
Echi dell'Altro

– *Ognuno offende le leggi, la religione e le convenzioni
sociali a modo suo; e i gusti non si discutono.*

M. de Verneuil

1. Il tema

Il romanzo *L'isola misteriosa* di Jules Verne è un romanzo che sfiora il tema della ricerca dell'Altro. Per questo la sua struttura è così diversa rispetto ad altri romanzi di Verne. La letteratura è una truffa. La letteratura è una truffa che può essere smascherata mettendo in chiaro le maschere indossate dalla letteratura. Fra tutte le maschere, prima di tutto, la maschera dell'Altro. Con questo romanzo Jules Verne si è sistemato a un bivio. Quello che pone il punto dopo lo spettatore. Strano destino, quello di Verne. Il romanzo *L'isola misteriosa* è un romanzo che, a differenza di altri romanzi di Verne, sfiora il tema della ricerca dell'Altro. In molti romanzi di Verne non si pone il tema dell'Altro perché il meccanismo del romanzo si risolve nella descrizione di uno spettacolo offerto ad uno spettatore. È la prosaicità di Verne, il romanzo che si fa positivismo prosastico. Come ad esempio nel romanzo *Intorno alla luna*, dove non si poneva la questione dell'Altro e la narrazione si risolveva in uno spettacolo gradevole offerto ad uno spettatore tanto più fittizio perché presente nel romanzo stesso. Allora il romanzo si risolveva in una descrizione oggettiva e minuziosa di cose che venivano viste da alcuni personaggi. *Ventimila leghe sotto i mari* rappresenta il modello più puro di questo tipo di romanzo di Verne. Qui è lo stesso capitano Nemo a offrire ai suoi "prigionieri" (nei personaggi del professore Aronnax, del suo domestico Consiglio e del fiociniere Ned Land) lo spettacolo del Nautilus e della navigazione sottomarina in alcune forme: osservazione del panorama dalle finestre del *Nautilus*, passeggiate sottomarine, cerimonia

funebre sottomarina, caccia agli squali, *Arabian Tunnel*, eruzioni sottomarine, Atlantide, immersione fino a sedicimila metri, viaggio al Polo Sud, lotta contro i polpi giganteschi.

Tutti questi spettacoli sono avvalorati da citazioni erudite prelevate dalle relative letterature. Per tale motivo, *Ventimila leghe* manifesta anche più degli altri romanzi di Verne l'aspetto soffocante tipico di quella narrativa: il protagonista Aronax e i suoi due compagni sono prigionieri del *Nautilus*, così come i tre aeronauti sono prigionieri del proiettile che non può toccare la Luna, ma può soltanto girarle attorno. In quanto prigionieri, essi non possono fare altro che contemplare.

Viaggio al centro della terra si costituisce come spettacolo per quanto riguarda il mondo sotterraneo. Alla fine lo spettacolo del mondo preistorico comprende gli animali preistorici che sfilano come nella parata di un giorno di festa, è infatti stata raggiunta la meta. Questa parata ha infine il suo culmine nella visione del pastore preistorico, fermo intorno al gregge. Anche qui gli elementi costituiscono uno spettacolo offerto agli occhi degli intrepidi esploratori, senza che niente venga alterato in quel mondo, che continuerà ad esistere dopo la fine della loro esplorazione. Appunto come un qualunque spettatore non può modificare lo spettacolo a cui è chiamato ad assistere, sia che si tratti di uno spettacolo all'interno di un teatro o di un cinema.

La questione dell'Altro sembra porsi quando l'uomo non è più solo spettatore di un evento, ma creatore o colonizzatore di un mondo attraverso il padroneggiamento dell'arte e della scienza. Solo allora, per questo uomo, si pone la questione della ricerca dell'Altro. Ma allora quell'uomo – per quanto il romanzo non lo dica – deve fare la scelta fondamentale. Vale a dire: scegliere di porsi alla ricerca dell'Altro, qualunque conseguenza questa ricerca possa comportare per lo stadio di civiltà raggiunto. Infatti questa ricerca dell'Altro può prendere la forma di un confronto con una realtà pericolosa e con un confronto con la mostruosità. Questo perché l'Altro può presentarsi come il confronto obbligato con la mostruosità. È un confronto che deve guardare dietro di sé. E quindi la domanda è del tipo “deve essere accettata questa mostruosità o semplicemente deve essere rimossa come offesa della creazione, a quel mondo alla cui creazione si è preso parte?”

È interessante osservare il meccanismo dell'*Isola misteriosa*. Il romanzo è organizzato in tre parti, ben delineate fra loro:

Parte prima, *I naufraghi dell'aria* (obiettivo: la scienza ricreata dal vuoto. Punto finale: la scoperta dell'esistenza dell'Altro);

Parte seconda, *L'abbandonato* (obiettivo: l'Altro. Punto finale: la scoperta di una società composta da una moltiplicazione dell'Altro);

Parte terza, *Il segreto dell'isola* (obiettivo: la Società. Punto finale: l'isola sulla terraferma).

A determinare tutto lo svolgimento è quanto accade nella prima parte. I coloni si trovano nell'isola non per loro volontà. È un mondo alienato che essi devono fronteggiare e con cui devono venire a patti, studiarne le possibilità per decidere come intervenire.

L'organizzazione dei personaggi è funzionale allo scopo, che si può stabilire nel dispendio di energie necessario alla trasformazione del mondo: l'ingegnere Cyrus Smith e il giornalista Gedeon Spilett costituiscono la struttura dirigente; il negro Nab e il marinaio Pencroff si occupano della preparazione dei cibi; il giovane Harbert ha la funzione di erede delle cognizioni scientifiche di Cyrus Smith («Se muoio», pensava l'ingegnere, «sarà lui a sostituirmi».», parte seconda, cap. IX, p. 2061); il cane Top costituisce invece l'antenna a disposizione della collettività sul mondo esterno. Cyrus Smith e Spilett compongono un insieme omogeneo: quando la misteriosa presenza propizia ai coloni è ormai qualcosa di indubitabile, Cyrus Smith informa di nascosto Spilett e solo in seguito, d'accordo con lui, ne mette al corrente i restanti tre (parte seconda, capp. XIX e XX).

