che non permettevano allo scrittore di integrarsi nel paese.

Il paese è fortemente politicizzato.
Vi regnano il Fascio e la Catechesi,
e l'Imbarazzo dell'area marxiana. [...]
Siete, siamo

estremisti e disfattisti,
apocalittici e utopisti.
Sognatori e depressi.
Io te lo dico perché il caso Belverde
è il caso mio. [...]]
Lo sai perché la striscia rossa
di Siena è rossa?
Perché è povera.
Belverde è il paese più povero
della striscia rossa,
di questo sud del centro.
(PAL, pp. 7, 32, 33)

Anche se il tema principale del poemetto è la pazzia, ed il protagonista asseconda questa inclinazione, non mancano neanche in quest'opera, scritta nel '93, i riferimenti agli sconvolgimenti storici di quel periodo, come accaduto nell'*Infermiera di Pisa*, con in prima linea il crollo del socialismo dopo la dissoluzione dell'URSS. Emerge in alcuni versi la responsabilità dell'«intellettuale di sinistra» che avrebbe dovuto spiegare *coram populo* cosa stava accadendo ad un sogno, ad un'ideologia per la quale si era lottato per decenni. Mai fidarsi degli intellettuali...

Non sei, non eri...
Un famoso compagno?
Famoso...!
Compagno, abbiamo preso
un bel colpo in testa.
Perché non si sapeva meglio
che l'Est era un disastro?
Voi intellettuali organici
dovevate saperlo.
Ho sempre sostenuto che la classe operaia
non deve fidarsi
degli intellettuali.
Essi, al momento buono, si squagliano.
È la disgregazione.
È la rifondazione.
Insomma che cosa dicono,

che cosa fanno ora,
gli intellettuali di sinistra?
Ancora una volta conviene
tacere.

(*PAL*, p. 29)

Sulla dabbenaggine di certa *intelligenza* di sinistra, Ottieri aveva rivelato le proprie perplessità già nel '49 in una lettera inviata a Fabrizia Baduel:

Non fidarsi degli intellettuali di sinistra (e quindi di me stesso) è il mio motto. Malraux è finito segretario di De Gaulle. Qui, delle due l'una. O si è per e con la classe lavoratrice, o si finisce coi generali e gli arciduchi (o ci si limita a bisticciare in famiglia, ipotesi quest'ultima la più probabile). (24 maggio '49).

Questo motivo sarà approfondito, in modi assai più feroci e dissacranti, dallo stesso Ottieri in diversi passi del *Poema osceno* e nell'*Irata sensazione* dove la cultura di sinistra intellettuale e politica, attraversando l'intero panorama dai comunisti ai democratici proletari, viene condannata per la sua insulsaggine che permise finanche l'ascesa incontrastata di "Sua Emittenza" Berlusconi.

Anche se nella *Storia del PSI*, e in parte anche nel *Padre*, Ottieri tenterà di analizzare le cause politiche, economiche e sociali che hanno portato al crollo degli Stati socialisti, qui nel *Palazzo e il pazzo* una riflessione dolorosa è incentrata sul marxismo, uno degli elementi cardini della sua formazione culturale fin dagli anni Quaranta. Si potrebbe dire la fine di un sogno anche se, in realtà, già nel periodo industriale Ottieri aveva avvertito l'impossibilità di una realizzazione concreta del marxismo in qualsiasi tessuto sociale.

Il marxismo non è solo
una fantasiosa diagnosi
e terapia del mondo,
era un modo per fare della miseria una scienza. [...]
L'orrido mito marxiano non termina
che con il termine della povertà mondiale.
Allora la televisione potrà tutto.
Per ora ancora,
agli umili un'utopia extra è necessaria. [...]

Sussistono il sentimento della morte
e la morte reale,
come il socialismo. [...]]
Compagni,
il sistema social-comunista,
di cui gli intellettuali di sinistra
italiani sono stati,
con discorsi, saggi, poesie, romanzi,
fautori sfegatati
per cinquant'anni,
ha dimostrato di rendere i poveri
più poveri.
Il suo unico scopo
è quello di rendere i poveri
meno poveri,
mentre pare che ciò avvenga meglio col sistema
il cui unico scopo
è quello di rendere i ricchi più ricchi.
(*PAL*, pp. 34, 37, 56)

Parlando di Marx non può mancare anche un riferimento a Freud per quest'accoppiamento vissuto da Ottieri «come bisogno primario». E in pochi versi l'autore riesce a condensare l'essenza delle due «stelle polari» del Novecento, in modo epigrammatico e tagliente:

Lasciamo Freud, torniamo a Marx. [...]]
La lotta di classe
non l'ha inventata Marx,
ma la divisione in classi.
La libido
non l'ha inventata Freud,
ma le difficoltà del cazzo.
(*PAL*, p. 35)

Ottieri fin dai primi versi mette in chiaro i punti cardini del poemetto: il protagonista è uno scrittore «pazzo», depresso e alcolizzato che si «aggira in mutande» nell'antico Palazzo; e come solitamente accade, quando Ottieri parla di sé non fa sconti. L'autoritratto che emerge

dalle pagine è impietoso: con una certa insistenza egli pone l'attenzione sui differenti disturbi mentali che da decenni lo rinchiudevano in "prigioni" poco dorate, ovvero le cliniche, ed i ricordi rinviano alla Klinik am Zürichberg nonostante siano passati molti anni da quell'esperienza:

Diceva sottovoce a Zurigo
per un anno, Vedremo,
lo psicologo del profondo. [...]
Non ce la faccio più a Zurigo.
Vedremo.
Questa clinica per casi disperati
mi dispera.
Non tollero il week-end sul Dolder.
(PAL, pp. 73, 76)

E neanche la permanenza nella clinica San Rossore di Pisa, la cui immagine è sempre vivida, ha potuto migliorare la condizione psichica dello scrittore. Come se ci fosse ancora qualcosa in sospeso o non raccontato nell'*Infermiera di Pisa* che si vuole puntualizzare, nei ricordi del paziente da poco dimesso, e ormai «pazzo», riaffiorano le atmosfere dell'ospedale, le frasi dei medici Mignani e Perugi, la lotta analitica terminata senza vincitori, e soprattutto si eleva la figura del «Nobile Cassano», primario e "nemico privato" numero uno:

Decolpevolizziamo la depressione,
non l'alcolismo,
dice Mignani in San Rossore. [...]
L'uomo è geloso e poligamo,
dice sereno Perugi a Pisa.
Ma egli aggiunge
che è questione di umore. [...]
Ma lei, dottor Perugi,
mi considera pazzo
nel senso
che si intende per le strade del mondo? [...]
Lei è pazzo, disse Mignani,
se non altro
perché beve come un pazzo. [...]

Il nobile Cassano
mi considera un matto ameno. [...]]
Io temo (io voglio) dover tornare
nella troppo amata Pisa,
dal nobile Cassano.

(*PAL*, pp. 21, 40, 79, 80)

Tra le varie cliniche, manicomi, ospedali in cui Ottieri ha soggiornato, la clinica San Rossore di Pisa resterà senza dubbio, tra dolore e nostalgia, ben fissata nella sua memoria senza dimenticare le terapie seguite seppur infruttuose. Del resto la clinica, ed i medici lo compresero da subito, appare allo scrittore come l'unico luogo (certamente dal punto di vista letterario) in cui poter vivere e da cui non si vorrebbe mai uscire:

Ho soprattutto combinato
di infilarmi a ripetizione
nei ricoveri. Mi pareva
movimento, invenzione,
spostamento, distrazione e amenità, divertimento, svago,
cadenza, alternativa. [...]]
Lei considera l'ospedale
come il casino,
l'unico luogo di piacere,
una casa di svaghi. [...]]
È che solo la follia giustifica
il mio inanellare clinica a clinica
per trovare
sollievo.

(*PAL*, pp. 42, 79, 80)

Il protagonista ricomincia da capo il viaggio verso la guarigione, senza una meta precisa e la forza d'animo necessaria. Con tuttavia una buona base di partenza, ovvero la follia che, in disuso nel linguaggio scientifico, è ben presente in quello letterario, sociologico e antropologico dove nel corso dei secoli ha subito rimandi in campi di varia significazione, dalla «divina follia» di Platone alla «follia morbosa» psichiatrica, dalla linea interpretativa illuministica di Diderot (che attribuisce la follia al corpo) a quella romantica secondo cui la follia è interpretata come il fondo dello spirito umano che è compito della ragione regolare

(Schelling). Nel Novecento, Jaspers, spostando il registro della lettura psichiatrica dalla spiegazione alla comprensione, ha stabilito che la follia in sé è «incomprensibile»; impostazione seguita dall'analisi esistenziale di Binswanger e dalla psichiatria sociale in cui si precisa che la follia non è una finzione, ma la presenza della “malattia mentale” non può essere dedotta da alcun esame clinico, rimanendo quindi un'ipotesi: «La follia è un mistero» (*PAL*, p. 46).

Lo scrittore si considera dunque «pazzo» nonostante il parere contrario del Professor Cassano che, infatti, non gli ha rilasciato il tanto agognato «certificato di pazzia», ma la maschera della pazzia è uno stratagemma ordito da Ottieri attraverso cui esprimere la propria irritazione nell'essere considerato soltanto uno scrittore malato: «Il mondo lo preferiva demente» (*PAL*, p. 14), da cui i versi:

Scusi, posso essere un caso letterario,
invece di un caso clinico?
(*PAL*, p. 27)

I pazzi vanno assecondati, ed allora si domanda Ottieri in questo gioco letterario, come si può leggere un poemetto scritto da un autore *ufficialmente* pazzo? Ritenendolo savio e ragionevole. Un procedimento simile Ottieri lo porrà in atto nel *Poema osceno* quando per descrivere le depravazioni della politica e società italiana, pur raccontando “oscenità”, darà alla luce un testo in realtà *pudico* nonostante le apparenze. Inoltre, dal “trono” della pazzia egli può osservare una convergenza sul piano del malessere da parte di coloro che fingono di vivere serenamente, sviluppando una personale teoria, a mo' di piccola rivincita sull'intera società, che prevede l'intreccio indissolubile tra depressione privata e pubblica, motivo espresso fin dai tempi delle *Memorie* e che si ripresenterà anche nell'*Irata sensazione*.

Nobile Cassano,
ti faranno Presidente.
La psichiatria entra al Quirinale e cura
la depressione nazionale.
La gestione nazionale
passa alla psichiatria. [...]
La depressione pubblica
e quella privata si intrecciano.
Non te lo dice un ideologo,

ma uno scorticato vivo, scarsamente
abbiente.

(*PAL*, pp. 27, 33)

Con lui la psichiatria è entrata al Quirinale: la psicologia del profondo e
la politica hanno cominciato i lavori, comparandosi.

(*ISP*, p. 159)

«La depressione nazionale» a cui fa riferimento Ottieri prende l'aire non solo dalle proprie intime riflessioni quanto soprattutto dallo stato di degrado che la società italiana stava vivendo durante i processi di Tangentopoli e i paralleli disastri politici, tematiche approfondite nella *Storia del PSI* e nel *Poema osceno*. Nel *Palazzo e il pazzo*, l'Italia viene osservata di sfuggita ma quei pochi sguardi sono davvero eloquenti: nel primo caso si tratta di una prostituta, che si chiama appunto «Italia», attesa spasmodicamente dal giovane Ottieri in un bordello; mentre nel secondo è il sentimento di schiavitù che gravita sul Paese a turbare le speranze sull'impossibile libertà da conquistare.

Volevo immaginare che ogni prostituta
si innamorasse di me.

Una si chiamava Italia,

bruna, alta,

Italia, Italia, Italia,

alla nuova alcova. [...]

Mettiamo nella vita

la morte.

Siamo sempre stati regolati

da Qualcuno.

Quando non c'è più Nessuno,

cadiamo nella Confusione.

(*PAL*, pp. 24, 33)

Dunque Ottieri prosegue l'analisi della propria condizione psico-fisica senza alibi, non dimenticando però che allo specchio si può osservare l'intera società; e quindi il «pazzo», ancor meno poeta e narratore del solito, si espone come semplice portavoce di un dramma esistenziale che pur partendo dal privato è fundamentalmente comune a tutti.

Ne uscivo con il down.
Ahi, rapida bipolarità,
anzi istantanea. [...]]
La parola bipolare
è divenuta famosa nell'Alta Milano. [...]]
Nella mania e nella malinconia
io sono implacabile.
È questa la mia vitalità.
Il depresso è molto vitale. [...]]
Pare che nelle vostre
carte segrete vi sia
una diagnosi di psicosi
maniaco-depressiva.
Lei ha un disturbo
bipolare aggravato.
(PAL, pp. 25, 26, 79)

Questi i sintomi. Le cause inutile ricercarle; per questo ci ha pensato la masnada di medici, dottori, professori, psichiatri, psicologi che hanno “banchettato” con il cervello dello scrittore che candidamente affermava: «La fossa delle serpi era / dentro la mia testa» (PAL, p. 86). Tra gli indizi più probanti risalta alla lettura una vecchia (ma sempre attuale) conoscenza nelle opere di Ottieri: l'alcool, compagno fedelissimo e motivo ricorrente della depressione dal *Campo di concentrazione* all'“ultima frontiera” dell'*Irata sensazione*.

La dipsomania lo obbliga a bere quantità di alcolici sempre maggiore («Il tossico che dovrebbe / smussare i picchi, esaspera / la malinconia e la mania» PAL, p. 50) con gli stessi inconvenienti: moltiplicare l'alcool tra l'urina prorompente e la «merda liquida calduccia» (CERY, p. 15) senza soluzione di continuità, sotto lo sguardo avvilito di medici e familiari. Ottieri riesce in pochi versi a condensare il *vedemecum* del “perfetto” alcolista, dal bar di prima mattina, all'aumento del dosaggio, alla disperazione dell'astinenza, al pensiero “dominante” («Si pensa che mi interessi tanto / di suicidio e rivoluzione / non per via di attualismo / ma di birra» PAL, p. 36), fino alla spiegazione delle cause.

V. 2. b) *Vademecum* del perfetto alcolista

Si inizia dunque a bere alle prime luci dell'alba, quando la città dorme, per sciogliere il pesante groviglio presentatosi non appena la coscienza "illumina" lo stato depressivo; tuttavia il senso di esaltazione evapora ben presto sotto i colpi della dipendenza che non permette, *ovviamente* si aggiunga, nessuna guarigione.

La mattina presto l'alcole
ha doppia euforia e onnipotenza,
presto diventa un massacro.
Ne chiedo un'altra. [...]
Mi svegliai prestissimo, corsi
al baretto delle corriere.
Alle 7 bevvi tre birre.
(*PAL*, pp. 41, 60)

È necessario dunque l'aumento delle dosi al fine di assaporare la "giusta" soddisfazione di sentirsi ancora vivi; ma anche in questo caso, il «buon umore» sarà obbligato a lasciare il posto all'assunzione di altre bevande. L'ebbrezza alcolica così ricercata si manifesta come una psicosi esogena passeggera, marcata dalla quantità di alcol ingerito e dalla tolleranza del soggetto. Nella prima fase dell'aumento del tasso alcolico nel sangue, si riscontra un certo restringimento nel campo della coscienza oltre che fenomeni di disinibizione con umore di solito euforico, aumento dell'impulsività, della facilità di comunicazione e indebolimento della critica. L'ulteriore aumento dell'intossicazione comporta un effetto narcotico e, nella fase depressiva che segue, una progressiva paralisi delle funzioni nervose centrali.

Gli fu portata una prima
birra media.
Poi una seconda.
Il conte divenne
di buon umore.
(*PAL*, p. 15)

Ma quando durante un qualsiasi ricovero l'assunzione di alcolici è proibita, scatta nel tossicomane la necessità impellente di bere (dall'alcol denaturato all'*eau de toilette* come accade per la *Contessa* o per Filippo Ciai in *Cery*) affinché si possa ristabilire l'equilibrio perduto. In quei frangenti l'alcolizzato si dà al bere improvvisamente ed in modo compulsivo, finché l'insorgere della tossicosi non gli impedisce l'ulteriore assunzione di alcol, mentre i danni organici cominciano a manifestarsi con la debilitazione degli impulsi, la labilità emotiva, la debolezza critica, oltre a un restringimento della cerchia degli interessi e una marcata diminuzione dell'attenzione e della memoria: si tratta del tipo *epsilon* dell'alcolismo, il più grave, secondo lo schema proposto da Elvin Morton Jellinek al quale si fa riferimento per la determinazione della qualità e del grado alcolico.

Le chiesi come un dannato,
compulsivo, ossessivo, bipolare in preda
a una crisi di panico, maniaco-depressivo,
un bicchiere solo di vino. [...]
Un bicchiere, un solo bicchiere,
un bicchiere mi porti, dottoressa, subito,
subitissimo un bicchiere. [...]
La depressione agitata era più forte
della morte,
e della vergogna:
bramavo la calma
procurata da una damigiana. [...]
L'alcol non è
né malattia né vizio; poiché fa morire
è una scelta di vita. [...]
Io non concepisco
la realtà senza birra.

(*PAL*, pp. 44, 45, 46, 49, 68)

Nei quadri psicopatologici dell'alcolismo s'inseriscono complicazioni spesso a decorso cronico, di ordine neurologico e psicologico, tra cui il *delirium tremens* che Ottieri ricerca con bramosia come se fosse la conferma della raggiunta ebbrezza.

Eccolo, mi dissi, il tremens.
Era lui?

O non era lui?
Cercavo, come sempre,
l'ebbrezza, ma non la trovavo.
Mi arrabbiavo col tossico,
volevo avere
sicurezza d'ebbrezza. [...]
Non so ancora
cosa sia questo tremens. [...]
Deliravo? Era comodo delirio pensare
che avessi il tremens,
che deliravo il delirio?
(PAL, pp. 48-49)

Il *delirium tremens* viene così chiamato in riferimento all'evidente aumento del tremore a cui segue la scena delirante, inaugurata spesso da turbe della percezione, prevalentemente notturne e associate a un sentimento crescente d'inquietudine e da allucinazioni visive che hanno per oggetto piccoli animali per lo più numerosi e in movimento; e non mancano allucinazioni tattili o acustiche elementari come rumori, fischi o musica.

Dalla porta allungò il naso un mostro,
come una gru da ristrutturazione. [...]
Io non sapevo
se lo vedevo
o se c'era.
Sapevo che non c'era
ma lo vedevo.
Mi voltavo e rivoltavo.
Voltato mi sentivo il mostro alla schiena,
mi voltavo per vederlo almeno in viso.
Mi voltavo, mi rivoltavo.
Eran le immagini della punizione.
La vergogna non ha tregua.
Arriverà la proboscide a sfiorarmi?
(PAL, p. 20)

Lo stato d'animo del malato varia dall'angoscia a un certo grado di euforia, ma in genere il paziente è docile e con uno scarso grado di aggressività. Con l'aggravarsi del quadro, invece, si fa evidente l'obnubilamento della coscienza e l'agitazione psicomotoria, così che le allucinazioni diventano più stabili ed il soggetto cerca di difendersi o di ripararsi in qualche modo. Non mancano, nei casi più gravi, segni fisiologici come la febbre e la sudorazione marcata con tendenza al collasso circolatorio, mentre la prognosi si fa più grave se compaiono crisi epilettiche, e infausta se il *delirium tremens* non viene tempestivamente curato.

Per quanto riguarda l'eziologia, le cause dell'alcolismo che si presentano negli atteggiamenti del «pazzo» sono numerose e si riferiscono a diversi ambiti disciplinari, dalla biologia alla genetica, dalla sociologia alla psicologia, dall'antropologia alla psicoanalisi. In primo luogo, l'appetenza: le bevande alcoliche prevalgono sulle altre per il loro affetto euforizzante e per il momentaneo sollievo che danno all'angoscia. Per quanto concerne invece la costituzione biologica, essa comporta una variazione del rapporto tolleranza-assuefazione-dipendenza che domina tutta l'eziologia della condotta dell'alcolizzato. Infine, per le motivazioni psicologiche, sembrano essere per il «pazzo» incentivi che facilitano l'alcolismo gli stati di tensione, le difficoltà nelle relazioni umane, i sentimenti di insicurezza, l'incapacità di affermazione personale, il bisogno di gratificazione; e per le teorie psicoanalitiche, una regressione allo stadio orale della libido e quindi una specie di attività erotica sostitutiva.

Ora pare che io beva non tanto
secondo l'accezione tradizionale,
per riempire il vuoto o smussare un'anxiety,
ma perché ho il panic-attack.
Esso è una specialità del nobile Cassano
quindi mia. Bevo per anestetizzare
le angosce dovute alla crescita
necessaria per divenire uomo.

(PAL, p. 74)

Dunque le carte sono presto svelate e senza pudore: lo scrittore è un «pazzo» alcolizzato che vaga per le stanze del Palazzo. Ma come passa le giornate oltre a bere in casa e nei bar? Non fa molto altro; fantastica tuttavia grazie alla forza espressiva del suo *pensiero perverso* che lo riporta di colpo sulla “retta” via rappresentata dalle donne immaginate o meno delle proprie fantasticherie. Anche nel ritiro di Chiusi, infatti, non si placa l'ardore della

«rida delle donne vagheggiate» che fin dalle *Memorie* si presenta come un *leit motiv* della letteratura di Ottieri, novello «dongiovanni tremebondo».

Qui a Belverde sono stanchissimo
di questo problema:
appena penso a una donna,
ne penso anche un'altra. [...]
Non vorrei mai
che una delle due, o tutt'e due,
pensasse a me e a un altro. [...]
È gioia
amar solo la bionda,
amar solo la bruna,
impazzir solo per la bruna. [...]
In questo momento
ho la bruna in testa
e preferisco la bionda.
(*PAL*, pp. 39, 40, 54, 56)

Il problema atavico dei suoi numerosi *alter ego* ossessionati dalle donne è la difficile conquista a cui si lega in modo inscindibile la paura del rifiuto.

Così il dongiovanni tremebondo
poteva continuare
senza il bisogno
della terrificante conquista,
dove ci si imbatte nel No che scardina,
nella manina ritratta.
Passavo così attraverso una serie
di sì tetri.
Ne uscivo con il down.
(*PAL*, p. 25)

Viene spesso ripresa da Ottieri per auto-descriversi nei momenti topici del corteggiamento l'immagine di Don Giovanni che, come personaggio assurdo a simbolo della libertà sessuale, dell'infedeltà, dell'amore come impresa della seduzione senza passione e

dell'amore non individualizzato, preferisce alla profondità del rapporto l'intensità del momento. Per Kirkegaard¹⁹⁶, Don Giovanni esprime quello stadio «estetico» dell'esistenza, ovvero quella forma di vita che non conosce la ripetizione e perciò si manifesta nell'irripetibilità dell'istante, mentre in Ottieri avviene il contrario: la «rida delle donne vagheggiate» si ripete all'infinito. Dal punto di vista psicoanalitico, Don Giovanni è stato anche considerato come l'espressione di una ipersessualità, motivata dall'esigenza di contrastare sentimenti di inferiorità attraverso continue dimostrazioni di successi erotici. A parere di Fenichel¹⁹⁷, invece, il tipo Don Giovanni non sembra realmente essere interessato alla donna, ma la utilizza come strumento di soddisfazione dei propri bisogni narcisistici, e la sua ipersessualità è solo una difesa contro tendenze omosessuali inconscie, ed è quello che verrà appurato nelle pagine di *Cery* a proposito dell'omosessualità latente riscontrata in Filippo Ciai, il protagonista *alter ego* di Ottieri.

V. 2. c) Ritratto di famiglia

Assillato dai ricordi, Ottieri delinea nel poemetto una rappresentazione della propria famiglia (tralasciando il padre a cui dedicherà il poemetto omonimo), dai nonni, alla madre, alla cugina, alla figlia.

Il nonno era stato
sindaco di Belverde. [...]
Con mia moglie dormivamo
nella stanza di Lucrezia e Quintilio. [...]
Mi gettai sul letto
ove morì mio nonno,
e ingravidò la nonna,
amplesso
difficile da immaginare.

(*PAL*, pp. 38, 39, 61)

¹⁹⁶ KIRKEGAARD Sorel, *Diario del seduttore* (1843), Bocca, Milano 1963.

¹⁹⁷ FENICHEL Otto, *Trattato di psicoanalisi* (1945), Astrolabio, Roma 1951.

Nella figura materna, Ottieri ricorda, come spesso accadrà anche nel *Padre*, il suo carattere mite, anodino, «da bambina», malinconica, «pittrice carina», «che aveva un'ansia depressa» (*PAD*, p. 63).

La pazzia di stemma e di amore
perse mia madre
insieme alla bellezza
e alla optalidomania. [...]
Mia madre, la scema,
nata per essere beffata,
e che più si difendeva più era demente.
(*PAL*, pp. 50, 92)

Con gli anni la televisione
inghiottiva mia madre,
soddisfacendo coi divi il suo bisogno
primario di bellezza e pederastia.
La governante
l'aveva stabilizzata.
Le dava due Optalidon la mattina
col semolino delle 11,
due il pomeriggio col tè.
(*PAD*, p. 90)

Della cugina Elena (qui un altro ritorno dalle *Memorie* anche se in quel caso si trattava della sorella di Lorenzo), contessa alcolizzata, Ottieri ricorda la follia, la malinconia depressa, e il continuo scambio di opinioni sulla scrittura e sulla vita.

La mia bella cugina
era ingrassata di sedere
per i farmaci e la vita. [...]
Elena, inseguo
l'umore lineare. [...]
Tu, Elena, hai l'orgoglio
di nascondere la tua follia,
prodotta forse dall'orgoglio,
il tuo Ceto non la prevede,

anzi, non la permette. [...]]
Elena, tu, la più bella fra le belle, tu sei grassa,
malinconica e lenta,
molto la follia e la sua terapia
incide
sul culo, sul portamento,
sull'occhio, cade su esso
una tendina.
(PAL, pp. 49, 50, 51, 53)

Della figlia Maria Pace¹⁹⁸, lo scrittore concede il primo ritratto, sempre di scorcio, proprio nel *Palazzo e il pazzo* individuando quei tratti che maggiormente risaltavano ai suoi occhi, dalla «cattiveria stupida» a quella sorta di “tirannia”, svelata in seguito nelle *Guardie del corpo*, quando la figlia si presenta sulla scena come una nuova antagonista, oltre ai medici curanti, del suo alcolismo fino a diventare l'ereditaria del Palazzo insieme al fratello Alberto (il secondo figlio di Ottieri).

Oi, che mia figlia non paghi
la mia sofferenza psichiatrica.
Con quella mente,
ella esibisce la cattiveria stupida
poiché non ha altr'arma.
Io temo che sia contro-aggressiva
per disperazione tappata di somigliarmi. [...]]
Ella ama l'Africa
poiché è, come me,
un'antropologa di deboli e di poveri.
(PAL, p. 57)

Ottieri riassume in pochi versi, quasi in forma di epigramma, l'attività di giornalista e scrittrice di Maria Pace, di cui egli era molto orgoglioso. Il riferimento all'Africa è dovuto

¹⁹⁸ Maria Pace Ottieri, nata a Milano il 7 febbraio del '53, è una giornalista e scrittrice che collabora con diverse testate, fra cui «L'Unità» e «La Stampa». Dai suoi articoli e libri pubblicati si denota il carattere antropologico di un impegno costante su mondi nascosti o volutamente dimenticati, in cui i protagonisti sono i poveri, gli emarginati, gli immigrati (*Stranieri. Un atlante di voci*, Rizzoli, Milano 1997; *Ricchi tra poveri*, Longanesi, Milano 2006). Con il suo primo romanzo, *Amore nero*, Mondadori, Milano 1984, ha vinto il Premio Viareggio quale Opera prima, mentre da *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, Edizioni Nottetempo, Roma 2003, il regista Marco Tullio Giordana ne ha tratto un film, premiato con il Nastro d'Argento nel 2005, sul dramma dell'immigrazione.

all'ambientazione del primo romanzo della figlia, *Amore nero*, storia di un viaggio in moto nel cuore del continente africano fino all'Alto Volta: «Mi occupavo degli operai / di Sesto Marelli, / mia figlia si occupa del profondo Congo» (*PAL*, p. 67).

La «spietata figlia» (*GC*, p. 135) combatte contro la condizione di alcolizzato cronico del padre, finendo per essere considerata, per la “fedeltà” alla causa, «la più ostinata nemica / della mia bottiglia» (*GC*, p. 141). Diversi stratagemmi tenterà Maria Pace per contenere la dipsomania del padre, uno dei quali per arguzia e finezza viene ricordato alla fine del poemetto:

Ci sono tre birre allineate
dentro un cassetto,
come in soffitta le trappole.
M'avvento con inaudita
bramosia.
Sento scendere un liquido pesante,
che riempie.
Rutti su rutti, non l'aurora
della contentezza breve.
Sono mitridatizzato?
La soluzione dell'enigma si sposa
all'ingorgo gastroenterico.
Sulla scatoletta c'è scritto:
Analcolica. Mia figlia
mi ha fatto un tiro.

(*PAL*, p. 113)

Noi genitori tacciamo
per amor della Pace, abilissima
nel mettere il dito
sulle nostre piaghe vetuste,
perché il tempo non guarisce le piaghe,
le arroventa.

(*AMO*, p. 7)

I figli Maria Pace ed Alberto saranno gli ereditari del Palazzo e lo scrittore indugia spesso su questa inevitabile conclusione, con rammarico (poiché l'evento sarà successivo alla sua morte) misto ad ironia:

Viene il momento
che non vado più a palazzo
né vestito né con le mutande,
ma i figli.
A babbo morto
e a cimitero chiuso,
tocca a loro il palazzo.
Tocca a loro tutto,
compresi i diritti d'autore,
che non sono un cazzo.

(*PAL*, p. 58)

L'ironia amara tocca uno degli aspetti più malinconici dell'attività letteraria di Ottieri, ovvero la conferma di esser stato uno scrittore, come si autodefinirà in *Cery*, «bad sellerista», condizione che lo amareggiava dalle poche copie vendute delle *Memorie* fino all'*Irata sensazione*: «Sono povero, non ho soldi. / Guadagno coi libri / 500 lire al mese» (*PAL*, p. 111). La povertà, o presunta tale di Ottieri (che era comunque di origine aristocratica), scaturisce dalle enormi spese dovute alle medicine e ai ricoveri continui che sovrastano i magri guadagni provenienti dalle vendite: «Costa di psicofarmaci, / dalle 500 alle 700 mila al dì. / Si dice: 20 milioni al mese. / Coi libri guadagna 50.000 al trimestre» (*PAL*, p. 97). Che tipo di scrittura ha condotto Ottieri a vendere poco e, nonostante i numerosi studi a lui dedicati, a non trovare spazio nella storia della letteratura italiana? Questo poemetto gli permette di tirare le somme riguardo una produzione di opere cospicua ed originale nei temi trattati... ma per il pubblico ci vuole ben (o mal) altro:

Io non sono
un poeta maledetto.
La mia vita è maledetta,
ma la scrittura è tardo-borghese. [...]
Sono un uomo senza fantasia,
autobiografico perso.
Lo scoramento, lo struggimento

minavano la mia vita. [...]]
Più che un poeta sono un sinergico
dello psicologico mercato.
(*PAL*, pp. 8, 75, 94)

La scrittura, autobiografica dunque, è «tardo-borghese» e riflette fortemente le vicissitudini di una vita “sbagliata”. Ma il caso letterario, quello di Ottieri, presenta delle evidenti infiltrazioni di altri poeti e, come già accaduto nell’*Infermiera di Pisa*, i versi di Dante fissati nella memoria dello scrittore si riverberano in modo lampante nel rifacimento dell’epica didascalica in grottesche situazioni quotidiane.

Sulla rampetta egli come morto corpo
all’indietro cadde.
(*PAL*, p. 16)

Io venni men così com’io morisse.
E caddi come corpo morto cade.
(*Inf.*, V, 141-142)

Il verso dantesco, lentamente ritmato con la ripetizione della consonante *c* iniziale, esprime il peso morale della caduta del poeta dinanzi alle ombre di Paolo e Francesca dopo lo svenimento causato dal racconto del loro amore “galeotto”; mentre Ottieri racconta una ridicola caduta sulle scale che conducevano ad una *toilette*, resasi necessaria dopo alcune birre ingurgitate.

Sapevo che nel mio palazzo
si potesse la notte aver paura,
ma non sì dura. [...]]
Che il pensier rinnova la paura.
(*PAL*, p. 20)

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinnova la paura!
(*Inf.*, I, vv. 4-6)

È difficile per Dante esprimere in parole quella condizione, per il suo aspetto inumano, di errore e oscurità nell'animo dell'uomo che solo al pensarci rinnova lo sgomento per la paura scaturita dalla coscienza ridesta. Ottieri riprende gli stessi versi per descrivere le allucinazioni avute durante il *delirium tremens* dopo un'eccessiva assunzione di alcolici.

Appena scivolo fuori,
sono in una valle oscura,
la città è tutta in ombra.

(*PAL*, p. 25)

La «selva oscura» (*Inf.*, I, 2) pensata da Dante è l'immagine antica e immediatamente comprensibile del male e dell'errore, diffusa in tutta la letteratura cristiana e che si ritrova anche all'entrata dell'Averno virgiliano (*Aen.*, VI, 131): essa significa uno stato di peccato in quanto non vi splende il sole di Dio nella metafora luce-tenebre di origine evangelica. E senza scomodare le Sacre Scritture, Ottieri fa collimare l'alcolismo cronico alla perdita di se stessi, allo smarrimento, alla morte.

La letteratura di Ottieri può essere considerata “di viaggio” se si accetta la condizione mentale nei diversi tentativi di fuga (psicogena, delle idee, viscerale) che conducono lo scrittore ad esplorare i meandri reconditi della psiche. Ma si tratta di un viaggio senza punti di partenza né traguardi; un girovagare psichiatrico della depressione che conduce lo scrittore a sentirsi sempre in esilio, da se stesso, dalla famiglia, dalle città, dal mondo letterario. Già, proprio come Dante.

Come Dante si spostava
di corte in corte
io mi sposto di Divisione Medica
in Divisione Medica. [...]
Pare che il premio non sia
la modella a palazzo,
ma la tensione a Beatrice,
e il dantesco rischio d'esilio.

(*PAL*, pp. 103, 117)

V. 3. *Le guardie del corpo*

V. 3. a) Agli “arresti domiciliari”

Sta di fatto
che dopo una montagna
d'interpretazioni,
lei non è consolato per niente.
È incattivito.
Il suo esistere è incrostato, forato
come da datteri una roccia di mare.
(*IP*, p. 41)

Non c'era la necessità di leggere questi versi per capire che le terapie, anche quelle “pisano-americane” dopo la classica psicoanalisi, non sono riuscite a salvare lo scrittore. Si va punto a capo. Ma quando finirà la sofferenza? Già se lo chiedeva il prigioniero di Zurigo nel *Campo di concentrazione* e, a quanto pare, per la liberazione c'è tempo... forse un'amnistia mentale, al prossimo cambio della guardia. La clinica si odia, anche se o forse proprio per questo è l'unico mondo possibile, e si detesta la stanza in cui annaspano le ore solidificate dell'ennesima giornata persa, fino ad immaginare una lunga vacanza da trascorrere al suo interno. È l'illusione della «villeggiatura», a Pisa come a Zurigo, che nutre di speranze ciò che resta della vita del paziente, mentre ci si attacca alla clinica come un'«ostrica» facendo credere, *incredibile dictu*, di fingersi malato per restarci.

Odia tremendamente la clinica e la stanza. [...]]
Gli bastava [...]] la contemplazione
di due pioppi che si baciavano sospinti dalla brezza
contro il mite cielo di Pisa,
per dargli una ragione
d'una vacanza grande a San Rossore,
disperato e felice, ora tonico,
ora torpido. [...]]
Vuole restare a San Rossore.
per questo gli amici di Pisa

dicono che è ricoverato
soprattutto perché gli piace
vivere in clinica
e che ha un male immaginario.

(*IP*, pp. 41, 42, 72)

Ma oltre alla «grande vacanza» contemplata dalle finestre della sua camera, San Rossore assume un altro aspetto, molto caro ad Ottieri, quello della fabbrica. I meccanismi interni della clinica sono così perfettamente oliati che si ha l'impressione a volte di trovarsi proprio dentro una fabbrica. In questa visione, «il suo anarco-operaismo» (*IP*, p. 8) da «vecchio operista» (p. 31) poteva collegare la clinica all'industria, congiungendo due tematiche cardini della sua letteratura.

Il vecchio aveva speso tutti i soldi
in San Rossore, cara al Capitale,
effimero miraggio
dei poveri cristi malati,
porcheria fra i fastosi ingranaggi
dell'economia a libero mercato
dove i padroni tuonano o sussurrano,
istillando il veleno? [...]
Funzionava svelta l'oliata macchina
di San Rossore. [...]
Tentar di trattenerla
sarebbe stato un sabotaggio
alla fabbrica di utensili
contro il dolore
di San Rossore, la cui catena di montaggio
era intoccabile.

(*IP*, pp. 16, 32, 68)

A guardia della clinica-fabbrica ci sono dunque i medici-padroni e gli infermieri-operai. Ma essa è anche una clinica-prigione, e allora più che del rapporto tra medico e paziente, si potrebbe osservare quello tra secondino e prigioniero. Ottieri è seguito dai medici e infermieri che, ai suoi occhi, assumono l'aspetto di vere e proprie *Guardie del corpo* quotidiane, con lustrini da sergenti *ad hoc* e atteggiamento autoritario.

Anche l'infermiere è un sergente,
 controlla l'ansia come un dirigente.
 Non c'è né siesta
 né apparato digerente.
 In questo setting di Pisa. [...]

Il vecchio ancora amava Giancarlo
 ma ne temeva la milanese
 freudiana spada.
 Più che interpretazioni
 tirava Giancarlo fendenti. [...]

Angor ergo sum, diceva
 Giancarlo che credeva
 alla risalita dal profondo.
 Non c'è inconscio a Pisa. [...]

Il pazzo all'alba si sentiva sommerso
 da terapie e ideologie.
 (IP, pp. 8, 9, 10, 36)

Giancarlo Zapparoli, il «grande psicoanalista», ha avuto in cura Ottieri per alcuni decenni fino a diventare il Capo dell'Organizzazione nelle *Guardie del corpo*, poemetto scritto nel '94 e pubblicato insieme alla *Psicoterapeuta bellissima*. L'Organizzazione si era resa necessaria per due motivi: da una parte la psicoanalisi non giudicava idonei i ricoveri al fine di una corretta guarigione, e dall'altra la chiusura dei manicomi in base alla legge 180 che, abolendo il ricovero, imponeva l'applicazione di «nuove strutture adeguate»¹⁹⁹. L'Organizzazione di Zapparoli è una di queste «nuove strutture» ed Ottieri rappresenta, in teoria, il paziente modello: «Di qui il solito straziante burlesco: ma dietro di esso vi sono cose serie» (GC, p. 56). Cosa c'è dietro? Una «classica» storia ottieriana con i soliti volti noti: il malato, il dottore, gli infermieri, le fantasie erotiche... Eppure la novità è tanto evidente quanto significativa: si esce dalle cliniche, *obtorto collo* forse, ma almeno è possibile respirare un po' di libertà.

Le guardie del corpo raccontano proprio quest'esperienza particolare, del malato non più in «prigione», come a Zurigo o a Pisa, ma libero... Finalmente. Eppure sta nel concetto di *libertà* tanto agognato che si sviluppa questo poemetto, attraverso la descrizione di uno stato

¹⁹⁹ La legge numero 180 del 13 maggio '78, attraverso i suoi undici articoli, impose alle regioni il trasferimento delle funzioni in materia di assistenza ospedaliera psichiatrica e, soprattutto, l'adozione di tempestive ed idonee misure sanitarie extraospedaliere. La legge confluisce successivamente nella numero 833 del 23 dicembre '78, con la quale veniva istituito il Servizio Sanitario Nazionale.

di non-libertà effettiva, poiché, sebbene non in clinica ma nella sua stessa casa, il malato è seguito ventiquattro ore al giorno per tutta la settimana da medici personali, *Le guardie del corpo* appunto, che non lo lasciano solo nemmeno un istante per il timore di un'ennesima ricaduta nell'alcool. Braccato a vista, lo scrittore si scaglia contro il Capo, Zapparoli, un nuovo "nemico" di una lunga lista, ripetendo rimproveri ed accuse già sperimentati con Cassano: cambiano i medici, le terapie, i luoghi, ma l'unica costante sembra essere lo scrittore che protesta contro una situazione infinitamente triste. Non si guarisce mai, questa è la realtà dei fatti e non ci sono psicoanalisi, manicomi, "americanate" o benzodiazepine che tengano dinanzi alla forza coriacea di un malato impavido e, a suo modo, coraggioso. Alla fine, tra auto-ironia ed auto-denigrazione, nel confronto fanciullesco tra guardie e ladri, si simpatizza inevitabilmente per chi perde sempre, ed Ottieri, l'«alieno», riesce pur con tutti i suoi tic e idiosincrasie, ad essere un "eroe" moderno, magari a tempo perso, comunque mai sconfitto.

Ma Giancarlo, [...]
m'hai ficcato
nella tua Organizzazione,
di cui troppo
ti compiaci.
Da analista sei diventato Capo,
da detective di Inconscio,
Guardasigilli. [...]
Ahi Giancarlo,
vuoi evitar la prigionia,
ma come la tua morsa stringe
ai domiciliari arresti.
(GC, pp. 57-58)

Il protagonista di questo nuovo capitolo del viaggio attraverso la malattia è, ancora una volta, lo scrittore sofferente che non esita a definirsi l'«alieno» in diversi passi del poema dove per trentasei volte compaiono termini come «alieno», «alienato» e «alienazione», spesso auto-referenti, che mettono in luce, con un'insistenza maggiore rispetto alle altre opere, il carattere di estraneità vissuto dallo scrittore per il mondo circostante.

Quale mondo? È lecito interrogarsi: quello esterno o interno alla clinica? Scovare la differenza, si capisce, è una questione di lana caprina. Il mondo in sé, ed il conseguente *stare* in tale mondo, si presenta definitivamente come un enorme *campo di concentrazione*, ovvero

una clinica-prigione dalla quale non si può fuggire. Lo stato di alienazione, processo in cui il soggetto diventa estraneo a sé, di origine filosofica che viene anche impiegato come sinonimo di follia, si carica di un'accezione positiva nelle profondità della poetica di Ottieri:

Questo cielo
lo vorrei sbudellare
per fuoriuscire dall'altra parte del mondo.
(GC, p. 106)

Il cielo così immaginato²⁰⁰, pur sigillando uno stato di malessere eterno con la sua volta celeste e infinita ma ermeticamente chiusa, può essere squarciato o addirittura «sbudellato» dal sofferente che, grazie all'alienazione, è in grado di andare *oltre*, dall'altra parte del mondo, per cercare la libertà sempre negata. Da questo punto di vista, il termine *alienazione* acquista un significato psichiatrico ulteriore rispetto ai due comuni sensi specifici²⁰¹: l'«alieno», a cui fa riferimento Ottieri, è davvero un *alieno* imprigionato sulla terra che appartiene ad un altro pianeta dove vorrebbe ritornare. Il «fuoriuscire» comporta la realizzazione della fuga immaginata per anni e preparata nei minimi dettagli: s'intende dunque una fuga per l'aldilà dove ritrovare la propria essenza. L'alienazione, dopo numerosi studi ed analisi concettuali, si carica di un'accezione positiva in quanto si è estranei a se stessi, agli altri e al mondo circostante perché non potrebbe essere altrimenti. Ottieri si sofferma spesso, nello sviluppo delle *Guardie del corpo*, a delineare un ritratto di sé tangibile e veritiero, a partire proprio dal vedersi *alieno*, dipingendo uno schietto autoritratto che non nasconde nulla.

Sono un border-line. [...]
Egli era brutto
ma la sua disperazione
non riusciva mai a spengere

²⁰⁰ Un procedimento simile, del ribaltamento del cielo e conseguente fuoriuscita dal mondo, Ottieri lo riscontrò già nell'*Impagliatore di sedie*: «Non c'è fretta. È sentirsi buttati fuori dal mondo, girare così svelti che... esco fuori dalla realtà, ci monto sopra, sulla realtà. Il passo della realtà, del tempo, non lo tengo, lo scavalco, perché è troppo lento... Oppure vado io più lenta. Il tempo è una cosa strana, estranea... troppo... densa» (*IMP*, p. 188).

²⁰¹ Innanzitutto nelle psiconevrosi ossessivo-coatte dove si parla di alienazione «del Sé», quando il soggetto, nel tentativo di tenere lontane le proprie emozioni, le trasferisce fuori di sé vivendole come forze estranee. In secondo luogo, nelle schizofrenie, dove certi organi o aree corporee, e talvolta il corpo intero, vengono alienati e quindi percepiti come non appartenenti alla persona o diversi da come sono. L'esito di questa alienazione è la depersonalizzazione.

il lumino dell'illusione. [...]
L'infermiere portò via presto
l'alcolista mondano e bambino
come un cagnolino che deve fare pipì. [...]
Eppure sappiamo
che tu nel far soldi
non sei famoso.
Sei più famoso per
otturarne
le pattumiere dei reparti. [...]
Maniaco depressivo,
bipolare rapido. [...]
Con tanta psichiatria
non so se questo sdoppiamento sia
la famosa schizofrenia.
Con tanta psichiatria
non ho mai capito che sia
la schizofrenia.
Forse perché sono schizofrenico. [...]
Passa dalla claustro-
all'agora-fobia
come dalla neuro alla psico
e viceversa.
Ha combattuto tre guerre
d'indipendenza,
tre conflitti per il potere nel mondo,
si ritrova costretto
su monotona monorotaia.

(GC, pp. 61, 63, 65, 67, 69, 70, 127)

Dai versi Ottieri fa emergere delle disfunzioni psichiche ben precise. Innanzitutto per *Borderline* s'intende la sindrome marginale intermedia tra due classi che sfugge ad un'attribuzione precisa in quanto l'isolamento delle entità cliniche dipende o dall'impossibilità di includerle nei quadri nosologici classici, o dalla presenza di un'eziologia multideterminata, o infine dall'esistenza in profondità di conflitti psicotici mascherati in superficie da meccanismi di difesa di tipo nevrotico. *Borderline*, o anche schizofrenia pseudonevrotica, è una forma marginale collocata tra schizofrenia e nevrosi in cui il quadro

clinico presenta in superficie uno stato d'ansia accompagnato da astenia e inerzia nei confronti di attività o iniziative e, talvolta, da timori ipocondriaci. In profondità si ritrovano i tratti tipici della schizofrenia con rigidità affettiva, difficoltà nei rapporti interpersonali, distacco dalla realtà e ritiro in se stessi: sintomi attestati in tutti i periodi di degenza, dentro e fuori le cliniche, vissuti dallo scrittore e per questo non sorprendenti.

Particolare attenzione, inoltre, merita il riferimento diretto alla *schizofrenia*, esaminata nell'*Irrealtà quotidiana*, nel terzo capitolo della prima parte, in merito al caso di Renée. Un tratto considerato tipico della schizofrenia è la *Spaltung*, la «dissociazione» in parti reciprocamente indipendenti della vita psichica riscontrabili, dal punto di vista letterario e nel percorso intellettuale di Ottieri, nella disgregazione del personaggio e nello sdoppiamento.

Ma ci sono altri elementi che inducono a considerare Ottieri, sempre dalla proiezione letteraria, «forse uno schizofrenico» nei suoi scritti. L'*autismo*, ad esempio, è un tratto di tale psicosi endogena e si esprime in un distacco nei confronti della realtà, con ripiegamento su se stesso e predominio della vita interiore popolata da produzioni fantastiche incontrollate, come gli ossessivi *day dreams* riscontrati a Pisa.

I *disturbi dell'affettività* riguardano, invece, il senso di un'inadeguatezza affettiva rispetto alla situazione o di una coesistenza di sentimenti o atteggiamenti contrastanti, come la classica «ridda delle donne vagheggiate» connessa all'affetto per la propria moglie.

I *disturbi della personalità*, a loro volta, sono caratterizzati dalla perdita della coscienza della propria identità, dei limiti dell'io e, in alcuni casi, del corpo che mal si percepisce come distinto dal mondo esterno. Infine anche le allucinazioni, i deliri e i disturbi del linguaggio, presenti nelle opere di Ottieri, sono sintomi che qualificano la schizofrenia, e quando parlò di *Renée e gli altri* forse lo scrittore già s'immaginava di essere uno *inter pares*.

V. 3. b) Il senso di colpa tra il disturbo sessuale e l'alcolismo

«C'è la fantasia e c'è la realtà» (*GC*, p. 58) ripetono con insistenza i medici, di qualsiasi credo, che curano il paziente-personaggio Ottieri il quale scorge l'essenza primaria del suo lavoro intellettuale e letterario proprio nello sviscerare tale espressione, in apparenza lineare e coincisa. Incarnando in sé il fenomeno dell'alienazione, con tutti i suoi crismi, lo scrittore tenta di rovesciare la percezione oggettiva del confronto fantasia-realtà, prodotto illusorio il primo che non resiste a paragone con il secondo. Tuttavia, non appena ci si

estranea in modo totale da se stessi, la realtà, almeno quella esterna, uscirà sempre sconfitta nelle quotidiane battaglie condotte dai fantasmi o dalle fantasticherie mentali. «C'è la fantasia e c'è la realtà», ma esse non sono in opposizione, soprattutto quando si considera la realtà psichica, l'unica plausibile nella mente di un alienato, intesa come effettività interna fatta di desideri, immagini, pensieri, fantasie e sentimenti, distinta da quella esterna costituita da cose e persone. Conferire realtà all'interiorità significa riconoscere che le sue espressioni agiscono sul soggetto allo stesso modo degli stimoli che provengono dalla materialità esterna e, da qui la conclusione di Freud: «Queste fantasie possiedono una realtà psichica in contrasto con quella materiale, e noi giungiamo a poco a poco a capire che nel mondo delle nevrosi la realtà psichica è quella determinante»²⁰². Anche Jung ritiene che la realtà psichica sia più concreta di quella materiale non solo perché fantasie e immagini ne influenzano la percezione, ma anche perché sia la realtà sensibile (il mondo della materia) sia quella intelligibile (il mondo dello spirito) sono accessibili solo tramite le immagini prodotte dalla realtà psichica.

È un pregiudizio quasi ridicolo non ammettere altra esistenza all'infuori di quella corporea. In realtà la sola forma di esistenza di cui abbiamo conoscenza immediata è quella psichica. Potremmo ben dire, anzi, che l'esistenza fisica non è che una deduzione, poiché noi conosciamo la materia solo in quanto percepiamo delle immagini psichiche trasmesse attraverso i sensi.²⁰³

Dalle riflessioni *perverse*, imprigionate e purgatoriali di Ottieri, sembra dissolversi non solo l'esame di realtà che, attribuito al sistema della coscienza inibente l'investimento del desiderio, non permette al sistema percettivo di essere sopraffatto dalle eccitazioni interne, ma anche il principio di realtà che regola il funzionamento della psiche la cui comparsa avviene con lo sviluppo delle funzioni coscienti quali l'attenzione, il giudizio, la memoria, il pensiero.

La psicoanalisi, questa volta messa in atto tra le mura domestiche, dovrà tentare di sciogliere l'enigma esistenziale dello scrittore sotto ogni aspetto, dal conflitto psichico al sogno, all'inconscio, alla teoria delle pulsioni, ai meccanismi di difesa. *Le guardie del corpo*, guidate dal «Grande Capo» Zapparoli, lavorano per questo obiettivo e si comportano come etichetta "freudiana" impone: col silenzio, già riscontrato nell'*Irrealtà quotidiana*, nel *Campo di concentrazione* e nella *Psicoterapeuta bellissima*. Accenni al silenzio terapeutico si

²⁰² FREUD Sigmund, *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-1917), in *Opere*, cit., vol. VIII, p.524.

²⁰³ JUNG Carl Gustav, *Psicologia e religione* (1938-1940), in *Opere*, cit., vol. XI, p. 21.

evidenziano anche in numerosi passi dell'ottavo dialogo *Roberto o la corpoanalisi* (pp. 125-140) e del nono *Che fai stasera?* (pp. 141-152) in *Di chi è la colpa*.

Nelle *Guardie del corpo* s'innesca uno scontro quotidiano tra gli analisti che utilizzano il silenzio durante le sedute ed il paziente che invece ripudia quei momenti, non accettandone la terapia.

Stava trangugiando il sadismo
del silenzio freudiano. [...]
Gli psicoanalisti continuano a far soffrire
per una guarigione da non dire. [...]
La guardia della psiche e del corpo
godeva a non aprire bocca. [...]
L'analista è analista
solo perché tace (anche di sé).
Il silenzio freudiano nasce
dal fallimento dei Consiglieri etici
e degli Amici guaritori. [...]
Voi, guardie freudiane silenziose,
come, dietro il lettino una volta,
il vostro organizzatore,
state qui per farmi ricordare
minuto per minuto
la mia sventura. [...]
Anche io ho paura del silenzio.
(GC, pp. 59, 60, 104, 109, 136)

Nell'accezione speculativa il silenzio è la condizione dell'inesprimibile, oltre quello che può esser detto o descritto, segnando il limite della comprensione di fronte a quella che Jaspers chiama «l'indecifrabilità di tutti i segni del mondo». Indecifrabile è, ma solo in apparenza, il *delitto* di cui si macchia il paziente, colpevole appunto del «delitto di pazzia» (GC, p. 84) e per questo condannato ai «domiciliari arresti» (p. 58).

La *colpa* è un termine di provenienza giuridica impiegato per indicare l'infrazione involontaria di una norma, mentre il delitto suppone che l'infrazione sia volontaria. La definizione data da Kant al riguardo illumina anche i sentimenti di Ottieri sulle due condizioni: «Una trasgressione involontaria ma imputabile si chiama colpa; una trasgressione volontaria (cioè unita con la coscienza che si tratta proprio di una trasgressione) si chiama

delitto»²⁰⁴. In ambito filosofico la colpa è intesa come condizione ontologica dell'esistenza e Heidegger l'ha elevata a condizione originaria ed ineliminabile dell'esistenza umana, o in altre parole, se l'uomo può essere imputato di colpa, vuol dire che la possibilità di essere colpevole appartiene alla sua essenza: «Questo esser-colpevole costituisce la condizione ontologica della possibilità dell'Esserci di poter, esistendo, divenire colpevole»²⁰⁵. L'ineliminabilità della colpa e la sua originaria appartenenza alla natura umana rientrano anche nelle riflessioni di Jaspers che rubrica la colpa tra le situazioni-limite dell'esistenza:

Sia l'azione sia la non-azione implicano delle conseguenze, per cui in ogni caso io sono inevitabilmente colpevole. In questa situazione-limite divento consapevolmente responsabile di ciò che accade, senza che io l'abbia propriamente voluto. [...] Responsabilità significa essere disposti ad assumere le colpe. In questo modo l'esistenza, manifestandosi, si trova immediatamente sotto una pressione ineliminabile.²⁰⁶

Considerata insieme all'angoscia come espressione ontologica della condizione umana, la colpa, connessa al sentimento di separazione da un'unità originaria, si attiva per Jaspers ogni volta che il soggetto abbandona una certa forma di sicurezza con il dubbio di non poterla più ritrovare. I contributi di Heidegger e di Jaspers sono stati messi a frutto dall'orientamento fenomenologico della psichiatria che, nell'esperienza della colpa, ha colto uno dei motivi della depressione endogena. La fenomenologia della colpa, al centro della condizione depressa, si lascia spiegare in base alla sensazione di chiusura al futuro che si elabora nel passato in cui la colpa presunta o reale è stata commessa, delineando quindi un tempo di sofferenza assoluto.

Le esperienze letterarie tracciate da Ottieri nei diversi "campi di concentrazione" collimano con le argomentazioni filosofiche riguardo al sentirsi *inevitabilmente* colpevoli nelle condizioni depresse più gravi, con annessi il dramma della scelta e la dissoluzione del tempo. Il «delitto di pazzia» comporta una "condanna per direttissima al carcere" (la clinica) che può tuttavia essere tramutata nei «domiciliari arresti». In poche parole, si è *eternamente* colpevoli senza alcuna possibilità di ricorrere in appello o di auspicare la prescrizione del reato.

²⁰⁴ KANT Immanuel, *Metafisica dei costumi* (1797), Laterza, Bari 1970, p. 400.

²⁰⁵ HEIDEGGER Martin, *Essere e tempo* (1927), UTET, Torino 1978, p. 424.

²⁰⁶ JASPERS Karl, *Filosofia* (1933), UTET, Torino 1978, p. 725.

Oltre al motivo dell'alienazione che, come osservato, si presenta con insistenza nell'elaborazione delle *Guardie del corpo*, c'è un altro elemento che desta l'attenzione del lettore per la frequenza con la quale appare in molti versi, ed è il «cazzo». Per tredici volte Ottieri predilige, all'interno della scelta linguistica per lui sempre determinante, questa forma aggressiva maggiormente esplicita rispetto ad altre formulazioni più edulcorate. Solo nel *Poema osceno* si avrà un tipo d'eloquio (o sproloquio sarebbe meglio) più osceno, appunto, e intriso d'espressioni vernacolari, ma per l'ampiezza e il contenuto di quell'opera le scelte si motivano nella complessità strutturale. Nelle *Guardie del corpo*, invece, a causa della forma breve di poemetto, un termine che ricorre così spesso non può passare inosservato. Per comprendere l'uso delle parole è necessario analizzare il contesto, non solo d'ambiente ma anche mentale, nel quale l'opera viene formulata. Il protagonista soffre, a causa del suo stato psichico, di una particolare forma d'irritazione dovuta alla decennale condanna in prigione (clinica o arresti domiciliari) e le guardie del corpo, alle sue spalle ventiquattro ore al giorno, sembrano degli aguzzini che lo privano della libertà da tempo agognata. Il lessico scurrile in questi casi esprime un movimento di protesta personale, finalizzato a sé, che trova giustificazioni nella drammatica condizione in cui lo scrittore è condannato quotidianamente.

Io non voglio essere la mente, ma il cazzo. [...]

Lei ha un'intelligenza imbecille
e un accidentato cazzo.

Difficile
renderli tutti e due pervii. [...]

Ma se io voglio scopare
in che posizione voi vi mettete?
Non scoperai mai
perché come la tua mente
il tuo cazzo è troppo ambivalente. [...]

Eppure, cosa,
mente e cazzo
possono combinare insieme! [...]

Sa che il cazzo del marito
è alla lunga il preferito. [...]

Alla ben nota potenza del suo visus
si stava sostituendo la macchina,
sempre sottintesa, non sempre tesa,
del cazzo. [...]

Venne in camera a dirmi
 che la madre di Co-mò
 aveva voluto il suo cazzo duro in mano
 dicendo: questa, al coito,
 è la via maestra. [...]

Voglio studiare la biologia dello stupratore.
 Anticipo
 che solo la violenza gli aderge il cazzo. [...]

Voi lo sapete
 ma ve ne fregate, guardie del cazzo. [...]

Guardie! Qui occorre
 aver chiara la mente
 e il cazzo in resta,
 come lo ha il despota. [...]

Quante volte fra l'ideologia del pazzo
 e il suo cazzo
 c'è contrasto. [...]

Vada alcuni giorni a San Rossore.
 vi imparerà che il disturbo
 e il suo dolore
 non attiene necessariamente
 al cazzo. [...]

Io mi uccido pur di trovare
 una condotta normale.
 Signore, stiamo facendo
 un lavoro duro.
 Pensai: Guardia del cazzo,
 ma quale lavoro.
 (GC, pp. 72, 77, 82, 85, 100, 106, 109, 116, 125, 131, 136)

Già, ma quale lavoro? Domanda più che lecita da parte di chi sta lottando da molti anni con tutti i medici che lo hanno in cura. In questa sarabanda di «cazzi» Ottieri unisce, in alcuni versi, l'immagine dell'organo sessuale con la mente, in un rapporto attinente alla psicologia sessuale che studia gli aspetti psichici soggettivi e comportamentali connessi all'insorgenza, alla maturazione e al declino della sessualità. Già nell'*Infermiera di Pisa* si era avvertita la fase calante, e qui prosegue il declino nell'ambito sessuale, anche se accompagnato da un'irrefrenabile fantasticheria che spinge il personaggio ad immaginare

eiaculazioni mirabolanti. Eppure il suo «cazzo» è «accidentato» e «ambivalente», non certo le qualità migliori per avventurarsi in approcci erotici con infermiere o modelle di turno, ed infatti si ammaina la bandiera proprio quando si dovrebbero con fierezza affrontare prove d'*amour fou*. Tuttavia ciò non impedisce, anzi aumenta la fantasia verso quel «delirio sessuale» riscontrato a Pisa e determinante nel *Poema Osceno*, che si concretizza nel «ficheto» pisano e qui «foresta incantata».

S'era promesso, invece del compito di guardarle
tutte,
quello di chiavarne una,
foriera di altre.
Chiavato un albero,
tutta la foresta incantata si discioglie.
Ahi, davvero, come
il suo disturbo è polarizzato sul sesso!
(GC, p. 85)

Le nuove prospettive allora si chiamano Brasile e Rio de Janeiro, e c'è abbastanza materiale per stare tranquilli in attesa dello scoppio della libido, che puntualmente arriverà.

L'idea sessuale di Rio
sopravviveva alla sopravvivenza,
tormentava nel letto,
in salotto.
Mi vedevo cavalcare l'immensa
città, scendere alle spiagge
oceaniche, [...]
constatare di persona che il Brasile
ha donne inverosimili,
irreversibili. [...]
A un cervello, al solo mio cervello
era affidato il lavoro di tutto.
La libido di Rio
impazzava dalle 13 alle 17. [...]
Io a Rio ci vado da solo!
Non porto nemmeno la sposa.
Io esigo una brasiliana che rappresenti

tutte le brasiliane del mondo.

(GC, p. 99)

Oltre al disturbo sessuale, elemento imprescindibile nella poetica di Ottieri, riaffiora ancora una volta il grave problema dell'alcolismo che accompagnerà anche gli ultimi lavori da *Cery* all'*Irata sensazione*. Nelle *Guardie del corpo* vengono fortificate le basi della condizione di dipendenza, determinata dall'assunzione di bevande alcoliche, che si definisce cronica quando esprime uno stato patologico dovuto ad una eccessiva assunzione di alcool prolungata nel tempo; invece acuta se relativa alla semplice ubriachezza, dove l'intossicazione alcolica e le modificazioni dell'attività di coscienza e di comportamento sono episodiche ed occasionali. Durante la lettura del poema si comprende ben presto che per Ottieri si tratta di etilismo cronico, e a causa di questa patologia le *Guardie del corpo* non lo possono lasciare libero nemmeno un istante. La lotta ora non è più analitica ma si sposta molto prosaicamente sul numero di bicchieri che il paziente dovrebbe (non) bere durante la giornata. Dallo zero iniziale, dopo numerose peripezie, si riesce a conseguirne un numero sempre maggiore fino al raggiungimento, insperato, di qualche ora di libertà (finalmente!) che lo scrittore utilizza per "visitare" i bar del quartiere.

Non mi facevano bere una goccia.

Poiché una goccia porta alla morte

io vivevo la miglior sorte,

a casa. [...]

Avevo un disturbo che metteva in gioco

la sopravvivenza. [...]

L'alcool è l'unica sostanza che molce

le orrende sofferenze della mente.

(GC, pp. 60, 67, 131)

In ordine al sistema nervoso l'alcool agisce come un depressore e un narcotico e, con l'aumento delle dosi, si registrano disturbi visivi, riduzione del campo dell'attenzione e della coscienza, rallentamento nel tempo di reazione agli stimoli, scoordinazione motoria, quindi torpore, sonno e in casi estremi coma. In genere le bevande alcoliche hanno prevalso sulle altre per il loro effetto tonico ed euforizzante e per il momento di sollievo che danno all'angoscia, come già osservato nelle "avventure" del «pazzo». Tuttavia qualunque sia il grado di tolleranza, l'individuo può giungere, più o meno rapidamente, ad uno stato di

dipendenza che si manifesta con l'impossibilità di astenersi dal consumo di bevande perché subentrano sintomi fisici come la sete, oppure con la perdita di libertà per cui il soggetto è incapace di trattenersi fino a che non ha raggiunto lo stato di ebbrezza. Ed è quello che accade ad Ottieri, accuratamente descritto in un passo del poemetto:

Telefonai a Giancarlo. Disse
che dalle otto alle dodici ero libero,
che tra la Scilla del coma
e la Cariddi dell'astinenza
si dovevano trovare
meccanismi autoregolatori.
Subito al mattino, come Moravia,
mi posi a scrivere. Scrisi
con la velocità di un pendolino. Mi inceppai.
Per riavviarmi corsi
a bere due rossi in piazza Cavour
al bar di destra, poi due al bar di sinistra,
poi due in via Ennio Quirino Visconti,
poi due in piazza della Libertà,
due in via Larga: qui dissero
che non avean lo sfuso. Comprai una bottiglia.
La nascosi in armadio.
La vide quel pomeriggio stesso
un dottorino freudiano.
(GC, p. 66)

Per quanto riguarda il decorso della tossicomania alcolica, rapportato all'esperienza che Ottieri fa riemergere in varie occasioni letterarie dal *Campo di concentrazione* al *Pensiero perverso*, dalla *Contessa* alla *Corda corta*, dall'*Infermiera di Pisa* al *Palazzo e il pazzo*, dalle *Guardie del corpo* al *Poema osceno*, da *Cery* all'*Irata sensazione*, le diverse forme di alcolismo prendono sempre avvio dal cosiddetto «bere sintomatico» che consiste nel ricorrere all'alcool per lenire i molteplici disagi psichici e somatici da lui sofferti. Si determina in questo modo un circolo vizioso quando il malessere comporta angoscia ed il sollievo è rappresentato dall'alcool che, in quanto temporaneo, richiede che se ne assuma dell'altro generando un disagio secondario con nuova angoscia. Per uscire da questo *tourbillon* di spossatezze, le "Guardie del corpo" gli consigliano candidamente di spostare le sue attenzioni

dalla bottiglia alle donne, forse inconsapevoli di aprire le danze di una nuova, ma sempiterna, contesa tra le fantasie erotiche e l'impossibilità di realizzarle.

Sono un border-line,
avendo un comportamento perverso,
preferendo alla figa la birra. [...]]
È ora
che lei si consoli con la passera.
O proprio lo vuole
prendere nel culo?
(GC, p. 61)

Crediamo di no. E poi di clisteri si è già sofferto abbastanza a Pisa, perciò difficilmente si vorrebbe ripetere l'esperienza. E la consolazione tanto auspicata giunge nella sempiterna fantasia dello scrittore che immagina un'altra «ridda di donne vagheggiate», questa volta addirittura estrapolate dalla «mortifera» televisione.

La biondina e la vicina
s'alternavano nella testa,
pimpinellando,
zompando come tigri scure
che non vogliono che il combattimento si trasferisca,
si alleggerisca
sulla carta.
Io non penso, non scrivo, parto. [...]]
Eccitato da «Buona Domenica»
in attesa di Rio, cala
e insidia la portiera.
Penso che anche tutti questi stupri
siano colpa della televisione.
(GC, pp. 83, 106)

Efficace l'uso dei due gerundi «pimpinellando» e «zompando» che enfatizzano quel movimento scomposto tipico del pensiero dello scrittore durante il solito e inconcludente conflitto. «Io non penso, non scrivo, parto» è un verso che si colora di un'amara ironia in quanto si evidenzia la verità nel suo corrispettivo contrario: egli pensa e scrive, ma non parte

mai (se non per andare in clinica). L'attesa di Rio resta l'unica concretezza della città, o meglio della propria fantasticheria, mentre dinanzi ai suoi occhi scorrono le immagini della televisione «che spara» (*PO*, p. 34), strumento moderno del nuovo potere pubblicitario.

V. 3. c) Alcolista *bordeline* tra le città

Nelle *Guardie del corpo* Ottieri si sofferma a considerare «Le due città» della sua vita: Roma e Milano. Ottieri nacque a Roma nel '24 e poco più che ventenne si trasferì, nel '47, a Milano, come racconta in un passo della *Linea Gotica*:

Ho lasciato il due febbraio, a ventitre anni, Roma per Milano. Ho lasciato la letteratura, la casa agiata dei miei, la nevrosi di figlio unico... Il viaggio. Lo strappo, come tira al di là di Firenze. Solo, appoggiato con la testa sul tavolino dello scompartimento, dalla stazione scendo su una Milano nera dentro una malinconia nera. [...] Sono un intellettuale di sinistra, sono venuto qui per esserlo, come uno va a frequentare una scuola in un'altra città... Roma è il mio essere, Milano il mio dover essere.

(*LG*, pp. 21-22)

Verso la fine degli anni Quaranta, Ottieri, appena arrivato a Milano inizia l'analisi terapeutica con Musatti mentre frequenta la sede del PSI, per poi ritrovarsi quarant'anni dopo in una sezione degli Alcolisti Anonimi:

Ero un disoccupato, per di più nenniano.
Facevo psicoanalisi con Musatti
che ritrovavo in sezione la sera.

(*PAD*, p. 62)

«Nel male psichico
non v'è rivoluzione.
Il rivoluzionario
dev'essere sano»
asseriva forte Musatti
nel '48 a Milano,
sollevando platee

di neurosocialisti,
che tutti i giorni e tutte le sere,
prendevano coscienza,
e portavano avanti la lotta.

(*IP*, p. 30)

A Milano
dalla sezione socialista
della Pirelli Bicocca nel '48
è passato nel '90
alla sezione AA di Bonvesin de la riva:
prima lottava solo
con gli operai contro il padrone,
ora con il gruppo
solo contro l'alcole.

(*GC*, p. 82)

Psicoanalisi e politica iniziarono proprio in quel periodo (negli anni Quaranta) a fondersi nelle riflessioni letterarie di Ottieri, divenendo elementi imprescindibili della sua opera. Se Roma è la città della nascita, e quindi della non scelta, Milano rappresenta invece un particolare «dover essere» in un luogo che, da quel che risulta dagli scritti e dai suoi pensieri, non ha mai davvero amato²⁰⁷. Il colore che accompagna le descrizioni di Milano è il nero, mentre le sensazioni più frequenti sono il disagio e la sofferenza nello stare dentro quel genere di città fino a che, nell'*incipit* del sesto poemetto *Di chi è la colpa*, Ottieri ammette candidamente: «Milano è morta» (*COL*, p. 97). Già nell'*Infermiera di Pisa* Ottieri si era lanciato in un'invettiva che ricalcava alcuni celebri versi di Dante riferiti a Firenze, e in altre parole Firenze sta a Dante come Milano sta a Ottieri:

Ahi, Milano, vituperio delle genti,
dove si celebra il padrone
per quattordici ore, si parla
di lui nelle ore restanti.
Breve è il sonno.
Città senza cielo,

²⁰⁷ Ottieri scriverà persino una «lettera aperta» al Sindaco di Milano definendo la città lombarda come «la più brutta del mondo. Non lo è per ragioni fatali, ma perché i milanesi la vogliono orribile».

terrore d'ansia e di suoni,
l'ambascia corre sul filo,
travolge i giovani e il vecchio, gonfi
scoppianti, ubbidienti ai fendenti.

(*IP*, pp. 9-10)

Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande!

(*Inf.*, XXVI, 1-3)

L'attacco ottieriano «Ahi, Milano, vituperio delle genti» è un calco dantesco ripreso dall'invettiva scagliata contro Pisa: «Ahi Pisa, vituperio de le genti / del bel paese là dove 'l si suona / poi che i vicini a te punir son lenti» (*Inf.*, XXXIII, 79-81) che prorompe con forza dall'animo di Dante quasi a trovar sfogo, come spesso accade, nella forza e intensità dei propri sentimenti. «Vituperio de le genti» sottolinea con determinazione la vergogna e la grave infamia che caratterizzano la città all'interno di un paese corrotto e senza alcuna possibilità di redenzione.

L'attitudine critica di Ottieri prende il sopravvento grazie alla commozione, unita alla passione civile, che gli tormenta l'animo di fronte alle ingiustizie quotidiane e alla decadenza delle istituzioni gestite da un Potere mafioso e corrotto. Milano città serva dei padroni (dove un altro «Ahi» dantesco riecheggia con vigore: «Ahi serva Italia di dolore ostello» *Purg.*, VI, 76), perché in balia di grossolani usurpatori devoti al potere della pubblicità e della televisione, mentre si affossa nei cittadini l'ideale di libertà che sarebbe dovuto provenire da un giusto governo, possibilmente democratico, ma qui si entra nel regno delle chimere. Milano è una «città senza cielo», o dal cielo finto come descritta a più riprese in *Una tragedia milanese*, dove il lavoro stabilisce i ritmi della vita in una città «fangosa [...] concava piena di edifici grigi, priva di paesaggio, di fiume, di idee» (*TM*, pp. 9 e 17). Tra fango e denaro, emerge un altro aspetto, non secondario nelle riflessioni di Ottieri, ovvero «le belle donne» che arricchiscono, a loro modo, il contesto degradato.

Ora sognava un suo vecchio sogno,
le fotomodelle di cui era ricca
l'odiata Milano, città
delle belle donne. (*IP*, p. 51)

Milano è la città delle belle donne,
ma tutte incanalate e nascoste
nei profondi solchi
della borghesia potente.
(GC, p. 62)

Roma da par suo risponde con la stessa moneta, dispiegando sul tavolo un
“pokerissimo” di donne, anche se collegate a quelle di Milano, confondendo ancor di più le
idee e le fantasie dello scrittore:

Le belle donne di Roma
pare che facili navighino sull'onde
di una società senza classi,
divisa in belli e brutti,
a portata di mano,
come i pesci negli atolli. [...]]
Quella Roma ricolma
di attrici, annunciatrici, conduttrici,
amanti bionde
degli industriali di Milano. [...]]
L'alieno sarebbe stato capace,
mentre si preparava il ritorno a Milano,
di volgere il piè verso Roma.
Nella clinica a Roma,
come in un albergo
venivano le idee, le ideologie
e idiosincrasie di Milano.
(GC, pp. 62, 65, 83, 145)

Il confronto tra le due città appare quindi inevitabile, mettendo in risalto le
caratteristiche principali delle stesse, come imporrebbe una guida turistica pronta all'uso. Da
una parte la città “veloce”, industriale, dedita all'economia e al commercio, dall'altra la città
imbolsita dalla storia millenaria e pietrificata in monumenti che danno un significato eccelso
(e contraddittorio) alla storia passata, tralasciando inconsciamente i tempi moderni.

Così, comportamentalmente, agiscono i due
nel risveglio della città-macchina,
della città cantiere
della città boutique,
della città liscia e snella, a confronto
della città grossa, di Roma,
dove enormi e pesanti
sono i monumenti;
nella città che produce
e vende a piacere, a dovere,
nella gioia, nell'obbligo
del libero mercato
autotreni e pannolini.
(GC, p. 87)

Poiché antica e slegata dalle attività del libero mercato, Roma mantiene agli occhi di Ottieri un aspetto ancora “primitivo” dove è possibile realizzare anche i desideri più reconditi, come quello di fare il regista. E dove, se non a Roma, in quella città raccontata da Fellini e Pasolini tra la *Dolce vita* e *Accattone*, si potrebbe girare un film pieno di emozione e colore? Un nuovo valzer di fantasie apre le danze della sua immaginazione, che non disdegna (non potrebbe mai farlo) l'entrata in scena di belle attrici, giovanissime anzi che no, pronte ad assecondare le sue fantasie erotiche. Ottieri “si fa un film” a tutti gli effetti, ma senza effetti scenici. Il successo, mentale, è assicurato.

Fatti, non parole,
anche se avea ormai bisogno
di filosofie.
Eppure voleva fare il regista a Roma
per innamorare di sé alcune attrici
ed entrare a vele spiegate
nel rotocalco.
(IP, p. 62)

Vai a Roma, combini subito un film.
I rotocalchi sono subito pieni di articoli
che spiegano
come lo scrittore delle cliniche

sia diventato il grande cineasta
dell'amore delle metropoli. [...]
La prima attrice innamorata di te,
nel film stuprata,
vuole andare con te a Rio.
S'innamora di te la giovane madre
della giovanissima prima attrice.
Vuole andare con te a Rio.
Il film ha un successo inaudito.
Ti si aprono tutti i mercati.
Tutti
vogliono andare con te a Rio. [...]
Da una clinica non potevo
telefonare a Fellini.
C'erano belle donne
e non sapevo verso quale puntare.
(GC, pp. 102, 145)

Per telefono Ottieri e Fellini tentavano spesso di sentirsi, o meglio di “rincorrersi”. Il 23 febbraio '84, Fellini scrisse infatti ad Ottieri: «Caro Ottiero, ho provato a chiamarti a Milano, ma era eternamente occupato. Eccoti quindi il mio numero, o meglio i miei numeri: quello di casa [...], quello di Cinecittà [...], ed infine quello del mio studio [...]. Ho un altro paio di numeri in Vaticano, ma lì non posso essere disturbato, e puoi capirne le ragioni».

Tra «Le due città», la terza incomoda è rappresentata da Pisa, “capoluogo” della sofferenza nella clinica di San Rossore, ricordata anche in diversi passaggi delle *Guardie del corpo* attraverso la figura di Cassano, la rediviva infermiera, ennesimi corteggiamenti e la terapia eseguita. Poiché Pisa ha rappresentato un momento davvero importante nella vita di Ottieri, il ricordo della città toscana riaffiora ben oltre *L'infermiera di Pisa*, come attestano i numerosi riferimenti presenti nelle opere successive dal *Palazzo e il pazzo* alle *Guardie del corpo*, quando i ricordi soffusi fanno riemergere quel periodo con degli elementi mai accennati durante il ricovero, ed è il caso delle «coccole» che solo una dolce rimembranza può attestare.

Sappiamo che quando il nobile Cassano
cessa i calmanti,
cala dal terzo piano, anche alle 14,

e dice: C'è un po' di ansietta?
Qui si crepa, professore. [...]]
Fui portato di forza
in un luogo Aureliano.
Avevo un disturbo che metteva in gioco
la sopravvivenza. [...]]
Stavo appeso al dolore.
Con la vicina in testa
corteggiavo una sarda
con la frangetta nera.
La fase espansa
è spesso seguita
da una fase che a Pisa
il nobile Cassano dirà letargica. [...]]
Dalle guardie neutrali
non bisogna attendersi
le coccole di Pisa. [...]]
Vada alcuni giorni a San Rossore.
Vi imparerà che il disturbo
e il suo dolore
non attiene necessariamente
al cazzo.
Può attenere ad altre, alte sfere.
(GC, pp. 58, 67, 94, 129, 131)

V. 3. d) Riflessi letterari

Anche nelle *Guardie del corpo* Ottieri “gioca” con la letteratura, come è solito fare, riprendendo alcuni celebri versi di poeti prevalentemente italiani con i quali instaura proficue correlazioni, piene di rimandi anche provocatori. Quando in un passo del poema, ad esempio, Ottieri è vittima di una caduta occorsagli durante una passeggiata per i vicoli di Belverde (Chiusi), il tono, i termini utilizzati e l’atmosfera rinviano alla *Caduta* di Parini, scrittore importante per la sua moralità nell’ottusa società del Settecento, già ricordato in un accenno ripreso dai *Sepolcri* del Foscolo filtrato nell’*Infermiera di Pisa*, e presente poi nel *Poema*

osceno. Il motivo della caduta tra i vicoli del paese, tra l'altro, ricorre anche in due passi del *Palazzo e il pazzo* in cui lo scrittore cade malamente vergognandosi «come una bestia»:

Sulla rampetta egli come morto corpo
all'indietro cadde. [...]]
Caddi la seconda volta all'indietro
passato il cancello,
all'inizio del giardinetto del palazzo,
appena fuori dalla vista
dell'empie donne.

(*PAL*, pp. 16-17)

Decisi
di fare svelto, battendo le guardie appresso,
il giro del paese.
Alla prima del Corso
discesina scivolai e caddi. [...]]
Ora ero alieno, vigilato e zoppo.
Tutto il paese di mio padre
e di avi gotici
aveva visto il fin de race
cadere.
La letteratura è piena
di alcolisti zoppi.

(*GC*, p. 70)

Pare che solo io non cammino.
La sedentarietà
è ostinata. Le gambe
sono rigide come il legno,
o cionche. Si cade, si ricade.
La città è sempre più brutta.

(*PO*, p. 115)

Me spinto ne la iniqua
stagione, infermo il piede,
tra il fango e tra l'obliqua

furia de' carri la città gir vede;
e per avverso sasso
mal fra gli altri sorgente,
o per lubrico passo,
lungo il cammino stramazzar sovente.²⁰⁸

Nel cuore dell'inverno, sul far del tramonto, su un terreno reso viscido dalla pioggia e tra lo sfrecciare incrociato delle carrozze, Parini descrive la propria rovinosa caduta. Ma oltre al fatto in sé, quello che accomuna le due vicende è l'idealizzazione che emerge dai versi e che Ottieri accoglie pienamente, connessa alla rivendicazione del diritto della poesia e del poeta ad essere ascoltato, in quanto portavoce di valori civili, dal più ampio pubblico possibile. Ma se questo manca, e così sembra essere avvenuto a Parini e ad Ottieri, anche in contesti storico-sociali molto diversi, la frustrazione per i meriti e diritti misconosciuti si converte e si sublima in una sorta di risentito arroccamento.

