

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERATURE EUROAMERICANE

XXIV Ciclo

Settore scientifico disciplinare: L-LIN/03 Letteratura Francese



Nicola Agliardi

LEGGE, PULSIONALITÀ, SCRITTURA.
L'IMMAGINARIO CARCERARIO
NELLA LETTERATURA FRANCESE CONTEMPORANEA

Supervisore
Prof.ssa Michela Gardini

Anno Accademico: 2010-2011

Ai miei genitori e agli amici più cari

Indice

Premesse

| | |
|----------------------------|-------|
| Modernità di Piranesi | p. 5 |
| Claustrofilia ottocentesca | p. 20 |
| Prospettive novecentesche | p. 28 |

Capitolo 1. La prigione come spazio della legge

| | |
|---|-------|
| 1.1. La prigione come costruzione di classe | p. 33 |
| 1.2. L'immaginario carcerario nel romanzo poliziesco francese | p. 66 |
| 1.3. La transizione di Simenon: la prigione da spazio della legge a spazio dell'alienazione mentale | p. 74 |
| Appendice iconografica: Laurent Jacqua, <i>Vue sur la prison</i> (2010) | p. 80 |

Capitolo 2. La prigione come spazio della pulsionalità

| | |
|---|--------|
| 2.1. Sadismo e tortura in <i>Le Jardin des Supplices</i> di Mirbeau | p. 87 |
| 2.2. Il luogo chiuso e l'aggressività. Teorie psicoanalitiche | p. 96 |
| 2.3. La prigione e la camera chiusa nel <i>noir</i> francese | p. 126 |

Capitolo 3. La prigione come spazio della scrittura

- 3.1. Scrittura memorialistica e scrittura liberatoria. Due casi a confronto: *Mémoires d'un prisonnier d'Etat* di Andryane e *Mes Prisons* di Verlaine p. 141
- 3.2. Dalla scrittura liberatoria a quella di denuncia. Céline: *Lettres de Prison e Féerie pour une autre fois* p. 165
- 3.3. Dalla scrittura di denuncia alla scrittura dell'utopia carceraria. Genet: poesia, prosa e teatro della reclusione p. 196

Capitolo 4. Un caso emblematico nello studio dell'immaginario della reclusione: La Séquestrée de Poitiers

- 4.1. Dal caso giudiziario al caso letterario p. 237
- 4.2. La *Séquestrée* e le diverse declinazioni dell'*enfermement* p. 261

Conclusioni

- Il caso di Florence Rey p. 277

Bibliografia p. 299

Filmografia p. 313

Elenco delle illustrazioni p. 314

Premesse

Modernità di Piranesi

Albert Béguin, nell'articolo *Les Poètes et la Prison*¹ del 1973, scrive che da sempre il letterato, più in generale l'uomo, è ossessionato da ciò che il carcere simbolizza e rappresenta. Si tratta di un immaginario che ha di fatto attraversato tutti i secoli e tutte le età e che affonda le sue radici nel mito greco del Labirinto e nel racconto della caverna di Platone.



Illustrazione 1: A. Masson, *Minotaure et le Labyrinthe* (1930), Parigi, Museo Nazionale d'Arte Moderna

La reclusione del Minotauro prima e dello stesso architetto Dedalo con il figlio Icaro poi testimonia che, sin dalle origini, labirinto e prigione possono essere considerati come un medesimo concetto, una medesima costruzione: il labirinto è una prigione e la prigione, al fine di evitare una possibile evasione, deve essere labirintica. Nel labirinto, che è il trionfo di una complessità progettuale, e perciò interpretativa, talmente sofisticata da far perdere la percezione unitaria dell'oggetto, la tortuosità dello schema e l'accumularsi delle varie possibilità di percorso conducono alla perdita dell'orientamento e all'impossibilità di percepire in modo unitario l'ambiente circostante in cui si è posti. La proliferazione degli elementi da conoscere e delle alternative di scelta del labirinto si risolve così in una prigione mentale del capire e dell'agire, oltre che in una prigione fisica da cui non vi è possibilità d'uscita. L'incapacità di riprendere il dominio su uno schema di riferimento, come quello

¹ A. Béguin, *Les poètes et la prison*, in *Création et Destinée*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1973.

labirintico, che per sua natura non si lascia ricondurre ad una unità, spinge molte volte il carcerato alle soglie della pazzia. E ancora Dedalo rinchiuso nel “suo” Labirinto, nel carcere che aveva costruito su ordine di Minosse, simboleggia la capacità dell’uomo di costruire lui stesso le sue più inesorabili prigioni. Il mito del Labirinto suggerisce cioè l’idea che, se dalla prigione della complessità si può fuggire attraverso qualche espediente (ad esempio il filo di Arianna che permette a Teseo di uscire dai cunicoli di Cnosso o le ali di Dedalo), non si riesce però a dominarla, a utilizzarla in modo che cessi di imprigionare.