Ad una prima occhiata, il progetto posto in opera dai "coloni", come Verne descrive i cinque uomini, è simile a quello dell'operaio di Jünger.

L'operaio di Jünger è un entusiasta alla Verne: modifica il mondo. Ma è una resa dei conti che manca al completamento del suo progetto.

La narrativa di Jünger richiama un sincretismo, che stende sulla geografia di un mondo rinnovato il vecchio schermo del Cristianesimo.

Il problema è quello che manca alla completa volontà di dominio del mondo. E questi personaggi (tanto i personaggi di Verne, quanto l'operaio di Jünger) esercitano un potere che però non sanno fino in fondo di avere e quindi in quale direzione guardare per andare oltre.

In nessun caso la forma romanzo viene messa in discussione. Nel romanziere Verne il mondo deve spopolarsi affinché il romanzo sia possibile: deve diventare un'isola deserta sopra la terra, al fine di ricreare il mistero della nascita della scienza – e solo dopo può apparire la domanda fondamentale, che concerne appunto la questione dell'Altro. Poiché proprio della questione dell'Altro si tratta. In *Heliopolis* di Jünger, invece, il mondo appare solo come un mondo di colpo rinnovato, mentre la nuova scienza accompagna l'uomo in un più sereno modo di vivere.

Una prima considerazione si impone: non si va *oltre*, si ritorna al punto in cui si era rimasti. La scienza confermata non inaugura un tipo nuovo di scienza, tanto meno un nuovo tipo di *sfruttamento* globale delle risorse; semplicemente restituisce la scienza che già si era imposta. Analogamente, non si va oltre l'uomo, si ricrea semplicemente l'uomo nel punto dove era rimasto (come con ironia dimostra la fabbricazione delle forbici per tagliarsi i capelli e radersi: parte prima, cap. XX, p. 1961):

Tra le altre cose, si fabbricò anche qualche paio di forbici, e i coloni poterono finalmente tagliarsi i capelli, e se non poterono farsi la barba, riuscirono almeno ad accorciarsela. Harbert non l'aveva, e Nab ne aveva poca; ma i loro compagni erano talmente irsuti da giustificare appieno la fabbricazione delle forbici.

Si ha qui un insieme di relazioni che devono essere accettate per poter impostare la domanda fondamentale. Una specie di messa a punto delle condizioni da laboratorio, in modo da garantire il successo dell'esperimento.

Ma vediamo in quale modo si giunge concretamente al tema della ricerca dell'Altro. Questo avviene alla fine della parte prima, con il riconoscimento da parte dei coloni dell'esistenza di un'altra cultura sopra la loro isola: il gruppo sta consumando una cena molto succulenta, dato l'alto livello ormai raggiunto in tutti i campi della tecnica, quando capita un imprevisto (parte prima, cap. XXII, p. 1985):

Erano proprio squisiti quei maialini, e Pencroff trangugiava la sua porzione pieno d'entusiasmo, quando a un tratto gli scapparono di bocca un urlo e una bestemmia. «Che c'è?», domandò Cyrus Smith.
 «C'è... c'è... che mi sono rotto un dente!», rispose il marinaio.
 «Ah, sì? Ci sono forse dei sassi nei vostri pecari?», chiese Gedeon Spilett.
 «Pare di sì», rispose Pencroff levandosi di bocca l'oggetto che gli era costato un molare.
Ma non era un sasso... Era un pallino di piombo.

Da qui in poi il romanzo cambia. Si abbandona il tema della ricostruzione della scienza¹ e si avvia il nuovo tema: la ricerca dell'Altro. Teniamo presente che a questo punto l'uomo domina il mondo con la sua scienza, l'uomo è solo nel mondo che ha disposto a propria immagine.

Analizziamo però bene l'episodio: che cosa è che impone la credenza di una cultura "altra"? La presenza di un "pallino di piombo". E infatti un pallino di piombo è ciò che non è stato ancora portato nell'isola da parte dei naufraghi. Quindi il pallino di piombo è la testimonianza di una presenza *estranea* sull'isola, poiché noi sappiamo che l'isola è stata colonizzata dai naufraghi dell'aria e che si tratta di un'isola del tutto deserta prima del loro arrivo. Il ragionamento sembrerebbe congruente con i fatti a disposizione, se non fosse per un particolare: dove viene ritrovato il pallino di piombo? Ovvero: da dove nasce la prova dell'esistenza dell'Altro e quindi della necessità di muoversi alla ricerca dell'Altro? Il romanzo *L'isola misteriosa* lo mostra molto semplicemente grazie a un artificio della narrazione: la cena dove i protagonisti mangiano e il corpo estraneo nascosto nel cibo, a un certo punto estratto da uno dei personaggi dall'interno del suo stesso corpo. Il tema nasce dall'interno. Il pallino di piombo viene estratto dal corpo del personaggio. Non nasce dall'esterno, ovvero da ciò che si definisce mondo esterno, ma dall'interno, cioè dal corpo fisico di un personaggio del romanzo, il personaggio Pencroff, che, trovando qualcosa impossibile da masticare e volendo verificarne la natura, ed estraendolo da sé, scopre che si tratta di un pallino di piombo. Ciò che riguarda l'Altro è qualcosa che Pencroff scopre di avere dentro di sé; ma che tuttavia deve estrarre da sé, buttare fuori. L'Altro svolge qui la funzione di una idea che si presenta nella mente di un soggetto, che non gli dà pace finché non è stata buttata fuori. L'Altro è anche ciò che il soggetto rileva in sé ma non è ciò che il sogget-

¹ Si abbandona il tema della ricostruzione della scienza perché non si può andare oltre il livello di scienza raggiunto. Si impone invece il tema dell'uomo, cioè della funzione che l'uomo deve avere nella nuova scienza.

to ha creato, non è ciò che ha potuto riconoscere come propria creazione. Interrompe infatti la regolare masticazione.²

Se in Verne l'Altro viene trovato dentro di sé, nel *Robinson Venerdì* viene invece incontrato nell'esterno, al di fuori di sé. Per questo è possibile fare il discorso dei giorni della settimana, cioè arrivare a un termine del tempo. Che meno che mai è il termine del tempo dell'Altro. Ma l'Altro dell'*Isola misteriosa* e Venerdì del *Robinson* devono incontrarsi.