E se i duri mortali
a lui voltano il tergo,
ei si fa, contro a i mali,
de la costanza sua scudo ed usbergo.
(*La caduta*, vv. 93-96)

Il ruolo dell'intellettuale all'interno della società e la funzione civilizzatrice della poesia sono dei pilastri nella poetica di Ottieri, il quale avvertiva questo senso di *engagement*, di partecipazione attiva al senso civico grazie alla sua letteratura. In questa prospettiva, oltre i già citati Parini e Foscolo, la figura di Pasolini si presentava con veemenza, intrisa di quel coraggio intellettuale foriero delle dure reprimende al Potere e al Palazzo che emergono dalle pagine degli *Scritti corsari* e *Lettere luterane* (per Pasolini) e dal *Poema osceno* (per Ottieri).

A più riprese Ottieri ha reso omaggio al poeta bolognese con riferimenti diretti alle sue opere, considerandolo una delle espressioni poetiche più alte della letteratura italiana del Novecento, e in un verso delle *Guardie del corpo* si fa riferimento a *Petrolio*, l'ultimo romanzo di Pasolini pubblicato postumo, che servirà da modello ad Ottieri nel comporre il *Poema osceno*:

²⁰⁸ PARINI Giuseppe, *La caduta* (1775), in *Il giorno - le odi*, BUR, Milano 1978, p. 264.

Non tollero più il dolore.
Lo annego in qualsivoglia
sostanza, vino o profumo,
alcool o Petrolio.
(GC, p. 104)

Pasolini dà coraggio ai giovani. Il protagonista di *Petrolio* non è mai osceno anche se scopra la nonna; la verità non è mai oscena perché è sempre rivoluzionaria.
(PO, p. 8)

Quest'ultima frase ha un connotato propriamente pasoliniano ed Ottieri non avrebbe potuto formulare un omaggio migliore in apertura del suo *Poema osceno*, opera caratterizzata da una feroce e a volte vernacolare critica contro la decrepita società italiana. Pasolini, oltre a Dante, si presenta quale guida morale molto vicina allo scrittore nello sviluppo di una vita dedicata alla letteratura e all'impegno civile.

Negli altri rimandi letterari, non manca il solito riferimento alla libertà, filtrato con l'ormai classico verso di Dante («Libertà va cercando») già chiamato in causa in altre circostanze, che nelle *Guardie del corpo* non può essere realmente vissuta anche quando se ne prospetta la possibilità.

Non sa far uso
della libertà che va cercando,
perché l'idea della morte la decapita sempre.
Quando sarai libero,
quando sarai libero.
Egli scuote la testa.
Non può essere la libertà che interiore.
Ebbene la cerca esteriore. [...]
Non ha la libertà
che chi è superiore.
Egli si sente inferiore.
(GC, pp. 127-128)

Leopardi, altro poeta molto amato da Ottieri, è presente nel poemetto in tre situazioni particolari. Innanzitutto, durante una delle fasi più critiche del rapporto con i medici che lo

seguono a domicilio, lo scrittore prorompe in un impeto guerriero invocando le guardie al suo capezzale come se fossero soldati o armi da utilizzare in battaglia, quasi un corrispettivo della *pugna* solitaria che Leopardi affrontò, a suo modo idealmente, per difendere l'Italia.

A me tutte le guardie! [...]
A me le guardie! Guardie,
ora basta. Di nuovo getto
su un piatto della bilancia
la mia sofferenza. [...]
Guardie! Non so se mi spiego.
(GC, pp. 99 e 101)

L'armi, qua l'armi: io solo
combattevo, procomberò sol io.²⁰⁹

In *All'Italia*, il primo dei canti leopardiani composto nel 1818, si rilevano aspetti civili, patriottici ed esistenziali che rientrano nella rappresentazione di un tema più vasto e basilare, quello del contrasto tra la decadenza dell'Italia contemporanea (d'inizio Ottocento o fine Novecento non sembra esserci molta differenza), dove la grandezza passata sopravvive soltanto nei fantasmi delle rovine. Non sembra tuttavia che Ottieri, in questo caso, seguisse l'aspetto civile dei versi quanto piuttosto l'emozione della battaglia solitaria proposta da chi è infermo, recluso in una stanza e immobilizzato a letto. Più che l'obiettivo del conflitto, decisivo è il modo in cui ci si propone alla *pugna*, ieri come oggi, da un "cantuccio" isolato, armati esclusivamente d'illusioni e poesia.

Inoltre, in un altro passo si palesa in Ottieri quell'«immortale affanno» di chiaro stampo leopardiano riferito al dolore della coscienza, alla condizione dell'uomo gettato nella vita e costretto ad un inevitabile e desolato tormento che comincia fin dal giorno della nascita per terminare con la morte. È il male universale, riflesso di quel "pessimismo cosmico" che Ottieri incarna nella condizione alienata del depresso, simbolo universale dell'uomo moderno.

Giancarlo, come permetti
che i tuoi uomini considerino
l'immortale affanno
cosa benvenuta e allegra,

²⁰⁹ LEOPARDI Giacomo, *All'Italia* (1818), in *Poesie e prose*, vol. I, cit., p. 6.

e che il nostro motto sol sia
Angor ergo sum?
(GC, p. 58)

In questi versi si riscontrano la parodia ad una preghiera cattolica «è cosa buona e giusta» qui trasformata in «cosa benvenuta e allegra» riferita al dolore cosmico, e un'auto-citazione dell'«Angor ergo sum» analizzato nell'*Irrealtà quotidiana*, la quale a sua volta trova spazio nel poemetto: «Avevo una volta un soffio al cervello, / che chiamai / sentimento d'irrealtà» (GC, p. 137).

L'ultima citazione di Leopardi è ripresa dall'*incipit* del canto *A Silvia* e serve ad Ottieri per ricordare un tempo passato non certo felice visitando un amico malato in compagnia di un medico di guardia:

Guardia!
Rimembri il giorno
in cui andammo a visitare Luciano
alle Quattro Marie?
(GC, p. 128)

Silvia, rimembri ancora
quel tempo della tua vita mortale,
quando beltà splendea
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi.²¹⁰

Forse non la guardia, ma il lettore può ricordare quel giorno della visita all'amico malato, riportato da Ottieri all'inizio del poema con ironia sferzante: breve e fugace incontro tra due malati, rapide battute, e poi subito via:

L'uomo più mite
della tua Orga 24/24
mi accompagna a visitare
un amico davvero malato.
Come stai? Gli dissi. Rispose: bene. E tu?
Male. Saltavo sulla sedia e dovetti fuggire.
(GC, p. 59)

²¹⁰ LEOPARDI Giacomo, *A Silvia* (1828), cit., p. 77.

Geniale è in questi versi l'utilizzo dei termini che danno alla scena una rapidità efficace. Il «davvero» che accompagna la condizione sofferente dell'amico stride, ad una prima lettura, con il contesto, come se la sua malattia non fosse poi così drammatica. Se l'amico è *davvero* malato, lui allora non lo è? Qual è il livello di guardia da superare per una considerazione effettiva del "vero" male? Si ritiene che il «policlinico», come si autodefinisce Ottieri, non possa contemplare una condizione peggiore della sua. Ed, infatti, il rapido scambio di battute caratterizza questo aspetto: due malati gravi che s'incontrano di cosa possono discutere? Si sta troppo male, dunque *au revoir*. È chiaro che in tale prospettiva più che di rifacimento si dovrebbe parlare di parodia dei versi leopardiani, in quanto non è attestata alcuna bella rimembranza nel ricordo di Ottieri, come invece accade per la giovinetta Silvia, precocemente falciata dalla malattia. Ma, oltre l'evento luttuoso, il canto di Leopardi lascia scorgere le più animate e radiose immagini, in una pienezza di visioni e sensazioni intense e fragili, proiettate fin dal principio nel tempo della memoria. Volontariamente tutto ciò manca in Ottieri il quale non riesce a vagliare con attenzione lo scorrere del tempo a causa della malattia depressiva che annulla il senso concreto del passato e del futuro immergendo le percezioni in un eterno e sofferente presente.

Un altro riferimento letterario presente nelle *Guardie del corpo* riguarda Manzoni, e precisamente il verso iniziale della tragedia *Il conte di Carmagnola*, in cui la prima strofa è costruita su un parallelismo accurato che serve a dare il senso scenico di un eguale spiegarsi di forze nell'avvio dello scontro tra i due eserciti che si fronteggiano. Al contrario, nel poema di Ottieri non c'è nessuna guerra in corso, se non nel suo cervello ambivalente, e si "combatte" solo per la ristrutturazione di due case confinanti, in un parallelismo a specchio, mentre non squilla una tromba ma un telefono...

La mia casa è un cantiere. [...]
È inabitabile
intanto che la rendiamo più bella,
colpi di grande martello
percuotono mura e abitanti.
Risponde a destra uno squillo di telefono,
la casa di fronte è percossa
da analoghi martelli, perforata
da trapani omologhi.
GC, p. 112)

S'ode a destra uno squillo di tromba;
a sinistra risponde uno squillo;
d'ambo i lati calpestro rimbomba
da cavalli e da fanti il terren. (Coro atto secondo) ²¹¹

Anche in questo caso l'impegno civile di Ottieri non viene meno se si considera la scelta dei versi a cui fa riferimento. In apparenza tutto sembra oscillare su un versante ironico, ma il tema morale della tragedia manzoniana è invece molto drammatico quando si chiama schiettamente in causa la "questione italiana" nella guerra fratricida, nell'incoscienza di combattere contro se stessi e nel senso di un'eguale follia che nei secoli (qui subentra la riflessione di Ottieri) non sembra essere scemata.

Petrarca è l'ultimo rimando letterario presente nel poema, ed è interessante constatare che, rispetto ai "soliti noti" Dante, Leopardi, Manzoni, Pasolini, ci si confronta raramente con il poeta aretino, e dunque l'episodio in questione assume particolar rilievo.

Ella m'avea
ben rimesso al mio ruolo
mentre ella impavida rimaneva al suo.
Quand'io era in parte altr'uom da quel ch'i sono,
non dissi alla mia sposa
il mio pensiero vero:
quali e quante donne
m'erano state madri;
ch'io non potevo andare che con mamme,
vecchio, per altro, da manuale, percorso.
(GC, p. 93)

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nutriva 'l core
in su 'l mio primo giovanile errore,
quand'io era in parte altr'uom da quel ch'i sono;
del vario stile, in ch'io piango e ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,

²¹¹ MANZONI Alessandro, *Il conte di Carmagnola* (1816), in *Tutte le opere*, cit., p. 51.

spero trovar pietà non che perdono.²¹²

Il sonetto di Petrarca apre il *Canzoniere* ed ha una duplice funzione strutturale, letteraria-sentimentale e ideologica in quanto doveva unificare la raccolta per apparire come la storia organica di un'anima in pena che, pur partendo da diversi «errori» giovanili, era approdata ad un amaro pentimento della vita passata. Il verso chiave è «quand'io era in parte altr'uom da quel ch'i' sono», attraverso il quale Ottieri vuole sottolineare la diversità della propria persona rispetto al tempo passato, ma senza alcun possibile ravvedimento, inutile oramai, mentre Petrarca evidenzia almeno la plausibilità di un «perdono». Se tra i due il punto di partenza è lo stesso, cambia, e tanto, la prospettiva futura per una sorta di conversione auspicabile per Petrarca ed inattuabile in Ottieri.

Le Guardie del corpo è una delle cose più belle, divertenti e commoventi che ho letto da... non so quando. È pieno zeppo di cose (passami la volgarità) “profonde”, sì, profonde, al di là di ogni ironia con cui tu le vuoi velare o farle passare per boutades.

(Lettera di Edoardo Albinati ad Ottieri, 7 ottobre '94)

²¹² PETRARCA Francesco, *Il canzoniere* (1375), Feltrinelli, Milano, 1998, p. 55.

V. 4. *Il diario del seduttore passivo*

V. 4. a) Seduzioni psicolabili

Il *Diario del seduttore passivo* (opera composta da cinque poemetti: *Monica Dreyfus, Lo psicoterapeuta perfetto malgrado lui, Sotto il martello della rivalità e autostima, Le filippine, Il seduttore passivo*) è l'ultimo dei quattro "atti" in cui si struttura questa sorta di tragicommedia esistenziale comunque senza fine. Già nel titolo Ottieri rivela degli elementi basilari: si tratta di un diario, modalità frequente nella sua letteratura; chi scrive è un alcolizzato seduttore; l'attività di scrittore si coagula con la "passività" di uno stato psicofisico al limite del tollerabile. La materia narrata non si distanzia molto dalle opere precedenti e l'io autobiografico espone il proprio male in modo romanzato con degli *alter ego* che prendono il suo posto tra la depressione, l'alcolismo cronico, i medici curanti, la «ridda» di donne nel cervello, la pazienza della moglie e dei figli, l'incomprensione del mondo letterario. Nulla di nuovo, eppure Ottieri riesce ogni volta a districarsi nei meandri della sofferenza con prospettive diverse, unendo tasselli di un *puzzle* che di opera in opera assume forme più comprensibili, come se scrivere della propria malattia fosse l'unico modo per spiegarla a tutti, anche a se stesso.

Debbo scrivere, intanto, la mattina.

Deve? È convinto

che per la letteratura italiana

un alcolizzato della sua età sia indispensabile? [...]

Ormai ero

un vecchio scrittor che si ripete,

avendo tagliato il ponte levatoio. [...]

Lei è piuttosto il Dante

delle Rime Petrose. [...]

Il vino non l'aiuta a scrivere.

L'aiuta a stare presto

zitto per sempre.

Perugi in Pisa: Ho letto

tutti i suoi libri.

Gli scritti col vino sono pessimi. [...]

Dottore! Stanotte
ho avuto l'ennesima prova
che senza vino
non scrivo un cartellino! [...]
Si considera uno scrittore fallito?
Forse. Sono comunque
uno scrittore minore. [...]
Il tuo autobiografismo è prolisso. [...]
Ma io sono un poeta.
Altro mestiere
mi porta via tempo. [...]
Ora non era più noioso,
anzi brillante,
scrittore perfino scriveva.
Lo scioppo dà fiato alle trombe
e alle trombette. [...]
Stava troppo male
e nemmeno scriveva.
Che cosa è mai
scrittore che non scrive?

(*DSP*, pp. 14, 16, 18, 20, 58, 74, 76, 93, 105)

Il connubio malattia-scrittura si evidenzia in alcuni versi del poemetto quando Ottieri ricorda il passaggio dall'editore «cattivo» Garzanti, che non vuole pubblicare il *Diario*, ad un'altra casa editrice, Giunti, invece favorevole: la conclusione della trattativa porta alla pubblicazione dell'opera e di conseguenza il pagamento di una parte della retta per il soggiorno alla *Métairie*²¹³; ma per chiudere il conto sarà necessario vendere un terreno, gli dirà la moglie.

Ho lasciato
il mio Editore cattivo,
per uno che mi vuole bene.
Mi ha già fatto

²¹³ La Clinique La *Métairie* si trova all'Avenue de Bois de Bougy CH-1260 Nyon in Svizzera. Fin dal 1858, come clinica psichiatrica privata, è specializzata nel curare i disturbi psichici tra cui la depressione, gli attacchi d'ansia, lo stress, le disfunzioni alimentari. Ubicata nelle vicinanze di un parco e di un lago, il Lac Léman, a metà strada tra Losanna e Ginevra, la clinica dispone di cinque unità specialistiche per curare le differenti sintomatologie in un inquadramento ospedaliero di elevata efficienza. Ottieri nel poema rovescia la prima *é* del nome col dittongo *ai* che in francese si pronunciano allo stesso modo.

il contratto per
Seduzione Morale,
romanzo epistolare,
con esso il conto
di Maiterie onoro.

(DSP, p. 58)

Nel primo dei cinque poemetti che formano il *Diario del seduttore passivo*, dal titolo *Monica Dreyfus* in onore di un'infermiera, Ottieri narra del soggiorno trascorso nella clinica *Métairie* di Nyon, «nel reparto alcolologico detto Jura» (DSP, p. 7), per curare la propria tossicomania dovuta all'alcool, e ancora una volta torna la Svizzera nel percorso umano e letterario di Ottieri:

Montammo con mia moglie
sul treno della disperazione,
quello che va da Ginevra a Milano,
da Milano a Domo,
da Domo a Losanna.
Gli italiani credono ancora
che in Svizzera si guarisca meglio.

(DSP, p. 60)

La Svizzera è nazione adatta all'agonia
proprio dove sei sicuro
che mettano un muro
al tuo precipizio.

(AMO, p. 30)

La *Métairie* rappresenta per Ottieri la seconda tappa del *tour* della Svizzera (la prima fu la *Klinik am Zürichberg* del *Campo di concentrazione* e poi di *Contessa*; la terza sarà la clinica psichiatrica *Cery* di Losanna) all'interno di un più esteso *tour de force* europeo a cui si sottopone lo scrittore per cercare una guarigione, se non definitiva almeno auspicabile:

Tutta la Maiterie s'accorse
che non facevo nulla. [...]
Sono alla Maiterie nella torretta chic,

separata dal corpo del manicomio elegante,
torretta riservata al know-how. [...]
Ahi, Maiterie, galera lussuosa ed ampia
di behavior crudele e non dichiarato.
(*DSP*, pp. 11, 23, 31)

Lo scenario della *Métairie* non si distanzia molto dalle precedenti esperienze vissute, e trascritte, nelle cliniche; dalle terapie da seguire al confronto-scontro con i medici, dalla classica «rida di donne vagheggiate» al tempo “malato”, dal rifiuto categorico dell’atelier (che «nel pensier rinnova la paura» *DSP*, p. 13) all’orrore per la riunione di gruppo («un Sinedrio... Corte d’Assise d’Appello» p. 56), dagli scompensi psicofisici causati dall’astinenza (sempre molto passeggera) alcolica alle avventure per soddisfare il bisogno d’alcol, dalle visite e telefonate attese della moglie («sposa infinita [...] lume della mia vita» pp. 25, 60) all’apprensione costante dei figli.

Per le immancabili donne, tra le degenti e le dottoresse, spicca l’infermiera Monica Dreyfus «la ventenne dalle calze nere»; le portava davvero o le fantasticherie dello scrittore riuscivano a coagulare l’immagine della divisa con una figura sensuale che appare nelle corsie?

C'erano belle donne
che avrei voluto possedere ratto
e fuggire. Anche se ho la figa,
sono sempre in fuga. [...]
Cercando nella terapia
la lussuria, conobbi la giovanissima
Dreyfus dalle calze nere,
non essendo la mia geografia
fatta di ricoveri bensì, in essi,
di donne. [...]
Perché, si domanda,
questa mania delle donne
questo guardarle in modo indecente?
Ma egli è pazzo. È inaffidabile, estroso,
il suo cazzo. [...]
Era la Dreyfus. Di nuovo
a una ragazzina

veniva affidato il favo
del lunatic-asylum.

(DSP, pp. 15, 22, 24, 56)

Tra tutte queste donne, vagheggiate o meno, Ottieri sogna addirittura una ragazza che abbia lo stesso profilo di Dante (certo, non Miss Mondo) coniugando un'ossessione giovanile, ovvero il poeta amato, con un invasamento più maturo come le donne:

Ahi, quante volte
obliai la mia sposa infinita.
Qui in Maiterie prediligo
una ragazza lunga
col profilo dell'Alighieri,
piccoli seni,
un'aria non insana,
anzi soave, scrupolosa,
presa da pensieri
regolari.

(DSP, p. 25)

Il tempo, anche in questo ricovero, oscilla senza certezze tra passato, presente e futuro, anche se dopo le riflessioni proposte nell'*Irrealità quotidiana* e nel *Campo di concentrazione*, si comprende che per il depresso cronico il tempo non esiste, o almeno non quello conosciuto abitualmente. Si ripetono al paziente in modo ossessivo le stesse domande che non possono avere risposta.

Lei
è nel passato,
nel futuro o nel presente?
Nel presente. [...]
Chiese
se ero nel presente, nel passato o nel futuro.
Non ho futuro. [...]
Lei è un signore inquieto, vive
nel presente, nel passato
o nel futuro?
E lei? [...]

Tu non hai passato.
Potentissimo ora, in te,
è il futuro,
ti toglì da te stesso
il tappetino del presente
da sotto i piedi.
(*DSP*, pp. 12, 13, 29, 79)

Tra le oscillazioni del tempo, tuttavia, dal passato riaffiora un ricordo alla mente dello scrittore, importate perché riguarda un episodio della prima adolescenza che si conficcò profondamente nella sua memoria, e che a distanza di molti anni risulta indelebile: si tratta di un ballo.

Uno psicotico adolescente
una domenica pomeriggio ai Parioli
andava verso il salotto T. H.,
dove fra teens nobilissimi
si imparava a danzare.
Un martello pneumatico,
per strada,
martellava la sua gola nera.
Agognava un terremoto, una catastrofe,
pur di non andare.
E andava.
Non riusciva a danzare
e intrattenere le dame.
Una lo invitò due volte,
due volte lo abbandonò. [...]
Ma l'ansia prestazionale e la socialphobie
Legavan allo psicotico le labbra ed i piedi.
(*DSP*, pp. 8-9)

Poi c'era la «scuoletta di ballo» a darmi angosce sovrumane. Noi siamo toscani, ma stavamo a Roma. Mia madre voleva introdurmi in un buon ambiente, anzi nel migliore di tutti. Dovevo prepararmi alla scalata mondiale. Come si faceva? Ogni domenica c'era una riunione di bambini nella casa di un nobile diverso, a turno, e lì un maestro inglese ci insegnava

il ballo. Avrò avuto dodici-tredici anni e al momento di andare alla «scuoletta» venivo assalito da crisi di angoscia terribili. Eppure io, playboy antemarcia, avrei voluto andarci perché riconoscevo che le ragazzine più belle erano là. Eppure non riesco a immaginare angosce più terribili di quelle che provavo allora. Ma già, io sono legato al primato della sofferenza. Io batto tutti.

(Dall'intervista presente in *E liberaci dal male oscuro*, p. 425)

A questo stato di confusione esistenziale si aggiunge la necessaria assunzione di alcol giornaliera, senza la quale il paziente non potrebbe vivere: «Lei di qualcosa si deve nutrire, / non dell'alcol e benzodiazepine» (*DSP*, p. 16). Come appurato nel *Palazzo e il pazzo*, già dalla prima mattina il bisogno impellente di bere sovrastava qualsiasi cura o terapia, spingendo il tossicomane a soddisfare tale necessità attraverso avventure “picaresche” che saranno ancora più evidenti in *Cery*. Un risultato, almeno parziale, il paziente lo ottiene: l'allucinosi alcolica.

Feci una scappata al mattino alle 7
nel bar di fronte.
Ci bevvi tre bianchini
che servivano a correggere
la catastrofe
del risveglio,
o hangover.
Incosciente! Gridava lo psichiatra.
Lei è solo un incosciente.
Il tossico gli faceva orrore.
Ahimè, a me
non faceva orrore per niente.
Uscivo la mattina alle sette
dall'ospedale polispecialistico,
di corsa, facendo frenare i tir di colpo,
a trangugiare di seguito
cinque bianchini
messi in fila sul banco.
Pare che al ritorno vomitai nell'atrio,
non ricordavo, non ricordo. [...]
Mi riprese alla Maiterie, nel vuoto,

un mattino l'allucinosi.

(DSP, pp. 39, 40)

Percezione senza oggetto con caratteri di fisicità e spazialità come l'allucinazione ma senza i tratti tipici, l'allucinosi si evidenzia per la trasformazione fantastica della realtà, la direzione autocentrica del soggetto che interpreta ogni fenomeno come riferito a lui soltanto, e l'inaccessibilità del vaglio critico. Si hanno diversi tipi di allucinosi: acuta se insorge a seguito di intossicazioni o traumi senza comportare perdita di lucidità o indebolimento delle facoltà intellettive; alcolica cronica per prolungato abuso di alcol; oppure tattile cronica con sensazione di piccoli oggetti, liquidi, insetti che molestano la pelle.

E quando per evitare rischi ancora maggiori alla salute, i medici gli sottraggono la materia prima, l'alcol, il tossicomane ricorre ad alternative non meno "gustose" come l'acqua di colonia, stratagemma che vale per tutte le stagioni (vedere *Contessa, Il palazzo e il pazzo e Cery*):

Se non hai vino,
pensi all'alcole con cui
l'infermiera ti strofina il sedere.
Il profumo, donna, non lo metti
dietro il lobo del piacere
ma lo trinci. L'acqua di Colonia
è prelibata bevanda.

(DSP, p. 50)

Il *Tour de force*, tuttavia senza un traguardo da raggiungere, si struttura nel tempo come un vagare inquieto ed allucinato per l'Europa, di clinica in clinica, passando attraverso varie terapie, medici, medicinali. Ma se la strada è lunga e *non* si vede la fine, o forse proprio per questo, l'unico barlume di salvezza si scorge nel passaggio ossessivo tra i vari manicomi che Ottieri definisce «clinichismo»; così che alle vittorie di tappa del *tour* segue inevitabile, e con una certa "soddisfazione", il «primato della sofferenza».

Esasperato, Cassano, lo invia a Padova
da un alcologo coraggioso.
Così corro da Milano a Pisa,
da Pisa a Padova,

da Padova a Milano.
Ho bruciato l'Europa. [...]
Tu bevi e ti curi,
ti curi e bevi. [...]
Ti disintossichi a Pisa sapendo
che ti intossicherai a Milano.
Poi Pisa. Milano poi.
Ma il totale è in rosso. [...]
Mi salvavo col clinichismo,
che è passaggio
da una clinica all'altra.
(DSP, pp. 18, 22, 39)

Ad ogni città una clinica, ad ogni clinica un medico, ad ogni medico una terapia: il cammino psicolabile inizia ma il viaggio è già finito (parafrasando Lukács), giacché non avrà mai una fine. Dalle diverse cliniche di Milano, oppure dagli “arresti domiciliari” imposti da Zapparoli alla celebre San Rossore di Pisa del «nobile Cassano», un'altra città viene “visitata” da Ottieri: è Padova, dove lavora lo psichiatra e tossicologo Luigi Gallimberti, che ritroveremo nei panni del dottor Carlo Migliorini nell'*Irata sensazione di peggioramento*. Dietro ogni nome una città, una terapia, una lotta infinita: «La sua vita è un giallo / psicologico» (DSP, p. 85).

Coloro che vanno
da Giancarlo
divengon borderline,
da Giovanni Battista
depressi,
da Luigi, bramosi.
Il malato è mimetico,
ha il male
che il terapeuta vuole.
No. È il terapeuta
che cura la malattia
che il malato vuole. [...]
Tre ne aveva.
Chi, ora, sceglieva?
I tre sono collegati da un ponte

che solo il paziente sente;
i tre sono rivali;
la terapia nasce da esperienza
ma soprattutto da ideologia;
il paziente è costretto
a triangolare.

(DSP, pp. 79, 117)

Non mi dica di scegliere tra Zapparoli, Cassano, Gallimberti. Poggio su tutti e tre. Ormai non sono più ambivalente, ma trivalente.

(Dall'intervista presente in *E liberaci dal male oscuro*, p. 430)

Astutamente Ottieri supera l'*impasse* del conflitto tra medico e paziente, divenendo egli stesso da malato tossicomane a psicoterapeuta. Seppur bislacca all'apparenza, tale trasformazione si rese necessaria nel tempo, ed infatti già nell'*Irrealtà quotidiana* lo scrittore oscillava tra i due ruoli di analizzato e analizzatore, scoprendo in seguito che non esiste persona più adatta di lui a "mettere le mani" nel proprio cervello. L'importanza di essere uno *Psicoterapeuta perfetto malgrado lui*, come recita il titolo del secondo poemetto del *Diario*, svela una realtà dei fatti ormai inconfutabile: il medico che vuole curare lo scrittore deve prima confrontarsi con un collega di pari livello per studi ed impostazione scientifica: lo scrittore stesso!

Ora lei
chiaramente si disvela
come psicotico,
divenuto psicoterapeuta
di territorio.
Da qui lei passerà
alla terapia della nuova cronicità.
È sempre interessante notare
questo scatto di carriera. [...]
Lei è un chiaro psicoterapeuta
di territorio o presidio,
che sostituisce il prete di parrocchia. [...]
Tu sei un poeta
che sa fare solo

lo psicoterapeuta,
cioè il prete,
sei un sacerdote canoro. [...]]
Meravigliosa è la psicoterapia
perché è per te
l'unica relazione possibile,
e la relazione tenta
di addomesticare i demoni,
la morte e il pensiero
che si osserva.

(DSP, pp. 66, 76, 77, 79)

V. 4. b) I prodromi dell'oscenità

Lo psicoterapeuta perfetto malgrado lui è strutturato in forma teatrale con diversi personaggi che irrompono sulla scena come Io, il Supervisore, l'Indiana, il Portiere, la Peruviana, la Sorella, l'Infermiera in pensione, la Modella, Michele. Sebbene sia breve e non certo un componimento cardine, questo poemetto, posizionato come secondo "tempo" del *Diario*, rappresenta un momento importante della produzione di Ottieri poiché in esso egli compie le prove generali per il successivo e monumentale *Poema osceno*, composto subito dopo il *Diario* e che tra l'altro all'inizio viene rifiutato dall'editore perché troppo *osceno*.

Alzò il telefono; era l'editore
che disse: il tuo testo è troppo
autobiografico e prolisso!
Pubblicarlo
non le conviene.
Per Lei lo dico!
Ci son troppe sconcezze.

(DSP, p. 115)

Tra *Lo psicoterapeuta perfetto malgrado lui* ed *Il poema osceno* confluiscono alcune similitudini, come ad esempio la forma teatrale con cui i personaggi entrano in scena, senza didascalie, per parlare sostanzialmente dello scrittore, Io "psicoterapeuta" e Pietro "osceno"; inoltre collimano alcuni argomenti trattati, come le manie, idiosincrasie, follie, delusioni e

malattie dello scrittore e anche i suoi ricordi, le riflessioni sulla letteratura e la politica, sul ruolo del poeta nella società e sulla poesia cortigiana. Su quest'ultimo aspetto spiccano dei versi che efficacemente riassumono secoli di cortigianeria della cultura italiana, motivo che avvicina Ottieri ad alcune riflessioni di Indro Montanelli con il quale, tra l'altro, si ricorda un dialogo in una Stanza del «Corriere della sera» dove il giornalista invitò lo scrittore a dargli del «Voi».²¹⁴

Un poeta
è sempre un poeta di corte
cioè un magnaccia.
È la corte
che sponsorizza
il poeta.
La corte deve solo
trovare un *buon* poeta.
E può cacciar via il poeta
in favore
di uno migliore.
Per questo
il poeta è un esule.
(DSP, p. 83)

La cultura italiana è nata nel Palazzo e alla mensa del Principe, laico o ecclesiastico che fosse, e non poteva essere altrimenti, visto che il Principe era, in un Paese di analfabeti e quindi senza pubblico mercato, il suo unico committente.²¹⁵

Il risultato che scaturisce dai continui confronti avviati nello *Psicoterapeuta perfetto* offre un'immagine complessa e sofferente di quel personaggio che è chiamato Io, cocciuto fino all'inverosimile nel crogiolarsi nella malattia che lo assedia da decenni, sempre attento a ricercarne le cause, le origini, gli sviluppi:

²¹⁴ «Caro Ottiero, Grazie di avermi procurato un giorno di riposo occupando tu la mia “stanza”. Ma perché mi dai del lei? Visto che facciamo parte della stessa nomenclatura, e visto il colore della vernice con cui vuoi tingerla, diamoci del voi». *Caro Ottiero Ottieri, diamoci del voi*, «Il Corriere della Sera», 7 luglio 1996, p. 33.

²¹⁵ MONTANELLI Indro, *Storia d'Italia (1993-1997)*, cit., p. 540.

IO: Io ho il dovere e diritto
di andare a cercare
le fonti della mia follia.

SORELLA: Tu continuamente rechi
prove della tua pazzia
o indizi. Conosci tutte le definizioni
della pazzia e della tua pazzia.
Ma non si capisce
se vuoi o non vuoi essere pazzo.
Anche qui sei incerto!

(*DSP*, p. 75)

In questo poemetto Ottieri ricorda inoltre circostanze particolari della sua vita, interessanti dal punto di vista letterario poiché non verranno ricordate in altre opere, condizione dunque specifica alla luce dei continui rimandi ad intreccio con cui lo scrittore “gioca” in modo insistito. Il primo di questi riferimenti è alla matematica che, odiata nel periodo scolastico, Ottieri riesce a possederla nella fantasia:

Sono laureato in matematica.
Credo che la psicologia
sia una trigonometria
dei bisogni.

(*DSP*, p. 67)

Ho avuto episodi gravissimi per la matematica. Ero il primo della classe, ma in matematica no. Se il giorno dopo c’era il compito in classe di matematica, la sera avevo delle crisi che allora venivano chiamate isteriche. Così alle dieci e mezzo di sera tutta la famiglia era disperata intorno a me che gridavo. Che fare? Chi chiamare? Finché trovarono un ragioniere disposto a venire anche alle dieci di sera. L’equazione me la faceva lui.

(Dall’intervista presente in *E liberaci dal male oscuro*, p. 425)

L’altro rimando è per gli «orridi giardini»²¹⁶ adiacenti il “rifugio” di Via San Primo, ultima residenza milanese di Ottieri, dove qualche volta viene trasportato di peso per fare una

²¹⁶ Si tratta dei Giardini Pubblici Indro Montanelli che si estendono tra Corso Venezia, i Bastioni di Porta Venezia, Via Manin e Via Palestro, e che hanno una superficie di 172.000 metri quadri. Furono realizzati nel 1784 sul progetto di Giuseppe Piermarini, poi ampliati nel 1862 con la supervisione dell’architetto Giuseppe

passaggiata non affatto desiderata. Non a caso si ricorderà in un passo successivo del testo: «Il resto lo spendeva in taxi. / In taxi andava / dal tabaccaio» (*DSP*, p. 118), che richiama l'«Io prenderei un taxi per andare dal salotto alla cucina».

I Giardini sono la rognà scarsa
della città opima,
ex-europea, perplessa. [...]
I manuali scrivono
che uno dei sintomi della follia
è non uscire mai. [...]
Questo è il rognoso manto
che ricopre una zona verde
che non è verde. Vi è un lago che non è un lago.
L'annesso Museo
di Storia Naturale
è una tomba da scoperchiare,
pantegane balzano dai prati.
Il Planetario accanto è una fogna
di angosce ingorgate.
(*DSP*, pp. 78, 81)

Nel terzo poemetto del *Diario*, dal titolo *Sotto il martello della rivalità e autostima*, Ottieri ambienta la scena a Chiusi, ricollegandosi in questo modo all'antecedente *Palazzo e il pazzo*, attraverso un *alter ego* Filippo Sanzio (il nome sarà concesso anche al personaggio autobiografico di *Cery*), a cui si contrappone la moglie qui trasformata in Ippolita Bisanzio. Ottieri costruisce un piccolo quadretto di famiglia inserendovi anche figli e parenti in un'atmosfera opprimente per il luogo, cioè il Palazzo di quel paese (Chiusi) «senz'anime [...] «vuoto» (*DSP*, p. 89) e la disperazione incessante che va dalla depressione alla «tenebrosa WUE» (p. 89) già vissuta da Renée nell'*Irrealtà quotidiana*. Anche in questo caso nessuna salvezza sembra a portata di mano, ma sempre per volontà, masochistica e benefica, dello scrittore che necessita del Male per vivere e dunque scrivere: senza il Male si sentirebbe, infatti, morto e non potrebbe più “lottare” con i medici o concepire nemmeno un verso.

Balzaretto, e nel 1881 grazie all'opera di Emilio Alemagna, con impianto “alla francese” per essere il primo parco cittadino per uso pubblico; sono stati restaurati nel 1958 e 2002 dall'Ufficio Tecnico del Comune di Milano. Il parco include alcuni edifici importanti come il Palazzo Dugnani, realizzato nel 1600, modificato e restaurato nel 1700, di proprietà del Comune dalla fine del 1800; il Museo Civico di Storia Naturale, ideato nel 1892 da Giovanni Ceruti; il Planetario Ulrico Hoepli, progettato dall'architetto Pietro Portaluppi nel 1929. Tra le statue si segnala la scultura che ritrae Indro Montanelli, realizzata nel 2002 dallo scultore Vito Tongiani.

Da una parte spero
da loro una guarigione
o il sollievo;
dall'altra cerchi
con tutti i mezzi di rendere la guarigione
impossibile,
per continuare a "misurarsi" con loro.
(DSP, p. 100)

Eppure, nonostante lo smarrimento esistenziale ormai consuetudinario, si presenta nella vita di Ottieri, e quindi nella sua letteratura, una novità che ha un nome stampato sui flaconi: Alcover²¹⁷, "invenzione" di Gallimberti.

Un portentoso sciroppo. Ora è anche in vendita, si chiama Alcover.
Quando non posso fare a meno di bere, bevo quello. Vado a Padova ogni
quindici giorni dal dottor Gallimberti, alcolologo.

(Dall'intervista presente in *E liberaci dal male oscuro*, p. 430)

Non sostengono inter-azioni
che attraverso lo sciroppo,
con esso sopraffanno
nei salotti e nelle arti e mestieri,
lasciamo stare le alcove. [...]

²¹⁷ L'Alcover è un coadiuvante utilizzato in diverse terapie per il controllo della sindrome di astinenza da alcol etilico, nella fase iniziale del trattamento multimodale della dipendenza alcolica, nel trattamento prolungato della dipendenza alcolica resistente ad altri presidi terapeutici in coesistenza di altre patologie aggravate dall'assunzione di alcol etilico. Il controllo terapeutico della sindrome di astinenza da alcol etilico nella fase iniziale (primi 60 giorni) del trattamento multimodale della dipendenza alcolica prevede 50 mg/kg/die, suddivisi in tre somministrazioni distanziate di almeno quattro ore l'una dall'altra (per esempio mattino, pomeriggio e sera). Il trattamento multimodale prolungato (dopo i primi 60 giorni) della dipendenza alcolica va da un minimo di 50 mg/kg/die ad un massimo di 100 mg/kg/die, suddivisi in tre somministrazioni distanziate di almeno quattro ore l'una dall'altra. Le controindicazioni sono costituite da malattie organiche e mentali gravi, non essendo noti gli effetti a breve e lungo termine dell'Alcover su tali condizioni fisiopatologiche; malattia epilettica e convulsioni epilettiformi, per evitare possibili effetti di potenziamento dell'azione sedativa dei farmaci anti-epilettici; pregressa o attuale dipendenza da sostanze stupefacenti, per evitare i rischi di sovradosaggio volontario e di sinergismo farmacotossicologico insiti in tali stati patologici, contraddistinti da poliassunzione di sostanze psicoattive e compulsione ad aumentare la dose; ipersensibilità verso i componenti o verso altre sostanze strettamente correlate dal punto di vista chimico; gravidanza, allattamento; trattamento concomitante con farmaci anti-epilettici e sostanze psicoattive. L'Alcover deve essere impiegato sotto diretto controllo medico ed assunto in presenza di una persona direttamente delegata dal medico quando trattasi di pazienti affetti da deterioramento mentale e da grave compulsione all'alcol etilico, dotati di ridotta capacità di intendere e di volere e quindi esposti al rischio di sovradosaggio e di intossicazione acuta. In caso di sovradosaggio il farmaco svolge essenzialmente un'azione depressiva sul sistema nervoso centrale con possibile stato confusionale e difficoltà respiratoria.

Solo sciroppo può liberar dai ceppi
 la sua voce solitaria strozzata
 dalla legge ferrigna
 dell'Ap-Up-profitto. [...]

Il down da sciroppo fu terribile
 una volta, allorché assunse
 in treno due misurini furtivi assieme. [...]

Annegava vivo.
 Lettiga! Gridava l'internista
 ignaro di questa patavina pappa reale. [...]

L'unità di misura di Filippo
 era ora l'overdose. [...]

Lo sciroppo determina umore
 ma umore determina sciroppo,
 in reciprocità biologica,
 come, dal psicoastenico dubbioso,
 il farmaco per scegliere
 è, prima, scelto.

(DSP, pp. 90, 92, 96, 106, 109)

Sull'evoluzione del rapporto paziente-sciroppo, Ottieri rinvia le conclusioni nell'ultimo romanzo, *Una irata sensazione di peggioramento*, dove verranno narrate le "avventure" del suo ultimo *alter ego* Pietro Mura, alcolizzato e depresso, uno dei molteplici protagonisti del lungo viaggio intorno al Male, tra l'industria, la clinica, la società e la politica, iniziato quasi mezzo secolo prima al tempo delle *Memorie*.

Gli ultimi due brevi poemetti del *Diario* sono delle istantanee scattate in pochi versi in cui lo scrittore ricorda con benevolenza le *Filippine*, sempre più presenti in Italia ed in casa Ottieri in particolare, simbolo di una commistione non proprio compiuta tra oriente e occidente nella moderna società globalizzata; e il *Seduttore passivo*, ovvero lui stesso, considerato poeta (in)civile in un paese, da Chiusi all'Italia, destinato ad una prossima estinzione.

VI

OPERE POLITICHE: IL RIMPIANTO DI UNA PATRIA

VI. 1. *La storia del PSI nel centenario della nascita*

VI. 1. a) Nostalgie socialiste

La tematica politica rappresenta, oltre all'industria e alla clinica, un importante movimento di quella "sinfonia" aperta in cui è strutturata l'opera di Ottieri. Il motivo dell'attualità politica, pur essendo presente fin dai tempi delle *Memorie* e poi negli scritti successivi, si afferma soprattutto nell'ultima parte della sua produzione con due capisaldi: il poemetto *Storia del PSI nel centenario della nascita* ed il prosimeton *Il poema osceno*, per poi trovare altre evoluzioni negli ultimi romanzi *Cery* e *Una irata sensazione di peggioramento*. La cronaca politica, riferita ad un partito in particolare, è un argomento raro nella letteratura italiana ed Ottieri la condensa attraverso la malattia che certifica uno stato di crisi non solo personale ma anche del partito, per lui socialista, e dell'autorità paterna con il poemetto *Il padre* che si unisce tematicamente alla *Storia del PSI* insieme al quale viene pubblicato dalla casa editrice Guanda nel '93. Il privato, come sempre accade in Ottieri, è connesso al pubblico osservando quegli stati d'alienazione che, nella fabbrica come nei manicomi, nei salotti mondani e nella politica, investono non solo lo scrittore, ma l'intera società. A tal riguardo Silvia Bocca gli scrive:

Caro Ottiero,

il Campiello è sicuramente un'altra cosa. Ma il piacere di leggere te, la *Storia del PSI*, il tuo papà, la nostra vita, beh, questo è un piacere grande di cui bisogna ringraziare. Silvia Bocca (l'infelice moglie di Giorgio Bocca. Così mi ha definito un settimanale clerico-fascista).

(Lettera di Silvia Bocca ad Ottieri, 6 settembre '93)

Ottieri nella *Storia del PSI*, una tappa del percorso letterario assai distante dalle opere precedenti, si scaglia contro il partito traditore che ha progressivamente abbandonato quegli ideali di giustizia sociale sui quali si fondò nel 1892. Nei versi del poemetto affiora una tristezza mista ad ironia, sarcasmo, dolore, malinconia, nostalgia per quello che non si realizzò mai, cioè il “socialismo”, ed anche un rimpianto per la propria presenza intermittente all’interno del partito, dalle riunioni nella sezione socialista della Pirelli Bicocca nel ’48 al non rinnovamento della tessera nel ’51. Ottieri, poeta *engagé* a modo suo, milita contro un socialismo senz’anima che ha perso i punti cardinali della propria essenza per trasformarsi in qualcosa di diverso.

La *Storia del PSI* fu composta nel ’92, in un anno determinante della politica italiana caratterizzato dallo scandalo di Tangentopoli e dal crollo fragoroso di un sistema corrotto che sembrava arrivare al capolinea; ma anche un anno che certifica la fine dell’URSS, «il Monolite», lo stato socialista per eccellenza. Ottieri tralascia gli aspetti più grotteschi della politica italiana, a cui darà ampio spazio nel *Poema osceno*, per analizzare con maggiore attenzione il disfacimento del Partito Socialista connesso alla sua crisi d’identità in linea con il collasso del partito. In quanto *Storia*, si parla del PSI partendo dalla nascita (1892) fino al suo disgregamento (1992), attraverso un secolo di “complessi”, di rapporti contraddittori con i «cugini» comunisti e con i partiti al potere, di utopie negate e di intrallazzi realizzati, di figure “paterne” che in alcuni casi (assai frequenti a dir la verità) hanno tradito. In principio, ciò che ha segnato l’esperienza politica di Ottieri fu il «complesso» vissuto nei confronti dei comunisti, «cousinage mauvais voisinage», che per cinquant’anni hanno tirannicamente attratto le esigenze (e quindi i voti) dell’elettorato di sinistra.²¹⁸

²¹⁸ Solo per le votazioni dell’Assemblea costituente del 2 giugno ’46 il Partito Socialista (allora PSIUP) poté vantare più voti e seggi rispetto ai “cugini” comunisti: il PSIUP ottenne in quell’occasione 4.758.129 voti (20,72%) e 115 seggi rispetto ai 4.356.686 voti (18,97%) e 104 seggi del PCI. Ad eccezione delle elezioni del 18 aprile ’48 in cui i due partiti si fusero nel Fronte Democratico Popolare con risultati non certo positivi rispetto alla Democrazia Cristiana, alla camera 8.136.637 voti (30,98%) e 183 seggi contro i 305 della DC; mentre al senato 7.015.092 voti (31,08%) e 72 seggi contro i 130 della DC, in tutte le altre consultazioni politiche il PCI prevalse sempre per il maggior numero dei consensi nei confronti del PSI. Alle elezioni del 7 giugno ’53, alla camera al PCI andarono 6.120.809 voti (22,60%) e 143 deputati, mentre al PSI 3.441.014 voti (12,70%) e 75 deputati; al senato 4.910.077 voti (20,21%) e 51 senatori contro 2.891.605 voti (11,90%) e 26 senatori. Alle elezioni del 25 maggio ’58 alla camera per il PCI 6.704.454 voti (22,68%) e 140 deputati, per il PSI 4.206.726 voti (14,23%) e 84 deputati; al senato 5.700.952 voti (21,80%) e 59 senatori contro 3.687.708 voti (14,10%) e 35 senatori. Alle elezioni del 28 aprile ’63 alla camera per il PCI 7.767.601 voti (25,26%) e 166 deputati, per il PSI 4.255.836 (13,84%) e 87 deputati; al senato 6.461.616 voti (23,52%) e 78 senatori contro 3.849.440 voti (14,01%) e 44 senatori. Alle elezioni del 19 maggio ’68 alla camera per il PCI 8.551.347 voti (26,90%) e 177 deputati, per il PSU (unione di PSI e PSDI) 4.603.192 voti (14,48%) e 91 deputati; al senato il PCI insieme al PSIUP ottenne 8.577.473 voti (30,00%) e 101 senatori mentre il PSU 4.353.804 voti (15,23%) e 46 senatori.

I socialisti avevano il complesso
 dei cugini. [...]

Nelle sezioni si finiva sempre
 per discuter passionatamente
 dei comunisti. [...]

Nello stesso tempo
 Filippo Turati, in Milano,
 non si nomava mai; poco Gramsci.

Attriravamo tutta la sinistra,
 quella
 della situazione odio-amore,
 paura-bisogno,
 nell'inter-azione col Monolite.

Non volevamo essere socialisti solo per questo.

Allora per cosa?

Vivevamo ancora la scissione del '21?

(PSI, p. 15)

Quando non avanza qualche ciclone politico nazionale, l'aria si accende
 fortemente per le beghe. Stasera si è litigato per un litigio con i saragattiani,
 circa una bandiera e un monumentino a Matteotti. E i rapporti difficili coi
 cugini comunisti occupano tre quarti delle assemblee: così fra saragattiani e
 comunisti, la tensione si fa sempre più parentale.

(LG, p. 33)

Alle elezioni del 7 maggio '72 alla camera per il PCI 9.068.961 voti (27,15%) e 179 deputati, per il PSI 3.208.497 voti (9,61%) e 61 deputati; al senato il PCI ancora insieme al PSIUP 8.311.821 voti (27,61%) e 91 senatori, mentre al PSI andarono 3.225.471 voti (10,71%) e 33 senatori.

Alle elezioni del 20 giugno '76 alla camera il PCI ottenne 12.616.650 voti (34,37%, la più alta percentuale raggiunta che non servì tuttavia a "soppassare" la DC) e 228 deputati, mentre il PSI 3.540.309 voti (9,64%) e 57 deputati; al senato 10.637.772 voti (33,83%) e 116 senatori contro 3.208.164 voti (10,20%) e 29 senatori.

Alle elezioni del 3 giugno '79 alla camera al PCI andarono 11.139.231 voti (30,38%) e 201 deputati, mentre al PSI 3.596.802 voti (9,81%) e 62 deputati; al senato 9.855.951 voti (31,46%) e 109 senatori rispetto a 3.252.410 voti (10,38%) e 32 senatori.

Alle elezioni del 26 giugno '83 alla camera il PCI raccolse 11.032.318 voti (29,89%) e 198 deputati, mentre il PSI 4.223.362 voti (11,44%) e 73 deputati; al senato 9.577.071 voti (30,81%) e 107 senatori contro 3.539.593 voti (11,39%) e 38 senatori.

Alle elezioni del 14 giugno '87 alla camera al PCI 10.250.644 voti (26,58%) e 177 deputati, al PSI 5.501.696 voti (14,26%) e 94 deputati; al senato 9.181.579 voti (28,33%) e 101 senatori rispetto a 3.535.457 voti (10,91%) e 36 senatori.

Alle elezioni del 5 aprile '92 alla camera il PDS (che sostituì il PCI) ottenne solo 6.317.962 voti crollando al 16,10% (minimo storico) e 107 deputati, mentre il PSI aumentò addirittura i consensi (nonostante l'imminente tempesta di Tangentopoli) con 5.343.808 voti (13,62%) e 92 deputati; al senato 5.682.888 voti (17,05%) e 64 senatori contro 4.523.873 voti (13,57%) e 49 senatori.

Il problematismo esistenziale vissuto dallo scrittore converge, ed è inevitabile data la situazione storica, non solo con i “cattivi” cugini ma anche con il «Monolite», ovvero l’URSS, interprete “protocollare” del socialismo mondiale. Il rapporto, o meglio il distacco che il PSI ratifica con i sovietici, non può tuttavia lasciare indenni da ingenue giustificazioni. In sostanza Ottieri non si vuole nascondere dietro i crimini dell’URSS, legittimati dalla parte più ortodossa del PCI, perché il valore del socialismo deve superare le diatribe dei partiti; ed il *refrain* “non è colpa nostra” non esclude il richiamo della pura coscienza socialista.

Il nostro vantaggio “forte” era
che se l’URSS faceva una strage
di un milione di genti,
non dovevamo giustificarla,
giustificarci.
All’URSS mai aderimmo in toto.
È sempre stato arduo
giustificare l’URSS in toto,
e non dico questo col senno di poi,
anche allora i socialisti
soffrivano per evitare
il dissenso di classe.

(PSI, p. 10)

Il salto che divide è sempre questa Urss misteriosa: accettarla in blocco o in blocco respingerla, anche se i più di noi hanno il dubbio di non poterci andare – finalmente a vedere e decidere sul posto – mai.

(LG, p. 34)

Al momento del crollo dell’Unione Sovietica, Ottieri è costretto ad osservare una situazione particolare in Italia: da una parte i comunisti che l’avevano previsto dopo aver profetizzato una nuova via politica da percorrere, dall’altra i socialisti che, pur lontani dall’URSS, si colpevolizzavano a loro modo per la fine del “sogno”. Il risveglio è diverso e davvero contraddittorio per entrambe le fazioni:

Col senno di poi si vede
che, dopo il collasso orientale,
più sono seri certi socialisti italiani

che certi comunisti.
Questi non fanno nemmeno autocritica,
non si suicidano,
freddi non esaminano
i reperti del disastro. [...]]
Molti comunisti d'acciaio
dicon semplicemente
che le cose sono cambiate,
per cui devono essere
cambiate le idee,
e che l'avevano detto.
Non l'avevate detto per niente!
Io non sono paranoico,
voi
siete paraguili!
Non elaborate nemmeno il lutto,
anzi, per voi non è lutto.
I socialisti,
anche quelli più dediti alla rivoluzione,
per la loro natura rimuginativi,
pensano di più
a ciò che hanno grossolanamente sbagliato,
a ciò che non hanno
sbagliato.
(PSI, pp. 23-24)

Ottieri individua in questo passaggio un elemento della più vasta crisi presente all'interno della sinistra italiana che verrà, in modo più critico e feroce, analizzata nel *Poema osceno*, ovvero quella condanna ad un'eterna opposizione che non permette di guidare seriamente uno Stato. Condanna derivata da una certa ingenuità ed incoscienza della *cosa* politica che ha soffocato quelle spinte riformistiche volte a trasformare l'Italia in un paese democratico, seppur nei due partiti di sinistra siano apparsi personalità di grande spessore (tra cui Togliatti e Pietro Nenni). Su quest'aspetto si eleva il grido di disapprovazione di Ottieri: tra complessi, alterità, questioni morali, compromessi storici, convergenze parallele, grottesche non-sfiducie, la sinistra italiana ha perso troppe occasioni per concretizzare i

progetti di rinnovamento che spesso sono andati ad ingrossare lo sconfinato magazzino delle idee mai realizzate.

Il social-psicoanalista Perrotti
avvertì i suoi
e i rossi tutti
che potevano agonizzare
nello stato infantile
dell'opposizione eterna.
Si rischia di stare
all'opposizione fin di se stessi!
Attenti! L'opposizione permanente
è stato mentale
irresponsabile, pur se piacevole,
è stato parassitario,
da cui poi non si può più uscire.
(PSI, p. 16)

Poiché la Storia, come *magistra vitae*, non alimenta le speranze di chi ha molto visto e sofferto, si comprende come in Italia ci sia l'impossibilità effettiva, dalle parole dello psichiatra Perrotti (già presente nell'*Irrealtà quotidiana*), di un governo di sinistra per un congruo periodo di tempo²¹⁹. Dalla batosta delle elezioni del '48, caratterizzate da propagande messianiche con lo spettro dei cavalli bolscevichi che nitrivano al cospetto delle fontane romane, il Partito Comunista e le altre forze di sinistra hanno dovuto constatare, più o meno malinconicamente, le vittorie della Democrazia Cristiana e dei suoi alleati-satelliti. Ma la "tragedia" politica non sta nel risultato, riflesso subdolo della volontà popolare, bensì nell'atteggiamento «infantile» che accompagna da allora il *modus operandi* dell'*intelligenza* di sinistra (l'apoteosi si avrà con l'intervento nell'agone politico di "Sua Emittenza" Silvio Berlusconi). Ottieri lega l'infantile, come «stato mentale irresponsabile», all'incoscienza del fascismo vissuta già negli anni giovanili, quando il buio della mente oscurò un intero popolo. Ma non si è trattato dunque di un caso isolato. Quello che si delineerà in modo più esplicito nel *Poema osceno* è che l'Italia fu e sarà per sempre un paese di destra, fascista, clericale, e

²¹⁹ Dalle prime elezioni repubblicane del 18 aprile '48 a quelle del 13-14 aprile 2008 la sinistra intesa come tale non ha mai vinto. E solo in due occasioni (1996 e 2006) la coalizione di centro-sinistra, guidata da Romano Prodi, un ex-democristiano, ha avuto la maggioranza (molto relativa) dei consensi senza riuscire a governare con stabilità.

che dal Duce a Berlusconi passando per i gerarchi DC, la percezione della democrazia è sempre stata assai labile. Per gli intellettuali, *engagés* o meno, di sinistra, ed Ottieri si conta nel novero, si riscontra una condizione particolare: loro sono «per natura» di sinistra anche quando essa evapora come un'isola che non c'è.

Gli intellettuali realizzano
che devono, per natura,
stare sempre a sinistra
anche quando non c'è più sinistra.
È il paradosso della nuova sinistra,
insieme a quello che una nuova sinistra
venga da destra.

(*PSI*, p. 25)

In questo maldestro valzer di sentimenti arzigogolati, Ottieri prende spunto per trattare una questione a lui molto cara, ovvero la connessione tra la politica e la malattia mentale che parte dalla vicenda biografica per allargarsi ben presto ad orizzonti più ampi. In primo luogo fu il principio del piacere che venne negato, sia dai socialisti che dai comunisti, a favore del principio di rivoluzione, con la conseguenza che mai si presentò per loro la possibilità di provare esperienze di benessere, anche solo transitorie, che prendevano avvio dalla soppressione del dolore o dispiacere.

Sia i socialisti, sia i comunisti
scopavano poco e questo
è molto importante,
come si vedrà in futuro.
Il principio del piacere
andava completamente annegato
nel principio di rivoluzione.
Ma la tristezza della classe operaia
sembrava gridare
più di uno sciopero generale.

(*PSI*, p. 10)

L'idea di fondare sul piacere il principio di regolazione dell'attività psichica è stata proposta da Gustav Theodor Fechner che ha enunciato tale principio nell'azione da intendersi

non come finalità perseguita dall'azione umana, secondo le teorie edonistiche, ma come effetto della rappresentazione dell'azione da compiere e delle sue conseguenze.²²⁰

Partendo da queste premesse, Freud²²¹ definisce il principio di *piacere* come la riduzione della quantità di eccitazione, e dispiacere l'aumento della stessa. Tale principio è pensato in opposizione a quello di *realtà*, nel senso che dapprima le pulsioni tendono ad una scarica immediata allucinando, quando possibile, nel sogno o nella fantasia l'esaudimento del desiderio; in seguito, sperimentando la realtà, i soggetti imparerebbero a conseguire una gratificazione procrastinata nel tempo con una condotta meno allucinatoria e più adattiva.

Ottieri chiama in causa tale principio per dimostrare invece che la sinistra italiana, a causa del *vulnus* che l'ha infettata fin dal principio (rivoluzione sì, piacere no), non riuscì mai ad adeguarsi alle varie realtà che intervenivano nel corso della storia. I rivoluzionari di sinistra restano nell'attesa disperante di un *disio* ben lungi dal potersi realizzare, anche loro dunque a sospirare tra «coloro che son sospesi». Ma se qualcosa può cambiare lo farà in peggio; ed arriverà il giorno in cui i socialisti si libereranno dalle catene del principio di rivoluzione per guardare con occhi bramosi quell'altro principio da tanti anni accantonato. Questa rivoluzione al contrario si attuerà quando del socialismo, svuotato di ogni senso logico e morale, non resta che il nome, e il PSI guidato dal «Satrapo» infallibile «Asdrubale»²²² Craxi diventa un tassello del carrozzone ambulante (e anche un po' maleodorante) guidato dalla DC, che prende il nome di Pentapartito²²³, rinverdendo i fasti di un antico ma modernissimo trasformismo di

²²⁰ FECHNER Gustav Theodor, *Über das Lustprinzip des Handelns*, in «Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik», Halle 1848.

²²¹ FREUD Sigmund, *Al di là del principio del piacere* (1920), in *Opere*, vol. IX, cit.

²²² Con il riferimento ad Asdrubale, Ottieri vuole riassumere nella figura di Craxi il ricordo dei tre generali cartaginesi aumentando per iperbole le “devastazioni” compiute dal segretario del PSI: il primo (270-221 a.C.), genero di Amilcare Barca, fondò Cartagena; il secondo (242-207 a.C.), fratello minore di Annibale, combatté nella seconda guerra punica; il terzo (vissuto a metà del II secolo a. C.), incaricato di difendere Cartagine dalle truppe di Scipione Emiliano, si consegnò prigioniero ai romani.

²²³ Il Pentapartito nacque nell'81 in seguito all'accordo stipulato fra il segretario della DC, Arnaldo Forlani, e del PSI, Bettino Craxi, con l'assenso di Giulio Andreotti, così che il patto si conosce anche con la sigla CAF, ovvero Craxi-Andreotti-Forlani. Con questo accordo, la DC riconosceva pari dignità ai cosiddetti “partiti laici” della maggioranza, cioè PSI, PSDI, PLI e PRI, ai quali veniva garantita l'alternanza della provenienza politica dei *leader* della coalizione che non sarebbero più stati soltanto democristiani. Ed infatti Presidenti del Consiglio furono il repubblicano Giovanni Spadolini (28 giugno '81), il primo non democristiano nella storia repubblicana, ed il socialista Craxi (4 agosto '83). Grazie all'instaurazione del Pentapartito si allontanò definitivamente la possibilità dell'allargamento della maggioranza verso il PCI. Per la cronaca i governi effettivi del Pentapartito furono sei: Spadolini I dal 28 giugno '81 al 7 agosto '82; Spadolini II dal 23 agosto '82 al dicembre '82; Craxi I dal 4 agosto '83 all'agosto '86; Craxi II dall'8 agosto '86 al 3 marzo '87; Gorla dal 28 luglio '87 al 12 marzo '88; De Mita dal 13 aprile '88 al 20 maggio '89; Andreotti VI dal 22 luglio '89 all'aprile '91. Nei dieci anni di “attività” del Pentapartito si potrebbero includere anche i mandati (quinto e sesto) di Fanfani, dal 1 dicembre '82 all'agosto '83 (ma con l'astensione del PRI), e dal 17 aprile al luglio '87 (monocolore democristiano). L'ultimo vagito del Pentapartito, prima del “terremoto” Tangentopoli, si attesta con il settimo governo Andreotti dal 12

depretisiana memoria. Ecco che la Storia, o meglio quel tipo di Storia che si era immaginata, non ha più senso viverla né raccontarla. Il senso invece ci sarà e con una denominazione precisa: Tangentopoli, capolinea (ma non troppo) di un sistema marcio in cui il PSI ha sguazzato e comandato per molti anni.

La *Storia del PSI* è il racconto in versi di una crisi irreversibile, di una speranza mai realizzata, di un'utopia evanescente e di un dolore quasi indescrivibile. Ottieri tenta di incunearsi attraverso quel *quasi*, tra le fessure di un dispiacere (che è, lo ricordiamo, l'aumento della quantità di eccitazione non appagata) sempre crescente negli anni. La vicenda storica del PSI attraversa un secolo di politica italiana ed è contrassegnata da alcuni momenti fondamentali che coincidono con gli sviluppi e cambiamenti del Regno d'Italia alla Repubblica.²²⁴

Le tappe di questo percorso storico e politico, Ottieri le rivive passionalmente sovrapponendo in alcuni casi la propria vicenda biografica. Ad esempio, importante fu la costituzione del Fronte Popolare nel '48, mentre l'Italia si stava ricostruendo dalle macerie lasciate in eredità dalla seconda guerra mondiale, attraverso l'unione dei due maggiori partiti

aprile '91 all'aprile '92, a cui succede il 28 giugno '92 il governo Amato che resta in carica fino all'aprile del '93; infine il governo Ciampi, la cui fiducia fu accordata il 28 aprile '93 "traghetterà" il Parlamento fino alle prime elezioni della cosiddetta "Seconda Repubblica" (27-28 marzo '94).

²²⁴ Si iniziò, ancor prima dell'opera di Filippo Turati, con la politica delle alleanze negli anni Settanta dell'Ottocento che portò al primo governo socialista coincidente con il "trasformismo" di Depretis, per poi applicare il cosiddetto "programma minimo" oltre che diversi compromessi con Giolitti. Con lo scoppio della prima guerra mondiale sopraggiunse la crisi economica, politica e sociale del paese, con la conseguente caduta del governo ed il ritorno di Giolitti. All'inizio degli anni Venti del Novecento, causa i venti rivoluzionari che spiravano dalla Russia bolscevica, il PSI visse al proprio interno la scissione durante il celebre congresso di Livorno del gennaio '21 dove si consumò il distacco dell'ala comunista, ormai organizzatasi come organismo autonomo all'interno del partito. La corrente comunista chiedeva infatti l'accettazione da parte del PSI delle condizioni imposte dalla Terza Internazionale e quindi l'espulsione dei riformisti dal partito. Da una parte i massimalisti erano d'accordo sulla prima questione, ma non sulla seconda, rifiutando di rompere l'unità del partito; dall'altra i riformisti non volevano aderire all'Internazionale leninista e rifiutavano comunque di lasciare il partito. La mozione che prevalse fu quella massimalista con 98.020 voti, mentre ai comunisti andavano 58.783 voti e ai riformisti 14.695. Il risultato fu che i comunisti, non potendo ottenere l'allontanamento dei riformisti, presero l'iniziativa di scindersi e di fondare, riunendosi in un'altra sala, il loro partito: il Partito Comunista d'Italia. «A Livorno – ha scritto Nenni – cominciò la tragedia del proletariato italiano»; a cui seguì un'altra tragedia politica, l'avvento del fascismo con alcuni eventi significativi come l'omicidio Matteotti e la secessione sull'Aventino. Durante il secondo conflitto mondiale, i socialisti lottarono con la resistenza unendosi agli altri movimenti democratici fino a confluire, alle prime elezioni Repubblicane del '48, con i comunisti nel Fronte Popolare senza raggiungere la maggioranza dei consensi degli elettori che andarono alla DC. Dagli anni Cinquanta in poi, iniziò per il PSI un lento ma deciso processo politico (grazie all'impegno di Rodolfo Morandi), in ossequio al "centralismo democratico" in equidistanza da DC e PCI. Il XXX congresso, svoltosi a Milano tra l'8 ed il 12 gennaio '53, vide infatti il PSI definire i termini della politica di alternativa socialista con l'obiettivo della lotta contro la legge maggioritaria, restituendo al PSI un ruolo autonomo nello schieramento politico. In seguito si ricordano il distacco non più rimarginabile con i comunisti e l'URSS dopo il rapporto Kruscev, l'epoca nenniana, la fugace e sfortunata riunione con i socialdemocratici, gli anni del centro-sinistra al governo con «autonomia» e «alternativa» e «alternativa» come termini imperanti, fino al nuovo corso del partito impresso dalla Presidenza della Repubblica di Pertini (primo socialista al Quirinale), e l'avvento del «Satrapo», «Asdrubale» Craxi alla Presidenza del Consiglio che coincise con gli anni d'oro della "politica spettacolo" e delle "conventions" di tipo americano, per approdare ai "fasti" del pentapartito, fino allo scandalo di Tangentopoli e lo scioglimento nel '92.

di sinistra, il PSI ed il PCI; alleanza che rappresentava la continuità con il movimento di Resistenza e del Comitato di Liberazione Nazionale, auspicando, anche se con alcune divergenze, una Repubblica che rinnovasse dal punto di vista sociale e politico il precedente regime fascista. Il Fronte Popolare non ebbe però il riscontro elettorale auspicato in quanto le elezioni del '48 vennero vinte dalla DC con il 49% dei voti (maggioranza assoluta con 306 deputati su 574) mentre il fronte si attestò al 31% (soltanto 183 seggi). De Gasperi formò, a risultato acquisito, un governo di coalizione, il primo di una lunga serie, con i liberali, i socialisti democratici e i repubblicani. Per i socialisti e i comunisti fu una batosta terribile, e da quel momento in poi non si parlò più di alleanze politiche.

Nel Fronte Popolare
ci unimmo passionalmente,
andammo, venimmo, perdemmo.
I cugini si odiavano,
s'accusavano,
ricominciavano da capo.
Non canticchiavo più l'Internazionale,
a sfida, in tram, tornando la notte
dalla sezione in pensione.
Avevamo fatto paura,
ora l'avevamo.
(PSI, p. 20)

Quell'anno, il '48, fu importante, oltre che per le prime elezioni democratiche in regime repubblicano, anche per la vita di Ottieri che, a causa degli scontri politici e personali contro i suoi Padri (presenti nella vicenda di Lucioli e riflessi anche in alcuni versi del *Padre*), decide di recidere drasticamente i legami che lo opprimevano nella casa paterna, abbandonando Roma, sua città natale, per Milano. Qui si apre per lo scrittore una pagina fondamentale della propria esistenza, a causa dei molteplici interessi e dei "nuovi mondi" con i quali entra in contatto e che saranno determinanti per tanti aspetti della sua letteratura.

Quando mi trasferii da Roma a Milano
non sapeva bene che lo facevo
per fuggire lui e mia madre,
per conoscere, come Simone Weil,
la condizione operaia. (PAD, p. 57)

Procedevo nella marcia
di avvicinamento alla condizione operaia,
anzi, c'ero dentro. Con qual ruolo?
Carbone, compagno, esploratore reciproco,
psico-avventuriere?

(*PSI*, p. 12)

A Milano Ottieri si avvicina così alla condizione operaia e nello stesso tempo inizia a partecipare all'attività politica frequentando una sezione del partito socialista dove, tra gli altri, incontra il proprio analista: «Musatti, psicoanalista e socialista, dice che il nevrotico, come l'innamorato, è antisociale. [...] È il caso dei neurosocialisti» (*LG*, p. 232). È una situazione particolare perché in un sol luogo ed in un dato momento, Ottieri coagula le tre tematiche fondanti la sua letteratura: l'industria (ci lavora), la clinica (è in analisi) e la politica (la pratica attivamente). Il ricordo di quel periodo è sempre vivo nei suoi pensieri, riemergendo a più riprese e in diverse opere, dall'*Irrealtà quotidiana* all'*Infermiera di Pisa* alle *Guardie del corpo* al *Padre* alla *Storia del PSI*:

Nel 1945 sbucò alla responsabilità con la psicoanalisi e la politica. [...] Il marxismo si giovò soprattutto della smania di scoperta sociale. [...] Nella metodologia Freud e la lotta all'angoscia rinforzavano Marx e la lotta all'ingiustizia, e viceversa. [...] Questa volta Lucioli è stato costretto a una lunga terapia freudiana, cioè una psicoanalisi.

(*IQ*, pp. 175-178)

«Nel male psichico
non v'è rivoluzione.
Il rivoluzionario
dev'essere sano»
asseriva forte Musatti
nel '48 a Milano,
sollevando platee
di neurosocialisti,
che tutti i giorni e tutte le sere
prendevo coscienza,
e portavano avanti la lotta.

(*IP*, p. 30)

A Milano
dalla sezione socialista
della Pirelli Bicocca nel '48.

(GC, p. 82)

Facevo psicoanalisi con Musatti
che ritrovavo in sezione la sera.
Questo accoppiamento Freud-Marx
l'ho vissuto come bisogno primario.

(PAD, p. 62)

Io invece addirittura
non andavo più nella mia sezione cittadina –
dove andava anche il mio analista,
gli davo del *tu*
in quella
residenza cognitivo-emotiva,
del *lei* nel setting,
o d'analista stanza.

(PSI, p. 12)

La psicoanalisi accompagna Ottieri per quasi tutta la vita e si lega indissolubilmente alle diverse esperienze vissute, tra cui la politica. Per lui, socialista, «Ero assai contento / di essere solo socialista, / vivevo la tensione all'utopia» (PSI, p. 33), il rapporto Marx-Freud sarà infatti determinante per ogni riflessione successiva, fino ad arrivare a considerare il partito come un frangiflutti tra il lavoro e l'alienazione, tra rivoluzione e riformismo.

La ricerca di nuove verità necessarie
è appannaggio
di un movimento di modificazione nazionale,
di una psico-politica dinamica. [...]
Il PSI era il partito
che meglio sembrava contenere
l'andirivieni
fra rivoluzione e riformismo
e quella fra cervello e cuore,
fra la Gioia del lavoro

e l'Alienazione,
davvero non gioiosa.
(*PSI*, pp. 25, 32)

Tra Freud e Marx, tra la psicoanalisi ed il partito, in quegli anni Ottieri, oltre ad esaminare da vicino la condizione operaia, inizia a scrivere romanzi. Per lui sarà inevitabile raccontare quel mondo della fabbrica così particolare ed avvolto da fitta ignoranza, dando voce a chi dall'interno non poteva parlare.

Dal dopoguerra ho cominciato a maturare la convinzione che la nostra cultura debba unirsi al movimento operaio; e non soltanto alla sua teorica, ma ai suoi "fatti", cioè alla vita di fabbrica. Fin qui nulla di nuovo; se non, forse, la mia particolare attenzione agli aspetti narrativi.

(*LG*, p. 184)

Cercavo con laboriosità tenace
il Metello milanese.
Non avrei potuto inventarmelo.
Cercavo la poesia nascosta
nei luoghi impoetici,
in certe stradine in mezzo alla Falck.
Volevo filmarle
con cinema attento
alle meraviglie squallide
delle marane industriali. [...]
Con la sola testa volevo provvedere
e trascrivere
le novità del movimento operaio.
Senza l'accompagnamento
di tutto il corpo
dal poeta non nasce la poesia.
(*PSI*, p. 31)

VI. 1. b) Scrittori “comunisti”

Cercare la poesia dove non c'è poesia, questo è stato l'impegno di Ottieri in quanto scrittore che immerge se stesso nei meandri della fabbrica prima, della clinica e della politica poi. Ottieri, come «speleologo della sofferenza», scende fin nelle viscere della moderna società industriale, piena di sofferenza, umiltà, dolore, sconfitte, ma anche di umanità per scovare le «meraviglie squallide» che vi erano nascoste. Anche la politica diventa materia letteraria dove, *incredibile dictu*, è possibile scovare un barlume di purezza, anche se molto spesso la politica soffoca la letteratura.

I socialisti son poeti romantici,
i comunisti novecentisti ermetici.
Il comunismo è la poesia
il socialismo la prosa. [...]
Gli scrittori insomma
non erano di sinistra vaga,
erano comunisti
e si misuravano con Soviet preciso. [...]
La testa degli scrittori italiani era russa.
(PSI, pp. 22, 26)

Di scrittori «comunisti» Ottieri nel poemetto cita Silone, Vittorini, Pavese, Pratolini e Pasolini sottolineando per ciascuno degli aspetti significativi. Innanzitutto essi si concentrarono, con diverse prospettive, sui problemi storici, politici e sociali che investivano l'Italia dal fascismo allo stato repubblicano, dalle macerie del conflitto al *boom* economico, attraverso opere che hanno filtrato vicende biografiche sempre legate alla realtà della Storia, con particolare attenzione ai problemi del proletariato. Inoltre fu difficile conciliare l'esigenza dell'impegno politico nel PCI con la letteratura, tra la libertà espressiva e le direttive del partito. Ognuno di loro infatti vivrà, prima o poi, momenti drammatici di dissenso fino all'allontanamento dal partito stesso.

Perfino Silone
volea del Fucino fare un Soviet,
con Gesù Presidente.
I cattolici e i comunisti

si sono sempre rassomigliati
nel credere in qualcosa
che non si sa che è.

(PSI, p. 26)

Ignazio Silone è stato un militante comunista fin dalla fondazione del partito, ma lo abbandonò nel '31 dissentendo dall'adesione dei suoi dirigenti allo stalinismo, per avvicinarsi al Partito Socialdemocratico dopo un'aspra denuncia di tutti gli orientamenti repressivi. Ottieri in pochi versi riassume i caratteri essenziali della letteratura di Silone, dall'impegno politico incentrato sui disagi sociali e sulle lotte secolari dei "cafoni" della Marsica, da *Fontamara* ('30) a *Il seme sotto la neve* ('42), fino alla trattazione di un evangelismo socialista, vagheggiando una sorta di cristianesimo primitivo e pauperistico, che diventerà il motivo ispiratore dell'*Avventura di un povero cristiano* ('68).

Non era possibile immaginare
Vittorini alle prese con Nenni.
Non solo erano comunisti,
ma erano felici di esserlo,
di sentirsi soggetto-oggetto
di una forza la più grande
e di tutte la più logica.

(PSI, p. 27)

Vittorini, dopo l'iniziale fascismo "di sinistra", maturò, in coincidenza con la guerra civile spagnola, una posizione di radicale antifascismo che lo portò ad iscriversi al PCI. Molto intenso fu in Vittorini, ed è questo l'aspetto che maggiormente interessa Ottieri, l'impegno culturale inteso ad un rinnovamento intellettuale e artistico capace di produrre anche politica senza essere subordinato alle prescrizioni di partito. Vittorini diresse l'edizione milanese dell'«Unità» e fondò nel '45 «Il Politecnico», rivista di cultura contemporanea che uscì, come settimanale, dal 29 settembre '45 al 6 aprile '46 e, come mensile, dal maggio '46 al dicembre '47. Essa aveva un largo ventaglio d'interessi spaziando dalla letteratura alla scienza al cinema alla filosofia alle questioni politico-sociali, affrontando il problema dei rapporti tra movimenti d'avanguardia e Partito Comunista, tra libertà della cultura e militanza politica. Ciò fece scaturire una dura polemica tra Vittorini e i dirigenti del PCI Togliatti ed Alicata in quanto «Il Politecnico» si proponeva quale strumento per una «nuova cultura» eclettica,

quindi aperto ad una ricerca libera tuttavia interpretata dalla dirigenza comunista come eccessiva concessione alla cultura borghese. Vittorini risponderà a queste critiche con una *Lettera a Togliatti* in cui difende la cultura come libera e autonoma «ricerca», riconoscendo la necessità di mantenere il «contatto con il livello culturale delle masse», e propugnando un rapporto tra politica e cultura non «regolato né dalla politica né dalla cultura» ma «lasciato libero di variare» secondo le diverse realtà storiche. Vittorini mostrò a quel tempo un grande coraggio anche nel comprendere i nuovi processi sociali in atto, molto più di quanto non fosse in grado di fare la cultura ufficiale del partito. A causa del suo atteggiamento *open minded* riguardo alla società in evoluzione, Vittorini si distaccò dai comunisti nel '59, proprio nell'anno della nascita de «Il Menabò», per avvicinarsi a posizioni di liberalismo di sinistra (nel '60 venne eletto consigliere comunale di Milano nelle liste del PSI, ma si dimise dall'incarico), fino all'adesione al Partito Radicale.

Raccontando la sua personale
sessuale tragedia, Pavese si lamentava:
Dicono (in ambito PCI)
che P. non è un buon compagno.
Ed egli aveva scritto
Il compagno, pubblicato a Torino.
(PSI, p. 28)

Come già osservato in *Contessa*, l'immagine di Pavese, scrittore, uomo e personaggio assume per Ottieri un valore preponderante per il suo *essere tragicamente* in una realtà estranea con cui difficilmente riusciva a conciliarsi. La vita di Pavese, che filtra dalle sue opere, si dissolve in una continua analisi di se stesso e dei rapporti con gli altri attraverso il Male che lo perforava di continuo, nell'incessante e drammatico scavo interiore fino al suicidio. Ottieri lo ricorda anche nel *Campo di concentrazione* quando il diario di Pavese appare come modello di vita (vissuta male), per cui *Il mestiere di vivere*, che rappresenta un'esistenza infelice, solitaria e tormentata da un senso di vuoto e d'isolamento con tutto quello che ne consegue, è un'esperienza che Ottieri percepirà sempre molto vicina. Come anche la consapevolezza della negatività che pesa incessantemente sull'uomo, l'orrore della sopravvivenza, la lacerazione interiore, il bisogno di socialità, la vana ricerca di una memoria felice, l'attenzione alla problematica sociale e psicologica. In particolare vi è anche la

concreta dimensione dell'impegno politico e civile riscontrabile nel romanzo *Il compagno*²²⁵, non a caso ricordato da Ottieri, storia di un operaio che negli anni del fascismo aderisce alla lotta comunista. La responsabilità civile di Pavese fu attiva già durante il regime fascista quando venne condannato al confino per aver tentato di proteggere una donna iscritta al partito comunista (esperienza ricordata nel breve romanzo *Il carcere*²²⁶ scritto nel '38 e pubblicato undici anni dopo); e in seguito, alla fine della guerra, Pavese s'iscrisse al PCI collaborando anche all'«Unità». Ma in tutti i rapporti lo scrittore avvertiva una delusione radicale, oltre la percezione dell'insuperabile falsità dei rapporti umani, e la politica non era esente da questi sentimenti. Ottieri osserva con grande partecipazione emotiva una figura così complessa e simile a lui, per l'*engagement* civile nel lavoro letterario, per la continua ricerca della libertà e per l'intreccio vita-letteratura.

Sembrava avverarsi
il realismo socialista italiano
con Metello (Salinari).
Sta a vedere che noi riusciamo
a descrivere, quindi
partecipare alla creazione
dell'uomo nuovo,
un operaio leggendario
che rovescia il mondo come Cristo.
In questo ribaltamento
un linguaggio autoctono
verrà fuori,
lo metteremo in bocca
a un muratore,
ci nascerà nella testa,
dal cuore.
Altro che modello
di sviluppo era Metello!
(Ma tu, Pratolini,
da che cosa
sei stato inghiottito?).
(*PSI*, p. 28)

²²⁵ PAVESE Cesare, *Il compagno* ('47), in *Romanzi*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2005.

²²⁶ PAVESE Cesare, *Il carcere* ('49), in *Romanzi*, cit.