Illustrazione 2: A. Masson, *Le Labyrinthe* (1938), Parigi, Museo Nazionale d'Arte Moderna

Nel Novecento, il tema del Labirinto e quello del Minotauro hanno esercitato un fascino particolare sui surrealisti, da sempre attratti dai significati sottesi al mito greco. Ad esempio nelle due opere di André Masson, *Minotaure et le Labyrinthe* (fig.1) e *Le Labyrinthe* (fig.2), dipinte entrambe negli anni Trenta, l'artista inverte i soggetti poiché rappresenta il mostro favoloso nell'atto di rinchiodere dentro di sé un'architettura complessa, impenetrabile e aperta nello stesso tempo. Il Minotauro che contiene il labirinto può essere interpretato sia come smarrimento, perdita di ogni punto di riferimento, sia come liberazione dal proprio essere o dalla logica di una realtà imposta, ovvero cammino verso la ricerca del proprio “io”. Un ulteriore significato è quello dell'assenza di ogni speranza di salvezza in un'epoca in cui l'Europa sta cadendo nel baratro dei regimi totalitari e di una nuova guerra mondiale.

La duplice valenza della reclusione come “carcere del corpo” e “carcere della conoscenza”, che pure emerge dalla pittura di Masson e dall'opera di Georges Bataille² dedicata al ruolo e al significato del labirinto nella storia e nell'architettura, trova la sua elaborazione filosofica più antica nel racconto della caverna, consacrato da Platone nel settimo libro della Repubblica.³ Il passaggio, ricco di allegorie e di metafore, è stato oggetto di varie interpretazioni nel corso dei secoli ma non vi è dubbio che le parole di Socrate alludano alla grotta come prigione fisica e mentale. Per Platone l'uomo è sia prigioniero di se stesso (la teoria dell'anima incarcerata nel corpo)⁴ sia della conoscenza sensibile che, in quanto fondata sulle false credenze e sui sensi e portata a confondere la verità con la sua immagine, è ingannevole. La caverna oscura assurge, dunque, a metafora del mondo in cui viviamo, quello delle ombre e delle superstizioni, degli oggetti sensibili che portano ad una conoscenza sfalsata della realtà, mentre gli schiavi incatenati rappresentano gli uomini e le catene stesse le passioni e l'ignoranza a cui essi sono inchiodati. Solo la filosofia può liberare lo schiavo e condurlo alla contemplazione del sole, vale a dire della vera conoscenza, quella concettuale, che tuttavia può essere intuita e mai comunicata. Il pensiero di Platone nega, di fatto, la possibilità di giungere alla conoscenza di una verità piena e incontrovertibile.

Paolo Santarcangeli, nel saggio *Il libro dei Labirinti*,⁵ evidenzia che la caverna, e con essa il labirinto, rappresenta anche il grembo materno, in tal modo “la caverna appare anche come l'uscita verso la vita, come ciò che è nascosto e sconosciuto.”⁶ Il labirinto e la caverna sono “legati ambedue alla stessa idea di un viaggio sotterraneo”,⁷ a cui è sotteso poi un significato iniziatico. Il rito dell'iniziazione si lega inevitabilmente all'alchimia, valorizzata soprattutto dai surrealisti. Ad esempio, in alcune dipinti del belga Magritte, come *La Condition Humaine* del 1933 (fig.3), viene rappresentato il tema dell'albero della vita che, secondo Santarcangeli, si collocherebbe al centro di un disegno labirintico, ulteriormente connesso con la raffigurazione dei nodi e degli intrecci.

2 G. Bataille, *Le labyrinthe* (1935-36), in *Oeuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1970.

3 Platone, *La Repubblica*, traduzione di Franco Sartori, Roma-Bari, Edizione Laterza, 1999.

4 Tale teoria viene esposta nel *Fedro* dove Platone sostiene l'immortalità dell'anima.

5 P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Frassinelli, Varese, 1984.

6 Ivi, p. 142.

7 Ivi, p. 143.

Una struttura, quest'ultima, che si può riscontrare anche nell'opera *Alphabet des révélations* del 1929 (fig.4) dove nel primo dei

