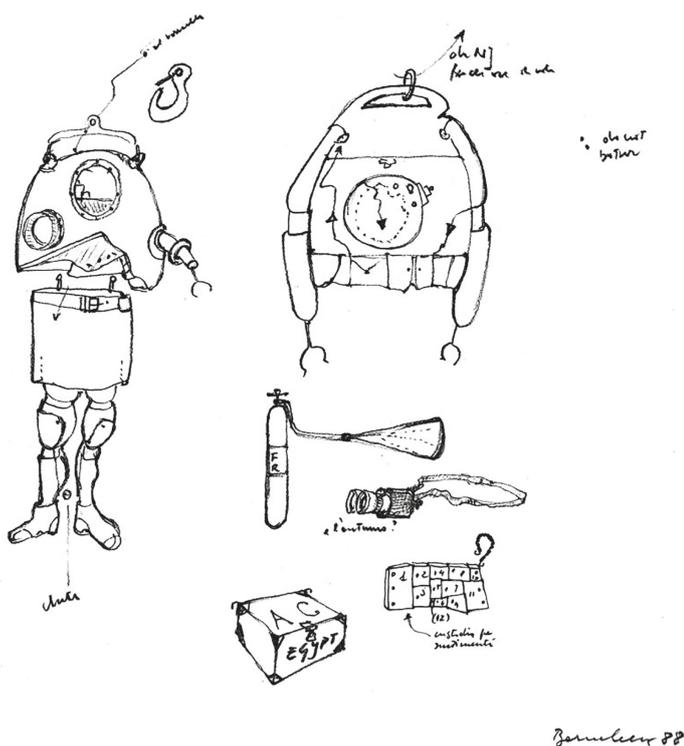


Il corpo degli altri

a cura di

Anna Belozorovitch, Tommaso Gennaro, Barbara Ronchetti, Francesca Zaccone



Collana Studi e Ricerche 84

STUDI UMANISTICI
Serie Interculturale

Il corpo degli altri

a cura di

*Anna Belozorovitch, Tommaso Gennaro,
Barbara Ronchetti, Francesca Zaccone*



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2020

Copyright © 2020

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-133-7

DOI 10.13133/9788893771337

Pubblicato ad aprile 2020



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

Impaginazione/layout a cura di: Francesca Zaccone

In copertina: Gianfranco Baruchello, *Progetto corpo/mostro*, 1988, Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

A mariantonietta.
Una sola parola con la lettera minuscola. Come piace a te.
Per trovare voce insieme.
Per ricordare il tuo sorriso gentile.
Per condividere passione e impegno.
Con affetto

le amiche e gli amici del Seminario di Studi Interculturali



... insieme, dentro e oltre la cornice dello scatto

Andrea, Anna, Annalisa, Antonella, Arianna, Armando, Barbara,
Camilla, Carla, Christos, Emmanuel, Franca, Francesca, Francesca,
Gabriele, Giulia, Igina, Lucyna, Luigi, Maria Serena, Mariella,
Matilde, Michalis, Monika, Paola Maria, Serena,
Stefano, Tommaso, Valentina.

Indice

| | |
|--|-----|
| Introduzione: proviamo ancora col corpo | 1 |
| <i>Anna Belozorovitch e Tommaso Gennaro</i> | |
| PARTE I - CORPO A CORPO | |
| La singular tenzone fra corpo proprio e altrui. Con esempi dalla letteratura russa | 13 |
| <i>Barbara Ronchetti</i> | |
| Corpi di guerra: necrofilia e feticismo | 35 |
| <i>Giulia Iannucci</i> | |
| Corpo nemico, corpo amico: il caduto come specchio dell'identità | 49 |
| <i>Stefano Romagnoli</i> | |
| Divagazioni a tema. <i>I Sing the Body Electric</i> , tutto il contrario di quel che Whitman aveva cantato? | 67 |
| <i>Igina Tattoni</i> | |
| PARTE II - IL CONTROLLO DEI CORPI | |
| La testualità del corpo nel <i>Resto</i> di Kostas Tachtsis | 79 |
| <i>Francesca Zaccone</i> | |
| Il corpo di chi? Il corpo in alcune poesie del Cinquecento italiano | 95 |
| <i>Maria Serena Sapegno</i> | |
| Guardando due corpi in una gabbia: L'altro politico culturale di Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña | 111 |
| <i>Carla Subrizi</i> | |

PARTE III - AI CONFINI DEL CORPO

| | |
|--|-----|
| Ombra e cenere. Il corpo tra limiti e confini | 127 |
| <i>Tommaso Gennaro</i> | |
| Il corpo femminile e la violazione dei confini. Tre voci italofone dell'Europa Centro-orientale | 141 |
| <i>Anna Belozorovitch</i> | |
| Merda, potere e verità (da San Francesco a Wat) | 155 |
| <i>Luigi Marinelli</i> | |
| Indice dei nomi | 179 |
| Contributors and Abstracts | 185 |

Merda, potere e verità (da San Francesco a Wat)

Luigi Marinelli

«[...] Forse la “coincidentia oppositorum” di Nicola Cusano è l’ultima possibilità dell’arte. Non vi è forse esaminata con precisione la rinuncia intesa in senso limitato al creativo: la sospensione del creativo? Allora l’arte, se esprime una realtà spirituale, lascia insoddisfatti. È vero quanto il vecchio Paracelso dice delle sue opere: “Non leggete i miei libri, essi sono i miei escrementi?”». Paul Klee sorride con ironia. «Una tale frase le si adatta, Schreyer. Ma concerne solo la cosiddetta opera. Ciò che ci riguarda invece, è unicamente l’agire. L’opera non ci appartiene più. Noi la perdiamo nel momento in cui essa diviene oggetto commerciale, in definitiva oggetto di speculazione. Il cielo ci preservi dal divenire un giorno fenomeni da museo!»¹.

Le scarabée est un insecte qui se nourrit des excréments d’animaux autrement plus gros que lui. Les intestins de ces animaux ont cru tirer tout ce qu’il y avait à tirer de la nourriture ingurgitée par l’animal. Pourtant, le scarabée trouve, à l’intérieur de ce qui a été rejeté, la nourriture nécessaire à sa survie grâce à un système intestinal dont la précision, la finesse et une incroyable sensibilité surpassent celles de n’importe quel mammifère. De ces excréments dont il se nourrit, le scarabée tire la substance appropriée à la production de cette carapace si magnifique qu’on lui connaît et qui émeut notre regard : le vert jade du scarabée de Chine, le rouge pourpre du scarabée d’Afrique, le noir de jais du scarabée d’Europe et le trésor du scarabée d’or, mythique entre tous, introuvable, mystère des mystères.

Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L’artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté.

WAJDI MOUAWAD

Mangio cielo, evacuo cielo.

WISŁAWA SZYMBORSKA

¹ Grazie di cuore al dott. Tommaso Gennaro per avermi segnalato questa straordinaria riflessione di Klee su ciò che trascende l’ineludibile sostanza escrementizia dell’arte; la citazione proviene dalle *Testimonianze su Klee al Bauhaus* di Lothar Schreyer riportate in *Appendice a KLEE*: 2004, 66.

La poesia e la fogna, due problemi / mai disgiunti (ma non te ne parlai).

EUGENIO MONTALE

*Seme, escrementi e parole sono prodotti di comunicazione, che l'interiorità del nostro
io trasmette alla realtà esterna.*

GEORGE STEINER

*Può caca' tutta la ggente / lu signore e lu pezzente, / sia surdato o generale / a caca'
so' tutt'eguale.*

TARANTELLA DE LU CACARE, ROBERTO DE SIMONE

...e con la merda puoi far la rivoluzione.

ROBERTO BENIGNI

Secondo il ricordo affettuoso di un suo ex allievo, il grande francesista e teorico della letteratura Francesco Orlando, vedendo una volta la sua aula un po' intorpidita «dopo una necessaria e barbosa introduzione teorica», l'aveva scossa dicendo: «E adesso parliamo di merda» (SETTIS FRUGONI: 2012, 227). In tal modo perfino il sempre elegante e forbito professore siculo-pisano intendeva forse sortire l'effetto sovente attribuito alla deiezione solida nel discorso (artistico e letterario): l'effetto è sostanzialmente quello del comico e della satira, etimologicamente un piatto misto offerto agli dei (*satura lanx*), dove la mescolanza dei generi, degli stili e del lessico, dal sublime all'infimo, serviva per l'appunto a scuotere – più spesso a fini politici, ma a volte anche solo a fini edonistici (oggi: “d'intrattenimento”) – un uditorio un po' sonnolento, un uditorio/dormitorio, così come può capitare in un'aula universitaria o, con effetti ben più gravi e rilevanti, in tutta un'opinione pubblica, politicamente ed eticamente addormentata dall'inodore, e anzi spesso profumatissimo sterco narcotico che le viene quotidianamente propinato da cacazibetti e cacasentenze della politica e dei mass-media (del momento).