Dal fascismo “di sinistra” attiguo a Vittorini, Pratolini passò ben presto all’antifascismo avvicinandosi alle posizioni comuniste e, dopo aver partecipato alla lotta partigiana, nel ’50 strinse più saldamente il legame con il PCI, maturando tuttavia, nel corso degli anni, una forte inquietudine per l’intransigenza del regime sovietico e per la crisi mondiale del marxismo. L’origine popolare e operaia offrì a Pratolini un’immediata possibilità di partecipazione alla vita collettiva espressa in solidi impianti romanzeschi, tra cui spicca *Il quartiere* (’43), storia corale della presa di coscienza politica del sottoproletariato urbano, tema che verrà ripreso, anche se con un registro più lieve e satirico, ne *Le ragazze di San Frediano* (’49) e, con una più approfondita analisi psicologica, nelle *Cronache di poveri amanti* (’47). Pratolini sintetizza alcuni dei caratteri più autentici del neorealismo con, in primo piano, la diretta espressione della coscienza del proletariato cittadino, rappresentandone i valori sentimentali e morali. *Metello*²²⁷, apparso nel ’56, faceva parte di un progetto ad ampio respiro intrapreso dallo scrittore, ovvero una trilogia (divenuta poi tetralogia) dal titolo *Una storia italiana*, su vicende di vita quotidiana dalla fine dell’Ottocento alla metà del Novecento. *Metello* è la storia di un operaio «positivo» che partecipa alle lotte sociali tra il 1875 ed il 1902, suscitando una polemica tra chi vi scorse l’autentica espressione di un nuovo «realismo», tra cui il critico Carlo Salinari, e chi come Carlo Muscetta sottolineò invece gli evidenti limiti del suo sentimentalismo e della sua rappresentazione idilliaca della realtà operaia. La polemica era scaturita per il tentativo, fallito, di costruire una letteratura di tipo «nazionalpopolare» secondo l’ottica gramsciana a cui Ottieri non crede, non tanto nell’idea quanto nella sua possibile realizzazione.

Il riferimento diretto, che filtra dai versi, fa emergere una figura determinante per la cultura italiana, quella di Antonio Gramsci che utilizzò la scrittura come strumento di lotta, di conoscenza, di approfondimento e di apertura verso la comunità operaia in un deciso impegno per la maturazione di una coscienza culturale che fosse in grado di tradurre tutta l’energia e la potenza di quella stessa classe. L’impostazione ideale di Gramsci concepisce lo sviluppo storico come maturazione della coscienza e dell’impegno, come processo messo in moto non soltanto da condizioni materiali e strutturali, ma anche dall’intervento vitale della soggettività. Egli ricava il senso storico della cultura e del carattere essenziale dell’educazione verso la fusione, di chiara origine idealistica, tra *conoscenza* ed *essere*, tra cultura ed etica: la classe operaia, per Gramsci, deve porsi come protagonista della storia, instaurando una «nuova coscienza morale» ed affermando la spinta creatrice della sua «volontà». Nella rivoluzione

²²⁷ PRATOLINI Vasco, *Metello*, Vallecchi Editore, Firenze 1956.

rusa Gramsci vede il frutto di un'intenzione soggettiva con cui gli operai riuscirono ad andare oltre le previsioni dello stesso Marx, esaltando l'energia costruttiva della classe operaia, auspicabile anche in altri contesti come l'Italia per una trasformazione radicale della società come affiora nelle pagine dei suoi *Quaderni dal carcere*²²⁸. Gramsci sostiene una visione globale del marxismo inteso, sulla scia dell'insegnamento di Antonio Labriola, come filosofia della *praxis*, in cui la ripresa della lotta rivoluzionaria si doveva basare sull'intraprendenza degli intellettuali *engagés* e organici ad una classe sociale di cui condividevano esigenze e valori. Dal rapporto tra creazione letteraria e mondo etico-sociale e dal collegamento di tale rapporto con le strutture storico-economiche della società, deriva una sorta di sociologia marxista della cultura che ha improntato, per alcuni decenni, la ricerca di una tradizione "nazionalpopolare" nella letteratura italiana.

Dall'impostazione gramsciana che prevedeva un nuovo umanesimo, attraverso la letteratura come strumento essenziale di mediazione culturale e come manifestazione integrale della coscienza sociale, filtrano i versi di Ottieri nella «creazione / dell'uomo nuovo, / un operaio leggendario / che rovescia il mondo come Cristo». Ma in attesa di questo nuovo messia, da che cosa è stato inghiottito Pratolini? Oltre all'esperimento non riuscito di fondare una letteratura "nazionalpopolare", non per colpe sue ma per chi lo sovraccaricò di responsabilità estranee alle sue doti di scrittore, Ottieri fa riferimento ad un rovello critico che s'impadronì dell'ultimo Pratolini, ovvero il tentativo, presente nella terza parte *Allegoria e derisione* della trilogia, di intrecciare l'autobiografia con la discussione ideologica, rompendo la struttura tradizionale del romanzo senza trovare adeguate soluzioni narrative.

Pasolini cantava
le Ceneri di Gramsci
in ossimori forti e dolci:
Senza il tuo rigore,
sussisto
perché non scelgo.
Sceglieva la vita espansa,
nella lurida e pura ansa del Tevere.

²²⁸ GRAMSCI Antonio, *Quaderni dal carcere* (1951), edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1975. Ventinove furono complessivamente i *Quaderni dal carcere* composti da Gramsci dal '29 al '35 (pubblicati solo tra il '48 ed il '51) in condizioni particolari, tra la reclusione e le malattie fisiche e psichiche. Si tratta di un progetto senza fine, aperto allo svilupparsi dei singoli particolari attraverso ritorni, precisazioni, modificazioni in un movimento rapsodico tuttavia coerente e organico. La scrittura di Gramsci è una perpetua ricerca, un progetto senza fine, in cui il pensiero, scavando dentro di sé, si pone come strumento di conoscenza della realtà e del proprio animo.

Il proletariato aveva per lui
senso controverso,
poca ideologia, molta passione.
Non pensava che
al sotto-proletario,
mai aveva visto
in vita sua un siderurgico.
(PSI, p. 29)

*Le ceneri di Gramsci*²²⁹ di Pasolini rappresentano, con uno stile colloquiale e narrativo che si accende di scatti passionali, una intensa riflessione morale della vita sociale italiana negli anni Cinquanta, in cui la voce poetica ricerca quella vigoria sotterranea dell'umiltà popolare che viene da un lontano passato e che si scontra con la realtà del presente industrializzato e tecnocratico. Nel drammatico colloquio con l'urna funebre di Gramsci, il poeta esprime una «disperata / passione di essere nel mondo», scavando dentro le sue contraddizioni e facendosi carico di problematiche ideologiche e sussulti polemici, mentre nei versi affiorano il carattere negativo della storia, l'impossibilità di un'autentica trasformazione rivoluzionaria, il progressivo degradarsi del mondo intellettuale e politico italiano. Tra la vagheggiata purezza primitiva (per Pasolini rintracciabile nell'antico e materno Friuli) e la deformazione della corrotta società moderna, il poeta sceglie una perpetua provocazione attraverso lo scandalo, le condanne, i processi. In ogni momento la sua partecipazione alle drammatiche trasformazioni sociali è totale, assoluta, disperata ed egli cerca ogni mezzo espressivo per intervenire, per gridare il proprio sdegno ed il rifiuto dell'orrore che impietosamente stava dilaniando la società italiana. La sua disperata vitalità (la «vita espansa») si esprime con l'offerta del proprio corpo, «scandaloso» in quanto omosessuale nell'Italia conservatrice e bigotta del dopoguerra, come un oggetto nello stesso tempo di azione e poesia, nel tentativo di scrivere con il «linguaggio della carne» un'opera poetica che potesse trasformarsi in responsabilità sociale al di là del tempo presente.

Alla *passione* personale egli lega così il senso del dovere e dell'impegno pubblico, mentre le sue scelte individuali si dispongono su un livello più vasto, incontrandosi con l'*ideologia*, ovvero il bisogno di cercare una società più giusta e «umana». La «poca ideologia, molta passione» a cui si riferisce Ottieri rinvia al titolo dell'opera *Passione e*

²²⁹ PASOLINI Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 1957.

*ideologia*²³⁰ che costituisce la più organica espressione dell'attività critica di Pasolini, in cui Ottieri viene citato come uno scrittore «giovanissimo»²³¹. In effetti l'articolo di Pasolini era stato scritto nel '55 quando Ottieri, appena trentenne, aveva pubblicato nel '54 il primo romanzo *Memorie dell'incoscienza*.

Fu tra l'altro un eccesso di "passione", con conseguente processo, condanna e fuga, che portò Pasolini a scoprire Roma, «nella lurida e pura ansa del Tevere», e in essa la straordinaria vitalità del sottoproletariato. Il 22 ottobre '49 Pasolini dovette affrontare un processo, per corruzione di minorenni ed atti osceni in luogo pubblico, in seguito al "fattaccio" di Ramuscello²³², e la notizia della denuncia esplose come uno scandalo invadendo Casarsa con gli strilloni di giornali di provincia e nazionali. I suoi avversari politici (democristiani e neofascisti) si accanirono immediatamente a sfruttare lo scandalo, condannando la condotta morale, le "perversioni" sessuali e l'ideologia politica del poeta (era iscritto al PCI) che venne anche rimosso dal posto di insegnante nella scuola di Valvasone, malgrado la lettera dei genitori degli alunni inviata al Provveditore scolastico affinché il poeta continuasse ad insegnare ai loro figli. Pasolini in poche settimane fu messo al bando: con una condanna giudiziaria in corso, senza lavoro ed espulso dal Partito Comunista, lasciò di notte Casarsa per trasferirsi fuggiasco a Roma.

Nella capitale Pasolini rimase affascinato dal mondo "magico" dei sottoproletari che, con la loro eccezionale carica vitale, spinse il poeta ad interessarsi dei problemi delle classi sociali più povere, insieme al linguaggio e alle abitudini fino a riportarle in alcuni romanzi e film, come *Ragazzi di vita* ('55), *Una vita violenta* ('59), *Accattone* ('61), *Mamma Roma* ('62). Negli anni Pasolini visse con crescente passione il suo personale rapporto con la città da poco scoperta che gli offriva sorprendenti incanti. Curiosità, gioia, vizio, desiderio si mescolavano tra loro conducendo il poeta a possedere, fisicamente ed intellettualmente, la capitale come un confessore, attraverso le parole di un suo *alter ego* teatrale, il poeta cecoslovacco Jan in *Bestia da stile*:

²³⁰ PASOLINI Pier Paolo, *Passione e ideologia* ('60), Garzanti, Milano 1994.

²³¹ Ivi, p. 381.

²³² Il 30 settembre '49, in un borgo di Ramuscello (nei pressi di Casaesa) dove si svolgeva una festa per la fine dell'estate, Pasolini incontra tre ragazzi con i quali, dopo uno scambio di battute scherzose, si allontana nel buio. Qualche giorno dopo, un paesano cattolico informa del fatto i carabinieri e Pasolini, in seguito ad altre indagini, viene denunciato. Il processo si concluderà con una completa assoluzione perché «il fatto non sussiste», ma lo scandalo impose a Pasolini l'abbandono di Casarsa e la fuga a Roma, la condanna morale da parte dei "gerarchi" cattolici-democristiani (aumentata anche dalla partecipazione attiva del poeta nel Partito Comunista) e l'espulsione dal PCI per omosessualità.

JAN: Un rapporto vizioso, direi, tra me e la capitale.
Essa ha detto a me delle cose,
semplici ma segrete,
dandomi il diritto tacito di svelarle.
Così la possiedo come un confessore.
Sento la prepotenza di questa mia dolcezza.²³³

Il poeta scende fin nelle viscere della città che rappresenta, ai suoi occhi, un intero mondo di sofferenza, di umiltà, di dolore, di sconfitta, ma soprattutto di umanità. Ed è proprio quest'ultimo aspetto che egli ricerca con tanta insistenza e passione, scovandola negli sguardi segreti dei ragazzi di strada (di *vita*) che sono gli ultimi rappresentanti di un mondo primitivo in progressiva dissoluzione nella «Nuova Preistoria» capitalistica e tecnocratica. E attraverso gli occhi dell'amico-maestro Pasolini, anche Ottieri osserva con più attenzione le borgate romane, riattraversando le strade e i quartieri dei *Ragazzi di vita*, per cercare proprio in quei luoghi "abbandonati da Dio" la poesia nascosta.

Ieri alla Borgata Gordiani e al Quarticciolo. Poi a Pietralata e al Tiburtino III. D'improvviso, sulla via Collatina, verso le montagne di Tivoli. Via stretta, liscia, per il poco traffico, incavata fra due sponde spinose; solitaria e selvaggia, con i greggi e il piccolo Aniene. [...] Alle borgate non mi sembra che si possa arrivare attraverso il lavoro: con il sottoproletariato è difficile trovarsi a produrre insieme. [...] Intanto si ingrossano la terribile Pietralata col suo gran pavese di stracci in una giornata di sole, le case con l'assurdo portico neoclassico a due colonnine; il Quarticciolo lunare e geometrico, alto come un ammasso di castelli; la squallida Gordiani, di capanne basse, la meno cittadina. Tutte hanno in comune gli spiazzetti di terra battuta, non piazze, né giardini, né prati; fabbriche di fango l'inverno e l'estate polvere. [...] Con Pasolini al dancing popolare Nilo. [...] Conversazione con Pasolini sul realismo e il suo linguaggio.

(LG, pp. 166-169).

L'intellettuale borghese e laico entra nell'universo del sottoproletariato, lo conosce, lo vive, lo descrive in quella poesia che diventa spietata perché racconta ciò che la morale dominante vuole negare: la libertà, il sesso, l'omosessualità, la povertà. Ma tale atteggiamento

²³³ PASOLINI Pier Paolo, *Bestia da stile*, in *Teatro*, cit., p. 800.

“scandaloso” provoca critiche e contestazioni quotidiane al poeta “maledetto” fino alle minacce ed aggressioni fisiche che si concretizzeranno con l’omicidio dell’Idroscalo il 2 novembre ’75. E prima di essere ucciso, il poeta avvertiva in alcune lettere indirizzate ad amici (degli accenni sono presenti nelle ultime *Lettere luterane*²³⁴) la possibilità di una sua morte violenta ed improvvisa, poiché a minacciarlo erano esponenti di quel Potere che per tanti anni aveva attaccato.

I socialisti non gli interessavano proprio.
Egli voleva essere
ancora più superbo
di quanto già fosse, poiché è il più gran poeta.
I socialisti non lo interessavano proprio.
Non sapeva nemmeno chi fossero
i nostri due eroi culturali
fra i maggiori del viennese impegno,
e di grande umano ingegno,
a Milano Musatti,
Perrotti a Roma.
Per lui i socialisti
non erano nemmeno cugini,
erano i parenti poveri.
Mai avrebbe tentato la psicanalisi
per alleviare i suoi mali.

(*PSI*, p. 29)

Il rapporto con la sinistra fu per Pasolini assai controverso fin dall’inizio. Si iscrisse al PCI nel ’47, dove inizia una fervente attività di militante, ma già nel ’49 dovette subirne l’espulsione in seguito al ricordato “fattaccio” di Ramuscello. Pur restando vicino, ma a suo modo, alle lotte del partito, nel ’68 mostra un atteggiamento polemico nei confronti del movimento studentesco e della nuova sinistra, osservando negli studenti e nel loro estremismo l’espressione posticcia di una nuova orrenda borghesia. Giungerà perfino a difendere paradossalmente, nel poemetto *Il PCI ai giovani*, i poliziotti (loro sì veri proletari) contro gli studenti «figli di papà» squallidi piccolo-borghesi. Condannato per questo (ma non solo; si

²³⁴ PASOLINI Pier Paolo, *Lettere luterane* (1976), Einaudi, Torino 2001.

pensi alla polemica suscitata dalla sua posizione anti-abortista²³⁵) dai comunisti e preso di mira dal fuoco incrociato clericofascista, Pasolini si avvicinerà negli ultimi anni al Partito Radicale con il quale condivideva le proposte e le manifestazioni attuate per combattere la partitocrazia. Di socialisti nemmeno un accenno, in effetti «non lo interessavano proprio» dal punto di vista politico, ma non per sdegno o alterigia. Ciò che ha segnato in modo indelebile la sfiducia di Pasolini per un miglioramento della condizione umana è causato essenzialmente dalla crisi del marxismo, vissuta dallo scrittore nel cuore degli anni Cinquanta ed interpretata magistralmente dal Corvo nel film *Uccellacci e uccellini* ('66). L'idea del Corvo, immagine autobiografica, rappresenta un ideologo marxista, una specie di metafora irregolare dell'autore che vive quella crisi irreversibile senza più alcun ottimismo.

Il mio marxismo degli anni Cinquanta mi porta a continuare a credere a una ricerca che progredisce. Naturalmente senza ottimismo, anzi, nel più nero pessimismo. La trama di fondo è la crisi e la necessità di rinnovamento del marxismo. [...] La crisi del marxismo della Resistenza e degli anni Cinquanta – poeticamente, quello anteriore alla morte di Togliatti – patita e vista da un marxista, dall'interno; niente affatto però disposto a credere che il marxismo sia finito (dice il buon corvo: «Non piango sulla fine delle mie idee, ché certamente verrà qualcun altro a prendere la mia bandiera e a portarla avanti! Piango su di me...»).²³⁶

Questo per evidenziare che un certo socialismo, di derivazione prettamente marxista, ha influito, e molto, sulla vita di Pasolini che non partecipò mai, come ricorda Ottieri, alla vita politica del PSI. Per quanto riguarda la psicoanalisi, Ottieri afferma con sicurezza che Pasolini non «avrebbe tentato la psicoanalisi per alleviare i suoi mali», e se questo corrisponde al vero in quanto non si ricorda che egli abbia intrapreso un'analisi psicoterapeutica, d'altro canto la psicoanalisi è stata un elemento determinante in molte sue opere, ed in particolare nel ciclo mitico-psicoanalitico in cui Pasolini rielabora alcune storie mitologiche attraverso interpretazioni psicoanalitiche come nella tragedia *Affabulazione* ('66), o nei film *Edipo Re* ('67), *Teorema* ('68), *Porcile* ('69) e *Medea* ('70).

²³⁵ Si veda l'articolo apparso sul «Corriere della sera» il 19 gennaio del '75 dal titolo *Sono contro l'aborto*, ed inserito negli *Scritti corsari*, cit., alle pagg. 98-104.

²³⁶ PASOLINI Pier Paolo, *Appendice a Uccellacci e uccellini* (1966), in *Per il cinema*, vol. II, Meridiani Mondadori, Milano 2001, pp. 829 e 831.

Pasolini è per Ottieri non solo «il più gran poeta» ma anche una figura intellettuale di primo piano che ha dedicato la propria vita, senza compromessi, alla poesia e alla denuncia sociale con un'arte sempre aperta ed in continua evoluzione. Poeta “scandaloso” e omosessuale, laddove i tabù sono la tradizione e la volgarità diviene legge, Pasolini è extratemporale, ancora volutamente incompreso perché “puro”.

Egli non aveva mali.
Le sue forti tendenze omosessuali
non erano fortemente rimosse,
come accade alle mezze cartucce:
le griderà coram populo,
le considerava uno stigma.
Egli era chi era,
non voleva trasformare il mondo,
non se stesso. Il suo valore era la stupenda
miniatura dell'amore
e il michelangiolesco modo
della fellatio e della
masturbazione.
Eravamo bastardi e vili
noi che ci facevamo tracciare la via
da altri. [...]
Pasolini rideva di queste questioni,
da pallide animule, prive
della vitalità disperata.
Puntualizzava, sicuro come un mago,
che la mia disperazione
non era vitale,
poiché non avevo il coraggio di diventare omosessuale.
(*PSI*, p. 30)

L'omaggio che Ottieri gli offre in questi versi è esemplare. Pasolini sprizza vitalità in ogni suo gesto e pensiero; è statuario nella propria bellezza intellettuale con l'idea ed il sesso che si stagliano incontrastati mentre il corpo è ritratto in una michelangiolesca plasticità scultorea.

VI. 1. c) L'avvento di Asdrubale Craxi

Attraverso il percorso travagliato della *Storia del PSI*, dunque, Ottieri analizza anche la propria condizione in un cammino impervio che nasconde un passato “oscuro”, segnato da quel fascismo adolescenziale interpretato dall'incoscienza psicologica. La “vergogna” di essere stato fascista scatena un forte senso di colpa, anche se bisognerebbe ricordare che quando si nasce sotto una dittatura, Ottieri è del '24, risulta normale oltre che logico formarsi e credere nella stessa. Eppure l'onta che egli sente pesare sulla propria coscienza non può esser cancellata nemmeno con il passaggio alla Resistenza, seppur soltanto intellettuale:

Fino a sedici anni
sono stato un fascista fanatico,
giovinetto borghese intellettuale ingannato! [...]
Per una Resistenza
in cui volevo passare
dall'altra parte, cancellare l'onta
d'essere stato da questa. [...]
Ora dovevo spiegare
che il fascismo non era stato
una dittatura volgare ma bonaria,
un discreto rimedio
allo sfascio parlamentare, detto parlamentarismo,
e all'economico sfascio.
Ma che mai l'Italia poteva
permettersi l'antifascismo
come unica ideologia
aggregante.

(*PSI*, pp. 14, 20, 35)

Se in principio fu il fascismo, la presa di coscienza non tardò a spostare i proponimenti dello scrittore verso “migliori acque”: «Ripenso sempre alla cerniera fra il 1943 e il 1944, quando finì il mio fascismo e cominciò l'antifascismo» (*LG*, p. 143). In quegli anni il socialismo che accoglieva Ottieri era quello, tra politica e psicoanalisi, di Nenni e di Musatti, del marxismo ancora attuabile, delle serate in sezione, della Resistenza, di un futuro radioso. Un socialismo “poetico” e davvero poco politico che sanciva la fine dell'incoscienza e l'inizio di una *Vita nova*. Eppure nei cento anni del PSI, quello che risalta maggiormente agli occhi di

Ottieri è il momento conclusivo, quando il partito stava esalando gli ultimi spasimi nell'angosciosa e truculenta scorpacciata tangenzia. Poiché in Italia la maggior parte delle situazioni *desinit in piscem*²³⁷, ovvero delle cose il cui fine non corrisponde al principio, iniziate bene e finite male, la coda del pesce che termina il busto della bella donna ha un volto ed un nome preciso: Benedetto Craxi detto Bettino.²³⁸

Non appena emerge alla luce del sole il nuovo volto del socialismo italiano, quello “ottimista” e vincente del «Satrapo» Craxi, la realtà sarà più grottesca di qualsiasi speculazione precedente ed il socialismo auspicato da Ottieri appare, alla fine, come un labile ricordo ricolmo di nostalgia.

Il partito d'Asdrubale,
che non si capisce perché insista
a chiamarsi socialista
quando non ha più nulla
di sociale, di socialista,
sta sotto
al capitalismo arraffone. [...]
Non so ancora abbastanza

²³⁷ L'espressione «Desinit in piscem», che tradotta letteralmente significa «termina a coda di pesce», si riferisce ad un verso dell'*Ars poetica* di Orazio in cui il poeta latino paragona l'opera d'arte senza unità ad un busto di bella donna che termina con la coda di pesce: «Desinit in piscem, mulier formosa superne».

²³⁸ Nato a Milano il 24 febbraio del '34 e morto in esilio ad Hammamet (in Tunisia) il 19 gennaio del 2000, Craxi ebbe una folgorante carriera all'interno del PSI dall'inizio degli anni Cinquanta come semplice funzionario, fino a quando il comitato centrale, riunitosi presso l'Hotel Midas di Roma il 16 luglio del '76, lo elesse appena quarantaduenne quale nuovo segretario nazionale. Craxi mostrò da subito audaci doti politiche che sorpresero chi lo riteneva un semplice “segretario di transizione” nominando, come suoi collaboratori, personalità energiche ed alcune molto giovani, tra le quali Martelli e De Michelis, interpreti della cosiddetta “rivoluzione dei quarantenni”. Fin dall'inizio egli si mosse con determinazione per immettere il PSI in una “zona” autonoma ed indipendente tra la DC ed il PCI, opponendosi con forza al “compromesso storico”. Craxi fu il primo socialista a ricoprire, nella storia repubblicana, la carica di Presidente del Consiglio dei ministri dal 4 agosto '83 al 3 marzo '87, in due governi consecutivi tra i più longevi della politica italiana, durante i quali egli si presentò ai cittadini come una personalità nuova rispetto al decrepito e stagnante contesto politico, prendendo esplicitamente le distanze dal leninismo con la prefigurazione di forme di socialismo non autoritario, mentre prestava molta attenzione a quel rinnovamento auspicato dalla società civile in nome della laicità dello Stato. Durante gli “anni ruggenti” della politica “ottimista” del PSI si ricordano alcuni eventi significativi che videro protagonista Craxi dalla prospettiva italiana tra cui l'accordo per il Pentapartito ('81), il nuovo Concordato con la Santa Sede ('84), il decreto “salva Berlusconi” ('84), la crisi di Sigonella ('85), il referendum per la scala mobile ('85), il cambiamento nel logo del PSI del simbolo della falce e martello, prima ridotto e poi eliminato a favore del garofano rosso che divenne emblema del partito ('85), i missili libici su Lampedusa ('86), crisi continue di governo, trepidazione per il crollo del muro di Berlino ('89), fino agli scandali di Tangentopoli che lo coinvolsero in primo piano con l'apogeo del celebre discorso tenuto alla camera il 29 aprile del '93 in cui il segretario del PSI affermò candidamente che tutti i partiti dell'arco costituzionale avevano bisogno di denaro ottenuto illegalmente per finanziare le proprie attività. Dopo numerose denunce, processi e condanne, Craxi fu costretto all'esilio in Tunisia (ad Hammamet) lasciando tuttavia il timone della politica italiana in mani amiche, quelle di Silvio Berlusconi.

come il partito di Nenni, il caloroso,
sia divenuto quello
del semi-freddo Amministratore Delegato,
amato dal milanese management,
meno dai poveracci,
dalla voce robusta
che fa pensare a pensiero forte,
amante i fatti.
Tutto il potere
ai fatti. [...]]
Il partito socialista odierno
non è né bravo né stronzo
né socialista.
Che è?

(*PSI*, pp. 25, 40, 41)

Infatti prima che “socialista” il partito nacque, il 15 agosto 1892 a Genova, presso il padiglione della Società dei Carabinieri genovesi (il corpo dei fucilieri garibaldini) con la denominazione di Partito dei Lavoratori Italiani in cui confluirono duecento associazioni di lavoratori, gruppi intellettuali e i Fasci siciliani di Palermo e di Catania. Il programma del neonato partito, che sostanzialmente manteneva ancora la vecchia struttura corporativa del Partito operaio, poggiava su tre punti-cardine quali il riconoscimento dell’antagonismo di classe tra capitalisti e proletari, la socializzazione di tutti i mezzi di produzione da gestire collettivamente e l’organizzazione di un partito di classe che ottenesse miglioramenti economici attraverso la «lotta di mestieri» insieme ad una lotta più generale rivolta a conquistare i pubblici poteri, come i comuni e le amministrazioni provinciali, fino allo Stato, per trasformarli da «strumenti di oppressione e di sfruttamento in uno strumento per l’espropriazione economica e politica della classe dominante». Si ricalcava di fatto il modello della socialdemocrazia tedesca, per cui il partito si presentava come «rivoluzionario nei fini, legalitario nei mezzi». Rompendo con l’insurrezionalismo, manteneva tuttavia una caratteristica rivoluzionaria, con una ambiguità storica che sarà campo di discussioni e contrasti anche dilanianti. Nell’anno successivo alla fondazione, dunque nel 1893, il partito durante il secondo congresso tenutosi a Reggio Emilia cambiò la sua denominazione in quella di Partito Socialista dei Lavoratori Italiani (PSLI), ove appare una qualificazione politica specifica (socialista) accanto ad una sociale (dei lavoratori): dunque non bastava più essere

lavoratori per farne parte, ma occorre essere socialisti. Nel 1895, a Parma, sede del nuovo congresso, si fissò la denominazione in Partito socialista italiano (PSI) che resterà in vigore fino al suo scioglimento.

Nella parabola discendente del PSI il punto terminale è toccato dallo scandalo di Tangentopoli ma, secondo Ottieri, i prodromi del grave malessere si erano avvertiti già nei decenni precedenti. Come nell'analisi clinica di un corpo malato, il PSI si allontana dalla propria natura appena entra a far parte del governo; questo sarebbe un paradosso in qualsiasi altro paese, ma non in Italia, in quanto il governo era rappresentato, nei primi cinquant'anni della Repubblica, dalle gerarchie democristiane che, colluse a tripla mandata con la malavita, intrallazzatori e servi di regime, hanno manovrato sotto l'egida della corruzione (con rare eccezioni soprattutto quando la DC era ancora un partito d'opinione guidato da De Gasperi). Quella "purezza", seppur incosciente e accidiosa della sinistra all'opposizione, si era smarrita nel PSI, per Ottieri non più di sinistra e nemmeno *socialista*. Degli operai si era dispersa la traccia e tra "scale mobili" e imprenditori d'assalto, il «Satrapo» spremeva le meningi non a favore dei «famosi poveri» ma per gli avventurieri-barzellettieri del giorno dopo (e di tanti anni futuri).

Il PSI dei famosi poveri
non parla mai.
Gli operai sono scomparsi.
Sono diventati tutti ricchi.
Se sono rimasti poveri non sono più
materiale per ideologia,
né materialistica né idealistica.
La rivoluzione povera frega i poveri.
Solo l'evoluzione ricca
aiuta l'evoluzione povera.
(*PSI*, p. 45)

L'ultima scena del poema è emblematica dello sfacelo della politica italiana e del Partito Socialista in particolare: riprendendo la tecnica usata da Dante, sempre attuale nelle riflessioni di Ottieri, di rappresentare un'immagine densa di significati con brevi definizioni efficaci, si legge: «Ora, nella civiltà dietrologica, / Asdrubale sol cerca /di Di Pietro il didietro» (*PSI*, 46).

Ottieri in questi versi si riferisce ad un episodio ben preciso accaduto il pomeriggio del 29 aprile '93, quando la Camera dei deputati doveva discutere e votare l'autorizzazione a procedere contro Craxi chiesta dal *pool* di "Mani pulite"²³⁹: corruzione, ricettazione, violazione delle norme sul finanziamento pubblico dei partiti; ed inoltre il parlamento era chiamato ad esprimersi sulla possibilità di sottoporre l'ex segretario del PSI a perquisizioni personali e domiciliari.

Di fronte all'assemblea di Montecitorio, Craxi aveva perorato la sua causa con argomenti scontati: il sistema dei partiti, disse, era stato demonizzato oltre il dovuto e quanto a lui e al PSI, se erano colpevoli lo erano quanto gli altri *leaders* e gli altri partiti. Era convinzione comune che l'arringa, per quanto abbastanza abile ed efficace, non potesse capovolgere un assenso all'autorizzazione che il Paese esigeva. Invece Craxi fu «assolto», nel senso che l'autorizzazione a procedere venne negata per le accuse più gravi (ricettazione e corruzione) e per le perquisizioni, mentre veniva data la luce verde alle accuse di minor peso. La reazione politica, ma ancor più popolare, al verdetto fu di una irruenza forse da nessuno prevista. [...] I giudici di «Mani pulite» – i quali avevano nel cassetto del resto altre mitragliate d'autorizzazioni a procedere – annunciarono che avrebbero presentato ricorso alla Corte costituzionale contro quella che consideravano un'interferenza del Parlamento nei loro poteri. Il no della Camera si abbatté sul governo con l'inattesa violenza d'un meteorite. [...] Gli italiani inferociti ritennero, a tutta prima (e molti continuarono a ritenerlo), che il salvataggio di Craxi fosse dovuto esclusivamente ai voti dei parlamentari della vecchia maggioranza terrorizzati dallo sviluppo degli eventi. Ma i conteggi dimostrarono che gli schieramenti del no e del sì erano stati meno semplici.²⁴⁰

Per Ottieri si era arrivati ad un punto di non ritorno. Le trasformazioni sociali, o meglio antropologiche come evidenzierà in seguito, hanno cambiato il volto di un popolo che già prima non lo mostrava tanto aggraziato, mentre il tempo presente non lasciava spazio a recriminazioni e, cosa ancor peggiore, a nessuna rivoluzione. S'intravede quello che in modo più esplicito Ottieri tratterà nel *Poema osceno*, ovvero la rigidità cadaverica del cittadino

²³⁹ Del *pool* di "Mani Pulite" di Milano facevano parte all'inizio Antonio Di Pietro, Francesco Saverio Borrelli, Ilda Boccassini, Gherardo Colombo, Piercamillo Davigo e Armando Spataro.

²⁴⁰ MONTANELLI Indro, *Storia d'Italia (1965-1993)*, vol. XI, RCS Libri, Milano 2004, pp. 494-495.

italiano, ad elettroencefalogramma piatto, che si azzuffa per una partita di calcio mentre al governo si presenta un “novello Semiramide” al maschile, dai «crin mozzi» sparsi per l’etere nazionale. E lo scrittore che osserva questo stato comatoso comprende che la disgregazione, avvertita e vissuta nei decenni sul proprio corpo, trova un compagno (più o meno) insospettabile nel partito stesso che gareggiava nello sminuzzarsi in una nebulosa di partitini oppure andando ad ingrossare il corpaccione pubblicitario di Forza Italia, mentre il paese stava lentamente colando a picco.

La nostra cura era suddividerci
a pezzettini, temei che di noi
restasse uno, dimezzato. [...]
Il PSI pareva contenere
anche la mia disgregazione
sotto il martello pneumatico dell’ansia.
(*PSI*, pp. 9, 33)

La *Storia del PSI* oltre ad essere un viaggio che attraversa la politica e la società, è anche una riflessione che Ottieri, come suo solito, compie sulla propria persona individuando i momenti salienti della sua vita, così che riesce in pochi versi a riassumere la condizione di “imprigionato” nelle cliniche, tra un ricovero e l’altro, tra terapie inutili fino a degenerare nell’alcolismo.

Il mio indistruttibile
distruttivistico senso oceanico,
o senso del margine,
o senso d’irrealtà,
o senso di umore,
o follia,
faceva squagliare la realtà. [...]
Faccio fatica a ripercorrere, con datazione,
il cammino.
La demenza non ha memoria. [...]
La torsione dei ricoveri,
in cui sembra
d’essere in compagnia,
è verso una totale privatizzazione.

La sicurezza desiata
è brutale.
Nulla entrava in testa.
Non c'era posto.
Cominciava ad emergere
il disturbo bipolare,
tale da fermare la vita
con inutile barriera di fuochi,
che non si lasciano spengere da vino. [...]
Mi ha dannato la serpe
della malinconia e mania.
(*PSI*, pp. 33, 38, 39)

Un autoritratto come sempre impietoso in cui l'autore non toglie nulla al Male che ha caratterizzato il vivere quotidiano ma che, ad una lettura attenta degli incastri tra le vicende autobiografiche e quelle relative alla società, dimostra una preoccupante simbiosi. Essendo eternamente malato, ci si domanda: egli osservava tutte le situazioni che gli gravitano attorno in modo negativo poiché diversamente non poteva, oppure la realtà esterna nel concreto gli si presentava più orribile del suo Male, e quindi per lui meglio comprensibile? Saremmo più propensi per la seconda ipotesi.

VI. 2. *Il poema osceno*

VI. 2. a) Oscenità, ma forse no

Incontrastato nel suo percorso intarsiato di coraggio, tra passioni ed incomprensioni, Pasolini rappresenta un modello di pensiero e di abnegazione per Ottieri, e dal punto di vista letterario *Il poema osceno* si struttura a specchio con l'ultimo romanzo di Pasolini, *Petrolio*²⁴¹, quasi Ottieri volesse offrirgli un omaggio estremo seguendo lo sviluppo e i motivi che animano l'opera.

Il poema osceno, composto nel '95 e pubblicato l'anno successivo da Longanesi, unica opera di Ottieri per questa casa editrice, è idealmente la seconda parte del viaggio introspettivo-politico iniziato nella *Storia del PSI*, in cui Ottieri rivisita la propria letteratura in un confronto serrato con l'attualità italiana, seguendo l'esempio del "maestro" Pasolini con cui condivideva lo sdegno civile e morale. *Il poema osceno* rifugge da qualsiasi etichetta, ponendosi deliberatamente fuori da ogni genere letterario ma inglobandone alcuni aspetti, dal copione teatrale alla sceneggiatura cinematografica, dalla poesia alla prosa, dal romanzo al saggio, dall'autobiografia alla satira politica. Nella forma più immediata il poema appare come un *prosimetron* (commistione di prosa e poesia) che rimanda alla satira menippea di cui riprende il taglio satirico ed aggressivo. In tale coacervo di generi letterari, l'aspetto che risalta maggiormente è quello teatrale a causa della particolare struttura dell'opera: la scenografia è ridotta all'essenziale, in genere interni di abitazioni come soggiorni o camere da letto ma senza alcuna descrizione (le "riprese" esterne saranno solo tre, a Venezia, in una villa toscana e a Pozzuoli, e comunque di breve durata), mentre i personaggi, ne compaiono ventiquattro, irrompono sulla scena senza alcun filtro o attesa, come parodie dei diversi aspetti di un'umana commedia, infittendo il poema di dialoghi articolati che, nella complessa tessitura, distillano un concentrato di pura energia intellettuale.

Altro tassello del grande mosaico ordito da Ottieri nel corso degli anni, che si potrebbe intitolare "autobiografia perenne", è questo *Poema osceno* la cui particolarità si riscontra nell'uso insistito dell'ossimoro, a partire dalla vecchiaia del personaggio principale che si sente giovane, alla malattia che mantiene in salute, al vivere in una città del Nord agognando il Sud. Il protagonista di questo ennesimo viaggio nei meandri della psiche (pur restando

²⁴¹ PASOLINI Pier Paolo, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992.

immobile su una sedia) è Pietro Muojo, dal nome emblematico, un nuovo *alter ego* di Ottieri, vecchio poeta che dopo numerose esperienze letterarie vuole finalmente diventare “civile” in un difficile periodo storico del proprio paese.

L’*incipit* del poema analizza le condizioni in cui l’uomo si trova coinvolto all’interno della moderna società tecnocratica che ha stravolto quei rapporti naturali cristallizzati nei secoli. Ottieri riprende un brano di Serge Latouche²⁴², in cui si citano autori di rilievo come Jacques Ellul²⁴³ e Karel Kosik²⁴⁴, nell’analisi del rapporto uomo-tecnica, del progresso ambivalente, degli effetti imprevedibili e dei suoi risultati contraddittori.

L’uomo della nostra società non ha alcun punto di riferimento intellettuale, morale, spirituale, a partire dal quale potrebbe giudicare e criticare la tecnica. [...] Il maggior pericolo che esso fa pesare sull’umanità non è tanto l’eventualità di misfatti diabolici, quanto la crescita di

²⁴² Economista, sociologo e antropologo francese, Serge Latouche, nato a Vannes in Bretagna nel 1940, ha contribuito alla chiarificazione e alla maturazione di alcuni concetti riguardo la globalizzazione economica mondiale. Fortemente critico dell’occidentalizzazione del pianeta, oltre che della ideologia universalista dalle connotazioni utilitariste, rifacendosi anche alle concezioni di Marcel Mauss e di Ivan Illich, Latouche rivendica la liberazione della società occidentale dalla dimensione universale economicista che la imprigiona e dall’ipertrofia della tecnoscienza per, come egli dice, «decolonizzare l’immaginario». Latouche propugna un ritorno a quella dimensione di reciprocità, convivialità, solidarietà, e di attenzione agli aspetti ecologici, che sola può consentire di sfuggire alla catastrofe verso cui lo “sviluppo” conduce. Negli anni Settanta, dopo aver trascorso molto tempo in Africa occidentale, Latouche ha maturato una svolta del suo pensiero, che dalle posizioni marxiste tradizionali lo ha portato ad una critica radicale delle ideologie del “progresso” e dello “sviluppo”, anche nella loro versione di sinistra. Questa maturazione lo condusse, nell’81, a fondare con Alain Caillé il MAUSS (Movimento AntiUtilitarista nelle Scienze Sociali), e l’omonima rivista pubblicata nella versione italiana da Bollati Boringhieri di Torino, case editrice che si occupa di tradurre molte sue opere tra cui *L’occidentalizzazione del mondo* (1992); *Il pianeta dei naufraghi* (1993); *La megamacchina. Ragione tecnoscientifica, ragione economica e mito del progresso* (1995); *La sfida di Minerva. Razionalità occidentale e ragione mediterranea* (2000); *L’altra Africa. Tra dono e mercato* (2000); *Giustizia senza limiti. La sfida dell’etica in una economia globalizzata* (2003); *Come sopravvivere allo sviluppo. Dalla decolonizzazione dell’immaginario economico alla costruzione di una società alternativa* (2005); *Breve trattato sulla decrescita serena* (2008); *Sortilegi. Racconti africani* (2008).

²⁴³ Jacques Ellul (Bordeaux, 6 gennaio 1912 – 19 maggio 1994) sociologo e teologo francese, è autore di alcuni saggi sulla società tecnologica, sul cristianesimo e sulla politica tra cui *La technique ou l’enjeu du siècle*, Armand Colin, Paris 1954; *Propagandes*, Armand Colin, Paris 1962; *L’illusion politique*, R. Laffont, Paris 1965; *Exégèse des nouveaux lieux communs*, Calmann-Lévy, Paris 1966; *L’espérance oubliée*, Gallimard, Paris 1972; *Le système technicien*, Calmann-Lévy, Paris 1977; *La parole humiliée*, Editions du Seuil, Paris 1981; *Anarchie et christianisme*, Atelier de Création Libertaire, Lyon 1988. Sostenitore della tesi secondo cui l’anarchismo e il cristianesimo si prefiggono lo stesso obiettivo sociale, Ellul avvertì l’esigenza di politiche ecologiche proponendo la cosiddetta “decrescita economica”.

²⁴⁴ Il filosofo ceco Karel Kosik (Praga 26 giugno 1926 – 21 febbraio 2003) è stato autore di importanti pubblicazioni sulla filosofia marxista, di cui negli anni Sessanta fu anche uno dei rinnovatori nell’Est europeo. La sua opera più importante *Dialettica del concreto* (1963) presenta un’originale sintesi della fenomenologia di Heidegger con le idee del giovane Marx. Studiò anche i rapporti degli scrittori nei regimi dittatoriali (*Letteratura e dissenso nell’Europa dell’Est*, 1977), e fu uno dei firmatari di «Carta 77», il movimento dei dissidenti cecoslovacchi che lo portò ad essere giudicato un nemico della Patria. I suoi ultimi saggi come *Cerchi infernali* (1994), *Il potere tra maschera e volto* (1994) e *La morale al tempo della globalizzazione* (1999) analizzano criticamente le evoluzioni della società moderna da una posizione più conservatrice.

un'incertezza, fonte perpetua di angoscia. Questi pericoli, reali o immaginari, fanno dell'uomo contemporaneo «l'uomo della preoccupazione» secondo l'espressione di Karel Kosik.

(*PO*, p. 6)

Il tema della società tecnocratica, mercificata e sedotta dalla pubblicità con cui sarà possibile addirittura fondare un partito e vincere elezioni politiche in un paese “democratico”, non è una novità nel percorso letterario di Ottieri; infatti già negli anni Cinquanta, al tempo della tetralogia industriale, egli aveva attuato un accostamento tra diverse discipline (letteratura, sociologia, economia) ampliando poi le riflessioni teoriche in alcuni capitoli dell'*Irrealtà quotidiana*, fino a congiungersi con altri autori interessati al mondo della fabbrica come Volponi e Parise.

Tuttavia, nel *Poema osceno* il rapporto intellettuale più stretto Ottieri lo consolida con il Pasolini “corsaro” e “luterano” che aveva analizzato, negli articoli apparsi a metà degli anni Settanta sul «Corriere della sera», la condizione alienata dell'uomo moderno in un periodo storico particolare, quello del miracolo economico postbellico in cui il progresso si rivelava come un «falso progresso».

Il vecchio poeta Pietro Muojo tenta, in numerosi momenti del poema, di capire se esiste una via di fuga da tale mondo perverso, insieme alla possibilità per l'uomo di tornare *uomo*; oppure se ormai ci si avvia inevitabilmente a parlare o pensare come degli automi fuoriusciti da uno spot pubblicitario. Da queste riflessioni riaffiorano le battaglie culturali di Pasolini, condotte attraverso quella commistione di generi (comune anche ad Ottieri) in cui il trionfo dei disvalori risulta tanto travolgente da non lasciare alcuna speranza per il futuro: emblematico a questo proposito appare il testamento artistico lasciatoci da Pasolini con il film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, dove predomina il senso apocalittico dell'umana violenza.

Una sera discutevamo sul fatto che la società iperconsumistica è interamente consumistica, non tratta valori in sé, ma vende disvalori valorizzati dalla pubblicità. Anzi, preferisce i disvalori, così risulta meglio che divengono valori solo con le arti del marketing, che è il valore. Vendendo se stessa e il modo ottimale di comprare e vendere, la società realizza la sua autocoscienza, Narciso che si guarda nel video. L'uomo, la società, per la via del peccato originale, vogliono il peggio. Quello che chiedono è ciò che fa male. [...] Nel consumismo di casa nostra scintillano paradossi e ossimori. L'uomo compra merci anche se non ne ha bisogno e se

non ha soldi. [...] Questo capitalismo che ormai ci dobbiamo tenere, non può essere nemmeno illuminato, cioè ragionevole? [...] Gli elettrodomestici hanno cambiato la faccia del mondo. Pietro, siamo capitalistici tutti e due, perché non si può non essere capitalistici. [...] Il prodotto è la cellula della nostra visione del mondo. [...] I valori sono le merci, e le banche le nuove chiese. Le luci elettriche dei negozi sono il nuovo Illuminismo. Le mille e una merce. Sistemi di merci, linee di cosmetici. Il neo-consumatore è di nuovo alienato, perché non può comprare tutto, mentre lo vorrebbe.

(*PO*, pp. 77, 81, 83, 84, 122, 204)

Ottieri cura molto le descrizioni, calcando la mano su quegli elementi che riescono a trasmettere immagini a volte paradossali e di sicuro effetto. In quei casi l'atmosfera rimanda ai romanzi distopici di Aldous Huxley, *Il mondo nuovo*²⁴⁵, e di George Orwell, *1984*²⁴⁶, in cui il futuro dell'uomo si delinea con lobotomie, alienazioni, guerre perenni, dittature, uomini "costruiti" in provette etichettate, assenza di umanità. Ma senza andare troppo lontano, il già citato Pasolini aveva prospettato una "Nuova Era" attraverso l'apocalittica profezia delle Eumenidi che, in un passo della tragedia *Pilade* (scritta nel '66), non ammettevano più la distinzione tra gli occhi dei vivi con quelli dei morti in quanto l'uomo era diventato, nella moderna società consumistico-tecnocratica, un automa identico a tutti gli altri e senza alcun accenno di intima vitalità:

EUMENIDI: Ma nella sua luce, ci è difficile distinguere
gli occhi dei vivi dagli occhi dei morti.
Quelli destinati a sopravvivere
e quelli destinati a morire,
avranno gli stessi visi segnati,
gli stessi vestiti,

²⁴⁵ HUXLEY Aldous, *Il mondo nuovo* (1932), Mondadori, Milano 2004. Ambientato in un immaginario stato totalitario del futuro e pianificato nel nome del razionalismo produttivistico, i cittadini sono concepiti e prodotti industrialmente in provetta, condizionati durante l'infanzia dalla tecnologia per essere classificati con le lettere dell'alfabeto greco.

²⁴⁶ ORWELL George, *1984* (1949), Mondadori, Milano 2005. In un mondo futuro, la società umana è governata secondo la dottrina del Socing, una dittatura televisiva guidata dal Big Brother (Fratello Maggiore) che osserva e sa tutto quello che accade ad ogni persona. Tutto è permesso, tranne pensare, amare, divertirsi, vivere. La propaganda televisiva domina le esistenze fino a ridurle a mere immagini senza spessore in un mondo che non conosce più passato, in cui «La pace è guerra», «La libertà è schiavitù», «L'ignoranza è forza». Romanzo distopico per eccellenza che descrive una desolante civiltà umana che sopravvive a stento ad un Medioevo postnucleare ma che nella realtà dei fatti (sul finire del Ventesimo secolo) si è concretizzato al di là delle più funeree previsioni letterarie dello scrittore anglo-indiano.

un po' goffi e lunghi, che saranno di moda,
con povertà e grigiore, in quella Domenica senza fine...²⁴⁷

Il tema verrà poi ripreso nell'introduzione alle *Lettere luterane*, sia nel breve saggio *I giovani infelici* che nel trattato incompiuto *Gennariello* in cui Pasolini analizza l'omologazione dei giovani moderni che hanno smarrito lo spirito antico ed il bagliore dell'Illuminismo, e accecati dai moderni scintillii della televisione si inglobano nella massa senza mostrare alcun segno di diversità che non sia stata già codificata dal Potere. I loro occhi appaiono dunque uguali a quelli dei morti:

Essi non hanno alcuna luce negli occhi, i lineamenti sono lineamenti contraffatti di automi, senza che niente di personale li caratterizzi da dentro. La stereotipia li rende infidi. [...] La rivoluzione capitalistica, dal punto di vista antropologico, cioè per quanto riguarda la fondazione di una nuova cultura, pretende degli uomini privi di legami col passato (risparmio e moralismo): pretende che tali uomini vivano, dal punto di vista della vita, del comportamento e dei valori, in uno stato, come dire, di imponderabilità: cosa che permette loro di privilegiare, come solo atto esistenziale possibile, il consumo e la soddisfazione delle sue esigenze edonistiche. È appunto questa riduzione dell'uomo ad automa.²⁴⁸

In tale contesto, durante il crollo della moderna società capitalistica, lo sguardo di Ottieri si abbatte impietosamente sul proprio paese, su quell'Italia che nel corso degli anni ha trovato sempre più spazio nelle sue opere fino a diventare una sorta di co-protagonista nelle disavventure dei personaggi malati, come gli ultimi due romanzi *Cery* e *Una irata sensazione di peggioramento* potranno attestare. Il vecchio poeta Pietro Muojo ha deciso, dopo molte opere dedicate a se stesso e alla propria malattia, di allargare gli orizzonti e di occuparsi anche dei fatti della sua nazione, soprattutto dal punto di vista politico. Egli vuole dunque diventare un poeta "civile" raccogliendo la soddisfazione di parenti ed amici; ma come sappiamo "civile" Ottieri lo è stato fin dall'inizio, dalle *Memorie* al periodo industriale alla mondanità fino alla *Storia del PSI*, quindi l'aggettivo è ironicamente indirizzato a chi non lo aveva ancora compreso.

²⁴⁷ PASOLINI Pier Paolo, *Pilade*, in *Teatro*, cit., p. 409.

²⁴⁸ PASOLINI Pier Paolo, *Lettere Luterane*, cit., pp. 6, 78.

Vicino a Pasolini anche in questa situazione, ovvero l'essere incompresi come scrittori nell'esprimere i propri pensieri senza un'adeguata corrispondenza, se non d'amorosi, almeno di "stimati affetti". I seguenti versi di Ottieri riflettono efficacemente la celebre espressione pasoliniana, «La morte non è nel non poter comunicare ma nel non poter più essere compresi».

Ora non capiscono
dove vado a parare.
Non dicono: che schifezza,
non mi è piaciuto,
ma: non ho capito,
mi disorienti, dove vai a parare?
Non lo capisco più.
Che sia la paura degli abissi?
(*PO*, p. 170)

«Vorrei dare un colpo al sesso e uno alla nazione» (*PO*, p. 8) è la prima frase pronunciata dal poeta nel *Poema osceno*, una sorta di titolo per un manifesto programmatico che incanala il suo atteggiamento aggressivo nei confronti dell'Italia (o meglio di «un'italietta che si restringe») e del sesso. *Il poema osceno* è tempestato, soprattutto nella prima parte, di mirabolanti immagini sessuali che richiamano alla memoria alcune scene erotiche presenti nell'*Infermiera di Pisa*, ma qui il tono si fa ancor più disperato ed aggressivo: non un'infermiera che respinge le *avances* dell'anziano degente, ma una donna di servizio di origine peruviana, «la piccola signora di Lima, Samantah», con la quale egli elabora un nuovo *Kamasutra*, improbabile e complicato, eccessivo e "osceno". Le posizioni descritte si aggrovigliano tra loro e non lasciano spazio ad alcuna riflessione, mentre l'azione sessuale sembra inarrestabile, senza inizio né fine, in una continua ricerca dello scandalo che valga come insegna della personalissima rivoluzione che il poeta vuole condurre con un'intensità addirittura maggiore rispetto al passato. Tutte le parti del corpo sono chiamate in causa in un ardimentoso *tourbillon* di coiti e articolati «impeccorinamenti» mentre sullo sfondo compare, sempre più nitida, l'immagine di un paese alla deriva, un'*imago mortis* deprimente che fa da contraltare alle sorprendenti esecuzioni sessuali del poeta intento a dare, *tranchant*, «un colpo al sesso e alla nazione».

Con enorme pene / straccio la sua fessura / senza pube, in cucina. [...] Anche il culo in cucina. [...] Le natiche / aspirano il cazzo italiano / come bielle. [...] Sgorgo / sulle tue guance chiare. Te lo metto dritto / nella tua parlata sciocca, / nella tua parlantina, / fra le labbra, bocca / a bocciuolo che resuscita / i defunti. [...] Ti sgorgo / un flacone in gola. / Te lo pongo in ascella. [...] Mi sfrego / sui seni, ti sgorgo, Samantah, / nella gola / e ti inondo. [...] Ti sgorgo quindi / in caviglia / che amo, / poi nel cavo del ginocchio. [...] Ti sgorgo fra glutei che succhiano il cazzo / come lucide bielle di treno. [...] Appoggio sulla coscia / un erto fallo / che esplose in ombelico, / poi nella piazza d'amore. [...] Ti sommergo il pancino / come se tu facessi il bagno. [...] Ti sgorgo in un orecchio / liberty, Samantah. / Tutti i tuoi fori / sono appannaggio / del cazzo. [...] Mi arazzo a indovinarci il petto. [...] Il cazzo viene depresso / in corridoio di Sibilla, su e giù si rincorre, / oh! Come sgorga preciso, / Samantah, nella fasciata / dolcezza del tuo collo. [...] Mi porgi la fica / che con regolare cazzo / infilo. [...] Samantah, mia suora di clausura, / ci siamo murati vivi. [...] L'eros vincerà sulla realtà. [...] I sessi di due sposi / al subito risveglio / sono anomali / e furibondi, extrastorici. Siamo incivili / perché non progettiamo. / La lussuria è fuori dagli affetti. / Non abbiamo storia. / Siamo incivili perché non ragioniamo / che io con fica e tu con cazzo / fuori orario. [...] Orgia visiva, giuliva.

(PO, pp. 9-26)

Il vecchio poeta, dopo molte delusioni, disaccordi ed amare indifferenze, immagina questo tipo di rivoluzione veicolata attraverso il sesso estremo, inusuale e non stereotipata in cui egli, nell'intimità della sua casa, tra la camera da letto, la cucina, il salotto, condanna senza appello, tra un coito e l'altro ma anche durante, una società disastrosa che non merita alcuna pietà. Grazie a quest'«orgia giuliva» il poeta si allontana definitivamente dal mondo reale, proprio nel momento in cui vuole diventare «civile», costruendo un artefatto *nuovo mondo* ritmato da infiniti amplessi che sanciscono lo *sgorgare* (è il verbo che ricorre con più frequenza) impetuoso della rabbia nei confronti di una squallida società che non lo ha mai compreso, relegandolo ipocritamente in un cantuccio. Ci si assume, in questo modo, la responsabilità di uscire dalla storia, di essere «extrastorici» e «fuori orario» nei confronti di quel mondo borghese che è possibile confutare con l'unico strumento a disposizione, la poesia estrema, allucinata e strutturata sul sesso che non genera nulla se non la protesta intellettuale del poeta.

Il pube silenzioso gridava,
lo trapassavo.
Infernale cazzo
in invernale giugno,
quando lo stato si squaglia
e ho paura.
Non voglio rivoluzionari,
organizzarli, io voglio
amoreggiarli
privo d'orario, voglio
sistema che protegga,
pensieri non vuole cazzo, vuole
libertà di ceto, libera etnia,
libertà di eros,
anche Restaurazione, se favorisce
dissolutezza. Tradisco
gli ideali carnali.
Il porco è sempre fascista. [...]
Tu sei la mia rivoluzione
privata e pubblica. [...]
Esigo principio di rivoluzione
che dia piacere, giustizia e libertà.

(*PO*, pp. 26, 27, 32)

Ritorna anche in questi versi l'ossessione primaria di Ottieri, ovvero la libertà, concreta, definitiva, non ipocrita da ricercare però con strumenti e battaglie personali perché al di fuori del proprio mondo la realtà non lo concede: «La libertà, vaso di cristallo, è minacciata!» (*PO*, p. 151). La parola d'ordine sarà allora «dissolutezza».

VI. 2. b) Pasolini: uno “scandalo” inintegrabile

Pietro Muojo (dunque Ottieri) diventa “civile” attraverso ciò che comunemente viene considerato incivile, ovvero lo scandalo assoluto, ricalcando le orme di Pasolini dal quale trae ispirazione nell'argomentare temi così definitivi, anche attraverso il riferimento diretto ad

alcune opere come la raccolta di poesie *Trasumanar e organizzar*²⁴⁹ che filtra dal «non voglio rivoluzionar / organizzar». Ottieri è affascinato dal modo con cui Pasolini si abbandonava a una inarrestabile oratoria, dove il flusso dell'esistenza personale si identifica nella riflessione e nella polemica, con un'aggressiva denuncia della difficoltà di «trasumanar» (cioè di uscire dalle condizioni umane date), oltre che delle contraddizioni e delle storture politiche.

Inoltre dai versi di Ottieri affiorano dei riverberi tratti dalla tragedia *Orgia* ('66) in cui i protagonisti, un Uomo ed una Donna, rinchiusi in una camera da letto, si estraniavano dal mondo, per vivere un'apocalittica esperienza di sesso e violenza, con la speranza di liberarsi dall'omologazione sociale imposta dal moderno regime capitalistico, esprimendo in questo modo le rispettive diversità.

DONNA: Bisogna scandalizzare e tradire quel mondo!

Altrimenti... esso si sperde

ripetendosi nella sua eternità...

sarà solo posseduto da altri

identici a questi...

Bisogna sporcarlo e bestemmiarlo

perché decada, perché si muova

e non dia più... rimorsi.²⁵⁰

È il *mondo* in generale che per Pasolini va “bestemmiato” (e non a caso la raccolta di tutte le sue poesie nell'edizione Garzanti ha come titolo, voluto dal poeta, *Bestemmia*) attraverso la poesia pura, ribelle in quanto indipendente e slegata dalle regole commerciali. Lo ricorda anche Ottieri con un sentito omaggio ad un poeta troppo spesso incompreso (da chi avrebbe dovuto capire le sue denunce, ma senza dubbio compreso meglio dai “gerarchi” che da lui venivano attaccati) a causa del suo inevitabile *essere diverso*:

Pasolini, sdottoravamo

dall'alto di un miserabile

potere editoriale,

sul tuo verso friulano:

chi ci capiva niente?

²⁴⁹ PASOLINI Pier Paolo, *Trasumanar e organizzar* (1971), Garzanti, Milano 2007. «Dove egli / continua a trasumanar e organizzare?» (*COR*, p. 171)

²⁵⁰ PASOLINI Pier Paolo, *Orgia*, in *Teatro*, cit., p. 287.

Non eri commerciale.
Fortunatamente avevi
di te stima;
noi, di noi, ora meno.
(*PO*, p. 275)

Pasolini, a modo suo, aveva dedicato la propria vita a scandalizzare poeticamente la decrepita e borghesuccia italetta che non attese molto ad additarlo come poeta corrotto e corruttibile. Prendendo posizioni sempre controcorrente rispetto alle tendenze dominanti ed alienandosi ogni “appoggio” politico dai comunisti ai democristiani ai fascisti, Pasolini ha delineato un quadro apocalittico della società moderna ed in particolare italiana. Figura solitaria, originale ed intellettualmente inarrivabile, Pasolini si scagliò contro il proprio tempo con una forza ed una passione disperata, aggredendo una realtà svilita con le armi della poesia e sottraendosi a qualsiasi tipo di conformismo borghese (anche se lui stesso si definiva un «borghese» che rimaneva avvinghiato al personaggio di “poeta maledetto” da interpretare).

Atroci appaiono i caratteri che il consumismo assume e drammatiche le sue conseguenze, come il cambiamento non solo dell’aspetto esteriore di un paese (Pasolini rimpiange gli ambienti rurali della povera Italia contadina, omaggiata nelle poesie friulane), ma ciò che lo preoccupa maggiormente riguarda, in particolar modo, la profonda modifica in atto nell’animo umano ed evidente in quella «rivoluzione antropologica» che Ottieri amplierà in «merda antropologica», scaturita dalla pubblicità e dalla televisione che hanno imposto nuovi bisogni e modelli unici di vita. La «Nuova Preistoria» nasce per Pasolini da un «progresso senza sviluppo», da «un progresso come falso progresso» che lo stesso Ottieri fa risuonare in alcuni versi del *Poema osceno*: «Canterò un preambolo: l’unico progresso possibile è la critica del progresso. [...] Dobbiamo mettere a punto una Critica del Progresso» (*PO*, pp. 79, 314).

Visioni catastrofiche accompagnano le riflessioni di Pasolini, ben documentate nel periodo finale della sua vita, da *Salò* agli articoli apparsi sul «Corriere della Sera», «Il Tempo», «Il Mondo», e riuniti nei due volumi *Scritti corsari* e *Lettere luterane* dove egli constata un altro dopoguerra a seguito di quella «rivoluzione» che ha ridotto l’Italia in poltiglia, «distrutta oggi esattamente come l’Italia del 1945». Gli antichi valori crollarono dunque per lasciar spazio al moderno edonismo, squallido e pubblicitario, partorito dalla televisione «che spara» (lo ricorda Ottieri), offrendo modelli d’ignoranza aggressivi che rendono «disumani» gli uomini.

Inoltre si ricorda l'ultimo Pasolini anche per la denuncia vigorosa e definitiva della politica italiana rappresentata da quel Palazzo criminale contro il quale egli si scagliò fragorosamente, accusando la dilagante immoralità cristallizzata nei fondamenti di ogni ambito sociale. Pasolini arrivò persino a proporre un Processo²⁵¹ per i gerarchi della Democrazia Cristiana rei di aver fatto marcire il paese in nome dell'infallibile corruzione, ma senza poter osservare con i propri occhi le fasi di quel Processo da lui stesso auspicato perché la sua morte, avvenuta nel '75, ha preceduto di molti anni i processi di Tangentopoli che vedranno la luce solo ad inizio degli anni Novanta. Vigeva infatti in Italia un sistema marcio che si autoalimentava in cui tutte le aziende d'una qualche importanza erano sottoposte ad una tassazione impropria (le tangenti) a favore dei partiti; ma per poter elargire i fondi in nero, che gli stessi partiti pretendevano, era necessario per le aziende falsificare i bilanci. Tutto questo, è *ovvio*, era illegale ma divenne la regola imprescindibile della politica e dell'economia italiana. È contro la legge, è scandaloso, è *osceno*... fu normale.

Un venticello tirava
di libertà.
Tutti agli arresti,
ai reami interiori,
alla preparazione della morte propria
che non è che interna. [...]
Siamo innocenti!
Non sapevamo
che cosa ci preparavamo.
Al ladro, al ladro.
Lo sospettavamo
ma avevamo pigrizia e paura.
Criticare l'oligarchia,
padrona dei soldi e del sesso, era
pericoloso. [...]
I tuoi angeli, Milano,
son solo le top-modelle,
ultime delizie che restano
galleggiando sulle merde.
(*PO*, pp. 103, 127, 171)

²⁵¹ PASOLINI Pier Paolo, *Scritti corsari*, cit, pp. 107-151.

Lo scandalo, letterario e personale, è stato un elemento costante della vita di Pasolini e di molti suoi personaggi, condannati ad interpretare quelle novità indecenti contro le quali la società “sana” rispondeva con risolutezza mediante processi, condanne e censure. Ottieri, attraverso le vicissitudini erotico-intellettuali di Pietro Muojo, ne riprende il testimone, continuando con altri atteggiamenti ed inclinazioni quel percorso che Pasolini, in merito alle condanne contro la corrotta politica italiana, aveva tracciato negli *Scritti corsari* e nelle *Lettere luterane*.

Per il rapporto tra letteratura e sesso («Ora ho pene / e penna / maliziosamente / insieme»), invece, sarà *Petrolio*, citato numerose volte nel poema, il “modello” del *Poema osceno*:

Pasolini dà coraggio ai giovani. Il protagonista di *Petrolio* non è mai osceno anche se scopa la nonna; la verità non è mai oscena perché è sempre rivoluzionaria.

(*PO*, pp. 8)

Per omaggio al “maestro”, Ottieri in un passo del *Poema* ricorda il «pratone della Casilina» descritto da Pasolini nell'appunto 55 di *Petrolio* in cui il protagonista Carlo si offre sessualmente ad alcuni giovani ragazzi dietro i montarozzi del prato, nelle «alcove a cielo aperto».

Si fermano davanti a grandi terreni vuoti. Scendono. Si incamminano per una marrana zozza ma pasoliniana. Come tutti i cercatori di alcove a cielo aperto, camminano e camminano, nella ricerca di un luogo paradisiaco, che non esiste: ma tutto lo sembra, per due corpi che tremano di libido.

(*PO*, pp. 8, 201)

Carlo, presi questi accordi, fece qualche passo avanti sul prato, senza guardare alle sue spalle chi aveva deciso di venire per primo. Si guardava intorno per scegliere il posto adatto. Ma qui c'erano troppe buche e piccoli “montarozzi” scoscesi, lì troppe pietre (mescolate a cocci e a immondizia), più avanti il terreno era senza erba, tutto polveroso terriccio; più avanti ancora c'era effettivamente un bello spiazzetto, di erba secca, piatto, ma era troppo alto ed esposto quindi alla vista di quelli che aspettavano; più avanti ancora c'era una buca, ma troppo profonda però, e per di più piena di cardi e

ortiche. Solo oltre quella buca, c'era un piccolo spiazzo che poteva andar bene, a quanto pareva.²⁵²

La presenza di Pasolini si scorge anche in altri passi del *Poema osceno*, ad esempio quando Ottieri cita la *Divina Mimesis*²⁵³, ponendo l'attenzione sugli stretti legami che possono scaturire, anche involontariamente, tra diversi autori senza tuttavia l'esigenza di scrivere in modo identico mantenendo ognuno la propria individualità. Qui si scorge in Ottieri una plausibile apologia per il suo modo di fare letteratura: nutrito di massicce fondamenta culturali, dove spiccano le figure di Dante e Pasolini, alcuni modelli affiorano, pur sempre con un'autonoma esecuzione originale, nelle sue pagine imprimendone vivacità ed acutezza non indifferenti.

La mia invidia per i classici e contemporanei è lenita dalla consapevolezza che non ci posso fare niente. Non si scrive che come si può scrivere, l'ispirazione, direi, non è frutto del volere. Impossibile, anche a un mimetico, scrivere come un altro. Non c'è *divina mimesis* che tenga.

(*PO*, p. 91)

La *Divina Mimesis* è la singolare riscrittura di Pasolini dell'*Inferno* dantesco trasportato nel mondo del consumismo degli anni Sessanta, con l'intenzione di addentrarsi nel moderno Inferno neocapitalistico per dare voce a polemiche culturali e sociali nel perpetuo intreccio tra realtà e finzione in cui i nuovi peccatori che si dilanano le carni sono i conformisti, i borghesi benpensanti, i volgari, i cinici, i servili, i gerarchi, i politici corrotti. L'idea di questa personale "traduzione" dantesca scaturì in Pasolini nel '63 accompagnandolo fino agli ultimi mesi di vita; alla *Divina Mimesis* infatti il poeta vi pose mano per molti anni, dal '63 al '67, ma solo nel '75 decise di pubblicare quanto aveva scritto fino a quel momento. L'opera tuttavia uscirà postuma nel novembre del '75, per Einaudi, pochi giorni dopo la sua morte.

In un altro passo del poema, Ottieri rende un altro affettuoso omaggio a Pasolini, definito un «maestro» insieme a Dante, Gadda, Gramsci e Volponi, «gli ultimi maestri, / perché sono poeti del coraggio, / rischiano la morte / come i giudici a Palermo» (*PO*, p. 272), modelli di vita che hanno offerto la propria persona, attraverso multiformi esperienze

²⁵² PASOLINI Pier Paolo, *Petrolino*, cit., p. 201.

²⁵³ PASOLINI Pier Paolo, *La Divina Mimesis*, Einaudi, Torino 1975.

artistiche, per un alto ideale di giustizia e moralità pagato a caro prezzo con la morte, la prigionia, l'esilio, processi e condanne ignominiose.

Pasolini è morto,
anche se della sua morte
non mi rassegnerò mai.
La sua morte
è più assurda della mia.
Come è possibile che sia mortale
l'autore di opere immortali?
Dov'è intanto, lui?
Può rileggerle?
Sapere che le ha scritte?
Ha occhi?
O è totalmente scomparso
nel nulla? Anche il nulla
è qualcosa.
Dov'è? Sapete dov'è?
Voglio assolutamente saperlo.
Cantava le *Ceneri di Gramsci*,
no, le miniava. [...]
Egli è incivile o civile,
data l'enormità del suo cazzo
che adorava?
Può essere poeta civile
un poeta dal sesso assurdo?
Egli ha imposto il suo cazzo
con l'armi della poesia civile.
(*PO*, pp. 269-270)

Pasolini
non è morto. Mai
è morto. [...]
Come passa
dall'arte alla vita, dalla vita
all'arte, anche se è passato
dalla vita alla morte. Come passa

da un film a un poema, da un poema
 al Corriere della Sera, pericolosa,
 per lui fatale miscela. [...]

Ma tu non lo dimentichi mai:
 ti chiedi sempre che scandita
 pazienza aveva con la povera Callas.
 Che furore quando giustamente
 difendeva la povera polizia. [...]

Dov'è adesso? Dove egli
 continua a trasumanar e organizzare? [...]

Egli è ora di certo accanto a Cristo
 e lavorano insieme.
 (COR, pp. 170-171)

Il riferimento alla drammatica morte di Pasolini, alla quale il poeta «non si rassegna mai», riemerge anche in altri versi dell'opera quando Ottieri chiama in causa, in modo diretto, il presunto assassino di Pasolini: Pino Pelosi.²⁵⁴

Scrivo sulla scrivania
 ove afferrasti il mango,
 ti insinuo in jeans,
 ti sgorgo sullo slippino nero,
 che fu di Pelosi. [...]

Lo afferri
 sotto i pantaloni,

²⁵⁴ L'omicidio di Pasolini è uno dei tanti (voluti) misteri italiani. Omicidio politico camuffato fin dall'inizio come "incidente" di vita, la verità su questo caso fu magistralmente seppellita da chi avrebbe dovuto (condizionale d'obbligo) svelare la realtà dei fatti. Angela Molteni, ne *Il Processo a Pino Pelosi per l'assassinio di Pier Paolo Pasolini*, sul sito *Pagine corsare* http://www.pasolini.net/processi_pelosi_introduzione.htm, riassume la drammatica vicenda. Così scriveva Stefano Rodotà: «Pasolini dovrà scontare pene durissime: ci sarà l'aggressione fascista, morale e fisica, contro la quale mai polizia e magistratura muoveranno un dito; c'è, alla fine, la pena di morte, eseguita una notte, dalle parti di Ostia. Una condanna verrà, nell'ultimo processo in cui Pasolini compare come protagonista, ma che alla fine non obbedirà a regole diverse da quelle puntigliosamente seguite in tutti i processi precedenti. Formalmente l'accusato è Pino Pelosi, l'assassino. [...] In effetti, pare che nel Tribunale penale che processa Pelosi vi sia una preoccupazione prevalente: quella di "chiudere" al più presto. Così, nel processo all'assassinio di Pasolini, si tiene conto solo marginalmente del "concorso di ignoti" nell'atto delittuoso: non viene disposta né effettuata autonomamente da polizia e carabinieri alcuna altra indagine (mentre ve ne sarebbe stata necessità soprattutto tenendo conto delle inchieste svolte da giornalisti prestigiosi e degli indizi rilevanti che vengono minuziosamente descritti nel corso del processo a Pino Pelosi) e non viene riservata alcuna attenzione a una denuncia nella quale erano indicate le prime due cifre della targa di un'automobile che avrebbe seguito quella di Pasolini la sera dell'omicidio. Provvederà poi la Corte d'Appello a cancellare anche queste ultime tracce di sospetto nei confronti di "ignoti"». Per approfondimenti sul caso, si rinvia a AA.VV., *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Garzanti, Milano 1977.

sotto pasoliniana patta
o chiusura lampo.
Anche l'uomo ha slippino nero, Pelosi.
(PO, pp. 12, 28)

Ottieri non riuscì ad accettare la morte di Pasolini («È morto, / anche se della sua morte / non mi rassegherò mai») in quanto egli fu autore di opere che hanno travalicato il tempo della storia posizionandosi sulla coscienza di un popolo incosciente e istupidito dalla volgarità sempre più dilagante. La sua fu una morte politica, un omicidio prettamente italiano che per molti decenni il Potere tentò, riuscendoci, di archiviare sotto l'etichetta di "sessuale". Il regista Marco Tullio Giordana²⁵⁵ con il suo film *Pasolini, un delitto italiano* è riuscito a rispondere, seppur indirettamente, alle questioni sollevate da Ottieri, interpretando in modo lucido ed oggettivo le caratteristiche tipiche di un mistero che si volle tale.

Perché delitto *italiano*? Quali sono le caratteristiche *nazionali* di un assassinio, quelle per cui un paese riesce a imprimere la propria identità perfino alla forma e ai modi di un comportamento criminale? Il delitto italiano si riconosce da alcuni tratti che saranno forse parzialmente riscontrabili anche in altri paesi, ma che nel nostro acquisiscono una quintessenzialità assoluta. Il delitto italiano è prima di tutto un *segno*. Come tutti i segni, rimanda ad altro, esprime e sintetizza un messaggio che stabilisce con l'ambiente una relazione simbolica. [...] La seconda caratteristica del delitto italiano è la sua *impunità*. O meglio: il suo parziale castigo. Il delitto italiano – quando non resta davvero impunito – viene punito a lato, di fianco, a margine del suo centro tenebroso e colpevole. Le

²⁵⁵ Marco Tullio Giordana è nato a Milano il primo ottobre del '50. Debuttò nel cinema, dopo intense esperienze politiche vissute nel corso degli anni Settanta, con il lungometraggio *Maledetti, vi amerò* ('79), presentato al Festival di Cannes e vincitore del primo premio a Locarno. Successivamente, Giordana firmò per Antonio Margheriti il soggetto di *Car crash* nell'81, e nello stesso anno tornò alla regia con l'ambizioso e irrisolto *La caduta degli angeli ribelli*, dove la scena è occupata, come nell'opera d'esordio, da problematiche figure di terroristi. Nell'82 realizzò per il festival di Salsomaggiore il video musicale *Young person's guide to the orchestra*, e due anni dopo adattò, in due puntate concepite per la televisione, il romanzo di Carlo Castellaneta *Notti e nebbie*, incentrato sul personaggio di un fascista che vive a Milano il tramonto della repubblica di Salò. È dell'87 *Appuntamento a Liverpool*, sulla tragedia avvenuta allo stadio Heysel di Bruxelles dove perirono, il 25 maggio '85, trentanove tifosi italiani della Juventus a causa delle cariche degli *hooligans* prima della finale di Coppa dei Campioni. Del '95 è *Pasolini, un delitto italiano* di cui il regista parla anche in un suo omonimo libro. Nel 2000 gira *I cento passi*, sulla vera storia di Giuseppe Impastato, detto Peppino, nato a Cinisi in provincia di Palermo, a soli "cento passi" dal boss della mafia Tano Badalamenti; fervente antimafioso, Impastato, fu ucciso dalla mafia lo stesso giorno in cui venne rinvenuto il cadavere di Moro. Il film è stato scritto da Giordana con il giornalista Claudio Fava, autore di inchieste sull'argomento e figlio di Giuseppe Fava, anch'egli assassinato dalla mafia. Nel 2005 gira sul dramma dell'immigrazione *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, dal libro di Maria Pace Ottieri, premiato con il Nastro d'Argento.

reali responsabilità non vengono mai accertate né tantomeno perseguite. [...] La terza caratteristica è lo scatenamento dell'*interpretazione*. Proprio perché segno la cui ambiguità finisce per sottrarlo al castigo, il delitto viene studiato e analizzato in profondità al fine non tanto di decifrarlo, ma di farlo corrispondere all'ideologia che in quel momento ha più mercato e costringerlo nei limiti – o nelle convenzioni – della falsa coscienza. [...] La quarta e ultima caratteristica del crimine italiano è di essere soprattutto *mediatico*, immaginato ed eseguito per la risonanza che, una volta commesso, la società dello spettacolo saprà dargli, per quel rilievo che, sottraendolo all'anonimato delle statistiche, riuscirà a intestargli un'intera epoca, un capitolo di Storia. Nel caso di Pasolini, tutte queste particolarità furono macroscopicamente osservate. [...] La morte, l'atroce linciaggio che ne ha spento la voce. Anche quella, oscuramente, confusamente, ho sentito che bisognava raccontare. Ma l'enigma e la confusione degli accadimenti, così come li ricordavo e come tornavano ad apparirmi a un primo esame degli atti istruttori, mi scoraggiavano. Sembrava oltretutto riduttivo – in bilico fra volenteroso documentarismo e finzione *hard boiled* – raccontare quella storia attraverso gli stereotipi di un genere, mettendo in scena di Pasolini solo quello che successe la notte fra il 1 e il 2 novembre del 1975, come se tutto il resto della sua avventura intellettuale e umana fosse scontato per lo spettatore.²⁵⁶

Il punto cardine della “corrispondenza d'amorosi sensi” che Ottieri prova per Pasolini è nel suo *engagement* civile, originale e al di fuori di qualsiasi legame politico, coadiuvato da una mente davvero lucida che gli ha permesso di analizzare in profondità la concretezza storica e sociale in continua evoluzione. Egli ha offerto, agli occhi di Ottieri, il proprio corpo come un oggetto contemporaneamente di azione e poesia, facendo scaturire una complessa opera letteraria che non potrà essere cancellata dalla storia futura. Il «sesso» chiamato in causa riguarda l'uso che se ne fa: Pasolini utilizza il suo «cazzo» enorme (dove si staglia imperiosa l'immagine dell'arco e della freccia, ovvero quell'immenso pene ripreso da una scena del *Fiore delle mille e una notte*) per protestare contro l'omologazione imperante che stava lentamente uccidendo la “nuova gioventù”.

Ottieri può aver recuperato la vicenda di un eroe teatrale pasoliniano, il già citato Jan, in lotta per l'indipendenza della propria patria, nella tragedia *Bestia da stile* in cui si condensano alcune tematiche determinanti che Ottieri segue con finezza. In un giorno di festa,

²⁵⁶ GIORDANA Marco Tullio, *Pasolini, un delitto italiano*, Mondadori, Milano 1994.

sulle rive della Vltava, mentre i suoi coetanei già omologati nel Sistema rispettano le tradizioni dei Padri, Jan il poeta solitario si masturba per protesta, in forte contrasto con la prima scena del dramma nella quale da una parte i giovani “normali” festeggiano l’arrivo della primavera con canti gioiosi e balli, mentre dall’altra il poeta vuole morire di umiliazione, in solitudine, col seme bianco che fuoriesce rabbioso dal suo sesso. Si rappresenta questo dramma esistenziale sulle rive di un fiume, la Vltava per Jan, il Tagliamento per Pasolini, dove i poeti si sentono protagonisti, personaggi ed attori di una personalissima recita. Per loro lo sperma, che per natura genera, può essere utilizzato, quando nasce dalla masturbazione, come uno strumento di opposizione solitaria e assoluta ai doveri sociali imposti da una società intollerante.

JAN: L'erba giallognola che resta in ogni stagione,
e i sassi lisci, sono il mio teatro. [...]
Mi sono convinto che anche gli atti estremi
di cui io solo, attore, sono testimone, in un fiume che nessuno raggiunge,
avranno avuto alla fine un loro senso. [...]
Ho le mani che sanno del mio sperma appiccicoso
per la gioventù che rende padri di figli coetanei:
ché tutti gli uomini sono gravi di un germe profondo
ma ahimè quando io mi avvicino alla bellezza,
non sento discendere in me pace e serenità!
Il desiderio immenso di dar luce a quel germe e di generare diventa in me
voglia di essere coperto di vergogna.²⁵⁷

Una intera vita / consumata al dolore dell'idea / che non avrei mai
potuto dare il mio amore / se non alla mia mano, o all'erba dei fossi. [...]
Ho voglia di essere al Tagliamento, a lanciare / i miei gesti uno dopo l'altro
nella lucente cavità del paesaggio. / Il Tagliamento qui è larghissimo. Un
torrente enorme, sassoso, / candido come uno scheletro. [...] Una sera
urlando / sono corso, / al cimitero vecchio, là dietro la ferrovia, / a
compiere, e a ripetere, fino al sangue, / l'atto più dolce della vita, / io solo,
sopra il mucchietto di terra.²⁵⁸

²⁵⁷ PASOLINI Pier Paolo, *Bestia da stile*, in *Teatro*, cit., pp. 764-766.

²⁵⁸ PASOLINI Pier Paolo, *Poesia in forma di rosa* (1964), Garzanti, Milano 2007, pp. 119-124.

Ritorna con insistenza l'immagine del «cazzo», in Pasolini e in Ottieri, come arma lirica infallibile, utilizzata da Jan per protestare contro una realtà degenerata e omologante (la stessa tuttavia che lo imprigionerà nel Sistema) e per esprimere la sua personale poetica con il «cazzo» da cui sgorga, attraverso la masturbazione (il lavoro artistico), lo sperma contestatore che è la poesia più pura. Ottieri riprende più volte, nel corso del poema, tale “poetica del cazzo”, constatata già nelle *Guardie del corpo*, insistendo qui sulla forza creatrice dell'eiaculazione che dà forma alla propria poesia.