La seconda parte inizia con la ricerca dei presunti naufraghi compiuta dai coloni. I coloni si mettono alla ricerca dell'altro.

La prima forma dell'Altro che incontrano è la scimmia, l'orango al quale verrà dato il nome Jupiter³ e inserito nel gruppo dei coloni in qualità di domestico (parte seconda, cap. VI, pp. 2039-40).

Era un orango, e dunque non aveva la ferocia del babbuino, né l'imprudenza del macaco, né il sudiciume dell'uistiti, né l'impazienza della bertuccia, e non aveva gli istinti malvagi del cinocefalo. A questa famiglia di scimmie antropomorfe si attribuiscono tante caratteristiche che dimostrano il possesso di un'intelligenza quasi umana. Impiegati nelle case, possono servire a tavola, pulire le stanze, aver cura dei vestiti, lustrare le scarpe, utilizzare con sicurezza cucchiaio, forchetta e coltello, e perfino bere il vino... proprio come il miglior cameriere bipede e implume. È noto che Buffon teneva una di queste scimmie, che lo servì per molti anni come un domestico fedele e zelante. [...]

Quello legato nella sala grande di Granite-House era un diavolaccio alto quasi due metri, dal corpo ben proporzionato, petto largo, testa di media grandezza, angolo facciale di sessantacinque gradi, cranio arrotondato, naso sporgente, pelle coperta di un pelo liscio, soffice e lucente; insomma un perfetto esemplare di antropomorfo. I suoi occhi, un po' più piccoli di quelli umani, brillavano di intelligente vivacità; i denti gli risplendevano bianchi sotto i baffi, e aveva una barbetta riccia color nocciola.

«È un bel giovanotto!», disse Pencroff. «Se conoscessimo la sua lingua, gli si potrebbe parlare».

«È proprio vero, padrone?», chiese Nab. «Lo prenderemo come domestico?»

«Sì, Nab», rispose l'ingegnere sorridendo. «Ma non devi essere geloso!».

Già la semplice inclusione di questa prima manifestazione della forma dell'Altro comporta dei riassetamenti all'interno del gruppo. C'è uno strano rapporto tra Nab e la scimmia. Dapprima l'altro era il Negro, ma era un altro di casa (perché era il Negro di Cyrus Smith). Era l'altro di casa al quale si era fatta l'abitudine. Ora, che ci si è messi alla ricerca dell'Altro vero, cioè dell'Altro diverso, tutto si sconvolge. Subito compare una forma ancora inferiore: la scimmia, della

² O forse per affrontarlo ci vuole tutta un'altra masticazione. Questo dimostra che la ricerca dell'Altro nasce da una cattiva coscienza. Un bisogno personale nascosto dentro di sé e che il Soggetto, ormai fattosi creatore del mondo, deve a un certo punto strappare da sé, oggettivizzare per poi affrontarlo.

³ Una volta che l'uomo ha imparato a intervenire nel mondo con la propria tecnica, la funzione degli dèi è inutile e possono tranquillamente essere declassati. Così il potente Zeus-Giove può diventare uno scimmione.

quale il Negro non deve essere geloso, anche se tendenzialmente egli dimostra gelosia. In poco tempo la differenza tra i due è sorpassata (parte seconda, cap. VIII, p. 2054):

Lo scaltro orango era stato addestrato mirabilmente da Nab, e quando comunicavano tra loro, si sarebbe detto che il negro e la scimmia si capissero. Del resto Jup aveva una gran simpatia per Nab, e Nab contraccambiava.

Ma perché, nell'isola misteriosa, che pure è la terra ricostruita, il Negro e la scimmia si capiscono? Ci si può chiedere: che cosa determina il titolo "isola misteriosa"? Che cosa determina il mistero di quell'isola? Si potrebbe affermare che a determinarlo è una possibilità che concerne il pensiero. La scienza è stata ricostruita, ma il pensiero sembra raggiungere possibilità fino ad allora impensate. A poco a poco si vede che ad avere determinato il titolo è una presenza misteriosa che i coloni avvertono intorno a loro. Anche la presenza misteriosa era stata rilevata come presenza dell'Altro. L'Altro si è rivelato come ciò che era presente nel proprio interno. Cioè nello spazio più segreto, vale a dire nel proprio corpo. Determinare questa origine dell'Altro non ha però condotto a niente, perché l'Altro è più complesso di quanto si potesse pensare. Se l'Altro è ciò che viene estratto dal proprio interno è anche ciò che ha avuto un proprio sviluppo autonomo all'esterno, prima dell'arrivo dei "coloni dell'aria". Il pallino di piombo è solo un elemento della manifestazione dell'Altro nel mondo. Anche il romanzo *L'isola misteriosa* lo deve ammettere.

Si possono reperire tre volti dell'Altro, tutti considerati nella parte seconda:

- 1) l'Altro bisognoso di aiuto (la ricerca dei presunti naufraghi);
- 2) l'Altro addomesticato (la scimmia Jup, cioè l'Altro scimmiettato);
- 3) l'Altro misterioso (la presenza avvertita nel pozzo di Granite-House).

È il caso di chiedersi: la visione dell'Altro è una visione di tipo umanistico. Bisogna avvicinarsi all'Altro, accoglierlo per fare il suo bene. È possibile abbandonare una visione umanistica dell'Altro per avvicinarsi ad una visione non umanistica dell'Altro?

Il cap. XIV (parte seconda) mostra invece la Desolazione dell'Altro nei suoi due aspetti: la mancanza dell'Altro (l'Altro si offre solo in quanto mancanza di sé; la regressione dell'Altro. Nella vicina isola Tabor i tre coloni scoprono che un naufrago aveva abitato lì, ma che adesso non è più presente); la scoperta della regressione dell'Altro (il naufrago è decaduto a Uomo selvaggio, compiendo il percorso inverso rispetto a quello esposto nella parte prima per i cinque naufraghi dell'aria).