Christian Enzensberger, in un libro ingegnoso che qui verrà ampiamente citato, riteneva «plausibile che il coordinamento tra letteratura e merda si sia consolidato da quando la prima si definisce sempre più come violazione del sistema» (ENZENSBERGER: 1968, trad. it. 1973, 35). Ma se in realtà (col linguaggio scientifico tipico della fase post-positivista, iniziarono a mostrarlo Tynjanov e i formalisti russi) la grande letteratura, e non certo solo quella comica e satirica, è stata da sempre *violazione del sistema* (linguistico, sociale, politico, morale ecc.); se l'a-

nalisi freudiana (per Francesco Orlando) «fa della letteratura, pur non ignorando il suo versante ufficiale o conformista, la sede immaginaria di un ritorno del represso [;] in altre parole la presume apertamente o segretamente concessiva, indulgente, parziale, solidale o complice verso tutto quanto incontra distanza, diffidenza, ripugnanza, rifiuto o condanna fuori dalle sue finzioni» (ORLANDO: 1993, 8) – a me pare abbastanza scontato che quello del rapporto tra letteratura ed escrementi sia un tema che va molto al di là della sua apparente provocatorietà e schifezza, per divenire metafora o piuttosto allegoria di una condizione umana universale che ha sostanzialmente a che fare con l'idea dell'alterità: un'alterità che le feci – in quanto rigettate dal corpo – sembrano simboleggiare per l'io stesso che, già a livello fisiologico, *si sdoppia* tra ciò che rimane e ciò che viene buttato via (di qui ovviamente anche le offese razziste e omofobe tipiche di molte lingue, in cui ogni specie di 'altro' o di 'diverso' viene assimilato all'escremento). Ingiurie tanto più insensate, e semmai offensive solo per l'umana intelligenza, se si riflettesse senza prevenzioni su quanto scriveva Italo Calvino in un suo bellissimo racconto/saggio intitolato *La poubelle agrée*:

Soltanto buttando via posso assicurarmi che qualcosa di me non è stato ancora buttato e forse non è né sarà da buttare. La soddisfazione che provo [gettando i rifiuti], è dunque analoga a quella della defecazione, del sentire le proprie viscere sgombrarsi, la sensazione almeno per un momento che il mio corpo non contiene altro che me, e non vi è confusione possibile tra ciò che sono e ciò che è estraneità irriducibile. Maledizione dello stitico (e dell'avar) che temendo di perdere qualcosa di sé non riesce a separarsi da nulla, accumula deiezioni e finisce per identificare se stesso con la propria deiezione e perdervisi (CALVINO: 1994, 65).

Questo dal punto di vista individuale e, per così dire, fisio-psicologico. Dal punto di vista collettivo e socio-politico (che è poi quello su cui è centrato questo intervento) si tratta peraltro di una storia assai vecchia, non certo solo della nostra modernità. Si pensi quale caso particolarmente esplicito a un dimenticato poemetto in ottave del 1629, intitolato *La merdeide*, sottotitolo: *Stanze in lode delli stronzi della Real Villa di Madrid*², indirizzato contro la corte spagnola, sotto il cui dominio si

² Cfr. STIGLIANI: 2005, con incipit: "D'una Villa Real i sporchi umori / Gran desio di catar m'ingombra il petto, / E come in vece di purgati odori / V'han li stronzi e la merda albergo e letto..." ecc. (il riferimento è alla Real Villa di Madrid). Edizione on-line all'indirizzo WEB: http://ia600404.us.archive.org/6/items/La_merdeide/

trovava allora tutta l'Italia meridionale, e assai probabilmente opera di Tommaso Stigliani, poeta della città di Matera e invidioso avversario del "re del secolo", Giambattista Marino. Ma per fare solo alcuni riferimenti assai più vicini ai nostri giorni, penso ad esempio – per rimanere solo in territorio italico – o al bel libro/spettacolo di Simone Cristicchi *Mio nonno è morto in guerra*, che si apre con la descrizione di uno di quei "meriti di guerra e coraggio dimostrato nelle innumerevoli azioni pericolose" da suo nonno Rinaldo durante la tragica campagna del CSIR (Corpo di Spedizione Italiano in Russia) nel 1941, «tipo cagare in mezzo alla neve a 48 gradi sotto zero» (CRISTICCHI: 2012, 10). O ancor più recentemente, ed esplicitamente, nel fortunato monologo teatrale *La merda* (CERESOLI: 2012), primo capitolo di un *decalogo del disgusto*, dedicato ai 150 anni dell'Unità d'Italia, in cui la bravissima attrice Silvia Gallerano urla la nuda rabbia pasoliniana del suo corpo femminile contro la società delle Cosce, del Cazzo e delle (false) Libertà di un'Italia total(itaria)mente "berlusconizzata". O ancora a un classico del balletto, come *Palermo Palermo* di Pina Bausch (1989), in cui i ballerini danzavano sulle macerie di un muro esplosivo e, alla fine, si accostavano al proscenio e «con grande eleganza estra[e] da sacchetti di plastica non fiori da gettare agli spettatori, ma spazzatura da buttare sul pavimento tra altri rifiuti col gesto di chi semina» (QUADRI: 2002, 83). Un chiaro riferimento al degrado umano, politico ed ecologico della meravigliosa città siciliana (e non solo) vista con gli occhi profondi della Bausch. Fuoriuscendo dalla penisola, un richiamo anche questo contemporaneo è senz'altro dovuto ai *Fäkaliendramen* dell'austriaco Werner Schwab (SCHWAB: 2000), qui da noi di recente adattati in rappresentazioni del Laboratorio Schwab diretto da Dante Antonelli, o a Ödön von Horváth, diretto predecessore austro-ungarico di Schwab, e in particolare al brano intitolato *Letame* del suo romanzo più famoso, *Gioventù senza Dio* (HORVÁTH: 1937, trad. it. 2003), in cui al giovane professore protagonista riesce facile paragonare alla merda tutta la società piccolo-borghese in cui è costretto a muoversi.

LAMERDEIDEonline.pdf. BONAZZI: 2006 continua però a seguire l'attribuzione a Gaspare Murtola, risalente al *Dizionario* del Melzi, benché appaia più sostenibile l'attribuzione al materano Stigliani, considerata l'acredine antispagnola del poemetto (il Murtola, segretario di Carlo Emanuele a Torino, era di nascita genovese e sarebbe morto a Tarquinia nel 1624, quindi cinque anni prima della pubblicazione del poemetto incriminato). *La merdeide* in questione non è peraltro da confondere con l'omonimo poema, sempre in ottave, di un abate Angelo Penoncelli da San Giorgio Canavese, pubblicata una prima volta a Torino nel 1806.

Come avrebbe scritto Michail Bachtin a proposito dell'opera di Rabelais, in parecchi di questi casi il comico, e in ispecie la variante scatologica del comico (o tragicomico), «libera le cose dalla serietà menzognera, dalle sublimazioni e dalle illusioni suscitate dalla paura» (BACHTIN: 1965, trad. it. 1979, 413). E sappiamo come esista un rapporto diretto tra riso e paura. Spiegando le motivazioni del suo *Saggio sul significato del comico* in una densa, ma chiarissima appendice alla XXIII edizione del suo libro, Henri Bergson (non molto lontano, in questo, dalle idee che sullo stesso tema avrebbe espresso Sigmund Freud nel *Motto di spirito*), concludeva: «Bisogna pure che ci sia nella causa del comico qualcosa di leggermente attentatorio (e di *specificamente* attentatorio) alla vita sociale, se la società vi risponde con un gesto che ha tutta l'aria di una reazione difensiva, con un gesto che fa leggermente paura» (BERGSON: 1900; trad. it. 1991, 191).

Era dunque questo – mi pare – anche il senso e il fine apotropaiico del celebre gesto di un autore comico-satirico italiano (perciò ovviamente allontanato dagli schermi televisivi). In uno *sketch* della trasmissione intitolata appunto *Satyricon*, Daniele Luttazzi degustava «merda» da un vassoio d'argento, spiegando poi quale fosse il suo fine 'sacrificale': «C'è un legame fra comicità e televisione in particolare: il fatto del corpo in primo piano che può essere esacerbato da certi *sketch*. E lì ero ben consapevole del caos che si sarebbe scatenato: mangiando, facendo quel gesto. In realtà era un gesto cristico, assumevo su di me la merda del mondo e della televisione». Per Luttazzi, infatti, come per i suoi grandi predecessori, «la satira ha nella merda la sua pietra filosofale».