La mia angoscia ti esala
in culo.
Essa è la poetica dove le operosità del cazzo
sono raccontate
dalle autoriflessività
del cazzo stesso.
Mi spiego: non vi è solo il cazzo,
ma anche il cazzo
che si penetra. Il quale
rovente
serpeggia
per il tuo corpo bianco. [...]
La mia azione ubbidisce,
è causata
solamente da cazzo. [...]
Per fortuna il dilemma
vien risolto dal cazzo. [...]
Oggi, oltre a quella di letteratura,
c'è una scienza del cazzo.
(*PO*, pp. 36, 37, 39, 44)

VI. 2. c) «Merda antropologica»

L'essenza primaria della contestazione, condotta nel *Poema osceno* con una determinata aggressività poetica, riguarda l'Italia; ed Ottieri va dritto al nucleo del problema, ereditando il discorso lasciato in sospeso da Pasolini per evolverlo in riferimento alla nuova stagione politica in perpetuo fermento, più nella pece dei barattieri tuttavia che in un

democratico confronto. L'Italia per Ottieri è un'«italietta che si restringe» in cui il «mistero fa spavento»: ma di quale mistero si tratta? Lo scrittore non ha dubbi: riguarda la storia di un paese relativamente giovane (l'unità del Regno fu completata solo nel 1870) ma vetusto nell'animo e nei comportamenti, bigotto, conservatore e «fascista», apparentemente democratico ma nella sostanza dittatoriale nei rapporti Stato-cittadino in relazione alle *vere* libertà da sempre negate.

Fin qui nulla di nuovo rispetto alle denunce pasoliniane, eppure c'è un elemento che ha sconvolto (per quanto possibile, visto l'atavica condizione lacunosa della democrazia italiana) il panorama politico: l'avvento all'inizio degli anni Novanta del partito della pubblicità, Forza Italia, che ha incanalato tutti gli orrori melensi e grotteschi che, per molto tempo, erano stati mascherati in forme più «costituzionali» e riportati da Ottieri in alcuni passi della *Storia del PSI*. C'è, con relativa sorpresa, un legame molto stretto tra l'antico PSI in cui faceva capolino il giovane Mussolini, ed il moderno PSI eclissatosi dopo Tangentopoli con il suo mentore Craxi in prima fila sul banco degli imputati, collegato al «nuovo che avanza» ovvero Berlusconi. La Storia, quella becera italiana, purtroppo copia se stessa non lasciando spazio ad alcuna speranza di rinnovamento spirituale. Da qui si staglierà l'ultimo grido di Ottieri, in quell'*Irata sensazione di peggioramento* avvertita dinanzi al crollo vertiginoso delle residue illusioni: cambiano i volti ma la sostanza è sempre la stessa, l'Italia è stata e resterà un paese non democratico.

Via dalla Lombardia,
maledetta terra, culla
di Mussolini,
Craxi e Berlusconi,
capitale
del capitalismo bestiale,
di un socialismo irreale
peggiore
di quello reale. [...]
Maledetta destra,
l'ironia è finita. [...]
Lei, Lei, o Colui, è un Mussolini,
naturalmente rimodernato.
Tutto è uguale nella Storia,
ma tutto è diverso.

Il secondo è un pagliaccio,
non duro, dalla schiena
politica di vetro.
Il terzo è una iena,
mangia tutti i cadaveri
del Novecento.

(*PO*, pp. 167-169)

La Storia italiana presenta episodi e personaggi inconcepibili che sono diventati col tempo normali, la “norma” appunto, modelli da imitare e seguire pedissequamente. Ad esempio un “materassaio di Arezzo” (al secolo Licio Gelli) è riuscito a tramare i fili di una ragnatela “logistica” i cui adepti sguazzavano imperturbabili dentro il parlamento, mentre gli scandali ripetitivi (che dopo un po’ diventano noiosi e quindi da “legalizzare”) vengono cancellati dalla bacchetta magica della Propaganda, del tutto simile al Ministero della Verità descritto da Orwell in *1984* in cui il passato non esisteva più poiché cangiante ogni giorno secondo le decisioni del Potere. Dalla Loggia P2 al federalismo “che ce l’ha duro” (ironicamente una “politica del cazzo” che fronteggia la poetica), passando per una tolettatura ben architettata dei vecchi-nuovi fascisti, fino alle vittorie del partito della pubblicità, al poeta non resta che attendere la propria morte con corrette motivazioni.

Miglio, bada che ti piglio
all’altezza di Arezzo,
dove Licio confeziona
massonerie sempre nuove
e sempre nuova democrazia
e in villa se la gode.
Va in prigione solo ogni tanto.
Io ora con gli occhi socchiusi vedo la morte,
non quella, come s’usa,
degli altri; vedo il mio morire
e non capisco come sia.

(*PO*, p. 35)

Lack of memories, perdita della coscienza del proprio passato, accettazione supina e vergognosa del potere criminale che *fa* la legge, silenzio interrotto solo da rarissimi singulti e sospiri di coloro che (ancora) «son sospesi» nella certezza che il «gran disio» di salvezza non

arriverà mai. Senza giustizia, senza democrazia, senza leggi che vengano realmente applicate, uno Stato non può esistere.

Ottieri analizza le varie tappe che hanno portato al disfacimento del paese, dal dopoguerra fino alle elezioni del '94, utilizzando la propria scrittura per redigere una cronaca, un documento letterario che riassume cinquant'anni di storia italiana, e dunque anche l'ultimo, per lui insopportabile, decennio. L'atteggiamento che lo contraddistingue, in questa lunga e faticosa ricerca eziologia dei momenti storico-politici che hanno "permesso" *L'inconcepibile 1994*, è quello di un «intellettuale di sinistra» (lo ripete spesse volte) molto critico nei confronti dei partiti di sinistra. Dunque in Ottieri non traspare nessun pregiudizio che possa offuscare le proprie indagini, anzi la sua libertà spirituale di scrittore "malato", incompreso e appartato gli ha permesso di svolgere delle riflessioni sempre pungenti e legate alla stretta attualità. Tale procedimento è caratterizzato da una disponibilità tragica che lo espone in prima persona a vivere e soffrire, con crescente passione, gli sviluppi luttuosi del paese. La natura civile e politica delle sue opere scaturisce da una propensione ad attirarsi la «merda» che attraversa la società, oltre che l'animo ed il corpo del poeta, vittima sacrificale della propria scrittura. Ciò che emerge dal testo è un inconsolabile e perpetuo grido di dolore per il «gran disio» mai realizzato.

Chi sono?

Nuova crisi d'identità
mia e dello Stato?

Ma quando, lo Stato ed io,
possiamo saper chi siamo?

[...]

Si spaccasse pure il paese; per me era meglio. L'angoscia pubblica è meno frustrante e vergognosa della privata. Si può anche mostrare con orgoglio di esserne piegati. (Per tutta la vita avrei giocherellato fra Paese ed Io).

[...]

Ciò produce rispetto
per la mia scienza,
per la mia realtà sinistrata
e sinistra,

per come mi erigo, nudo,
sulle malvestite macerie
mie e della patria. [...]

Oggi vi è un esaurimento nervoso

civile e pubblico,
che provoca esaurimento
nel privato. Mai tanto avviene
una confusione mentale
negli alti vertici dello Stato,
corrispondente a quella
di un povero privatissimo isolato
schizoide.

Bref. Che fare? Intanto

la disperazione civile che io canto
è una fastidiosa caricatura della
mia disperazione privata? [...]

Lo stato si sfiducia. [...] Io non avverto più l'anima del popolo. Il popolo
tecnologico non ha più anima.

(*PO*, pp. 56, 68, 175, 182)

Attraverso questa predisposizione tragica, che consente al poeta di guardare la realtà dei fatti impegnando concretamente la propria persona nella conseguente «identità» con lo Stato, la poesia fuoriesce da una sofferenza che trova sulla pagina il terreno fertile per esprimersi al meglio. Sotto il suo sguardo attento, l'Italia si sta sciogliendo, come entità morale, in un coagulo liquidoso informe, perdendo qualsiasi connotato che possa vagamente ritenersi civile: «Qui la Repubblica si squaglia, / nello smerdamento generale» (*PO*, p. 60). Il motivo della liquefazione della Patria Ottieri lo avvertì già alla fine del secondo conflitto mondiale in una lettera del settembre '43 all'amico Vanni: «In questa lacerazione, liquefazione della patria il cosmopolitismo che è retaggio degli stati fortissimi, è la più amara ironia».

L'altro motivo, quello della «merda»²⁵⁹, accompagna spesso le (dis)avventure personali e politiche di Ottieri: emblematico sarà l'episodio della diarrea in un bar di *Cery*, mentre nel *Poema osceno* viene accostato inevitabilmente allo stato generale della decrepita politica italiana che, neofascista, leghista e pubblicitaria, sta deturpando anche quel poco di dignità ancora presente nel tessuto sociale.

Non posso
tornare indietro

²⁵⁹ Seguendo il parallelismo letterario tra *Il poema osceno* e *Petrolino* di Pasolini, va rilevato che Il Merda è un personaggio importante dell'opera incompiuta di Pasolini, occupandone ben ventisette paragrafi.

senza trovarvi ruscelli di merda.

[...]

Barbara: Questo lavaggio non è previsto. È illegale. Non vedete come Fini sta appiccicato a Berlusconi? Questo non lo sopporto. Questa è merda antropologica.

Pietro: Qui non si scherza. Dobbiamo prendere coscienza.

Flavio: Non più di classe ma di merda. La sinistra è attonita.

Barbara: Distonica.

[...]

Mascalzoni! Niente

giustizia fiscale, niente anti-trust,

succhiate la salute e la vecchiaia,

vergogna, sacco di merda!

[...]

L'Italia deve guarire anche se ogni giorno un sacco di merda, con un braccio ingessato, le propina punture di veleno.

[...]

Italiani, Forza,

avete disgustato gli italiani,

che venga Cesare

Borgia, non sacco di merda.

[...]

Agli italiani piace fare la cura della merda. E quindi piace un ambulante di immagini ed effetti speciali.

[...]

Tromba stonata

e assordante, volgarità

insultante della Jena,

del sacco di Merda,

del servo, del ributtante.

[...]

Nel suo cervello c'è la merda.

(*PO*, pp. 17, 97, 108, 142, 145, 191, 235, 316)

Ogni riferimento è puramente voluto all'«ambulante di immagini ed effetti speciali», «Sua Emittenza» Berlusconi, il «sacco di merda» per eccellenza che avendo in testa soltanto «merda», la scatena sugli italiani contenti e desiderosi di crogiolarsi nei liquami limacciosi e

maleodoranti. Ma Berlusconi rappresenta solo l'*iceberg* di un sistema generale ben più disastroso, e dunque l'attualità politica delineata nel *Poema osceno* verte in particolare sulle trasformazioni avvenute nella società italiana agli inizi degli anni Novanta, dallo scandalo di Tangentopoli al cambiamento esistenziale del PCI, dalla dissoluzione dei partiti di governo (DC e PSI) alla comparsa di nuove formazioni come Forza Italia e la Lega, alla trasmutazione dei fascisti dal Movimento Sociale in Alleanza Nazionale. L'atto conclusivo di tale funesta sarabanda saranno le elezioni del '94, preannunciate nei versi de *L'inconcepibile 1994* che s'insinua nel poema («ti leggo un pezzettino del mio *Poema osceno* che ingloba *L'inconcepibile 1994*»); elezioni che rappresentano per Ottieri un punto di non ritorno, non solo per la politica ma per l'intera società italiana.

La «Tricuspide» orribile, di cui si parla spesso nel testo, sgorga dall'unione innaturale di tre nuove (e antiche) forze politiche: i neo fascisti, i leghisti e Forza Italia. Un mostro a tre facce che ricorda «lo 'mperador del doloroso regno» nel cuore della Giudecca; nei tempi moderni il simbolo della contraffazione della democrazia italiana.

Questa Destra tricuspide
ci ammazza moralmente.
Falange Armata,
Bestia, boia, P2. [...]]
Son fiacco;
i miei fianchi sono sventrati
dalla Tricuspide. [...]]
La Tricuspide
vuol cancellare la storia
e la memoria.
Senza la storica memoria
la Grande Proletaria
non si muove affatto.
(*PO*, pp. 235, 240, 250)

Ottieri ha nel mirino questi tre bersagli che non appaiono soltanto politici, inglobando un malessere della società ben più generale e preoccupante, ma senza disdegnare poi violenti attacchi anche contro i partiti della cosiddetta sinistra (se esisteva ancora dopo il mutamento del PCI e il dissolvimento del PSI). Di ognuna di queste tre facce della impensabile e fantascientifica medaglia Tricuspide, lo scrittore passa in rassegna gli elementi caratterizzanti.

Ottieri ha potuto osservare *de visu* un “ampliamento” storico del mostro politico che governa l’Italia anche se sotto diverse bandiere: nell’adolescenza infatti scorse il «Mostro bicipite» nel fascismo:

Per non dire niente della Dottrina del fascismo. Mostro bicipite, con la testa del mussoliniano e la testa dell’attualismo gentiliano. Quando facevo privatamente la seconda liceo, il mio professore, antifascista, liberale, me la dava da tradurre in latino, per vedere se mi accorgevo della sua assurdità.

(LG, p. 146)

La Lega Nord²⁶⁰ è rappresentata nel poema dal suo ideatore Gianfranco Miglio, dal pittoresco *leader* Umberto Bossi e da Irene Pivetti (per qualche mese anche presidentessa della Camera dei deputati), ma con delle tonalità più soffuse rispetto agli altri due alleati. C’è dolore misto ad ironia nella parole di Ottieri perché i leghisti rappresentavano un movimento di protesta (a tratti scurrile ed intollerante) che, in un serrato confronto politico e soprattutto in Italia, possono trovare la loro ragion d’essere. Non si può dimenticare inoltre che tale malcontento scaturiva dopo decenni di dissesti finanziari e politici, trovando ampio risalto in una nuova forma di battaglia politica che condannava (a ben ragione) il corrotto sistema politico col suo cuore pulsante a Roma “ladrona”.

²⁶⁰ La Lega Nord che sorprende per il clamoroso successo alle elezioni del ’92 e del ’94, nasce dopo una lunga “gavetta” politica grazie all’opera incessante del suo capo carismatico Umberto Bossi che già negli anni Settanta pensava alla creazione di un gruppo autonomista, l’Unione Nord Occidentale Lombarda per l’Autonomia. Bossi creò poi un piccolo giornale chiamato «Nord Ovest» per l’affermazione del federalismo in Italia insieme alla necessità per le regioni del nord di unire le forze contro il sistema centralista dello Stato, avviando contatti con la Lega Autonomista Lombarda ed altri movimenti autonomisti come Liga Veneta ed Union Piemontese. La Lega Lombarda nacque il 12 aprile ’84 ed alle elezioni europee dello stesso anno si presentò con una lista denominata Unione per l’Europa Federalista, alleanza formata da Lega Lombarda, Liga Veneta, Movimento Piemont. Dopo alcuni successi mietuti in vari consigli comunali della Lombardia e del Veneto, il 20 maggio del ’90 si celebrò il primo Giuramento di Pontida, dopo quello storico del 1167: sul grande prato si ritrovarono in ottomila a giurare fedeltà al Movimento, «per diventare alfieri nella lotta per l’autonomia del popolo lombardo, veneto, piemontese, ligure, emiliano, romagnolo e toscano». Bossi decise allora che era arrivato il momento di dare una direzione precisa all’alleanza delle leghe lanciando il progetto della Repubblica del nord. Il 10 febbraio del ’91 a Pieve Emanuele (MI), con il primo Congresso Federale nacque ufficialmente la Lega Nord, costituita dalla federazione tra Lega Lombarda, Liga Veneta, Piemont Autonomista, Unione Ligure, Lega Emiliano-Romagnola, Alleanza Toscana : Bossi venne eletto Segretario Federale, mentre Franco Rocchetta fu chiamato a ricoprire la carica di Presidente. Dopo aver conquistato gran parte delle amministrazioni locali dell’Italia settentrionale, alle elezioni politiche del ’92 la Lega Nord stravinse conquistando una percentuale dell’8,7% e passando da due ad ottanta parlamentari. In vista delle elezioni del ’94, e dopo la tempesta di Tangentopoli che rinfocolò la protesta leghista, Bossi convocò il secondo Congresso Federale a Bologna, il 6 febbraio del ’94, per spiegare ai suoi uomini che era necessaria un’alleanza tattica con quella parte del vecchio-nuovo sistema più disponibile al cambiamento, ovvero Berlusconi. Nel Polo della Libertà entreranno Lega Nord, Forza Italia, il CCD ed i liberali, mentre Berlusconi organizzava al sud, dove la Lega non era presente e non poteva porre veti, un Polo del buongoverno insieme al MSI. I due Poli vinsero le elezioni del 27-28 marzo ’94, e la Lega con l’8,4% portò in Parlamento ben 180 parlamentari grazie ai meccanismi della nuova legge elettorale maggioritaria.

Ottieri gioca la carta dell'ironia nei confronti della Lega, facendo entrare nel poema un personaggio che rispecchia i connotati dell'onorevole Pivetti: è Olivia «una giovane donna altissima, con stivali, un visino delizioso e fresco e una voce fresca come un'acqua sorgiva» (*PO*, p. 223). Una donna “nuova”, moderna, pronta ad agire con risolutezza per occupare la poltrona più importante della Camera dei deputati, ma che non riscontra le simpatie del poeta: «Che tu sieda, con la campanella in / mano, in quello scranno di Montecitorio / è per me un incubo. / Non mi farà dormire. E sì, cosa / nuova, ma è un *incubo* nuovo» (*PO*, p. 228). Irene Pivetti venne eletta (candidatura imposta da Bossi) presidentessa della Camera il 16 aprile '94; scelta che fece sensazione quella dell'allora trentunenne *pasionaria* del Carroccio e in molti parlarono di provocazione per l'età della designata, per le convinzioni di cattolica integralista e per il suo temperamento grintoso che mal si addiceva all'opera di mediazione che una presidentessa parlamentare avrebbe dovuto svolgere. La Pivetti non era una leghista della prima ora ma, entrata in politica, vi aveva messo tutto il suo impegno da minuta guerriera dalla fragile apparenza, offrendo molti spunti di riflessione intorno alla sua persona controversa, anche per la sua inflessibile e discutibile coerenza.

Per quanto concerne la figura del segretario della Lega, Bossi, nel poema Ottieri lo definisce «boia» (*PO*, p. 53) ma ciò che emerge è l'incomprensione di fondo che scandalizza lo scrittore sulle modalità con cui si è formata la Tricuspidè: federalismo e nazionalismo, divisione in regioni autonome e centralizzazione dello stato, il tutto condito dalle abbaglianti mistificazioni del partito della pubblicità. Il *senatur* o “Fattore B”, come sarà indicato dai politologi, rappresentava senza dubbio una novità nel panorama anchilosato della corrotta politica italiana, una ventata nuova di “correttezza” contro “Roma ladrona” condotta a suon di scurrilità dallo sguaiato tribuno di Cassano Magnano che, nella cornice sacrale della fatidica Pontida, arringava le folle al grido «O federalismo o morte»²⁶¹, oppure con toni più soffusi e delicati come «La Lega ce l'ha duro».

Bossi si presentava, agli occhi avidi dei partiti che si contendevano il paese, come un dirimpettaio impegnativo da contrastare per le modalità espressive, e nello stesso tempo un alleato difficile da gestire. Buttatosi nell'arena nazionale, il *senatur* capì tuttavia che doveva ben presto adattarsi ai giochetti di quella *politique politicienne* contro cui aveva combattuto, intuendo che Berlusconi, l'«arrivato», il «miliardario» *parvenu* al quale non lesinava mai attestati d'insofferenza, poteva essergli utile, come indispensabile Forza Italia per assicurare alla Lega una presenza massiccia in Parlamento, e necessaria la Fininvest per la propaganda

²⁶¹ Per tutte le citazioni politiche presenti nel testo si farà riferimento al dodicesimo ed ultimo volume della *Storia d'Italia (1993-1997)* di Indro Montanelli, cit.

elettorale. A riprova della perfetta osmosi tra Bossi ed il Palazzo, dopo la fine del primo governo Berlusconi, il *senatur* arrivò perfino ad appoggiare, nel gennaio del '95, quel governo di tecnici di Lamberto Dini²⁶² che fu la quintessenza della burocrazia e dell'accademismo romanocentrico. Per lui, un *lumbard* «che ce l'ha duro», Roma ogni tanto appariva meno “ladrona” del solito.

Il matrimonio del Carroccio con il Biscione fu, è facile immaginare, sofferto e venne pronunciato il 5 febbraio '94 in occasione di un congresso leghista svoltosi a Bologna in cui si sanciva l'alleanza con Forza Italia e il Movimento Sociale Italiano (per Ottieri la famigerata Tricuspide) ma con uno stratagemma efficace quanto ipocrita che prevedeva una presenza separata dei tre “alleati” per le elezioni del marzo '94: al Nord FI e Lega, al Sud FI e MSI. «Noi siamo quelli che continuano la lotta di liberazione fatta dai partigiani traditi dalla partitocrazia. Il Nord è antifascista, mai al governo con la porcilaia fascista, mai con i nipotini del Duce. Mai!» (*Storia d'Italia*, p. 59), un'arringa che equivaleva ad un patto di sangue tra il *senatur* e gli elettori, correlato da tre solenni «Mai» gridati da tutta la folla e sigillato in un secondo tempo (tanto per capire che siamo in Italia) da numerose e fruttuose alleanze proprio con «la porcilaia fascista».

I rapporti di Bossi con Berlusconi, almeno all'inizio, furono conflittuali o al meglio diffidenti: il *senatur* non lesinava attacchi al potere mediatico dell'ingombrante alleato e, come sua consuetudine, non utilizzava perifrasi per esprimere le proprie opinioni in merito. «Adesso Berlusconi controlla sei reti TV, tre sue e tre se le è date insieme ai suoi alleati del fez e dell'ex fez. Hanno dato il Tg3 ai comunisti per tenerseli buoni... Il Cavaliere confonde i partiti ed il Parlamento con il suo Milan» (*Storia d'Italia*, p. 130). In sintesi Bossi, orgoglioso di proclamarsi estraneo ai due grandi poli in lizza e di lanciare il suo “polo del guerriero”, infarciva i comizi con riferimenti alla secessione del Nord e a scontri violenti anche con i fucili, con la promessa di stanare i fascisti, all'occorrenza, casa per casa. Rimaneva, dunque, per chiunque lo imbarcasse un ammutinato tendenziale.

Gianfranco Miglio viene citato tre volte nel *Poema osceno*: «Miglio, bada che ti piglio. [...] O Miglio, pensatore grosso, / delle tre Italie, fantasioso / ricostituente. [...] Il mio fuoco non è di paglia, / è meglio, o Miglio» (*PO*, pp. 35, 37, 38). Il Professor Miglio, giurista, politologo e politico, da sempre fu sostenitore di ipotesi di trasformazione dello Stato italiano in senso federale o, addirittura, confederale. Fra gli anni Ottanta e Novanta è stato considerato

²⁶² Dopo le dimissioni rassegnate da Berlusconi il 22 dicembre '94, il Presidente della Repubblica Scalfaro affidò a Lamberto Dini l'incarico di formare il nuovo governo che il 25 gennaio '95 ottiene la fiducia alla Camera con i voti a favore del PPI, Patto Segni, PDS e Lega. Si astennero dal voto FI, AN e CCD.

l'ideologo della Lega Nord, in rappresentanza della quale fu anche senatore nella XI, XII e XIII legislatura, prima di “rompere” con Umberto Bossi («Ho appena letto che Bossi chiama Miglio, il suo ex ideologo, scoreggia nello spazio» *ISP*, p. 105) e dar vita alla breve stagione del Partito Federalista.²⁶³

Ottieri, dopo aver analizzato a suo modo nel *Poema osceno* la nuova forza politica che otteneva consensi inimmaginabili solo pochi anni prima, inviò nel giugno del '97 una lettera in forma di articolo a Giancarlo Borsetti, allora vicedirettore dell'«Unità» con alcune considerazioni sulla Lega Nord, non meno “oscene” e difficilmente pubblicabili sul quotidiano.

Il leghismo è fascismo. È niente altro che un moncone di quel fascismo italiano perenne, individuato da Gobetti – che ne fu ucciso – e realizzato alla grande da Mussolini. Avemmo poi il MSI, l'Uomo Qualunque, AN e ora la Lega. Se il fascismo di Mussolini si coagulò con l'Impero, l'attuale si sostanzia con le tasse. Pare che questo leghismo dia voce ad un “disagio reale”, prima quello lombardo ora quello veneto. Ma quale disagio? È per caso l'esistenziale malessere del benessere? No. Dipende dal mito nordico, ora longobardo ora celtico ora serenissimo, dell'Esentone. [...] Tale malessere è antidemocratico e antiparlamentare, cioè fascista. Il fascismo cronico va combattuto con un antifascismo cronico, cioè perenne. Il leghismo fascista si manifesta come disprezzo della Repubblica, del suo Presidente, del Parlamento e delle sue Commissioni, da queste i leghisti entrano ed escono al bisogno, come dal cesso. Data la familiarità coi gabinetti, il loro linguaggio è familiare col cazzo e con la merda. La loro cretineria è gretta, colpevole, ignorante, dà involontari colpi di maglio alla cultura, involontari perché non sanno quello che pensano. [...] Dalle camicie nere, alle brune, alle verdi. Naturale! La vera “gente” è variopinta, è scamiciata. Come sintomo di fascismo cronico, non funzionale ma organico, con occhio sempre teso sul paramilitare, la Lega non deve venir sottovalutata, anzi sopravvalutata. [...] La Padania da farsa si trasforma in

²⁶³ Il *Profesùr* Miglio per quattro anni, dal '90 al '94, lavorò per il partito con l'intento di farne un'autentica forza di cambiamento, elaborando un progetto di riforma federale fondato sul ruolo costituzionale assegnato all'autorità federale e a quella delle macroregioni o cantoni, del Nord *Padania*, del Centro *Etruria* e del Sud *Mediterranea*, oltre alle cinque regioni a statuto speciale. La costituzione migliana prevedeva inoltre l'elezione di un governo direttoriale composto dai governatori delle tre macroregioni, da un rappresentante delle cinque regioni a statuto speciale e dal presidente federale; quest'ultimo, eletto da tutti i cittadini in due tornate elettorali, avrebbe rappresentato l'unità del paese.

forza e alla forza non si contrappone che una forza contraria e maggiore, la forza delle idee, la più auspicabile, ormai è spenta.

(Lettera inviata da Ottieri a Giancarlo Borsetti, vicedirettore dell'«Unità», il 27 giugno '97)

Il tono di Ottieri cambia, diventando più feroce, non appena si affrontano le problematiche relative agli altri due partiti della coalizione di destra: i neofascisti e i pubblicitari. Per i primi il pensiero dello scrittore travalica molti decenni, essendosi sviluppato in lui il distacco dall'infanzia fascista per approdare al più maturo socialismo, e soprattutto riscontrando un atteggiamento anacronistico negli esponenti del Movimento Sociale. La novità che lo sconvolge è il mutamento repentino e furbesco che, dal congresso di Fiuggi (gennaio '95), apparentemente si doveva constatare per un partito, certo detestato, ma almeno compreso nell'arco costituzionale. La trasformazione non poteva tuttavia “brillare” nella fiamma malamente spenta, in quanto nella brace continuava ad ardere quel Male proprio nel momento storico più propizio ad un cambiamento radicale (ed in meglio, s'ipotizzava) della politica italiana. È un ritorno per Ottieri a quell'incoscienza che caratterizza da secoli l'Italia e che egli con accortezza aveva descritto nelle *Memorie giovanili*. Ma dopo cinquant'anni da quell'esperienza, è possibile constatare che i neofascisti partecipano attivamente alla politica italiana, garantendosi dei ministeri e, perché no, in futuro anche la presidenza di una camera.

Guarigione, guarigione. Che guarigione? L'Italia ha una malattia cronica: il fascismo, e sovente vi si inserisce un'inflammazione. Allora il fascismo è doppio. [...]

Il fascismo rientra,
fingendo, in Parlamento.

Non si sa
chi è peggio dei tre,
o il meno peggio.

Il popolo italiano
non è sovrano,
è incosciente,
nella immane
raccolta di merci
e di squadristi. [...]

Questa è la prova del nove,
coi ministri fascisti,

che Arcore
ha riportato al governo. [...]]
Finché ci sarà fascismo,
ci sarà antifascismo.
Non si fa l'abitudine
al male civile e nazionale,
esso ora ogni minuto duole.
Maledetta destra,
l'ironia è finita.
non mi prendo in giro
perché non la prendo in giro.
[...]
L'atmosfera fascista è una nube nera che si aggira per l'Europa, foriera di
grandinate. L'italiano è diabolico. Non rovescia la prassi, la incanta. Il
nostro bel canto è il canto del cigno.
(*PO*, pp. 142, 166, 167, 168, 178)

Agli inizi degli anni Novanta il MSI si presentava rafforzato dopo gli stravolgimenti del quadro politico derivati da Tangentopoli, potendo così entrare per la seconda volta al governo (la prima fu nel '60 nell'infelice esperimento del governo Tambroni), dopo aver raggiunto uno storico 13,4 % alle elezioni del '94 che gli consentì di pretendere ben cinque ministri: Giuseppe Tatarella, Altero Matteoli, Adriana Poli Bortone, Publio Fiori e Domenico Fisichella. Escluso per decenni dai centri lottizzati del potere democristiano, il MSI-AN non portava, fosse merito suo o delle circostanze, il marchio della corruzione contro la quale si era anzi battuto; ed inoltre, nello sfaldamento del centro ed in particolare della DC, gli elettori si vedevano "costretti", volenti o nolenti, a rafforzare le ali. Gianfranco Fini, giovane segretario del MSI, aveva un disperato bisogno di uscire dal ghetto in cui il partito era rimasto per troppo tempo, desiderio legittimo per chi, in quegli anni torbidi, poteva mostrare una legittima patente di incorruttibilità rispetto a quasi tutti gli altri partiti del cosiddetto "arco costituzionale". Dunque a Fini premeva d'affiancarsi a Berlusconi almeno quanto a Berlusconi premeva di cattivarselo: un matrimonio per "sdoganamento", che tuttavia entrava in aperto conflitto con l'altro alleato, Bossi, che detestava qualsiasi patina fascistoide dell'alleanza.

La ripulsa d'ogni avvicinamento al MSI era stata una costante, spesso venata d'ipocrisia, della vita pubblica italiana ed infrangere questo patto, l'antifascismo era scritto

nella Carta costituzionale, avrebbe garantito a chi avesse osato farlo un corollario di polemiche interminabili. Ma il momento politico non ammetteva tentennamenti, quel matrimonio “d’addaveva” fare: la destra, da sempre bollata come neofascista, e per alcuni aspetti lo era ancora, dopo aver subito la ghettizzazione politica e culturale, vedeva per la prima volta la luce. Ma era necessario allora un processo di defascistizzazione più rapido possibile che portasse ad un effettivo *rassemblement* di destra sotto un’unica bandiera, quella di Alleanza Nazionale²⁶⁴, prospettata dalle tesi del professor Domenico Fisichella che, docente di Scienze politiche all’Università di Firenze, suggerì nel ’92, in un articolo apparso su «Il Tempo», al MSI di farsi promotore di una “alleanza nazionale” per uscire dallo stato di ghettizzazione politica in cui versava. Questa idea fu poi avallata da Giuseppe Tatarella (un missino moderato di stampo doroteo) e propagandata su «L’Italia settimanale» da Marcello Veneziani, intellettuale di destra refrattario ad ortodossie partitiche. Convertito all’audace disegno, Fini profetizzò «una grande alleanza nazionale non ideologica, priva di qualsiasi nostalgia restauratrice, aperta alla società civile, in sintonia con i grandi valori della cultura occidentale» (*Storia d’Italia*, p. 61).

Nacque a quel punto un ardimentoso *ménage à trois* (la Tricuspidè, appunto) in cui un marito premuroso (Berlusconi) era pronto a dividersi tra una moglie e un’amante (a turno Bossi e Fini). Un *ménage* tuttavia che si palesava innaturale fin dalle prime uscite, in quanto nei tre personaggi in questione di amore ne filtrava ben poco, trasformandosi ben presto, quando il barometro della sopportazione volgeva al nuvoloso con tendenze temporalesche, ad impietose dispute verbali al cui confronto le variopinte sceneggiate tra comari del Rione Sanità sembravano delle disquisizioni di Lords inglesi intenti a commentare una partita di polo. Berlusconi lamentò una «situazione eversiva» e giurò che mai avrebbe governato di nuovo con Bossi (ma la Storia implacabilmente dimostrerà il contrario), il *senatur* ribatté paragonando Berlusconi a Göbbels, mentre Fini si lamentava con entrambi. Un “pasticciaccio” davvero brutto che Ottieri deplorerà con forza, «Maledetta destra, / l’ironia è finita», ma che riscuoterà in diverse occasioni le simpatie degli elettori italiani.

Amarus in fundo, e per chiudere in bruttezza, Ottieri analizza con minuziosa attenzione quell’anomalia “democratica” rappresentata da Berlusconi con suo Partito pubblicitario nato dal *marketing*, Forza Italia. Gli attacchi e le critiche condotte dallo scrittore sono, come suo

²⁶⁴ Alleanza Nazionale (AN) è nata nel gennaio ’94 inizialmente come cartello elettorale composto dal Movimento Sociale Italiano e dalla Destra Nazionale e da associazioni minori d’area liberale, democristiana, conservatrice, sotto la spinta di personalità importanti come Domenico Fisichella, Giuseppe Basini, Publio Fiori e Gustavo Selva. Nel congresso nazionale del gennaio ’95, con la cosiddetta “svolta di Fiuggi”, il MSI-DN, ormai AN, si spostò su posizioni di destra europea di stampo conservatore, riconoscendosi nella leadership di Gianfranco Fini, promotore della svolta e *leader* del partito sin dalla sua fondazione.

costume, diretti e senza inutili circonlocuzioni giacché le parole vanno usate nel loro precipuo significato: «Sacco di merda», ad esempio, è un'espressione tra le altre con cui si caratterizza la figura di Berlusconi, e varrà come paradigma per tutto il poema.

Il dilemma politico che ha accompagnato gli ultimi anni della vita di Ottieri ruotava intorno agli stessi quesiti: Come è stato possibile? Perché ciò è avvenuto? Quale tipo di democrazia è quella italiana? Come arrestare lo scempio? La risposta la darà lo stesso Ottieri attraverso le sue opere: dall'*Inconcepibile 1994* si passerà all'*Irata sensazione di peggioramento* del 2002, attraverso un vortice incessante di nequizie, tradimenti, “ridislocazioni” (che nel *sermo quotidianis italicae rei publicae disciplinae* vale per “ribaltoni”), immunità parlamentari, riesumazioni di politici corrotti, processi bloccati, prescrizione come unica regola d'inefficiente giustizia.

Riavvolgendo il nastro, però, si deve necessariamente ritornare su quel termine usato da Ottieri: *Inconcepibile*. Il sentimento di disastro continuo e incombente sull'Italia, dal punto di vista sociale e politico, induce a ritenere che gli eventi osservati siano tutt'altro che inconcepibili, anzi quasi una regola matematica ben precisa. In principio, per Berlusconi, non fu tanto «lo scendere in campo» nell'agone politico, ma le inquietanti collusioni con il PSI del «satrapo» Craxi e con la Loggia P2 (tessera numero 1816 in data 26 gennaio '78) che lo ammantavano di un'aura nefasta. Dopo aver unito i tasselli degli appoggi altolocati, come un rullo compressore Berlusconi avanzò a veli spiegate con le costruzioni di città satelliti, da via Alciati a Brugherio fino a Milano 2 e 3, grazie anche a dei prestiti miliardari che non hanno mai trovato origine certa e lecita; e con l'acquisizione di emittenti private, dalla sonnecchiante Telemilano che diventerà Canale 5, fino a Italia 1 e Rete 4, anche contro la legge, salvo poi attendere i provvidenziali decreti dell'amico Benedetto (di nome e di fatto) detto Bettino per spianare la strada dei suoi trionfi. In poche parole, a Berlusconi fu permessa, per motivi d'inusitati quanto scabrosi equilibri politici ed economici, la creazione di un impero “palazzinaro”, televisivo, mediatico e calcistico senza precedenti in Italia, come senza precedenti i numerosi processi e le conseguenti condanne che, tuttavia, grazie alla beneamata *urbi et orbi* prescrizione, si sonotutte disciolte come amare bolle di sapone.

Per Ottieri non si può, con questo *pedigree*, diventare Presidente del Consiglio e addirittura in due elezioni (1994 e 2001): una volta può essere una prova, la seconda è un suicidio di massa. La terza (nel 2008), aggiungiamo noi perché Ottieri non l'ha potuta osservare, è davvero «merda antropologica». Dunque l'*Inconcepibile* diventa fin troppo comprensibile, mentre il contrario apparirebbe una sorprendente anomalia. Ma Ottieri a questo stato di cose “non ci sta”, e si ribella con la poesia.

Gli italiani si cercano sempre un Cesare. Quello odierno vuole conquistare gli operai di Torino e i nobili di Roma. Divarica la forbice al massimo. È ottimista. L'importante per lui è che i sudditi siano ignoranti, come lui. Persino coloro che hanno fatto la terza media gli fanno paura. È abituato a servi sciocchi d'ogni ceto. [...] Il neo-duce è contronatura. È disomogeneo, è un aratro cieco.

(PO, pp. 82, 152)

In questo passo Ottieri vuole sottolineare alcuni aspetti, preminenti ed inquietanti, dell'inevitabile ascesa di un complesso personaggio come Berlusconi: in primo luogo la necessità secolare degli italiani di servire un Re, un Imperatore, un Duce (italiano o straniero che sia) di turno, una figura forte che "si è fatta da sé", furba, scaltra, imbattibile che imbarca la maggioranza dei consensi. Già Dante e poi Machiavelli, Guicciardini, Foscolo e Pasolini, solo per citare alcuni dei "politologi letterati" più attenti, avevano individuato tale deprimente connotazione del popolo italiano, e la Storia non ha certo migliorato la situazione. La sudditanza, la servitù, la vocazione ad inginocchiarsi dinanzi ai padroni ha reso nei secoli il popolo italiano, nella migliore delle ipotesi, evanescente. A tal proposito brilla per arguzia ed intelligenza una celebre espressione di Montaigne «L'Italia è una terra di morti, abitata da un pulviscolo umano» che Ottieri porta a compimento con «La lotta cruenta non esiste più nel nostro anemico paese». Ovvero un cadavere ambulante in attesa di un'autopsia che stenta ad arrivare. Per quanto riguarda l'ottimismo, esso si riallaccia alla politica del PSI, definita nel cuore degli anni Ottanta "ottimista", appunto, sotto la guida del «Satrapo» Craxi. Sull'ignoranza di Berlusconi, il riferimento che fa Ottieri è senza dubbio provocatorio, in quanto "Sua Emittenza" si laureò in giurisprudenza con una tesi, molto elogiata e anche premiata, dal titolo *Il contratto di pubblicità per inserzione*, dove si vede come già fosse forte la vocazione del giovane studente per l'occupazione che lo impegnerà per tutta la vita: *vendere*. Vendere case, spot televisivi, sogni di posti di lavoro, ed infine anche la politica, all'interno di un sistema capitalistico mercificato dall'orrore della depravazione culturale e dall'omologazione sociale.

Colui non è che il re delle merci, per di più elevato a trascendenza. Sembrava che varcassimo la palude merceologica, le sabbie mobili del giro finanziario. Arriva uno che allarga la palude. Egli continua a ingigantire tutto ciò che volevamo rimpicciolire. Peggiora il peggio.

(PO, p. 152)

Il bagaglio culturale che accompagna Berlusconi non è indifferente e, come *lider maximo*, fin dall'inizio egli desiderò essenzialmente due cose: innanzitutto essere attorniato da una masnada di *yes-men*, cavalier serventi, parassiti, intrallazzatori della più infima specie sempre pronti ad asservirlo; e poi rendere «i sudditi ignoranti» per quanto era nelle sue possibilità (immense grazie all'impero mediatico a sua disposizione). Per Ottieri il disegno diabolico sembra essersi realizzato, ed allora al vecchio poeta non resta che la via dell'esilio, come racconta nel poemetto *Parigi*:

Se Berlusconi va a Palazzo Chigi
noi andiamo in esilio a Parigi. [...]
Volteggia nella mia ansia
una catastrofe finanziaria,
un disastro non ecologico
ma umano,
non si riesce a pompare via
tutto il metano
che insozza
il mare italiano. [...]
Egli spera che Silvio
non sia reale,
sia un nightmare
nel primo pomeriggio disarmato,
con arma unica il voto,
che lo elesse nel vuoto. [...]
Quando Silvio non lo metteva ancora nell'ano
del popolo sovrano, popolo
stordito dalle disgrazie industriali
e borsistiche.
Silvio batte l'ultimo chiodo
sulla bara del nostro amore infelice,
l'uguaglianza umana.
Silvio piomba
su ogni piacere ed ogni dovere.
Le sue reti son case
d'intolleranza,
o corruttore gentile grossolano.
O corruttore di vaselina,

sai fare i conti?
Mai canti
il piacere doloroso.
Italiani, Forza,
avete disgustato gli italiani,
che venga Cesare
Borgia, non sacco di merda.
(PO , pp. 144-145)

VI. 2. d) Il trionfo di “Sua Emittenza”

Il sentimento che accompagna Ottieri durante i mesi iniziali del '94, in attesa delle elezioni del 27-28 marzo, è segnato da una preoccupazione angosciata: un vero e proprio incubo ininterrotto ad occhi aperti. L'Italia che si stava affacciando al nuovo anno, giova ricordarlo, aveva le ossa rotte dalla tempesta di Tangentopoli che in pochi mesi trasformò il volto (già decrepito) della politica italiana. Nessuno, tranne qualche raro caso, ne uscì indenne e le conseguenze furono impressionanti: i maggior partiti si sciolsero fragorosamente, dalla DC al PSI fino a tutti gli altri “satelliti” del pentapartito, PLI, PSDI, PRI; mentre il PCI aveva precedentemente partorito la “Cosa” nel traghettamento al PDS; ed il MSI si tramutava in AN. In questo panorama di dissolvenze e mutazioni (pseudo)genetiche, come visto due novità prorompenti si affacciarono nell'agone politico, la Lega Nord e Forza Italia. L'abbozzo del progetto politico, etichettato come Forza Italia, fu suggerito a Berlusconi da Giuliano Urbani, docente di Scienza della politica alla Bocconi di Milano, il quale aveva compreso che la legge elettorale in gestazione, la cosiddetta *Mattarellum* dal nome del suo estensore Mattarella²⁶⁵, e ribattezzata da altri il *Minotauro* in quanto abbinava in maniera un po' bislacca il sistema

²⁶⁵ Per Legge Mattarella (dal nome del suo relatore Sergio Mattarella e soprannominata “Mattarellum” dal politologo Giovanni Sartori, ovvero Vanni l'amico di Ottieri, il quale riteneva illusorio il tentativo di creare un maggioritario all'italiana) si intende la riforma della legge elettorale attuata in seguito al referendum del 18 aprile '93, con l'approvazione delle leggi n. 276 e n. 277 del 4 agosto '93 che introdussero in Italia, per l'elezione del Senato e della Camera dei deputati, un sistema elettorale maggioritario corretto però da una sensibile quota proporzionale pari ad un quarto dei seggi di ciascuna assemblea, sostituendo il precedente sistema proporzionale in vigore dal '46. In prima istanza, il territorio nazionale era suddiviso in 475 collegi uninominali per la Camera, e in 232 per il Senato. L'attribuzione di questo primo gruppo di seggi avveniva molto semplicemente in base ad un sistema maggioritario a turno unico: veniva eletto parlamentare il candidato che avesse riportato la maggioranza relativa dei suffragi nel collegio. Nessun candidato poteva presentarsi in più di un collegio. I rimanenti seggi erano invece assegnati con un metodo tendenzialmente proporzionale, funzionante però con meccanismi differenziati fra le due assemblee.

maggioritario a quello proporzionale, offriva grandi opportunità a chi ne sapesse utilizzare al meglio i congegni.

Il 30 giugno del '93, il professor Urbani espose le sue teorie a Berlusconi nella villa San Martino ad Arcore, trovando un attento uditore poiché erano in sostanza le stesse idee che egli rimuginava da tempo. Pochi giorni dopo Berlusconi convocò in tutta fretta Gianni Pilo, direttore del *marketing* editoriale in casa Fininvest, per organizzare un partito-movimento dei moderati senza alcuna struttura territoriale. Un "essere" allo stato gassoso che avrebbe dovuto esaudire i sogni rimasti per troppi anni nei cassetti ammuffiti degli italiani, il che fu fatto tramite due istituti specializzati in sondaggi d'opinione. La conclusione della ricerca portò a risultati inequivocabili: gli italiani avevano sfiducia nel quadro politico, desideravano un voto anticipato ed infine preferivano che la classe dirigente fosse composta da persone non coinvolte in precedenza nella vita pubblica.

Forza Italia nacque di fatto nell'estate del '93 e a novembre contava già 800 *clubs* (che Ottieri senza troppi tentennamenti vuole «alla forca» *PO*, p. 53), 1200 a dicembre che divennero in breve tempo quindicimila: per la prima volta nella storia di un paese occidentale, uno schieramento politico, destinato ad avere grande consenso e forte influenza sugli avvenimenti futuri, nasceva come un prodotto industriale e veniva lanciato con una seria e metodica operazione di *marketing*.

Ha fabbricato un nuovo partito in due mesi
di impegno incivile.

Gli intellettuali con gli studenti
e gli invisibili operai –
così l'Occidente li ha schermati –
si faranno vivi?

Sono adesso grigi, intontiti
dal vorticoso risucchio della Testa Rossa.

(*PO*, p. 163)

L'ideologia berlusconiana (un papocchio di liberalismo economico ma solo per le sue aziende, di efficientismo industriale, di populismo ottimista fino all'inverosimile, di anticomunismo viscerale) non era davvero innovatrice in quanto tutti i partiti dell'area moderata avevano predicato per cinquant'anni, più o meno, le stesse cose. Molto diverso, e qui si concentra l'attenzione di Ottieri, è il dinamismo con cui questo messaggio veniva propagandato, in modo vorticoso, con la pubblicità attraverso l'etere, i giornali, le riviste. Una

tempesta elettromagnetica di immagini e suoni che metteva in scena un quadretto già conosciuto: sempre gli stessi cavalli bolscevichi (dal '48 al '94 il bolso *refrain* non cambia) troppo vicini alle fontane di Roma, mentre qualcuno consigliava digestivi dirompenti per i mangiatori di bambini. Berlusconi non si stancava mai di ripetere, dal giorno della fatidica “scesa in campo” del 26 gennaio '94, che il suo ingresso in politica era stato determinato dalla volontà di scongiurare per l'Italia un regime comunista. Da qui il grido disgustato del poeta:

Flavio: E la patria?

Pietro: L'hanno rotta. Ora viene colui che la riaggiusta.

[...]

Sì, nemico mio,

aggiusta pure l'Italia,

io, o idraulico o elettricista,

per alto ideologico dissenso,

te la rompo

sotto il naso.

(*PO*, pp. 145, 156, 164)

Al quanto di sfida lanciato da Berlusconi, gran parte del mondo politico e degli ambienti intellettuali rispose con un certo fastidio e distacco. I toni messianici da “unto del Signore” non scalfivano più di tanto l'*intelligenza* della sinistra intenta ad oliare la “gioiosa macchina da guerra” guidata da Achille Occhetto, liquidando sbrigativamente Berlusconi come «uomo di plastica», «faccia di gomma», «Re fustino», «ragazzo coccodé», «profeta d'un peronismo elettronico» (*Storia d'Italia*, p. 55) che faceva leva sulla peggiore subcultura esistente. Ma questo sarà lo snodo cruciale della vicenda, non solo politica ma “culturale”, del confronto e degli sviluppi futuri della società italiana.

Fin dall'inizio si preferì ridurre Berlusconi a simbolo della mediocrità infuriante (dimenticando però che poteva contare su un enorme monopolio privato), profeta del popolo minuto plagiato quotidianamente dagli imbonitori televisivi che si avviava, *sic et naturaliter*, a consegnarsi all'imbonitore *maximo* (Berlusconi appunto) difensore integerrimo, tambur battente, dei diritti dei singoli cittadini contro la protervia del regime. Attraverso tale lubrificata macchinazione autolesionistica, che troverà un immediato riscontro nelle elezioni del '94, l'*apparascitich* della sinistra arzigogolò che i gusti e le simpatie di milioni di italiani (da lì a poco chiamati ad esprimere un preferenza) incollati al televisore erano spregevoli, e il loro quoziente d'intelligenza infimo. Un *harachiri* spettacolare compiuto in piena regola,

come attestano alcune parole di Massimo D'Alema, esponente del PDS ed "avversario" di Sua Emittenza: «Berlusconi è mal consigliato dai suoi dottor Stranamore di provincia. Meglio che stia fermo, tanto prenderebbe pochi voti. Non siamo mica in Brasile» (*Storia d'Italia*, p. 55).

No, appunto. Siamo in Italia. La miopia (ma è un eufemismo) che caratterizzò l'atteggiamento dei partiti di sinistra fu disarmante: si volle combattere con le stesse armi del Cavaliere senza conoscere bene le regole del gioco, credendo di demolirlo per arrivare involontariamente a monumentalizzarlo, impelagandosi più volte su questioni che in altri paesi si sarebbero risolte con risolutezza, come la grottesca *par condicio*, un vergognoso marchingegno colabrodo che premiava sempre e comunque chi deteneva il potere mediatico.

All'inizio ma anche alla fine della fiera, rimaneva piuttosto in ombra l'ipotetica insidia (che ben presto si tramutò in realtà) della coesistenza nella stessa persona, un *unicum* allarmante nelle democrazie occidentali, del potere politico ed economico associato a un monopolio televisivo. L'allarme per il risorgere del fascismo, magari senza avere nere le camicie ma le anime sì, ha portato ad autorevoli riflessioni come quelle di Norberto Bobbio che trovano consonanze con alcuni versi di Ottieri: «L'Italia è stata fatta ma gli italiani no. Il fascismo sta ritornando. Il partito di Berlusconi si identifica nello sport, non nella cultura» (*Storia d'Italia*, p. 105). Questo *actung* venne poi seguito anche da alcuni esponenti politici europei e non solo, tra i quali François Mitterand (presidente della Francia), Michel Rochard (socialista francese), Jean-Pierre Cot (presidente del gruppo eurosocialista), Yossi Beilin (sottosegretario degli Esteri israeliano), tutti concordi nell'individuare in Italia un rifiorire del fascismo "televisivo".

L'intervento di Bobbio mette in luce un'altra caratteristica del nuovo modo di far politica che Berlusconi ha immesso nel panorama italiano, ossia l'identificazione con uno sport (prevalentemente il calcio) che riusciva a sovrapporsi all'ormai logorato sistema politico. A Berlusconi sarebbe senza dubbio piaciuto organizzare il suo esecutivo allo stesso modo in cui gli allenatori del Milan (sotto la sua competente supervisione) sceglievano gli undici giocatori da mandare in campo e gli altri da relegare in panchina o addirittura in tribuna. Ma s'accorse ben presto che tra la politica e il calcio le differenze erano sensibili poiché bisognava accontentare gli alleati di turno che in panchina, loro, ci sarebbero andati mal volentieri. Già tale considerazione l'abbiamo rilevata in Bossi, l'alleato-traditore compagno di merende scadute, che inequivocabilmente aveva esclamato: «Il Cavaliere confonde i partiti ed il Parlamento con il suo Milan», ma ciò che interessa è il pensiero di Ottieri su questo argomento.

Il calcio entra numerose volte “a gamba tesa” nel *Poema osceno*, ed è un caso assai particolare nella letteratura di Ottieri in quanto lo sport (e il calcio in particolare) non appare quasi mai tra i suoi interessi²⁶⁶: «Il calcio non è più uno sport, è una commedia dell’arte. Gioisco all’idea che venga distrutto dal comico» (*PO*, p. 286). Quasi mai, dicevamo, perché in realtà c’è un riferimento molto sottile e sentimentale legato al mondo del calcio che rinvia alla prima giovinezza dello scrittore: si tratta della figurina del portiere della Roma tenuta accanto a quella di Benedetto Croce che il padre osservava con molto sospetto:

Egli aveva già sentito
puzzo d’eversione
in questo Benedetto Croce
la cui fotografia tenni in camera
insieme a quella del portiere della Roma.
(*PAD*, p. 92)

Poiché Ottieri si riferisce ad uno dei primi episodi di «eversione» giovanile attuato contro il Regime fascista (e dunque paterno), che come lo stesso autore ammette in più circostanze è possibile datare nel ’43 al tempo della «disinformazione», la fotografia in questione dovrebbe immortalare Guido Masetti, il celebre portiere della Roma fin dai tempi di Campo Testaccio il quale difese la porta giallorossa anche nel campionato ’41-’42 quando, per la prima volta nella sua storia, la Roma ottenne il titolo di Campione d’Italia.

Tornato da Palermo,
come saetta,
mette l’Allenatore agli Esteri,
Vantini agli Interni,
la Lario alla Giustizia.
[...]
Fede: Ha giustamente, con lungimiranza da alto statista, nominato Capello agli Interni, Sacchi agli Esteri, Agnelli alla Famiglia. [...] Ha offerto ad Ambra il Ministero della Famiglia. Capello non ha accettato subito il

²⁶⁶ Anche se c’è un curioso particolare della vita di Ottieri che ci induce a pensare che lo sport, almeno in gioventù, lo interessasse. Lo racconta, nella *Biografia di mio padre*, la figlia Maria Pace quando descrive il primo incontro dello scrittore con Silvana Mauri, sua futura moglie: «Leggeva la Gazzetta dello Sport - ricorda Silvana - aveva l’aria sperduta, mi disse che era solo, non conosceva nessuno. Lo invitai a cena da noi e l’indomani si presentò con i fiori» (*CRO*, p. 174). Di passioni sportive, si ricorda in gioventù soprattutto il ciclismo; Ottieri seguiva con interesse il Giro d’Italia apprezzando le gesta di Bartali.

Ministero dell'Agricoltura e Foreste. Ha detto che era lusingato, ma doveva riflettere. Tutti i mister sono molto riflessivi. Capello è il più riflessivo di tutti. [...] Noi non sappiamo come fermare il suo imperialismo. Avanza. Capello agli Interni, il Trap agli Esteri, Sacchi alla Famiglia. Sarà un governo di tecnici.

(PO, pp. 133, 152, 160, 161, 414)

Ottieri gioca con l'arma dell'ironia tagliente per dimostrare la coincidenza clamorosa tra il governo di uno stato "democratico" e la formazione di una squadra di calcio. «Sarà un governo di tecnici» è una frase che i cittadini italiani ricordano fin dagli albori del Regno d'Italia, trasformismo annesso, quindi sovrapporre l'immagine di tre tecnici, allenatori, *mister*, a posti considerevoli come gli Interni o gli Esteri risulta normale ed estraniante, aumentato dall'aggiunta di qualcuno di famiglia, come la seconda moglie Veronica Lario, tanto per non guastare l'idillio. Sorprende per sfacciataggine l'offerta di un ministero alla soubrette di *Non è la Rai* Ambra Angiolini... Sembra una *boutade*, niente di più. Eppure tanti anni dopo, precisamente nel 2008, per la terza avventura a Palazzo Chigi, Berlusconi è riuscito a dare un ministero ad una ex soubrette: l'onorevole Mara Carfagna alle Pari opportunità. Ottieri non ha potuto osservare con i propri occhi questa curiosa situazione ma l'aveva prospettata ben quindici anni prima. Non ci si può appellare a sfere di vetro o ai *numeros Babylonios* quando la realtà è peggiore di qualsiasi disgraziata congettura...

Il Vantini a cui Ottieri fa riferimento è la storpiatura di Gianluigi Lentini, giocatore del Torino che Berlusconi volle alla sua corte dorata del Milan, di cui divenne presidente nell'86 mietendo negli anni molti successi nazionali ed internazionali. Lentini venne acquistato dal Torino per 18,5 miliardi di lire, una cifra record per l'epoca, ma vi furono indagini giudiziarie per il presunto pagamento di altri dieci miliardi fuori bilancio²⁶⁷. Da questo episodio Ottieri ricava un *exemplum* d'illegalità che la Storia dimostrerà quotidiano ed infine legale...

²⁶⁷ A Gianmauro Borsano, allora presidente del Torino, andarono infatti, secondo l'accusa, dieci miliardi di lire, soldi mai iscritti in bilancio, dunque in nero. Imputati nel processo Berlusconi, presidente del Milan, Adriano Galliani, amministratore delegato, e Massimo Maria Berruti, l'avvocato che perfezionò il contratto di cessione dell'attaccante. Tutti e tre vennero accusati di falso in bilancio. Nel contratto ufficiale di acquisto di Lentini, depositato alla Lega Calcio, si indicava come cifra di pagamento 18 miliardi e mezzo, ma secondo il capo di imputazione altri dieci miliardi sarebbero stati pagati in nero al presidente della società granata, circostanza ammessa dallo stesso Borsano e poi verificata attraverso lo svolgimento di rogatorie con la Svizzera. Ricostruiti i passaggi della trattativa, la procura della Repubblica di Milano contestò il reato di falso in bilancio, per Berlusconi e Galliani come amministratori della società rossonera, e per Berruti come concorrente esterno. Per quanto riguarda la posizione processuale di Borsano, l'ex presidente del Torino non fu inquisito a Milano, ma a Torino dove aveva altre pendenze (tra cui la bancarotta) e dove ha poi patteggiato. Il caso Lentini si chiude ufficialmente nel 2002 quando gli imputati vengono tutti prosciolti per intervenuta *santissima* prescrizione.

Fabio Capello è stato giocatore del Milan, allenandone in seguito le squadre giovanili con buoni risultati. Con l'avvento di Berlusconi diventò per tutti *Mister Yes-man* per la prodigalità di assenti con i quali rispondeva alle richieste (sempre esigenti) del proprio datore di lavoro. Capello allenò il Milan dal '91 al '98, ad eccezione della stagione '96-'97, riuscendo a conquistare quattro scudetti e una Coppa dei campioni. Un grande tecnico, dunque, che può servire ad "aggiustare" l'Italia, ma Ottieri non sopporta di buon grado gli atteggiamenti da *caudillo* di Capello, vincente sì ma grazie a campagne acquisti faraoniche di Berlusconi che ogni anno gli metteva a disposizione ben tre squadre (fu il famoso periodo del "supermercato" *A. C. Milan* 1, 2 e 3), mentre le altre compagini, pur blasonate come Inter Juventus e Roma potevano solo raccogliere le briciole. Ottieri, come sempre, "sta con gli indiani":

Abbia la meglio l'italietta,
non Milano e il Milan.
Col suo terzo scudetto,
o Capello, ci puliamo le natiche,
noi tosco-romani
dell'Etruria meridionale.
(*PO*, p. 246)

Per Trap si fa riferimento a Giovanni Trapattoni, ex giocatore del Milan (che però non ha mai allenato), tecnico della Juventus pluricampione d'Italia a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, noto per la sua proverbiale attitudine vincente accompagnata dai fischi con cui richiamava i propri giocatori e un goccio d'acqua santa in panchina: un vincente, un cavallo di razza che potrebbe gestire bene anche un ministero.

Infine, l'ultimo riferimento riguarda Sacchi "il profeta di Fusignano", il mister venuto dal nulla sul quale Berlusconi puntò nel '87 per portare un vento nuovo nell'atmosfera un po' rarefatta del calcio italiano. Sacchi non fu né un vento né una brezza primaverile, ma una vera e propria tempesta con i suoi modi da "sergente di ferro", i suoi dogmi imprescindibili (dal punto di vista tattico 4-4-2 a zona), il lavoro meccanico per applicare gli schemi. Allenò il Milan dall'87 al '91 vincendo uno scudetto, due Coppe dei campioni e due Coppe intercontinentali, per poi passare alla Nazionale Italiana al cui timone restò dal '92 al '96, sfiorando la conquista del Mondiale '94 perso ai rigori contro il Brasile. Ottieri, che osservava a suo dire distrattamente quei campionati del mondo, riporta in alcuni passi del *Poema osceno*

numerosi riferimenti alle partite disputate dall'Italia con dovizie di particolari che mettono in luce la grottesca situazione di uno popolo inebetito che non si preoccupa di avere un governo credibile perché tanto di sera c'è la partita...

Chi risolverà mai
l'enigma Sacchi, il sorridentino
pur sotto le disgrazie,
che scrive, scrive, unico
mister che scrive,
al mondo?
Che scrive? La tattica,
la strategia, la psico-ball,
il filosofico sistema.
Piazza la validissima
squadra (un poco sfortunata)
in 4-3-3. Poi cambia
in 5-3-2, scompagina così
il mister nemico. Ed anche
i suoi ragazzi
li fa divenire
nevrastenici.

(*PO*, pp. 398-399)

Ottieri dà qui voce ad una parte dell'opinione pubblica che non gradiva l'insediamento di Sacchi sulla panchina della Nazionale a causa dei suoi proponimenti scientifici riguardo al gioco del calcio, mentre la tradizione italiana (spesso vincente) si reggeva su basi solide: catenaccio e contropiede, e in forme più gergali "il calcio pane e salame" o alla "viva il parroco". Non sappiamo se Sacchi e Berlusconi amassero tale pietanza o fossero restii alla vista di un prelado (nutriamo forti dubbi al proposito), sta di fatto che sia con il Milan che con gli Azzurri il calcio stava diventando una scienza da prendere o lasciare. Il modulo vale più dei giocatori e gli schemi sono un'essenza dello spirito: che il pallone poi rotoli in fondo alla rete, questa non è una disquisizione filosofica. Ci va se l'applicazione si mostra adeguata all'Idea. A questa visione del calcio come una scienza, ci fu tuttavia chi poneva questioni di fondo: forse il calcio era una scienza... *non* esatta.

Ottieri riesce a tratteggiare dei piccoli quadretti di vita quotidiana, velandoli di ironia mista ad amarezza nell'osservazione puntuale di quelle patologie che per molti decenni hanno intossicato l'educazione civica di un popolo che continua a far finta di nulla.

Signora, non vede che suo marito
è un Baggio?
Quale?
Roberto.
Ah, meno male.
Vedo male il povero Dino. [...]
Giocherà Baresi?
Non si sa. Si sa... [...]
Spostamenti continui, suspense,
ma l'italietta diviene
la Grande Proletaria
che, attenti, si muove. [...]
C'è qualcosa nel bel paese, che non va:
bisogna farla pagare a qualcuno.
A chi?
Sconcio è il football,
becchiamo gol su gol.
Il football è l'oppio. [...]
Andiamo a spezzare
le reni al Brasile. [...]
Col gol di Baggio, Dino,
noi dell'opposizione, nemici a morte
del discendente del Cavaliere,
l'Arrigo II, la scimmia,
andiamo in svantaggio. [...]
Perché c'è tanta pietas,
devozione
intorno a uno squadrone?
Il grande ludico sport
non può essere la dolce
e unica distrazione del popolo.
(*PO*, pp. 398, 399, 419, 425)

Nell'afosa estate del '94 erano determinanti, per la sorte dello Stato, le arguzie tattiche di Sacchi, le prodezze di Roberto Baggio, a cui l'omonimo compagno Dino risponde da par suo con il gol decisivo di testa alla Norvegia, e lo stato di salute di Franco Baresi, infortunatosi al menisco del ginocchio destro proprio contro la Norvegia (rientrerà per la finale a Pasadena contro il Brasile, al quale Ottieri, per *voce populi*, auspica ironicamente, con un perfetto vocabolario mussoliniano, di far la stessa fine della Grecia... quindi con una sconfitta per l'Italia). Che il calcio sia paragonato all'oppio come unica distrazione di un intero popolo, ci può stare. Certo è un'immagine triste ma mai paragonabile allo sport-spettacolo che esiste, ad esempio, negli Stati Uniti dove la dottrina del *panem et circenses* sembra funzionare sempre. Quello che non va in Italia, l'anomalia massima, è che si trascurino gli eventi più clamorosi rendendoli col tempo e per assuefazione normali, mentre «La Repubblica si squaglia / nello smerdamento generale» (*PO*, p. 60).

E certo qualcosa di clamoroso stava accadendo ai primi di luglio di quella strana estate del '94: il ministro della Giustizia Biondi era in procinto di mettere a punto un decreto legge che limitava la possibilità di arresto degli inquisiti per reati che non destassero particolare allarme sociale, ad esclusione della criminalità organizzata, del terrorismo, dell'eversione, del sequestro di persona, del traffico di stupefacenti. Era per lo meno singolare che in un'Italia ancora setacciata dalle inchieste di Tangentopoli, che avevano fatto esplodere un barilone di Pandora più che un vaso, la corruzione e la concussione non fossero incluse tra le violazioni di legge contro cui si dovesse procedere con accentuato rigore. Un vero e proprio “tutti a casa”, “un colpo di spugna” mentre il pugile, il *pool* di “Mani Pulite”, stava ancora combattendo. La ricreazione (la giustizia che riesce in parte a far rispettare le leggi) è finita. Molto sospetto fu poi l'atteggiamento della maggioranza nel voler affrontare di petto la questione, dando allo strumento eccezionale del decreto legge una qualifica d'urgenza, che una qualifica popolare ottenne in poco tempo: decreto “salva ladri”. In Consiglio dei ministri le cose andarono piuttosto lisce ed il leghista Maroni (definito da Ottieri «un imbrocato, un bambinotto» *PO*, p. 171), che come responsabile dell'Interno aveva un interesse specifico per i riflessi che il decreto avrebbe avuto sull'ordine pubblico, non si oppose (!). Gli italiani infatti erano molto più interessati all'incontro di calcio tra le nazionali di Italia e Bulgaria, valevole per la semifinale del Mondiale (gara terminata 2-1 a favore degli Azzurri) che Borrelli commentò in modo sferzante: «Hanno approfittato di una partita di pallone per fare il decreto» (*Storia d'Italia*, p. 133). I ministri approvarono all'unanimità e, dopo la firma del Capo dello Stato, si aprirono di fatto le porte delle prigioni per alcuni “eccellenti” detenuti, tra i quali Lady Poggiolini, l'ex ministro della Sanità De Lorenzo, il socialista Di Donato. La sera

del 14 luglio, anniversario della presa della Bastiglia, Di Pietro si presentò in una conferenza stampa dinanzi ai teleoperatori e ai cronisti convocati per leggere, a nome dell'intero *pool* di "Mani pulite", un comunicato amaro e duro allo stesso tempo, nel quale risaltavano alcune frasi inquietanti:

L'odierno decreto legge a nostro giudizio non consente più di affrontare efficacemente i delitti su cui abbiamo finora investigato... Quando la legge, per evidenti disparità di trattamento, contrasta con i sentimenti di giustizia e di equità, diviene molto difficile compiere il proprio dovere senza sentirsi strumento di ingiustizia.

(*Storia d'Italia*, p. 134)

Parole che risuonano come un *de profundis* per il derelitto Stato italiano. Ma intanto si potrebbe vincere un Mondiale, magari ai rigori... Una frase spicca, per la sua crudezza, tra le altre e la riprendiamo perché risuona con il tocco gelido della sconfitta per la democrazia: «Quando la legge, per evidenti disparità di trattamento, contrasta con i sentimenti di giustizia e di equità» combacia con una famosa terzina di Dante in cui Semiramide, regina degli Assiri, rese lecito nella legge del suo Stato quello che prima era illecito. Uno stratagemma che riscuote simpatie trasversali attraverso millenni di storia:

A vizio di lussuria fu sì rotta,
che libito fé licito in sua legge,
per tòrre il biasimo in cui era condotta.

(*Inf.*, V, 55-57)

Da un'altra prospettiva, il connubio tra Potere politico e televisivo incarnato da Berlusconi ha devastato quelli che erano stati gli equilibri presenti all'interno dell'arco costituzionale: la Rai, strumento d'informazione lottizzata, si era tramutata negli anni in un contenitore per le assunzioni dei vari *clientes*. Il progetto audace fino alla temerarietà che aveva contraddistinto Berlusconi, ovvero fare concorrenza a Mamma Rai, si delineava all'inizio ambizioso e in fin dei conti prodigioso.

La fortezza Rai sembrava inattaccabile, e rafforzata nel '73 dal nuovo codice postale che le concedeva anche la televisione via cavo. Ma la novità rivoluzionaria sopraggiunse con la sentenza numero 202 del luglio '76 che riconosceva il diritto alle televisioni private di trasmettere in «ambito locale», che equivaleva a «regionale», così che nel '78 le emittenti

locali erano già cinquecento. Da Telemilano in poi Berlusconi sparigliò la concorrenza arruolando figure di spicco dell'etere come Mike Buongiorno, Pippo Baudo, Raffaella Carrà. “Sua Emittenza” voleva comprare il meglio a qualsiasi prezzo, facendo improvvisamente lievitare i compensi e anche i costi della Rai che fino a quel momento gestiva da padrona assoluta la *kermesse* televisiva. Con la sua tonitruante campagna acquisti, Berlusconi distrusse un sistema, ed il sottobosco dello spettacolo gliene fu immensamente grato.

Ma l'esistenza del suo monopolio televisivo conobbe anche dei momenti difficili come quello del 16 ottobre '84 quando le reti Fininvest furono oscurate dai pretori di Roma, Pescara e Torino in osservanza delle sentenze della Corte Costituzionale che vietavano l'interconnessione televisiva oltre l'ambito locale. Le reti private non potevano infatti trasmettere via etere su scala nazionale (che era monopolio della RAI), ma solo a livello locale. Il sistema dei *network* utilizzato dalle tv private permetteva tuttavia di aggirare questo limite trasmettendo contemporaneamente gli stessi programmi (opportunamente registrati su videocassetta) sulle frequenze locali di alcune regioni italiane. Ma un santo in paradiso c'è per tutti e Berlusconi poteva contare su un “santone”: solo quattro giorni dopo, il 20 ottobre, il presidente del consiglio Craxi presentò d'urgenza un decreto-legge (detto “salva Berlusconi”, il primo non l'ultimo *ad personam*) che consentiva alle reti televisive, in assenza di una legge sull'emittenza, di riprendere le trasmissioni. Questo decreto, che sarà poi convertito in legge (in seguito dichiarata incostituzionale, ma guarda un po', dalla Corte Costituzionale) il 4 febbraio '85, permise a Berlusconi di navigare a veli spiegate verso una fiduciosa riforma del sistema televisivo che si concretizzerà nel '90, quando ormai il corpo malandato della democrazia italiana era bello raffreddato, con la cosiddetta Legge Mammi²⁶⁸, definita “Legge fotografia” o “Legge Polaroid” che si limitava a legittimare la situazione televisiva già esistente, da stato di fatto a stato di diritto. La Legge Mammi fu ritenuta da alcuni oppositori devastante per l'ordinamento legale e civile dello stato, in quanto pose eccessiva attenzione

²⁶⁸ La legge n. 223 del 6 agosto '90, «Disciplina del sistema radiotelevisivo pubblico e privato», comunemente conosciuta come legge Mammi dal nome del primo firmatario, l'allora ministro delle Poste e telecomunicazioni il repubblicano Oscar Mammi, è stata la prima legge organica di sistema che l'ordinamento italiano abbia avuto in materia radiotelevisiva. Essa dava attuazione alla direttiva comunitaria n. 552 dell'89 dal titolo «Televisione senza frontiere», la quale si preoccupava di garantire una legislazione minima di base a tutti i Paesi membri della CEE. I quarantuno articoli della legge Mammi in sostanza certificarono un monopolio privato e uno pubblico, senza la possibilità di concorrenza anche se la Corte Costituzionale, perpetua voce nel deserto, nella sentenza n. 826/88, fornì una definizione trasparente sul problema della concorrenza: «Possibilità di ingresso, nell'ambito dell'emittenza pubblica e di quella privata, di quante più voci consentano i mezzi tecnici, con la concreta possibilità nell'emittenza privata che i soggetti portatori di opinioni diverse possano esprimersi senza il pericolo di essere emarginati a causa dei processi di concentrazione delle risorse tecniche ed economiche nelle mani di uno o pochi».

nel non intaccare la posizione dominante della Fininvest piuttosto che alle effettive esigenze del mondo della comunicazione televisiva.

Ma il fatto più rilevante, che si ritroverà anche nella “discesa in campo” nell’agone politico, riguarda la capacità di Berlusconi di captare ed appagare i gusti e i desideri del cittadino-telespettatore medio che non vuole merce culturale di primissima scelta, preferendo in generale i *quiz*, i casi familiari strappalacrime, il varietà, il sensazionalismo granguignolesco, la rissa orchestrata. Il livello dei programmi, dall’inizio degli anni Ottanta in poi, si è abbassato clamorosamente investendo anche la televisione di stato che, costretta ad un forsennato gioco al ribasso, si è involgarita “in nome del popolo sovrano”. Il processo che portò a questo risultato fu elementare fino all’inverosimile, anche per chi s’intestardiva (ed erano in molti) a non capirlo. Coloro che si ergevano da un pulpito elitario per deplorare lo stato drammatico di mediocre omogeneizzazione in cui sguazzava la televisione italiana avevano ragione da vendere, eppure dimenticavano troppo spesso che proprio quei programmi tanto vituperati raccoglievano i consensi più ampi. Questo atteggiamento sancì, qualora ce ne fosse stato ancora bisogno, una netta frattura tra un certo tipo di cultura italiana, elitaria, professionista, accademica e la massa dei cittadini che di quella cultura non sapevano cosa farsene. Indro Montanelli, in una pagina della sua *Storia d’Italia*, l’ha evidenziato con queste parole:

La cultura, da cui avrebbero potuto e dovuto venirci moniti ed esempi, si è adeguata, come del resto volevano le sue origini. La cultura italiana è nata nel Palazzo e alla mensa del Principe, laico o ecclesiastico che fosse, e non poteva essere altrimenti, visto che il Principe era, in un Paese di analfabeti e quindi senza pubblico mercato, il suo unico committente. [...] Così si formò quella cultura parassitaria e servile, che non è mai uscita dai suoi circuiti accademici per scendere in mezzo al popolo a compiere quell’opera missionaria, di cui le è sempre mancato non solo la vocazione, ma anche il linguaggio. In Italia il professionista della cultura parla e scrive per i professionisti della cultura, non per la gente. E istintivamente cerca ancora un Principe di cui mettersi al servizio.

(*Storia d’Italia*, p. 540)

Tra il consenso della massa, legato ai freddi ed impietosi dati dell’*auditel*, quotidiana prova del nove per ogni programma, e l’ambizione di migliorare il livello delle trasmissioni si attestava una divaricazione d’intenti insormontabile. Se la scelta è libera, ed in democrazia

può esserlo, c'è una fissa da mettere in schedina per questo confronto: vince sempre il peggio, e l'applicazione pratica di tale procedimento avverrà con i tre referendum televisivi del '95. Non contenti di aver perso le elezioni del '94, i trombettieri della sinistra dispiegarono le loro forze, sempre consistenti, nel trovare un'immediata rivincita che il destino, immancabilmente "cinico e baro", poneva su un piatto freddo nella primavera del '95.

Si trattava di dodici referendum, tra i quali gli ultimi tre vertevano sul riassetto radiotelevisivo italiano ed in particolare sulla sopravvivenza della Fininvest, la punta di diamante dell'impero berlusconiano. Il referendum numero 10 vietava ad un privato la possibilità d'essere titolare di più d'una concessione televisiva nazionale (Berlusconi ne aveva tre); il numero 11 aboliva la facoltà «d'inserire messaggi pubblicitari durante la trasmissione di film, opere teatrali o liriche o musicali» (e la Fininvest viveva di pubblicità); il numero 12 toglieva alle imprese di pubblicità la possibilità di raccogliarla per tre reti televisive nazionali. Il tambureggiamento della Fininvest a favore del «no» (poi vincente) fu alluvionale, incessante, drammatico e dal contenuto "millenario"; un modernissimo e massiccio lavaggio del cervello al cui confronto la propaganda di Göbells e la Cura Ludovico in *Clockwork orange*²⁶⁹ appaiono come degli innocui passatempi da dopolavoro ferroviario.

La volgarità dei programmi televisivi è posta al centro delle riflessioni di Ottieri che, in molti punti del *Poema osceno*, critica una situazione intollerabile: con *Non è la Rai* in testa, passando poi ai telegiornali del "pastor Fido" Emilio Fede, l'angoscia inchioda il vecchio poeta ad un'attonita partecipazione alla realtà deplorabile.

L'avanzante frantumazione delle immagini, alla tele, Italia 1 in testa, ci frantuma l'occhio e il pensiero. Il consumismo non si sgretola. Ci sgretola. Ha ragione la mafia. Chi non spara, non mangia. Il video spara.

[...]

Per vizio Pietro accende la tele.

Fede: Egli ha vinto perché se lo merita. E vincerà.

Subito il pene di Flavio, che era durissimo, s'accascia. S'accascia quello di Pietro.

Pietro: L'azione non è solo quella dell'amore. Ma spesso l'azione del potere passa attraverso l'azione d'amore. *Non è la Rai* serve quotidianamente al

²⁶⁹ BURGESS Anthony, *Arancia Meccanica* (1962), Einaudi, Torino 1996. Secondo l'autore, nel romanzo si voleva affermare che «è preferibile un mondo di violenza assunta scientemente a un mondo programmato per essere buono e inoffensivo... *Arancia meccanica* doveva essere una sorta di manifesto sull'importanza di scegliere». La Cura Ludovico è una terapia condotta a base di droghe che avrebbe reso inoffensivi anche i più violenti teppisti e stupratori presenti in una società futura (nel romanzo la cavia sarà il protagonista Alex) senza avere più alcuna possibilità di scegliere. Dal libro il regista Stanley Kubrick ha tratto nel '71 l'omonimo film.

Presidente del Consiglio. Ma Colui, Colui a Palazzo Chigi no! Non è possibile, non è concepibile.

Flavio: Sta a vedere che il grande imprenditore non attiva altra imprenditoria che la sua.

Pietro: Egli canta il mercato come sirena. Ma non ci crede nei fatti. Egli è il trust, è difficile che vari l'antitrust.

[...]

Flavio: Io già alle 7.30 del mattino non mi rapporto che alla frammentazione computerizzata di Italia 1. L'oggetto è in frantumi, è una poltiglia gustosa, accattivante. Siamo in preda ad eccitazioni generali, che sono oppio per il popolo.

[...]

Non è la Rai

è il cavallo di Troia

del primo pomeriggio.

Ahi, il sesso vero, puro,

è a destra ed è quotidiano.

[...]

Berlusconi è il Mussolini di Rete Quattro.

(*PO*, pp. 98, 151, 161, 169, 171)

La presenza della televisione nel *Poema osceno* è assidua, come avvertito già in alcuni passi della *Psicoterapeuta bellissima* dove «solo la TV prosegue il suo corso»; nella sostanza essa rappresenta per Ottieri un mezzo micidiale per cristallizzare l'orrore del Nuovo Mondo consumistico. Anche in quest'ambito, s'intrecciano di nuovo le riflessioni di Ottieri con quelle del Pasolini "corsaro" nel considerare la televisione, «che spara», uno strumento di omologazione che «frantuma l'occhio e il pensiero».

La propaganda televisiva rappresenta il momento qualunquistico della nuova ideologia edonistica del consumo. Il bombardamento ideologico televisivo non è esplicito: esso è tutto nelle cose, tutto indiretto. Ma mai un modello di vita ha potuto essere propagandato con tanta efficacia che attraverso la televisione. Il tipo di uomo o di donna che conta, che è moderno, che è da imitare e da realizzare, non è descritto o decantato: è rappresentato! Il linguaggio della televisione è per sua natura il linguaggio fisico-mimico, il linguaggio del comportamento. Che viene dunque mimato

di sana pianta, senza mediazioni, nel linguaggio fisico-mimico e nel linguaggio del comportamento nella realtà.²⁷⁰

Ma oltre lo schermo televisivo e l'insieme della magmatica protervia che contraddistingue l'opera di Berlusconi, il "santo in paradiso" che ha illuminato le gesta del *parvenu* dal sorriso pubblicitario fu Bettino Craxi, già "apprezzato" nella *Storia del PSI* con le fattezze del «Satrapo Asdrubale». Quando nell'estate del '76 Craxi prese la guida del Partito Socialista, Berlusconi poté sospirare un *Te deum laudamus* scorgendo in lui, che aveva una posizione d'assoluto rilievo a Roma ed un personale *clan* che imperversava a Milano, l'*ecce homo* della bisogna. Il *leader* socialista, protervo e mondanamente esibizionista, per qualcuno anche cialtrone e antipatico, si rivolgeva alle folle dei suoi comizi con toni da populismo *d'antan* che tanto piacquero a Berlusconi. Frequentando la sua corte, però, egli dovette subire e tollerare i modi bruschi del «Satrapo», disposto comunque ad assecondare ogni suo schiribizzo perché l'obiettivo da raggiungere era non lontano. Profondi legami politici e affaristici legarono i due dall'inizio degli anni Ottanta fino all'esilio di Hammamet, soprattutto gli illeciti attribuiti alla Fininvest e i fondi neri che tramite conti bancari svizzeri passarono dalla *holding* berlusconiana al PSI craxiano.