L'Altro è anche soggetto a modulazioni comportamentali e alla fine l'Altro raggiunto si rivela essere un criminale, una persona che non ha diritto, per sua stessa ammissione, a stare all'interno di una società. Se la prima parte era sotto il segno della negazione dell'Altro (la scienza sembrava negare l'Altro), la Seconda modula un ventaglio di possibilità relative all'Altro, che infine culmina nella scelta più azzardata: l'Altro è colui che mai si sarebbe indicato come rappresentante dell'Altro. L'Altro è infatti un criminale, un bandito.

Ma l'Altro si scopre anche essere il luogo di uno sdoppiamento, poiché l'altro che ha chiesto aiuto con il messaggio nella bottiglia non è l'altro che è stato salvato al termine del viaggio destinato a trovarlo. O, come si deduce dal cap. XVIII, l'Altro è il risultato della follia che lo ha portato a compiere ciò che in seguito non è più in grado di ricordare e di comprendere come suo progetto.

Ora che la rassegna della tipologia dell'Altro è definita, la parte seconda può concludersi, ma la sua conclusione è di nuovo su un fatto sorprendente: una nave si sta avvicinando all'isola.

La parte terza è dedicata alla società. La prima società che si presenta è quella dei pirati. La prima forma collegata alla società che vi incontriamo è la guerra. La società è legata alla guerra. La seconda parte veniva introdotta dal pallino di piombo che portava alla ricerca dell'Altro, la terza dalla possibilità della guerra. Guerra che sembra subito svanire, perché il brigantino in mano ai pirati viene misteriosamente affondato quando essi vogliono attaccare l'isola. Quasi tutto il suo equipaggio muore, solo sei pirati riescono a fuggire e a ingaggiare una piccola guerra contro i coloni. La guerra è così adesso in proporzioni eque, diversamente da come sarebbe stato se tutti i pirati del brigantino fossero riusciti a sbarcare sull'isola.

Notare i punti di contatto formali tra *La tempesta* di Shakespeare e *L'isola misteriosa*. I due testi cominciano nello stesso modo: con una tempesta (*La tempesta*), con un uragano (*L'isola misteriosa*), che provoca il naufragio della nave (*La tempesta*), lo squarcio nel pallone aerostatico (*L'isola misteriosa*); c'è poi un altro tratto comune: l'isola che accoglie i due equipaggi è sorvegliata da un genio benefico (Prospero nella *Tempesta*, il capitano Nemo nell'*Isola misteriosa*). *La tempesta* è quindi tanto presente nel testo di Verne quanto lo è *Robinson Crusoe*.

Ma *La tempesta* imposta diversamente il tema dell'Altro, presentandolo subito in forma oggettivata, quando Stefano si imbatte in Calibano. Ma qui il rapporto si complica, Calibano prende subito la parola e pretende di riconoscere nel suo scopritore un dio. Calibano chiede a Stefano: «Non sei tu caduto dal cielo?» (II, 2, p. 1200). Così anche nella *Tempesta* i naufraghi sembrano arrivare dall'alto, come nel romanzo di Verne. Calibano lo prende per l'uomo della luna ed è pronto ad adorarlo come un dio: «Ti mostrerò ogni angolo fertile dell'isola e ti bacerò il piede. Sii, te ne prego, il mio dio.» (*ibid.*). Calibano è disposto a servire Stefano e lo prende per un dio perché Stefano gli ha dato da bere il suo vino allo scopo di risvegliarlo (tema dell'alcol usato contro gli indigeni? una messa in scena epicizzante avrebbe di che sbizzarrirsi).

Il Soggetto non è più solo colui che trova l'Altro ma colui che, incontrando l'Altro, viene dall'Altro incontrato ed eletto al rango di divinità personale. Qui c'è non solo il nucleo della letteratura del post-colonialismo, ma anche di quanto questa letteratura sia una appendice della letteratura occidentale. Di quanto essa ne raccolga la struttura più vecchia. Perché, come già si è detto, la letteratura è una truffa.

La differenza tra *La tempesta* e *L'isola misteriosa* è però anche la differenza tra il teatro e il romanzo, tra qualcosa che è esterno in quanto estraneo e qualcosa che è

interno, cioè autoctono. L'arte del romanzo deve chiamare l'arte del teatro. György Lukács notava come il romanzo di Balzac tendesse ad abbandonare le caratteristiche dell'epica (moltiplicazione degli episodi, tendenza alle digressioni) per avvicinarsi alla tecnica del teatro (vicenda molto condensata, precipitazione verso lo scioglimento finale).

2. *Forma uno*

Il romanzo è l'arte che insinua le sue domande attraverso il passaggio del tempo e che si pone la domanda sul modo in cui passa il tempo. Molti sono i modi in cui si può calcolare il tempo. Ma calcolare il tempo indica sempre un procedere in una direzione. I giorni della settimana sono un modo per calcolare il tempo, procedendo in una direzione. Nella civiltà moderna dell'Occidente il giorno più bello di tutta la settimana è il venerdì, perché venerdì è già un passo dentro il fine settimana, cioè dentro il tempo in cui si ha la sospensione "legalizzata" del lavoro. Venerdì è quindi il giorno che introduce un passo nel tempo di festa. Tutto questo riporta a un modo di considerare il tempo, cioè di calcolare il tempo in base al tempo che rimane affinché una fase sgradevole del tempo abbia termine e un tempo più conforme ai desideri di colui che tiene conto del tempo possa manifestarsi. Il tempo è ciò che mette in moto lo spazio, affinché lo spazio sia il tempo del fantasma della libertà. L'Altro è quella fase del tempo con cui non si vuole avere a che fare. La fase che si vuole oltrepassare. Che cosa vuole dire? L'Altro è ciò che non si voleva incontrare. Solo un inconveniente ha spostato il discorso sull'Altro. L'inconveniente occorso durante la cena alla fine del tempo in cui il mondo era stato riconquistato secondo la tecnica allora a disposizione. Così Verne precisa tanto Shakespeare quanto Defoe, chiarendo che l'Altro è qualcosa che nasce dall'interno di colui che dovrà porsi alla sua ricerca.