Traggo queste notizie e citazioni dall'ottima voce "Merda" reperibile in Wikipedia, che spiega ulteriormente:

L'atto di mangiare escrementi è un classico della satira di tutti i tempi. C'è un aspetto antropologico e un aspetto psicologico che colpisce nel profondo. Anticamente era un rito della clownerie religiosa insieme col bere l'urina: oscenità apotropaiche che celavano sottili valenze simboliche. Gli esempi letterari più illustri si possono ritrovare nei classici di Aristofane, Plauto, Marziale, Rabelais, Swift e Sterne fino a Beckett e oltre (<https://it.wikipedia.org/wiki/Merda>).

Mentre nume tutelare di ogni esperienza escrementizia (e d'avanguardia) nel teatro novecentesco è ovviamente l'Alfred Jarry di *Ubu roi*.

Dopo esser stato oggetto di indagini erudite in epoca postromantica, culminate nella pubblicazione a Parigi nel 1850 di una *Bibliotheca*

*scatologica*³, il rapporto tra comico, parodia e scatology è stato poi sviscerato in alcuni studi successivi e anche recenti (cfr. SPILA: 2005; BONAZZI: 2006), che su testi di varie epoche hanno verificato la «liminarietà originaria tra scatology e riso rituale» (BONAZZI: 2006, 3).

Se in generale dobbiamo dare qui per scontato che quello sul mai univoco dualismo *pulizia/sporcizia* sia un tema pienamente pertinente alla sfera socio-semiotica del 'potere', in particolare sul tema del rapporto tra satira (politica) ed escrementi vale la pena di citare una bellissima intervista del summenzionato Daniele Luttazzi a Dario Fo, altro grande esponente di quella stessa linea letteraria scatology per la quale – per rimanere solamente in terra italiana – si possono fare senz'altro anche i nomi di Ruzante, del citato Stigliani, fino a Gadda, Pasolini ecc. e ovviamente, prima e sopra tutti, il padre Dante.

Fra altre sue manifestazioni penso anche a quella che da taluno è stata definita a fine secolo scorso '*waterliteratur*' (letteratura da cesso), ascritta piuttosto a generi minori, umoristici, usa e getta, appunto, come nel caso di un libretto del 1987, intitolato *Sedendo e mirando*, che raccoglieva variazioni scatology attorno a divertenti vignette, notizie da quotidiani, annunci pubblicitari, varie forme di '*waterliteratur*', il cui autore fu Alessandro Ivanov, stimato 'santo bevitore' e professore di lingua e letteratura russa all'Università di Udine. Ma torniamo al suo più giovane emulo Luttazzi, e alla suddetta intervista al Premio Nobel italiano:

Daniele Luttazzi: *C'è un tema che m'intriga: «La cacca e il suo uso nella satira di tutti i tempi». Parliamone.*

Dario Fo: Devo dire che si potrebbe parlare per una giornata intera proprio recitando pezzi del teatro satirico antico a partire dai greci, quindi dai romani, eccetera. Tutto «Mistero Buffo» è realizzato su queste chiavi. Per esempio, la nascita di Ruzante, oppure un pezzo famosissimo che è la fame dello Zanni. Questo Zanni affamato oltremisura si torce finché decide di mangiare se stesso. Nell'assurdo, nel paradosso, immagina di infilarsi un braccio dentro la gola, di tirarsi fuori le budella e poi le pulisce pian piano dello sterco e ogni tanto guarda la cacca e pensa che forse alla fine mangerà anche quella per la fame che ha. E poi c'è la prima volta che noi vediamo un testo scritto, un canovaccio svolto per

³ Il titolo completo di questo bizzarro repertorio è: *Bibliotheca scatologica ou catalogue raisonné des livres traitant des vertues faits et gestes de très nobles ingénieux MESSIRE LUC (À REBOURS) seigneur de la chaise et autre lieux, Scatopolis, chez le marchand d'aniterges, l'année scatogène 5850.*

intero, alla nascita di Arlecchino. Arlecchino si presentava in scena, calava le brache, faceva la cacca e poi la gettava al pubblico. Naturalmente c'era gente che sveniva.

Daniele Luttazzi: *Questa può essere un'idea. Se la mangiava anche?*

Dario Fo: Se la mangiava, alla fine. La cosa più incredibile è che il re applaudiva per primo perché il re sapeva che era cioccolata, naturalmente. Ma questo non era fine a se stesso. Serviva a provocare un pubblico che era a dir poco snob, distaccato, che rideva mal volentieri, che partecipava soltanto perché voleva essere vicino al re, ma non aveva nessuna gioia, nessun afflato. E allora il re era ben contento che questa provocazione realizzasse un capovolgimento della situazione (<http://raf89.wordpress.com/2007/07/13/intervista-a-dario-fo-che-cose-la-satira/>).

Il fine antifrastico, smascheratorio, dissacrante e al tempo rituale/apotropico dello sterco a teatro era insomma garantito, e la presenza del re col suo 'doppio corpo' (naturale e mistico) – secondo la classica definizione di Kantorowicz (1957, trad. it. 1989) – non era alla fin fine che un'ulteriore dimostrazione di come l'elemento fisico e spirituale, cioè quel che di più basso e transitorio vi è nel corpo, le sue deiezioni, assieme al fattore immortale e simbolico che trasforma un corpo in essere pensante, non possano fare a meno l'uno dell'altro, perché entrambi costituiscono la superiore unità/identità di ogni persona umana e le conferiscono significato e valore religioso (nel senso di *religio*, cioè del nesso orizzontale con tutto il resto del genere umano e del creato, e verticale, col trascendente). In questo stesso ambito concettuale il grande regista teatrale polacco Tadeusz Kantor (1915-1990), l'autore di quel capolavoro assoluto che è *La classe morta*, amava ripetere che l'essere umano è tale proprio perché il suo posto – nella vita e nella storia – è sempre collocato «tra l'eternità e l'immondezzaio» (KANTOR 1977, trad. it. 1979, 80)⁴.

Mi pare peraltro che questa implicazione profondamente religiosa della questione sia espressamente dichiarata in un noto aneddoto riguardante San Francesco: la fonte primeva è Ruggero di Wendover, monaco benedettino e cronachista dell'abbazia di St. Albans in Inghilterra, che lo annota all'anno 1227 nella parte da lui stilata della *Chronica*

⁴ Sull'importanza etico-estetica dei 'rifiuti' nel teatro novecentesco, trovo on-line due intelligenti e informati interventi: PONTE DI PINO: 1997 e RUSSO: 2004. Si pensi peraltro alla presenza costante di immondizia *et similia* nel teatro di Samuel Beckett. Su certe somiglianze dei mondi artistici kantoriani e beckettiani cfr. ora GENNARO E MARINELLI 2018.

o *Flores Historiarum*, e nella citata intervista Dario Fo riraccontava col solito gusto provocatorio e profondo senso del sacro che contraddistingue il suo teatro. Cito per esteso:

Non a caso un giullare, S. Francesco, usava molte volte la provocazione in senso religioso. Per esempio, quando papa Innocenzo, per la prima volta, accoglie Francesco e lo sente parlare. Naturalmente Francesco fa delle proposte per quanto riguarda l'idea che ha della religione e del modo di esprimerla che lo irritano. Perché subito dice il denaro, toglierlo di mezzo; la Chiesa non deve avere denaro, non deve avere interessi, non deve raccogliere la carità, perché chi gestisce la carità ha il più grande potere, più grande di quello dell'Imperatore. Cose che irritano il papa. E allora il papa dice: «Senti, sono bellissime le tue idee. Ma un consiglio: noi non siamo all'altezza di ascoltare questo mistico straordinario. Tu dovresti andare in mezzo ai porci. Vai in mezzo ai porci. E mischiati fra di loro, abbracciali, il loro smerdazzo, prenditi dentro e vedrai che loro ti capiscono. L'unica gente che ti possa ascoltare, capire, sono loro». E lui cosa fa? Va davvero dai porci. Esce nelle campagne, qui a Roma, vede una porcellaia, entra nella porcellaia, ci sono delle bestie straordinarie e si mischiano, e poi parla loro. Dice: «Il papa mi ha detto di venire qua e voi mi ascoltate e vi abbraccio» e si rotola e, come dice nel testo originario, si smerdazza tutto. E poi va, corre nel palazzo del papa, approfitta del fatto che ci sono le guardie poco attente e addirittura entra nel salone nel momento in cui il papa sta mangiando con dei signori, con delle signore, anche. E il papa lo vede, quasi trema. Sentono la puzza, dice: «Ma cos'è questa puzza?» E Francesco si inchina e poi dice: «Pontefice, caro, ci sono stato: è vero, mi hanno ascoltato». E fa una giravolta, così smerdazzando, lanciando sterco dappertutto addosso a questi signori che svengono quasi. Il papa alza la mano per dare l'ordine alle sue guardie di prenderlo. E c'è un cardinale, un arcivescovo, Colonna, che è un amico di Francesco, che dice: «Ferma. Cosa vuoi fare? Vuoi prendere questo e gettarlo dentro un carcere, picchiarlo e magari ammazzarlo? Fallo. Attento che questo non è uno qualunque che viene così, solo, isolato, senza padre né madre che gli sono intorno. Se vuoi una guerra peggio di quella che c'è stata in Francia, con le distruzioni e i massacri, se la vuoi qua ebbene tu, tu fai un'azione violenta contro di lui». «E cosa devo fare, allora? Mica posso lasciarlo andare via così». «No, non puoi. Abbraccialo». «Ma è smerdato». «Proprio per questo devi farlo». E il papa, e questa è una bella lezione, si avvicina, lo abbraccia e a un certo punto capisce l'errore che ha fatto. «Io, io sono causa di quello, mi hai dato una lezione stupenda e da questo momento puoi andare intorno a dire il vangelo come ti pare, a realizzare quello che hai in mente». La cacca usata come termine morale straordinario.

Il fondo e il fine etico di rifiuti, escrementi, sporcizia e robaccia in arte e letteratura è stato descritto in alcune opere fondamentali, ma penso in particolare a due libri diversissimi fra loro, ma in qualche modo anche accostabili per la loro santa e folle genialità: *Sullo sporco* di Christian Enzensberger, fratello del più noto Hans Magnus, e *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* di Francesco Orlando, che stanno un po' sullo sfondo di tutto il mio ragionamento.

Anche senza pensare a guerre, campi di sterminio, foibe e fosse comuni (nella definizione di Primo Levi come del polacco Wiesław Kielar, entrambi sopravvissuti ad Auschwitz, è quello l'“*anus mundi*”), in generale si può dire che l'epoca post-industriale e il nostro tempo ci hanno viepiù costretto a una riflessione su tutto ciò che è rifiuto (ambientale, sociale, corporale) e sui suoi possibili contenitori, attributi, accessori, soprattutto a motivo dell'aumento esponenziale dell'urbanizzazione e dei problemi di smaltimento/riciclaggio che questa comporta. Chiaviche e discariche – soprattutto le seconde – alla fine sono diventate uno dei problemi ecologici maggiori (e quindi anche delle metafore) della nostra contemporaneità, oltre che uno dei maggiori *business* della criminalità organizzata, come – fra tanto altro maffare e corruzione nel bel paese – hanno dimostrato recenti arresti e fatti di cronaca, e soprattutto i misfatti mafiosi e camorristici non solo nell'ormai tristemente famosa ‘terra dei fuochi’ in Campania. Non si dimentichi tuttavia che già all'inizio dell'era industriale un Victor Hugo, allora in esilio, avrebbe fatto delle cloache una grande metafora della realtà politico-sociale del suo tempo, e non solo nei capitoli dei *Miserabili* sulle fogne di Parigi, ma già precedentemente, in un poemetto del 1853 intitolato *La fogna di Roma (L'Égout de Rome)* del ciclo *Châtiments (Castighi)*: la fogna – il luogo-limite della merda e della putrefazione dell'umano e di tutte le cose, che – nella lucida descrizione di Francesco Orlando – «è infatti istituzionalmente una resa dei conti della cultura alla natura, ha regolarmente la funzione di assorbire, disperdere, far scomparire materia antifunzionale». È lì, nelle discariche e nelle fogne (e poi nei campi di sterminio e nelle fosse comuni di tutte le guerre), che ormai «non distinguiamo neppure se le carogne siano di cani piuttosto che quelle di imperatori: ed ecco [proprio come, ben più esplicitamente, nella citata *Merdeide* dello Stigliani, L.M.] dove stava in agguato l'imprecazione feroce contro Napoleone III, cesare indegno della maiuscola» (ORLANDO: 1993, 48). E d'altronde, tra natura e cultura, sullo sfondo miasmatico di una Venezia invasa dal colera (una

malattia direttamente connessa a feci e fogne), si sarebbe svolta a inizio Novecento la vicenda di uno dei racconti più belli della letteratura di tutti i tempi: l'amore non detto di Aschenbach, il professore cinquantenne, per l'adolescente polacco Tadzio si sviluppa su uno sfondo che – per via della speciale natura acquatica della città lagunare – si può ben definire urbano e naturale, e al tempo stesso in un contesto tutto torbido e 'fecale' (si veda per questo la stupenda analisi freudiana che della *Morte a Venezia* fa ORLANDO: 1993, 223-227).

Fra le quattro categorie di "sporco" individuate da Enzensberger (1. Lo sporco da contatto e da escrezione, 2. Lo sporco da mescolanza, cioè l'altro da sé come inevitabilmente promiscuo e sporco; 3. Lo sporco da decomposizione; 4. Lo sporco «da adesività della massa»; per quest'ultima definizione, cfr. ENZENSBERGER: 1968, trad. it. 1973, 33), quello da contatto o da escrezione è per l'appunto il primo, di cui gli altri sono in fondo delle derivazioni, giacché «in primo luogo, sporco è [considerato] quanto viola l'isolamento immacolato della persona, il suo essere-per-sé gelosamente preservato. Per questa ragione essa tollera malvolentieri che qualcosa le si accosti o esca da lei» (ENZENSBERGER: 1968, trad. it. 1973, 24). Le "quattro categorie" di Enzensberger sembrano del resto ricordare da vicino i «quattro tipi di contaminazione sociale» di cui scriveva Douglas (1966, trad. it. 1975, 188). Nel suo *Purezza e pericolo* – opera fondamentale dedicata alle diverse concezioni e tabù culturali sull'impurità – l'antropologa britannica, ma di nascita sanremese, spiegava infatti che «il corpo è un modello che può valere per qualsiasi sistema circoscritto: i suoi confini possono servire a raffigurare tutti i confini minacciati e precari [...] Noi non possiamo interpretare i rituali che riguardano gli escrementi, il latte materno, la saliva e così via, se non siamo preparati a guardare al corpo come a un simbolo della società e a vedere i poteri e i pericoli su cui si fonda la struttura sociale riprodotti in miniatura nel corpo umano» (DOUGLAS: 1966, trad. it. 1975, 178). Partendo quindi dal presupposto generale che «tutti i margini sono fonte di pericolo [e] ogni struttura concettuale è vulnerabile ai suoi confini», Douglas sottolineava il fatto che i 'margini' del corpo umano, e in particolare i suoi orifizi, «ne simboleggino i punti di speciale vulnerabilità» (1966, trad. it. 1975, 186). Tutto ciò che da quegli orifizi fuoriesce – escrezioni e liquidi corporei, sangue, sudore, lacrime – può quindi facilmente diventare espressione e simbolo della 'organica' fragilità dell'essere umano, ma anche della sua innata capacità di 'purificarsi'. E da questo punto di vista anche quello

che in un appunto intitolato *Appropriation et excrétion*, scriveva Georges Batailles a proposito del rapporto tra orifici (in particolare bocca e ano), escrementi e riso, non sembrerebbe che confermare alcune ipotesi qui già molto rapidamente esposte⁵.