Berlusconi, paladino del "nuovo che avanza", l'*homo novus* della politica italiana, aveva avuto con essa (dietro le quinte, così le apparenze si salvarono) una lunga ed attiva consuetudine che lo inseriva a pieno titolo nel contesto di favori e corruzione che aveva caratterizzato la Prima Repubblica. L'interesse di Ottieri si proietta proprio su questo rapporto inquietante che lega l'ultimo segretario del *suo* partito all'arrampicatore giocondo, polverizzando di fatto un glorioso, anche se contraddittorio, movimento politico che nel corso dei decenni aveva fatto vibrare le corde più sensibili dell'animo dello scrittore, dal momento industriale, al rapporto con i "cugini" comunisti, all'indipendenza dall'URSS, fino all'entrata nel governo del Pentapartito. Il passaggio del testimone, nell'ultima drammatica staffetta che sancì la fine del PSI, nelle mani di "Sua Emittenza" e dei suoi *clubs*, equivalse per Ottieri ad una celebrazione funebre, corredata da corone di fiori già appassiti che attestavano, impietosamente, una definitiva morte esistenziale più che politica.

Proviene
dai manipoli
del battaglione craxiano:

²⁷⁰ PASOLINI Pier Paolo, *Scritti corsari*, cit., p. 59.

ora non sa bene che fare,
di Craxi è meglio tacere, ma
l'ha ricoperto di favori,
prebende. [...]
Craxi e Berlusconi,
del capitalismo bestiale,
di un socialismo irreal
peggiore di quello reale. [...]
Pare che Craxi
sia ospite non pagante, permanente,
in Arcore,
dove dà premurosi consigli.
(PO, pp. 94, 168, 174)

VI. 2. e) I giorni dell'ira

Dopo aver delineato, con una lucidità esemplare, il nuovo corso della storia italiana attraverso la ribellione sessuale, assolutamente personale e “oscena”, concepita come unica possibilità di estraniamento da un deprimente *statu quo*, Ottieri non può tralasciare quella parte, ed è consistente, di opposizione politica che *inevitabilmente* sta a sinistra. Dal fascismo adolescenziale, ricordato nelle *Memorie*, lo scrittore diventa socialista anche grazie alla conoscenza diretta del mondo operaio nelle fabbriche milanesi e alla lettura intellettuale del marxismo.

Sono un “intellettuale di sinistra”, sono venuto qui per esserlo, come uno va a frequentare una scuola di un'altra città. [...] Fuori della classe, il partito rimane soltanto gruppo ed élite, ritrovo, appoggio, giornalismo. [...] A Genova per il congresso del PSI. Sono o non sono? Sono o non sono socialista?
(LG, pp. 22, 26, 27)

E come uomo di sinistra, Ottieri non può sorvolare su quelle espressioni politiche che avrebbero dovuto fronteggiare l'*escalation* inarrestabile di Berlusconi. Il tono è cupo, aspro, mentre affiora una straziante critica verso quell'atteggiamento fallimentare dell'*intelligenza*

di sinistra che, nella narcosi di uno spossante rinnovamento, non si accorse del pericolo che giungeva via etere.

Sono un picchiatore di sinistra.
Non c'è che spengere la paura
a destra, con un cazzo
portato a sinistra. [...]
La sinistra piange troppo, ha il complesso dell'opposizione. [...]
La sinistra è un bisogno,
non può stare che a sinistra. [...]
Il mio impegno civile e duro
si ammolta
nella umida inconcepibilità
della Sinistra al governo,
poiché la Sinistra
regna ma non governa.
Non ha trovato ancora
un grimaldello fattivo
per l'autocritica politica.
Deve discolarsi
per i suoi amori
sovietici, il culto
di Stalin. Autocritica.
Non posso
che essere a sinistra,
non posso avere dubbi,
è primario istinto.
(*PO*, pp. 53, 79, 103, 230)

La questione di fondo delineata da Ottieri riguarda la trasformazione della sinistra italiana (e del suo maggiore partito, il PCI) da una concezione “comunista” della politica e della società ad aperture più europee, liberali, democratiche. Il percorso si rivelerà tortuoso, osservato da Ottieri nella *Storia del PSI*, senza che la “Cosa” potesse avere il tempo di ingranare su una nuova strada, da poco asfaltata ma disseminata di insidie ad ogni tornante. La cultura, la dabbenaggine, il masochismo della sinistra italiana, secondo lo scrittore, non permettevano a breve termine ai cosiddetti «progressisti» di governare il paese, imprigionati

nell'eterna aura limacciosa dell'opposizione "costruttiva"(?). Ma come è possibile, si chiede un sempre più indignato Ottieri, costruire qualcosa (un paese) che ormai non esiste più?

Mentre si approssimavano le famigerate elezioni del 27-28 marzo '94, la sinistra poteva dispiegare sul terreno un'armata in apparenza invincibile, una "gioiosa macchina da guerra" come venne definita in quei mesi, in grado di (stra)vincere le elezioni. Sembrava, ma solo in un primo momento, appagare la scelta del segretario del PCI Occhetto di cambiare il nome in PDS ed il simbolo, dalla falce e martello alla quercia, di un partito che per milioni d'italiani rappresentava una sorta di culto. L'estraneità ai fattacci di Tangentopoli (seppur con qualche eccezione, come attesta la vicenda del Compagno G²⁷¹), che rifletteva una vaga ma sempiterna "questione morale" elevando l'immagine del nuovo partito, connessa alle nette vittorie alle elezioni comunali del '93 che facevano aumentare le quotazioni dell'inevitabile vittoria per il '94. Ma si stavano facendo i conti senza l'oste, ossia Berlusconi, che presentava un conto davvero inquietante: il centro, che è (da sempre in Italia) l'area più affollata dell'elettorato, pur dissolvendosi come schieramento autonomo dopo il collasso della "Balena bianca" DC, decideva ancora. La vittoria va dove la porta il cuore del centro ed il ricorso al serbatoio democristiano fu tralasciato dai progressisti, convinti di poterne fare a meno.

Il rimprovero inequivocabile di Ottieri scaturisce proprio da quel «complesso dell'opposizione» connaturato nella sinistra italiana, inadatta a comprendere le reali contingenze del paese. Appare sotto gli occhi di qualsiasi cittadino il conto stimato dall'ingombrante oste; computo così diafano da sembrare superfluo: la sinistra poteva contare sul quaranta per cento dei voti, mentre il centro, il centrodestra e la destra sul restante sessanta. Secondo buona norma consuetudinaria, l'elettorato variamente individuato in "centrale", "moderato", "indeciso", pende a destra e non a sinistra, come la storia italiana insegna. Inoltre, ciliegina sulla torta che il solito oste portava ben lieto sulla tavola imbandita, nessuno a sinistra avanzò l'esigenza di una riforma del sistema televisivo prima della tornata elettorale; una noncuranza delittuosa che permise a Berlusconi di ergersi a protagonista

²⁷¹ Primo Greganti (il "Compagno G") venne arrestato per la prima volta il primo marzo '93 con un ordine di custodia firmato dal gip Italo Ghitti su richiesta di Antonio Di Pietro. Il *pool* di "Mani pulite" lo accusò di corruzione per aver ricevuto in Svizzera 621 milioni dal gruppo Ferruzzi, fra il '90 e il '92, per appalti Enel. Denaro che rappresentava la prima delle due quote riservate al PCI-PDS delle tangenti concordate con il sistema dei partiti (l'1,6 per cento sul valore delle commesse). A parlarne ai magistrati milanesi fu Lorenzo Panzavolta, amministratore della Calcestruzzi di Ravenna, cioè l'uomo che provvide materialmente ai versamenti "estero su estero". Si accerterà successivamente che vi furono tre versamenti: 621 milioni depositati il 21 novembre '90 sul conto "Gabbietta" intestato a Greganti presso la Banca di Lugano; 525 milioni nel settembre '92 sul conto numero 294469 presso la Banca del Gottardo di Zurigo, sempre nella disponibilità di Greganti; 100 milioni consegnati *brevi manu* nello stesso '92 al "Compagno G". Primo Greganti fu tenuto in carcere per quasi cinque mesi ed in seguito condannato in via definitiva a tre anni per corruzione.

indiscusso dell'etere, di giganteggiare sui rimasugli dei suoi avversari accecati da impeti di gloria brutalmente spezzati dalla cruda realtà dei fatti.

Per la cronaca, a Forza Italia considerata come schieramento autonomo andò il ventuno per cento dei consensi, poco più di quanto avesse ottenuto il PDS nonostante il suo apparato organizzativo disseminato in tutto il territorio italiano. Fu dal punto di vista politico un "miracolo" (questo sì) che un non-partito, improvvisato in pochi mesi soltanto con dei *clubs*, avesse raggiunto un risultato così convincente. Ma più dell'organizzazione poté la televisione. Un dato era inconfutabile: il movimento di *marketing* chiamato Forza Italia era penetrato profondamente in ogni settore e in ogni fascia della società italiana, e le vedove bianche della DC o del PSI avevano ritrovato ben presto una casa (delle "libertà"?) accogliente nella quale consegnare i propri sogni insieme ai voti. I giorni che seguirono le elezioni, che Ottieri definisce «dell'ira» (*PO*, p. 236), dimostrarono qualora ce ne fosse bisogno una consuetudine, se non tipicamente italiana, ben sviluppatasi nei costumi del Bel Paese: attorno a Berlusconi risuonarono ben presto le litanie cadenzate di aspiranti ministri, mentre alle porte dei suoi *clubs* facevano la coda gli italiani pronti ad accorrere in aiuto al vincitore. È un'immagine comune che attraversa i secoli, restando sempre legata all'attualità storica. L'esempio più fulgido viene, come spesso accade per Ottieri, da Dante che nell'attacco narrativo al sesto canto del *Purgatorio* offre una realistica rappresentazione di vita quotidiana nell'affollarsi delle persone verso il vincitore di un gioco di dadi (la *zara*²⁷²), mentre lo sconfitto resta in disparte abbandonato da tutti. Si tratta del celebre carrozzone del vincitore, non si sa come (no, invece si comprende benissimo) con posti sempre disponibili.

Quando si parte il gioco de la zara,
colui che perde si riman dolente,
ripetendo le volte, e tristo impara;
con l'altro se ne va tutta la gente;
qual va dinanzi, e qual di dietro il prende,
e qual dallato li si reca a mente;
el non s'arresta, e questo e quello intende;
a cui porge la man, più non fa pressa;
e così da la calca si difende. (*Purg.*, IV, 1-9)

²⁷² Nel gioco detto "la Zara" (ad *azarum*), l'azzardo si tentava con tre dadi, od astragali, o tasselli e consisteva nel lanciare i dadi su una tavola liscia, e prima del lancio il giocatore dichiarava la combinazione desiderata. Poiché i dadi hanno sei facce, le combinazioni con minore probabilità di uscire erano le minime e le massime: 1+1+1 oppure 6+6+6. Queste combinazioni erano dette "Zara" o "Zari" con termine arabo. Quando nel gioco si gridava "Zara", significava che il giocatore di turno aveva fatto un punteggio nullo e quindi toccava all'altro giocatore tentare la fortuna; così il termine "Zara" passò ad indicare una combinazione sfavorevole, perdente.

Sommando tutti questi fattori, dal politico al sociale, *L'inconcepibile 1994* trova una sua logica stringente: in altre parole sarebbe stato impossibile che non fosse accaduto. Eppure, ed è questo l'aspetto davvero drammatico del *Poema osceno*, resta lo sbigottimento, la sorpresa funesta, comprensibile da ferree logiche "matematiche", ma che pur sempre lascia allibito il vecchio poeta. Non importa più il *come* ed il *perché* ciò sia accaduto, è lo stesso Ottieri che lo spiega con estrema lucidità, ma conta soltanto che è *accaduto*, per di più in una forma così volgare e brutale che era difficile immaginare.

Nella primavera del '93,
tutta tesa nella spasmodica,
fobica attesa del '94,
molto si disse di vano.
Non ci si aspettava davvero
il trionfo dei tre ladroni morali,
del dittatore panamense,
della macchietta bauscia,
del redivivo, italico neonazista,
bieco dietro volto discreto.

(*PO*, p. 231)

Ottieri constata, come riassunto emblematico del suo *Poema osceno*, che l'Italia è tendenzialmente di destra, non democratica, comandata da una moderna dittatura televisiva, monca nello spirito di una sinistra che non può essere né opposizione né maggioranza, e fondata sulla corruzione, sulle "spintarelle", sulle conoscenze giuste, sulla malavita organizzata. Lo scrittore delinea alcuni caratteri apocalittici di uno Stato che solo in apparenza si può definire democratico, celando in verità un aspetto fascista (ma nella peggiore accezione) e corrotto nelle fondamenta. Il voler diventare un poeta civile, nel proposito che apre il poema, si deve necessariamente scontrare con questa realtà immutabile che s'insinua di continuo sotto il suo sguardo.

Impresa ardua si dimostra dunque l'essere civile quando il contesto è caratterizzato da brutture quotidiane che non lasciano intravedere spiragli di rinsavimento. La lotta senza quartiere, che Ottieri conduce nello sviluppo del poema, s'inserisce negli ingranaggi deturpati di tale realtà ed è sospinta da un'angosciosa domanda orfana di adeguate risposte: dov'è la civiltà?

Ogni anno il peggio è peggiore. Vengono Governi che aumentano i disvalori e chiamano i valori disvalorissimi, non convenienti in Città Convenienza. È la schiumetta schifosa della camorra, che risale l'Italia fino a suturarsi con la mafia alpina.

(*PO*, p. 77)

Il problema di fondo che attanaglia l'Italia, secondo Ottieri, è insito nella connivenza tra il Potere politico e quello mafioso, uniti per osmosi grazie a numerose concatenazioni storiche fin dall'unità del paese, e che regolano la vita "civile" dei cittadini. Se il Parlamento è corrotto, in quanto i suoi seggi e poltrone sono occupati spesso da personaggi collusi nella migliore delle ipotesi con le diverse criminalità organizzate (e qui sarebbe fin troppo facile calare il *poker* mafia, camorra, 'ndrangheta, sacra corona unita), le leggi che vengono licenziate da tale organo di Stato come si possono considerare se non una protesi, ben riuscita, della malavita? A rischio, perenne e quotidiano, c'è la democrazia *tout court* ed Ottieri non ne fa mistero. Sulla sua concreta applicazione in Italia, lo scrittore ha sempre nutrito forti dubbi ed ora che arriva ad un punto determinante del proprio percorso letterario, tirando le somme, il risultato sembra sfavorevole.

E la democrazia esiste?

Non esiste. Troppo il pensiero democratico,
astemio,
colmo e maturo, è triste.

È tempo di generazioni,
migrazioni, marmellate, neoalienazioni,
o italietta, nell'intervallo. [...]

La democrazia, per l'Italia, mi sembra platonica.

(*PO*, pp. 103, 320)

Le riflessioni sulla democrazia che non esiste in Italia affiorano nel *Poema osceno* in chiara connessione con la clamorosa novità avvenuta nell'*Inconcepibile 1994*, dove un «dittatore panamense», una «macchietta bauscia» ed un «redivivo, italico neonazista» hanno potuto vincere le elezioni e governare il paese (anche se per pochi mesi, dal 20 maggio al 22 dicembre del '94), riuscendo a peggiorare, se possibile, un insieme politico che usciva infangato dalla tempesta di Tangentopoli.

Un centrodestra di tale fattezze, incarnato nell'*homo novus*, può infatti, proprio per il suo populismo facile fino all'inverosimile, per il suo miracolismo avventato e mistificatore, per la sua arroganza economica e televisiva, per la volgarità che diventa norma, per la grossolanità dei suoi interpreti e per la sopraffazione quotidiana di un voto scambiato per un decreto "condominiale", distorcere in modo definitivo quella parvenza di democrazia che, *incredibile dictu*, esisteva al tempo della partitocrazia. In quel tempo (chi ne prova nostalgia?) il rispetto "scrupoloso" di regole ed ingranaggi, seppur attraverso condizionamenti, dava l'apparenza di un equilibrio sempre basato sulla corruzione e sulle "mazzette", ma che almeno reggeva. In altre parole, i primi cinquant'anni della Repubblica italiana, che comunemente si riassumono sotto l'aspetto politico con la cosiddetta "Prima Repubblica", pur con tutte le sue magagne e brutture, vince il confronto con la "Seconda" dominata dalla «Tricusvide». Infatti le rivendicazioni sindacali, le proteste degli operai e degli studenti, l'affermazione della laicità attiva con i referendum su aborto e divorzio, hanno attraversato i decenni della "Prima Repubblica" e reso l'Italia un paese (seppur corrotto) moderno.

Nella "Seconda Repubblica", nata a metà degli anni Novanta, tutte quelle affermazioni popolari non avranno più ragion d'essere. Eppure, è davvero mutato qualcosa in questo passaggio storico? «Per ora mi è impossibile scrivere giambi sulla seconda repubblica, perché non so se c'è» (*PO*, p. 139). In effetti il terremoto provocato da Tangentopoli aveva modificato le apparenze della politica italiana lasciandola tuttavia, lo si percepì nei mesi successivi, invariata nelle sue fondamenta. I riciclaggi d'ogni genere furono all'ordine del giorno, sotto il segno del cambiamento, certo, ma che impietosamente facevano trionfare quella sorta di "continuativismo" che avvelenava il contesto politico, ben esercitato da decenni di mitridatismo convinto: il veleno, ovvero il Potere corrotto e corruttore, era (è) una medicina prodigiosa. Quasi tutti i protagonisti emergenti e superstiti avevano ascendenze e aderenze nel Regime travolto dagli scandali, così che ai più attenti, ma non era difficile capirlo, la "Seconda Repubblica" assomigliava tanto alla "Prima" da coagularsi in essa.

Molti anni dopo, e questa è la cronaca del Berlusconi Ter in carica dal 2008 (con ironia potremmo richiamare alla mente le *Cronache marziane* di Ray Bradbury per il loro carattere fantascientifico), qualche illustre onorevole del governo delle "libertà" auspica delle scuse ufficiali a Craxi e ai suoi colleghi di merende colpevoli della pantagruelica abbuffata ai danni del fatiscente fertilizzante dell'amministrazione pubblica, divenuto negli anni un rimasuglio di "cenere e tosco". Tuttavia nemmeno sul pianeta Marte si potrebbero vedere e ascoltare questi scempi. Ma, tirate le somme della non-trasformazione avvenuta nel triennio '92-'94, dopo i "riciclati" fu la volta dei "riecoli" e poi dei "ridislocati", una vera e propria

masnada di arabe fenici sempre pronte a ritrovare un posto nell'empireo dei potenti. Eppure qualcuno ce li mette nel paradiso pagano del Parlamento. Un tempo erano i cittadini a poter scegliere, ma poiché in Italia la scelta diviene un lusso, in seguito (cioè per le elezioni del 2006 e 2008) si decise di togliere la preferenza con una eccellente quanto nostalgica rivisitazione del "listone" mussoliniano²⁷³: «Questi sono i nomi dei parlamentari decisi da me (dalle segreterie di partito), siete voi elettori d'accordo o no?». Già, ma *in quel tempo* si viveva sotto un regime dittatoriale...

Ottieri individua nella morte celebrare di un intero popolo l'aspetto più deprimente di tutte le sue riflessioni, parlando a tal proposito di «rigidità cadaverica» che caratterizza il cittadino italiano che, come si è visto, determina (eccome) la *vocem* (rauca o starnazzante) *populi*. Anzi, senza alcuna voce: come fa un cadavere a parlare?

L'Italia è una repubblica fondata sulle cambiali. [...]

Gli italiani son tesi.

Fermi. Troppo?

Diranno che è il culturale

ad accanirsi nella sua propria

rigidità cadaverica. [...]

Che fanno intanto

gli italiani?

Debiti. Usura.

L'Italia è una Repubblica

fondata su cambiali.

Gli italiani non fanno i conti,

siamo incoscienti. [...]

Il nostro debito pubblico è grande

perché è la somma

di debiti privati grandiosi.

(*PO*, pp. 81, 112, 127)

Se i pensieri di Ottieri nascono da una visuale privilegiata, per la lunga "militanza" intellettuale legata alle problematiche del paese, dall'industria alla mondanità alla politica, è

²⁷³ In base alla legge elettorale proposta da Mussolini nel '29, per il rinnovo della Camera dei Deputati, si prevedeva un unico collegio nazionale con 400 deputati scelti dal Duce. Gli elettori, chiamati il 24 marzo ad esprimere il loro voto con le cabine e i seggi aperti, potevano scegliere tra il "sì" ed il "no" al "listone". Su 9.682.630 iscritti nelle liste elettorali, la partecipazione al voto fu del 90% e i voti favorevoli (8.519.559) pari al 98,4%. Un certo ascolto alla voce dell'antifascismo fu presente solo al nord che registrò la quasi totalità dei 135.000 "no" e del milione di astensioni.

importante rilevare come negli stessi frangenti (vittoria e caduta del primo governo Berlusconi) alcuni importanti giornali esteri abbiano analizzato, con un distacco oggettivo non influenzato da interessi personali, la situazione attraverso espressioni molto simili a quelle pronunciate dallo scrittore. Mentre la coalizione di centrodestra stava esalando l'ultimo respiro, affondata da quegli stessi elementi che l'avevano fatta trionfare (insulti, furberie, meschinità), la stampa anglosassone le dedicò alcuni "elogi" funebri da far impallidire per la vergogna. Si lesse infatti sul *Financial Times*: «Di solito quando un governo crolla crea quella instabilità che tanto danneggia gli investitori. Ma la coalizione guidata da Silvio Berlusconi è stata così disastrosa che ogni prospettiva di cambiamento viene automaticamente giudicata positiva» (*Storia d'Italia*, p. 188). Ed il *Washington Post*: «La fine del cinquantaduesimo governo italiano del dopoguerra è stata causata dalle stesse forze che gli hanno dato vita: corruzione, instabilità fiscale, scontento generale, lotte intestine tra partiti e fazioni». (*Storia d'Italia*, p. 188)

A corollario di questo panorama politico scabroso e maleodorante, Ottieri vi inserisce delle invettive personali, tenendo sempre a mente come modello il maestro Dante. Ma come si è già notato in precedenza, la presenza costante di Dante è tanto positiva dal punto di vista letterario quanto deprimente da quello sociale: la Storia italiana è condannata ad avvinghiarsi nelle proprie meschinità che non a caso si condensano, per lo scrittore, nell'*Irata sensazione di peggioramento* finale.

Non vi è altro fine in te, Italia,
che i conti, i coiti,
i visus, le corti,
le coorti
nascoste tra Bergamo e Bresciano,
la fronde estetica sovrasta
l'etico sdegno.
Più del vero,
i rumores. [...]
E tu, Italia, donna di Arcore,
di Villar Perosa, della nuova Ivrea,
ahi, quanto diversa dall'antica,
non ce la farai mai
a essere ciò che non sei. [...]
Italia, Italia

povera, non donna.

(*PO*, pp. 101, 137, 163)

Ormai non è più possibile considerare l'Italia una «donna», finanche «serva» già “ammirata” dallo stesso Ottieri, perché ne ha perso i lineamenti, anche quelli maggiormente grotteschi; e non diversa (ma forse sì, in peggio) da quell'Italia medievale che Dante criticava per corruzione e meschinità. L'anagrafe ha consentito, o meglio ha condannato, Ottieri a vivere tutte le speranze che si sono sovrapposte nell'Italia in cinquant'anni di storia: dal fascismo giovanile alla lotta per la Resistenza fino al “sogno” socialista. Speranze tuttavia vane a causa di un “veleno”, la corruzione, che una volta penetrato nel corpo della democrazia italiana l'ha resa, anche per degenerazione mafiosa, “annacquata” fin dai primi vagiti.

Il problema è storico ed alcuni passaggi della *Storia d'Italia* di Montanelli mettono in luce problematiche sulle quali Ottieri aveva posto la sua attenzione di poeta civile che, impossibilitato ad esserlo a causa dell'inciviltà del suo paese, costruisce delle oscenità poetiche per combattere quelle (ben più gravi) politiche. E per vincere alla fine. Nessuna oscenità personale, sessuale o verbale che sia, può essere di fatto paragonabile allo scempio di uno stato *realmente* malavitoso.

La corruzione non ci deriva da questo o da quel regime o da queste o quelle “regole”, di cui battiamo, inutilmente, ogni primato di produzione. Ci deriva da qualche virus annidato nel nostro sangue e di cui non abbiamo mai trovato il vaccino. Tutto in Italia viene regolarmente contaminato. Se ci danno la democrazia, la riduciamo a partitocrazia, cioè ad un sistema di mafie. [...] Ho smesso di credere all'Italia. [...] In un'Italia come questa anche una sceneggiata può bastare a provocarne la decomposizione. Sangue non ce ne sarà: l'Italia è allergica al dramma, e per essa nessuno è più disposto a uccidere e tanto meno a morire. Dolcemente, in stato di anestesia, torneremo ad essere quella «terra di morti, abitata da un pulviscolo umano» che Montaigne aveva descritto tre secoli or sono. O forse no: rimarremo quello che siamo: un conglomerato impegnato a discutere, con grandi parole, di grandi riforme a copertura di piccoli giuochi di potere e d'interesse. L'Italia è finita. O forse, nata su plebisciti-burletta come quelli del 1860-61, non è mai esistita che nella fantasia di pochi sognatori, ai quali abbiamo avuto la disgrazia di appartenere. Per me, non è più la Patria. È solo il rimpianto di una Patria.

(*Storia d'Italia*, pp. 540, 541)

VI. 2. f) L'oscenità premiata

Il poema osceno è, come visto, un'opera estrema sotto tanti aspetti e lo stesso autore ne era consapevole durante la stesura così lunga e spossante (oltre cinquecento pagine). I riscontri favorevoli non mancarono da parte di molti critici che scorsero il raggiungimento di una poetica sofferta, complessa ed armoniosa. Renzo Guidieri, ad esempio, scrive ad Ottieri:

Stimatissimo Dottor Ottieri,

desidero esprimere la mia più sincera gratitudine per avere scritto uno dei libri più belli che io ricordi negli ultimi tempi (sto lottando per non dire negli ultimi vent'anni). Il suo *Poema osceno* è un libro maestoso e ricco quanto il deposito alluvionale del Gange. Credo che Lei abbia scritto uno dei pochissimi libri della nostra epoca, uno di quelli che solo gli scrittori veri vorrebbero scrivere. Sono contento che lo abbia fatto lei.

(Lettera di Renzo Guidieri ad Ottieri, 1 marzo '96)

Edoardo Albinati, comprendendo in pieno l'humour del poema, scrisse ad Ottieri (il 5 marzo '96): «Ecco il frutto nascosto, il figlio proibito. [...] Mi viene voglia di gridare: Forza Ottiero!». Pia Pera intravede nel testo una spiccata corrispondenza con il *Petrolio* pasoliniano:

Carissima silhouette di Hitchcock,

ho appena finito di navigare per il tuo poema, dove ho trovato pregi e difetti assai simili a quelli di un libro che ho amato moltissimo; *Petrolio*: sarà la materia, per la sua natura smodata e, per l'appunto, ingovernabile, non so, ma i lampi di genio, e i versi che si ha voglia di rileggere e ricordare, più che incastonati, galleggiano alla deriva, in attesa di qualcuno che li salvi, eppure salvarli ha altrettanto poco senso, forse, che guarire, e insomma sono rimasta risucchiata nel gigantesco paradosso che hai costruito, e alla fine mi è parso che, nonostante l'invettiva e la sofferenza civile e l'istigazione all'impegno (!), la musa e lo spiritello dispettoso del poema siano altri.

(Lettera di Pia Pera ad Ottieri, 16 aprile '96)

Mario Luzi è invece attratto dal «flusso liberatorio» del poema:

Caro Ottieri,

Il poema osceno ricapitola ed espande tutte le ragioni della mia considerazione e della mia simpatia per il suo lavoro. A parte il gusto per

l'arguta dissacrazione, che non è poco, è l'infinito dicibile flusso liberatorio e l'intrecciarsi dei vari pensamenti e infrapensieri che mi attrae. Un tipo di poesia "altra" che acquista progressivamente nella lettura la sua forza di persuasione e di convincimento.

(Lettera di Mario Luzi ad Ottieri, 18 maggio '96)

Ottieri, da *bad sellerista* convinto e navigato, "pubblicizza" il poema in modo alquanto particolare: a Beppe Agosti scrisse addirittura, in una lettera datata 12 settembre '96: «Le sconsiglio di leggere il mio libro, che sconsiglio a tutti. Esso è: faticoso, ripetitivo, eccessivo e noiosissimo. Notoriamente io e i miei personaggi diciamo ma non facciamo».

Au contraire, il libro venne "letto" anche da chi, nel poema, rappresentava lo «smerdamento generale» del Paese, ovvero Oscar Luigi Scalfaro, allora Presidente della Repubblica italiana che conferì ad Ottieri, attraverso un telegramma del 27 giugno '96, «l'onorificenza di Cavaliere di Gran Croce al merito della Repubblica Italiana». Ed il 5 settembre del '96 l'onorificenza fu consegnata nelle mani di quello scrittore che pochi mesi prima aveva confezionato un testo su cui si leggeva, nero su bianco, tanto per fare un piccolo corollario:

La Repubblica si squaglia, / nello smerdamento generale. [...] Si spaccasse pure il paese; per me era meglio. [...] Lo stato si sfiducia. [...] Questo non lo sopporto. Questa è merda antropologica. Qui non si scherza. Dobbiamo prendere coscienza. Non più di classe ma di merda. La sinistra è attonita. [...] Italiani, Forza, / avete disgustato gli italiani, / che venga Cesare / Borgia, non sacco di merda. / [...] Agli italiani piace fare la cura della merda. E quindi piace un ambulante di immagini ed effetti speciali. [...] L'Italia ha una malattia cronica: il fascismo, e sovente vi si inserisce un'inflammazione. Allora il fascismo è doppio. [...] La democrazia, per l'Italia, mi sembra platonica.

VII

GLI ULTIMI ROMANZI

VII. 1. *Cery*

VII. 1. a) Dipsomania picaresca

L'alcolismo²⁷⁴ non rappresenta certo una *new entry* nel percorso letterario di Ottieri, in quanto i problemi legati alla dipendenza dalle bevande alcoliche emersero già nel *Campo di concentrazione* e poi nel periodo mondano per approfondirsi nel *Pensiero perverso*, *L'infermiera di Pisa*, *Il palazzo e il pazzo* e *Le guardie del corpo*. Ma, in ordine prettamente cronologico, negli ultimi due romanzi, *Cery* e *Una irata sensazione di peggioramento*, i protagonisti, ennesimi *alter ego* dello scrittore, sono degli etilisti irrefrenabili "devoti", loro malgrado, alla ricorrente ed eccessiva assunzione di alcol, spesso condotta in modo impulsivo e coatto anche se alternata a periodi di relativa astinenza. Si tratta della *dipsomania*, frequente negli psicopatici, ma che talvolta si manifesta anche in personalità a sfondo schizofrenico o depresso, come accade nelle due tragicommedie finali in cui l'autore, d'accordo con i suoi protagonisti, sa che ogni tentativo di guarigione si dimostrerà inutile: «La mia dipsomania era la massima, ossessiva e compulsiva. Io dovevo sempre tenere un bicchiere in mano e una sigaretta, era la mia protesi per dialogare, vivere, respirare» (*CERY*, p. 28).

²⁷⁴ La prima formulazione scientifica dell'alcol è dovuta, nei primi anni dell'Ottocento, a George Trotter che considerò l'alcolismo come una malattia mentale, mentre Valentin Magnan lo rapportava ad un fenomeno imputabile alla malinconia periodica, e Wilhelm Griesinger invece alla condotta epilettica; ma più in generale emergevano considerazioni moralistiche con qualche accenno socio-culturale che nel Novecento delinearono la linea interpretativa del fenomeno. Elvin Morton Jellinek stabilì, dopo numerose ricerche compiute nello Yale Center of Alcohol Studies presso l'Università di Rutgers (New Jersey), che la dinamica dell'alcolismo seguiva proprie leggi, a prescindere dalle condizioni che lo avevano determinato e cercate nella dimensione sociale, comportando un coinvolgimento della sociologia nella ricerca delle cause dell'alcolismo. Cfr. MAGNAN Valentin Jacques Joseph, *De l'alcolisme*, Delahaye, Paris 1874; JELLINEK Elvin Morton, *The disease concept of alcoholism*, University press, New Haven 1960.

Cery è la storia del ricovero in una clinica di Losanna²⁷⁵, nominata appunto Cery, asettica e ben organizzata come vuole il costume della Confederazione, in cui l'io protagonista, Ottieri nei panni alcolizzati dello scrittore Filippo Ciai, tenta ma senza crederci di disintossicarsi. Il romanzo è anche una sorta di ritorno al passato, in quella Svizzera già conosciuta ai tempi del *Campo di concentrazione* dove il prigioniero rinchiuso nella Klinik am Zürichberg lottava con la depressione cronica, mentre qui a Losanna il tono cambia, facendosi più leggero, tragicomico, perché gli anni passano e l'esperienza della malattia ha rafforzato le difese immunitarie dello scrittore. Dal "lager" di Zurigo alla "villa" di Losanna sono trascorsi, infatti, quasi trent'anni e il tempo impiegato nella lotta contro il Male ha caratterizzato in modo significativo, tra angosce, deliri, fantasticherie ed ironia, una parte consistente della letteratura di Ottieri.

L'immagine del caleidoscopio, incontrata spesso nel *Campo di concentrazione*, qui è di grande ausilio per capire come la malattia, raccontata e sofferta, possa trasformare la visione stessa del Male insieme al suo diverso rapportarsi, proprio come le immagini che fuoriescono da un caleidoscopio. Ma con l'aggiunta del filtro temporale. E da questa nuova prospettiva si leggerà il vecchio, il "classico" Ottieri: si racconta sempre un dramma, ma con l'inchiostro di chi gli sopravvive e con gli occhi dei lettori che lo hanno capito, o almeno stanno al gioco.

Come viene vissuto l'alcolismo da chi lo soffre in prima persona e lo racconta in un romanzo? Il protagonista Filippo Ciai parla spesso di *craving* (bramosia) contro cui non c'è nessun rimedio che lo possa placare, se non una maggiore assunzione d'alcol. Ottieri pone immediatamente l'attenzione sulla dipendenza, che si manifesta come impossibilità di astenersi dal consumo di bevande o perché subentrano sintomi fisici come la sete, oppure per la perdita di libertà per cui il soggetto, dopo il primo bicchiere, è incapace di trattenersi fino al raggiungimento dello stato di ebbrezza. Il soggetto stesso ricorre regolarmente agli alcolici per affrontare le difficoltà della propria esistenza, ma qui si forma un circolo vizioso in quanto l'uso di alcol provoca difficoltà che vengono affrontate facendo ricorso all'alcol medesimo. Contribuisce alla dipendenza alcolica l'assuefazione dell'organismo che richiede dosi sempre più elevate per produrre gli effetti psichici desiderati, manifestando disturbi dopo la

²⁷⁵ Costruito nel 1873, l'ospedale di Cery (che si trova al numero 1008 di Prilly, un quartiere di Losanna) era adibito alla cura di malati che presentavano disturbi mentali. Strutturato a ferro di cavallo, con i quartieri per gli uomini ad est e per le donne a ovest, ebbe una disponibilità iniziale di 300 degenti fino ad aumentare a 600 all'inizio del nuovo secolo. Nel 1948 l'Asile d'aliénés di Cery diventò l'Hôpital psychiatrique et universitaire, un importante luogo di ricerca sulle origini e le cause delle malattie mentali.

sottrazione del tossico. Nel decorso della tossicomania alcolica, si tratta del «bere sintomatico».

Disperavo. Ma non rinunciavo. Nulla placa il craving, se non fiotti e fiotti di alcol, che chiedono strillando nuovi fiotti. Il mio craving era al suo massimo livello, quando l'uomo può uccidere per una scatola di birra. [...] Ero lucido, ma imbambolato. Pensavo che, in occasione del premio, potevo bere ufficialmente. Anzi, appena salito in macchina, fui preso da un craving gigantesco. Avevo scelto il vino rosso. [...] Il craving invadeva ogni altra passione e per me la cancellava. Il craving è una sofferenza ossessiva. Ero sicuro che nemmeno mia moglie lo immaginava, in latitudine e in longitudine. Questo è il destino di tutti i matti, il danno che si aggiunge alla beffa, il plus-dolore.

(CERY, pp. 21, 113, 114)

Il *craving* riguarda la necessità impellente di bere, e per il protagonista può trattarsi perfino di acqua di colonia, in quanto gli alcolici di norma sono vietati nella clinica disintossicante²⁷⁶. Filippo Ciai va allora alla ricerca delle bottigliette distribuite nelle diverse camere ma senza soddisfare in pieno le proprie impellenze, per poi acquistare un'intera bottiglia di Jean Marie Farina.

Non avevo forse il diritto di profumarmi? Ne bevvi tre grandi sorsate. Mi senti subito meglio anche se la colonia non è propriamente gentile al palato, alla gola. Raschia. Ma al quarto sorso passò dentro un'infermiera, [...] mi vide, cacciò uno strillo. Le dissi che unicamente mi profumavo, in quel reparto di lusso.

(CERY, p. 21)

²⁷⁶ Alla voce *Accueil du patient*, la clinica di Cery indica alcune regole da seguire durante il percorso terapeutico. Tra queste ne abbiamo estrapolate quattro che hanno interessato da vicino l'*alter ego* di Ottieri, Filippo Ciai, notando come lo scrittore tenti continuamente di “ribellarsi” a qualsiasi tipo di legge prestabilita, dall'assunzione di alcol e di medicinali, al programma terapeutico da seguire, ai rapporti sessuali all'interno della clinica.

Alcool: La consommation d'alcool est interdite durant votre séjour. Elle est incompatible avec un traitement médical et en particulier la prise de médicaments. Si vous souffrez d'un problème d'alcool, parlez-en à l'équipe soignante.

Médicaments: À votre arrivée, il vous est demandé de remettre tous les médicaments en votre possession à l'équipe soignante. Ils vous seront restitués lors de votre départ. Le médecin qui vous accueille doit être informé de tous les traitements que vous suivez.

Programme thérapeutique: Un programme thérapeutique est organisé avec le médecin, l'infirmier et les autres intervenants de l'équipe multidisciplinaire en collaboration avec chaque patient.

Relations sexuelles: Pour la sécurité des personnes hospitalisées, les relations sexuelles sont interdites sur le site hospitalier afin de ne pas exposer des patients qui, en raison des troubles dont ils souffrent, ne sont pas en mesure d'y consentir avec le discernement souhaitable.

La scena potrebbe essere drammatica se non ci fosse il tono ironico da tragicommedia nel descrivere le peripezie grottesche di un alcolizzato che deve bere alcolici di qualunque tipo, fino ad apprezzare, in mancanza di meglio, l'alcol denaturato a 90° con qualche cubetto di ghiaccio oppure l'*eau de toilette*. La dipsomania senza freni conduce inoltre l'alcolista ad ingurgitare enormi quantità di liquidi, alcolici o meno, con delle conseguenze fisiche deplorabili come, oltre alle alterazioni del comportamento, numerosi danni organici quali la gastrite (disappetenza), la colite (diarrea), ed affezioni al fegato. Molti disturbi fisici e psichici degli alcolisti sono dovuti, se non legati direttamente all'alcol, a carenze vitaminiche del gruppo B: fra questi le nevriti e polinevriti che si manifestano spesso con indisposizioni durevoli durante il cammino, sintomi che Filippo Ciai mostrerà con nitidezza in alcune situazioni strampalate del romanzo descritte nei minimi particolari.

Corsi via a precipizio, mi infilai in un bar nuovissimo e lucente. «Un gin tonic» dissi. «Un altro». Stavo positivamente saziando il craving (la bramosia) quando sentii merda liquida scendere calduccia lungo la gamba e sotto il calzone immacolato, aderendo all'interno di questo calzone, quindi alle calze, alle scarpe fiammanti. Ci sarebbe voluto un tappo. La volontà mostrava il suo limite, la natura sbaragliava il volere, che non aveva larva di potere. Si diffuse un gran puzzo nel bar. Chiesi, sulle spine, al barista, della toilette. Mi guardò cupamente, mentre io sentivo che la disgrazia era finita, compiuta: e che i risultati erano conclamati.

(*CERY*, p. 15)

L'avventura poi prosegue con il tentativo di salvare almeno le apparenze, compito arduo quando tutti gli indizi si dimostrano avversi. Le vicende narrate in *Cery* sembrano a volte riverberare atmosfere da romanzo picaresco in cui l'eroe vagabondo o ladro, qui alcolizzato elegante, passa numerose peripezie solo per "bere un goccio" e poi "sfangarla" sotto lo sguardo attento di barman, medici ed infermieri, forgiando un'immagine rovesciata dell'uomo serio, moderno, capitalista, *imprenditore* (titolo di un futuro romanzo che Filippo Ciai vorrebbe scrivere). Se osservata sotto la lente dell'ironia che Ottieri non disdegna mai, la sua letteratura, l'ultima, appare dunque "furfantesca" pur narrando storie drammatiche. È la «quotidianità insozzata», come la definisce l'autore stesso, che emerge in superficie senza lasciare immacolato nessuno, alcolista o arrivista che sia, e nel gioco particolare delle parti non si salva nessuno, anzi non si comprende nemmeno chi sia veramente pazzo.

L'alcool serve come un'auto-cura, un tentativo di soffocare l'angoscia altrimenti insuperabile, un modo particolare di stare nel mondo, di reagire al Male imperante. Non vi è alcun accenno di eroicità nel percorso intrapreso ma neanche di condanna: Ottieri si consente una descrizione equidistante del proprio stato, certamente deplorabile ma senza inutili malignità o eccessive sofferenze, come invece accadeva a Zurigo. Chi riesce a contrastare l'angoscia se dopo vari decenni nessuna cura è stata in grado di fornire un seppur plausibile strumento di difesa? Per Filippo Ciai l'alcol ha questa prerogativa, rappresentando comunque una *vita* anche se malata.

L'alcolismo, per quanto sbagliatissima, è un'autocura. Di che cosa? Della sofferenza. Ma ha una sua autonomia e fa soffrire. Noi, in fondo, curiamo la sofferenza dell'alcol con l'alcol. È un assurdo. Ma quando l'angoscia e la debolezza bussano fortissimo alle porte, chi, che cosa disintossica, in pratica, gli intossicati per sempre? Chi spezza l'aire degli ingranaggi ormai messi in movimento dal moto perpetuo? Non bere più è come trattenere il fiato fino al giorno in cui il fiato non ci sarà più.

(CERY, p. 30)

Ottieri compendia tutti gli incentivi che facilitano l'alcolismo (tra cui gli stati di tensione, le difficoltà nelle relazioni umane, i sentimenti di insicurezza, l'incapacità di affermazione personale, il bisogno di gratificazione già determinanti al tempo di Pisa) come elementi della sua personalità che in ogni opera emergono con nitidezza, poiché prima che ad un alcolista appartengono ad un depresso:

Niente di strano. Un depresso ha crisi depressive, si dà all'alcol, sfiora il suicidio o si suicida. [...] Non sono matto perché sono alcolizzato. Curo la follia con l'alcol. È a nascondere che mi vergogno.

(CERY, pp. 98, 117)

In ordine soprattutto al sistema nervoso, l'alcol agisce come un depressore e come un narcotico ed assunto in dosi limitate può produrre un certo grado di disinibizione delle emozioni e dell'istintività, ma anche la caduta del controllo per quanto riguarda l'assunzione ulteriore di alcol, per cui con l'aumento delle dosi si registrano disturbi visivi, riduzione del campo dell'attenzione e della coscienza, scoordinazione motoria, quindi torpore, sonno e in casi estremi coma.

Potrebbe Ottieri sfuggire alla casella «caso estremo»? No, altrimenti si avrebbe un altro tipo di letteratura. Ed il coma arriva puntuale, quando il *craving* supera le guardie della clinica, l'autocommiserazione, l'affetto familiare. Una bottiglia di vino rosso, che «scintillava al sole come un faro nella notte» sul bancone di un bar alla stazione ed osservata dai finestrini di un treno in partenza, fa scattare il volo. E proprio di un volo si tratta, quando il protagonista si getta tra i binari per entrare nel bar bramando un bicchiere. Che non sarà unico. La descrizione della scena rievoca, come accennato, atmosfere tragicomico-picaresche da commediola un po' ridicola, anche se alla fine ci sarà poco da ridere. Eppure nemmeno il coma preoccupa molto, come anche lo stato quasi cadaverico dell'alcolizzato che non smetterà mai di provare bramosia inarrestabile per il bere. Quindi il coma, come tutte le altre circostanze analoghe, si staglia semplicemente come una tappa, forse di montagna e con salite ripidissime, ma da cui tutto sommato alla fine si ridiscende. Dopo il coma, arriva dunque il risveglio, propizio tuttavia per cercare un nuovo bicchiere.

Poi, un minuto prima di ripartire, lo vidi. Sul bancone di un bar all'altezza del mio posto, brillava un fiasco rosso. Mi precipitai, traversai due linee di binari, rischiando di finire sotto un treno sciolto. Scintillava al sole come un faro nella notte. Corsi, corsi verso di lui. Afferrai il fiasco senza pagarlo, non ne avevo il tempo. Me lo riportai al mio posto sempre correndo. Me lo tenni sulle ginocchia. Bevvi un unico piccolo sorso, volai via da me stesso senza accorgermene, non dal mondo. [...] Il coma non aveva affatto tagliato l'ansia, anzi l'aveva scatenata, il vento soffiava sulla vela fin quasi a strapparla. [...] Non avevo avuto un istante di coscienza. Nessuno l'avrebbe descritto mai al protagonista. Il coma è assenza. È un bell'assaggio della torta della morte. Ma io sono sempre stato un incosciente nell'incoscienza.

(CERY, pp. 132-133)

Viene esemplificato, in questo passo, un procedimento tipico della letteratura di Ottieri, quello dell'intreccio di motivi che attraversano le sue opere, palese nel richiamo all'incoscienza presente fin dalle *Memorie* e legata all'onnipresente inconscio e alla morte, sempre occhiuta spettatrice delle vicende narrate. È sorprendente inoltre la tecnica usata nel raccontare il periodo di degenza nella disintossicante clinica svizzera, "affrancandosi" da quasi tutti i quadri psicopatologici legati all'alcolismo. Sullo sfondo di questo fenomeno, infatti, s'inseriscono complicazioni, il più delle volte a decorso cronico, di origine neurologico

e psicologico, che tuttavia non sembrano interessare il protagonista di *Cery*. Di *delirium tremens*, della sindrome di Korsakov, dell'allucinosi alcolica, del delirio di gelosia, della demenza alcolica, dell'encefalopatia e dell'epilessia alcolica nel romanzo non si rilevano tracce significative, anzi l'alcolizzato è un elegante scrittore che passa il tempo a fantasticare sulle donne presenti in clinica lasciando spesso sullo sfondo la propria malattia.

Nelle pagine finali del romanzo, dopo la clinica, le cure disintossicanti, gli scivolamenti nell'alcol, il coma, le riprese, il protagonista si ritrova per un'ora di libertà a passeggiare nel centro cittadino, nei pressi della stazione nell'attesa di un treno da prendere, convinto ormai dell'inevitabile (!) guarigione. Il tono dell'ultima avventura ricalca le precedenti, del tutto simile alle pagine iniziali, chiudendo il cerchio su una storia che rappresenta una semplice tappa di un *tour*, ovvero della volontà dello scrittore molto fluttuante:

Due giorni dopo, il giorno della partenza, ordii uno stratagemma. Invece delle quindici, presi un treno delle diciotto. Avevo così il tempo per rivisitare Ouchy. Sedetti al bar di Byron. Mi guardavo intorno, scopersi un cartello: Champagne. Prima coppa 10. Seconda coppa 8. Terza coppa : e così via digradando nel prezzo fino all'omaggio. Gustai moltissimo l'omaggio. Lo champagne era buonissimo. Sentivo insieme l'attualità e il fato.

(*CERY*, p. 144)

VII. 1. b) La Clinica delle donne

Tra un bicchiere e l'altro, anche a *Cery* le donne rappresentano una materia inesauribile che s'innesta in modo costante nello sviluppo di qualsiasi narrazione condotta da Ottieri. È la classica «ridda delle donne vagheggiate» che si rinnova in ogni opera e che ha aperto le danze con Katja del primo romanzo, seguita da una schiera di numerose altre figure femminili che tempestano la mente dello scrittore, sempiterno dongiovanni infantile. A *Cery* Filippo Ciai instaura dei rapporti (nessuno sessuale, è bene sottolinearlo) con venti donne, tentando con alcune anche un approccio più determinato. In ordine di apparizione tra infermiere, pazienti e amiche: la moglie, l'infermiera Betti, Frau Lotte Firz, l'infermiera Martine, l'infermiera Odile, una biondina, la dottoranda Maud, una psicologa junghiana, un'amica, un'infermiera siciliana, Fraulein Müller, la direttrice dell'atelier, la gallerista Tatia,

l'amica alcolizzata Antinea, la studentessa di psichiatria Francesca, l'infermiera Assunta Cali, Silhouette, l'addetta dell'ufficio stampa, la critica letteraria Aurora, ed infine la Vecchia paziente. Una vera e propria *Clinica delle donne*, parafrasando ancora una volta quella *Città delle donne* di felliniana memoria, svelata già al tempo di Pisa.

A Cery Filippo Ciai si perde in amori impossibili, soprattutto verso due "colleghe" alcoliste, Frau Lotte Firz e Fraulein Müller, anche se l'interesse per le infermiere non sembra scemare, ma dopo l'esperienza di Pisa l'espedito non sorprende più. In questa nuova «rida» di donne, il problema eterno è quello della scelta mentre la delusione, anch'essa sconfinata, si evidenzia nel non esser mai stato eletto quale oggetto d'amorose corrispondenze.

Temevo il rifiuto, la casta Confederazione, il rischio osceno di esser voluto bene e non sapevo chi scegliere quale oggetto d'amore. [...] Non venivo scelto proprio da nessuno. Ed essere scelto è la mia sola occasione. L'altra deve osare, io non oso. [...] Il mio umore lievitava. Speravo. Speravo troppo, amavo tutti, ma ciò non mi metteva sull'avviso. Non mi sfiorava l'idea volgare che si possono amare più donne, innocentemente, né l'eventualità di complicazioni. Il livello della fantasia euforica si mantiene altissimo, e dolce, non ha limite.

(CERY, pp. 19, 124)

Degli amori che nascono all'interno delle cliniche si delinea la loro improbabile realizzazione, e di questo ne è consapevole anche il protagonista. Ma proprio nell'impossibilità germina la voglia di fantasticare confidando nel *non possumus*, imposto dalla vita stessa, che permette solo di architettare fantasie non realizzabili, e forse per questo più vere. Filippo Ciai conosce bene le regole del gioco e s'innamora a modo suo, sapendo che nel concreto esistono esclusivamente le fantasticherie quotidiane ed allora, ancor prima di entrare in clinica, egli è convinto d'invaghirsi *a priori* di qualche donna, paziente o infermiera che sia. Per lui, scrittore, si tratta di abbozzare un romanzo su un episodio della vita che lo vedrà protagonista, ma la storia nella sua mente inizia ancor prima dell'evento reale. Egli sa bene che "s'innamorerà" di qualcuna, che l'amore sarà irrealizzabile, che alla fine del romanzo non cambierà nulla e che la fantasia avrà la meglio sulla realtà. Sa e ha le prove. È l'altrove, l'altra vita, quella della fantasia e dei *day dreams* tangibili a volte meglio della realtà stessa, a presentarsi più vera, ed allora è davvero importante realizzare una qualsiasi idea per sentirla effettiva? No, risponde Filippo Ciai.

Io morivo d'ansia d'attesa. Suonò finalmente il dîner. Entrai in sala da pranzo come se mi gettassi d'inverno in una piscina gelata o, peggio, in una piscina vuota. *La vidi immediatamente*. Era bellissima e tosta, bella ma altera. Era il faro che squarciava la cupa, dura ombra del manicomio di Losanna. Mi misero al tavolino accanto a Lei. [...] A cena mi trovai faccia a faccia con la signora Firz, la dea. Era di origine zurighese e alcolista come me. Appariva qualcosa di teutonico, tracce di muscoli nella sua ferma venustà. Ma il volto era wagneriano. [...] *La rividi più bella e meno altera*. Scappai.

(*CERY*, pp. 9, 12, 126)

In quel «*La vidi immediatamente*» Ottieri rivela in modo esplicito il suo gioco letterario: Frau Lotte Firz ci doveva essere per forza, il corsivo lo evidenzia bene, e d'immediato c'è solo l'apparente sorpresa del lettore sprovveduto, perché la presenza della donna si attesta per lo scrittore ancor prima della sua visione concreta, sapendo già di trovarla e di scorgerla «altera». Quale migliore aggettivo per costruire una storia d'amore impossibile con questa donna? E che sia sposata verrà detto in un secondo tempo ma ovviamente ha meno valore dell'essere «altera», improntata a maestà, dignità, fierezza.

«*La rividi più bella e meno altera*» è anche l'epigrafe che apre *Cery*, rafforzando l'importanza della prima quartina del sonetto CCCII del *Canzoniere* di Petrarca²⁷⁷ che Ottieri riutilizza anche durante la descrizione di un incontro tra il suo *alter ego* Filippo Ciai e Lotte, facendo inoltre riferimento ad un romanzo di Gadda in cui:

In mezzo alla sua prosa straordinaria cita un grande poeta del Trecento, come se un aereo si levasse in volo da un altro aereo, come qui:

*Levommi il mio pensier in parte ov'era
quella ch'io cerco, e non ritrovo, in terra:
ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra,
la rividi più bella e meno altera.*

C'è un ponte aereo che allaccia il poeta a Gadda, nessuno riesce a trarne il filo principiante.

(*CERY*, p. 36)

²⁷⁷ PETRARCA Francesco, *Il canzoniere*, cit., p. 189.

Ottieri “gioca” con la letteratura italiana nelle incessanti riprese, rifacimenti e parodie di altri poeti o scrittori che caratterizzano la sua scrittura, e nel passo di *Cery* ora citato interessa il recupero dell’immagine di Laura per confrontarla con Lotte. Il sonetto CCCII si trova nella seconda parte del *Canzoniere*, in morte di Laura, quando Petrarca sale sulle ali della fantasia per rivedere la donna amata, bella e affettuosa come mai lo fu in vita. In questo modo il poeta riesce a consolare con immaginazioni sentimentali il proprio dolore, creandosi nel sogno una personale *realtà* di amore eterno. Tra le vicende di Petrarca-Laura e Filippo Ciai-Lotte sono tuttavia manifeste le divergenze: i primi si sono conosciuti e amati in vita, di un sentimento contrastato e poi sublimato dalla morte della donna, mentre i secondi non fanno nulla delle rispettive esistenze; quindi è esclusivamente la fantasticheria a legare le due situazioni. Come detto in precedenza, e Ottieri qui ci offre una conferma inequivocabile, lo scrittore *già* ama, a modo suo, e la donna esiste *già* ancor prima di essere vista, perché ella è Laura, Charlotte, Beatrice sempre, anche a rischio di non incontrarla mai. Non a caso Ottieri richiama gli archetipi junghiani per spiegare questo particolare modo di vivere e amare anche diverse donne contemporaneamente:

Pimpinellavo dunque tra Firz e Müller. Nulla di strano. Continuavo a tenermi fra i due archetipi: la giovanissima e la matura. Erano istinti, non pensieri, non scelte. La prima è un mio ideale costante. È irraggiungibile, nella realtà. Tenacissima, nell’immaginazione. La seconda è più realistica, più adeguata a me (ma io sono adeguato?).

(*CERY*, p. 34)

Il sorprendente verbo «pimpinellavo» non è una novità, avendolo già riscontrato nelle *Guardie del corpo* («La biondina e la vicina / s’alternavano nella testa, / pimpinellando» *GC*, p. 83), ma ciò che colpisce è la facilità dello scrittore nell’avvicinare termini colloquiali, o anche ridicoli come questo, a riflessioni profonde sul proprio stato psichico.

Considerazioni che rinviano alla psicologia analitica di Jung ed in particolare ad alcune figure dell’inconscio come gli archetipi. Per Jung l’inconscio non contiene solo tracce di esperienze vissute dimenticate o rimosse, ma anche uno strato più profondo dove è depositato il patrimonio psicologico dell’umanità, chiamato «inconscio collettivo» il cui contenuto è formato essenzialmente da archetipi, ovvero l’esistenza nella psiche di forme determinate che sembrano essere presenti sempre e dovunque. Gli archetipi sono «forme a priori» di apprendimento, disposizioni a vivere un’esperienza in un modo piuttosto che in un

altro, «fattori di organizzazione che esistono a priori alla stregua dei modelli funzionali innati costituenti nel loro insieme la natura umana» e il cui innatismo o apriorismo è l'elemento strutturale che non contraddice l'ereditarietà, cioè le esperienze accumulate nell'ascendenza genealogica. «L'istinto», non la scelta, di Ottieri rientra dunque, per la descrizione della psiche, nel modello immaginale di Jung rispetto al tipo concettuale di Freud.²⁷⁸

Filippo Ciai, in quanto scrittore, vive le sue storie d'amore romanzate come un novello «vecchio Werther» (*CERY*, p. 44) che sviluppa il rapporto attraverso le lettere, scritte e mai spedite alle amanti della stanza accanto, riverberando in modo ironico quegli aloni di amore ottocentesco sentimentalmente drammatici e irrealizzabili. Non a caso Lotte è il diminutivo della Charlotte S. goethiana, ed il protagonista intreccia con la donna un rapporto che esalta le loro affinità spirituali (nel bere), mentre c'è sempre un Alberto di troppo, in questo caso si tratta del marito di Lotte che minaccia il divorzio a causa dell'alcol. Filippo Ciai instaura con la donna, durante il soggiorno a Cery, una relazione basata sulla volontà di non bere più, sulla forza d'animo che rende consapevoli e maturi i pazienti e sull'affinità intellettuale.

Continuai a scrivere lettere a persone che mi stavano a dieci, venti metri di distanza. Ero la talpa buona di Cery. Tanto non spedivo nulla, mi tenevo le lettere nascoste, per me. Non le stracciavo, erano celate. Come un tesoro sepolto in fondo al mare.

(*CERY*, p. 42)

Oltre a Lotte, l'altra donna amata è la signorina Müller, emblema del male d'amore che affligge non solo l'animo ma anche il corpo della stessa «ravvoltolata come una mummia», tuttavia giovane e affascinante come «un petalo di rosa, una pesca freschissima», costretta sulla sedia a rotelle per un «agghiacciante male d'amore».

Era il puro male d'amore che, esasperato, conduceva a un accartocciamento dell'intero corpo. Non usciva di camera, dicevano, perché non le avevano ancora portato i vestiti, era stata ricoverata d'urgenza in camicia da notte, le avevano buttato addosso una coperta. Non aveva con sé nemmeno una vestaglia, era come fosse nuda. Per questo non usciva di camera. Non, non per questo, ma perché il puro male d'amore l'aveva fulminata.

(*CERY*, p. 24)

²⁷⁸ Per il tema della psicologia analitica si rinvia ad alcuni lavori di Jung quali *Psicologia dell'inconscio* (1917-1943), in *Opere*, cit.; e *Il concetto di inconscio collettivo* (1936) in *Opere*, vol. IX, cit.

È inevitabile che il protagonista si debba innamorare anche di questa eroina d'amore, un vero caso disperato. La donna subisce sul proprio corpo i terribili strali del sentimento non corrisposto, offrendo la possibilità d'immedesimazione convinta da parte di Filippo che si esprime attraverso il riferimento ad un'altra eroina morta in circostanze drammatiche: è la Tosca di Giacomo Puccini che viene chiamata in causa anche da una giovane critica letteraria, Aurora, durante il ritiro del premio Panini-Stresa:

Nelle cliniche proseguiva l'impresa eterna della mia esistenza, l'impresa tantalica, l'impresa frustrata. Vissi d'arte e vissi d'amore. Non vissi. L'ereditarietà della follia, forse narcisa, mi sovrasta. [...] «Tosca cantava: vissi d'arte e vissi d'amore. Ma Tosca non era un'attendista» esclamò la nuova, per me, signora bionda, che si chiamava Aurora.

(CERY, pp. 52, 116)

Vissi d'arte, vissi d'amore è la romanza recitata da Tosca nel secondo atto dell'opera, nei momenti drammatici dell'interrogatorio condotto dal barone Scarpia nei confronti di Mario Cavaradossi di cui la donna è fortemente innamorata. L'immagine richiamata da Ottieri colora senza dubbio a tinte fosche le drammatiche condizioni di vita (e anche di non vita) in cui è recluso il paziente. Come Tosca è condannata da un amore tormentato e infelice, così lo scrittore avverte che quei sentimenti sono sempre vivi e attuali anche a distanza di tempo. Arte e amore si coagulano nella vita e nella morte attraverso le esperienze tragiche di chi soffre per il solo stare al mondo. Ritorna anche in questo caso l'ereditarietà, sempre nell'ambito dell'apriorismo dell'archetipo, ammettendo che il contenuto dell'esperienza di ciascuno sia ricavato a posteriori dal proprio ambiente, trattandosi, infatti, come dice Jung, di «possibilità ereditate di rappresentazioni, di “binari” che si sono formati progressivamente in base alle esperienze accumulate nell'ascendenza genealogica, negare l'ereditarietà di questi binari equivarrebbe a negare l'ereditarietà del cervello».²⁷⁹

Nell'altalena di sentimenti che sospinge Filippo Ciai verso le donne amate, trova spazio anche Catullo, poeta *novus* dell'amore intimistico, che si oppose alla morale dominante del *mos maiorum* emarginandosi dalla vita civica per cercare l'*otium* letterario. Ottieri riprende il motivo del *bene velle* rapportato all'amore in una sublime contraddizione del cuore umano, anche se il tono rispetto al carne del poeta latino è molto più drammatico, come si

²⁷⁹ JUNG Carl Gustav, *Energetica psichica* (1928), in *Opere*, cit., vol. VIII, p. 62.

può notare dal confronto serrato che il protagonista avvia con un'amica che gli vuole bene, appunto, ma senza amarlo.

Nel primo pomeriggio entrò d'improvviso una mia amica. Le chiesi subito: «Mi ami?»

«Ti voglio bene» rispose sicura.

«Come, non mi ami?»

«Non ti amo, ma ti voglio bene»

«Allora non mi ami?»

«Ti voglio bene». Le volevo strappare la passione, non la benevolenza.

«Ti voglio bene» ripeté, cocciuta.

«Voglio che tu mi ami» le dichiarai, dall'alto della mia bassa condizione.

«Non ti amo» rispose affettuosissima e amorevolissima, «ma ti voglio un gran bene». Io ero disperato, tenace, cocciuto.

«Ma non mi ami».

Tacque, snervata. Eppure mi aveva molto amato. [...] Il «voler bene» non viene in aiuto, gioca solo l'amore a prima vista. Ma il voler bene è al piano di sotto dell'amore.

(CERY, pp. 18, 131)

Nel carme LXXII di Catullo, subentrano invece nell'animo del poeta l'amara certezza dell'abbandono e la consapevolezza della volubilità della donna, teneramente amata con lo stesso affetto di un padre per la figlia. Dalla poesia emergono nuove predisposizioni sentimentali, come la capacità di esaminare con mente lucida i propri affetti senza lasciarsi sconvolgere dalle emozioni con la conseguente trasformazione dell'amore in semplice motivo di stima.

Nunc te cognovi: quare etsi inpensius uror,
multo mi tamen est vilior et levior.

Qui potis es? Inquis. Quod amantem iniuria talis
cogit amare magis, sed bene velle minus.²⁸⁰

Il tono è delicato, quasi rassegnato ma sereno; mentre nel romanzo è palese la tensione psichica provata dall'egotico protagonista che vuole essere amato da una sua amica, senza tuttavia riuscirci. Ottieri, rispetto al poeta latino, rovescia completamente la situazione a suo

²⁸⁰ CATULLO, cit., p. 344.

sfavore: se infatti Catullo esprime lo stato d'animo di chi ha aperto gli occhi dinanzi alla dura realtà, Filippo Ciai resta incatenato alle proprie elucubrazioni d'amore *non-sense* mentre è la donna a maturare il sentimento d'amicizia in un maturo *bene velle*, condizione impossibile da sostenere per l'infantile uomo. Simili dissonanze sentimentali furono già sofferte con la *Contessa Elena*, «Tu mi vuoi bene e io ti amo. È la peggior sofferenza del mondo» (*CON*, p. 143), fino alla blasfemia di Pavese: «E mi dice questo dopo il 13 agosto. E non le viene da piangere. E “mi vuol bene”! – Porco Dio!» (*MV*, p. 68).

VII. 1. c) La tortuosa tortura

Cery è un romanzo che pone una particolare attenzione ai problemi legati all'alcolismo, eppure Ottieri non dimentica le diverse tematiche legate al “male di vivere” che hanno contraddistinto la sua vita (oltre che la letteratura). Il soggiorno nella clinica di Losanna rispecchia in parte l'esperienza di Zurigo attraverso lo scorrere del tempo con la distillazione d'angoscia e di stati d'irrealtà quotidiana che opprimono l'animo e il corpo dello scrittore, eterno prigioniero di un'esistenza “sbagliata”. E la clinica viene vissuta, ancora una volta, come un carcere (l'edificio dall'esterno appare una prigione anonima, inquietante) sebbene il tono che avvolge *Cery* sia senza dubbio meno drammatico delle precedenti reclusioni.

Apparve d'improvviso un edificio, con due ali laterali, alto e grandissimo, quasi imponente, di architettura fredda. [...] Il reparto mi dava sicurezza, cioè microansia. Scoprii una stanzetta dove i prigionieri ricevevano gli ospiti: una sorta di parlatoio ben arredato. [...] Ma ero prigioniero (di me stesso). [...] Entro col batticuore, teso, esco ammosciato. L'indomani ricomincio. Teso, con l'acquolina in bocca, poi triste, per le vie come bracci di San Vittore. L'evasione è impossibile. I miei pensieri sono impastati di illusione e morte.

(*CERY*, pp. 8, 11, 35, 48)

All'interno della clinica, il “soggiorno” è regolato secondo i ritmi di un normale penitenziario, con i suoi tempi e regolamenti ferrei, e l'esempio più eclatante riguarda l'atelier, luogo per eccellenza detestato dallo scrittore come già accadde nel *Campo di concentrazione*, in *Contessa* e nel *Diario del seduttore passivo*:

Le 13 e 30 era il termine massimo per recarmi all'orrido atelier, mio assoluto dovere. Se non mi recavo all'atelier rompevo tutte le regole elvetiche, e non era cosa da poco. [...] L'atelier è un luogo dove si deve fare esattamente quello che non si vuol fare.

(*CERY*, pp. 37-38)

Per distrarsi dall'idea di essere una vittima della civiltà occidentale e quindi di avere l'obbligo di trasferirsi in altre civiltà – trasferimento cui la pigrizia non era pronta – Elena scese in atelier. Era una specie di cantina ingombra di cartoni, tele, colori, scarabocchi, quadri psicologici che esprimevano e liberavano l'inconscio.

(*CON*, p. 148)

Vada nel pomeriggio
all'atelier e fisiò.
Forse a fisiò, all'atelier giammai!
Troppi buchi in questa Confederazione
ho praticato nel cuoio!
Troppi borsellini ho costruito
intinti nella merda
dell'angoscia marrone!
Il pensier rinnova la paura.

(*DSP*, p. 13)

In questa clinica-prigione il protagonista tenta di disintossicarsi dall'alcol, controllato assiduamente da medici e infermieri i quali insistono sul senso di responsabilità che il paziente dovrebbe dimostrare dinanzi al *craving*. Ma per lo scrittore, cui «l'overdose è sempre necessaria» (*CERY*, p. 20), rinchiuso in clinica come «una valigia», gli stati d'ansia, l'angoscia nera, l'irrealtà, si presentano come condizioni oramai «consuete» della propria esistenza, anche se l'abitudine a vivere quotidianamente il Male non ha ancora preso il sopravvento. È inevitabile in tale contesto che il *craving* non trovi rivali degni alla sua egemonia.

Non mi accadeva niente, tranne dure ore e ore d'angoscia. L'avvenimento più clamoroso era il non avere angoscia, il petto sgombro e quasi leggero, la gola libera, specie negli atroci week-end. [...] L'angoscia mi abbatteva la mattina, tutto il giorno e la sera. Mi misi a letto e non mi

alzai più. [...] Spesso io ero una valigia. Ridisposta a Cery, la valigia precipitò in un orrido, spalancato da tossico e stanchezza. Facilmente, nei fortunati, tale stanchezza diventa angoscia. In quei giorni mi abbuffai d'angoscia. [...] L'angoscia e la paura scoppiarono sulla porta dell'atelier. Apparvi sul piccolo uscio e dissi: «Non ho l'ansia bianca. Ho l'angoscia nera».

(CERY, pp. 19, 101, 118, 126)

Il Male si distende diligentemente sul malato che avverte con disperazione le conseguenze nefaste nei diversi organi del proprio corpo, senza che la distinzione tra anima e corpo (è in procinto di formarsi allora un'unità maligna) sia sostanziale. La difficoltà di vivere viene esplicitata nella malattia che, in alcuni casi, si può interpretare come un processo patologico difensivo in cui il malato si rifugia per proteggersi dal mondo esterno. Tale processo è studiato dalla *psicosomatica*, una branca della medicina che si occupa di disturbi organici che, senza avere alla base una lesione anatomica o un difetto funzionale, sono ricondotti ad un'origine psicologica. L'uomo è un essere unitario in cui la malattia si manifesta a livello organico come sintomo, e a livello psicologico come disagio. Adottando questo punto di vista, la medicina psicosomatica ribalta lo schema eziologico classico, per il quale la lesione dell'organo era causa della disfunzione e a sua volta origine della malattia, nello schema secondo cui il mantenersi di uno stress funzionale, che ha la sua genesi nella vita quotidiana dell'individuo in lotta per l'esistenza, genera quella disfunzione dell'organo quale causa della lesione e dunque principio della malattia.

In Ottieri le circostanze della vita quotidiana comportano diverse disfunzioni sempre in momenti particolari quali uscire dalla propria camera, entrare nell'atelier, rapportarsi con gli altri. Gli stress psicosociali aumentano poi l'incidenza dei disturbi dell'immagine corporea manifestandosi attraverso disordini somatici che colpiscono parti e funzioni del corpo investite di significati simbolici consci e inconsci, influenzando l'atteggiamento del soggetto verso il proprio corpo. Durante la "prigionia" a Cery, lo scrittore pone l'attenzione sulle disfunzioni avvertite sul proprio petto, stomaco e cervello:

Il petto mi diventò una lastra di piombo dolorosissimo. Eccola la mia metà: l'angoscia nera. [...] Il peso nero, nuvola nera gravida di grandine, innescato dalla mente fatta a pezzi, premeva dentro il petto quale un cancro peggiore di un tumore.

(CERY, pp. 37, 126)

Quando mi trovo sulla linea della porta, mi sale dal territorio un gas che si solidifica in un sasso, qui, allo stomaco. Mi hanno detto che è mortale ma non fa morire.

(CERY, p. 112)

Mi scoppiava quella pappa, che era il mio cervello. [...] La testa mi diveniva una molle frittata, poi una bambagia dura e ronzante. Sentivo la materia grigia vibrare, come elettrizzata. Dopo un anno scomparvi per una malattia cerebrale che mi occupò per un anno. [...] Non potevo e non volevo arrendermi. L'unica speranza risiedeva nel massimo della disperazione. Per toccarlo serviva quel frullatore, quella centrifuga impazzita che nascondevo nella testa. [...] Si scontravano con una deflagrazione irrimediabile, un crash di meteoriti. Lo scontro avveniva dentro la mia testa, che scoppiava. Nel mio cervello avveniva un'esplosione terrificante, fisica, tellurica e astrale. Il mio cervello rimaneva piegato e sconvolto. Da allora ho sempre ritenuto di avere un cervello debole.

(CERY, pp. 37, 96, 110, 145)

Nella poetica della disintegrazione, la vicenda di Filippo Ciai si sovrappone a quella vissuta da Antoine Roquentin nel suo «essere di troppo» ricolmo di angoscia e di *Nausea* (già sofferta nel *Campo di concentrazione*) che rappresenta l'essenza della vita umana. In alcuni passi di *Cery* emerge altro aspetto del romanzo di Sartre, ovvero le atmosfere domenicali sublimite nei tristi *boulevards* durante le “normali” passeggiate che si caricano di un'intonazione lugubre e allucinata, mentre la folla assume i connotati di una marcia spettrale.

Il «formidabile avvenimento sociale» della passeggiata domenicale rivela in questo modo la sua doppia natura dell'alienazione e dello spaesamento dell'individuo, e collega direttamente la *Nausea* alla triste domenica crepuscolare del *Campo di concentrazione* e ad alcuni quadri di Munch, come *Sera sul viale Karl Johan* (1892) e *Angoscia* (1894), in cui le passeggiate della borghesia di Cristiania (Oslo) sono raffigurate come cortei funebri in cui il dolore dell'individuo di fronte al cosmo si allarga ad una dimensione universale, comune per ogni essere umano. Munch mostra, come se fossero riflesse, persone “normali” che passeggiano tranquillamente; eppure la sua “doppia vista” ne coglie l'angoscia e lo svuotamento esistenziale.

Mi ero sgonfiato. Era sgonfio e malato di pallore anche il boulevard. Ma la domenica era finita. Dei week-end non aspettavo che la fine, come se il

lunedì riportasse la felicità. [...] La domenica mattina ero terrorizzato, stavo con gli occhi spalancati verso la finestra. [...] Restavo bloccato. Riuscii a tirarmi fuori dal panico. Mi diedi a pensare: quanto il reale, la domenica mattina, senza nulla da fare tutto il pomeriggio, guardando giù nell'abisso pomeridiano e serale, provocava il mio malessere? Quanto esso era un sintomo soggettivo della mia malattia? Che avrebbe fatto un normale, in cima alla domenica?

(*CERY*, pp. 59, 90)

Ho capito che era domenica. [...] Nei quartieri periferici, tra le interminabili mura delle fabbriche, lunghe file nere si son messe in marcia e avanzano lentamente verso il centro della città. [...] Ben presto, in silenzio, le nere colonne invaderanno quelle vie che fanno la morte. [...] In via Tournebride non bisogna aver fretta: le famiglie camminano lentamente. [...] Erano circa le tre; sentivo il pomeriggio per tutto il mio corpo appesantito. Non il mio pomeriggio, il loro: quello che centomila bouvillesi stavano per vivere in comune. [...] Per loro qualcosa era morto. La domenica aveva consumato la sua breve giovinezza. [...] Il sole era chiaro e diafano. La sua luce sfiorava appena i corpi, senza dar loro ombre né rilievo: i visi e le mani facevano macchie d'olio pallido. [...] Dietro di me, nella città, nelle grandi vie dritte, ai freddi chiarori dei lampioni, agonizzava un formidabile avvenimento sociale: era la fine della domenica.

(*Nausea*, pp. 63-84)

Vedevo tutte le persone dietro le loro maschere, sorridenti e flemmatiche, volti tranquilli, vedevo attraverso di essi e c'era sofferenza in tutti loro, cadaveri smorti, frettolosi e affaccendati, correvano in giro lungo una via tortuosa, il termine era la tomba.

(*Munch* p. 98)

Nella "rida di autori vagheggiati", parafrasando la passione ottieriana intrisa di fantasticherie per le donne, anche in *Cery* affiorano numerosi riferimenti ad opere di altri scrittori, oltre ai già citati Petrarca e Sartre, quali Gadda, Dante, Parise, Byron, Foscolo, Pasolini, Piovene, Moravia. È il classico *tourbillon* letterario in cui Ottieri dimostra una grande maestria nelle fini citazioni e negli intelligenti rifacimenti che spaziano dalla cultura classica alla letteratura italiana ed europea dell'Ottocento fino ad autori contemporanei. In *Cery* tuttavia l'attenzione maggiore Ottieri la pone su se stesso in quanto scrittore malato, in

cura per disintossicarsi, che osserva il proprio modo di scrivere, le difficoltà di pubblicare un certo tipo di letteratura, ed in generale l'incessante lavoro intellettuale che fa germinare le sue opere.

Filippo Ciai è in procinto di comporre un nuovo romanzo, dall'emblematico titolo *Gli imprenditori*, sui nuovi padroni di fine millennio, ma avverte un certo impedimento nella struttura della trama. Lo scrittore riesce ad analizzare, con il solito impeto irrequieto, la propria letteratura in un momento importante della carriera, essendo infatti *Cery* il penultimo romanzo dopo trenta opere già pubblicate. La trama è stata fin dalla giovinezza un problema insormontabile, come del resto l'intreccio, «una nube nera» inestricabile, dinanzi al quale la sua precoce vocazione letteraria si andava a scontrare per poi divincolarsi a strutturare l'ennesimo diario. E si è visto come la forma diaristica sia alla base di numerose opere, da *Donnarumma* alla *Linea gotica* al *Campo di concentrazione* al *Diario del seduttore passivo*.

Mi spostai a sinistra, verso il quaderno dell'opera *Gli imprenditori*. Avevo molte idee originali ed esperienze, ma non avevo la trama. La trama, la trama! Fobia della mia giovinezza. (Finivo sempre per scrivere un diario). L'intreccio era sempre una nube nera in cui si annidava una tempesta. Scrissi tre romanzi, a sedici, diciotto, vent'anni, segno che ero nato per scrivere, avevo la vocazione, ma l'intreccio mi scuoteva, mi scassava, dalla testa al plesso, là dove i pensieri si trasformano in scariche violente. La violenza era agitazione psicomotoria, contorsioni, mute grida, sofferenze senza scampo, travaglio da parto. Spesso il bimbo non nasceva. Ero sicuro invece che mi sbudellavo e scalciavo sbattendo la testa contro il muro. [...] Nella *consecutio* tipica della narrazione, io mi terremotavo, spaccavo, mi fendevo con spasmo, insieme del corpo e dell'anima, da un cominciamento, all'acme, alla distensione. Il cervello, anche se partoriva qualche buona idea, non se ne giovava. Insomma non potevo non narrare, ma senza invenzione, senza ispirazione, senza felicità.

(*CERY*, pp. 45-46)

In queste confessioni a cuore aperto, Ottieri ammette quale fatica dello scrivere lo abbia accompagnato per tutta la vita scandagliando il nucleo del problema: egli soffre come una partoriente e il disagio fisico viene ampliato da uno struggimento mentale che non lascia scampo. La vocazione è una "brutta bestia" che non può essere accudita, e s'impadronisce dello scrittore che deve trovare in sé le forze per tradurla saggiamente su carta. Ma il procedimento

non è automatico, né tanto meno facile da attuare con l'esperienza, e la scelta convergerà sull'esigenza di narrare «ma senza felicità», e dopo tante opere pubblicate che hanno spaziato dal romanzo, al saggio romanzato, al dramma, alla poesia, Ottieri si considera uno scrittore «infelice» (*CERY*, p. 121). L'ammissione, anche se filtrata attraverso l'*alter ego* Filippo Ciai, non rappresenta certo una sorpresa, poiché i suoi scritti, fin dal primo romanzo *Memorie dell'incoscienza*, amplificano in modo progressivo il dramma esistenziale riverberato sull'anima, mettendo in scena delle "creature", fantasmi di una mente sofferente, originali ed inclassificabili nella storia letteraria non solo italiana ma anche europea.

Avevo ricevuto un telegramma dal mio editore: «Tu non concedi nulla al lettore». Come, come in pratica, potevo concedere? Che cosa concedevo? Veramente avrei voluto che il lettore e l'editore mi concedessero qualcosa, cioè soldi e grande attenzione. [...] Mi torturavo per concedere, così che non avrei potuto concedere che la mia tortuosa tortura, cioè una amenissima concessione. Avrei concesso un contenuto e una forma non concedibili, perché la coscienza non conviene mai.

(*CERY*, p. 80)

«Concedere». Su questo verbo si riflettono alcuni aspetti della letteratura di Ottieri il quale soffriva per non essere considerato uno scrittore popolare a causa degli argomenti trattati nelle sue opere, tra cui l'alienazione nelle fabbriche, le irrealità quotidiane, le malattie mentali vissute nei manicomi, le critiche violente alla società in decomposizione. Inoltre la struttura particolare spesso inclassificabile con cui ha progettato i diversi lavori ne aumenta il disagio: romanzi diaristici, saggi romanzati, poesie in forma di prosa, poemetti discorsivi, pseudo-sceneggiature, tragedie non teatrali.

È senza dubbio una lettura difficile quella che s'intraprende dinanzi ad ogni nuovo titolo di Ottieri poiché, oltre ai contenuti come detto alquanto articolati, emergono numerosi riferimenti culturali, letterari, filosofici, politici spesso di non immediata comprensione. Nel complesso, quella di Ottieri si potrebbe definire a ben ragione una letteratura "arzigogolata" e questo ad un lettore medio (per fortuna, aggiungeremo noi) non interessa. Nell'intervento di chiusura delle due giornate del convegno *Le irrealità quotidiane*, svoltosi a Roma nella Casa delle Letterature il 2 e 3 marzo 2003, la moglie di Ottieri, Silvana Mauri, conferma il pensiero del marito «Avrei concesso un contenuto e una forma non concedibili, perché la coscienza non conviene mai», con le seguenti affermazioni:

Ottiero non si sentiva un perdente come letterato. Soffriva di terribili angosce, le cliniche, si è detto, lo laceravano nel cuore, [...] ma si sentiva perdente solo perché non era uno scrittore popolare, quello che lo avviliva era vendere 500 copie e non 40.000. [...] Ottiero ha ricevuto moltissime lettere di depressi che si riconoscevano, capivano che cosa avevano. Beh, questo l'ha reso felice, ricevere non dai critici, ma dai depressi, da tutta Italia, persino dall'estero, perché per esempio non è stato poco recensito. Lui ha avuto grandi critici, migliaia di recensioni, voleva essere uno scrittore popolare e questo non lo è stato.