Il personaggio di Venerdì indica proprio la progressione nel tempo. Venerdì è il personaggio che, nel *Robinson*, riceve il nome in base al giorno dell'incontro («per prima cosa gli spiegai che il suo nome sarebbe stato Venerdì, perché venerdì era appunto il giorno in cui gli avevo salvato la vita», p. 211). Nelle lingue occidentali Venerdì è il giorno dedicato alla dea del piacere, perché l'incontro con l'altro uomo, per colui che è in viaggio o, come in questo caso, per colui che è costretto a una lunga solitudine, è fonte di piacere. Ma venerdì è un giorno che si trova tra due altre giornate molto importanti: giovedì e sabato. Giovedì è il giorno dedicato al dio che ha nella forza la sua funzione fondamentale: Giove nel mondo latino, Donner, Pórr nel mondo germanico. Sono due dei funzionali che si mischiano, e che, nel nostro caso, rimandano a un ordine conquistato a duro prezzo, come è appunto lo spazio reso a misura d'uomo da parte di Robinson e dei coloni dell'aria nelle loro rispettive isole. Dopo la lotta si ha quindi il piacere dell'incontro con l'altro uomo. Più difficile è vedere la giornata di sabato. In alcuni casi (lingua italiana e lingua tedesca) la derivazione è dalla parola ebraica Sabbath e si ha quindi un prestito. Le lingue scandinave moderne derivano invece le forme locali

dall'antico nordico *laugardagr*, che può essere reso come “giorno del bagno” (così Cleasby-Vigfusson, p. 374).

Abbiamo quindi una sequenza di questo tipo:

battaglia per organizzare lo spazio improvvisamente trovato a propria disposizione;

incontro con l'altro uomo;

“giorno del bagno”, cioè giorno in cui si traggono le conclusioni, si mette a posto la casa, le si conferisce un nuovo assetto, ci si rigenera e si consacra lo spazio della casa.

Curiosamente, dei tre nomi di giorni della settimana qui considerati, solo *laugardagr* sembra rimandare ad una forma autonoma, in questo caso ad una forma germanica, gli altri sembrano traduzioni dalle rispettive forme latine.

Nella discussione su *laugardagr* Jan De Vries rimanda alla forma con *lauðr* al posto di *laug*; *lauðr* può essere tradotto con “sapone”, “schiuma”, quindi, pur non cambiando il significato di base, si pone l'accento sugli attrezzi necessari per il rinnovamento (il sapone), sugli effetti dell'opera necessari per il rinnovamento (la schiuma). Sempre Jan De Vries riporta la forma *frjádagr*, che indica come traduzione dal latino *dies Veneris* (p. 143) e considera non sicura la parola *þórsdagr*, valevole per giovedì.

Være arveord (p. 569) considera il norvegese moderno *lørdag* (sabato, derivante da *laugardagr*) e ignora tanto *torsdag* quanto *fredag*, le forme che dovrebbero derivare da *þórsdagr* e *frjádagr*. Cleasby-Vigfusson considera *laugardagr*, che, come già detto, risolve in “bath-day” (p. 374) e ignora le altre due parole.

Che cosa ne deriva? Che il giorno del bagno, ciò che viene dopo Venerdì, è ciò che merita attenzione.

Cleasby-Vigfusson ricorda anche la forma *laugarnátt*: «bath-night, Saturday night [...] the night between Saturday and Sunday [...] This washing and fasten had a religious character [...] and that it came from the remote heathen age, when the year was still counted by pentads and not by heptads» (p. 374).

Ciò che si può dire dei nomi dei giorni della settimana è molto frammentario, ma è certa l'importanza del sabato come giorno di una pulizia che aveva carattere simbolico-sacrale.

Si tratta qui di lanciare suggerimenti imprevedibili: il disagio dell'uomo davanti all'Altro è ciò che si presenta più forte che mai nel momento in cui l'uomo è diventato il padrone del mondo.

Il tempo di lavoro imprime un ritmo. Fuori dal tempo di lavoro si rimane senza ritmo. Il tempo che ha prodotto l'incontro con Venerdì presenta la comparsa di un ritmo che sconvolge ciò che fino ad allora veniva conosciuto come ritmo.

3. Forma due

Supponiamo che l'Altro sia una favola. Che non ci sia né Io né Altro. Ma soltanto favole che si passino il tema dell'Altro. Altro cercato, agganciato, temuto, cacciato,

corteggiato. Supponiamo che l'Altro esista solo a partire da una certa cultura, la quale pone il problema della patologia di colui che non crede nella esistenza dell'Altro. Quindi l'Altro è qualcosa che attende una definizione e una collocazione. Perché finché si sarà all'interno di una cultura che pone il problema della esistenza dell'Io e dell'Altro, bisognerà sempre mettersi alla ricerca dell'Altro e chiedersi che cosa fare dell'Altro. La questione dell'Altro si presenterebbe solo nella letteratura fondata sulla questione dell'Altro. Ma un altro tipo di letteratura sarebbe sempre possibile, una letteratura in grado di fare a meno della previsione dell'Altro.