Ecco allora che l'arte contemporanea, e va da sé in particolare quella d'avanguardia (alla quale s'impone una qualche forma di costruzione sulle 'rovine' o sui 'rifiuti' dell'arte precedente), si confronta in vario modo con la sporcizia e con l'impurità corporale e – per contiguità metonimica – sociale: l'orinatoio di Duchamp; la *merda d'artista* di Manzoni, un'opera assai più chiacchierata che davvero compresa (recentemente una scatoletta da 30 gr. è stata pagata a un'asta di Sotheby's 124.000 euro), giustamente accostata da Germano Celant ad *Accattone*, primo film di Pier Paolo Pasolini uscito nello stesso 1961⁶; il vomito di tanta letteratura etilica da Bukowski a Erofeev – e ogni altro genere di liquidi, escrezioni ed escreti corporei nell'opera di innumerevoli artisti e scrittori non certo solo moderni e contemporanei⁷, portando chiaramente in luce la questione e 'nobilitando' ciò che il corpo umano espelle (o – nella visione freudiana di Francesco Orlando – ciò che la società postindustriale butta via), ce ne ricordano la finitezza (cioè la morte, il grande 'rimosso' della cultura occidentale) e, quindi, i limiti, se non proprio l'insensatezza (e la menzogna), di costruzioni ideali e ideologiche che pretendano di trascendere (o negare) la sostanziale corporeità e al tempo stesso l'imprescindibile socialità e temporalità materiale dell'essere umano. Viceversa, ribadire l'importanza vitale e

⁵ *Le valeur d'usage de D.A.F. de Sade*, in *Dossier de la polémique avec André Breton*, non pubblicato se non in BATAILLE: 1970, II, 49-109, qui 85-6 (I: pp. 54-69, II: 70-72) che contiene un paragrafo dal titolo *Appropriation et excrétion*, ivi, pp. 58-61, dove si parla di mangiare merda e vomitarla, citando Sade, e si arriva a definire i principi di una 'eterologia pratica'. Nella parte II, p. 71: leggiamo ad es.: «Aussi la merde peut être caractérisée par l'hilarité qu'elle occasionne et même si cette forme particulière doit être donnée comme une forme dégradée, cette caractérisation est importante en raison de la clarté des indications. L'interprétation du rire comme un processus spasmodique des muscles sphincter de l'orifice buccal, analogue à celui des muscles-sphincter de l'orifice anal pendant la défécation, est probablement la seule satisfaisante, à condition qu'il soit tenu compte dans l'un comme dans l'autre cas de la place primordiale dans l'existence humaine de tels processus spasmodiques à fin excrétoire».

⁶ In entrambi i casi e con mezzi diversi, i due artisti avevano scelto materiali e temi rifiutati dalla rispettabilità borghese per sottolineare il loro rifiuto e critica radicale del clima culturale italiano degli anni Cinquanta; cfr. CELANT: 1981, 8.

⁷ Per cui, oltre alla tabella "Body fluids in art" in *Wikipedia on-line*, cfr. ad es. la raccolta di saggi curata da PERSELS, GANIM 2004.

simbolica dello scarto, del rifiuto, dell'escremento, è un 'rovesciamen-
to' della prospettiva, che può servire a restituire una più equilibrata
e genuina gerarchia di valori alle cose, nel nostro caso alle dinamiche
del corpo, cioè della mescolanza di fisico e psichico, nella loro totalità
e universalità, insomma quel nesso imprescindibile «fra eternità e im-
mondezzaio» di cui parlava il citato Tadeusz Kantor.

Il nostro tema principale è dunque quella sorta di *ritorno del re-
presso* corporale di cui arte e letteratura si fanno carico, quale variante
di quelle forme di ritorno del represso immorale, irrazionale e non-
funzionale trattate da Francesco Orlando nei suoi studi freudiani (per
cui cfr. ORLANDO: 1993, 10). La deiezione/alterità del corpo, insomma,
mio e degli altri, come potente metafora del rapporto identità/alterità
tout court.

Non è quindi un paradosso constatare che nel panottico della mo-
dernità, ma in fondo già nel 'mondo rovesciato' di molti testi medieva-
li, è proprio attraverso ciò che scarta e rifiuta che – anche grazie ad arte
e letteratura – l'essere umano può ri-scoprire e ri-valutare la propria
essenziale corporeità (pensare di nuovo al succitato Italo Calvino de
La poubelle agréée). E – come ad *incipit* del *Messer Taddeo (Pan Tadeusz)*,
suo poema maggiore, cantava il vate polacco Adam Mickiewicz – un
po' lo stesso è con la salute fisica, il cui inestimabile valore si capisce
bene solo nel momento in cui la si è perduta. Tanto più la svaluta-
zione e mercificazione del corpo (specie giovane) e la sua riduzione a
sola «immagine rispecchiata dal desiderio dell'altro» (SPINSANTI: 1983,
141, citato in NEIGER: 2003, 10) come spesso nelle odierne pubblicità e
su Instagram, appare un vero e proprio crimine contro l'umanità: la
grande arte e letteratura con la sua rimessa al centro dell'etica e della
totalità dell'essere – fisico e psichico-spirituale – riscopre così e rivaluta
la bellezza e la sacralità del corpo (di tutti i corpi) come qualcosa di re-
almente unico e intangibile, anche nelle sue parti e funzioni «del rango
più basso», come le avrebbe chiamate il citato Tadeusz Kantor, che non
a caso, aveva introdotto l'orinatoio come luogo della vergogna e, nel
contempo, della verità (e della libertà) per gli sfoghi degli strani perso-
naggi, vecchietti-bambini, della sua *Classe morta*. E d'altro canto, in un
contesto storico e letterario assai diverso da quello del regista polacco,
viene in mente anche una fra le più citate liriche di Sandro Penna, dove
proprio l'orinatoio pubblico diviene luogo di libertà e dell'abbandono
«anima e corpo» alla propria vitale pulsione erotica e, allo stesso tem-

po, urinaria (due stimoli spesso in correlazione non solo nella poesia di questo nostro grande poeta 'alessandrino')⁸:

Nel fresco orinatoio alla stazione
sono disceso dalla collina ardente.
Sulla mia pelle polvere e sudore
m'inebbriano. Negli occhi ancora canta
il sole. Anima e corpo ora abbandonano
fra la lucida bianca porcellana.

Una chiave di lettura più generale del rapporto fra scrittura ed escrementi (assieme all'immagine del cadavere, uno dei referenti simbolici universali dell'opposizione cultura/natura, espressa anche in altre «opposizioni elementari» da «pochi simboli fissi» quali «fallo e castrazione, padre e madre, stato prenatale e nascita, vita e morte, alimenti ed escrementi»; ORLANDO: 1973, 21-22), appunto, ce la forniva sempre Francesco Orlando, il quale – dal suo punto di vista freudiano – scriveva giustamente dell'ambiguità delle feci, considerabili in modi opposti nell'esperienza primaria del bambino e secondaria dell'adulto. Lo cito:

Primo prodotto del corpo proprio, le feci rappresentano per il bambino piccolissimo il primo dono simbolico agli adulti: la prima occasione di merito o debito, scambio o ricatto sociale. Tanto spontaneamente per lui importanti, attraenti e profumate, quanto destinate a diventargli vergognose, ripugnanti e puzzolenti col progresso dell'educazione. [...] In queste informi, primordiali "cose" che sono le feci, si può dire addirittura che le ambivalenze siano due: quella tra piacere e schifo, quella tra dono e scarto; nella prima si contrappongono natura e cultura, ed entrambe si capovolgono attraverso il tempo (ORLANDO: 1993, 16-17).

Grosso modo riassumibile in un simile schema:

FECI × il BAMBINO ↔ FECI × l'ADULTO NATURA ↔ CULTURA

←———— TEMPO —————→

DONO ↔ SCARTO

PIACERE ↔ SCHIFO

⁸ Cfr. CASTELLANI (n.d.).