(*Convegno*, p. 73)

Non uno scrittore di successo, per i motivi appena ricordati, ma originale che ha “illuminato” con la sua opera delle tematiche complesse come l'industria, la clinica e la politica rimaste nell'ombra della storia della letteratura italiana, o solo parzialmente affrontate da altri autori, senza comunque quella *full immersion* che solo Ottieri ha potuto “vantare” vivendo in prima linea (seppur “recluso”) nei tre ambiti presi in esame. Si parla della letteratura di Ottieri come inclassificabile e a volte, soprattutto per le poesie, incomprensibile: se la prima definizione è corretta, emergono forti riserve sulla seconda poiché se si accettano senza reticenze le *règles du jeu* “imposte” dall'autore, la sua scrittura si palesa in modo lucido ed accessibile. Non è tuttavia dello stesso avviso un editore che, in un passo di *Cery*, liquida frettolosamente un suo nuovo libro di poesie perché non ci si «capiva nulla».

Telefonai al Grande editore per un mio piccolo libro di poesie, egli mi disse quasi infuriato che non ne capiva nulla e che, se insistevo, dovevo mandarlo al Direttore editoriale. Così feci. Invitai a colazione il Direttore editoriale, uomo distinto e piacevole che però del mio libro tacque completamente. [...] Dopo tre anni il libretto uscì. Andò bene, ma io, durante l'attesa, avevo scritto per ingannare il tempo, un altro libretto. Quando lo annunciavi al Direttore, ribatté che io producevo più di quanto qualsiasi editore potesse pubblicare. [...] «No, no» disse, «è troppo autobiografico, prolisso, smisurato. Guarda, no». Post hoc, propter hoc. Cominciai ad avvelenarmi con troppe medicine che avevo con me.

(*CERY*, pp. 96-97)

Qualsiasi editore vorrebbe pubblicare opere di successo, per guadagni immediati e sicuri. Cosa può garantire Ottieri? Non certo un *best seller* e dunque si comprendono

facilmente le subitanee difficoltà incontrate ad ogni nuova proposta. Eppure quando si leggono i nomi delle case editrici che hanno pubblicato le sue opere nel corso di cinquant'anni, i riscontri sono soddisfacenti: Einaudi, Bompiani, Marsilio, Garzanti, Guanda, Giunti, Longanesi. Il problema atavico, ma relativo, è quello di non poter mai pubblicare un *best seller*, anzi addirittura Ottieri arriva a considerarsi uno «scrittore più cerebrale che celebre», un «bad-sellerista»²⁸¹ che è un “ottima” etichetta per presentarsi all'editore proponendo un nuovo lavoro. Ma soprattutto egli non è uno scrittore fallito, come afferma lo psichiatra Perugi, incontrato già al tempo dell'*Infermiera di Pisa*, in quanto «ha preferito occuparsi della sua malattia, piuttosto che della sua *promotion*».

Sempre è usato l'intrattenimento. Meglio una bolla di sapone che la noia. A chi dispiace passare un'ora piacevole (e magari «nutritiva per lo spirito»)? Ma la separazione ormai è drastica a priori: o la letteratura da best seller o letteratura di ricerca. La prima si vende, la seconda no. Scegliete e non piangete. Io vi do il dato. Ripresi il mio mitra e mi rimisi a sparare. [...] Non scrivevo niente di fiction. Scrisi unicamente realtà, né di ricerca né di best seller. [...] Volevo provare a saltare dal mondo della ricerca al mondo del best seller. Così mi avevano detto che si dividevano i libri e gli autori. Il giudizio mi sembrava un po' schematico e un po' razzista. Tanto più che l'autore veniva concepito a priori come appartenente al best seller o alla ricerca, qualunque libro egli facesse. La cosa era impressionante. È che io non concepivo nemmeno come avrei potuto immaginare un libro di intrattenimento. Con quale riga avrei dovuto incominciare? [...] Io, scrittore senza fantasia, che ha sempre voluto scrivere senza fare lo scrittore, che non piaccio agli italianisti e sono un bad-sellerista, scrittore più che altro pratico e «infelice», difficile che non ha mai «lavorato sul linguaggio» e invece di cantare ragiona.

(CERY, pp. 46, 69, 80, 121)

Filippo Ciai è uno scrittore e come tale sta lavorando ad un nuovo romanzo dal titolo *Gli imprenditori*, lavoro che va a rilento a causa delle lettere che invia quotidianamente alle due donne amate in clinica, Frau Lotte Firz e Fraulein Müller. Perché questo titolo e quale

²⁸¹ «Perché io sono stato lunghi anni malato, e quindi ho parlato molto della mia malattia, cercando di vedere in essa anche un centro che potremmo chiamarlo clinico-filosofico, e cioè quando il dolore diventa un fatto centrale della vita. Ma questi sono affari miei: non è che io esiga che altri facciano altrettanto per fare della buona letteratura». «E gli editori come vivono questa insistenza?». «Ah, la vivono malissimo e dicono: “Basta, piantala con la malattia e parla di cose allegre. Possibile che tu un bel romanzetto rosa non sia in grado di scriverlo?”». Dall'intervista ad Angelo Gaccione, cit.

argomento viene trattato? All'inizio lo scrittore, durante la gestazione del romanzo, pensa che gli imprenditori debbano trovarsi sempre in conflitto con lo Stato a causa delle innumerevoli "magagne" giudiziarie che qualificano le loro aziende, ed il tema sembra accattivante. Il problema si porrà in seguito, quando gli imprenditori *saranno* lo Stato. Più che ad un romanzo, Filippo Ciai pensa ad un poema ed inizia a strutturarne i primi canti invocando la musa affinché possa insinuargli l'ispirazione (lui «scrittore senza fantasia»), per delineare una figura d'imprenditore modello, devoto al Mercato e al dio Denaro, che abbatte tutti i suoi nemici senza pietà, dal concorrente all'operaio.

Essi sentono, come dirà Parise, l'odore del sangue. [...] Appena sento l'odore di un padrone, sento l'odore del sangue, mi invade il panico. Oggi i padroni del mondo sono i padroni di tutto. Siamo nel cerchio di fuoco della loro tirannia capricciosa e narcisa. Essi amano il regno della necessità capitalistica, la cui essenza è il denaro quale unico valore.

(CERY, pp. 95, 98)

Ottieri si riferisce in questo passo al *Padrone*²⁸² di Parise, scrittore importante per quei confronti attuati sul tema dell'alienazione nella fabbrica, ma c'è un altro elemento da rimarcare. La citazione «L'odore del sangue» rinvia ad un altro romanzo di Parise, *L'odore del sangue*²⁸³ scritto nel '79 ma pubblicato postumo nel '97, letto da Ottieri durante la stesura di *Cery*. E non è una coincidenza, in Ottieri funzionano poco, ma più concretamente un omaggio letterario, da stanare tra le righe, che riguarda un aspetto della storia italiana del Novecento: *Il padrone* è del '62, *Gli imprenditori* (anche se fittizio) del '99. Trascorrono i decenni ed il Potere si rigenera cambiando volto, dall'industria ai palazzi alla televisione alla pubblicità.

Ottieri è uno scrittore auto-referente che in ogni opera intreccia i medesimi motivi ma da diverse prospettive, creando un intreccio inestricabile (qui evidente, mentre si lamenta di non riuscire a strutturare nessuna trama accettabile: «L'intreccio era sempre una nube nera in cui si annidava una tempesta»), una fitta ragnatela di rimandi, richiami, accenni, rifacimenti che, nel complesso, articolano quella già citata "sinfonia" dall'enorme complessità strutturale. Ad esempio, l'atmosfera dei *Divini mondani* viene ripresa in tre circostanze nel romanzo:

²⁸² PARISE Goffredo, *Il padrone*, cit.

²⁸³ PARISE Goffredo, *L'odore del sangue*, Rizzoli, Milano 1997.

Dovevo mettere in scaletta tre cocktail, da Armani, da Missoni, da amici borghesi, tuttavia scollacciati, dovevo decidere le precedenze e tutto l'esistenziale verso del giro. Montavo e smontavo, rimontavo la serata, come d'uso fra mondani presenzialismi quindi divini. [...] Potevo rimanere molto solo ma ogni tanto qualcuno di importante arrivava. A mio modo mondaneggiavo, ascoltavo il dilemma con orecchio paziente, davo pareri, scoppiettavo con motti sapienti che facevano ridere. Ciò non mi bastava. Ma ero prigioniero (di me stesso). [...] In venti anni, o trenta, attraverso mille cocktail, cene, dopocene, esibizioni e appostamenti pazientissimi in località famose di mare o di montagna, con fatica, sopportazione infinita, attese snervanti per rimanere ultimo, chiudere ogni ruscelletto d'occasioni nella notte, ho cercato di accostare la bellezza. [...] Non fui «mondano», mai. Sono sempre stato un intellettuale, la mia pazzia fu sempre veicolata sul sesso. [...] Non mi divertii mai, sempre ossessionato e teso. Non ero un mondano, ero un semplice maniaco. [...] Finalmente esausto, frustrato, nella miriade delle bolle di sapone, habitué che non si abituò mai, smisi.

(CERY, pp. 16, 35, 52)

Con *Cery* si arriva alle battute conclusive di una vita “esagerata” per la malattia coinvolgente e per la brillantezza dello scrittore nel tramutarla in letteratura; e poiché sta finendo il secolo, insieme alla sua vita, lo sguardo si rivolge inevitabilmente al passato. Il periodo mondano di Ottieri esplose, come si è accennato nell'*Irrealtà quotidiana* col riferimento al personaggio F., a metà degli anni Sessanta tra feste e locali *chic*, rispondendo ad una nuova compulsione che lo spinse a legarsi agli altri ma sotto il segno della fatuità. Dopo tanti anni lo scrittore fa un resoconto di quella stagione (impressa nel romanzo breve *I divini mondani*) grazie alla confessione, aperta e senza filtri, di *Cery*: egli era un maniaco, un pazzo, ma non un «mondano» nel senso specifico del termine, quindi il divertimento non albergava in lui, anzi le feste aumentavano il suo disagio psichico trasformandosi in «sopportazione infinita» fino al momento in cui interruppe quel particolare stile di vita. Nello specifico, l'universo dei mondani non è molto diverso da quello “normale”, in quanto c'è l'*horror vacui* che li unisce all'irrealtà quotidiana: «Dietro il mondo luccicante e fastoso della mondanità, si nasconde il classico pericolo del vuoto, in tutto simile alla processione del sentimento d'irrealtà», come ha modo di affermare in un'intervista rilasciata a Ferdinando Camon.²⁸⁴

²⁸⁴ CAMON Ferdinando, *Il mestiere di scrittore*, Garzanti, Milano 1973.

Oltre ai *Mondani*, Ottieri fa riferimento a *De morte*, saggio narrativo di poco antecedente a *Cery* pubblicato nel '97, in cui si considera il tema della morte sotto l'aspetto sociale, religioso e teologico, per avvicinarlo alla cultura laica di cui si sentiva portavoce, senza però cancellare quella dimensione metafisica, importante per la vita inconscia di ogni uomo.

Per divagarmi pensavo alla morte. Pensavo religioso e metafisico, sulla traccia di quattro frasi. Quella di mio padre cui raccomandavo di farsi vedere più spesso dal curante. «Ma io voglio morire». Quella di una vecchia e vivace signora milanese. «Ho solo paura di quel salto, di quel saltino, di sentirmi soffocare». Quella di un vecchio amico che una sera del sabato chiese: «Quanto manca?». Morì la domenica alle quindici. Mi era poi rimasta in mente la riflessione di una psicoterapeuta. «Il problema non è quello della morte, ma quello della vecchiaia». Quanto a me, pensavo che il più grande mistero della vita, già piena di misteri, è la morte.

(*CERY*, p. 26)

Un'ultima allusione riguarda *La psicoterapeuta bellissima* e *Le guardie del corpo*, pubblicati in unico volume nel '94, che rappresentano pur nelle loro forme diverse, romanzo breve dall'aspetto teatrale il primo e poema il secondo, un viaggio negli abissi della psiche. Nelle *Guardie del corpo*, come visto, l'alieno alcolizzato protagonista è agli "arresti domiciliari" e combatte quotidianamente con le Guardie del corpo, infermieri e medici che lo assistono a casa e non lo lasciano nemmeno un istante a causa della spasmodica e disperata ricerca di un bicchiere. In *Cery* ritornano alcune immagini delle due opere tra psicoterapeuti all'ascolto e guardie del corpo che lo tengono in custodia.

Durante le crisi, scatenate quasi sempre da disgrazie amorose, il terapeuta, se vi ricorre, schiera la guardia e avoca tutto a sé. Si sostituisce, fedele e disponibile, al partner infedele, omicida dell'anima. Il paziente gli è grato, è grato alla sua tecnica, al suo ascolto, non ha che lui per essere aiutato, indirettamente consolato, per sfogarsi e appoggiarsi. Il terapeuta resta l'unico tramite col mondo o con l'al di là del mondo. [...] Sono agli arresti domiciliari, con tre assistenti e un'infermiera notturna, l'unica umana, che si susseguono non stop per tutte le ventiquattro ore. Sono assediato e sorvegliato. [...] «Non un bicchiere ci vorrebbe per lei, ma un

bottiglione» mi dice sempre l'amenissimo Alessandro, una delle guardie del corpo. Ecco il dopo-Cery.

(CERY, pp. 48, 49, 145)

VII. 1. d) Scrittori e poeti in visita a Cery

Si è accennato in precedenza al classico “gioco” di Ottieri che chiama in causa diverse opere con le quali instaura un fervido rapporto letterario-intellettuale, efficace per elaborare meglio le proprie argomentazioni. Oltre al contenuto dell'opera citata, Ottieri cura in particolare il momento in cui avviene il riferimento nel corpo del testo, altrimenti il “gioco” non avrebbe senso. In ordine di apparizione, in *Cery*, si presenta sulla scena Michel Butor con *La modification*²⁸⁵ che Filippo Ciai sta leggendo con notevole interesse poiché questo libro gli permette di confrontarsi con la dottoranda Maud e di instaurare con lei delle discussioni approfondite su questioni esistenziali. Come Léon Delmont, il protagonista del romanzo di Butor che durante un viaggio in terza classe sul treno Parigi-Roma rimette in questione la sua vita modificando i progetti originari, così il paziente alcolizzato riflette continuamente sulla propria condizione.

Leggevo *La modification* di Butor. Quale argomento migliore per confrontarsi metafisicamente? O per una nuova teoria critica? L'uomo cambia – in meglio o in peggio – restando sempre lo stesso? O diviene un altro? Come si modifica? Da solo o con necessario terapeuta? Demmo a noi stessi uno spettacolo di superiore intelligenza brillante.

(CERY, p. 12)

Il romanzo di Butor permette ad Ottieri il riferimento al *nouveau roman* che comprende esperienze narrative in cui si negano le forme naturalistiche, il personaggio e le vicende tradizionali, concentrandosi invece sull'emergere della realtà e sul suo carattere neutro, autonomo ed estraneo alla soggettività umana, per costruire un'immagine più idonea

²⁸⁵ BUTOR Michel, *La modification*, Edition de minuit, Paris 1957, nella traduzione italiana di Sergio Claudio Perroni *La modificazione*, Fandango, Roma 2006. Coronato dal premio Théophraste Renaudot, questo romanzo fece di Butor uno dei maggiori esponenti del *nouveau roman*. Tra l'altro *La modificazione* è stata già chiamata in causa da Ottieri nell'*Infermiera di Pisa*, durante uno degli innumerevoli dialoghi paziente-medico: «Lo psicodinamista trova la sua vetta / nella mutazione. Ha letto / il libro di Butor? / Noi curiamo senza questa impresa / di modificazione» (*IP*, p. 28).

della condizione dell'uomo nella società industriale, scientifica e tecnologica. Tale tendenza venne anche designata come *École du regard* intendendo una descrizione minuta e ossessiva degli oggetti della realtà esterna in cui la presenza umana è ridotta alla funzione di *occhio*. Molti giovani scrittori in lingua francese, tra cui Sarraute, Alain Robbe-Grillet e Claude Simon, svilupparono, tra la metà degli anni Cinquanta fino ai Settanta, una rappresentazione del mondo contemporaneo in una forma che «decostruzionizzasse» il prototipo del romanzo balzachiano.

In seguito compare nel romanzo la figura di George Gordon Lord Byron con *Il Prigioniero di Chillon*²⁸⁶, ed Ottieri avverte delle similitudini col poeta inglese su due versanti, come il sentirsi prigioniero passando quasi una vita intera nei reclusori della malattia, e la composizione di un'opera avvenuta in un albergo che per Ottieri è molto simile alla scrittura nelle cliniche.

Per nulla vi incuriosiva la lapide sull'albergo che ricordava che Byron vi aveva scritto in quindici giorni *Il Prigioniero di Chillon*. Per me nulla vi era di più emozionante, fanatico come sono di biografie di poeti. Va bene che nessuno dei due aveva letto quell'opera, ma poteva essere argomento di conversazione il fatto di un poeta che scrive velocemente in albergo, per poi magari scrivere un altro poemetto in altro albergo. Romanticismo... Quanto ho scritto nelle cliniche!... Toute proportion gardée... [...] Mi prendevate in giro perché nutrivo questa mania turistica di Ouchy e del mio byronismo. [...] Volevo approfondire la relazione avvenuta sul lago, per me all'ombra di Byron. [...] Sedetti al bar di Byron.

(CERY, pp. 28, 32, 35, 144)

Ottieri non ha bisogno di leggere Byron per provare un po' di "byronismo", in quanto il poeta inglese rappresentava per lui sia l'insofferenza romantica in rotta con la società

²⁸⁶ BYRON George, *Il prigioniero di Chillon* (1816), Sansoni, Firenze 1948. *Il Prigioniero di Chillon* è un racconto in versi scritto da Byron negli ultimi giorni del giugno 1816 durante il soggiorno all'Hotel d'Angleterre, che si trova sulle rive di Ouchy non distante dalla clinica, dopo che ebbe visitato con l'amico Shelley il castello di Chillon sul lago di Ginevra presso le bocche del Rodano; castello già presente, tra l'altro, nella *Eloisa* di Rousseau che nei suoi dintorni vi ambientò alcuni episodi del romanzo. *Il Prigioniero di Chillon*, la cui trama s'ispira alla vicenda storica di Francesco di Bonivard (1493-1570), un protestante imprigionato nel castello da Carlo III di Savoia, ha come protagonista un misterioso prigioniero che, tenuto nel castello in totale isolamento, avverte una sorta d'identificazione irrealistica con l'atmosfera circostante. Byron racconta il dolore di un martire per la libertà disposto alla sofferenza totale pur di non rinunciare alle proprie idee antitiranniche. E per questo motivo il racconto diventa anche "politico", per esser utilizzato in seguito dai patrioti delle varie nazionalità oppresse contro i sovrani assoluti, anche grazie ad una forte simbologia con l'uccello dalle piume azzurre che trasfigura la natura del prigioniero e il mondo circostante. Letteratura, vita e politica si collegano dunque in Byron, ma anche in Ottieri, in modo indissolubile.

aristocratica, sia l'eroe solitario ed incompreso, fatale e tenebroso, che sacrifica la propria persona per un altissimo ideale, quello della libertà (dei greci, nel suo caso, contro gli occupanti turchi). Il viaggio, l'esilio, le contraddizioni, la complessa ambiguità del temperamento sono elementi che spingono Ottieri ad avvicinare la propria esperienza artistica con il poeta morto a Missolongi. L'eroe byroniano possiede alcuni tratti antichi da romanzo picaresco in cui emerge la figura del reietto, nemico imperterrito dei potenti, che dichiara guerra alla società: si tratta dell'eterno straniero tra gli uomini che, immerso in un'esistenza disperata, cerca la felicità perduta senza trovarla mentre combatte per gli ideali di libertà e giustizia. Questi sono gli aspetti che lo rendono un modello di vita per Ottieri e l'omaggio letterario che emerge dalle pagine di *Cery*, in cui i riferimenti a Byron sono ben quattro, lo conferma.

In *Cery* c'è anche il riferimento ad uno degli scrittori più importanti nel panorama della letteratura italiana del Novecento: si tratta di Gadda, che Ottieri stimava come un «maestro», e già incontrato nel passaggio in cui Filippo Ciai osserva Frau Lotte Firz «più bella e meno altera», nell'esplicito richiamo al *modus operandi* di Gadda che inserisce spesso nelle sue opere frammenti poetici di autori classici (tra cui Petrarca), incastonandoli nel testo con accuratezza. In quel caso Ottieri recupera Gadda e Petrarca con un colpo solo, in un intreccio di rimandi letterari raffinatissimo che permette al lettore di aprire degli scorci di analisi comparate tra autori diversi, e assai distanti nel tempo, ma accomunati da percezioni omogenee. Ottieri compie questi “svolazzi” intellettuali grazie ad una solida cultura che non è mai fuori ritmo, offrendo al lettore continui stimoli affioranti non da un semplice romanzo, ma da una *magic box* che sorprende in continuazione.

Ogni causa può essere vera o nostra invenzione, allucinazione, scusa. La vera causa è tal «gnommero» come dice Gadda. Voi non potete conoscerlo, a me Gadda mi avvolge, mi sconvolge, mi muta, non posso non imitarlo anche nel parlare.

(*CERY*, p. 36)

Considerato un «maestro» da molti scrittori, tra cui Pasolini e appunto Ottieri, Gadda ha profondamente rinnovato la narrativa italiana del Novecento attraverso l'uso geniale di miscugli dialettali, gerghi, tecnicismi, linguaggi diversi ed anche grazie ad un continuo e imprevedibile stravolgimento delle strutture romanzesche tradizionali. Profondo rispetto ed ammirazione Ottieri provava per Gadda, uomo ancor prima che scrittore, sofferente per quel

“male di vivere” che si oggettiva nelle disgrazie storiche (in Italia così frequenti) e nell’esistenza quotidiana. Un “compagno” di dolore con il quale Ottieri confronta suggestioni affini, come ad esempio il non riconoscersi nel moderno mondo alienato oppure nel percepire l’estraneità che imperversa nella concretezza esteriore.²⁸⁷

Ottieri prima lo invoca come musa ispiratrice ricordando l’incipit dell’*Iliade* di Omero: «Cantami, o Gaddus, del funesto atelier la penosa istoria» (*CERY*, p. 38), e poi gli rende un omaggio letterario quando compone un’intera pagina di *Cery* imitando lo stile di Gadda con suo linguaggio raffinato, fundamentalmente polifonico, in cui si condensano le più svariate sostanze lessicali tra i calchi diretti del parlato quotidiano ed elementi volgari, tecnico-settoriali, dialettali, gergali, forme desuete ricavate dalla letteratura dialettale, oppure letterarie e preziose, arcaismi colti illustri e raffinati, termini tecnici con un effetto angoscioso di incontrollabilità degli oggetti catalogati. La lingua è condannata, nonostante questi tentativi, a registrare l’inafferrabilità del reale, sempre più aggrovigliato ed inestricabile, insomma un *pastiche*²⁸⁸ che è nello stesso tempo groviglio, intrico, ginepraio. Ed è quello che accade nel capolavoro di Gadda, in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, un “pasticcio” di lingua e contenuto costruito con una polifonia senza centro, che ha impressionato Ottieri durante la lettura fino a quella confessione ricordata in precedenza «a me Gadda mi avvolge, mi sconvolge, mi muta, non posso non imitarlo anche nel parlare». Ottieri si prodiga nell’imitare Gadda ed il risultato è sorprendentemente efficace:

La direttrice dell’atelier era un’arpia. Perfida, sfrontata, punitiva. Cantami o Gadda, de la direttrice arpia l’ira funesta, ch’era arpia anche in nel volto, che non era brutto, ma peggio, arpiesco bellino, cutigno, con du ciondoli di capegli niri niri a’ lati, funesti vitigni, arpieschi, accutumati, avvinghiati serpigni viperini. I’ mi giacevo nella mi’ an-goscia nera. Non potevo, non potevo – non possumus – bucare i buchi con la maligna pinza in nel non macerato cuoio, ciò è duro, durissimo cuoio, per costruire un

²⁸⁷ Nutrito di cultura umanistica e scientifica, ingegnere per volontà materna ma con una precoce vocazione letteraria, Gadda era animato da ribollenti umori, tra cui depressione e nevrosi, sarcasmo ma anche pietà verso l’uomo, animata da interesse per gli altri e dalla passione morale e civile che lo ha condotto a criticare aspramente la società del suo tempo, dalla rabbiosa delusione postbellica al rifiuto netto del fascismo, fino alla condanna della mediocre fauna borghese in profonda decadenza che si cristallizzava in squallide consuetudini, riti, manie e pregiudizi ridicoli. Molte delle sue opere si erigono contro il mondo volgare grazie ad un inimitabile taglio satirico, corrosivo e a volte apocalittico che tenta di razionalizzare il caos del mondo con una descrizione integrale della realtà complessa e inafferrabile.

²⁸⁸ In senso generale, si parla di *pastiche* per quei testi dalle caratteristiche varie e indeterminate, che imitano, mischiano e deformano materiali, modelli, linguaggi dalla provenienza più varia: il *pastiche* è una combinazione di molteplici generi che, attraverso calchi e contraffazioni di stili e forme di diversa origine, fa esplodere i normali limiti dell’organismo letterario, nel segno della distorsione e dello stravolgimento.

borsellino de' meglio, a grand'arte compiuto e campito, con tutta la mi' energia misurante-calcolatore, ciò è meccanico – dis-perato. «Ciai! Oggi tocca a lei la preparazione del tè e il risciacquamento del vassel-lamel!». Ahhh! Vuol stiletarmi. L'anima sbuzzarmi.

(CERY, p. 39)

Ottieri descrive il disagio provato per l'obbligo di lavorare nell'atelier, con la sua «arpiesca» direttrice, in un procedimento lessicale che rispecchia lo stile di Gadda nella cura dei dettagli minuziosi, ossessivi e maniacali, con i quali si forgiavano descrizioni grottesche tra cui spicca la direttrice «arpia», termine quest'ultimo impiegato cinque volte in poche righe per dare all'immagine una vivida forza: il volto «arpiesco» e i capelli «arpieschi» delineano infatti un ritratto brutto e senza alternative. Il tutto “abbellito” da numerosi neologismi come «cutigno» che rinvia alla cute, «accutumati», «serpigni» da serpe che, legati a «vipserini» per i capelli, rimandano all'immagine della Gorgone, mostro femminile della mitologia classica, anguicrinoto e dallo sguardo terrificante. Inoltre si rileva, in questo passo, la presenza di forme dialettali siciliane come «capegli niri niri», romane «du» per due, toscane nelle forme sincopate «mi'», «de'» e «i'». Oltre a ciò Ottieri lega tra loro termini appartenenti a diversi ambiti, come il verbo «sbuzzare» che significa propriamente «sventrare un animale» e che, per estensione, rinvia ad espressioni di truculenta brutalità, ma il contrasto con l'oggetto destinato ad essere “sbudellato”, l'eterea «anima», rende un effetto straniante. Nel testo vi è anche il riferimento alla formula utilizzata da Pio IX che nel «non possumus» condannava le «usurpazioni» piemontesi del 1860, cioè l'unificazione dell'Italia e l'annessione delle Romagne al Regno piemontese.

Nel complesso, stride ogni rapporto logico attraverso l'immagine del paziente che vuole evitare un semplice lavoro manuale durante l'ora dell'atelier. Poi si esplicita nel testo («con tutta la mi' energia misurante-calcolatore, ciò è meccanico») anche un riferimento diretto ad un romanzo di Gadda, *La meccanica*²⁸⁹, elaborato nel '28 e pubblicato ma con soli tre brani sulla rivista «Solaria» nel '32, mentre il testo completo del manoscritto originario apparirà nel '70; questo sembra un omaggio, oltre che allo scrittore, all'ingegnere Gadda ed alla sua formazione scientifica.

Ottieri richiama poi alla mente, in alcune pagine di *Cery*, anche Pasolini ma è un ricordo particolare, non letterario, indirizzato agli aspetti intimi del poeta, quelli più “scandalosi” che segnarono la sua vita, e soprattutto i rapporti con la gretta società italiana del

²⁸⁹ GADDA Carlo Emilio, *La meccanica*, Garzanti, Milano 1970.

dopoguerra. Ottieri senza alcun moralismo ricorda Pasolini esclusivamente per la sua omosessualità, da lui incompresa ma non condannata, con il filtro dello sguardo della madre e della moglie, attratte *au contraire* dagli omosessuali.

«Lei» mi domandò di colpo, «ha conosciuti molti omosessuali? Sua madre, sua moglie, frequentavano, frequentano, amano frequentare omosessuali?». «A caterve» risposi. «Mia madre non si innamorava che di pederasti. Il primo amore di mia moglie è stato Pasolini. La nostra casa pullula di omosessuali. Di ogni razza e tipo. [...] Del resto, non era omosessuale anche Freud? Solo il freudismo riesce a trovare, sotto i più svariati sintomi, l'omosessualità. Essa è per me come l'unghia che riga il vetro. Io capisco tutto, l'omosessualità non la capisco. È per me un buio inconcepibile, richiede un cervello, un cuore, un clitoride, un cazzo che non sono capace di concepire».

(CERY, p. 22)

Eppure, a modo suo, Ottieri lo poteva concepire, se pochi anni prima strutturò un'opera così imponente come il *Poema osceno* dove il protagonista è un maturo poeta che ama non solo le donne ma anche i ragazzi, un'opera "scandalosa" che rispecchia in parte il *Petrolio* di Pasolini.

«Ma quando con un altro amico ci lasciavamo dopo molti conversari e io tornavo a casa con mia moglie, e lui andava a battere alla stazione, alle marane, tutte le notti, io sentivo un taglio netto e secco, una distanza fra noi che coinvolgeva tutta la nostra amicizia, tutte le nostre idee. Sentivo una diversità fondante». Fui drastico come non mai: «Io non capivo, non capivo». «Esiste dunque un'eccezione al suo homo sum. Sua madre li amava?». «Non si innamorava che di loro». [...] «E sua moglie?». «Il suo primo amore è stato un omosessuale famoso». [...] «La sua vita è sempre stata circondata da omosessuali?». «Sì. Per questo ho la mania delle donne?»

(CERY, pp. 74-75)

La moglie Silvana Mauri, per la quale «il suo primo amore è stato un omosessuale famoso» ovvero Pasolini, nel suo libro-diario *Ritratto di una scrittrice involontaria* (diviso in tre parti: *Ricordi, lettere e sogni; Diario editoriale '44-'45; Ritratti e conversazioni*)

testimonia l'esperienza della guerra osservata dalle stanze della casa editrice Bompiani, le fughe di Vittorini, gli andirivieni di Antonio Banfi, i corpi fucilati per la strada, il 25 aprile. E soprattutto emergono, nel corso degli anni, ricordi, lettere, sogni, ritratti, conversazioni, il matrimonio con Ottieri, l'arrivo alla Bompiani di giovani promettenti come Umberto Eco, Mario Spagnol o Eric Linder; l'amicizia con Camilla Cederna, Franca Valeri, Ernesto Rogers; la collaborazione con Corrado Alvaro, Cesare Zavattini, Cathy Berberian. In sostanza Silvana Mauri ebbe contatti diretti con gran parte della cultura del secondo Novecento che a Milano, specie nell'immediato dopoguerra, ha avuto il suo fulcro innovatore.²⁹⁰

I due accenni espliciti al «primo amore» della moglie nei confronti di un «omosessuale famoso» che ha anche un volto e un nome, Pasolini, rinviano ad un articolato rapporto intellettuale sviluppatosi tra i due (o meglio, tre), ma senza dimenticare che lo stesso Ottieri considerava Pasolini un «maestro». Ricorda Silvana Mauri:

Quando si perde chi si ama, i ricordi al primo momento sono macerie. Poi era vero che l'avevo conosciuto "prima", nella potenzialità già intera («tu mi hai conosciuto», mi scrive, «sano come un albero e intero come una pianta») e già immutabile, ma ancora tutto in sé, prima di volgersi. Me lo portò a casa mio fratello Fabio, sedicenne, avendolo conosciuto nella redazione di una rivista giovanile, «Il Setaccio», a Bologna, dove la famiglia Pasolini e la mia si erano stabilite provvisoriamente e, in fondo, per caso. [...] Mi parve bellissimo con la sua faccia sulla quale i tratti slavi, romagnoli, ebrei, avevano composto linee uniche, una maschera irripetibile. [...] Come è accaduto che io, ragazza borghese, senza radici paesane, eterosessuale, e lui allora, tutto pervaso e raccolto di poesia casarsese, materna, inesperto del mondo, impaurito da ciò che non conosceva, tutto compunto "del suo interno ignoto", con la sua mente forte, geniale, studente diligente, omosessuale, ci siamo inseguiti per tutta la vita, scritti, raccontati, raggiunti, quando appena era possibile e dentro la sua vita che sempre più si separava dalla mia? [...] Era onnivoro: di facce, di gesti, di paesaggi, di odori, del passato, del presente, di letteratura, di linguaggi e di azioni, di ciò che era compiuto e di ciò che era incompiuto, nel suo vitale divenire. Del sublime e dell'orrido dell'uomo. [...] Fummo presto separati dalla guerra.

²⁹⁰ Silvana Mauri (Roma 1920 – Milano 2006), figlia di Umberto Mauri, futuro presidente delle «Messaggerie Italiane» e nipote di Valentino Bompiani, nella cui casa editrice lavorò fin dai tempi del liceo, sposò Ottieri nell'aprile del '50 a Lerici, dopo essersi conosciuti la prima volta a Roma la sera del Referendum del '46 in casa di amici comuni. Di Silvana Mauri è stato pubblicato nel 2006 il libro *Ritratto di una scrittrice involontaria*, edito da Nottetempo e a cura di Rodolfo Montuoro, in cui sono raccolte, tra le altre, lettere alla madre, al padre e a Ottieri.

Ci scrivevamo quasi ogni settimana o quasi ogni giorno. Le mie lettere sono andate perdute. Prendevo treni gelati per raggiungerlo a Casarsa, dodici, a volte venti ore di viaggio da Milano. [...] Di giorno, ebbri di felicità, alati, smemorati, correvamo in bicicletta sulle prode gelide del Tagliamento per qualche piccolo cinema parrocchiale dei paesi vicini o a ballare sfrenatamente tanghi, polke e fox-trot nelle balere popolari. [...] Io ero il riflesso di tutto ciò che gli apparteneva e mi sembrava di non abitare un paese reale, ma il suo stesso cuore. Anche Pier Paolo allora era ancora felice. [...] Anche la sua omosessualità era ancora un gioco dolce tra ragazzi. [...] Quando fu cacciato da Casarsa lui, mirabile maestro dell'Academiuta Furlana, mi chiamò a Roma. Mi disse che abitava una casa abusiva, senza indirizzo, a Rebibbia. [...] Stentai a trovarla, ma quando entrai nella povera casa senza tetto, lui era lì, immobile, disperato di avere, come mi diceva, perduto tutto: lavoro, rispetto, fiducia del suo mondo casarsese, la scuola e di avere trascinato via la madre. Sembrava il futuro Cristo del suo film. Intorno, marrane, serrati, immondezza, l'informe suburbano, un pezzo dell'«inferno della borgata», ma vivo di ragazzi, di diseredati. Dietro le sue parole desolate vedevo lampeggiare, nel fondo dei suoi occhi profetici, una diabolica voglia di vivere l'inferno che lo circondava.²⁹¹

Pasolini scrisse molte lettere a Silvana Mauri, ed in particolare in quella del 10 febbraio '50 le confida la condizione drammatica della propria omosessualità indicata «scandalosa» dalla società «civile» dopo il «fattaccio» di Ramuscello e la conseguente fuga, insieme alla madre Susanna Colussi, da Casarsa a Roma avvenuta di notte «come dei ladri».

La vita sessuale degli altri mi ha fatto sempre vergognare della mia: il male è dunque tutto dalla mia parte? Mi sembra impossibile. [...] La mia vita futura non sarà certo quella di un professore universitario: ormai su di me c'è il segno di Rimbaud o di Campana o anche di Wilde, ch'io lo voglia o no, che gli altri lo accettino o no. È una cosa scomoda, urtante e inammissibile, ma è così: e io, come te, non mi rassegnò. [...] Io ero nato per essere sereno, equilibrato e naturale: la mia omosessualità era in più, era fuori, non c'entrava con me. Me la sono sempre vista accanto come un nemico, non me la sono mai sentita dentro. [...] Aggiungerò ancora subito su questo argomento un particolare: fu a Belluno, quando avevo tre anni e mezzo (mio fratello doveva ancora nascere) che io provai per la prima volta

²⁹¹ Ivi, pp. 276-285.

quell'attrazione dolcissima e violentissima che poi mi è rimasta dentro sempre uguale, cieca e tetra come un fossile. [...] Tu sei stata per me qualcosa di speciale e di diverso. [...] Da quando mi hai aperto la porta a Bologna, [...] e mi sei apparsa sotto la figura di una madonna del duecento, [...] tu sei sempre stata per me la donna che avrei potuto amare, l'unica che mi ha fatto capire che cosa sia la donna, e l'unica che fino a un certo limite ho amato. [...] Nel mio ultimo biglietto ti ho scritto che tu eri l'unica, fra tutti i miei amici, con cui mi riusciva di confidarmi: e questo semplicemente perché sei l'unica che io ami veramente, fino al sacrificio. Per te, per esserti di conforto, farei qualsiasi cosa senza la minima ombra d'indecisione o di egoismo.²⁹²

Anche i rapporti tra Ottieri e Pasolini furono alquanto complessi: dal punto di vista umano, tra i due (che erano coetanei, classe '24 e '22) non maturò nel tempo un'amicizia in senso stretto, ma nemmeno si può parlare di semplice conoscenza. Ottieri viveva, o meglio soffriva, una sorta di "gelosia" intellettuale nei confronti di un uomo (di cui s'innamorò la moglie) e di un autore inarrivabile al quale non lesinò frequenti omaggi letterari, attraverso riprese e rifacimenti, ritenendolo un «maestro» il cui giudizio estetico lo condizionava molto; si ricordi quanto le critiche di Pasolini per *Tempi stretti* disorientarono il giovane Ottieri sugli errori tecnici evidenziati e l'approssimazione linguistica. Riguardo alla lingua, Ottieri visse sempre una sorta di complesso nei confronti di scrittori, come Pasolini o anche Gadda, che erano capaci di «mimetizzarsi con dialetti a loro completamente distanti. Io mi sento un po' poverino rispetto a loro; la mia lingua è povera» (Dall'intervista rilasciata ad Angelo Gaccioli in «Milano metropoli»).

Nel colloquio con l'analista, il paziente Filippo Ciai fa una cronistoria delle proprie conoscenze omosessuali, ricordando che sia la madre che la moglie ne erano attratte. In alcuni versi del poemetto *Il padre*, Ottieri aveva già ricordato come la madre s'innamorò solo di pederasti e che questo contribuì allo sviluppo della propria malattia.

Mia madre non amò che pederasti. [...]
Molti pederasti illustri
hanno detto che la mia malattia
deriva dal non aver seguito la vera via,
indicata da mia madre. (*PAD*, p. 76)

²⁹² PASOLINI Pier Paolo, *Lettere 1940-1954*, con una cronologia della vita e delle opere a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino 1986.

Questa riflessione viene ripresa anche dal dottor Cantini che individua in Filippo Ciai «tendenze omosessuali fortemente rimosse». Freud, il complesso di Edipo, il narcisismo, l'ossessione delle donne, i complessi sessuali sono elementi che ritornano con insistenza nelle opere di Ottieri e meritano alcune precisazioni. Ad esempio l'inquadramento nosologico dell'omosessualità e la sua rubricazione nelle deviazioni sessuali ha suscitato, nella storia della psicoanalisi, numerose controversie. Le teorie sulla sua origine rientrano in due classi generali, biologica e psicologica, e quest'ultima ha fornito diverse interpretazioni, tra cui la più significativa è quella freudiana attraverso il cosiddetto complesso d'Edipo. Partendo da una premessa anatomica, Freud constata che le persone in seguito invertite abbiano attraversato negli anni dell'infanzia una fase d'intensa fissazione sulla donna (perlopiù la madre) e che, dopo averla superata, si identificano con la donna assumendo se stessi come oggetto sessuale. Partendo dal narcisismo, il ragazzo rimuove l'amore verso la madre e cerca uomini giovani e simili alla sua persona da amare come fece la madre, diventando così omosessuale.

In verità è di nuovo scivolato nell'autoerotismo, giacché i ragazzi che egli, adolescente, ora ama non sono che sostituti e repliche della sua stessa persona infantile, da lui amata come sua madre lo amò da bambino. Diciamo che egli trova i suoi oggetti d'amore sulla via del narcisismo, poiché la leggenda greca parla di un giovane, Narciso, cui nulla piaceva tanto quanto la propria immagine riflessa e che venne trasformato nel bel fiore che porta questo nome.²⁹³

L'omosessualità maschile non eviterebbe in ogni caso il contatto con altre donne, di cui anzi ci si circonda, sposandole in alcuni casi e desiderandole ossessivamente, come accade nelle «ridde di donne vagheggiate» così frequenti nelle opere di Ottieri.

Ho scoperto una cosa: se mia moglie la sera al telefono non dice d'amarmi, io non entro nemmeno in salone. Per amare le altre, ho bisogno di essere sicuro del suo amore. Dicono che ciò accade frequentemente all'uomo latino e che è l'attaccamento alla mamma, il quale raggiunge il suo vertice negli omosessuali. Per cui il donnaiolo è simile a loro, ecco una spiegazione del paradosso. Gli uni e gli altri riducono a mamme tutte le donne.

(*CERY*, p. 63)

²⁹³ FREUD Sigmund, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910), in *Opere*, cit., vol. VI, p. 244.

In ogni percorso terapeutico, oltre alla cura disintossicante, il paziente deve seguire un programma di lavoro che risulti efficace nel raggiungere l'obiettivo fissato, ovvero la guarigione. In questo processo Filippo Ciai è seguito, nella clinica di Losanna, dall'*équipe* di medici ed infermieri capeggiata dal dottor Cantini, un nuovo "antagonista" che ingaggia con lo scrittore l'ennesimo *round* del combattimento analitico in corso ormai da molti decenni.

Cantini, come già detto, segue il metodo di lavoro psicodinamico e durante le sedute riesce ad evidenziare alcuni tratti della personalità dello scrittore, a prima vista sorprendenti, che tuttavia non scuotono l'interessato.

«Dottor Cantini» proseguì. Cantini mi ascoltava attentamente, senza dar segni di fretta. «La mia vita ha sempre costeggiato i burroni del sesso e delle sue varietà». [...] Che ne diceva la psicodinamica? Il dottore tacque, a braccia conserte, interminabilmente, riflettendo sulla scomoda sedia. A tratti si grattava il naso. Si alzò, andò verso la finestra, si volse di scatto, puntò il dito, esclamò: «Lei ha forti tendenze omosessuali fortemente rimosse». «Dottore, questa rivelazione frequente non mi scuote affatto. È per caso questo il mio problema? Non mi scosse affatto la prima volta che mi fu detta, in una sede autorevole come questa. Che segno sarà?». Cantini fece ancora una volta il segnale di lasciar perdere, di non uscire dal seminato. «La mia vita è marchiata dalla figura femminile. Un amico omosessuale di mia moglie, e il suo giro, le hanno detto che io sono malato perché non ammetto la mia vera natura. Gentili».

(CERY, pp. 74-76)

Colpisce l'aspetto teatrale del duetto durante la lettura. Il dottore procede nella messinscena in modo istrionico con dei movimenti che sono guidati dalle didascalie di una sceneggiatura, come dimostrano i verbi al passato remoto «si alzò... andò... si volse... puntò... esclamò», mentre le frasi dei due personaggi stridono tra loro, a causa della solenne e sorprendente affermazione del medico che non scalfisce la sicumera del paziente, per il quale la verità rivelata è invece assai «frequente».

La rimozione delle tendenze omosessuali, di cui parla il dottor Cantini, si riferisce a quel processo inconscio che consente di escludere dalla coscienza determinate rappresentazioni connesse ad una pulsione il cui soddisfacimento sarebbe in contrasto con altre esigenze psichiche. Freud distingue nella rimozione tre fasi: originaria, secondaria e ritorno del rimosso. In un primo momento viene interdetto l'accesso alla coscienza dei

rappresentanti ideativi (pensieri, immagini, ricordi) della pulsione; in seguito avviene la rimozione propriamente detta, ossia la repulsione da parte dell'Io o del Super-Io di rappresentazioni incompatibili con le proprie esigenze; infine accade che gli elementi rimossi, che non vengono mai soppressi dalla rimozione, tendono a ricomparire in forma deformata tramite i meccanismi dello spostamento, della condensazione, della conversione, assumendo il tratto tipico dei sintomi. Lo sviluppo dell'Io e l'adattamento all'ambiente dipendono dalla rimozione originaria, senza la quale le pulsioni verrebbero scaricate immediatamente tramite l'esaudimento allucinatorio del desiderio. Nello stesso tempo, una rimozione secondaria eccessiva condurrebbe ad uno sviluppo difettoso dell'Io e alla comparsa di sintomi; si ricordi a questo proposito che per l'epigrafe del *Campo di concentrazione Ottieri* sceglie un'espressione del proprio medico curante Philippe Rupp: «La volontà è un sintomo».

La letteratura di Ottieri è in gran parte una ricerca delle origini, delle cause, delle spiegazioni dei numerosi sintomi che accompagnano le sue narrazioni. Sintomo come indizio di uno stato morboso, fenomeno soggettivo avvertito dal paziente-scrittore, che va poi decodificato e compreso in una logica causale in cui si possano individuare cause patogenetiche (che provocano fenomeni) e patoplastiche (che ne danno una forma). In ambito psicopatologico, il sintomo assume significati diversi secondo i quadri teorici di riferimento all'interno dei quali avviene la lettura del disturbo psichico. La letteratura di Ottieri rappresenta in gran parte questo sviluppo difettoso dell'Io di cui parla Freud e la "foresta" di sintomi, che ne struttura la dinamica, permette di sviscerare il Male nelle sue diverse forme, in un modo originale, un *unicum* che non trova riscontro per la sua disponibilità tragica in nessun altro scrittore italiano.

Tutto ha complottato
perché divenissi pederasta
secondo dottrina,
e un Edipo grave. [...]
Non sono un pederasta, ma dicono
che ne ho certi canali cerebrali.
La mia mania della bellezza,
anche virile, è sospetta.
La mia mania dell'ebbrezza.
(PAD, pp. 84, 86)

VII. 1. e) Il collasso della democrazia

Oltre ad essere un romanzo ambientato all'interno di una clinica in cui Ottieri racconta l'ennesimo tentativo di disintossicarsi dall'alcol, procedimento ormai consueto, anzi si potrebbe individuare come un *leit-motiv* della sua letteratura, *Cery* apre degli scorci non secondari sulla realtà contemporanea che non sfugge alle feroci critiche dell'autore. La passione civile lo conduce a combattere, a modo suo, una battaglia personale contro gli orrori di una falsa democrazia che sta impestando il vivere quotidiano di cittadini che non hanno più una patria, proseguendo le aspre accuse nei riguardi della corrotta politica italiana sviluppate già nel *Padre*, nella *Storia del PSI* e nel *Poema osceno*.

Ottieri afferma di «restare in disparte» ma è vero il contrario. O meglio, il vivere sempre “altrove” può avere qualche attinenza con la fisicità della situazione, essendo spesso ricoverato all'estero oppure rinchiuso in casa, ma egli osserva e decifra la realtà con una trasparenza a volte disarmante e addolorata, a causa dell'amore (inteso come la *philantropia* classica esplicitata nelle poesie *Vi amo*) che Ottieri dimostra verso il prossimo. Anche attraverso questo procedimento si comprende come il concetto di *humanitas* sia un carattere determinante di tutta la sua vita, oltre che della letteratura.

Io me ne stavo in disparte, irto di silenziosi furori, amori, umori e disperazioni, la coscienza sporca. Ma decisa a difendere la menzogna per una ragione morale. [...] È per me un buio inconcepibile, richiede un cervello, un cuore, un clitoride, un cazzo che non sono capace di concepire. Eppure, nihil humani a me alienum puto. [...] Un po' eccitato, trasalito, dissi subito in camera mia: «Homo sum et nihil humani a me alienum puto». Penso spesso che la mia unica vera scienza siano gli strati della società. [...] Io ho sempre goduto e sofferto di una passione civile, pur non occupandomi che di me per me. Sono un egoista sociale, un social-egoista. Ho sempre appassionatamente cercato il nutrimento per il mio ideale di giustizia.

(*CERY*, pp. 22, 73, 94)

Homo sum et nihil humani a me alienum puto è la celebre frase pronunciata nella commedia di Terenzio *Heautontimorumenos* («Il punitore di se stesso» del 165 a.C.), in cui un uomo si punisce e si emargina per le incomprensioni nate dal rapporto con il figlio. La frase divenne poi un emblema dell'ideale dell'*humanitas*, concetto-chiave “umanistico”

presente nella cultura classica che da Menandro giunge fino a Terenzio e presente nelle cerchie più evolute della Roma del II secolo a.C., in piena sintonia con la cultura dell'età scipionica. Nel concetto di *humanitas*, che si può interpretare come il riconoscere e rispettare l'uomo in ogni uomo, confluiscono vari filoni di filosofia greca, anche se tipicamente romana è la sintesi costruttiva di questo ideale ispirato dal pragmatismo attivo.

L'inconcepibile 1994 è passato solo da qualche anno e l'Italia, agli occhi di Ottieri, sta inesorabilmente scivolando, anestetizzata, in un coma civile irreversibile. I cambi alla guida del governo non convincono per niente ma il problema è molto più grave, e considerato antropologico. *Cery* illumina, per nitidezza di espressione critica, il nuovo corso politico riemerso dalle ceneri dei processi di Tangentopoli, specchio per le allodole che non inganna lo scrittore. Gli strali arrivano per tutti indiscriminatamente, dai referendum di Pannella «il loquacissimo, il democratico che non lascia parlare gli altri», agli assurdi rappresentanti della Lega Nord «consiglierei a Pironi una giacca di merda in modo da sovrapporre merda su merda», ai fossili democristiani come «lo smoderato senatore Cossiga», alla vergogna socialista, ai nuovi ridipinti fascisti, fino al partito della pubblicità che governa il paese: un carrozzone delirante di mezze figure improponibili che dirigono uno Stato pseudo-democratico.

Dal forzato esilio svizzero, Ottieri non fa sconti e riflette sulla storia d'Italia dal ventennio fascista fino all'attualità più stretta, e se un popolo antropologicamente è diventato di «merda», le cause sono da ricercare nella storia, anche se basta la pubblicità di un detersivo o un programma a *quiz* per far evaporare ogni questione. La politica per Ottieri rispecchia la natura umana, quindi qualsiasi riflessione da lui condotta riesce ad intrecciare diversi settori della conoscenza, dalla politica alla società all'antropologia alla storia.

La democrazia è difficile per una generazione che ha vissuto di colpi di stato, del Duce e della rivoluzione proletaria. La democrazia è per forza una lungaggine, è noiosa. Ci vuole una grande pazienza. La democrazia dà sfogo alla violenza dell'uomo nel tempo, con ricatti, imbrogli, corruzione, scandali, criminalità. La dittatura con milioni di morti, subito. In quel tempo, non pensavo il pensiero della morte se non quale metafisico svolazzo; vivevo quindi, fra tutti quei mali, da immortale.

(*CERY*, p. 29)

Dalle riflessioni sul confronto dei diversi sistemi politici, intendendo che non esiste una vera forma di democrazia applicata, almeno in Italia, Ottieri passa «in quel tempo» a

riflettere sulla morte, sul nulla ed infine sulla vita. Niente è slegato nel suo pensiero, ogni elemento del vivere s'incastona in un ampio mosaico che, per esser compreso, si deve guardare da varie angolazioni, ed anche qui ritorna con prepotenza l'immagine del caleidoscopio come metafora dell'esistenza.

Andando nello specifico del testo, i termini usati non lasciano spazio a fraintendimenti: il ritratto impietoso che Ottieri sta delineando riguarda l'Italia, ricolma di «ricatti, imbrogli, corruzione, scandali, criminalità» e ci sembra di riascoltare, con un'altra voce, la passione civile di Dante nei versi di condanna alla «Serva Italia, di dolore ostello, / nave senza nocchiere in gran tempesta, / non donna di provincie, ma bordello!» (*Purg*, VI, 76-78), non troppo dissimile da quella che squallidamente sta navigando verso la fine del Millennio. È un'Italia, quest'ultima, ridicola, condannata ad essere la parodia di un paese, scarnificata impietosamente dai colpi di mannaia della corruzione politica e malavitosa che gestisce, *pro domo sua*, un potere *ad personam*. Ecco perché dittatura e democrazia, in queste particolari situazioni, si disciolgono come semplici astrazioni concettuali, mentre la vita quotidiana è caratterizzata dalla concreta mancanza di libertà.

Venivo da un paese gremito da un ammasso di regole, che aveva il sommo gusto di non rispettarle. [...] Io ero un apolide, un fuggiasco, ovunque uno straniero. La mia patria era infinitamente lontana, così albergava soltanto nella mia testa. Io la portavo, nascosta, a spasso. [...] Non leggevo una riga, né di giornale né di libro. Politicamente ero diventato una bestia: l'Italia era troppo lontana. [...] Io, pur affogando nel gorgo della malattia privata, mi sono sempre occupato del mondo, cioè della società, cioè del mio paese. [...] Tentai di prendere qualche appunto il più profetico possibile. Fui davvero lungimirante scrivendo che il secolo sarebbe finito nelle mani, nei corpi, nei volti degli imprenditori e delle modelle. Il secolo si sarebbe chiuso con un estetismo magico mondiale e monetario.

(*CERY*, pp. 29, 38, 91, 92, 119)

Lungimirante e preciso del tratteggiare il volto di una società in lenta ma costante decomposizione, Ottieri ha ben previsto come si sarebbe concluso il secolo, e la morte gli ha poi evitato di osservare uno scempio ancora maggiore. L'italiota carrozzone politicante continuava intanto ad andare avanti con la sempiterna accozzaglia di lerciume umano che appesta l'aria, al cui confronto l'«orribile puzzo» proveniente dal «profondo abisso»

dell'inferno non appare più tanto nefasto. Sempre che Dante e Virgilio, dinanzi al «coperchio / d'un grande avello» (*Inf.*, XI, 1-9) della tomba di Papa Anastasio II, siano d'accordo.

Edoardo Albinati, sempre efficace e diretto nelle interpretazioni delle opere di Ottieri, gli scrive riguardo a *Cery*: «Ho appena terminato *Cery* che mi pare il libro più bello dopo l'omerico *Poema osceno* perché cristallino, veloce e tutto incentrato sul personaggio che dice IO. [...] Credo che tu abbia bisogno di essere sempre più quintessenziale, puro e narrativo». (Lettera di Edoardo Albinati ad Ottieri, 27 giugno '99)

L'amico Furio Colombo, non appena conclude la lettura del romanzo, commenta in questo modo: «Non credo che *Cery* se ne andrà tanto presto. Devo ancora capire perché sembra leggero, allegro, quasi lieto, con il peso che porta. [...] C'è qualcosa di misterioso nella fabbrica di questo libro. Forse è stata sfiorata la sbarra di plutonio del motore profondo». (Lettera di Furio Colombo ad Ottieri, 1 ottobre '99)

VII. 2. *Una irata sensazione di peggioramento*

VII. 2. a) Testamento senza eredi

Una irata sensazione di peggioramento rappresenta l'ultimo atto di un percorso letterario che Ottieri ha ordito fin dalla prima esperienza delle *Memorie* strutturando i suoi scritti in modo "sinfonico". Il romanzo uscirà pochi mesi prima della sua morte e ne sancisce, cronologicamente, il testamento letterario e non solo da un punto di vista temporale; nel testo emergono infatti in modo esplicito le ultime "volontà" di Ottieri, come se lui stesso volesse con quest'ultimo lavoro riassumere, condensare, concludere, anche con numerosi riferimenti alla morte imminente, una vicenda autobiografica (e antropologica) iniziata cinquant'anni prima.

Tuttavia, come di solito accade quando ci si imbatte in un'opera di Ottieri, ciò che sembra evidente nasconde non poche insidie: nel caso specifico si tratta di un romanzo-testamento che volutamente non si chiude, in cui l'ultima pagina presenta una spezzatura strutturale nel dialogo interrotto tra due personaggi a colloquio. Il vuoto che si apre dopo l'ultima frase potrebbe essere un ammiccamento di Ottieri nei riguardi del lettore, un "arrivederci" più poetico di un definitivo (ed impossibile) addio dopo decenni di confronti, analisi, rifacimenti, intrecci, confessioni interminabili. Ottieri lascia dunque in eredità una "sinfonia" non conclusa, e non poteva essere altrimenti a causa del progetto letterario cui si dedicò per tutta la vita.

Il titolo del romanzo venne scelto da Ottieri per un verso di una canzone ascoltata dal nipote Leon (figlio di Maria Pace): si tratta di *Irata* del gruppo CSI (ex CCCP) estrapolata dall'album *La linea gotica*²⁹⁴, ironia della sorte di ottieriana memoria.

²⁹⁴ *Linea Gotica* dei CSI venne pubblicato nel gennaio del '96 da Polygram e fu dedicato al partigiano Germano Nicolini detto "Il Comandante Diavolo" e a Giuseppe Dossetti "Il Monaco Obbediente" che sarà tra gli estensori della Costituzione Italiana nel dopoguerra. Il disco ha il cuore rivolto alla guerra in Jugoslavia mentre il conflitto entrava nella fase più cruenta, e i musicisti del CSI sentirono la necessità di affrontare il lato negativo della storia senza lasciarlo soltanto ai giornali o alla televisione con la volontà di dar voce ad uno scompenso esistenziale. Nacque allora un disco che spaziava tra note malinconiche e urla sommesse di dolore, nel racconto di tragedie storiche dimenticate che dovrebbero far riflettere chi le osserva da "lontano" avendole alle proprie frontiere. La voce marziale e ieratica di Giovanni Lindo Ferretti dipinge uno scenario apocalittico, una vita fatta soprattutto di sofferenza; con un tono beffardo porge ruvide, durissime riflessioni sul conflitto, scene di distruzione e violenza, temperate però da momenti di dolce tenerezza mistica. A chiudere il disco, per l'ultima affermazione di resistenza intellettuale e personale di fronte a un mondo che va in pezzi, si rende omaggio a Pasolini nel brano *Irata*, dove alcuni suoi versi vengono cadenzati in moto circolare, quasi fossero un lungo mantra che si avvolge su se stesso, raggiungendo effetti di intenso lirismo e grande intensità.

Incombere umorale degli affetti del sangue / Incombere umorale delle idee delle istanze / Insolente promessa sciocca vacua solenne / Di bastare a sé... / Non tornerò mai dov'ero già / Non tornerò mai a prima, mai / Non tornerò mai a prima, mai / Non tornerò mai dov'ero già / Incombere umorale delle idee delle istanze / Incombere umorale degli affetti del sangue / Potessi dirti quello che nemmeno posso scriverti / Esiterei nel farlo... / Oggi è domenica, domani si muore / Oggi mi vesto di seta e candore / Oggi è domenica, domani si muore / Oggi mi vesto di rosso e d'amore / Non tornerò mai dov'ero già / Non tornerò mai a prima, mai / Non tornerò mai a prima, mai / Non tornerò mai dov'ero già / Oggi è domenica, domani si muore / Oggi mi vesto di seta e candore / Oggi è domenica, domani si muore / Oggi mi vesto di rosso e d'amore / Ad onta di ogni strenua decisione o voto contrario / Mi trovo imbarazzato sorpreso ferito / Per un'irata sensazione di peggioramento / Per un'irata sensazione di peggioramento / Di cui non so parlare né so fare domande / Di cui non so parlare né so fare domande.

(Testo della canzone *Irata*, scritto da Giovanni Lindo Ferretti)

I versi «Oggi è domenica, domani si muore / Oggi mi vesto di seta e candore» furono ripresi dalla poesia di Pasolini *Oggi è domenica* che fa parte delle *Poesie a Casarsa* scritte in friulano e raccolte nella *Nuova gioventù*²⁹⁵. Per quanto concerne il verso «Una irata sensazione di peggioramento», questo fu ripreso e leggermente modificato da una frase estrapolata dal primo capitolo del romanzo *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio.²⁹⁶

Ottieri ricorda la scelta del titolo del suo ultimo romanzo in una lettera inviata al «grande amico operaio anarchico di Porto Marghera» Ferruccio Brugnaro:

Caro Brugnaro,

bellissime le tue poesie [*Non pugnalate la pace*, inviate ad Ottieri il 26 settembre 2001]. Come sempre è in sintonia coi sentimenti di ogni giorno.

Ho appena finito il libro che ho consegnato all'editore e che uscirà in

²⁹⁵ PASOLINI Pier Paolo, *La nuova gioventù: poesie friulane, 1941-1974*, Einaudi, Torino 1975, p. 14. Nella versione italiana: «Oggi è Domenica, / domani si muore, / oggi mi vesto / di seta e d'amore. // Oggi è Domenica, / pei prati con freschi piedi / saltano i fanciulli / leggeri negli scarpetti. // Cantando al mio / specchio, / cantando mi pettino. / Ride nel mio occhio / il Diavolo peccatore. // Suonate, mie campane, / cacciatelo indietro! / "Suoniamo, ma tu cosa guardi / cantando nei tuoi prati?" // Guardo il sole / di morte estati, / guardo la pioggia, / le foglie, i grilli. / Guardo il mio corpo di quando ero fanciullo, / le tristi Domeniche, / il vivere perduto. // "Oggi ti vestono / la seta e l'amore, / oggi è Domenica, / domani si muore"».

²⁹⁶ FENOGLIO Beppe, *Il partigiano Johnny* (1968), Einaudi, Torino 1994, p. 6: «Con una irosa sensazione di peggioramento».

primavera. Si intitola *Una irata sensazione di peggioramento*. Un mio nipote [Leon] dice che è una canzone: dovrò forse denunciarlo alla SIAE.

(Lettera di Ottieri a Ferruccio Brugnaro, 11 ottobre 2001)

Brugnaro gli risponderà il 2 novembre 2001 e nella lettera emerge questa frase: «Speriamo di uscire presto da questi giorni orribili in cui sulle coscienze sta calando un buio infernale», riferendosi agli ultimi sviluppi politici, ovvero i primi passi del secondo governo Berlusconi, che stavano seppellendo l'Italia in un'agonia disperata, cogliendo (senza ancora averlo letto) il nucleo tematico del romanzo di Ottieri sul cui titolo sembra calare un sottile strato d'ironia quando si legge «peggioramento» dopo le trenta opere precedenti in cui Ottieri aveva descritto, anche minuziosamente, la propria “discesa agli inferi” della depressione, l'alienazione industriale, la «merda antropologica» in politica: «peggioramento» da cosa?

Il protagonista dell'*Irata sensazione* è un nuovo ed ultimo *alter ego* di Ottieri, Pietro Mura, scrittore alcolizzato cronico («Pietro, come alcolista, era un automa. [...] Viveva solo per bere e il bere scandiva le sue giornate» *ISP*, p. 23), il quale decide *in extrema ratio* di rivolgersi ad uno psichiatra e tossicologo di Torino, Carlo Migliorini (immagine romanzata di Luigi Gallimberti²⁹⁷), per tentare una nuova cura disintossicante dopo quelle passate, rivelatesi infruttuose. Il cognome del medico stride volutamente con il titolo del romanzo nel conflitto tra miglioramento (minimo) e peggioramento (dilagante) in cui quest'ultimo avrà la meglio, anche se ci si chiede da dove il peggioramento possa scaturire: c'è stato un qualche miglioramento prima e nessuno se n'è accorto?

Luigi Gallimberti ricorda il giorno in cui la moglie di Ottieri, Silvana Mauri, lo incontrò per un appuntamento:

Era il 21 dicembre 1989 quando Silvana Ottieri, una signora gentile e disperata, mi implorò di aiutare suo marito a farlo smettere di bere perché non sapeva più cosa fare. Venne nel mio ambulatorio e mi consegnò una lettera a nome del professor Cassano di Pisa che recitava testualmente le seguenti parole: «Il signor Ottiero Ottieri di anni sessantaquattro si è ricoverato nella nostra casa di cura nell'ottobre 1988. Al momento dell'ammissione il quadro clinico era caratterizzato da iperansietà con

²⁹⁷ Luigi Gallimberti è psichiatra dalla formazione psicoanalitica e tossicologo medico. Dirige la tossicologia clinica delle farmaco-dipendenze dell'Azienda ospedaliera Università di Padova, dove insegna tossicologia clinica e psichiatria delle farmacodipendenze. È autore del libro *Il bere oscuro* (Bur), che, basandosi su innovative scoperte scientifiche, spiega come e perché si può diventare tossicodipendenti e morire a causa dell'alcol. Ottieri nel romanzo scriverà: «Migliorini stava scrivendo un libro, *Il vero è oscuro*» (*ISP*, p. 57).

agitazione psicomotoria, iperventilazione, tremori, sudorazioni, nausea e vomito. Nelle ore precedenti il paziente aveva assunto notevoli quantità di alcol».

(Convegno, pp. 20-24)

All'inizio della terapia, Ottieri rivela a Gallimberti quando e perché, da astemio, iniziò a bere verso la fine degli anni Sessanta, facendo riferimento alla difficoltà nel portare a termine un libro che lo spinse ad assumere una quantità sempre maggiore di alcolici. Da allora in poi l'alcol, come si è riscontrato in numerose circostanze, sarà una presenza inquietante, oltre che assidua, non solo nella vita ma anche nelle sue opere.

La mia storia con l'alcol è cominciata all'improvviso dopo i quarant'anni: non riuscivo a finire un romanzo, mi sentivo ultra angosciato, e io che ero non astemio, ma astemissimo, ricorsi all'alcol come anestetico. Mai più smesso. [...] Allora il professor Cassano mi ha indirizzato dal dottor Luigi Gallimberti dell'ospedale di Padova che disponeva di un nuovo farmaco per la dipendenza alcolica.

(Dall'intervista presente in *E liberaci dal male oscuro*, p. 429)

Ottieri riverbera in Pietro Mura frammenti della propria biografia, dalle origini toscane all'infanzia a Roma, la fuga a Milano, l'impiego a Pozzuoli, le avventure da eterno playboy e dongiovanni patologico, l'impegno politico, i disturbi psichici, la disgregazione di sé insieme all'amore per la vita, lo scrivere (che definisce «graforrea»), la senilità non accettata, la depressione infinita, la dipendenza alcolica, il sentimento della morte.

Ormai del tutto sottomesso all'alcol, Pietro Mura, diventato tristemente «un'insalata... un vegetale» (*ISP*, p. 16), dopo aver girovagato per molte cliniche d'Europa fino a poterne “collezionare” i ricoveri («Sono passato attraverso depressioni agitate. Trentaquattro ricoveri» *ISP*, p. 25), tenta un'ultima disperata disintossicazione rivolgendosi al dottor Carlo Migliorini, psichiatra e tossicologo moderno, che utilizza una novità della ricerca scientifica e terapeutica: il G.H.B., ovvero il gamma-idrossibutirrato²⁹⁸, chiamato più familiarmente

²⁹⁸ Il GHB fu sintetizzato per la prima volta nel '60 e da allora è impiegato in medicina come anestetico per il trattamento dell'insonnia grave e per facilitare la disintossicazione dall'alcol. Benché non abbia nulla a che vedere con l'MDMA, il GHB ingerito in forma liquida per i suoi effetti euforizzanti e di aumento del piacere, è detto anche “liquid ecstasy”. Il GHB si presenta spesso sotto forma di polvere bianca cristallina ed induce un intenso stato di rilassamento e tranquillità accompagnato da euforia in cui ansia e inibizioni si dissolvono in una sensazione di calore emotivo e sonnolenza piacevole. Gli effetti del GHB dipendono comunque in larga misura dal dosaggio e da fattori individuali: più la dose è elevata, più aumenta il rischio di avere nausea, vomito e

«sciropo»: «Le do un liquido che la farà stare meglio. Il suo alcolismo è massimo» (*ISP*, p. 15).

Un portentoso sciropo. Ora è anche in vendita, si chiama Alcover. Quando non posso fare a meno di bere, bevo quello. Vado a Padova ogni quindici giorni dal dottor Gallimberti, alcolologo... psichiatra, ma specializzato «alcolologo». È esperto di tutte le tossicodipendenze. Mi ha spiegato che anche prima di cominciare a bere io ero più che predisposto alle tossicomanie, c'era già in me questa tendenza.

(Dall'intervista presente in *E liberaci dal male oscuro*, p. 430)

Il farmaco, assunto in dosi corrette, aiuta a disintossicarsi dall'alcol, ma lo scrittore fin dall'inizio riflette sugli effetti collaterali dello stesso ed anche, fatto ancora più inquietante, sul modo di utilizzarlo insieme alle bevande alcoliche benché il *safer use* del G.H.B. imponga di non combinarlo mai con alcol in quanto tale miscela può portare, anche a piccole dosi, al collasso.

Pietro era di quegli scrittori [...] malato di realtà, benché avesse molto scritto sulla irrealtà (quotidiana). Egli non era tranquillo. Aveva sperimentato gli «effetti collaterali» del farmaco sostitutivo dell'alcol e del suo accompagnamento con l'alcol. Pericolo! Poiché ora il suo sistema era questo, quasi consolidato: bere vino; intercalarlo con il G.H.B. Gli pareva di frenare, tamponare, compensare. [...] In un istante la sua volontà di non bere salì, esponenzialmente. Decise di vivere. Di assumere solo G.H.B. Ma per questo, la sua scorta di G.H.B. si mostrò ridicola. [...] La sua tendenza spingeva ad una assuefazione del farmaco. [...] Da lì nasceva la sua nuova dipendenza da una sostanza. [...] Il darsi tutto al G.H.B. mettendo gli alcolici in una fossa comune, escludendoli per sempre, era un lavoro a tempo pieno.

(*ISP*, pp. 21, 24, 30)

Di dipendenza in dipendenza, Ottieri cambia i fattori ma non il prodotto: dall'alcol al G.H.B. il percorso si è dimostrato lungo ma ugualmente “redditizio”: «Pietro sentiva che il G.H.B. era la locomotiva affusolata e velocissima, trainante; tendeva a riempirsi di G.H.B.

vertigini, o anche mal di testa, confusione, problemi respiratori e disturbi della memoria. Possono inoltre manifestarsi delle contrazioni muscolari incontrollabili simili ai sintomi di una crisi epilettica. Con il GHB i rischi di un sovradosaggio involontario sono molto alti ed i segni di un'overdose di GHB sono un'intensa sonnolenza, seguita da molte ore di sonno profondo impossibile da interrompere e che può indurre al coma.

che gli procurava energia come una barra di plutonio» (*ISP*, p. 92). Fino a quando il tanto amato G.H.B. non venne posto, dal Ministero della Sanità, in prima fascia accanto all'eroina e la cocaina, trasformando il medico in spacciatore con olimpica accettazione del "novello" tossicomane: «Non siamo più alcolisti. Siamo drogati. Fantastico!» (*ISP*, p. 155). Così che non si spezzarono mai le catene dell'alcolismo cronico di cui lo scrittore è affetto, passando anche per un inevitabile collasso che avverrà dopo un'overdose del farmaco che conduce al coma. Ma si tratta "solo" di «un incidente di percorso» (*ISP*, p. 133), vissuto tranquillamente dal protagonista (del resto, ai collassi e ad uno stato comatoso si fece già l'abitudine da *Cery*) e raccontato con molta ironia durante il trasporto in ambulanza; episodio già esposto in un passo del *Diario del seduttore passivo*.

Non poteva più narrarsi, narrare gli incidenti che le overdosi di G.H.B. gli procuravano; per esempio entrò in coma in un'ambulanza urlante, lui intubato che a stento prendeva per un attimo coscienza e chiedeva: sciroppo o infarto? L'équipe mobile, per quanto veloce, non ci capiva niente. La parola sciroppo, parola chiave per gli addetti e gli intimi, per indicare il G.H.B., non sembrava degna, o sembrava indegna, a bordo di una unità automobile per quanto attrezzata mirabilmente e salvavita.

(*ISP*, pp. 133-134)

Riaffiorava a tratti in una autoambulanza
a spiegate sirene blu e chiedeva:
ictus o sciroppo?
Non sappiamo ancora. Forse sciroppo.
O ictus. Non sappiamo.
Gli ricacciavano qualcosa in gola.

(*DSP*, p. 135)

Iniziando l'analisi con un nuovo psichiatra, Ottieri ripercorre le medesime tappe di quel conflitto perenne con l'avversario di sempre, il medico curante, da Musatti a Cassano, da Zapparoli a Gallimberti: *The game is not over*.

«Lei sa benissimo che noi non intendiamo la malinconia nel senso di una dolce tristezza» fece Migliorini, «o qualcosa di struggente».

«Lo so. Ma la mia è una interminabile tragedia».

«Di questo parleremo a lungo. Sarà il nostro scontro fra le truppe di terra, metteremo in campo le fanterie. Scaveremo le trincee».

«Io non sono in grado di perdere. Lei non conosce il mio passato».

(*ISP*, p. 25)

Il motivo caratteristico di ogni analisi, che ha segnato le esperienze di Ottieri in quel campo, riguarda il silenzio dello psicoterapeuta, o psichiatra o alcologo durante le sedute, ed anche con Migliorini quei momenti tediosi si ripetono con una certa frequenza:

Silenzio freudiano. Il signor Mura non ha potuto mai sopportare il silenzio, lo ha sempre riempito con qualsiasi materiale avesse sottomano, anche con ripetizioni o detriti. [...] Migliorini era stufo, perciò taceva. Evidentemente, per andare avanti voleva qualcosa di nuovo. Ma Pietro aveva la famosa coazione a ripetere o l'eterno ritorno dell'uguale o corsi e ricorsi. [...] Migliorini non disse una parola per un'intera ora, muto come un orizzonte e non distratto da quel tramonto di nubi nere che formavano un'unica nube senza la minima striatura.

(*ISP*, pp. 42, 49, 73)

Per affrontare al meglio la terapia di disintossicazione, Pietro Mura, che nel corso del romanzo di autodefinisce «alcolista compulsivo» (*ISP*, p. 16), «professionista della depressione» (p. 26), «impotente» (p. 28), «bipolare rapido» (p. 33), «mondano» (p. 35), «seduttore passivo» (p. 36), «pazzo» (p. 38), «schizofrenico» (p. 39), «tossicomane» (p. 43), «trasecolato» (p. 126), «ossessivo-compulsivo» (p. 127), deve necessariamente esporre all'analista le sue angosce e debolezze; nel fare questo, lo scrittore si sofferma a rimembrare fin dall'infanzia gli eventi più significativi della propria vita, rendendo il romanzo introspettivo e autobiografico con una narrazione che oscilla tra passato, presente e futuro (tentando in questo modo di rispondere alle incessanti domande emerse nel *Diario del seduttore passivo*), con l'animo ben temprato da numerose battaglie, nostalgico a tratti, ironico, malinconico, irato, rabbioso, disgustato. *Una irata sensazione di peggioramento* riesce dunque a contenere la summa poetica di Ottieri, in cui vita e letteratura coincidono strenuamente.

Conosco la differenza tra l'arte e la vita. Non è vero che la vita o si scrive o si vive. Si vive e si scrive. Tra il sublime di certa scrittura e la miseria di

certe vite, fra pubblico e privato, come si direbbe oggi, c'è un mix a volte esplosivo. Così si spiegano le morti premature di Keats, di Pasolini. L'arte, se non dà popolarità e soldi, o anche se li dà, non scioglie le frequenti angosce degli artisti. Anzi, accentua l'abisso fra scrittura ed esistenza.

(ISP, p. 42)

Ottieri, attraverso Pietro Mura, esegue, anche se non in modo lineare bensì a sobbalzi, un viaggio a ritroso che ricorda tutte le tappe della sua vita di scrittore, dalle *Memorie* a *Cery*. Un *rewind* di un'esistenza dolorosa e nello stesso tempo intrisa di coraggio e di sfrontatezza nel raccontare, da una prospettiva letteraria, ciò che in genere si è tentato di negare come la malattia mentale, l'alienazione degli operai, il degrado sociale e politico. Ottieri, da scrittore abile a giocare sui rimandi, parodie e rifacimenti, dissemina il testo di una nebulosa fitta di elementi, immagini e motivi che riassumono una storia particolare e per certi versi inquietante. *L'Irata sensazione* si presenta dunque come un *angulus* costruito con tenacia e lucidità dallo scrittore che voleva ritagliarsi uno spazio intimo e riflessivo dove poter riflettere con saggezza (rabbiosa, tuttavia) sugli eventi passati e presenti della sua vita. Con quest'ultimo romanzo, dunque, Ottieri chiude il cerchio di un viaggio lunghissimo, ma senza mettere il punto; ed infatti la conclusione (che non è tale) presenta tre puntini di sospensione al racconto: «Anche se non ci pensi, non sposti di un centimetro il mistero...» (ISP, p. 184), un epilogo che equivale ad un *incipit*.

In principio furono le *Memorie dell'incoscienza*, romanzo e cronaca del dopoguerra, filtrate attraverso il primo *alter ego* dello scrittore, l'adolescente Lorenzo Bandini dilaniato dall'impossibilità di partecipare concretamente alle vicende storiche e sentimentali della sua giovane vita. L'incoscienza esistenziale e politica di quel periodo travagliato non perde vigore nemmeno cinquant'anni dopo, ed Ottieri la ricorda con passione emotiva che non diminuisce col trascorrere dei decenni, dilatandosi anzi in odio:

Il Grande Somaro da Salò tagliava ormai troppo puledrescamente forte, nitriva, urlava come uno stallone nell'estremo macello. [...] L'idea forte della pazzia si distraeva, in Pietro, con l'odio. L'odio per quei figurini in maschera che, volendo fare dell'Italia un Impero, l'avevano martoriata e rasa al suolo. Mi sta bene che il fine giustifichi i mezzi. Ma non quando il fine è la fine.

(ISP, p. 41)

Il “Padre” della patria che ha tradito avvolgeva i ricordi dello scrittore con l’altro Padre, quello naturale, cui collegare l’infatuazione infantile per il fascismo che si trasformerà dopo il ’43 in feroce antifascismo per poi raggiungere le più mature tendenze socialiste.

Il fascismo aveva fatto in tempo ad insegnargli l’irrazionale logica della presa di potere. In famiglia il suo padre-padrone era troppo di un nero acceso e bastonatore, perché egli non divenisse di un rosso acceso e bombarolo. Da allora egli odiava, caso mai in segreto, anche l’ombra di un padrone. [...] Il padrone è la discarica dei doveri, quando uno troppo ami i diritti. Il padrone è il faro. È così amato e disiato che gli italiani hanno prima voluto, poi sopportato il fascismo.

(ISP, pp. 30, 171)

Dal punto di vista sociale io sono sempre stato un uomo di sinistra, lo rimango. Sono sempre stato contrario ad ogni forma di padronato, di capeggiare. Il capo, l’amministratore delegato, sono sempre state figure che ho al massimo preso in giro.

(Dall’intervista rilasciata ad Angelo Gaccione in «Milano Metropoli»)

E dai tempi delle *Memorie* iniziò anche quella «ridda delle donne vagheggiate» che non abbandonerà Ottieri neanche alla soglia degli ottant’anni. Da Katja a Caterina (l’ultima conquista dell’*Irata sensazione*), gli scritti di Ottieri sono costellati, come già ampiamente rimarcato, da una densità innumerevole di figure femminili che ossessionano la mente dello scrittore, tra fantasticherie, desideri irrealizzabili, manie che si autoalimentano per divenire “prodotto” letterario, come dimostra emblematicamente l’episodio di *Cery* quando la donna, Freulein Müller, è pensata dal protagonista autobiografico, Filippo Ciai, ancor prima di apparire sulla scena.

Siamo nel 1990. Sono impotente dal 1970. [...] Dal 1970 non tocco una donna. La mia mania delle donne si è molto ingrandita, è una monomania. Mi innamoro continuamente di immagini femminili. Non entro mai e non ho mai rientro. Non mi convinco mai di essere vecchio. [...] A me hanno rovinato le donne, si disse Pietro, come un aspide che punge se stesso, nella cuccia lombarda di meticcio. [...] Io sono un dongiovanni. Da vent’anni non tocco una donna.

(ISP, pp. 28, 36, 42)

Caterina (nome feticcio già presente nel *Campo di concentrazione* per l'amante, e nei *Due amori* per la moglie, oltre che per la giovane spagnola antifranchista uccisa dalla Falange in *Contessa*) è una dottoressa assistente di Carlo Migliorini con la quale il paziente riesce in breve tempo ad instaurare una relazione. Pochissima sorpresa nel dare risalto all'evento, poiché fin dalla prima apparizione in scena di questo personaggio femminile si coagulavano due elementi per lo meno intriganti agli occhi dello scrittore: la donna è una «dottoressa» (sulla quale si stagliano due motivi prediletti come la divisa e la “lotta analitica”) e collaboratrice dello psichiatra che lo cura. Riuscirà il nostro eroe?... Sì, ci riuscirà.