Bisogna cominciare a vedere nella letteratura la comparsa del tema della truffa dell'Altro. Abbiamo visto una tendenza a fare i conti con l'Altro. L'Altro non si presenta come un qualcosa di autonomo, ma è qualcosa che si presenta all'interno di un Soggetto smarrito in un luogo a lui fundamentalmente estraneo. Un luogo che egli ha reso simile alla propria antica dimora, ma che gli è sempre intimamente estraneo. In questo luogo-non luogo sorge la domanda sulla ricerca dell'Altro. La domanda sull'Altro è qualcosa che nasce all'interno di sé, non all'esterno di sé. Una volta trovato l'Altro nell'esterno, non si riesce nemmeno ad avere una risposta univoca su chi egli veramente sia. L'Altro può apparire anche come il nemico in assoluto. Una posizione del tutto inaspettata ha sconvolto le posizioni pronte per lo scontro. Ciò che oscilla come indecisione nei tre testi ricordati è ciò che trema come brivido nella spina *Radical chic*. Poiché le isole dei tre testi accennati hanno la loro conclusione, cioè il loro fissaggio,⁴ la loro appartenenza alla terraferma, nell'attico di Lenny. È qui che l'ospite tra tutti più inquietante, il Negro, lo straniero, entra non di nascosto, ma con tanto di biglietto d'ingresso e accolto da un Lenny tutto sorridente e da Felicia, la moglie di Lenny, altrettanto sorridente. E l'ospite tra tutti più infestante, lo straniero, quando da Lenny gli viene concesso il diritto alla parola, prende la parola e, da perfetto straniero che non rinuncia alla sua qualifica di "ospite tra tutti più inquietante", dice: "Noi siamo qui per fare quello che per voi non va bene. Cioè per fare quello che per voi è delinquere. Questo perché noi siamo Negri e voi siete Bianchi, cioè nostri nemici. Chiaro?"

Questo è ciò che i testi messi a sfilare si sono trovati ad affrontare come l'ospite tra tutti più infestante, quello che minacciava la serenità faticosamente costruita come propria casa. In tutti e tre i testi lo straniero crea fastidio e senso di colpa. Nessuna altra via viene indicata come praticabile. Dare la parola è offrire armi im-

⁴ Insieme tema dell'isola sulla terraferma e tema folklorico che l'isola che non sia stata adeguatamente fissata al terreno non sia stabile, ma compaia e scompaia in modo imprevedibile. Alla fine dell'*Isola misteriosa* l'isola Lincoln viene ricreata sulla terraferma. Ciò che manca: la donna. Bisognerebbe precisare il ruolo della donna nei romanzi di Verne. È ciò che costituisce l'isola sulla terraferma? Il dissidio tra isola, che si muove, e terraferma. Chi ferma l'isola Lincoln? Il ruolo del libro di Prospero nella *Tempesta*. Prospero era dedito allo studio, alla scienza. Era una versione più inquietante di Cyrus Smith. Alla fine distrugge il suo libro, il Libro Nero. Nella tempesta l'isola viene "fissata" con la rinuncia del libro di Prospero. Che equivale alla fine dell'avventura sull'isola. In Verne l'isola si sposta sulla terraferma.

proprie in sentieri di contrabbando. Le parole ci sono tutte, ma non il pensiero: «“Questi non sono negri da diritti civili dentro completi grigi di tre misure più grandi... Questi sono uomini veri.”» (p. 39). Ma come saltare oltre i testi considerati e il Radical chic?

Il radical chic è l'ultima manifestazione possibile nel tema della ricerca dell'Altro (sia che l'Altro si presenti con i tratti delle Pantere Nere o del terrorista Nelson Mandela), ma è pure l'ultima manifestazione possibile per colui che cerca l'Altro. Dopodiché ci sarà solo il puro pericolo. L'Altro è ciò che fa capolino dalla teoria dell'Io. Non c'è né Io né Altro, né soggetto né diverso a cui andare incontro.

Quello che manca è il gioco letterario di un discorso di Raskol'nikov applicato alle razze umane e non più all'individuo. Infatti il romanzo della razza è ciò che dobbiamo scoprire dopo quello dell'individuo. Ma questo dipende dal fatto che dobbiamo ancora attendere di passare da una letteratura fondata sull'ascolto dell'Altro a un'epica della distanza fra pari.

4. *Il controtema*

L'aspetto meno affrontato in questo discorso è la funzione del “genio benigno”. Si è visto il genio benigno essere fondamentale nell'*Isola misteriosa* e nella *Tempesta*, mentre del tutto assente nel *Robinson*. Per non parlare di *Radical Chic*, che comunque non si svolge su di un'isola. Perché questo spostamento? Cerchiamo di trovare il punto fondamentale. Trattandosi di isole, il punto fondamentale è ciò che inchioda alla terra, ciò che porta all'ultima soluzione. Le azioni del genio benigno che protegge i coloni nell'isola misteriosa sono diverse, ma a questo punto del discorso possono essere limitate a due. Ecco come le presenta il narratore nel cap. XVI della parte terza (p. 2306): il capitano Nemo è fermo nell'isola da parecchio tempo, a un certo punto si accorge che delle persone vi sono giunte, il suo primo impulso è di andarsene, ma la via d'uscita è bloccata:

E così il capitano Nemo [...] si mise ad osservare quegli uomini gettati su un'isola deserta, privi di ogni mezzo; ma non volle essere visto. A poco a poco si rese conto che erano onesti, energici, legati da una fraterna amicizia, e si interessò ai loro sforzi. E, suo malgrado, conobbe anche tutti i segreti della loro esistenza. Con lo scafandro gli era facile arrivare in fondo al pozzo interno di Granite-House e salire, aggrappandosi alle sporgenze della roccia, fino all'imbocco, da dove ascoltava i coloni parlare del loro passato, fare progetti per il presente e per il futuro. [...] Sì, quegli uomini erano degni di riconciliare il capitano Nemo con l'umanità che rappresentavano tanto degnamente sull'isola. [...] fu lui che fece saltare il brigantino con una torpedine piazzata sul fondo del canale, [...] fu lui, infine, che fulminò i pirati con i proiettili elettrici dei quali custodiva il segreto e che utilizzava per le cacce sottomarine.