È proprio nel contesto di quel ‘capovolgimento’ del tempo fra cultura e natura, fra età adulta ed età infantile della persona umana, che si colloca la fondamentale categoria che Freud denominò *Unheimlich*, variamente tradotto in italiano con ‘il perturbante’, ‘il sinistro’ o – più di recente – ‘lo spaesamento’, un termine concettuale ormai fin troppo noto anche agli studi letterari, che descrive la sensazione di perdita, smarrimento, negazione, quindi di menzogna, di paura, vergogna ecc., in cui l’essere umano può d’un tratto ‘ritrovarsi’ (proprio nel senso dantesco: «mi ritrovai per una selva oscura»), una volta che qualcosa o qualcuno gli abbia (involontariamente) ‘rammemorato’ quella che – per Freud – sarebbe la sua protettiva e rassicurante ‘patria (*Heimat*) primordiale’: l’utero materno. La fuoriuscita dal corpo della madre (il figlio come *escrezione* materna) e il *contatto* con la vita rappresenterebbe quindi per la persona umana una sorta di sporcizia originale, la macchia indelebile da portarsi addosso per tutto il resto dell’esistenza – una versione psicanalitica, come si capisce, di ciò che molte religioni intendono come peccato e colpa originale dell’anima incarnata in un corpo («sporco da contatto» nella visione di ENZENSBERGER: 1968, trad. it. 1973, 39), e che non a caso viene simbolicamente lavato con l’acqua (del Battesimo per i cristiani). Ma tornando a Freud, il prefisso negativo *Un-* di *Unheimlich* descrive infatti un sentimento di spaesamento e, appunto di vergogna e paura. «Paura», una parola che non a caso ricorre ben tre volte, sempre in posizioni marcate, nelle prime sette terzine della *Commedia* di Dante, e un sentimento che la persona prova nel momento del *ritorno del rimosso* (o *del represso*) (in Freud: *Wiederkehr* o *Rückkehr des Verdrängten*), causato da una imprevista situazione di ‘verità’ o anche di ‘libertà’, che possono essere poi spesso la stessa cosa. Verità/libertà del corpo e verità/libertà della mente. Si tratta in fondo di ciò che, non solo la satira, ma tutta la grande letteratura – paragonabile in questo ai processi di interazione tra mente e corpo – fa col corpo vivo della realtà, tutta la realtà (i formalisti russi chiamarono *остранение*, ‘*straniamento*’, questo fondamentale procedimento, sorta di spostamento/spaesamento/defamiliarizzazione/spiazzamento della percezione delle cose considerate ‘normali’). Ed è per questo che la letteratura e l’arte in generale – a volte più della fede religiosa o di qualunque ideologia – può essere salvifica, dacché, rovesciando il tempo, ‘evoca’ il tempo perduto, o quanto meno invoca la possibilità per gli individui di una verità/libertà (cioè identità) autentica – ‘materna’ e protettiva – nel vasto e agitato mare dell’alterità in cui essi vengono gettati fin da subito

dopo la nascita. Si tratta insomma, di quel «maturare verso l'infanzia» e la verità/libertà assolute dell'infanzia vagheggiate dal grandissimo narratore ebreo-polacco Bruno Schulz, o – se si preferisce (ma i due aforismi sono perfettamente equivalenti) – si tratta di quel «diventa ciò che sei» di origine pitica, più volte ripetuto da Friedrich Nietzsche in varie sue opere. E ciò che si è, lo si diventa solo accettando tutti noi stessi e gli altri, dalla testa ai piedi...

Fra i tanti esempi letterari di un uso – come a questo punto lo chiamerei – 'etico-naturale' degli escrementi, e del rapporto ambivalente che – come nell'aneddoto su San Francesco sopra riportato con le parole di Dario Fo – la merda può intrattenere con la verità nell'opera artistico-letteraria, tornando nei miei panni più consueti, vorrei citare l'esempio di un autore che amo particolarmente, a tal punto di aver tradotto buona parte della sua opera e averne già trattato più volte, e in questa stessa sede 'interculturale' nel volume dedicato al *Tempo degli altri* (cfr. MARINELLI: 2018). Nell'opera di Aleksander Wat il corpo è uno dei temi cardinali, sempre sentito come una sorta di alter-ego della psiche e con essa in rapporto di sistole-diastole e perenne complementarietà. In quest'*anima naturaliter religiosa*, anche l'argomento scatologico è quindi accompagnato da un afflato escatologico, dalla ricerca di un senso più profondo della vita propria e altrui, e il tema escrementizio vi risulta chiaramente e direttamente connesso con quello della verità e della libertà (che poi spesso sono la stessa cosa) individuale, artistica e politica. Anche prima di sperimentare sulla – e quasi *con* la – propria pelle le peggiori atrocità del *secolo breve* (*With the skin* è il titolo di una antologia americana delle sue poesie)⁹, a partire cioè dalla sua prima opera giovanile, al tempo stesso decadente e pre-surrealista (il bizzarro poema in prosa *IO da una parte e IO dall'altra parte della mia carlinoferrea stufetta*, 1919), anche in Wat la materia fecale mostra tutta la sua ambivalenza di referente simbolico (su questo cfr. ORLANDO: 1993, 16), favorendo nella forma e nella sostanza letteraria quel ritorno del represso che porta allo smascheramento, la messa in crisi, la decostruzione e la de-manipolazione di quelle pseudo-certezze della società, del pensiero e dell'estetica borghese, che per l'appunto il Novecento con le sue guerre mondiali, i totalitarismi, i genocidi, le efferatezze e schifezze avrebbe rivelato nella loro semplice e nuda verità di funzioni/finzioni discorsive del potere (Foucault).

⁹ Cfr. WAT: 1989.

In questo senso, per chiudere un ampio cerchio aperto all'inizio di questo contributo, si potrebbe allora parlare di una *essenza satirica* di tutta la maggiore arte e letteratura del Novecento e successiva, che recupera un proprio scettro e punto d'appoggio, instabile e maleodorante, nel *bâton de Merdre* del re Ubu di Jarry. Già da molto prima, e tanto più dopo Auschwitz, l'arte e la letteratura riscoprono insomma e reinstaurano la propria regalità e sacralità dovendo ammettere di passare necessariamente dalle macerie, dai rifiuti e dalla merda della storia.

A questo punto, per concludere, vorrei leggere e commentare tre brani dell'opera autobiografica di Wat, *Il mio secolo* (WAT: 1977, trad. it. 2013), che credo inerenti alle tematiche fin qui toccate. Infatti in essi si esplicita forse meglio quel rapporto ambivalente tra 'naturalità' degli escrementi o del luogo ad essi preposto da una parte, e, dall'altra, verità-libertà-autoconsapevolezza-dignità dell'essere umano tutto intero, perfino nelle condizioni di vita più atroci e all'apparenza insostenibili, come quelle della guerra, della forzata separazione dai propri cari e della prigionia.

Nel primo brano siamo allo scoppio della II guerra mondiale. La famiglia Wat – borghesia ebraica di Varsavia: moglie, figlio di otto anni e lo stesso scrittore – divisa su due automobili, fugge verso est in cerca di scampo dalle truppe naziste ormai alle porte della capitale polacca. A un tratto, nel buio, le due auto si perdono di vista. Wat resta privo per la prima volta dei suoi affetti più cari (che rivedrà solo dopo molto tempo), ed ecco:

Faceva già giorno e la mia macchina non era ancora in viaggio, ero disteso sull'erba accanto al ciglio della strada e non sapevo più dove fosse Ola [...]. All'improvviso un fitto, pazzesco bombardamento, una paura terribile che gli ordigni li avessero colpiti, e io lì, fra i cespugli – molte erbe aromatiche, odore di miele, profumo di rosmarino, gli arbusti scaldati dal sole – col mal di pancia: fra quegli arbusti mi piegai per defecare. Fui sommerso allora dalla gioia di vivere, uno di quei momenti di massima gioia di vivere, nell'unione con la natura. Lo ricordo perché c'è un lato comico della faccenda. Sarà buffo, ma in quella *Stufetta* che scrissi quando avevo diciannove anni ci sono frasi e situazioni che poi si sono verificate nel corso della mia vita. E proprio nella *Stufetta* c'è una storiella del genere – ne scrisse anche Witkiewicz¹⁰: «Un grande sollievo scese sull'amico di Benvenuto Cellini allorché defecò fra cespugli

¹⁰ Si riferisce al saggio-recensione di WITKIEWICZ: 1976.

di bacche mature». Ed effettivamente il sollievo scese allora su di me (WAT: 1977, trad. it. 2013, 203).

La paura è insomma vinta attraverso la riscoperta della naturalità infantile dell'atto defecatorio e, di conseguenza, del ciclo vita-morte che esso simboleggia.

Il secondo brano è il racconto del lento ritorno dalle latrine in cella nel carcere di Zamarstynov a Leopoli, dove lo scrittore, scampato ai nazisti, sì, ma caduto quasi subito vittima dei sovietici, avrebbe trascorso alcuni mesi. Il corridoio che congiungeva i due luoghi aveva una grande finestra sulle cui grate i carcerati si aggrappavano per avere un qualche contatto col mondo fuori. C'è nuovamente da sottolineare qui l'ambivalenza del referente simbolico (in questo caso di tipo olfattivo: il puzzo della latrina e della cella carceraria) che, qui per contrasto, permette quello che Wat non a caso chiama «un lavaggio interiore»:

Soprattutto la sera, le serate d'estate, quando faceva ancora giorno e le finestre che guardavano quel lungo cortile così pulito e il suo selciato... C'erano tre arbusti di gelso, finché quei barbari dei sovietici ne estirparono uno, del tutto sano, senza alcun motivo. Tre cespugli di gelso. Non lontano dal carcere c'erano delle colline, e d'estate arrivava l'odore dei prati, soprattutto del fieno. Tu pensa, quella peregrinazione dalla puzzolente latrina o dalla nostra cella puzzolente, proprio quei tragitti a passo il più lento possibile, vicino alle finestre spalancate sul cortile e al caldo odore dell'estate, quella era la felicità. Anzi, non era solo felicità, era la katharsis, un lavaggio interiore, psichico, spirituale. Quell'attimo non durava tanto, ma in fin dei conti nel tempo psichico durava molto a lungo. Ecco: questi sono dei ricordi per me carissimi, e infatti mi ci sono immerso. Ah, poterlo rivivere ancora! (WAT: 1977, trad. it. 2013, 265).