Ma una donna non può bastare a questo scrittore «seduttore passivo» (*ISP*, p. 36), «Dongiovanni impotente... virtuale» (pp. 53, 76), affetto da sindrome di «casanovismo oculare» che lo obbliga a bramare un corpo femminile anche solo con lo sguardo:

Si diventa impotenti e vili, la matita più caustica si spunta contro i
piumaggi del pensiero unico emergente, emerso e della sua figura unica: la
Strafiga.

(*ISP*, p. 77)

Inoltre con Caterina, lo scrittore conclude l'eterno contrasto tra amare e *bene velle* inaugurato da Lorenzo e Katja: «Perché ti amo». «Tu, proprio me? Non è possibile». [...] «Sei tu – disse – che mi vuoi soltanto bene» (*ISP*, p. 146).

L'altra donna che si sovrappone a Caterina è Oliva, una giovane poetessa-amante del dottor Migliorini che, per il ruolo che interpreta all'interno di questo insolito *ménage à trois* (o *à quatre* considerando anche Caterina) sollecita “caso strano” le attenzioni di Pietro, rinvigorendo le sue fantasie. Attraverso il personaggio di Oliva, Ottieri ricorda una donna realmente conosciuta nel '96 durante i soggiorni a Padova, tale Maria Culatti (che si firmerà sempre Nasilli, con il cognome della madre molisana), poetessa e pittrice allora ventottenne, paziente del dottor Gallimberti il quale fece leggere ad Ottieri alcune poesie scritte dalla donna. Nell'intervento svolto alle giornate dedicate ad Ottieri nel convegno *Le irrealità quotidiane*, il dottore ricorda molto bene quell'episodio:

Io avevo appena concluso un trattamento con una giovane paziente, la
quale alla fine del lavoro mi aveva consegnato dei fogli con delle poesie,
credo, come riconoscenza per il buon lavoro fatto. Queste poesie mi
colpirono molto ed io che stavo concludendo anche con Ottieri, mi permisi,
senza pensarci su troppo, di fargliele vedere e chiedere un parere tecnico, da

esperto di un mestiere non completamente, ma abbastanza diverso. [...] Due di queste poesie furono poi selezionate da Ottieri e pubblicate con una sua recensione sulla rivista «Nuovi Argomenti». Qui le cose cambiarono, perché? Perché questa paziente diventò mia moglie.

(*Convegno*, pp. 20-24)

La seduta fu normale, severa. Del tipo molto seria, usuale e informale. Terminata, Carlo trasse dalla scrivania, in piedi, alcuni fogli di carta. Dattiloscritti. L'occhio esperto di Mura vide subito che erano poesie. Migliorini glielne diede. Pietro, automaticamente, domandò, non trovandovi la firma: «Scusi, ma chi è l'autore?». «Questo è il punto. È una persona che vuole rimanere anonima». Pietro era curiosissimo. [...] «È una sua paziente?». «Lo è stata». «È persona giovane o matura?». «Questo è il punto». [...] «Professore, queste poesie sono molto interessanti». «Lo sospettavo. Io non mi intendo di letteratura, ma sento che c'è della sensibilità... eccezionale». «Posso parlare per telefono a questa persona?». «Non ancora. È molto allarmata. Non vorrei turbare il suo equilibrio fragile». «Deve essere una persona molto... particolare». «È molto colta. Si è laureata con lode in lettere antiche. Dipinge. È anche molto carina». Oh Dio, disse Pietro, non sarà mica una bellissima malinconicissima? Il destino funziona.

(*ISP*, pp. 124-126)

La giovane poetessa mantenne un rapporto epistolare con Ottieri fino al '97, gli invia le sue poesie, chiede pareri, non vuole disturbare, ed ha paura dei giudizi di un «Maestro» al quale sente di essere legata da «profondi sentimenti». Ottieri prese a cuore la vicenda trasmettendo le poesie sia ad Enzo Siciliano (nel maggio '96) che ad Arnaldo Colasanti (nel gennaio '97).

Nella cronologia a ritroso che Ottieri plasma nell'*Irata sensazione*, un posto di rilievo è occupato da Milano, città dove «era rimasto intrappolato [...] per un groviglio di motivi» dopo la fuga da Roma. Milano rappresenta, seguendo alcuni scorci già intarsiati nelle opere precedenti (tra cui *Una tragedia milanese*), la dissoluzione di ogni umanità e comprensione, il trionfo dell'Italia ciarlieria e populistica, della pubblicità trionfante, dei partiti costruiti col *marketing*. Milano «Città convenienza» plastificata e sudicia, il cui cielo non può essere che «inesistente» e «finto», o nella migliore delle ipotesi «grigio», a specchio di una realtà non meno ripugnante con i faccioni di Craxi, Berlusconi e Bossi che banchettano sulla derelitta

pseudo-Repubblica italiana; città che ha venduto l'anima al demonio del commercio, schiava dell'unica divinità realmente funzionale, il Dio Denaro, in cui lo stridore delle ferraglie economico-tecnologiche confluiscono su un'anima derelitta e silenziosa. In fondo alla fogna, l'uomo si aggrappa all'apparenza di se stesso. A che *pro*?

Non esiste in nessuna parte del mondo un cielo finto come quello di Milano. [...] L'aria stagna della città di Milano, ammutolita dall'unica anima che aveva, l'anima del commercio, era perforata, percossa dal suo unico strillo, a tecnologia sempre più avanzata: il silenzio del volto umano. [...] Scristianizzato avrebbe ritrovato persino un Dio, l'indiscutibile Dio Soldo. Si può vivere senza Dio, ma non senza soldi. Questo è Dogma. [...] Il cielo di Milano è grigio, notoriamente, come il fumo di Londra, e varia dalla cartapesta, alla carta igienica, alla carta asciugante, alla carta copiativa, alla carta carbone. [...] Solo uno nato a Milano sopporta, non s'accorge del cielo di Milano. [...] Pietro costruì un nuovo teorema: solo i nevrotici, i bipolari non tollerano il cielo di Milano e forse nemmeno la sua terra di puro asfalto.

(*ISP*, pp. 31, 38, 45, 55, 79)

In opposizione a Milano spunta Torino, non meno odiata all'inizio della terapia, che si rivelerà per Pietro-Ottieri, che vuole salvarsi dall'alcolismo, una "tana" anche senza trascorrervi due notti di seguito; città distesa, razionale e quadrata, già conosciuta ai tempi delle prime pubblicazioni per l'Einaudi (*Memorie dell'incoscienza*, *Tempi stretti*, *I venditori di Milano*) e per la conoscenza di Calvino e Vittorini, promette la distensione ai tormenti dello scrittore alcolizzato. Avendo il dottor Migliorini lo studio a Torino, il protagonista deve fare la spola da Milano più volte la settimana trovando alla fine un approdo concreto nel capoluogo piemontese: «Torino! La odiava e la riteneva fuori mano. [...] Torino era il solo bisturi per il suo tumore» (*ISP*, pp. 7, 27).

Nella "geografia" del romanzo Ottieri ricorda anche gli altri luoghi che hanno contato nella sua vita: dalla «Capitale Immorale» che lo «estradò» nel dopoguerra, «Roma ladrona? E io ci sono nato. Io ci torno, per sempre. Vi ho etniche radici, lunghissime, che si ramificano in tutto il territorio profondo» (*ISP*, p. 31), a Chiusi, il paese del «pazzo» e delle «sue origini linguistiche, paesaggistiche e di vita» (p. 8). E non può mancare un rapido accenno a Pisa («Pietro dovette rivolgersi, solo telefonicamente, a Pisa, dove non ci si occupava altro che di

antidepressivi, con i quali curavano l'ansia» p. 71), oltre che a Pozzuoli, posizionato in quel Sud carico di nostalgie ed affetti:

Fu catapultato a Napoli, si spostava fra le regioni italiane come un minuscolo Leopardi. [...] Solo il Centro-Sud era per Pietro un paesaggio ed un cielo. [...] Gli dicevano che amava l'«altrove». Il Sud rappresentava il suo altrove. [...] Il Sud è spesso un altrove. Tutti i paesi del mondo hanno un Sud e ogni uomo ha il suo altrove.

(ISP, pp. 7, 27, 182)

Dei motivi già trattati nell'*Irrealtà quotidiana* Ottieri si sofferma sull'«indispensabile» «dramma della scelta (e dell'essere scelto) che si riapriva con l'alzarsi di un sipario immenso, infinito» (ISP, p. 76), e sull'immagine terrificante del buco nero, una delle tante metafore utilizzate per descrivere lo stato di depressione cronica: «A quel diniego, Pietro cadde il quel famoso buco nero o, se volete, nel tunnel dei tunnel. Pietro conosceva a memoria il buco e il tunnel; saperlo così bene non gli faceva dimenticare la fatica per uscirne, che durava mesi, giorni, anni, magari tutta la vita» (ISP, p. 22).

Non mancano poi nell'auto-compendio dell'*Irata sensazione* alcuni riferimenti all'inferno vissuto dal depresso nel *Campo di concentrazione* dove aveva trovato ampio risalto. Ottieri ritorna con una certa ossessione a mettere in luce le immagini più cupe, le sensazioni soffocanti, le vere e proprie visioni infernali che prendono possesso della scena, confermando ancora una volta, e definitivamente, lo stato inumano e senza speranza dei depressi cronici:

Pietro gioì, davanti alla possibilità di un miracolo. Un miracolo fa piacere anche agli abitanti dell'inferno. [...] Non le sto a descrivere gli alti gradini della mia discesa agli inferi. [...] Dal buio così profondo non germina alcuna luce. [...] Torino, luogo della verità e del discorso, dell'azione più importante, quella del movimento interiore e del riscatto della *sua* selva oscura. [...] O una conferma dell'invernale buco senza fondo dell'inferno? [...] Era in un thriller, ma senza alcun divertimento da suspense, il peggiore inferno. [...] Ora salivano i gradoni che conducevano verso i budelli della Benso.

(ISP, pp. 15, 25, 37, 49, 50, 73, 95)

Anche la stagione mondana trova il suo spazio in brevi battute scambiate tra medico e paziente:

«Lei frequenta belle-brutte compagnie? Mi dicono che lei ha molto uso di mondo...». «L'ho avuto, l'ho avuto. Non più. Ora sono completamente solo, consolidato nell'isolamento. Che succede al giovane divo?». Egli capì al volo. «Non sanno dove metterlo».

(ISP, p. 35)

Il tempo dei *Divini mondani* era già tramontato qualche decennio prima. Come anche i trascorsi di seduttore (nel “bel” mondo e nelle cliniche) divengono argomento di discussione tra i due: «Oggi credeva di essere più affascinante con la parola, fin ad arrivare a toccare con le mani o ad essere – seduttore passivo – toccato dalle mani di una ragazza» (ISP, p. 36), da cui l'esplicito riferimento al *Diario del seduttore passivo* dove si era tentata satiricamente un'autoanalisi letteraria mediante l'ennesima immersione nelle profondità di una psiche disturbata. Inoltre l'*Irata sensazione* si lega al *Diario* per due episodi narrati pedissequamente: del primo (il collasso ed il successivo trasporto in ambulanza) si è accennato in precedenza; il secondo si riferisce ad un avvenimento accaduto nell'adolescenza dello scrittore quando sul treno Roma-Chiusi il padre gli aveva permesso di tenere con sé il biglietto del viaggio, segno della «massima fiducia».

A tredici anni gli era stato concesso di accompagnare suo padre, in terza classe, da Roma a Chiusi (Chianciano) dove è la Fattoria contornata di latifondi opimi, di colline ubertose, e di tombe etrusche. Ottenne da suo padre il segno della massima fiducia verso lui giovanottino che doveva essere l'impraticabile a priori: tenere nella sua tasca il suo biglietto. Per la prima volta l'avrebbe mostrato al controllore. Lo nascose in fondo a una tasca, dove sentì anche la carta vuota di cioccolato. Appena passata Orte, spinto da un tragico impulso li appallottolò; li gettò attraverso il finestrino semiabbassato, in alto, a sinistra. In un silenzio irreale. Gli scatti delle ruote sulla via ferrata se ne rimbombarono tutti soli.

(ISP, p. 152)

Mio padre, il vero
de' conti di Belverde,
sosteneva che io,

essendo come mia madre,
non so cuocermi un uovo.
Comprare a Roma
un biglietto per Belverde,
mostrarlo al conduttore,
normalmente.
Che mi mettesse alla prova.
Comprai, con lui salii,
pensando di rinnovarmi
non solo in letteratura.
In treno ebbi un raptus
come quelli del mostro di Firenze,
gettai il biglietto dal finestrino.
(DSP, p. 153)

Il tema della pazzia collega *Il palazzo e il pazzo* all'*Irata sensazione* dove lo scrittore insiste a ripetere a se stesso e ai dottori l'assillante domanda «Sono pazzo?». Egli si sente pazzo e ne vorrebbe la conferma da coloro che lo hanno in cura, trovando però solo delle risposte confortanti (o sconfortanti, dipende dal punto di vista): come già asseriva il «nobile» Cassano di Pisa, il paziente è depresso e alcolizzato, bipolare, soffre di disturbi ossessivo-compulsivi, ma non è pazzo. Pur sentendosi pazzo, non lo è clinicamente. Piuttosto un nevrotico con sintomi molto violenti, sottolinea Migliorini, che sembrano psicotici senza esser lui psicotico. Il bicchiere si riempie a metà, con gran delusione di Pietro che tuttavia non demorde: la pazzia è stata una qualità indelebile del suo stare al mondo ed arrivato quasi al capolinea, ne prova gelosia nel non possederla in pieno e timore nel perderla, mentre riecheggiano in alcuni passi del testo atmosfere pirandelliane di un uomo disgregato molto simile a Vitalangelo Moscarda.

Io sono un pazzo? Sono un pazzo nazionale, noto dal Nord fino al profondo Sud. E nemmeno me ne sono accorto... Può un pazzo sapere che è pazzo? E se lo sa bene e gliel'hanno detto e diagnosticato, gli hanno precisato la *specie* oggettiva della sua pazzia, che cambia? Pazzo rimane. [...] Quanto più il suo Io si disgregava, tanto più egli esaltava la vita. Nel massimo della autodistruzione, egli esaltava e sospingeva, spingeva alla vita, pedagogicamente. [...] Lui, noto per essere l'uomo più frammentato, dilemmato, scisso nei pensieri e nei sentimenti che sia esistito nel secolo più

scisso della storia umana, il XX o Novecento, ritrova l'unità del pensiero e del sentimento, cioè, in quel caso, la paura.

(*ISP*, pp. 38, 56, 119)

VII. 2. b) Il tempo della morte

Con lucida acquiescenza Pietro Mura affronta, in numerosi passi del romanzo e nei colloqui con il dottor Migliorini, un argomento che egli avverte molto attuale sul finire della sua vita: la morte. Fisicamente spossato da decenni di terapie e ricoveri nelle cliniche, stanco nella continua ricerca di una guarigione sempre illusoria, lo scrittore giunge, alla soglia degli ottant'anni, a stilare i conti con se stesso. Con lo sguardo rivolto all'indietro, Pietro analizza gli eventi passati facendoli confluire nel presente che, a sua volta, apre piccoli spiragli verso un inevitabile e breve futuro caratterizzato dalla morte: «In più Mura metteva in campo la sicurezza di una morte anagrafica imminente e desiderata» (*ISP*, p. 73). Tale aspetto evidenzia con maggiore schiettezza il valore testamentario del romanzo, nel quale convergono alcune riflessioni già elaborate da Ottieri nel *De morte*, un saggio narrativo del '97 strutturato in due parti, in cui il motivo della morte era predominante.

«La specie umana è l'unica che sappia di dover morire» dice Voltaire. La morte si dichiara un privilegio dell'uomo. [...] È Morte l'alto premio della Vita. [...] Io sono, appunto, intimo con la morte. Non me ne vanto, familiarizzo con essa, sono suo cugino.

(*MOR*, pp. 22, 25)

Una cosa nuova squarcia le tenebre umane: la morte. Pietro cominciò a riflettere su questo evento degli eventi umani, che nella vita affonda pungiglioni velenosi, anche se vengono rimossi, specie in una civiltà che ha fatto del futuro e dell'immortalità il suo fine.

(*ISP*, p. 58)

L'epigrafe posta per introdurre *De morte* è dedicata «All'amico Luigi Gallimberti che mi ha traghettato e spinto a preferire la verità», unendo idealmente le tematiche affrontate nello sviluppo romanzesco dell'*Irata sensazione* dove il dottore è “trasferito” nel personaggio di Carlo Migliorini. Nel *De morte* Ottieri condensa i propri pensieri, oltre agli studi

sull'argomento, in vari ambiti da quello religioso al clinico, psicoanalitico, culturale, antropologico, osservando da vicino la «morte anagrafica» che tuttavia già da molti anni lo sovrastava in “qualità” di depresso cronico che, come appurato nel *Campo di concentrazione*, trascorre la propria vita in un inferno, in uno stato di morte apparente: «Il pensiero della morte è un sintomo tipico del pensiero della depressione, ma il senso della morte è più indispensabile al senso della vita» (*MOR*, p. 11).

La novità dunque non si trova nella visione del biologico decesso, poiché il preciso sentimento del morire era stato lungamente “vissuto” dallo scrittore, quanto nella forma della trattazione pseudoscientifica del saggio nel quale emergono nomi illustri della letteratura e delle scienze che Ottieri studiava, appuntando al margine dei libri le frasi o i pensieri più emblematici che decide poi di trasferire nel *De morte*. Zapparoli, Proust, Gadamer, Leopardi, Voltaire, Kojève, Hegel, Melchiorre, Epicuro, Heidegger, Keats, Messori, Ricca, Fuchs, Bobbio, Paredo, Freud si presentano nel testo ad “aiutare” lo scrittore nella comprensione di un argomento «misterioso» come la morte; Ottieri ha bisogno di sciorinare le proprie conoscenze affinché si possa avere un confronto, aprire un dibattito con quelle figure che per lui custodiscono istituzionalmente un sapere relativo alla morte, o al “male di vivere” che lo condizionò fin dall'adolescenza.

E ora capisco che tutti i miei pensieri, tutti i miei punti di vista, i miei interessi e comportamenti sono stati influenzati da quel dolore della mente, la cui paura non finisce mai.

(*MOR*, p. 56)

«Come nasciamo, così moriamo», disse ovvio Migliorini. [...] Così come nasce l'uomo muore. La morte diviene misteriosa perché suscita il nascere. È la nascita che spaventa. Si vorrebbe non esser mai nati, nel senso di non avere data di nascita.

(*ISP*, pp. 59, 66)

Il Male ha influenzato la vita di Ottieri, uomo e scrittore, ed inoltre lo ha obbligato ad elaborare “teorie” a metà strada tra la psicoanalisi e la filosofia tentando di comprendere gli stretti legami che uniscono il «dolore della mente» all'umore, che a sua volta influenza il giudizio, anche in relazione al pensiero della morte.

Rimane che l'Umore condiziona il Giudizio. [...] L'umore è un faro, responsabile della luce con cui si vede il mondo, quindi della «visione del mondo». L'umore fa sembrare diversa la stessa cosa, fonda il soggetto, e il soggettivismo, e quindi sembra fondare anche l'oggetto, l'oggettivismo.

(MOR, p. 49)

Poiché le forme più clamorose di oscillazione dell'umore si manifestano nelle depressioni e negli stati maniacali, Ottieri si sofferma brevemente a considerare l'importanza dell'umore di fondo, ovvero la tonalità di base dell'affettività oltre che caratteristica costante della personalità, con i tratti di durevolezza e relativa indipendenza delle situazioni e degli stimoli ambientali. Da questo si distingue lo stato d'umore che varia per lo stesso soggetto in base all'equilibrio somatobiologico, ai pensieri, alle situazioni esistenziali vissute. Il tono dell'umore occupa tutta la gamma che va dalla gioia alla tristezza, influenza l'attività intellettuale, volitiva, comportamentale, nonché le funzioni vegetative e somatiche. Interpretato psicoanaliticamente come una scarica libidica graduale che protegge l'Io da un'esplosione incontrollata, l'umore assume tratti patologici quando oscilla oltre le soglie compatibili con l'importanza della situazione di gratificazione o di frustrazione vissuta dall'individuo.

Percependo la prossima conclusione della vita, Ottieri nel *De morte* delinea un percorso cronologico a ritroso che inizia con la grave malattia che lo colpì a trent'anni, meningite tubercolare, primo contatto con la morte a cui segue quella "sarabanda" di medici, ricoveri, cliniche, manicomi, sentimenti d'irrealtà quotidiana, senso del margine. Sensazioni impresse con un timbro funebre fino a trasformare il paziente, dopo anni di ferventi «lotte analitiche» condotte con i medici, nel terapeuta di se stesso: «Io non ho mai potuto vivere senza un sintomo. [...] Avendo avuto sempre un sintomo, ho avuto sempre un medico» (MOR, pp. 12-13).

La morte, aggiungo, può essere bella. Solo il mio pessimismo la considera brutta. Non si è gridato per secoli con entusiasmo: la morte è bella!? Abbiamo anche il trionfo della morte.

(MOR, p. 33)

Dietro questi disegni terreni, io non dimentico mai l'Idea di cui non esiste l'identikit: l'idea della morte, anzi la Morte. A molti piace raffigurarla come una falce. Ma una falce è qualcosa che sta falciando, la vera morte è viva, nasce sul già falciato.

(ISP, p. 139)

Lo scrittore, che si sente improvvisamente vecchio senza accorgersene e prenderne atto, non è convinto di superare la soglia dei settant'anni («Nel settantesimo compleanno mi si sono stagliati davanti le sagome della morte reale» *MOR*, p. 34) e vaga mentalmente non oltre la fine del secolo, provandone sgomento poiché con il nuovo millennio alle porte lo smarrimento esistenziale si moltiplica; ma nonostante queste premesse poco fiduciose, Ottieri supererà entrambi gli ostacoli per spegnersi nel luglio del 2002 a 78 anni compiuti.

Così, metafisico dilettante ma vocazionale, sulle orme di professionisti più tenaci, costeggiando (chissà perché) professionalmente il dolore e la vecchiaia ma per questo accanitamente rifiutando l'assioma psicoanalitico e cattolico della necessità della sofferenza per crescere e soffrire meno, posso diventare addirittura fiero della morte, della mia morte e della vita futura, erodere un poco il mio pessimismo nativo e da manuale, l'emotivo senso del tragico continuo, la necessità e la giusta causa del primato della disperazione.

(*MOR*, p. 26)

La ripetizione non è poi la base di Thanatos? Migliorini prendeva molto sul serio l'ossessione della morte, esposta da Mura drammaticamente; sempre più drammaticamente, tragicamente. [...] Tranquillamente riprese a spiegargli la morte, l'argomento all'ordine del giorno della vita di Pietro e di tutti.

(*ISP*, p. 77)

La condizione di "prossimo morto" s'ingarbuglia non poco allorché Ottieri riflette sul periodo storico e sul luogo che caratterizzano la sua morte. Il Ventesimo secolo, il più contraddittorio della storia poiché «ha creato le armi più concrete per allungare la vita ed è stato il più determinato e organizzato nelle carneficine» (*MOR*, p. 16), sta esalando gli ultimi spasimi, migliorando la cosiddetta qualità della vita che, nella sostanza, ha perso tuttavia molto senso. Secolo della globalizzazione, dei genocidi, del trionfo del capitalismo tecnocratico, della spettacolarizzazione televisiva, dell'alienazione, di dottrine che volutamente ignorano la morte.

È il mondo delle merci, onnipotente perché si occupa di tutto e occupa tutto, che ha ucciso la morte, dopo averla svillaneggiata, messa in sospetto di debolezza e inedia, di viltà. [...] La merce è specificamente eterna. [...]

Ma è la scienza delle merci, che si tradisce: il suo cuore è il programma, che programma tutto il resto, ma si è dimenticata di programmare la morte.
[...] Così oggi l'uomo deve ignorare la morte e vergognarsi di pensarla.
(MOR, p. 20)

Come detto, la città in cui vive Ottieri, Milano, è riuscita nel tempo (soprattutto a partire dai primi anni Ottanta) a trasformarsi in «Città Convenienza» dedita soltanto alle merci, al «Dio denaro», all'aziendalismo, agli imprenditori arruffoni, escludendo del tutto «gli affetti, le emozioni, i decessi, i sentimenti e i lutti» (MOR, p. 29). Lo scrittore la odia per il suo «cielo finto», per il primato della finanza e dei politici da conio che assorbendo il “meglio” del Novecento hanno coniugato il Potere alla pubblicità, il denaro alla giustizia, i media al mercato, in una spirale perversa senza fine. La televisione in questo contesto, come Ottieri evidenziò nel *Poema osceno*, riveste un ruolo predominante nell'esautorare il sistema di giudizio del telespettatore comune (motivo che Pasolini spiegò lucidamente in alcune *Lettere luterane*), “costretto” ad un gioco al ribasso che non conosce frontiere di degrado.

Lo spettacolo deve essere un «video» continuo. Esso reagisce alla lentezza tediosa, insita nella politica e nella poesia. La gente esige di non annoiarsi. La poesia era nella lentezza. Italia 1 ha intossicato tutti con la sua furia computerizzata e francobollizzata, che si è imposta sul mercato fino a che il mercato l'ha bramata, poi ha voluto il peggio, subito gli è stato dato. Il «peggio» è stato triplicato dai media, che hanno come legittima fonte il mercato, che sgorga dai gusti.
(MOR, p. 66)

Da questo circolo vizioso non si sorprese lo scrittore quando dalla pubblicità emerse “Sua Emittenza” col suo partito-*marketing*, risultato inevitabile di contemporanei vuoti legislativi e leggi (Craxi '84, Mammì '90) *ad callidam personam*. Ma per comprendere le recenti evoluzioni della società italiana, scaturite ampiamente dalla televisione, Ottieri si intossicherà della stessa restando molte ore della giornata “incollato” al video che presenta con ossessiva ripetitività ragazze «bellissime e tutte possedibili» (ISP, p. 55), reclame accattivanti, ballerine inverosimili:

Questo gli permetteva, liberato, di passare il pomeriggio davanti alla televisione, di trasformarsi da tossicodipendente a teledipendente, visto che

sempre da qualcosa doveva dipendere. [...] La pubblicità non gli dà tregua. L'advertising incalzava sessualmente. [...] I proverbi da consegnare al terzo millennio sarebbero stati gli slogan degli spot. [...] La televisione con la sua koinè aveva finalmente fatto gli italiani. [...] Egli è un intossicato della televisione, quindi abitudinario alla simultaneità di reale e virtuale domestico. Molti problemi di fine Millennio ce li aveva in casa.

(ISP, pp. 55, 59, 64, 128)

A proposito di televisione e della sua degenerazione, Ottieri venne invitato da Maurizio Costanzo a partecipare ad un programma televisivo dedicato alla poesia; invito che lo scrittore, pur «teledipendente intossicato», rifiutò cortesemente adducendo le seguenti considerazioni:

Caro Costanzo,

sono in un periodo di forti disturbi della pressione, che mi sconsigliano di muovermi. Inoltre le dico una cosa non nuova e non peregrina. L'Italia affonda in una sindrome di frantumazione e polverizzazione; la televisione non le contiene, ma le moltiplica. La spirale della spettacolarizzazione è all'ultimo stadio. Non posso andare alla televisione, per parlar male della televisione. Lo dico a lei privatamente, che capisce bene il fenomeno e le sue conseguenze politiche. Sono uno legato alla televisione con un cordone ombelicale.

(Lettera di Ottieri a Maurizio Costanzo, 5 febbraio '96)

Nel *De morte* Ottieri interseca, come la sua poetica richiede, molteplici pensieri (sempre con il comune denominatore della morte) su differenti tematiche, dalla società alla politica inglobate nel nebulizzatore televisivo, dall'impegno socialista («Chi siamo noi? Siamo i demonizzati intellettuali di sinistra che ci rifacciamo vivi» *MOR*, p. 46) che si fossilizza nella sempiterna opposizione, alle differenti terapie “subite” negli anni, dall'ossessivo binomio Marx-Freud alla ricerca dell'ordine razionale dell'universo filtrato dagli studi di Vilfredo Pareto. Come solitamente accade, Ottieri analizza se stesso in modo viscerale per offrire poi un'immagine della realtà esterna e di un ampio disagio sociale, dopo interrogazioni continue, rimandi, sovrapposizioni di pensieri, finché i conti con se stesso si allargano a dimensione (inter)nazionale. «Costretto per tutta la vita ad essere pessimista per me stesso, ora ritorno ad esserlo per il mio paese. La tanto desiderata trasparenza è stata assassinata dal sistema della bugia utile» (*MOR*, p. 62).

E nel ricercare le fonti, attraverso un perpetuo «arretramento», verso la «causa prima», lo scrittore deve necessariamente riavvolgere il nastro della propria vita (quasi in autoanalisi) fino all'infanzia. Le immagini che sopraggiungono nella sua mente, sommandosi tra loro, creano una cronistoria tormentata che ha origini remote, fin dalla religione intesa in famiglia e nelle scuole elementari come menzogna. L'aver studiato dai gesuiti mentre si consolidava l'alleanza tra lo Stato fascista ed il Vaticano (è del '29 il Concordato) comportò un forte distacco non appena si riversarono sull'Italia, coperta dalle macerie della guerra, la «valanga germanica fattuale del marxismo e della psicoanalisi, dell'idealismo» (*MOR*, p. 58), fino all'approdo al socialismo (che tuttavia in Italia conserverà per lui un presupposto infantile), mentre il cattolicesimo subiva un'altra «invasione interna» con l'avvento, in politica, della Democrazia Cristiana. La malattia, l'arte, il sesso, la mondanità, i ricoveri, la vecchiaia incombente sono motivi che, con la morte davanti agli occhi, si susseguono nei ricordi dello scrittore che alla fine traccia un bilancio (non necessariamente positivo) della propria vita:

Cercavo dunque l'equilibrio, sempre stavo precipitando di qua o di là, su una corda senza rete. [...] Divenuto vecchio, l'adoratore dell'equilibrio non raggiunge l'Equilibrio della Saggezza, ma si squilibra necessariamente verso la morte.

(*MOR*, p. 62)

La seconda parte di *De morte* ha un andamento meno saggistico con la presenza di tre personaggi che rappresentano altrettante sfaccettature dello scrittore: l'io narratore che ha varcato la frontiera, per lui sempre incerta, tra il paziente ed il medico divenendo ufficialmente un analista che racconta la malattia di un suo paziente, Quintilio, «un signore anziano, colto, facoltoso, elegante» (*MOR*, p. 77); Riccardo è la terza «faccia» della medaglia che rinvia all'Ottieri trentenne.

In Quintilio, nome ripreso dal nonno paterno, lo scrittore filtra la propria vita rielaborando ancora una volta i disturbi psichici, la vita a Milano dal cielo orribile, i rapporti con le donne (Lucrezia in particolare, nome della nonna), l'essere intellettualmente di sinistra, la vecchiaia incombente, i frequenti pensieri sulla morte: «Oggi è un Casanova mentale, invecchiato, vizioso e pudico. [...] Gli sembra di nuovo che deve pensare esclusivamente alla morte. [...] La morte torna ad essere un pensiero dominante» (*MOR*, p. 86). Tra i ricordi di Quintilio emergono due persone realmente conosciute da Ottieri nella sua vita e riportate con i

nomi propri: la prima è l'amico Furio Colombo con il quale Ottieri mantiene una fitta corrispondenza dal '60 al '99:

Come gli ha detto il suo amico Furio C., a Brescia: «Sì, vivendo ora a Roma, ho nostalgia dell'America. Ne avevo anche in America». La malinconia di Furio – ma perché tutti devono essere tristi? – è la nostalgia, spero, dolce.

(MOR, p. 86)

Nella maggior parte delle lettere inviate ad Ottieri, Furio Colombo gli racconta la vita di New York, confrontandosi con lui sugli eventi storici più importanti del Ventesimo secolo, come la crisi di Cuba o l'immagine di J. F. Kennedy, sulla letteratura italiana in rapporto a quelle straniere, sulle opere di Ottieri che spesso egli commenta in qualità di critico letterario. In alcune lettere emergono delle riflessioni molto acute di Colombo che Ottieri teneva in molta considerazione.

Caro Ottieri,

passo da uno dei tuoi libretti all'altro come in uno strano viaggio, fra reale e irreale, passato e presente, fatti e parole. E soprattutto cado regolarmente nella tagliola che scatta fra una riga e l'altra e nello stesso tempo ti mette un senso di fretta e ti trattiene, ti dà un senso di festa e la coscienza di toccare il fondo, un tutto è possibile e un fine della festa.

(Lettera di Furio Colombo a Ottieri, 21 settembre '93)

Colombo si sofferma a considerare i primi due poemetti scritti da Ottieri all'inizio degli anni Novanta (*L'infermiera di Pisa* ed *Il palazzo e il pazzo*) individuandone il carattere omogeneo per le tematiche affrontate e la forma con cui si forgiavano le stesse. Inoltre, si resta sempre affascinati e sorpresi dalla capacità emotiva di Ottieri nel rendere originale quello che appare ripetitivo e scontato; e da questa prospettiva Colombo individua *in fieri* il processo di lavorazione di Ottieri che scriverà ancora diversi poemetti in quel decennio. Lo scrittore in due lettere confessa all'amico la propria «gravorrea», ovvero la necessità di scrivere ininterrottamente, purtroppo oltre le normali possibilità di un editore: dal '91 al '99 si contano per quattro case editrici diverse, Garzanti, Guanda, Giunti e Longanesi, ben undici lavori tra poemi, poemetti, romanzi, con anche un *prosimetron* "alluvionale" e una pseudo-tragedia.

Caro Furio,

dopo *L'infermiera di Pisa* ho avuto una crisi di iperproduzione, per questo amerei un tuo consiglio e, se possibile, un tuo aiuto. Ho scritto sette poemetti. Uno [*Il palazzo e il pazzo*] uscirà nel '93 da Garzanti. E gli altri? Certamente un altro [*La psicoterapeuta bellissima* per Guanda] nel '94. Per me il '94 è molto lontano, anagraficamente e psico-patologicamente. E non so con quali editori affrontarlo. Per ora, oltre a Garzanti, sono in contatto con Mondadori e Guanda. Mi rendo conto del rischio di pubblicare (impossibile con Einaudi) due poemetti in un solo anno, ma non ho un'età per programmi decennali.

(Lettera di Ottieri a Furio Colombo, 24 dicembre '92)

Caro Furio,

va meglio coi poemetti anche se c'è un lato paradossale, tipico della mia vicenda. Garzanti pubblica a maggio *Il palazzo e il pazzo*. Guanda, prima possibile, pubblicherà un poemetto che è la *Storia del PSI* che ho scritto molto prima degli attuali disastri e che ora sarebbe uno scoop. Ma non si può fare, perché Garzanti mi sta troppo a cuore. I grossi editori hanno sempre un loro valore insostituibile, e vuole uscire per primo e io non voglio inimicarmelo. Ma Guanda e io ci mangiamo le mani. Nel prossimo numero di «Nuovi Argomenti» uscirà *La psicoterapeuta bellissima*. Ho telefonato a Rossana Carpinello. È cordiale e intelligente. Ha detto che Rizzoli potrebbe anche pubblicare la mia “specie di poesia”, ma col tempo. Io non accetto che si pronuncii il 1994. In quell'anno remoto non so che cosa potrà succedere dell'Italia e di me. Qui si passa di spavento in spavento.

(Lettera di Ottieri a Furio Colombo, 11 febbraio '93)

Tra l'altro nello stesso periodo, la medesima incertezza di pubblicare quella “specie di poesia” Ottieri la riscontra anche in Giulio Bollati con il quale ebbe contatti nell'autunno del '92 per l'eventuale pubblicazione del *Palazzo e il pazzo*. Bollati non è convinto di quei «libri in versi» che lo scrittore “sforna” a ritmo di uno all'anno:

Caro Ottieri,

l'ombra della pubblicazione mi ha reso pensieroso; il fatto è che qui si chiedono ancora adesso come mai un editore scientifico si è messo a pubblicare della narrativa. Qualcuno si sta rassegnando, qualche libro passa,

ma adesso qui vogliono proprio strafare: dei libri in versi! Ho bisogno di tempo per pubblicare anche libri che sfidano il genere prosa!

(Lettera di Giulio Bollati ad Ottieri, 27 ottobre '92)

Tra le altre immagini che attraversano la mente dell'anziano Quintilio emerge, oltre a Furio Colombo, il ricordo di un'amica dell'adolescenza, Francesca, alla quale Ottieri confida in una lettera la vocazione di *scrittore* che lo avvolgeva a quel tempo, negli anni Quaranta, in stato ancora embrionale.

Si arrivò a capodanno, assai amaramente. Ero un ragazzo senza amore continuativo. La festa del gruppo di giovani di cui aveva fatto parte Quintilio e dove aveva incontrato Giorgia, si tenne dagli Z., doviziosi ed eleganti commercianti di vestiti. [...] Tutti aspettavano la mezzanotte, intorno alla giovane Francesca, la figlia dei padroni di casa.

(MOR, p. 91)

Di assoluto rilievo l'accenno, seppur fugace, a Francesca poiché dimostra ancora una volta l'incessante rivolgersi indietro di Ottieri verso gli episodi, anche all'apparenza meno importanti della sua vita (in questo caso una festa di capodanno), che tuttavia nascondono degli indizi significativi restandogli impressi nella memoria. Rievocarli dopo cinquant'anni è un esercizio propizio per continuare quegli interminabili e famosi "conti con se stesso" attraverso il tempo, in un *mélange* di passato e futuro che rende la sua letteratura attaccata ad un implacabile presente sempre attuale.

Cara Francesca,

gli esami gravano su me come un incubo; mi costringono a pensare, riflettere, a imparare, sono la Santa Inquisizione di queste due settimane, nelle quali per l'appunto mi sento l'uomo più giacobino, libero pensatore, spregiudicato egoista della terra. Ma c'è un altro fatto grave; pare insomma che se voglia cercare una strada, ormai è deciso per fare quella dello "scrittore". – Cioè? – Non lo so, non si sa. Uomo senza futuro, che vive tutto per il futuro. Per esempio, oggi chi sono io? Un miserabile schiavo di certa sensibilità e di certa vanità. Eppure? Eppure vivo con la pseudo-sicurezza di scrivere fra due anni quel libro capace di rendermi noto e di far sì che i giornali vengano loro a chiedermi racconti e non io vada bussando di porta in porta a gustar pane amaro di sale. Ma ci pensi, Francesca? "Scrittore" e

basta. Vale a dire un uomo che cammina nudo; come dire “Amante”. Quindi niente dottore commercialista, niente impiegato in onorevole società con speranza di lussureggiare fino ad amministratore delegato, niente agricoltore, niente tipografo, niente professore universitario... Ma l’odio mi rinfoca. Ma la critica maledetta, lo spirito critico dell’età moderna, mi spezza le ali e mi impedisce di ergermi con piglio savonarolano a blasfemare contro la ganga di tutti costoro e ad augurare l’inabissamento di tutti i profanatori letterari del mondo. [...] Rinuncio a diventare Grande! Ma almeno voglio sapere come si fa. [...] La Grandezza? La Grandezza non c’è più, è sparita. Oh, finalmente! Allora starei tranquillo...

(Lettera di Ottieri a Francesca, senza data probabilmente maggio ’44)

Come già verificato in altre circostanze, Ottieri nelle lettere si dimostra assai preveggenze per alcune evoluzioni della sua vita, come diventare uno scrittore o lavorare in una fabbrica, ed anche politiche con l’emblematico caso dell’*Inconcepibile 1994*: «Io non accetto che si pronuncii il 1994. In quell’anno remoto non so che cosa potrà succedere dell’Italia e di me. Qui si passa di spavento in spavento».

Ottieri ha spesso anticipato i tempi individuando gli sviluppi di determinate situazioni private e pubbliche ben prima che queste avvenissero realmente. Fu supportato in questa ricerca della realtà, sepolta negli incavi della storia, da una mente lucidissima che sapeva discernere gli aspetti più ragguardevoli di ogni materia analizzata, dalla politica alla società, dall’industria alla malattia, trovandosi sempre un passo avanti rispetto al comune intendere: «Io sono sempre all’altezza dei tempi, / ma non del *mio* tempo» (*PAL*, p. 24).

Infine, il terzo personaggio presente nella seconda parte di *De morte* è Riccardo, un amico coetaneo di Quintilio, sul quale Ottieri riverbera la propria esperienza della meningite tubercolare diagnosticata nel giugno del ’53 e ricordata, nei dettagli, in un paragrafo della *Linea gotica*. Riccardo, la terza “faccia” dello scrittore, riflette sulla morte sempre più vicina, sul Male che ha imperversato per tutta la vita sul proprio cervello, e poi ricorda anche le sedute di elettroshock cui si sottopose per ristabilire l’agognato (e mai trovato) equilibrio mentale.

Caro Quintilio, io vorrei preavvertire la morte subitanea. Tu sai che a trent’anni ebbi la meningite. Rischiavi la morte ma non me ne accorsi. [...] Molto tempo dopo caddi in un «esaurimento nervoso» spaventoso, perché si trattava di depressione agitata. Non sono molto fortunato con la salute.

[...] Il mio pensiero sarà forte ma il mio cervello è debole. [...] Ritengo il mio cervello il mio punto debole. [...] Mi fu prescritto l'elettroshock. Per esso si escogitano tanti eufemismi, ultimo è «elettrostimolante». È che l'unione di cervello, elettricità, scossa, sussulto, perdita di memoria recente, anestesia, spettacolo, fa orrore e spavento. [...] Si dice che l'elettroshock sia l'unico antidepressivo che non ha effetti collaterali. Esso, sì, può molto servire; ma ha un effetto collaterale: la paura.

(MOR, p. 81)

Nell'epistolario di Ottieri è conservata una lettera scritta da Capri nell'agosto del '97 ed indirizzata a Carlo Bo, tuttavia mai spedita, nella quale lo scrittore si lamenta per le recensioni «miserelle» avute dal suo *De morte*.

Caro Carlo,

recensioni tese a non spaventare il famoso "lettore" e a convincerlo che si tratta di argute variazioni, utili, se mai, ad una buona vita. Ora nel saggio insisto a dire che si adora il morto ammazzato ma si ha un terrore panico del morto "naturale", quello che spira nel suo letto. Ciò è dovuto ad una società catastrofica e immoralistica dove tutto si programma, tranne la morte. Il pensiero della morte naturale costringe al pensiero dell'al di là, il quale è stato abolito. Inoltre la mia malattia mi ha costretto a riflessioni psicofilosofiche, come una specie di teoria dell'influsso dell'Umore del Giudizio, di cui nessuno ha accennato.

(Lettera di Ottieri a Carlo Bo, 15 agosto '97)

Infine è interessante il giudizio di Giorgio Bocca, estrapolato da una lettera scritta il 2 maggio '97, non solo sull'opera in questione ma sullo scrittore Ottieri nel suo complesso: «Caro Ottieri, sto leggendo il tuo *De morte*. Stupendo. Sei di gran lunga il migliore scrittore italiano».

VII. 2. c) "Repubblicidio"

Nell'*Irata sensazione di peggioramento* Ottieri rielabora, condensa, riassume i propri pensieri riguardo ad alcune situazioni rimaste in sospeso o che comunque richiedevano ulteriori puntualizzazioni, sempre attese in una poetica "aperta" e, per volontà dello scrittore,

non conclusa. Il tema politico entra con prepotenza nelle pagine di quest'ultimo romanzo in cui Ottieri dà voce ad un disagio (eufemismo) che ha radici molto remote, fin dal tempo delle *Memorie*, nei riguardi della società italiana e della condizione deprecabile e ormai irrecuperabile del proprio Paese.

Di invettive poetico-politiche Ottieri aveva disseminato alcune opere precedenti, tra cui la *Storia del PSI* e il *Poema osceno*, ma nell'*Irata sensazione* il tono, se possibile, si fa ancor più cupo perché oltre alla constatazione del degrado travolgente che fa scaturire una rabbiosa opposizione contro il "Nuovo che avanza", nello scrittore si aggiunge il proprio stato psicofisico che lo sta avvicinando gradualmente e consapevolmente alla morte. Se le riflessioni nel *Poema osceno* si consideravano estreme, definitive oltre che *oscene*, con il sopraggiungere di una fine imminente, l'ultimo impegno si dilata a sviscerare con le residue forze rimaste una realtà impietosa.

Il percorso di Ottieri nell'ambito politico raggiunge il suo apice e conclusione proprio nell'*Irata sensazione* dove egli, con disgusto, risentimento e dolore compie una specie di autopsia letteraria sul cadavere della Repubblica italiana circoscrivendo un ragionamento iniziato nelle *Memorie* dove, per motivi storici ben definiti, si era già esaminata la morte di un'altra Italia, quella fascista e adolescenziale. Alla fine degli anni Novanta, ciò che risalta in modo cristallino è la fine della Repubblica e, poiché spetta ai poeti «dichiarare il taciuto» (nelle formula heideggeriana), Ottieri non può esimersi dal compito che svolge a suo modo e senza esitazioni nel descrivere «la marea merdosa» che stava inondando e seppellendo l'Italia.

Nell'*Irata sensazione* Ottieri pone l'attenzione sulla dissoluzione del PSI, la crisi irreversibile della sinistra italiana, Tangentopoli, l'avanzata impetuosa del partito pubblicitario Forza Italia guidato dal «Cavaliere azzurro», senza disdegnare le tumultuose "durezze" della Lega compagna di merende del celeberrimo «Sacco di merda». Niente di nuovo nei contenuti, eppure è nel modo di proporli l'essenza dell'opera: la proiezione dell'*Irata sensazione* è riflessa all'indietro, a differenza dei testi precedenti nei quali la rabbia e lo sdegno dello scrittore si coagulavano in una visione "futuribile" (certo allucinata e senza speranza); mentre qui è il passato che viene sviscerato in ogni momento storico, politico e personale al fine di razionalizzare un presente insopportabile insieme ad un futuro che non può esistere a causa del decesso, parallelo e contemporaneo, dello scrittore e del Paese. L'unica costante riguarda lo stretto legame che Ottieri conserva con l'attualità, dimostrando anche in quest'ultimo romanzo la consueta predisposizione a non tralasciare la realtà storica nel corso di una narrazione autobiografica.

Non sto rischiando io questo libro perché dimostrazione non solo della necessità di narrare la contemporaneità, ma anche la attualità? [...] La passione di bilancio di Pietro – fisiologica a fine Millennio – si affaccia sullo scacco matto. La sua passione letteraria per l'attualità si sporge troppo. [...] Chi veramente soffre questa esagerata affezione di Pietro per l'attualismo?

(ISP, pp. 112, 117, 118)

Alla celebrazione del funerale, un personaggio si eleva tonitruante su un Paese intero: è il «Cavaliere azzurro» che con un esercito ben addestrato, e al seguito un plotone variegato di televisioni, *marketing*, pubblicità, lacchè di Regime, ha conquistato la politica italiana già in quel famoso *Inconcepibile 1994* e non sembra che l'esperienza debba concludersi nell'arco di pochi mesi:

Un Cavaliere azzurro scese in campo di brutto e conquistò l'Italia, senza altre armi che tre divisioni ed era a cavallo d'un semplice ronziante. Impiegò meno tempo di Carlo Magno, ma come lui mise nei massimi posti di tutto il povero paese suoi vassalli che generarono vassallini o squadre di «bravi». La televisione privata si appropriò anche della televisione pubblica. [...] Al re della televisione privata cadeva in mano il frutto maturo della televisione pubblica, e alle sue tre televisioni ne aggiungeva altre tre. Con sei televisioni il potere oggi ne aggiungeva altre tre. Con sei televisioni il potere oggi è assicurato per sempre e non lascia il minimo pericoloso spiraglio di libertà.

(ISP, p. 70)

Ormai del tutto assuefatto dalla propaganda televisiva con la quale finalmente la *libido* divenne *licito* (Semiramide insegna, l'allievo esegue), il popolo italiano si convinse anche nelle elezioni del 2001 che, in nome della Repubblica, l'illegale dovesse considerarsi legale, godendo in simbiosi perfetta, il Padrone e i «vassallini», della libertà ormai lacerata di cui è preferibile mantenere un labile ricordo.

Capiva moltissimo nel pubblico. Era andato al governo l'uomo che più di tutti rappresentava i potenti. Certo non immaginava che la Lega, suo incubo, di lì a poco si sarebbe mostrata l'unica forza capace di rovesciare quel superpotente. Le impressioni provate in quelle settimane, in quei mesi

lo avrebbero marchiato e avrebbero contribuito a determinare la sua determinazione radicale quando (adesso) quel superpotente si sarebbe affacciato di nuovo sulla scena italiana, la avrebbe dominata e posseduta, in modo ben più invulnerabile della prima volta. [...] E il cavaliere azzurro scese per la seconda volta il campo. Gettò, dalle Alpi a Lampedusa, una coperta blu di tessuto greve ravvolto da patina setosa. Milioni di uomini e donne la rincalzavano sotto il materasso Italia, divenuto frollo.

(ISP, pp. 120, 121, 179)

La conseguenza diretta fu l'esaltazione perversa di un Parlamento che per molti anni licenziò, attraverso la maggioranza schiacciante della cosiddetta Casa delle Libertà («La moderna, terribile Neo-Inquisizione: CL. [...] Diffidiamo, nella città in cui s'incentra il Polo delle Libertà, d'ogni annuncio di libertà» ISP, pp. 87, 156), leggi anticostituzionali, salvavita, *ad personam*, che si sommarono in ogni ordine del giorno per un unico fine, ovvero la protezione con rafforzamento del Potere.

Lo Stato si trasformò dunque in un'azienda, un lordo mercato dove *tutto di si merca* sul cadavere della Repubblica, e dove cianciano infervorati buffoni di corte accanto a prostitute di Regime tra il lezzo dei morbosi galoppini e putride esalazioni di fogne a cielo aperto. Si commercia la democrazia tra una compravendita irregolare e misure permissive all'illecito sfrenato, unitamente ad abusi edilizi, condoni raccapriccianti, intrallazzi con le organizzazioni criminali, distruzione paesaggistica, dissesto delle opere pubbliche, annichilimento della ricerca scientifica, leggi liberticide a danno della laicità dello Stato, processi che inevitabilmente muoiono per la prescrizione del reato. Mentre il popolo abulico partecipa al banchetto senza ottenere nulla, se non qualche briciolina di escrementi essiccati. È un mercato «di merda»: è il Parlamento italiano.

Il re del mercato era il Presidente del Consiglio, cioè dello Stato. La vetero-conflittualità fra Stato e Mercato andava in frantumi, lo Stato era un Mercato. Già il grande statista Craxi aveva preannunciato e praticato nei fatti il Partito mercantile. [...] L'Italia non se ne pente, perché ha lasciato eredi, soprattutto Uno, corruttore di fama. I partiti sono un business, di costruzione, e di vendita e lui li ha commercializzati, superbo, sprezzante, con mussoliniana bocca, ghigno beffardo, sputando e sputtanando la legge. Egli era al di sopra di qualsiasi legge e della morte. Ha finalmente commercializzato la politica, rendendola, come una merce, valore d'uso e valore di scambio. Ha reso le sezioni di partito punti di vendita. Egli ha

accumulato potere, coi suoi effetti collaterali, le donne, bisogno impellente, imperioso di ricompensare i fedeli minimo con ministeri.

(ISP, pp. 110, 158)

Gli elementi messi in evidenza da Ottieri non si distanziano dalle riflessioni già espresse nel *Poema osceno* (Potere mediatico, poltrone e ministeri agli amici, estinzione della reale libertà di stampa, mercificazione della politica), eppure si deve per necessità puntualizzare gli accadimenti recenti perché il disastro storico-sociale che si stava abbattendo sulla derelitta Repubblica italiana, uscita già malconcia dal ciclone Tangentopoli, era davvero un *unicum* nelle democrazie occidentali.

Il ricatto, l'imbroglio, anche, meglio, l'imbroglio come invenzione originale, l'arroganza delle famiglie, lo scippo reale e simbolico, la prepotenza, la volgarità e la scemenza incosciente, sostenuta da una ignoranza che pesa come un analfabetismo, dilagano sotto la coperta blu di Macherio che ne è l'alfiere.

(ISP, p. 180)

La Storia ha raccontato che l'italiano è davvero un popolo originale nella secolare sottomissione al Padrone di turno, ma Ottieri *non ci sta*, riecheggiando un famoso adagio di quel tempo. Ma se il compito dei poeti è quello di «dichiarare il taciuto», Ottieri comprende che ormai diviene necessario “dichiarare il rivelato” ergendosi lui stesso a contraltare letterario di quella martoriata realtà.

Giuseppe Pontiggia, in una lettera inviata ad Ottieri pochi giorni dopo l'uscita nelle librerie dell'*Irata sensazione*, evidenzia questo fondamentale aspetto dell'*engagement* civile dello scrittore:

Caro Ottieri,

mi ha molto colpito, nel tuo romanzo, la violenza lucida con cui il caos esistenziale rivela il degrado civile. Ci vogliono coraggio, invenzione, energie, linguaggio giocato in tanti registri, insofferenza radicale per tutte le forme di dissimulazione e di menzogne. E tu sei riuscito a nobilitare ancora una volta, e in forme nuove, queste risorse.

(Lettera di Giuseppe Pontiggia ad Ottieri, 19 giugno 2002)

Quando non esiste più la *vera* libertà nella società in cui si vive, il poeta altro strumento non ha che la propria opera dove poter effondere quell'essenza di autonomia intellettuale unita ad una protesta poetica, tuttavia inesequibile nella realtà dei fatti ma proprio per questo più alta, energica e sognatrice. Cosa rimane in un paese dittatorialmente dominato dalla pubblicità televisiva e da un partito-marketing se non sognare? «Il sogno è più della vita» (*ISP*, p. 67). E allora?

Da una lussuosa villa lombarda, dove più villeggiare si lavora, da valli, convali, laghi, piane venne giù una marea merdosa che inondò tutta l'Italia. La guidava un Cavaliere nero o azzurro, in arcione a una miriade di televisori, dominò le piazze e si infilò in tutte le case degli italiani, quasi simultaneamente. Il prodotto che vendeva e che molto era amato era il Potere in sé.

(*ISP*, p. 148)

Ottieri compara ad un'invasione di barbari la discesa in campo di "Sua Emittenza", tuttavia luccicante di brillantina sui finti capelli ricresciuti con lozioni di acque magiche provenienti dalla Sardegna (condoni, processi, condanne, la Villa resta sempre là), seguito fedelmente da cicisbei, accompagnatrici, intrallazzatori di ogni risma: una valanga «merdosa» e inarrestabile si abbatteva sull'Italia ancora intorpidita dopo le gozzoviglie post-tangentizie. Tutto cambia per non cambiare nulla: un *refrain* già sentito.

Eppure no. Tutto cambia e tutto è cambiato da allora. Da quel famigerato *Inconcepibile 1994* non è più esistita nella politica italiana una contrapposizione dialettica (umana e civile, s'intende) tra i vari partiti poiché, nella realtà dei fatti, questi si sono semplicemente liquefatti. Crollate le due forze maggiori del parlamento come la DC e il PCI, e mentre nostalgie e rimpianti si quietarono in vista degli auspicabili "a riecchi", il polverone di energie da sinistra a destra cercò di riunirsi in un unico agglomerato che potesse garantire l'equilibrio tra "amici" (tradotto dal lessico mafioso, ma tanto vale lo stesso) sulle poltrone di Camera e Senato sempre bramate ma spesso vuote quando invece si dovrebbe lavorare (ma ci sono le "missioni"... alcune delle quali richiedono compagnie anche notturne, perché no? A quando una tassa per garantirle adeguatamente? Presto, molto presto).

Il Partito Unico si è formato, con una sorta di leggerezza, grazie all'impegno dei solerti e sempiterni burattinai e burattini di regime (sempre gli stessi a memoria d'uomo, cioè dell'elettore italiano) che fingendo di azzuffarsi quotidianamente tra le porte socchiuse di

orripilanti spettacoli televisivi, hanno costruito un Palazzo (è quello stesso che Pasolini voleva processare, o il *Bombarolo* di De André radere al suolo?) ben fortificato anche con graziose merlature da dove, a turno o in contemporanea, tutti i dimoranti urlano sguaiatamente per non dire “machiavellicamente” nulla.

Essi si rimboccano le maniche, cacciano le mani nel ventre della terra e s'arrangiano direttamente con le piccole unghie, gridando; quello che conta è il risultato. Noi badiamo ai fatti. Impediscono di parlare, costringendo a tenere sempre la bocca aperta, dove infilano ferri, pieni di odio da scoppiare. Astuzia volpina, violenza lionessa.

(*ISP*, p. 154)

Dunque le riflessioni di Ottieri investono l'intero arco costituzionale, di cui il Presidente del Consiglio occupa lo scranno più alto, ma per comprendere davvero gli sviluppi politici che hanno puntellato questa realtà nefasta è necessario analizzare anche quella parte del Sistema che, almeno su basi teoriche, avrebbe dovuto opporsi all'avanzata del «Cavaliere azzurro», divenendone in breve tempo un volenteroso connivente e strenuo difensore del Potere acquisito: «Sto affrontando il problema del Potere» (*ISP*, p. 60).

Se la forza principale di “Sua Emittenza” consisteva in una supremazia mediatica senza ostacoli, per quale misteriosissimo motivo i governi di centrosinistra, durante i cinque anni di interregno “pubblicitario” dal 1996 al 2000, non hanno mai approvato una legge sul conflitto di interessi per limitare l'anomalia italiana del moderno *Big Brother*, seppur senza baffoni? Ottieri, che si autodefinisce un «picchiatore di sinistra», comprende che dietro l'avanzata inarrestabile del «Cavaliere azzurro» si staglia l'abominevole scelleratezza dei partiti di sinistra condannati “biologicamente” all'opposizione e dilaniati da *querelles* intestine atte soltanto a polverizzare energie:

A sentir parlare di destra e sinistra, Pietro regolarmente si accendeva, si incazzava, tanto la sua mania politica era esasperata, esasperante, entrava in ogni pietanza, non spezia, veleno. [...] Il fronte rosso (ma quale?) lo considera un alieno, però nel giusto. [...] È il colmo! Essendo da lungo tempo di sinistra, Pietro ha da lunghissimo tempo pensato il Concetto di sinistra, e tutti questi piccoli pensieri si raggruppavano in un gomito duro contrario alla sinistra, per lo meno alla sua possibilità di essere partito di governo. Un amico più anziano, psicoanalista e socialista alla vecchia

maniera – il maestro ideale per lui – , gli aveva insegnato che la sinistra ha un tale Complesso di Opposizione da tremare psicologicamente alla sola idea di divenire Maggioranza.

(ISP, pp. 85, 100, 111)

Gli *slogans* di sempre, «La libertà è schiavitù», «L'ignoranza è forza» (...Forza Italia), di orwelliana memoria, riescono con facilità ad annullare il passato riproducendo nel Parlamento l'orrore delle più melmose trasmissioni televisive con una inquietante conseguenza: la Storia è finita: «È oggi la più grande rivoluzione della storia. È morta la storia. La nostra storia è il futuro. Il futuro del futuro» (ISP, p. 143). Da questi stravolgimenti “tecnici”, la Storia può essere poi facilmente riscritta con un lapis di sangue sgorgato dalle numerose pugnalate inferte alla schiena dello Stato. *Riabilitare* sembra la parola d'ordine o il *diktat* del “Nuovo che avanza”; e chi meglio del «Satrapo» «Asdrubale» Craxi, l'uomo della provvidenza per il «Cavaliere azzurro» nei momenti più opportuni, può esser preso ad esempio dalla “cattiva” magistratura italiana che condanna gli “innocenti”?

La riabilitazione di Craxi ci ha inferto il colpo mortale per mano della Restaurazione, così esagerata, così «ineluttabile». [...] Bettino Craxi, grande statista de li mortacci loro.

(ISP, pp. 126, 157)

È un vero e proprio “Repubblicidio” quello in atto, e i colpevoli si trovano ad ogni latitudine parlamentare, sociale, politica. *Di chi è la colpa?* Si chiedeva Ottieri qualche anno prima; ora la risposta potrebbe apparire banale, retorica, inconcludente: tutti sono colpevoli, dall'elettore al politico, dal ministro al Capo dello Stato, dal “Nuovo che avanza” ai partiti di sinistra, dallo scrittore al telespettatore, dal giovane arrabbiato alla casalinga di Treviso con morettiano assenso. Se “Sua Emittenza” è un «Sacco di merda», tutti gli altri suoi amici da destra a sinistra non puzzano di meno.

Mala tempora currunt oggi come ai tempi di Cicerone, ma senza affaticarsi mai in Italia, tanto da esser proposti come disciplina olimpica. Da qui il *peggioramento*, non più ironico del titolo, travolgente, immenso, definito: l'Italia è morta.

Peggioramento della sua nazione, questo peggioramento del paese è tale da travolgere tutto. [...] L'Italia è una Repubblica sfondata da Berlusconi – come recita il primo articolo della nuova costituzione. [...] Mentre lo

Stato, e figuriamoci il senso dello stato, si squaglia come un bel gelato imponente, invendibile (la cultura non è economica, quindi deve sparire a favore non dell'antiromanzo, bensì dell'anticultura), al cosiddetto Presidente del Consiglio non resta che impiccarsi. [...] «Il mio male è l'Italia». La frase lapidaria non fu presa tanto sul serio, in tempi divenuti poco risorgimentali e molto scherzosi, quizzistici, pubblicitari. [...] 1 dicembre 1999. Altissimi uccelli dall'ampia apertura alare volano alti su quel che rimane di una Repubblica sconquassata dall'estremismo dei moderati.

(ISP, pp. 52, 149, 152)

E gli italiani? Osservano con una certa tranquillità gli sviluppi della decomposizione dello Stato, lenta, inesorabile, maleodorante, fingendo di sopravvivere affogati nella melma magmatica degli spot pubblicitari, ovvero le leggi approvate dal Parlamento. Senza alcun sussulto. Seppur illegale, l'eutanasia viene quotidianamente applicata dal popolo italiano su se stesso mentre sta morendo senza accorgersene. E la colpa non può essere soltanto di una persona o di una fazione politica: *Tutti siamo colpevoli* è l'ultimo, disperato grido lanciato da Ottieri nel suo testamento letterario, dove ognuno si deve prendere le proprie responsabilità. O forse è ormai troppo tardi. Siamo *già* tutti morti?

In Brianza niente di nuovo. Vi ferve un iniziativismo imprenditoriale da fare spavento ai passivi, alle plebi sempre ignare o irate o trasecolate o felicemente rassegnate. Gli italiani, tanto vituperati, si autoflagellano, ma hanno un ottimo carattere, da umoristici caratteristi. [...] Pietro si fece ricevere da un sessuologo massimo, il quale diagnosticò una impotenza depressiva. Depressione, depressione, depressione. Da ogni area d'Italia si levava questo sussurro, questa voce, questo grido. [...] Un popolo schiavo dei soldi disprezza i propri diritti e doveri civili.

(ISP, pp. 51, 71, 165)

VII. 2. d) Caso letterario

Con l'*Irata sensazione* Ottieri conclude attraverso Pietro Mura, vittima dell'«ostinato autobiografismo» (ISP, p. 117) «autocentrico», l'analisi sulla propria condizione di scrittore

che, dopo cinquant'anni trascorsi dalle *Memorie*, viene considerato ancora un “caso clinico” più che “caso letterario”.

Come definirebbe la sua letteratura?

Beh, per non dire autobiografica, che è un termine troppo usato, direi *autocentrica*. In fondo parlo sempre di me e delle persone che mi sono state vicine; c'è sempre un rapporto molto legato alla mia vita.

Una vita che è stata segnata dalla sofferenza anche fisica...

Purtroppo sì.

[...]

Nelle sue pagine, ritorna con una certa insistenza questa cosa...

Eh sì, perché io sono stato lunghi anni malato, e quindi ho parlato molto della mia malattia, cercando di vedere in essa anche un centro che potremmo chiamarlo clinico-filosofico, e cioè quando il dolore diventa un fatto centrale della vita.

E gli editori come vivono questa insistenza?

Ah, la vivono malissimo e dicono: «Basta, piantala con la malattia e parla di cose allegre. Possibile che un bel romanzetto rosa non sia in grado di scriverlo?»

Addirittura le chiedono un romanzo rosa? Questa non la bevo...

Mah, per lo meno un vero romanzo d'amore. Insomma mi chiedono di non essere me stesso, e questo rende i miei rapporti con gli editori assai difficili. Vedo che più che mangiarmi mi ingurgitano faticosamente, ma spesso rimango loro nel gozzo, soprattutto perché i miei libri hanno sempre venduto poco.

(Dall'intervista rilasciata ad Angelo Gaccione in «Milano Metropoli»)

Il rapporto con gli editori è stato contrastato fin dall'inizio e si possono ricordare numerose circostanze, come la “fuga” da Einaudi, il “protezionismo” di Bompiani, i fugaci passaggi per Rizzoli, Giunti e Longanesi, la fiducia in Guanda, segnate da una difficile predisposizione delle case editrici a pubblicare le sue opere, per diversi motivi, dal pregnante contenuto dei testi alla quantità causata dalla «graforrea» e soprattutto perché non hanno mai venduto bene, ad eccezione di *Donnarumma all'assalto*. Costante fu in Ottieri infatti la preoccupazione di non riuscire a pubblicare tutto quello, ed era tanto, che avrebbe voluto; inoltre tale condizione l'avvertiva come una sorta di ostracismo per le sue idee controcorrente e l'atteggiamento non disponibile ai compromessi:

Paura che questa specie di libro non venga mai pubblicato, perché critico di quel capitalismo così vincente da avvinghiare nella sua onnipotenza reale i più liberi editori, anche se egli temperava con l'ironia la sua acidità sinistrorsa, da bastian contrario e cattivo, da cercatore di pulci in magnifiche e progressive volpi d'argento, d'oro. Ed egli era un gauchista e un gaddiano. Basta autoflagellarsi, ci sono gli altri che flagellano. [...] Scriveva troppo e metteva in atto quelle operette che Zanzotto avrebbe chiamato «in bicicletta»; gli toccava di confessargli che si trattava di biciclette da corsa, di un assetto da gara a cronometro. [...] Aveva (soffriva) una lunghissima crisi acuta di graforrea. I tempi erano più stretti: l'idea, la scrittura stavano attaccate, appiccicate l'una all'altra e presto veniva la stampa. Solo le vendite di questi fulminei libretti stagnavano.

(ISP, pp. 85, 92, 166)

Per quale motivo non sono uno scrittore popolare e vendo molto poco? Ottieri la risposta un po' la conosceva, eppure si è tormentato con questa domanda per molti anni, anzi per tutta la vita, tentando di sviscerare le ragioni di un certo ostracismo da parte del Sistema letterario italiano che lo ha etichettato dapprima come “scrittore industriale” ed in seguito come “scrittore depresso” fino ad escluderlo dall'*élite* degli autori più acclamati del Ventesimo secolo:

Egli non si era mai poeticamente espresso, ma sempre aveva ragionato, dimostrato. Ciò lo relegava fuori dalle teorie del romanzo, del metaromanzo, dell'antiromanzo, che pure molto lo interessavano, perché il più radicale degli antiromanzi è pur sempre un romanzo bello e poetico. L'ingresso vietato nella categoria del bello lo metteva alla porta e si sentiva escluso in senso reale.

(ISP, p. 75)

Nonostante le numerosissime recensioni di autorevoli critici che lo hanno indicato come uno tra i più importanti autori del secondo Novecento, italiano e non solo, Ottieri è un «notissimo sconosciuto» (efficace definizione di Carla Benedetti), che si sente «uno tra gli scrittori italiani più ignorati, per niente popolari, sottovalutati dal pubblico e dalla critica». (Dall'intervista rilasciata a Lea Vergine).

Qualcosa sicuramente ha “deragliato” nella sua carriera. Ma dove e quando ha sbagliato Ottieri, se poi è corretto parlare di errore in questi casi? Ottieri nella storia della

letteratura italiana ricopre un ruolo di primo piano per le tematiche affrontate: “pioniere” della letteratura industriale, “speleologo” delle malattie mentali, “picconatore” della politica, egli è originale nei contenuti (il primo a scrivere un romanzo ambientato in una fabbrica; esclusivo nel raccontare il Male dai meandri più reconditi della psiche umana; singolare per la dedica di un’opera ad un partito politico), rielaborati in forma letteraria mentre venivano vissuti, studiati, sofferti grazie alle esperienze personali e agli incessanti studi attuati in molteplici settori. “Camaleontico”, inclassificabile, complesso, fine studioso dei comportamenti umani, Ottieri sguscia via da tutte le etichette affibbiategli:

Non starete mica conducendo esperimenti sul maledetto binomio arte e follia o qualcosa del genere? Guardi che ne ho piene le balle. Mi sono perfino rifiutato di andare da Piero Angela. Io sono molto più famoso come nevrotico che come letterato. Non sono un genio e nemmeno uno sregolato.

(ISP, p. 18)

Inoltre Ottieri dilata la propria scrittura ai confini della mera accessibilità tramite l’interpolazione continua, in ogni opera, di rimandi che svariano dalla storia alla psicologia, dalla letteratura alla filosofia, dalla psichiatria alla sociologia, dalla politica all’arte. La speleologia da lui compiuta mediante la scrittura si riflette sul lettore, “condannato” ad affondare in opere costruite da diversi strati di lettura che necessitano collegamenti, riflessioni, rimandi su diversi campi disciplinari.

Le parole nuove mi servono. Io sono... io ero uno scrittore. Le parole sono le mie materie prime, mi piacciono nuovi giacimenti. [...] Ora aveva paura di scrivere anche una sola parola. Come scrittore e come amante non esisteva, non c’era. [...] Pietro realizzò di essere molto più noto come depresso che come scrittore e questo gli diede la mazzata decisiva. [...] Pietro era uno scrittore di qualità, perciò non popolare, non vip. [...] Concede poco al lettore, anzi non concede nulla. [...] Rischiava di non produrre più, danno per la letteratura italiana del secondo cinquantennio. [...] Se scriveva non erano che ripetizioni.

(ISP, pp. 34, 36, 71, 90, 91, 93, 94)

È questo il limite della letteratura di Ottieri: non si può leggere soltanto, rimarrebbe per lo più inintelligibile, o nel migliore dei casi inutile («Era tacciato, da sinistra e da destra,

di scrivere sul vuoto, di essere il vuoto più che nel vuoto» *ISP*, p. 88), bensì deve essere studiata sia dal semplice lettore che dal critico di professione, e a quel punto si comprenderebbe meglio la grandezza di uno scrittore per molti versi incompreso. Il problema emerge quando non si ha voglia di studiare, ma questo è un difetto nostro, non certo di Ottieri.

Per la sua opera e per le sue sventure Pietro era detto profondo conoscitore della psiche umana (anzi degli «abissi» della psiche umana); inoltre era nominato come scrittore di quegli abissi, fino... Fino a seccare. Insomma non poteva, non doveva più scriverne.

(*ISP*, p. 133)

Non doveva più scriverne... E non ne scrisse più. Ottieri è e resterà un caso letterario, talmente atipico ed inintegrabile da risultare un *unicum* nel panorama della letteratura italiana, e non solo. Senza eredi. Un caso letterario che si è sviluppato nello spazio di circa cinquant'anni (1954-2002 tra il primo e l'ultimo romanzo pubblicato) attraverso opere tra loro intrecciate, pur nelle diverse tematiche come industria, clinica, società e politica, da molteplici motivi, elementi, figure o *leit motiv* ricorrenti. Opera aperta o "sinfonia" che si è strutturata nel tempo attraverso l'unione, o meglio la "combustione" di ogni singolo testo che, per essere compreso, deve necessariamente leggersi collegato agli altri in quanto funzionale ad un progetto logico, studiato, pensato e fortemente voluto dall'autore fin dalla giovinezza, quando la vocazione di essere uno *scrittore* l'ha "condannato" alle proprie *responsabilità*.

Da qui il carattere *engagé* di una letteratura agonistica, feroce, vernacolare, sprezzante del Male e dei potenti del Palazzo, realistica e allucinatoria, ironica e depressa, «non bella» come l'autore stesso la definiva eppure, o forse proprio per questo, indispensabile.

Enfin, parola ad Ottieri.

Caro Professore,

Oggi le debbo scrivere cose un po' troppo lunghe e complicate. [...] Voglio rimaner fermo nella mia decisione: che è quella di partire, di andarmene, di lasciare la città [Roma] e la patria Italia [cancellata nel testo con una riga diagonale]. [...] Benché la partenza sia improvvisa, posso dirle che non è un colpo di testa ma la conseguenza logica degli ultimi anni della mia vita. [Ottieri parla di un eventuale viaggio in Africa al seguito di una società commerciale]. Lasciare gli studi, ora posso dirlo francamente, non è che sacrificare una parte di me stesso, una parte che in certi momenti,

può parermi minima. Il fulcro di me stesso non è negli studi, ma nell'arte. Studiare e scrivere degli scritti degli altri può diventare certe volte ben disprezzabile cosa, quando si fa questione dello scrivere che, per me, lei lo sa bene, è quello narrativo e romanzesco. [...] La forma ultima della mia coscienza è l'arte e ad essa (anche se ancora allo stato di vocazione, non di realizzazione; allo stato quindi di speranza: con gli immensi rischi che questa speranza comporta), tutto deve essere sottoposto. [...] La mia arte e la mia umanità sono la medesima cosa. E allora, tradendo l'arte, tradirei me stesso, sarebbe come se mi suicidassi, calpesterei la mia dignità d'uomo. [...] Ogni artista si sente partecipe a un problema collettivo, ma anzitutto coinvolto nel problema di se stesso. [...] La guerra, il dolore e l'evoluzione civile e la nuova concretezza dell'esistenza possono ridursi per alcuni stimoli ideali del rinnovamento, a non essere cioè i mezzi concreti di questo rinnovamento. [...] I mezzi che io mi trovo davanti sono tre: la politica, la filosofia, la partenza. Naturalmente, ognuna di queste tre parole è simbolica, cioè si deforma nel particolare e pregnante significato che ora sono spinto a conferirle. La politica: se una reale passione fa scendere l'artista nella lotta politica, può anche gettarlo nel viso degli uomini. [...] L'artista è insomma dotato d'una sensibilità speciale: ora, bisogna che egli non usi tale sensibilità come fatto da rappresentare, ma come atto che rappresenta. [...] L'artista crede di sciogliere in politica la propria solitudine, spesso la solitudine vi si rafforza senza rimedio. [...] Mi accade di sentirmi dinanzi alla società come dinanzi ad un mare che io contemplo perdendomi, che io descrivo ma che non giudico. [...] È un sentimento, lo confesso, molto vago, bello, poetico, gentile (gentile almeno rispetto ai fanatismi). Vieni preso dalla certezza d'inoltrarsi per un terreno senza limiti, piatto, ma confuso e ricco di miraggi e di delusioni, soprattutto riprodotto se stesso come, appunto, un mare, la cui superficie di continuo si distrugga e si ricrei. È una malattia ridotta ormai allo stadio di convalescenza, perché i tempi urgono e reclamano un impegno definitivo. [...] Traversate le zone più estreme, si giunge in ciascun uomo ad un nucleo identico che vanifica la dialettica sociale: questa umanità comune, per altri base del convivere la quale non annulla affatto i contrasti, per me significa un punto morto rispetto alla costruzione di ulteriori differenziazioni. E sento che è il mio difetto, che riduco così gli uomini a ombre, che restringo la complessità d'ognuno ad un punto centrale, esistenziale nell'infinitesimo, ed una scintilla troppo breve, ad una inflazione del mistero umano. (Lettera scritta nell'aprile del '45 da un giovane Ottieri, appena ventenne, ed indirizzata ad un «Caro Professore»)

APPENDICE

Confessioni di un ventenne

(Antologia dell'epistolario giovanile di Ottieri)

Si riporta di seguito un'antologia delle lettere giovanili (alcuni frammenti sono già stati presentati nel testo) di Ottieri inviate a Giovanni Sartori, Tullia Paolozzi, Dora Vallier Francesca e Fabrizia Baduel, nelle quali è possibile riscontrare la precoce vocazione letteraria di Ottieri che pensava e scriveva in modo romanzato anche le lettere agli amici. Inoltre in esse emergono numerosi motivi esistenziali, storici, politici, artistici (uniti a sentimenti d'amore, alla tragedia della guerra, alle opinioni sulla Patria, alle prime percezioni della depressione) che attraversano in modo costante l'intera produzione di Ottieri, dalle *Memorie* all'*Irata sensazione*, confermando quel progetto letterario insito nella sua mente già in età giovanile.

A Vanni

Le prime lettere in ordine cronologico (si fa riferimento a quelle conservate nell'archivio Ottieri presso il Centro manoscritti degli scrittori italiani del Novecento dell'Università di Pavia) riguardano la corrispondenza con Giovanni Sartori, amico d'infanzia e chiamato familiarmente Vanni, al quale Ottieri confida le proprie angosce scaturite nei giorni precedenti l'armistizio. Nelle quattro lettere datate 4 settembre '43 e in quella del 5, segnate dallo stesso Ottieri con dei numeri corrispondenti, affiora il sentimento di sconforto per il disastro bellico unito alla profonda malinconia, indipendente dagli stravolgimenti storici, che incupiva il suo animo. Nella lettera del 4 giugno '44, invece, Ottieri gli racconta l'entrata a Roma delle avanguardie dell'esercito alleato con la speranza per l'imminente (ed auspicata) pace, tuttavia connessa alla sciagura di una Patria ormai evanescente.

Carissimo Vanni,

{1} Siamo in un processo di dissoluzione. Chiusi è occupata dalle truppe tedesche; pare una fortezza. Abbiamo passato due giorni tirati per la gola; oggi non è cambiato nulla, ma ci troviamo al terzo giorno e in qualche modo il paese si normalizza. Non mi posso muovere assolutamente; ti ringrazio per Stia, ma da un momento all'altro qui potrebbero accadere cose le più tragiche e le più amare. Gli avvenimenti di Roma non tranquillizzano certo. Ormai l'Italia è divisa. Gli eserciti avversari che si combattono pongono le premesse della guerra civile: chi per i tedeschi (pochi), chi per gli inglesi (tutti). Gli equivoci si assommano. I veri nemici appaiono liberatori e non lo sono per troppe ragioni. Noi non abbiamo tradito i tedeschi con l'armistizio ma in quel lontano tempo in cui non s'è detto loro, chiaramente, quanto lavorasse il tarlo dell'antifascismo e del disfattismo... Qui vogliono gettar fiori agli americani. Speriamo che almeno l'esercito italiano non esista più e che non abbia a succedere qualche scontro tra italiani e tedeschi. [...] Sono profondamente malinconico, ora, più che addolorato. Anche il vano dolore della sconfitta ci è tolto, non resta proprio che la malinconia di questo pantano e di queste sabbie mobili.

{2} Ora l'Italia non esiste. Ora viene a mancare la Patria; e vediamo cosa significhi non avere la patria. [...] La libertà non interessa l'Italia. La libertà, come la vita, come la giustizia, si dimentica nel tempo in cui la si adempie velocemente. La libertà è il respiro di cui l'uomo deve obliarsi quando voglia essere libero. La libertà politica non si raggiunge che al termine di un calvario; è una promessa eterna; quindi non basta, non serve negli accidenti particolari. L'Italia è ora un'espressione geografica, divisa da due eserciti che vi combattono; il popolo non ha guida. La sola unione superstita è il terrore. La Patria attende gli uomini che le diano coscienza di essere tale; i cittadini aspettano il governo nuovo. Bisogna restaurare lo spirito di coscienza e di sacrificio. Bisogna credere con sincero impulso alla gioia del proprio sacrificarsi, all'orgoglio dei propri valori sofferti per un ideale. [...] Chi decide è sempre eroico. [...] Le decisioni si rarefanno e predominano i compromessi; difatti l'Italia è caduta di compromesso in compromesso e la sua strada è seminata di equivoci ed ironia, di ridicoli inganni e di tragicomiche avventure. [...] In questa lacerazione, liquefazione della Patria, il cosmopolitismo che è retaggio degli stati fortissimi, è la più amara ironia. Ora si precipita verso il provincialismo.