Quando i coloni raggiungono il capitano Nemo, egli è ormai in punto di morte. Bisogna considerare l'artificio letterario: il capitano Nemo ha osservato il loro comportamento. Ha visto l'isola Lincoln trasformata dall'opera dei coloni. Ha vi-

sto poi lo stesso luogo, cioè l'isola Lincoln, invasa dai pirati. A questo punto ha preso una decisione. I coloni avevano ricostruito la scienza in quel lembo di mondo. Avevano, per così dire, creato il mondo secondo i loro bisogni. Lo avevano reso adatto all'uomo. Erano diventati padroni assoluti del mondo, perché tutto quel mondo era diventato per loro completamente pensabile. Eppure, a quel dominio assoluto del mondo mancava qualcosa. Pensare fino in fondo quanto finora reso pensabile. Giove-Jupiter è stato declassato a scimmione perché l'uomo ha imparato ad addomesticare il fulmine e non ha più bisogno di rappresentarselo in mano a un dio del cielo. Tuttavia quell'uomo ha imparato a usare un fuoco di cucina e di sussistenza economica, ma non un fuoco di guerra. Ciò che il capitano Nemo, come genio benefico dell'isola, ha potuto offrire loro è la possibilità del fuoco di guerra: perché egli ha potuto pensare il pensiero di togliere la vita a chi non è degno di abitare il mondo, la possibilità di scegliere tra vita degna di vivere e vita indegna di vivere. Tuttavia il capitano Nemo ha potuto offrire una possibilità, senza poterne trasmettere la formula, ovvero il sapere, il nuovo pensiero. Infatti quando i coloni, cioè i nuovi creatori del mondo e il capitano Nemo si incontrano, questi è in procinto di morire e non può trasmettere loro niente. Tutto deve morire con lui. Siamo in presenza di un artificio del romanzo, ma che cosa può dire questo artificio del romanzo? L'uomo è diventato padrone del mondo. Grazie alla tecnica l'uomo è diventato il padrone del mondo, poiché grazie ad essa egli ha reso tutto il mondo pensabile e tutto soggetto ai suoi bisogni. Ma una cosa egli non riesce a fare oggetto del pensiero: l'arte di scegliere tra chi deve pervenire a quel dominio del mondo e chi deve essere stritolato dalla marcia della macchina fatale. Tra chi spetta il ruolo di dominatore esclusivo del mondo e chi spetta il ruolo di schiavo, o di vittima immediata. Questo è il pensiero che l'uomo, al culmine della sua parabola di dominio non osa pensare. L'isola misteriosa presenta la formula completa ma sdoppiata: i coloni hanno trasformato il mondo ma non sono in grado di togliere la vita ai propri simili; un genio benefico ai limiti dell'umano svolge questa incombenza al posto loro. Ma questa azione non forma una conoscenza da lasciare ai coloni: l'isola Lincoln viene distrutta nel mare e ricompare svirilizzata, perché privata del pensiero generante, sulla terraferma.

Nel romanzo si presenta una strana sequenza: l'uomo raggiunge il completo dominio del mondo. A questo punto l'uomo si accorge che egli non può essere realmente padrone del mondo finché non accetterà di sopprimere altri uomini.

È evidente che qui il capitano Nemo (il "genio benigno" dell'isola) svolge quella funzione che Gramsci attribuiva al superuomo del romanzo d'appendice, e che Umberto Eco preciserà nel *Superuomo di massa*: il bandito che combatte per il bene e viola le leggi, uccide a sangue freddo (come fa Nemo con i pirati trovati addormentati), ma sempre per il trionfo del bene. *L'isola misteriosa* è un perfetto esempio di letteratura di consumo. I coloni, in quanto esponenti della compiuta volontà di potenza, non potevano giungere alla conclusione estrema: l'uomo non ha il completo dominio del mondo se non si arroga la facoltà di togliere la vita ai propri simili, se non calpesta l'ultimo pregiudizio di quest'epoca che, nella forma

dell'Occidente, ha dichiarato guerra a tutti i pregiudizi: la condanna dello sterminio di massa (di ciò che il nuovo secolo chiamerà "genocidio"), il concetto dell'uguaglianza di tutti gli uomini. Doveva quindi sdoppiare la figura della compiuta volontà di potenza (i coloni da una parte, il capitano Nemo dall'altra), far distruggere l'isola Lincoln dall'eruzione vulcanica e farla risorgere, depurata dall'intervento del genio benefico, come isola sulla terraferma, cioè come volontà di potenza che non reclama a sé l'ultima possibilità affinché l'uomo sia veramente padrone del mondo e in grado di trasformare completamente tutta la creazione divina: il diritto di sopprimere milioni di propri simili.

Un elemento preciso separa il *Robinson* dall'*Isola misteriosa*: nel *Robinson* l'uomo è in armonia con la natura. Nell'*Isola* si tratta di dominio tecnico del mondo. Giustamente Marx parlava delle «robinsonate», perché anche nel pensatore Marx era presente il tema del dominio tecnico del mondo, appartenendo questo pensiero alla stessa epoca in cui il tema stava insistendo, per raggiungere poi la completa formulazione filosofica. E la questione che aleggia tanto sull'*Isola* quanto sull'*Operaio* di Jünger suona "Che cosa manca all'uomo per diventare il vero padrone del mondo?"

Pure Robinson pensa alla possibilità di sterminare i cannibali, ma subito dopo ci ripensa, giungendo alla conclusione che, probabilmente, anche quei selvaggi hanno un ruolo nel grande disegno divino della creazione. In Verne non c'è la necessità di rispettare un piano divino della creazione e si tratta di scegliere tra chi lasciare in vita e chi sopprimere; decisione che viene presa ed effettuata con rapidità. Ecco come ragiona Robinson:

Di quale diritto, di quale autorità fruivo per reputarmi autorizzato a giudicare e condannare a morte questi uomini, considerandoli alla stregua di criminali, quando il Cielo da tempo immemorabile aveva decretato di lasciarli impuniti, e di lasciare ch'essi fossero, per così dire, gli esecutori materiali delle Sue sentenze l'uno nei confronti degli altri? In quale senso tali creature erano colpevoli verso di me? E che diritto avevo, io, di intervenire nella fosca contesa che li spingeva a versare reciprocamente il loro sangue? A lungo dibattei questo dilemma tra me e me: come potevo sapere quale fosse, in realtà, il giudizio di Dio, in un caso tanto particolare? Senza dubbio questi uomini commettono siffatte azioni senza reputarle altrettanti delitti, senza che le loro azioni siano in contrasto con l'imperativo delle loro coscienze o della loro ragione, le quali pertanto non li rimproverano, non li condannano. Dunque, non sapendo di essere colpevoli, essi agiscono senza darsi pensiero della Giustizia divina, il che d'altronde non differisce di molto dal nostro contegno quando commettiamo un peccato. Non considerano molto diverso uccidere un prigioniero di quanto sia per noi abbattere un bove; né che il nutrirsi di carne umana sia peggio di quanto sia per noi mangiare carne di montone. (p. 181).