Nel terzo e più importante brano che riporto, il luogo della defecazione è esplicitamente connesso all'unico spazio di libertà e di verità concesso nel carcere, laddove la naturalità quasi-infantile dell'atto defecatorio vissuto, per forza di cose, in modo palese e promiscuo, induce un ritorno del represso sessuale (le scritte pornografiche), sentimentale (le scritte idealmente inviate alle proprie famiglie) e soprattutto politico (le rischiosissime scritte di denuncia delle menzogne, brutalità e turpitudini del potere):

C'era anche un terzo modo per comunicare: le scritte al cesso. Non poca la pornografia, ma non era quella a prevalere. Molte iscrizioni in po-

lacco [...] Fra esse decine di giovani: 15, 16, 17 anni; condanne a otto, dieci anni [...] Le scritte polacche erano concrete, pratiche: chiunque dei compatrioti le leggesse, era pregato di rammentarsele e trasmetterle ulteriormente, finché le notizie non arrivavano ai propri cari. [...] La preoccupazione per Ola e Andrzej mi rodeva dentro continuamente, ma in quella latrina, due volte al giorno, quelle scritte per me erano come delle pugnalate al cuore. Le scritte dei russi: quando non *blatnye*, cioè nel gergo della mala, o incomprensibili, erano filosofiche. Molte in versi, *častuški*. Perlopiù oscene, ma non senza una loro selvaggia energia. Scritte autenticamente dagli *urki*, anche dei falsi composti da gente istruita; qualche parola mi vagola ancora in mente: *Ot Vorkuty idut katoržanie, Vory, bljadi, miljonnaja rat'*, "Da Vorkuta vengono ai lavori forzati, Ladri, puttane, son più d'un milione" – quasi una lirica, l'opera dolente di un vero poeta.

L'impressione maggiore me la fecero certe sentenze riflessive, simili a quelle che avrei ritrovato in seguito in ogni altro carcere di provincia, come in questo inizio di una poesia: «Sia maledetto chi ha inventato il nome di 'campo di lavoro correzionale'». La più bella era la massima antica: «Carità e prigione non rifiutare, / se entri non disperare, / se esci non ti rallegrare», quasi l'antifona del coro nella plurisecolare tragedia del popolo russo. Ora quella vecchia massima un tempo dei pellegrini e dei servi della gleba fuggitivi esprimeva nel modo più pieno, più vero e dignitoso il destino di tutta la nazione. La gravità di quella sentenza, la sua severa verità, mi aveva affascinato. [...] E quando tornavo a stendermi sul mio tavolaccio e fra le urla dei miei infelici, non molto tempo addietro così occidentali compagni di cella, mi ripetevo quelle parole con la loro solenne cadenza anapestica, riconoscevo che in esse c'era qualcosa di sacro. Allora chiudevo gli occhi e cercavo di vedere il volto di quello sconosciuto carcerato che sulla sporca parete della latrina invece di «Si salvi chi può» aveva scritto quelle dignitose e umili parole. Uno del popolo? Uno fra milioni di altri? Nella assoluta insensatezza e inutilità, nella caotica casualità della propria disgrazia aveva trovato il senso del destino della propria nazione. [...] «Sia maledetto chi ha inventato il nome» – la rabbia per il nome, il senso delle parole, la semantica! La schiavitù, la tirannia, la miseria, la fame sarebbero incomparabilmente più facili da sopportare se non ci fosse l'obbligo di chiamarle «libertà», «giustizia», «bene del popolo». Gli stermini di massa non sono un'eccezione nella storia dell'umanità, la ferocia è nella natura degli uomini, delle società. Ma qui acquisivano una nuova, terza dimensione, più profondamente e sottilmente oppressiva: l'immane impresa della corruzione del linguaggio umano. E si fosse trattato solo di menzogna o ipocrisia! Anche la menzogna è nella natura umana, tutti i governi sono ipocriti. Ma l'ipocrisia dei governanti eccita la ribel-

lione: qui la possibilità di ribellione era stata soffocata nella culla una volta per sempre. [...]

Nelle latrine del carcere, ma solo là, si poteva dunque leggere la semplice, umana verità sulla Russia di Stalin (WAT: 1977, trad. it. 2013, 332-336).

Le scritte nei cessi – si sa – tendono ad assumere la forma breve e icastica del motto di spirito tendenzioso, il particolare genere paraletterario (e a pensarci bene, di tipo satirico) che Freud annoverò assieme a sogni, lapsus e sintomi tra le espressioni del ritorno del represso (pur essendo «il solo caso in cui il ritorno del represso, ossia la manifestazione linguistica dell'inconscio, sia colto in un atto di comunicazione verbale socialmente istituzionalizzato», ORLANDO: 1973, 9). E proprio nel libro sul *Motto di spirito* Freud scriveva: «Mediante il lavoro di repressione (*Verdrängungsarbeit*) della civiltà, possibilità di godimento originarie, ma ormai reiete in noi dalla censura [di cui espressione suprema nella civiltà umana è lo spazio carcerario, glossa mia, LM], vanno perdute. Tuttavia alla psiche dell'uomo qualunque rinuncia riesce tanto gravosa; e troviamo che il motto di spirito tendenzioso procura un mezzo per revocare la rinuncia già compiuta, per riconquistare ciò che era perduto» (p. 111 ediz. tedesca, cit. in ORLANDO: 1973, 45), in una sorta di rovesciamento del tempo e della logica 'imposta'.

La latrina proprio come luogo (sociale) promiscuo e di 'sfogo' delle evacuazioni del corpo, una *funzione bassa* e tuttavia imprescindibile – come l'alimentazione – per una qualsiasi possibilità di vita, e – in quanto unico spazio di espressione libera per i cervelli irretiti e i corpi imprigionati dalla menzogna e dall'oppressione del potere – diventa così la sede del ritorno del represso, politico o più semplicemente razionale: cioè della scoperta e della denuncia – ovvie solo in apparenza – che quella del potere (di Stalin e di chiunque altro), ogni forma di oppressione di un uomo su altri uomini (o, per dirla con l'Amleto shakespeariano, «le angherie del tiranno, il disprezzo dell'uomo borioso, [...] gli indugi della legge, la prepotenza dei grandi, i calci in faccia che il merito paziente riceve dai mediocri»), e tanto più il potere arrogatosi dagli uomini sul resto della natura, sia solo un'enorme, tragica truffa. Che ciò avvenga proprio nel luogo fisico e simbolico della reiezione e della deiezione – il cesso del carcere – a questo punto non dovrebbe più tanto stupirci. La storia dello 'smerdazzamento' di San Francesco

nella sua predica ai porci e poi al papa e ai cardinali, parla in fondo della stessa cosa: come riscoprire e ridire la semplice e «severa verità» (Wat: *surowa prawda*)¹¹ che per ottenere la libera espressione dei propri ideali gli esseri umani (che siano santi, artisti o semplici persone di buona volontà, ma comunque *victimae* dell'altrui sopraffazione) non possono non 'sporcarsi' fra le schifezze e l'immondezzaio della vita e della storia, e che spesso di lì passano le più alte aspirazioni, alla verità, alla giustizia, alla libertà, alla bellezza, in una parola all'eternità, di cui l'arte può farsi espressione. E in questo senso tutta la grande arte è sempre *escrementizia*, ed è sempre *politica*, una satira contro le brutture del mondo, un canto libero che spesso viene *de profundis*, dalle viscere, dalla sofferenza, dalla solitudine, dal senso di smarrimento, di paura e di vertigine nel dantesco e kantoriano *ritrovarsi* «tra l'eternità e l'immondezzaio» dell'esistenza.