{3} Io vivo profondamente i fatti che ora stanno accadendo, mi getto dentro di essi per seguirne gli estremi capillari meandri, ma da essi non ho dolore, quel dolore che invece conosco per ben altre circostanze in cui il mondo è racchiuso dai confini del mio solo pensiero. Davanti a noi c'è oggi la più grande tragedia della Patria; davanti a me corrono giorni e giorni di rovina, di avvilito, di bruciore, di disonore; io che avevo creduto e sperato nella vittoria, che avevo con ogni sforzo cercato di giustificare anche col raziocinio tale spontaneo sentimento: «l'Italia vincerà questa guerra e sarà grande», mi trovo oggi umiliato e smentito, negato dalla realtà in tutte le mie affermazioni. [...] Che strano dolore ne provo! È forse quel dolore assillante, continuo, insaziabile, che non puoi disarcionare, che sale con te ovunque, che ti perseguita profondamente, che diventa tutto te stesso, che si sovrappone alla tua personalità, che ti scaccia la tua anima e la sostituisce con questo soffio vitale fatto interamente di sofferenza? Il dolore collettivo andrebbe collettivamente sofferto; ma nel riunirsi della persona esso tende a sparire, a sfogarsi, a purificarsi, a diventare idea e rivoluzione. [...] Il dolore collettivo è il miglior farmaco verso il dolore personale; ho provato e provo tutt'ora quanto sollievo rechi intimamente l'immedesimarsi nella tragedia della Patria, l'obliarsi nell'intrico della vicenda, nella caccia appassionata al precipitare degli avvenimenti. [...] L'età nostra, i vent'anni, della raggiunta maturità spirituale, non dico dello sviluppo bensì nel metodo, è l'età più giusta e più pura, più adatta a nutrire ideali. L'ideale della patria, per esempio, è incontaminato dalla passione politica, o meglio dalla professione di una fede politica. [...] Ci è stata sempre vietata la responsabilità che si divulga e si spande e che ci sopravvive. Non abbiamo mai detto qualcosa che ci rimanga e duri più a lungo della nostra volontà, che ci leghi e ci costringe ad una sociale coerenza. [...] Che è la Patria? Come la fede in Dio, l'abbiamo trovata fin dalla nascita, ed anzi non v'è in lei nulla di divino, ma qualcosa di naturale, di fisico, di irrimediabile e tutto il resto di umano e terreno. L'amor di Patria, Vanni, nell'essenza sincerissima della nostra vita, non ti atterrisce questo pensiero? Ma guardati intorno, contempla la nostra civiltà, la nostra filosofia, la nostra arte, contempla pure i moti riposti dei poveri di spirito, della borghesia e del popolo: c'è un luogo per l'amor di Patria, il patriottismo del secolo passato, l'esilio e l'entusiasmo senza retorica? [...] La Patria, noi l'abbiamo nel sangue, e l'hanno nel sangue gli uomini che ci governano, ne sono sicuro, l'hanno nel sangue gli italiani di ieri e di oggi. Ma non direttamente: questo è il punto. Ma attraverso la passione politica. [...] C'è una vita tra le nostre

“mille vite”, sotterranea, labile, molle, che ovunque si insinua, ovunque lussureggia. Una vita che vive sempre. Mio caro Vanni, la chiamano vita artistica, o estetica se vuoi. Essa va da sola, come un’Amazzone, senza morale, senza onestà, senza ideali, con l’unico orgoglio di essere fine a se medesima. È il fenomeno più capitale dell’età moderna. [...] Ogni penoso dramma che accade offre la riprova di quanto codesta vita “pura” abbia capacità multiformi, abbia longevità ed alterezza. Noi le ubbidiamo. È una vita priva di verginità e di qualsiasi ritegno, sfacciata, avida, mostruosa. Desidera, desidera la sventura ed il pericolo; gode delle catastrofi, degli sconvolgimenti, s’attrista nelle quieti, finge, per forza finge di rammaricarsi per i castighi divini e invece dentro di sé li invoca, perché potrà nutrirsene ed osservarli minuziosamente. [...] È una vita dagli occhi acutissimi; vede quello che agli altri sfugge, interpreta, trova, scompone e ricompone; non ha scopi se non sé medesima.

{4} Hanno messo Roma sull’orlo della guerra, ma fuori della guerra; e quella che respiriamo è un’aria fatta di pericolo, di noia, di sconforto. Da un mese forse, dopo l’ultimo avvenimento pseudoclamoroso dello sbarco, la situazione è poco mutata: tu puoi immaginare ormai, quale sia stata qui la ridda delle idee, delle voci, dei commenti ai fatti, dei sospiri e delle collere che nobilmente si levano dai petti dei cittadini; qui come in tutta Italia, a seconda dei diversi pensieri e delle contrastanti opinioni.

(Chiusi, 4 settembre ’43)

Caro Vanni,

mi sono messo più quieto a lavorare e mi affanno intorno a tre esami, sbirciando fuori dalla finestra ogni cinque righe, come se per strada mi attendesse la rivelazione. [...] Non ho scuse per non studiare; nemmeno quella specie di esaurimento nervoso che ufficialmente mi attribuisco con l’attonito consenso della famiglia sbigottita. Non credo, purtroppo – te lo confesso – che si tratti di esaurimento nervoso, bensì della mia vita fatta in questo modo maligno che si deve soffrire, e se fin adesso ho avuto tanta paura del dolore, d’oggi in avanti è necessario che io divenga più coraggioso. [...] Io conoscevo il dolore secco e breve; ho sperimentato come codesto dolore possa allungarsi semplicemente da farsi più duraturo. [...] Eccolo divenire dolore quotidiano e presente; così che talvolta si allontana, poi torna ancora e te lo trovi accanto col volto familiare, costruito

per tanta consuetudine e connivenza. Dapprima ci si può stupire, non credere, esclamare: «È una allucinazione, non è dolore!». Ho molto sperato che fosse un'allucinazione, una di quelle cristallizzazioni patologiche del cervello che esulano dall'esperienza reale ed entrano nel campo, passeggero, della nevrastenia. Forse. Lo spero ancora. Non voglio riconoscervi nulla di umano, nulla di buono e di necessario per imparare la saggezza. Che se la mia conoscenza della vita dovessi acquistare con sì caro prezzo, ti dico, Caro Vanni, che ben poche cose potrebbero ricompensarmi e darmi la sensazione di una equità. Tu sei abituato a queste lamentazioni crepuscolari.

(Chiusi, 5 settembre '43)

Caro Vanni,

ieri sera, domenica, dicono alle 18, entrarono in Roma le prime pattuglie della V Armata americana. Noi si aspettava da un pezzo che gli avvenimenti in qualche modo si risolvessero, perché la vista della città era divenuta angosciata e insostenibile, specie dopo l'offensiva dell'11 maggio. Ma non si credeva mai che precipitassero come sono precipitati. Infatti sabato, verso il tardo pomeriggio, cioè il giorno 3, i tedeschi cominciarono a sgomberare gli alberghi che avevano occupato durante tutto l'inverno e poi a transitare carri e automobili per le strade. La notte tra il sabato e la domenica fu inquieta e rumorosa; esplosione di una mina e fragore di mezzi militari. La domenica fu un'afosa giornata d'attesa: interrotti i telefoni, cessato il flusso dell'acqua, tolta la corrente elettrica e quindi ogni possibilità di ascoltare notizie per la radio, ci siamo aggirati a lungo per la casa senza far nulla. [...] Pochissima gente per le strade. [...] All'orizzonte molti incendi. [...] Ma che accadeva? Eravamo all'oscuro di tutto. [...] Mi si affacciava ogni tanto l'orrore di me stesso, per i miei vent'anni trascinati familiarmente tra i genitori e gli inquilini del casamento a commentare come una serva i fatti, stando all'oscuro di ogni realtà. Durante il giorno avevo avuto la fortuna di accorgermi poco della mia miserabile persona, ma dopo cena me ne accorsi e molto. Triste spettacolo! [...] Cominciavano a venire finalmente, chi sa perché e come, le prime notizie concrete: che gli Americani erano alla Stazione, in Via Nazionale, in Via XX settembre, nella via stessa dove abitavamo noi [Via Calabria, 56], che insomma «erano arrivati». Allora i giovini e le giovini si sono per primi rovesciati per la via a gridare e gavazzare: «Siamo liberi. Evviva l'Inghilterra!» [...] Era tutto finito così? Possibile? Sancho Pancha trionfava per bocca dei gridatori di Roma sul Don

Chichotte d'una delle più terribili battaglie combattute in questa guerra? [...] Fui preso da uno scoramento amarissimo. [...] Ho dormito poco, e stamattina seppi ufficialmente che avevamo cambiato padrone. Ho letto diverse pagine del Foscolo, in questi giorni confusi, in cui ho dovuto cessare da ogni lavoro, specie il discorso intitolato «Della servitù d'Italia». E bastasse! Ma (gli italiani) col somministrare la storia della loro propria stoltezza, giustificheranno quel principe che nel calpestarli dicesse:

«E son pur nati a servire, e il confessano».

«Voi finché non avrete armi e non cambierete costumi, non potrete cambiare se non padroni».

«A rifare l'Italia, bisogna disfare le sette. Potrebbe se non disfarle reprimerle il ferro straniero; ma allo straniero gioverà prima istigarle, onde più sempre signoreggiare per mezzo di esse l'Italia».

«Adunque siate servi, e tacete».

Domenica notte, addormentandomi, mi pareva d'aver vissuto una giornata di malattia. Ma queste sono impressioni personali, intimistiche, meglio tralasciarle. La mattina seppi che avevamo cambiato padrone.

(Roma, 4 giugno '44)

A Tullia

All'amica Tullia Paolozzi, Ottieri scrive delle lettere tra l'8 ed il 14 settembre '43 che egli stesso raccoglie in un fascicolo siglato «Frettolose memorie di Ottiero rimasto per Tullia partita». In queste lettere il sentimento d'amore provato per Tullia s'interseca con avvenimenti storici fondamentali per lo sviluppo della guerra, e più in generale per la condizione di servilismo a cui sarà assoggettata l'Italia da quel momento in poi.

Oh, mia cara Tullia,

mutazione delle cose umane. [...] La sera della tua partenza giunse la notizia dell'armistizio. [...] La gioia si prolungò durante la notte e pareva che i tedeschi rimanessero volatilizzati e dispersi da questo entusiasmo popolare. [...] Solo nel primo pomeriggio ci siamo resi conto della situazione. I tedeschi hanno scelto Chiusi come centro di resistenza, vi affluiscono da ogni dove, vi si accampano. [...] Precipitato all'Olivazzo, mi

parve mano a mano che in quel calore, in quell'aria pesante il pericolo prendesse corpo. [...] Da allora continuiamo a stare sommersi nella stessa atmosfera. [...] Non si sa bene quel che accade; ma ormai superata con l'armistizio la disfatta totalitaria, esaurito con l'8 settembre il periodo dei dolori comuni, si entra nella fase delle sciagure locali, [...] quella fase che accenna alla lacerazione del paese e favorisce la guerra civile. Sul tardi è apparso un proclama; firmato dal comandante tedesco, dal Podestà e dal Tenente dei Carabinieri, dove si ordina il Coprifuoco dalle 20 alle 7! [...] Durante la notte i tedeschi si agitano ininterrottamente. [...] Non sappiamo bene quanto siamo o non siamo allacciati con il resto d'Italia, con Roma per esempio; a Roma cerco di non pensare, ma è impossibile non sussultare ogni volta che se ne parla. [...] Ma, come al solito, "la vita continua"... Sono vietati i pensieri personali. [...] Siamo nel periodo caratteristico in cui è lontana la paura, ma non il sentimento della sciagura. [...] Un poco di sconforto m'invade di quando in quando per una memoria, per una nostalgia, soprattutto per il senso che ho della mia debolezza, della mia infingardia, del mio idealismo retorico. [...] I tedeschi s'accampano e sfoggiano tutta la larghezza dei loro toraci nudi. Oh, vituperio della mia intellettualità! [...] Cara Tullia, con lo sguardo timido mi rivolgo agli ultimi giorni passati insieme; e vedi che faccio digressioni, che un poco balbetto come se mi trovassi dal padre di Eufemia per chiedere la mano di sua figlia. Mi dovresti vedere mentre scrivo e comprenderesti bene: chino il capo, mi raccolgo tutto, la calligrafia s'infittisce e si impiccolisce, ho gli occhi fissi sulla carta e sul pennino, mi pare di potermi ritirare in un alveo piccolo e dolce dove regna la più soave segretezza. Mi avevi promesso di ritornare ma non tornerai, chi sa perché, per troppe ragioni. Sono nuovamente solo e vivo di questo sconvolgimento, senza dolore, cercando di aguzzarvi dentro le pupille e di scorgere il meccanismo con chiarezza. [...] Poiché l'Italia, oltre che militarmente, politicamente, moralmente, è sconfitta anche nell'onore e nella coscienza della propria rovina (gli alleati ci occupano, i nemici ci liberano! Tutto è equivoco, bluff, falsa interpretazione, trionfa lo spirito di parte, siamo tutti orribilmente parziali, non vediamo la patria che attraverso il cannocchiale della passione politica), ora non c'è luogo della nostra anima per la sofferenza. [...] Da adesso tramonta l'unità dell'Italia: mi passa davanti agli occhi tutta la storia preresorgimentale, indietro; indietro fino al Cinquecento, alle prime lotte di francesi e spagnoli, agli stranieri chiamati per scacciare gli stranieri. [...] L'Italia è tutta sommersa nella guerra, perché la sua aspirazione di grandezza cade insieme

al suo prestigio politico. [...] Bisogna uscire dalla ruota che segna le grandi epoche e le grandi rivoluzioni dello spirito. E dopo questo, Tullia, il vivo ricordo di te, di quel nostro ultimo stare insieme, divenuto così tenace, istintivamente, così privo di dubbi, a un tratto che quasi me ne stupivo. [...] Vorrei che qualcosa si fermasse in questa vacuità assoluta che è la nostra vita civile... Tullia, sono i miei residui di coscienza collettiva. Forse un giorno dovranno germogliare. Ma qui il cervello s'intorpidisce; tutto va a marcire, tutto si spegne nella stupidità paesana. Nel passato non trovo rifugio. [...] L'Italia, in questo momento, non esiste più. [...] È finita. [...] Tullia, quando eravamo insieme! [...] Ogni giorno che passa, aumenta il distacco tra noi due. [...] Stamani la solitudine è divenuta ancora più opprimente: non c'è nessuno con cui scambiare qualche idea, proprio in questo momento di esistenza collettiva. [...] La mia situazione è molto complessa perché, in piena umiltà di cuore, mi accorgo di avere organi un poco speciali, anche difetti un poco speciali. Purtroppo non si possono esternare simili sentimenti. [...] La nostra rovina si proietta indefinitivamente verso l'avvenire. La macchina sociale ci frantuma uno per uno. [...] Crediamo istintivamente che sia finita, perché siamo abituati a veder fuggire presto le vicende indemoniate; ma questa indemoniata è longeva. Anch'io immaginavo di temprarmi durante il periodo della schiavitù, di forgiarmi quella deliberazione inflessibile che serve per le grandi imprese. [...] Tullia, ora finisco di scrivere; segretamente aspetto che tu venga da me, ma finirò per salire, visto che mi pesa l'attesa. Che faremo? I timori dell'animo mio schiacciano le giovanili speranze.

(Chiusi 8-14 settembre '43. «Dalla resa delle armi alla resa, o quasi, dell'ultimo respiro»).

A Dora

Della corrispondenza con Dora Vallier (la Katja delle *Memorie*) rimangono poche lettere non datate, che tuttavia si possono riferire a settembre-ottobre '43. Anche in questo caso, come già appurato in alcuni passi delle lettere inviate a Tullia, Ottieri sovrappone la vicenda storica a quella personale non potendo scindere i due ambiti: il risultato letterario di

questa visione del mondo e delle proprie emozioni saranno le *Memorie*, pensate e “scritte” dunque ben prima del '54.

Carissima Dora,

la situazione di Roma è paradossale. Aspettiamo boccheggianti che gli avvenimenti si decidano. Quanto vorrei rivederti! Speriamo che tra i vantaggi della pace ci sia anche quello d'incontrarti di nuovo. [...] Sono diventato arido come una pietra, poiché tutti i succhi li riverso nel libro. Da circa due mesi faccio vita claustrale. Se non avessi il libro, mi dispererei, ma, purtroppo, nutro forti dubbi sulla buona riuscita. Come si sta a Venezia? Appena finita la guerra, cioè quando avrò i nipoti, corro a Venezia. Corro a Bucarest, a Sofia, sulle rive del Gange, dovunque tu sia. Ormai nella tua vita incomberà l'assillo di questo giovinetto romano il quale trascura dignità, beni di fortuna e famiglia per inseguirti. Che pensi di me? Mi vuoi un po' di bene? Io te ne voglio molto. [...] Vedi gente a Venezia? Sono geloso degli amici che hai a Venezia. Ma se dovessi dar retta alle mie tumultuose passioni, a quest'ora sarei morto. [...] Ho una terribile nostalgia di te, di quando ti incontravo sotto quell'orribile monumento al bersagliere in Porta Pia. Eri una ragazza incomparabile, con quegli occhiali al sole, e la tua dolcezza. Saluta tuo fratello!

(Roma, metà settembre '43)

Carissima Dora,

noi ci vedemmo quella mattina in Piazza di Spagna, era di lunedì, il 27, 28 o 29 settembre; ero partito la sera avanti da Chiusi viaggiando tutta la notte, per arrivare alle prime ore. [...] In dicembre ho dato due esami: in Italiano e Storia della lingua italiana. [...] Tra gennaio e febbraio ho cominciato a tradurre la trilogia di Eschilo in prosa con delle critiche introduttive, lavoro che mi piace e che dovrei pubblicare. Dalla metà di febbraio alla metà di marzo ho perso tempo traversando uno di quei periodi così poco tranquilli che tu ben conosci; non resistevo più in questo campo di concentrazione che è Roma. I miei genitori mi attribuivano germi di una nascente pazzia. [...] Io, sai, sono un essere, se voglio universale (non ho patria, non ho Dio, non ho fede, non ho lingua: mi posso confondere e smarrire con l'attimo misterioso e ineffabile che sta all'origine della vita, il soffio del creatore, il nucleo, il granello di sabbia che muove l'esistenza). Ma sono molto giovane, conosco poco il mondo. [...] Impossibile spiegare e

scrivere. [...] Ti ho voluto un gran bene; ora ne conservo una dolce-amara memoria, ma ti ricordo con grande affetto. [...] Tu per il paese, per il modo di vivere, per il fascino slavo (sic), per l'ambiente, per le condizioni geografiche hai una mentalità diversa dalla mia. Hai la mentalità classica della "straniera", come si dice con una sorta di paurosa ammirazione, nostalgia e desiderio qui fra noi provincialetti d'Italia. [...] Se ti dovessi scrivere un po' d'idee sull'Italia e sull'Europa e l'Universo (anche esclusa la Prussia) starei a tavolino fino a domattina senza venire a capo di nulla. Per cui speriamo di vederci presto e vivi. Salutami tuo fratello, tua madre se è con te.

(Roma, ottobre '43)

A Francesca

Ad una tale Francesca, forse amica e compagna di studi all'Università, Ottieri scrive una lettera in cui confessa in modo esplicito la propria vocazione di «scrittore» contro la volontà paterna che lo vorrebbe «commercialista». Si tratta di un altro indizio, l'ennesimo, attraverso il quale è lecito delineare un percorso artistico ben avviato almeno un decennio prima delle pubblicazioni del romanzo d'esordio (le *Memorie* sono del '54).

Cara Francesca,

gli esami gravano su me come un incubo; mi costringono a pensare, riflettere, a imparare, sono la Santa Inquisizione di queste due settimane, nelle quali per l'appunto mi sento l'uomo più giacobino, libero pensatore, spregiudicato egoista della terra. Ma c'è un altro fatto grave; pare insomma che se voglia cercare una strada, ormai è deciso per fare quella dello "scrittore". – Cioè? – Non lo so, non si sa. Uomo senza futuro, che vive tutto per il futuro. Per esempio, oggi chi sono io? Un miserabile schiavo di certa sensibilità e di certa vanità. Eppure? Eppure vivo con la pseudo-sicurezza di scrivere fra due anni quel libro capace di rendermi noto e di far sì che i giornali vengano loro a chiedermi racconti e non io vada bussando di porta in porta a gustar pane amaro di sale. Ma ci pensi, Francesca? "Scrittore" e basta. Vale a dire un uomo che cammina nudo; come dire "Amante". Quindi niente dottore commercialista, niente impiegato in onorevole società con

speranza di lussureggiare fino ad amministratore delegato, niente agricoltore, niente tipografo, niente professore universitario. [...] Ma l'odio mi rinfoca. Ma la critica maledetta, lo spirito critico dell'età moderna, mi spezza le ali e mi impedisce di ergermi con piglio savonarolano a blasfemare contro la ganga di tutti costoro e ad augurare l'inabissamento di tutti i profanatori letterari del mondo. [...] Rinuncio a diventare Grande! Ma almeno voglio sapere come si fa. [...] La Grandezza? La Grandezza non c'è più, è sparita. Oh, finalmente! Allora starei tranquillo...

(Roma, senza data, probabilmente maggio '44)

A Fabrizia

Fabrizia Baduel è senza dubbio la ragazza con cui Ottieri stabilisce il più importante e complesso rapporto affettivo della giovinezza, caratterizzato da profondi sentimenti che spaziano dall'amore, all'amicizia, alla tristezza. Le numerose lettere, anche più di una al giorno che Ottiero e Fabrizia, chiamata affettuosamente Basblen, si scambiavano (97 sono quelle conservate nell'archivio e datate dal 23 giugno '46 al 23 maggio '50), confermano una partecipazione emotiva molto intensa che ha permesso al giovane scrittore di esprimere in modo trasparente, più di quanto avesse fatto in precedenza, i propri turbamenti interiori. Il rapporto con Fabrizia si sviluppò in un periodo determinante della vita di Ottieri e coincise con l'abbandono di Roma, la "fuga" dalla famiglia, l'arrivo a Milano, gli incarichi nell'odiato mondo dell'editoria, lo "studio" del proletariato, il desiderio di lavorare in una fabbrica, i primi scritti da pubblicare, il carattere salvifico della letteratura, la conoscenza della psicoanalisi, le lotte analitiche avviate contro i medici curanti, la prospettiva di nuove terapie, i contatti con la politica (tra socialisti, comunisti e socialdemocratici). E soprattutto Fabrizia fu la prima persona alla quale Ottieri raccontò, a volte anche nei dettagli, l'emergere di contorti disturbi psichici, tra cui forti attacchi di ansia e depressione, che lo costrinsero ad iniziare una terapia psicoanalitica con il Dottor Musatti.

L'epistolario con Fabrizia è importante anche da un'altra prospettiva: mentre Ottieri era intento a scrivere il primo abbozzo delle *Memorie dell'incoscienza* (nel '47), contemporaneamente componeva numerose lettere-fiume raccontando alla ragazza quegli stessi tormenti esistenziali che trasporterà nel personaggio di Lorenzo.

Amor mio, Carissima Fabrizia,

la mia vita è piuttosto instabile in questo momento, o forse sono io che faccio di tutto per darle instabilità, mentre lei, di natura, sarebbe pigra e abitudinaria. (23 giugno '46)

Faccio una brutta vita, nonostante le apparenze. Ma spero sempre di uscire fuori e di essere allegro un giorno. (Marzo '47)

Ho bisogno di sperare in te e di difendermi dall'idea di un futuro vuoto, dove tu non ci sia. Se non provi, nei miei riguardi, un egual bisogno, perdonami. (1 aprile '47)

Se mi vuoi davvero bene, mi basta. Cara, cara Basblen. E spero che, nel futuro, non ti allontanerai da me. (8 aprile '47)

Sono a Milano da circa una settimana e la situazione è questa: assunto a «L'Umanità» come apprendista, in cronaca, gratis, almeno per i primi tempi. Poi si starà a vedere. Lavoro di notte etc. Difficoltà grosse a trovare una camera che non costi l'ira di Dio. Dubbi se restare a «L'Umanità», che però, essendo un quotidiano socialdemocratico, mi piace. Dubbi sull'avvenire in quantità impressionante. Mi consolo pensando che in maggio calerò a Roma e ci vedremo. Mi devi promettere che farai di tutto per incontrarmi. [...] Sono stanco di questa confusione perpetua. (15 aprile '47)

Il lavoro a «L'Umanità» è sempre più precario. [...] Difficoltà di vita per il lavoro, l'alloggio, le conoscenze. [...] Purtroppo la mia vita è poco lieta, gli ultimi due o tre anni mi hanno scosso e logorato. (27 aprile '47)

Ci sono leggi della disperazione e della felicità. Se non si conoscono, stanno nell'inconscio: a conoscerle, a questo serve la psicologia del profondo. Vedi che preferisco parlarti attraverso la scienza che direttamente. [...] Mi attirerebbe un lavoro extra-letterario, per conoscere gente nuova, piuttosto che i soliti dei giornali e delle riviste. [...] Ho la testa come un pallone. Di lettere, telefonate, progetti e dubbi. Quando sarò uscito da questo limbo-inferno, ringrazierò gli dei. Non potevo cacciarmi in un'esistenza più malcerta e scombusolata. Io che ho l'aspetto così serio e pacato, nell'intimo sono un anarchico, e mio malgrado. [...] Da tre anni la

mia vita non ha futuro. Il futuro è nel tempo, non dentro di me. (28 aprile '47)

La vita qui è dura, non avendo né una casa, né un lavoro, né niente, solo l'astratta volontà di mutar la propria esistenza, una specie di ascetismo... marxista. [...] Sono spaesato e perplesso. Questa è una città dove vivere fuori dall'ingranaggio generale significa sentirsi nel peggior esilio. (30 aprile '47)

Ho vinto il concorso per un racconto [*L'isola*] (lire quindicimila e pubblicazione) bandito dalla rivista romana «Mercurio». Mi può servire come punto di partenza. Scrivere, lo sai benissimo, non è una cosa facile. Tra me e me sono assai scontento di quello che ho scritto finora. [...] Sono abbastanza contento stasera. Soprattutto perché posso pensare a te. Spero che gli dei non mi portino invidia. Io sono avverso a scartare un giorno lieto con trenta giorni orribili, e vorrei poter fare scaramanzie contro i mali futuri. (3 maggio '47)

L'estate a Milano è un inferno, la solitudine mi pesa e ho mal di fegato. (6 maggio '47)

Cara, perdonami di essere così come sono, attaccato a un filo. Io sono stato sempre piuttosto abile nel coprire i miei guai, ma non conta, mi ci sono commosso sopra. [...] Negli ultimi anni ho commesso una lunga serie di errori. [...] Tu ragioni da creatura umana fra gli uomini e io da perpetuo e solitario vagabondo. Temo che tu possa voler bene a un individuo così privo di radici e di sprechi vitali. La mia vita è una condizione estrema, d'esilio. Ho lucidissima davanti agli occhi la strada della rovina, tutti i giorni la tocco con mano e la conosco, l'ho sperimentata. [...] Non è tanto che io ti voglia bene, quanto che io aspetto da te un aiuto per mettermi nelle condizioni d'amarti. [...] Vedi che mi capita d'avvolgermi in un intrico disperato e proprio da esso comincia anche la sofferenza fisica. Conosco tutto circa la libertà e la salvezza, il metodo, i mezzi, il fine. Si tratta di calare questa "scienza" dentro l'anima e attuarla. [...] Voglio eleggere a mestiere la contemplazione dei "sentimenti". La nausea che provo, tu sapessi, verso le cose vecchie della mia vita. [...] Tu non appartieni al mio inferno. [...] Per me la quiete (anche relativa) dell'anima è una meraviglia, una situazione quasi assurda. Sono disabituato alla quiete. [...] I congegni

del mondo ai miei occhi si sono un poco storti. La realtà da troppo tempo io la vedo con occhiali deformati. [...] Tu non sei innamorata di me. È forse questo che mi fa soffrire e mi toglie la pace. Per uscire dall'inferno il tuo affetto non mi basta. Se qualche volta dovessi sembrarti un po' istrionico, con i miei mali, ti giuro, agisco sempre in perfetta buona fede. Non fingo mai. (20 maggio '47)

Debbo di nuovo riprendere in mano me stesso e non considerarmi più in balia del demone. (28 maggio '47)

Il problema è conciliare questa comprensione degli altri (indispensabile per un uomo vivo) con il mantenimento rigido della propria personalità, con la ricerca perpetua della propria individuazione. Lo dico anche a te: sforzati a identificarti il meno possibile con gli ambienti che a mano a mano ti circondano. Pensa al valore di questa parola: identificazione, negazione della personalità. Bisogna staccarsi da questa e dalle abitudini degli altri e reagire all'influenza assidua e strillante di chi ci sta vicino (vedi famiglia). La volontà serve a questo scopo, quando non è intaccata da malanni. (30 maggio '47)

Mi sento stordito e leggermente depresso. Ho letto tutto il giorno. Ho voluto rileggere *L'amante di Lady Chatterly* che mi ricordavo poco. [...] Vorrei che tu conoscessi questo romanzo e potessi così misurare l'abisso di ignoranza in cui sono quelli che lo condannano come pornografico e osceno. È un libro triste, intellettualistico. [...] Criticandolo mentalmente (penso di scrivere un articolo), immergendomi in esso come in qualsiasi opera di alta letteratura, ho provato una curiosa sensazione: ecco che io e gli altri come me siamo capaci di comprendere l'umanità, il valore poetico, le intenzioni, avvicinarlo a noi, vagliare le sue parti caduche da quelle vitali, assorbire queste ultime nella nostra anima e nella nostra cultura. [...] Sono convinto che solo attraverso di essi possiamo raggiungere l'altra classe, il proletariato e vivere finalmente questa esperienza che è nel cuore del nostro secolo e della nostra situazione interiore. Perciò il mio ideale adesso sarebbe entrare in una fabbrica, in una Società, in un'industria, dove avvicinare padroni e servi nella loro lotta quotidiana; un giornale, una casa editrice stanno all'estrema periferia della lotta: commentano, non agiscono. (1 giugno '47)

Se ti dicessi che sono calmo e sto bene, mentirei. Ho alcuni momenti di soffocamento e solitudine. (9 giugno '47)

Tale soffocamento e tale ossessione mi sono dati dalla particolare atmosfera di casa. Credo che fuori da queste mura vecchie, sciatte e disordinate, circolino di più i "venti dell'anima". Alla mia famiglia in linea paterna è accaduto forse da generazioni di commettere suicidio nei sentimenti e nei pensieri, ma ad un punto tale che ne sono stordito e imbarazzato. Nemmeno riesco a definire il fenomeno psicologicamente: sbrigarne come di una tara ereditaria è poco. Certo è che sono diventati pietre. Il muro che ancora mi divide dal mondo è in gran parte fatto di simili pietre. [...] Alle idee ho sostituito gli uomini, tutti gli uomini. E mi sento ancora inesperto come un bambino, bisognoso di esperienze, in quel particolare stato di animo di smarrimento in cui si cade, adolescenti, alla prima rivelazione del mondo spirituale. Ricordo che sui quattordici anni circa, cominciai ad interessarmi di letteratura. (La mia infanzia è stata grigia e arida). Lessi la Storia della letteratura italiana del Momigliano e quando capii che avevo da esaurire sette secoli di carta scritta, rimasi sbalordito, boccheggiante. E poi venne la filosofia, e poi le arti figurative, e poi la letteratura classica e poi le letterature straniere... Tu capisci cosa significa mettere ordine in tale caos! Adesso ricomincio da capo. Divento ignorante, non leggo quasi più, passo gradatamente verso una nuova sistemazione di me stesso. Se Dio vuole, la mia falsa maturità si è sgonfiata. [...] Scrivo con difficoltà, perché mi muovo con difficoltà tra questi gineprai. [...] Amor mio, Fabrizia, perdonami la lunga autobiografia, sopporta il mio egoismo. (15 giugno '47)

Stanotte non ho chiuso occhio. Pare che sia un effetto della cura dei novellini, dopo la prima settimana. Così ha sentenziato il medico [Musatti]. Ma mi sono definitivamente convinto che i medici italiani non capiscono niente. Sono arretrati come quella bella borghesia da cui provengono. Ho letto di prospetti della medicina in America. Qui siamo all'età della pietra. (17 giugno '47)

Ne ho abbastanza di questa cura nauseabonda ed eterna. (18 giugno '47)

Il guaio è che, con qualsiasi ordinamento sociale, certi lavori imporranno sempre dei sacrifici bestiali. Metti il capo degli operai nel forno: anche se un giorno potessero lavorare senza lo sfruttamento del padrone, che cosa mai potrà ripagarli di ore e ore passate in quell'inferno? Nessuna macchina può sostituirli e se li sostituisce, toglie loro il lavoro e il guadagno. Credo che il problema massimo della civiltà moderna sia questa tragedia del lavoro inumano. Nelle fabbriche, nelle industrie, si capisce che voglia dire giustizia e ingiustizia sociale. Per questo proprio in una fabbrica vorrei occuparmi. (21 giugno '47)

Certo vivere così non è piacevole: ma meglio così che in una gora morta. È sempre una vita da borghese odioso, lo so benissimo; perché uno che deve guadagnarsi la vita, non ha tante fisime e tante passeggiate per il capo. [...] Le mie ossessioni sociali vanno complicandosi un poco, man mano che dalle prime impressioni passo ad una conoscenza più quotidiana (e meno eroica!) dei problemi. La convinzione ultima che sto rimuginando è l'indispensabilità di una rivoluzione totale, se si vogliono raggiungere certi risultati. Perché, o si è convinti che la classe lavoratrice dovrà sostituire completamente la classe borghese e quindi distruggerla (rivoluzione totale e cruenta); o si vagheggiano riforme più o meno umanitarie e progressive: ma allora finiscono per avere sempre ragione (e "a ragione") i borghesi. (23 giugno '47)

Spero di essere tranquillo nei prossimi mesi per fare qualche passo avanti. Scusa se mi preoccupo tanto di me medesimo, ma sono un essere disastroso che ha molto bisogno di cure, blandizie etc. (3 luglio '47)

Sono un essere abbastanza spregevole. [...] Dovresti comprarti il Freud uscito presso Astrolabio (lire 1000!). (5 luglio '47)

Devo combattere contro momenti di vera disperazione e di tetraggine. [...] Adesso tenterò di lavorare a Chiusi, e se non vi riuscirò, sarò costretto a riflettere più seriamente sulle possibilità di una cura. Purtroppo è in gioco l'essenza stessa della mia vita. (10 luglio '47)

Ieri dovetti recarmi alla Direzione Centrale del PCI: una breve visita che è bastata a risuscitarmi e riaprire la piaga politica. In questo momento io sono molto in dubbio circa ogni soluzione riformistica e gradualistica

(partito di Saragat etc.) Ho l'impressione che in Italia manchino le condizioni obiettive per una Socialdemocrazia. Questo significa che l'unica forza rivoluzionaria è il PCI. Quindi le cose del PCI mi riguardano di nuovo molto da vicino. Al Palazzo rosso (come chiamano la Direzione Centrale di Roma) si respira, nel primo contatto almeno, una atmosfera tipicamente fascista. Danno del tu a tutti, anche all'estraneo sconosciuto; e poi cartelli ai muri, fanatismo, entusiasmo. (15 luglio '47)

Sono un nemico acerrimo del dolore e farei qualsiasi cosa per distruggerlo in me e negli altri. Purtroppo noi siamo condannati a produrlo continuamente in noi e negli altri e spesso a considerarlo come il lievito della vita. [...] La peggiore limitazione alla libertà, la più vera invenzione della terra. (17 luglio '47)

Mia cara, forse è meglio non nasconderti che qualcosa è accaduto fra noi negli ultimi tempi. Un allontanamento l'uno dall'altra. Debbo dirti che io passo un periodo di forte isolamento e aridità, dovuti al non aver trovato ancora una sicura capacità di affetti. Anni di solitudini mi hanno colpito più di quello che credessi, e stento a recuperare l'equilibrio perduto. [...] Oggi vedo che l'inferno non è per nulla scongiurato. Tu lo sai, per me l'inferno è la mancanza di libertà e il continuo desiderio di cose cui non riesco: come un amore lungo e profondo, un legame che superi le mie manie e idiosincrasie quotidiane. [...] Sono, ancora così vittima di me stesso e, sovente, del mio "destino" non lieto che seguito a non aver certezze della mia vita neppure fra dieci o quindici giorni. (Agosto '47)

Da quest'ultima lettera, si passa (almeno da quanto è conservato nell'archivio) al 13 gennaio '48: Ottieri non parla più di sentimenti d'amore, evidentemente quell'incrinatura avvertita verso al fine dell'estate precedente ha condotto i due ad una effettiva separazione, e la "produzione" delle lettere passa da una media di una ogni due giorni (nel '47), ad una ogni tre mesi (nel '48).

Cara Fabrizia,

sto tagliato dal mondo, dal mondo del Centro-Sud, oltre la linea gotica. [...] Ho ancora delle gravissime depressioni durante le quali certi interrogativi metafisici che mi pongo e certe ormai tipiche questioni sono il sintomo di come mi trovo lontano da una decente sistemazione. [...] Io ti

ho conosciuta quando ero, si può dire, vivo per miracolo, e non esagero: forse non si vedeva, ma uno degli aspetti caratteristici di quella semimorte era l'inapparenza di essa, il mancare della virtù di essere almeno dimostrabile con segni esteriori. Ora mi alleno alla coscienza della vita, farò delle chiacchierate con gli operai, proverò che significa parlare di romanzi e di cultura al famoso proletariato. È una cosa molto utile per me e spero lo sarà abbastanza anche per loro, all'infuori di ogni mito, tu mi capisci, io ho sempre onore di essere "quello che fa le conferenze agli operai". [...] Noi due, d'altra parte, siamo delle persone troppo serie, questo ci rovina. Ho deciso di fare del tutto per diventare "divertente", umoristico. Incredibile! (3 giugno '48)

Adesso vivo in un mondo ormai lontano, spiritualmente e materialmente da te. [...] Ci assomigliamo in molte cose, ma non siamo fatti l'uno per l'altra. Io non posso darti neppure un minimo di quiete e di felicità. (14 giugno '48)

Sposarmi io? È una cosa che desidero troppo e troppo poco, perché possa avvenire. Quindi nulla di fatto. [...] Ora lavoro nei sindacati, non so quanto potrà durare quest'esperienza. Certo finirò nel giornalismo. Ma bisogna imparare la vita nel lavoro e quella del popolo, prima di scrivere articoli. Collaboro alla terza dell'«Avanti!». (22 ottobre '48)

La mia vita è ancora parecchio randagia, ma parecchie cose si vanno sistemando. Del resto bisogna scegliere tra il vivere il proprio destino e il tentare continuamente di non accettarlo seguendo le illusioni inutili. [...] Nulla di allegro, ma bisogna tener duro. L'importante è non sprecarsi. (25 dicembre '48)

Il guaio grosso è che sono finito proprio nel mezzo del mondo letterario, e lo aborro. Non mi lamenterò mai abbastanza di questo scherzo del destino. Tiriamo avanti; a furia di prove ed esperimenti sto consumando la vita mia. Però ho buone speranze per il libro... (21 gennaio '49)

Questo ufficio è una maledizione. Non mi dà fastidio l'orario, non mi dà fastidio il lavoro, e nemmeno tanto non potere più pensare a me stesso (infatti non riesco a scrivere nemmeno un articolo). [...] Mi dà fastidio la

lontananza sempre maggiore dalla vita del lavoro operaio, da quei contatti così semplici che oggi costituiscono la mia religione (nel senso umano e immanente della parola). Qui navigo nell'arcadia letteraria, continuo a fare il letterato, benché, lo giuro, non lo sia più da circa due anni. Debbo assolutamente, prima o poi, trovare un lavoro che mi serva per portare avanti il processo di quella "religione" che consiste nella presa di conoscenza dell'uomo di fronte a se stesso attraverso la psicologia dell'inconscio del proletariato anche di fronte a se stesso, e in faccia alla società borghese, attraverso il marxismo, cioè appunto la coscienza di classe. (27 gennaio '49)

Io non lavoro alla Mondadori, vivo alla Mondadori. Dalle otto del mattino alle sette di sera. Avrei da lavorare per conto mio, ma carta e penna mi fanno schifo. Se non riesco a pescarmi un lavoro non letterario, mi impicco. Per esempio mi hanno detto che qualcuno (gran segreto) cerca un giovane con conoscenze psicologiche per metterlo all'ufficio personale di un'industria. Ecco il posto che mi piacerebbe. (29 gennaio '49)

Come sono impoetico, vero, cara? Perdonami. Un giorno lo diventerò, quando avrò cessato di vagabondare per tutte le terze classi d'Italia, in cerca della pace domestica, lontano dal punto di partenza e, quel che è peggio, d'arrivo. Ho bisogno di stabilizzarmi, di mettere radici; trapiantandomi. Adesso sto meglio di prima, ma sempre occupatissimo a sciogliere nodi, e salvarmi. (9 febbraio '49)

Il tempo grigio. Sono malinconico. Purtroppo non sto ancora bene. Ormai posso parlarti francamente. Ho delle giornate di ansia e depressione, durante le quali il "viso freddo della pazzia" mi sta assai vicino. Ecco tutto. La volontà di tirarmi fuori ce l'ho, ma tu non sai come la solitudine mi scatena dei comportamenti irrazionali. Naturalmente la sofferenza è quella che è. Dio mio, dopo un anno di Milano, ancora a questo punto! Avrei bisogno di vivere in pace. (11 febbraio '49)

A febbraio del '49 riprende tra Fabrizia ed Ottiero una corrispondenza più fitta, quasi con lo stesso ritmo e coinvolgimento di due anni prima (oltre alle lettere menzionate, ci sono quelle del 13, 16, 18, 20, 24 febbraio). Ma si tratta, per la vicenda sentimentale, di un vero e proprio "canto del cigno" in quanto la ragazza sembra aver trovato un nuovo amore con la

comprensione e la benevolenza di Ottieri, consapevole di non poterle garantire stabilità umorale e nemmeno affettiva.

Sarò contento che tu possa diventare felice, che anzi tu già lo sia. Sono anche un po' curioso: chi è Francesco? Certamente saprà darti molto più amore di me, con i miei guai e con le mie eterne avventure nel mondo. Però me la cavo, attraverso un discreto periodo, se il diavolo non ci metterà la coda. Non mi sono liberato di molte schiavitù interne, cioè di molte sofferenze. Resteremo ottimi amici, siamo fatti per esserlo e magari per aiutarci, con amicizia. (4 aprile '49)

Giacomo Debenedetti mi ha detto che ti sei presentata a lui. È un uomo parecchio complicato. L'altra sera andammo in una pizzeria a bere del vino (sic) perché questo è l'uso tra intellettuali di sinistra; anzi fra comunisti e filocomunisti. Debenedetti però non manda giù il fatto che io abbia votato per Saragat... Non fidarsi degli intellettuali di sinistra (e quindi di me stesso) è il mio motto. Malraux è finito segretario di De Gaulle. Qui, delle due l'una. O si è per e con la classe lavoratrice, o si finisce coi generali e gli arciduchi (o ci si limita a bisticciare in famiglia, ipotesi quest'ultima la più probabile). (24 maggio '49)

Io sono sempre abbastanza pazzo, ma un pazzo vivo e non un morto. Mi chiedo dove andrò a finire. Come al solito, la mia unica ispirazione è quella di vivere in pace, accorgendomi delle minor cose possibili intorno a me. (8 giugno '49)

L'importante è di avere un lavoro retribuito che non assorba tutta la giornata, così com'è ora. E l'ideale sarebbe al solito un lavoro remotissimo dalla letteratura. [...] Dei giornali vedo quello che succede nel mondo, ma non partecipo più a niente. Debbo rinunciare anche a quel po' di politica dilettantesca che facevo prima. Sono diventato un socialista per ridere. [...] Quanto alle tue idee politiche, Fabrizia cara, mi vengono i capelli bianchi... Proprio perché non riesco ad essere un materialista integrale, ogni forma di spiritualismo dichiarato mi... beh, lasciamo stare. (15 settembre '49)

Il 1950 è per Ottieri un anno davvero importante: il 12 aprile sposa a Lerici Silvana Mauri, e nei mesi successivi tenta in ogni modo (lecito) di farsi licenziare dalla Mondadori per entrare concretamente nel mondo operaio.

Adesso mi hanno promosso Capo Ufficio Stampa. Ma, per forma, non me ne importa niente. Sto ancora qui, alla Mondadori, finché non sarà indispensabile, per tante ragioni. Poi me ne andrò. E se non lo farò, sarà peggio per me. (23 maggio '50)

Da quattro giorni sto a letto con la febbre, piuttosto alta, anche infezione intestinale, un calcolo che uccide, gran purghe e dieta. Sono ridotto miseramente. Potrei lamentarmi a lungo ma preferisco non farlo. [...] Ora con queste febbri e digiuni, mi verrà una debolezza coi fiocchi. Anche per il lavoro è un grosso guaio, e rimettersi in salute d'agosto non è previsto. Abbiamo una temperatura da Sahara. La vita è una cosa difficile. Io non dimenticherò mai quello che mi hai scritto nelle ultime lettere, e la tua bontà. Vorrei dirti di più, ma ora ti lascio perché non ce la faccio più ad andare avanti. (4 agosto '50)

BIBLIOGRAFIA

A causa delle numerose ristampe delle opere di Ottieri, si ritiene qui utile indicare la prima edizione seguendo l'ordine cronologico delle pubblicazioni:

OTTIERI Ottiero, *Memorie dell'incoscienza*, Einaudi, Torino 1954.

OTTIERI Ottiero, *Tempi stretti*, Einaudi, Torino 1957.

OTTIERI Ottiero, *Donnarumma all'assalto*, Bompiani, Milano 1959.

OTTIERI Ottiero, *I venditori di Milano*, Einaudi, Torino 1960.

OTTIERI Ottiero, *La linea gotica: taccuino 1948-1958*, Bompiani, Milano 1963.

OTTIERI Ottiero, *L'impagliatore di sedie*, Bompiani, Milano 1964.

OTTIERI Ottiero, *L'irrealità quotidiana* Bompiani, Milano 1966.

OTTIERI Ottiero, *I divini mondani*, Bompiani, Milano 1968.

OTTIERI Ottiero, *Il pensiero perverso* Bompiani, Milano 1971.

OTTIERI Ottiero, *Il campo di concentrazione*, Bompiani, Milano, 1972.

OTTIERI Ottiero, *Contessa*, Bompiani, Milano 1976.

OTTIERI Ottiero, *La corda corta* Bompiani, Milano 1978.

OTTIERI Ottiero, *Di chi è la colpa*, Bompiani, Milano 1979.

OTTIERI Ottiero, *I due amori*, Einaudi, Torino 1983.

OTTIERI Ottiero, *Il divertimento*, Bompiani, Milano 1984.

OTTIERI Ottiero, *Tutte le poesie (Il pensiero perverso, La corda corta, L'estinzione dello stato, Versi adolescenziali)*, Marsilio, Milano 1986.

OTTIERI Ottiero, *Improvvisa la vita*, Bompiani, Milano 1987.

OTTIERI Ottiero, *Vi amo*, Einaudi, Torino 1988.

OTTIERI Ottiero, *L'infermiera di Pisa*, Garzanti, Milano 1991.

OTTIERI Ottiero, *La questione meridionale*, Edizioni della battaglia, Palermo 1992.

OTTIERI Ottiero, *Il palazzo e il pazzo*, Garzanti, Milano 1993.

OTTIERI Ottiero, *Storia del PSI nel centenario della nascita – Il padre*, Guanda, Parma 1993.

OTTIERI Ottiero, *La psicoterapeuta bellissima – Le guardie del corpo*, Guanda, Parma 1994.

OTTIERI Ottiero, *Il diario del seduttore passivo*, Giunti, Firenze 1995.

OTTIERI Ottiero, *Il poema osceno*, Longanesi, Milano 1996.

OTTIERI Ottiero, *De morte*, Guanda, Parma 1997.

OTTIERI Ottiero, *Una tragedia milanese*, Guanda, Parma 1998.

OTTIERI Ottiero, *Cery*, Guanda, Parma 1999.

OTTIERI Ottiero, *Una irata sensazione di peggioramento*, Guanda, Parma 2002.

OTTIERI Ottiero, *Le irrealità quotidiane*, a cura di Maria Ida Gaeta, Emanuela Minnai, Maria Pace Ottieri, Guanda, Parma 2004.

[Gli atti del convegno svoltosi a Roma presso la Casa delle letterature il 2 e 3 marzo 2003 sono disponibili sul sito <http://www.ottieroottieri.it/convegno.pdf>.]

OTTIERI Ottiero, *Cronache dell'al di qua*, a cura di Maria Pace Ottieri, Avagliano, Cava de' Tirreni 2005.

In merito ai numerosi lavori critici (monografie, articoli, saggi, recensioni) sull'opera di Ottieri si rimanda in modo sintetico ai seguenti testi:

AFFINATI Edoardo, *Ottiero Ottieri, uno scrittore nuovo*, in «Nuovi Argomenti», 4, luglio-settembre 1995, pp. 113-119.

AJELLO Nello, *Lo scrittore e il potere*, Laterza, Bari 1974, p. 83.

ALBINATI Edoardo, *Ottiero Ottieri, Vi amo*, in «Nuovi Argomenti», aprile-giugno 1989.

AMOROSO Giuseppe, *Ottiero Ottieri*, in *La realtà e il sogno. Narratori italiani del Novecento*, a cura di G. Mariani e P. Petrucciani, Lucarini, Roma 1987, vol. II, pp. 471-482.

BALDACCI Luigi, *Ottieri racconta i giorni di uno schizofrenico*, in «Epoca», 1130, 28 maggio 1972, p. 148.

BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, *Ottieri, i libri non insegnano a vivere*, in «La Stampa», 9 gennaio 1988.

BERTONE Giorgio, *Ottiero Ottieri, uno scrittore in fabbrica*, in «Il Secolo XIX», 26 luglio 2002.

CAMON Ferdinando, *Visita a un altro inferno: la clinica*, in «Il Giorno», 19 giugno 1983.

CERETTA Omar, *Dalla fabbrica al salotto mondano. L'effimero Olimpo dei semidei ottieriani*, in «Studi novecenteschi», 62-63, giugno-dicembre 2002, pp. 277-307.

CORTI Maria, *Orgasmi d'amore e di noia*, in «La Repubblica», 2 giugno 1983.

DE MICHELIS Cesare, *I tre tempi della poesia di Ottieri*, in Ottiero Ottieri, *Tutte le poesie (Il pensiero perverso, La corda corta, L'estinzione dello stato, Versi adolescenziali)*, Marsilio, Milano 1986.

FERRATA Giansiro, *Ottieri e le esperienze di fabbrica: è insuperabile la Linea gotica?*, in «Rinascita», 22 dicembre 1962.

FERRERO Ernesto, *La città sul divano dello psicoanalista*, in «La Stampa», 4 maggio 1979.

FERRETTI Gian Carlo, *Il distacco dal male*, in «L'Unità», 15 maggio 1978.

FERRONI Giulio, *Ottieri, l'ultimo assalto*, in «L'Unità», 26 luglio 2002.

GALATERIA Daria, *Ottiero Ottieri*, in *Mestieri di scrittori*, Sellerio, Palermo 2007.

GIUDICI Giovanni, *Possono guardare la morte gli occhi della vita?*, in «L'Unità», 21 maggio 1997.

GRAMIGNA Giuliano, *La malattia diventa scrittura*, in «Il Corriere della Sera», 6 maggio 1979.

GRAMIGNA Giuliano, *Un caso clinico che fa tremare*, in «Il Corriere della Sera», 23 giugno 2002.

GUGLIELMI Angelo, *Ottieri, genio nello scacco*, in «L'Unità», 20 luglio 2001.

IADANZA Giuseppe, *L'esperienza meridionalistica di Ottieri*, prefazione di Geno Pampaloni, Bulzoni, Roma 1976.

MANICA Raffaele, *Ottieri, vicissitudini della vita e delle forme*, in *Exit Novecento*, Gaffi, Roma 2007, pp. 213-218.

MARABINI Claudio, *Ottieri, la scrittura tra industria e nevrosi*, in «Il Giorno», 3 marzo 2004.

MAURO Walter, *Un documento di vita italiana*, in «Il Paese», 24 ottobre 1957.

ONOFRI Massimo, *Ottiero all'assalto*, in «Diario della Settimana», 20-26 febbraio 2003.

PAMPALONI Geno, *Il laico Ottieri*, in «Il Corriere della Sera», 2 marzo 2002.

PAMPALONI Geno, *L'irrealtà quotidiana*, in «Il Resto del Carlino», 19 luglio 1966.

PAMPALONI Geno, *Una medaglia al malore*, in «Il Giornale», 17 novembre 1991.

PEDULLÀ Walter, *Il socialismo senz'anima val bene una satira*, in «Il Messaggero», 6 marzo 1994.

PEDULLÀ Walter, *Ottiero Ottieri*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, Motta, Milano 2004, vol. XIV, t. II: Il Novecento. Forme del realismo, pp. 782-7.

PERRELLA Silvio, *La vita è un ossimoro*, in «L'Indice», Giugno 1996.

PERRELLA Silvio, *Quella domanda senza risposta*, in «Il Corriere del Mezzogiorno», 3 marzo 1999.

PETROLIO Giuseppe, *Ottiero Ottieri*, in *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*, Laterza, Bari-Roma 1967, p. 202.

PLACIDO Beniamino, *Ottiero Ottieri fra gli operai meridionali*, in «La Repubblica», 4 aprile 2004.

RABONI Giovanni, *Interiors di Ottieri*, in «La Stampa - Tuttolibri», 21 aprile 1979.

RABONI Giovanni, *Ottiero Ottieri*, in *Storia della letteratura contemporanea (1940-1965)*, diretta da G. Manacorda, Editori Riuniti, Roma 1967, pp. 887-7.

SALINARI Carlo, *Donnarumma all'assalto*, in «Il Contemporaneo», luglio 1959.

SALINARI Carlo, *L'industria divorzia dalla letteratura*, in «Vie Nuove», 6 agosto 1964.

SALINARI Carlo, *Ottieri e il romanzo industriale*, in *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli 1967, pp. 347-353.

SICILIANO Enzo, *La malattia come libertà. L'ultimo romanzo di Ottiero Ottieri*, in «La Repubblica-Cultura», 25 agosto 1999.

SOLDATI Mario, *Divini mondani e giovin signore*, in «Il Giorno», 23 ottobre 1968.

SPAGNOLETTI Giacinto, *Memorie dell'incoscienza*, in «La Gazzetta di Parma», 2 ottobre 1954.

TIAN Renzo, *Un esordio*, in «Il Messaggero», 21 maggio 1954.

TOMAIUOLO Saverio, *Ottiero Ottieri: il poeta osceno*, Liguori, Napoli 1998.

ZANZOTTO Andrea, *Ottieri all'assalto della psiche*, in «Corriere della Sera-Terza pagina», 24 marzo 1995.

ZANZOTTO Andrea, *Squillante esordio in versi. Il pensiero perverso*, in «Avanti», 6 giugno 1971.

Per un approfondimento critico dell'opera di Ottieri si rinvia alla preziosa e completa bibliografia curata da Cristina Nesi per l'edizione dei Meridiani Mondadori pubblicata nel settembre 2009: *Ottiero Ottieri, Opere scelte*, con scelta dei testi e saggio introduttivo di Giuseppe Montesano. La cronologia della vita di Ottieri è curata dalla figlia Maria Pace che ha ampliato la *Biografia di mio padre* presente nelle *Cronache dell'al di qua*.

Per le opere citate nel testo, la bibliografia verrà suddivisa secondo i capitoli. Tra parentesi dopo il titolo di un'opera s'indicherà l'anno della prima pubblicazione.

INTRODUZIONE

FERRONI Giulio, *Ottieri, l'ultimo assalto*, «L'Unità», 26 luglio 2002.

PROUST Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), Editions Gallimard, Paris 1987.

VERGINE Lea, *Gli ultimi eccentrici*, Rizzoli, Milano 1990.

ZOLI Serena e CASSANO Giovanni, *E liberaci dal male oscuro. Che cos'è la depressione e come se ne esce* (1993), Longanesi, Milano 2006.

CAPITOLO PRIMO. IN PRINCIPIO FU L'INCOSCENZA

FOSCOLO Niccolò Ugo, *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*. Frammenti sul *Machiavelli, Ipercalisse, Storia del sonetto, Discorsi sulla servitu dell'Italia, Scritti vari*, edizione critica a cura di Luigi Fasso, Le Monnier, Firenze 1933.

GACCIONE Angelo, *Intervista ad Ottiero Ottieri*, nella rubrica Incontri in «Milano metropoli», maggio 2000, anno IV, numero 3, pag. 21.

MONTANELLI Indro, *Storia d'Italia (1993-1997)*, vol. XII, RCS Libri, Milano 2004.

SPAGNOLETTI Giacinto, *Memorie dell'incoscienza*, in «La Gazzetta di Parma», 2 ottobre 1954.

CAPITOLO SECONDO. LA TETRALOGIA INDUSTRIALE

Sulla "letteratura industriale"

AA. VV., *Letteratura e industria: atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I. (Torino 15-19 maggio 1994)*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti e Carlo Ossola, Leo Samuele Olschki, Firenze 1997.

CAROCCI Giovanni, *Inchiesta alla Fiat. Indagine su taluni aspetti della lotta di classe nel complesso Fiat*, in «Nuovi Argomenti», nn. 31-32, 1958.

CASARI Umberto, *Letteratura e società industriale italiana negli anni Sessanta del Novecento*, Giuffrè, Milano 2001.

MACAGNO Mario, *Cucire un motore*, prefazione di Norberto Bobbio, Leone & Griffa, Pollone (BI) 2002.

FIACCARINI Marchi Donatella (a cura di), «*Il Menabò*» (1959-1967), presentazione di Italo Calvino, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1973. [Il quinto numero della rivista è dedicato alla “letteratura industriale”].

OSSOLA Carlo, *Scritture di fabbrica: dal vocabolario alla società*, Scriptorium, Torino 1994.

TESSARI Roberto, *Il mito della macchina: letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Mursia, Milano 1973.

TESSARI Roberto, *Letteratura e industria*, Zanichelli, Bologna, 1976.

VITZIZZAI CHICCO Elisabetta, *Scrittori e industria: dal «Menabò» di Vittorini e Calvino alla “letteratura selvaggia”*, Paravia, Torino 1982.

Opere “industriali”

ARPINO Giovanni, *Una nuvola d'ira*, Mondadori, Milano 1963.

BERNARI Carlo, *Tre operai*, Rizzoli, Milano 1934.

BIANCIARDI Luciano, *La vita agra*, Rizzoli, Milano 1962.

BIGIARETTI Luciano, *Il congresso*, Club degli editori, Milano 1963.

CAMERANA Oddone, *Il centenario*, Baldini & Castaldi, Milano 1997.

DI CIAULA Tommaso, *Tuta blu: ire, ricordi e sogni di un operaio del sud*, prefazione di Paolo Volponi, Feltrinelli, Milano 1978.

GARUZZO Giorgio, *Fiat: i segreti di un'epoca*, introduzione di Alan Friedman, Fazi, Roma 2006.

MANDELLI Walter, *Ricordi di fonderia nelle voci dei suoi protagonisti, la storia di una famiglia dal mondo contadino alla società imprenditoriale*, Marsilio, Venezia 1997.

MASTRONARDI Luciano, *Il calzolaio di Vigevano* (1959), Einaudi, Torino 1962.

MASTRONARDI Luciano, *Il maestro di Vigevano*, Einaudi, Torino 1962.

MASTRONARDI Luciano, *Il meridionale di Vigevano*, Einaudi, Torino 1964.

NESI Edoardo, *L'età dell'oro*, Bompiani, Milano 2004.

PARISE Goffredo, *Il padrone*, Feltrinelli, Milano 1965.

PENNACCHI Antonio, *Mammut*, Donzelli Editore, Roma 1994.

PENNACCHI Antonio, *Shaw 150. Storie di fabbrica e dintorni*, Mondadori, Milano 2006.

PRATOLINI Vasco, *Cronache di poveri amanti*, Vallecchi, Firenze 1947.

PRATOLINI Vasco, *La costanza della ragione*, Mondadori, Milano 1963.

REA Ermanno, *La dismissione*, BUR, Milano 2006.

SERENI Vittorio, *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1975.

VOLPONI Paolo, *Memoriale*, Einaudi, Torino 1962.

VOLPONI Paolo, *La macchina mondiale*, Einaudi, Torino 1965.

WEIL Simone, *La condizione operaia* (1951), traduzione in italiano di Franco Fortini, SE, Milano 1994.

Su Adriano Olivetti

CAIZZI, Bruno, *Camillo e Adriano Olivetti*, UTET, Torino 1962.

GALLINO Luciano, *L'impresa responsabile: un'intervista su Adriano Olivetti*, Edizioni di comunità, Torino 2001.

GIUNTELLA Francesca e ZUCCONI Angela, *Fabbrica, comunità, democrazia: testimonianze su Adriano Olivetti e il Movimento comunità*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 1984.

OLIVETTI Adriano, *Città dell'uomo*, prefazione di Geno Pampaloni, Edizioni di comunità, Torino 2001.

OLMO Carlo, *Costruire la città dell'uomo: Adriano Olivetti e l'urbanistica*, presentazione di Laura Olivetti, Edizioni di comunità, Torino 2001.

SEMPLICI Stefano, *Un'azienda e un'utopia: Adriano Olivetti 1945-1960*, Il Mulino, Bologna 2001.

SOAVI Giorgio, *Adriano Olivetti: una sorpresa italiana*, Rizzoli, Milano 2001.

CAPITOLO TERZO. L'IRREALTÀ PERVERSA

Opere letterarie

BERTO Giuseppe, *Il male oscuro* (1964), Rizzoli, Milano 1966.

CATULLO Gaio Valerio, *Le poesie*, Einaudi, Torino 1997.

D'ANNUNZIO Gabriele, *La sera fiesolana* (1899), in *Alcyone*, in *Poesie*, Garzanti, Milano 1984.

FOSCOLO Niccolò Ugo, *Dei Sepolcri* (1807), Mondadori, Milano 1987.

LEOPARDI Giacomo, *A Silvia* (1828), *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1829), *Le ricordanze* (1829), in *Poesie e prose* vol. I, Meridiani Mondadori, Milano 1988.

MANZONI Alessandro, *Il cinque maggio* (1848), in *Tutte le opere*, Giunti Barbera, Firenze 1967.

MORAVIA Alberto, *La noia* (1960), Bompiani, Milano, 2007.

Opere critiche

BOATTO Alberto, *Pop Art* (1983), Laterza, Roma-Bari 2008.

CRAINZ Guido, *Il paese mancato*, Donzelli editore, Roma, 2005.

PAMPALONI Geno, *L'irrealità quotidiana*, in «Il Resto del Carlino», 9 luglio 1966.

PASOLINI Pier Paolo, *Satura, Il pensiero perverso, la beltà*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1971.

Sulla depersonalizzazione

BOUVET Michel, *Dépersonnalisation et relation d'objet*, P.U.F., Paris 1960.

CARTESIO, *Regole per la guida dell'intelligenza* (1628), saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di Lucia Urbani Ulivi, Bompiani, Milano 2000.

GABEL Jean, *La fausse conscience*, Edition de minuit, Paris 1962.

KOHUT Heinz, *Narcisismo e analisi del sé*, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

PERROTTI Nicola, *La depersonalizzazione*, in «Rivista di psicoanalisi», gennaio-aprile del 1960, Editrice Universitaria, Udine 1960.

SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943.

SECHEHAYE Margherite, *Diario di una schizofrenica* (1955), Giunti, Firenze 2006.

TOMASI DI PALMA Alessandra, *La spersonalizzazione*, in «Rivista di psicoanalisi», gennaio-aprile del 1960, Editrice Universitaria, Udine 1960.

Sull'alienazione

CAMPANELLA Tomaso, *Metaphysica* (1623), 3 voll., Zanichelli, Bologna 1967.

GABEL Joseph, *Sociologie de l'aliénation*, Presses universitaires de France, Paris 1970.

GALLINO Luciano *Alienazione e ricerca empirica*, in «Questioni di sociologia», Edizioni di Comunità, Milano 1969.

FEUERBACH Ludwig, *Essenza del cristianesimo* (1832), Ponte alle Grazie, Firenze 1994.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologia dello spirito* (1807), Milano, Rusconi libri, 1995.

IZZO Alberto (a cura di), *Alienazione e sociologia*, Angeli, Milano 1980.

LIVOLSI Marino (a cura di), *La riproduzione dei rapporti sociali. Saggi sull'alienazione, la reificazione e la quotidianità*, Marsilio, Padova 1974.

LUKACS Gyorgy, *Storia e coscienza di classe* (1923), SugarCo, Milano 1978.

MARCUSE Herbert, *Eros e civiltà* (1955), Einaudi, Torino 2001.

MARX Karl, *Manoscritti economico-filosofici* (1844), La biblioteca di Repubblica, «L'Espresso», Roma 2006.

RICŒUR Paul, *Aliénation*, in *Encycloepedia Universalis*, Paris 1968.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Contratto sociale* (1762), GLF Editori Laterza, Roma 2006.

SARTRE Jean Paul, *Critica della ragione dialettica* (1960), 2 voll., Il Saggiatore, Milano 1990.

SEEMAN Melvil, *On the meanings of alienation*, «American Sociological Review», XXIV (6), University of California, Los Angeles 1959.

SHAFF Adam, *L'alienazione come fenomeno sociale* (1977), Editori riuniti, Roma 1979.

SIMMEL Georg, *Filosofia del denaro* (1900), a cura di Alessandro Cavalli e Lucio Perucchi, Utet, Torino 1984.

Sulla psicoanalisi e la depressione

JERVIS Giovanni, *Manuale critico di psichiatria*, Feltrinelli, Milano 1975.

JUNG Carl Gustav, *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica* (1913), in *Opere*, vol. IV, Bollati Boringhieri, Torino 1979.

LACAN Jacques, *Una questione preliminare a ogni possibile trattamento della psicosi* (1958), in *Scritti*, voll. II, Einaudi, Torino 1974.

ZOLI Serena e CASSANO Giovanni, *E liberaci dal male oscuro. Che cos'è la depressione e come se ne esce* (1993), Longanesi, Milano 2006.

Sulla noia

HEIDEGGER Martin, *Che cos'è la metafisica?* (1929), in Segnavia, Adelphi, Milano 1987.

KIRKEGAARD Soren, *Enten-eller*, (1843), Adelphi, Milano 1989.

LE SAVOUREUX Henry, *L'ennui normal et pathologique*, in «Journal Psychologique», vol. XI, Paris 1914.

MANTEGAZZA Paolo, *Fisiologia del dolore* (1888), Barin, Sesto San Giovanni (MI) 1926.

Sui colori

GOETHE Johann Wolfgang, *La teoria dei colori* (1908), Il Saggiatore, Milano 1981.

KANDINSKY Wassili, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1974.

LÜSCHER Max, *Il test dei colori*, Astrolabio, Roma 1976.

CAPITOLO QUARTO: LA DEPRESSIONE, “IL CANCRO DELL’ANIMA”

Opere letterarie

CITATI Pietro, *Kafka*, Rizzoli, Milano 1987.

LEOPARDI Giacomo, *L'Infinito* (1819), in *Poesie e prose*, vol. I, Meridiani Mondadori, Milano 1988.

LEOPARDI Giacomo, *Commento all'Operetta morale Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* (1824), in *Poesie e prose*, vol. II, Meridiani Mondadori, Milano 1988.

MORETTI Marino, *Cesena*, da *Il giardino dei frutti* (1915), in *Moretti in verso e in prosa*, Meridiani Mondadori, Milano 1991.

MORETTI Marino, *La domenica della pioggerella*, da *Poesie scritte con il lapis* (1910), in *Crepuscolari*, a cura di Francesco Grisi, Newton Compton, Roma 1995.

MUNCH Edvard, ne *I classici dell'arte – Il Novecento*, RCS Quotidiani, Rizzoli-Skira, Milano 2004.

PASOLINI Pier Paolo, *Al principe*, ne *La religione del mio tempo* (1961), Garzanti, Milano 2006.

PASOLINI Pier Paolo, *Il PCI ai giovani*, su «L'Espresso» del 16 giugno 1968, anno XIV, numero 24.

PASOLINI Pier Paolo, *Affabulazione* (1966), in *Teatro*, Meridiani Mondadori, Milano 2001.

PAVESE Cesare, *Il mestiere di vivere – Diario 1935-1950* (1952), Einaudi, Torino 2008.

PIRANDELLO Luigi, *Uno, nessuno e centomila* (1926), Mondadori, Milano 1992.

SARTRE Jean-Paul, *La nausea* (1938), Mondadori, Milano 1966.

Opere critiche

AJELLO Nello, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari, 1979.

AJELLO Nello, *Il lungo addio. Intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*, Laterza, Roma-Bari, 1997.

GUTTUSO Renato, *Del realismo, del presente e altro*, in «Paragone» n. 85, 1957.

MUTTERLE Anco Marzio, *Contributo per una lettura del «Mestiere di vivere»*, in AA. VV., *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Liviana, Padova 1973.

PASOLINI Pier Paolo, *Scritti corsari* (1975), Garzanti, Milano 2001.

Sull'inconscio

FREUD Sigmund, *L'inconscio*, in *Metapsicologia* (1915), in *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

HARTMANN Eduard von, *Philosophie des Unbewussten*, Duncker, Berlin 1869.

KANT Immanuel, *Antropologia pragmatica* (1798), Laterza, Bari 1969.

LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Nuovi saggi sull'intelletto umano* (1703), Laterza, Bari 1963.

SCHELLING Friedrich Wilhelm, *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800), Laterza, Bari 1965.

SCHOPENAUER Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819), Laterza, Bari 1978.

Sulla psicoanalisi

FREUD Sigmund, *Contributi alla psicologia della vita amorosa* (1910-1917), in *Opere*, vol. VI, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

FENICHEL Otto, *Trattato di psicoanalisi* (1945), Astrolabio, Roma 1951.

JUNG Carl Gustav, *Saggio d'interpretazione psicologica del dogma della Trinità*, in *Opere*, vol. XI, Bollati Boringhieri, Torino 1979.

KARDINER Abram, *L'individuo e la sua società* (1939), Bompiani, Milano, 1965.

LAFORGUE René, *The relativity of reality*, New York, 1940.

CAPITOLO QUINTO. QUATTRO “ATTI” DI UNO PSICODRAMMA ESISTENZIALE

Opere letterarie e di critica

LEOPARDI Giacomo, *All'Italia* (1818), in *Poesie e prose*, Meridiani Mondadori, Milano 1988.

MANZONI Alessandro, *Il conte di Carmagnola* (1816), in *Tutte le opere*, Giunti Barbera, Firenze 1967.

MANZONI Alessandro, *Il cinque maggio* (1848), in *Tutte le opere*, Giunti Barbera, Firenze 1967.

MONTANELLI Indro, *Caro Ottiero Ottieri, diamoci del voi*, «Il Corriere della Sera», 7 luglio 1996.

MONTANELLI Indro, *Storia d'Italia (1993-1997)*, vol. XII, RCS Libri, Milano 2004.

OTTIERI Maria Pace, *Amore nero*, Mondadori, Milano 1984.

PARINI Giuseppe, *La caduta* (1775), in *Il giorno - le odi*, BUR, Milano 1978.

PETRARCA Francesco, *Il canzoniere* (1374), Feltrinelli, Milano 1998.

Sulla psicobiologia e psicoanalisi

FREUD Sigmund, *L'interpretazione dei sogni* (1899), in *Opere*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

FREUD Sigmund, *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-1917), in *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

JUNG Carl Gustav, *Psicologia e religione* (1938-1940), in *Opere*, vol. XI, Bollati Boringhieri, Torino 1979.

MEYER Adolf, *Collected works*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1951.

Opere filosofiche

KANT Immanuel, *Metafisica dei costumi* (1797), Laterza, Bari 1970.

HEIDEGGER Martin, *Essere e tempo* (1927), UTET, Torino 1978.

JASPERS Karl, *Filosofia* (1933), UTET, Torino 1978.

Su Don Giovanni

FENICHEL Otto, *Trattato di psicoanalisi* (1945), Astrolabio, Roma 1951.

KIRKEGAARD Sorel, *Diario del seduttore* (1843), Bocca, Milano 1963.

CAPITOLO SESTO. OPERE POLITICHE: IL RIMPIANTO DI UNA PATRIA

Opere letterarie

BURGESS Anthony, *Arancia Meccanica* (1962), Einaudi, Torino 1996.

GRAMSCI Antonio, *Quaderni dal carcere* (1951), edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1975.

HUXLEY Aldous, *Il mondo nuovo* (1932), Mondadori, Milano 2004.

ORWELL George, *1984* (1949), Mondadori, Milano 2005.

PASOLINI Pier Paolo, *Appendice a Uccellacci e uccellini* (1966), in *Per il cinema*, vol. II, Meridiani Mondadori, Milano 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 1957.

PASOLINI Pier Paolo, *La Divina Mimesis*, Einaudi, Torino 1975.

PASOLINI Pier Paolo, *Orgia, Pilade, Bestia da stile (1965-1974)*, in *Teatro*, Meridiani Mondadori, Milano 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *Poesia in forma di rosa (1964)*, Garzanti, Milano 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *Petrolio (1975)*, Einaudi, Torino 1992.

PASOLINI Pier Paolo, *Trasumanar e organizzar (1971)*, Garzanti, Milano 2007.

PAVESE Cesare, *Il carcere (1949)*, in *Romanzi*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2005.

PAVESE Cesare, *Il compagno (1947)*, in *Romanzi*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2005.

PRATOLINI Vasco, *Metello*, Vallecchi Editore, Firenze 1956.

Opere critiche

AA.VV., *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Garzanti, Milano 1977.

GIORDANA Marco Tullio, *Pasolini, un delitto italiano*, Mondadori, Milano 1994.

MONTANELLI Indro, *Storia d'Italia (1965-1993)*, vol. XI, RCS Libri, Milano 2004.

PASOLINI Pier Paolo, *Lettere luterane (1976)*, Einaudi, Torino 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *Scritti corsari (1975)*, Garzanti, Milano 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *Passione e ideologia (1960)*, Garzanti, Milano 1994.

Sul piacere

FECHNER Gustav Theodor, *Über das Lustprinzip des Handelns*, in «Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik», Halle 1848.

FREUD Sigmund, *Al di là del principio del piacere (1920)*, in *Opere*, vol. IX, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

Sull'economia mondiale e la globalizzazione

ELLUL Jacques, *La technique ou l'enjeu du siècle*, Armand Colin, Paris 1954.

ELLUL Jacques, *Le système technicien*, Calmann-Lévy, Paris 1977.

KOSIK Karel, *Dialettica del concreto*, Milano, Bompiani 1965.

KOSIK Karel, *La morale al tempo della globalizzazione*, «Micromega. Almanacco di filosofia», n. 4, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 1999.

LATOUCHE Serge, *L'occidentalizzazione del mondo*, traduzione di Alfredo Salsano, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

LATOUCHE Serge, *La fine del sogno occidentale*, Eleuthera, Milano 2002.

LATOUCHE Serge, *Decolonizzare l'immaginario*, Emi - Editrice Missionaria Italiana, Bologna 2004.

CAPITOLO SETTIMO. GLI ULTIMI ROMANZI

Opere letterarie

BYRON George, *Il prigioniero di Chillon* (1816), Sansoni, Firenze 1948.

BUTOR Michel, *La modificazione* (1957), traduzione italiana di Sergio Claudio Perroni, Fandango, Roma 2006.

CATULLO Gaio Valerio, *Le poesie*, Einaudi, Torino 1997.

GADDA Carlo Emilio, *La meccanica*, Garzanti, Milano 1970.

PARISE Goffredo, *Il padrone*, Feltrinelli, Milano 1965.

PARISE Goffredo, *L'odore del sangue*, Rizzoli, Milano 1997.

PETRARCA Francesco, *Il canzoniere* (1374), Feltrinelli, Milano, 1998.

Opere critiche

CAMON Ferdinando, *Il mestiere di scrittore*, Garzanti, Milano 1973.

FREUD Sigmund, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910), in *Opere*, vol. VI, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

MAURI Silvana, *Ritratto di una scrittrice involontaria*, a cura di Rodolfo Montuoso, Nottetempo, Roma 2006.

OTTIERO Ottieri, *Le irrealità quotidiane*, a cura di Maria Ida Gaeta, Emanuela Minnai, Maria Pace Ottieri, Guanda, Parma 2004.

PASOLINI Pier Paolo, *Lettere 1940-1954*, con una cronologia della vita e delle opere a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino 1986.

Sull'alcolismo

GALLIMBERTI Luigi, *Il bere oscuro*, BUR, Milano 2005.

JELLINEK Elvin Morton, *The disease concept of alcoholism*, University press, New Haven 1960.

MAGNAN Valentin Jacques Joseph, *De l'alcolisme*, Delahaye, Paris 1874.

Sulla psicologia analitica

JUNG Carl Gustav, *Psicologia dell'inconscio (1917-1943)*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1979.

JUNG Carl Gustav, *Il concetto di inconscio collettivo (1936)* in *Opere*, vol. IX, Bollati Boringhieri, Torino 1979.

JUNG Carl Gustav, *Energetica psichica (1928)*, in *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1979.

INDICE

L'OPERA DI OTTIERO OTTIERI

<i>Avvertenza</i>	p. 4
<i>Introduzione</i>	p. 7
I. IN PRINCIPIO FU L'INCOSCIENZA	p. 23
1. <i>Le memorie dell'incoscienza</i>	p. 23
a) <i>Amarcord</i> autobiografico	p. 23
b) Il misticismo fascista	p. 44
c) Il cadavere della Patria	p. 56
d) L'amour en fuite	p. 69
II. LA TETRALOGIA INDUSTRIALE	p. 81
1. <i>La linea gotica: taccuino industriale 1948-1958</i>	p. 81
a) La letteratura industriale	p. 81
b) La condizione operaia	p. 94

2.	<i>Tempi stretti</i>	p. 103
	a) La classe operaia non va in paradiso	p. 103
	b) Riflessi autobiografici	p. 115
	c) Nel cuore della fabbrica	p. 124
	d) L'originalità di <i>Tempi stretti</i>	p. 137
3.	<i>Donnarumma all'assalto</i>	p. 144
	a) Una fabbrica sul mare	p. 144
	b) Problemi di pubblicazione	p. 149
	c) La "Questione meridionale"	p. 157
	d) Il successo di <i>Donnarumma</i>	p. 168
4.	<i>I venditori di Milano</i>	p. 173
	a) La commedia dell'Homo industrialis	p. 173
III.	L'IRREALTÀ PERVERSA	p. 179
1.	<i>L'impagliatore di sedie</i>	p. 179
	a) L'eclisse esistenziale	p. 179
2.	<i>L'irrealità quotidiana</i>	p. 185
	a) Il sentimento d'irrealità	p. 185
	b) Alienazioni	p. 206
	c) Il Male e la Noia	p. 213
	d) Figlio «mal riuscito» ribelle ai suoi Padri	p. 224
	e) Infezioni psichiche	p. 236
3.	<i>Il pensiero perverso</i>	p. 247
	a) Oltre il Male: l'irruzione irrazionale della poesia	p. 247
	b) Colori che implodono nella sarabanda poetica	p. 262

IV.	LA DEPRESSIONE: “IL CANCRO DELL’ANIMA”	p. 273
	1. <i>Il campo di concentrazione</i>	p. 273
	a) Il lager di Zurigo	p. 273
	b) Il tempo malato	p. 283
	c) Inferno	p. 292
	d) Angoscia allucinata	p. 298
	e) L’uomo disintegrato	p. 308
	f) Letteratura e inconscio	p. 314
	2. <i>Contessa</i>	p. 325
	a) Zurigo atto secondo	p. 325
	b) Disperazione	p. 332
	c) Il blocco panico della scrittura	p. 341
	d) Il male di vivere	p. 351
	e) Conflitti generazionali	p. 368
	f) A proposito di Zdanov	p. 380
V.	QUATTRO “ATTI” DI UNO PSICODRAMMA ESISTENZIALE	p. 389
	1. <i>L’infermiera di Pisa</i>	p. 389
	a) Un malato, un’infermiera e psichiatri “americani”	p. 389
	b) «Libertà va cercando». In esilio con Dante	p. 397
	c) La rivoluzione sentimentale	p. 406
	d) <i>Day dreams</i> per le «donne vagheggiate»	p. 411
	2. <i>Il palazzo e il pazzo</i>	p. 426
	a) E poi fu la pazzia	p. 426
	b) <i>Vademecum</i> del perfetto alcolista	p. 436
	c) Ritratto di famiglia	p. 441

3. <i>Le guardie del corpo</i>	p. 448
a) Agli “arresti domiciliari”	p. 448
b) Il senso di colpa tra il disturbo sessuale e l’alcolismo	p. 454
c) Alcolista <i>borderline</i> tra le città	p. 464
d) Riflessi letterari	p. 470
4. <i>Il diario del seduttore passivo</i>	p. 479
a) Seduzioni psicolabili	p. 479
b) I prodromi dell’oscenità	p. 489
VI. OPERE POLITICHE: IL RIMPIANTO DI UNA PATRIA	p. 496
1. <i>La storia del PSI nel centenario della nascita</i>	p. 496
a) Nostalgie socialiste	p. 496
b) Scrittori “comunisti”	p. 509
c) L’avvento di Asdrubale Craxi	p. 521
2. <i>Il poema osceno</i>	p. 528
a) Oscenità, ma forse no	p. 528
b) Pasolini: uno “scandalo” inintegrabile	p. 535
c) «Merda antropologica»	p. 546
d) Il trionfo di “Sua Emittenza”	p. 563
e) I giorni dell’ira	p. 579
f) L’oscenità premiata	p. 589
VII. GLI ULTIMI ROMANZI	p. 592
1. <i>Cery</i>	p. 592
a) Dipsomania picaresca	p. 592
b) La Clinica delle donne	p. 598

c) La tortuosa tortura	p. 605
d) Scrittori e poeti in visita a Cery	p. 617
e) Il collasso della democrazia	p. 629
2. <i>Una irata sensazione di peggioramento</i>	p. 633
a) Testamento senza eredi	p. 633
b) Il tempo della morte	p. 648
c) “Repubblicidio”	p. 659
d) Caso letterario	p. 667
<i>Appendice</i>	p. 674
Confessioni di un ventenne	p. 674
Antologia dell’epistolario giovanile di Ottieri	
<i>Bibliografia</i>	p. 696
<i>Indice</i>	p. 714