Di quel ragionamento il risultato concreto è Venerdì, il piacere dell'incontro con l'altro uomo e insieme l'interruzione davanti alla possibilità successiva: la riorganizzazione della casa, la purificazione della casa, la consacrazione per un nuovo inizio.

Perché un'ipotesi così curiosa non ha potuto manifestarsi nell'ambito del ro-

manzo, cioè del genere su cui la censura sembrava avesse finito di distendersi? Perché legata alla teoria del personaggio. Nessun personaggio di romanzo potrebbe mai prometeizzare questa teoria. Infatti Verne è ricorso allo sdoppiamento in due gruppi di personaggi (i coloni da una parte, il genio benigno superuomo dall'altra). Ma si era sempre nella gabbia del romanzo (e peggio ancora nella gabbia del romanzo di consumo). Ci si potrebbe domandare: è mai possibile un romanzo senza il ricorso alla tanto vecchia teoria dei personaggi? Una nuova forma che mischi narrativa e saggistica?

Si è parlato di "simili" a proposito della necessità di probabili eccidi. Qualunque nuova epoca dovrà fare a meno del vecchio umanesimo. Dovrà studiarlo e lasciarlo da parte come una cosa superata. Questo non significa che la nuova epoca sarà un'epoca anti-umana, ma che verranno riconosciuti i limiti del vecchio umanesimo. Così il concetto di "uomo" si adatterà a definizioni attualmente impensabili.

Quando, alla fine della *Nuova Justine*, le due sorelle si incontrano dopo dieci anni, Juliette afferma che non aveva mai avuto dubbi sul fallimento di Justine: «Era saggia, come non fallire?» (p. 854). E quando, poco dopo, ospite del castello di Juliette, Justine è abbagliata dallo sfarzo che vede intorno a sé, Juliette le spiega: «[...] meno filosofa di me, i maledetti pregiudizi ti hanno fatto sognare chimere; [...]» (ibid.). Nel mondo rovesciato avuto da Sade in eredità dal romanzo filosofico, il filosofo si salva perché, libero da pregiudizi, scorge con lucidità il corso del mondo. Infatti i libertini sono filosofi e, tra un'orgia e l'altra, ragionano sempre di filosofia. Il contrario della filosofia è, in quel mondo rovesciato, essere irretiti dai pregiudizi. Il rovesciamento, quindi, è che il mondo sia conforme alla filosofia. Nella *Dialettica dell'illuminismo* Horkheimer e Adorno considerano la Juliette di Sade come «la vera figlia dell'illuminismo militante» (p. 102). In realtà Juliette offre una parodia dell'illuminismo. Proprio in rapporto alla terra.

Non c'è terra del sacro, senza filosofia. In Sade non c'è terra del sacro. I suoi eroi libertini bestemmiano Dio perché Dio permette il male. Ma nessun libertino di Sade, nei romanzi di Sade, abita una terra dove vivere nel pieno disprezzo delle leggi di Dio. Il libertino di Sade, per essere pienamente libertino, deve vivere nascosto in una terra straniera. L'unica terra concessa al libertino di Sade è la dimora nascosta delle *120 giornate* o la terra nascosta del convento della *Nuova Justine*. Non esiste, nei romanzi di Sade, una terra del non sacro. Questo perché la bestemmia è solo la sfida al dio straniero lanciata da chi, abitante di una terra, è stato spodestato da quella terra all'arrivo di un dio straniero. La bestemmia sputa in faccia al dio straniero la sua origine di razza straniera. Il pallino di piombo estratto da *Pencroff con una bestemmia* è ciò che i personaggi di Sade sputano in faccia al Dio straniero, cioè al dio semita, che è il dio straniero che ha invaso l'Europa, e che è ciò che porta i coloni dell'isola Lincoln alla ricerca dell'Altro. La ricerca dell'altro "straniero" nell'isola Lincoln è la stessa ricerca di qualcosa di estraneo, cioè di un dio straniero, nel quale infine, disastrosamente, riconoscersi. Il tema della ricerca dell'Altro deve portare all'accettazione del dio straniero. E della razza straniera, che

di quel dio è responsabile.

Certi personaggi sono stati fatti nascere per essere spettatori, altri per essere attori: nell'arte del romanzo di Verne la vera formichina nell'orecchio è il passaggio dalla funzione di spettatore a quella di attore. Pensare la funzione della formichina nell'orecchio del multiforme protagonista di *Finnegans Wake*. Funzione opposta a quella del pallino di piombo, che deve essere estratto dal corpo per svolgere la sua funzione, la formichina deve entrarvi per svolgere la sua funzione.

La letteratura da sola non può rappresentare il nuovo pensiero. Ma un nuovo pensiero prevede un nuovo inizio. E se la vecchia poesia non è più possibile dopo Auschwitz, la nuova ne canterà la ricostruzione.

Jules Verne, *I grandi romanzi*, Newton Compton, Roma, prima edizione digitale 2012.

Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Garzanti, Milano, prima edizione digitale 2011.

William Shakespeare, *Tutte le opere*, Sansoni, Firenze 1993.

Jan De Vries, *Altnordisches etymologisches Wörterbuch*, Brill, Leiden 1977.

Richard Cleasby, Gudbrand Vigfusson, *An Icelandic-English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford 1986.

Harald Bjorvand, Fredrik Otto Lindeman, *Våre arveord. Etymologisk ordbok*, Novus forlag, Oslo 2000.

Tom Wolfe, *Radical Chic*, Castelvechi, Roma 2005.

Donatien-Alphonse-François de Sade, *La nuova Justine*, in *I romanzi maledetti*, Newton Compton, Roma 2010.

Max Horkheimer, Theodor Wiesengrund Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997.