Credo infine anch'io, come già il mio antico Amico e Maestro Francesco Orlando, di poter trovare un forte supporto all'ipotesi generale qui esposta in una nota del *Disagio della civiltà* (FREUD: 1930, trad. it. 1986, 589-590) in cui Freud assimila tipologicamente «lo schifo delle feci originalmente apprezzate e il rinnegamento di divinità culturalmente superate e trasformate in dèmoni» (ORLANDO: 1993, 20). Proprio a questo proposito Orlando commentava: «Escrementi e demonio in quanto oggetti di ripudio» sono allora *l'altra faccia* culturale delle feci preziose dell'infanzia e degli dèi d'un tempo, concludendo:

Se per noi la letteratura, come sede di ritorno del represso morale e fors'anche razionale, poteva ben dirsi uno spazio riservato al demonio, come sede di un ritorno del represso antifunzionale potrà dunque dirsi uno spazio concesso agli escrementi. Uno spazio più profondamente ambiguo non solo del ripostiglio del ciarpame, ma anche della immane raccolta di antimerci o della riserva di flora e di fauna selvaggia: qualche volta un immaginario ricettacolo dell'oro che era già stato merda, qualche volta un immaginario deposito della merda che era già stata oro (*ibidem*).

Non avrei potuto trovare parole migliori per chiudere un ragionamento sul rapporto tra letteratura, potere, verità da una parte, e razionale, reale, fecale dall'altra, che poi da ultimo non possono non richiamare le

¹¹ Su questo particolare della condizione ossimorica tra la «severa verità» di Wat, detta/scritta nel tono «più sublime» (*najdostojniej*) e il luogo in cui essa si palesa, si sofferma brevemente anche SARIUSZ-SKĄPSKA: 2012, 358-sgg., 371, 394.

sagge e semplici parole del poeta che cantava: «Dai diamanti non nasce niente, dal letame nascono i fior». E allora – sia pure del tutto indirettamente – quel famosissimo verso di Fabrizio De André ci richiama alla memoria ancora una volta il suo concittadino Eugenio Montale («La poesia e la fogna, due problemi mai disgiunti»), il quale «in uno dei primi testi di *Satura, Botta e risposta* I, del 1961, rappresentando la propria storia poetica, definisce la condizione storica in cui è vissuto come un'immersione nelle mitiche stalle di Augìa (che secondo il mito furono ripulite da Ercole), in una prigione fecale da cui è stato liberato solo attraverso l'immersione in una «nuova / palta» in un «vorticare sopra zattere / di sterco», in una nuova condizione infernale; il vero carattere del mondo contemporaneo e delle società industriali avanzate si manifesta così nel dominio degli escrementi, in una lotta insensata con il loro montare» (SALA: n.d.).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHTIN MICHAÏL (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura sredne-vekov'ja i Renessansa*, trad. it. M. Romano (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi.
- BATAILLE GEORGES (1970), *Œuvres complètes*, sous la direction de D. Hollier, II: *Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard.
- BONAZZI NICOLA (2006), *Parodia e scatologia. Quando la letteratura prende in giro se stessa*, in "Griseldaonline", n. 6, <http://www.griseldaonline.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/parodia-e-scatologia-bonazzi.html>
- BERGSON HENRI (1900), *Le rire: Essai sur la signification du comique*, trad. it. F. Stella (1991), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, introd. di Fabio Ceccarelli, Milano, BUR, Rizzoli.
- CALVINO ITALO (1994), *La poubelle agréée*, in *Romanzi e racconti*, a c. di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, vol. III, Milano, Mondadori, pp. 59-79 (1976).
- CASTELLANI LEONARDO (N.D.), *Il "Perduto seme". Indagine intorno a un motivo penniano*, articolo reperibile on-line all'indirizzo: <https://docplayer.it/35602837-Leonardo-castellani-il-perduto-seme-indagine-intorno-a-un-motivo-penniano.html>
- CELANT GERMANO (1981), *Identité italienne: l'art en Italie depuis 1959*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne
- CERESOLI CRISTIAN (2012), *La merda*, Oberon Books, London
- CRISTICCHI SIMONE (2012), *Il freddo di Nonno Rinaldo*, in Id., *Mio nonno è morto in guerra*, Mondadori, Milano, pp. 9-10.

- DOUGLAS MARY (1966), *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London 1966, trad. it. *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, trad. it. A. Vatta, Il Mulino, Bologna 1975
- ENZENSBERGER CHRISTIAN (1968), *Grösserer Versuch über den Schmutz*, Carl Hanser Verlag, München, trad. it. di R. Pedio, *Sullo sporco*, Feltrinelli, Milano, 1973.
- FREUD SIGMUND (1930) *Das Unbehagen in der Kultur*, trad. it. (1986), *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, a cura di C. Musatti, Torino, Boringhieri, tomo X (1924-1929).
- GENNARO TOMMASO E MARINELLI LUIGI (2018), *“Una sorta di predecessore”: Kantor e Beckett*, in Luigi Marinelli, Valentina Valentini e Andrea Vecchia (a cura di), *Politica dell'arte, politica della vita: Tadeusz Kantor fra teatro, arti visive e letteratura*, Lithos, Roma, pp. 111-124.
- HORVATH HODON (1937), *Gioventù senza Dio*, trad. it. B. Maffi, Bompiani, Milano 2003.
- KANTOR TADEUSZ (1977), *Il teatro della morte*, a c. di Denis Bablet, trad. it. M.G. Gregori e L. Sponzilli, Ubulibri, Milano 1979.
- KANTOROWICZ ERNST H. (1957), *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, trad. it. G. Rizzoni, Einaudi, Torino 1989.
- KLEE PAUL (2004), *Confessione creatrice e altri scritti*, trad. it. F. Saba Sardi, Milano, Abscondita.
- MARINELLI LUIGI (2018), *Tempo del carcerato, tempo del moribondo, tempo dell'arte. Attraverso Il mio secolo di Aleksander Wat*, in Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti (a cura di), *Il tempo degli altri*, Sapienza Università Editrice, Roma, pp. 85-100 (on-line in open access http://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5825_Tempo_Altri_OA.pdf).
- NEIGER, ADA (a cura di) (2003), *Corpo e scrittura. Rappresentazioni letterarie della corporeità*, Editrice UNI Service, Trento
- ORLANDO FRANCESCO (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino
- ORLANDO FRANCESCO (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino.
- PERSELS JEFF, GANIM RUSSEL, a cura di (2004), *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art. Studies in Scatology*, Ashgate, Farnham.
- PONTE DI PINO OLIVIERO (1997), *Teatri del rifiuto*, in *Trash. Quando i rifiuti diventano arte*, Milano, Electa, pp. 289-304, reperibile online all'indirizzo: <http://www.trax.it/olivieropdp/rifiuti.htm>.
- QUADRI FRANCO (2002), *Pina Bausch, un linguaggio da interpretare*, in A.A.V.V., *Sulle tracce di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano, pp.79-83
- RUSSO GIUSEPPE (2004), *Il riciclaggio dei rifiuti nel teatro di Tadeusz Kantor, “kainòs rifiuti”*, 4-5, rivista online: <http://www.kainos.it/numero4/ricerche/russo.html>.

- SALA MARIA VITTORIA (N.D.), *La poesia dell'ultimo Montale fra 'trionfo della spazzatura' e ritorno del passato*, reperibile on-line all'indirizzo: <http://www.griseldaonline.it/didattica/la-poesia-dell-ultimo-montale-sala.html>
- SARIUSZ-SKĄPSKA IZABELLA (2012), *Polscy świadkowie Gługu. Literatura łagrowa 1939-1989*, Kraków, Universitas.
- SETTIS FRUGONI ANDREA, *Invarianti*, in AA.VV., *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, a cura di D. Ragone, ETS, Pisa, pp. 227-228
- SCHWAB WERNER (2000), *Drammi fecali*, a c. di R. Menin, Ubulibri, Milano
- SPILA CRISTIANO (2005), *Comico, parodia, scatologia*, in Cirillo S. (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e problemi*, Donzelli, Roma
- SPINSANTI SANDRO (1983), *Il corpo nella cultura contemporanea*, Brescia, Queriniana.
- STIGLIANI TOMMASO (2005), *La merdeide*, a cura di Georgina Torello e Riccardo Boglione, Appaling, Philadelphia 2005 (1629).
- WAT ALEKSANDER (1977), trad. it. *Il mio secolo. Discorsi e memorie con Czesław Miłosz*, a c. di Luigi Marinelli, Sellerio, Palermo 2013.
- WAT ALEKSANDER (1989), *With the skin. Poems of Aleksander Wat*, transl. and edited by Cz. Milosz and L. Nathan, New York, The Ecco Press.
- WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY (1976), *Aleksander Wat (12.5.1921)*, in *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, a cura di J. Degler, Warszawa, PIW, pp. 132-137