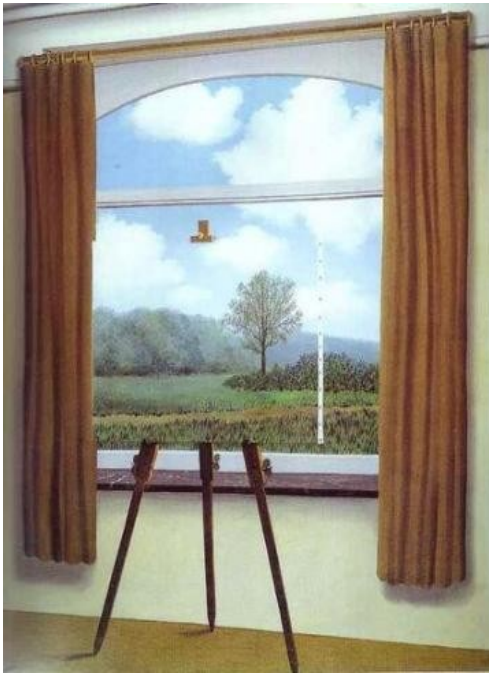


Illustrazione 3: Magritte, *La Condition Humaine* (1933), Washington, The National Gallery of Art

due pannelli accostati compare un aggrovigliato intreccio, che si rivela essere quasi una trappola. Il labirinto dunque “è gioco anche e soprattutto nel senso che è un indovinello”⁸ e la prigione assume in tal senso la valenza di spazio della sfida e della risoluzione dell'enigma, allorquando i carcerati che tentano l'evasione si ritrovano a risolvere problemi di varia natura come scegliere il giusto passaggio, eludere la sorveglianza mentre si trovano nei cunicoli sotterranei o aprire e poi richiudere le porte che collegano gli spazi senza dare l'impressione che siano state forzate.



Illustrazione 4: Magritte, *L'Alphabet des révélations* (1929), Houston, The Menil Collection

8 Ivi, p. 159.



Illustrazione 5: Francisco Goya, *Scene di Prigione* (1808), U.K, Bowes Museum Barnard Castle

I surrealisti francesi hanno indagato il legame tra il labirinto e il carcere, prendendo come punto di riferimento le incisioni dell'architetto italiano Giovan Battista Piranesi,⁹ che a ragione può essere considerato il fondatore dell'immaginario moderno della prigione. Le sue *Carceri d'Invenzione*¹⁰ (1761) si costituiscono come il punto di partenza per qualsiasi riflessione che voglia indagare le rappresentazioni del carcere nella letteratura e nell'arte novecentesca.

Queste tavole infatti, oltre a influenzare la costruzione delle prigioni di Newgate nel 1770, ispirare le acqueforti e le *Pitture nere* del pittore spagnolo Francisco Goya¹¹ (fig.5) ed essere usate per le riproduzioni della presa della Bastiglia, hanno inciso

su tutto il filone europeo della letteratura gotica e, in generale, i temi in esse immortalati hanno anticipato i più importanti movimenti letterari e filosofici della modernità e della contemporaneità: il Romanticismo con le sue contrapposizioni tra finito e infinito, astrazione e mimesi, ermetismo e retorica, silenzio e narrazione, vuoto e pieno; il Decadentismo con il suo brulicante processo di decomposizione che coinvolge memorie, figure, persone, natura; l'Esistenzialismo con la sua concezione dell'uomo come paradosso, schiavo di un'angoscia che lo imprigiona e da cui non riesce a liberarsi.

9 Per un ulteriore approfondimento si veda M. Praz, *Giovan Battista Piranesi. Le Carceri*, Milano, Rizzoli, Grandi Libri Illustrati, 1975.

10 Le prime tavole di quella che è l'opera più famosa di Piranesi furono probabilmente realizzate a Venezia e pubblicate nel 1745 col titolo *Invenzioni Capricci di carceri all'acquaforte date in luce da Giovanni Buzard in Roma mercante al Corso*. Sedici anni dopo, nel 1761, fu pubblicata una seconda edizione, con il titolo di *Carceri d'Invenzione di G. Battista Piranesi Archit. Vene.*, con l'aggiunta di due nuove incisioni (da tredici a quindici). Le *Carceri* costituiscono da sempre l'insieme di incisioni più amato e più discusso di Piranesi, una serie di tavole che hanno valicato i confini dell'arte settecentesca, anticipando di fatto molti temi della modernità.

11 Diverse tavole di Goya raffiguranti l'inferno carcerario sono state esposte recentemente al Musée d'Orsay, all'interno della mostra organizzata dal prof. Jean Clair, accademico di Francia, dal titolo *Crime et châtime*nt. Le prigioni di Goya raffigurano soprattutto le torture inflitte al corpo del forzato nel sistema giudiziario dell'Ancien Régime ancora legato al diritto medievale e al fanatismo di una Spagna che non ha assorbito lo spirito dell'Illuminismo.

Nella rivista d'ispirazione surrealista *Documents* (1930), Henry-Charles Puech¹² definisce Piranesi come il visionario dell'immagine più inquietante e moderna di un mondo schiacciato dalle sue costruzioni, dove l'uomo è definitivamente annientato e inghiottito da ciò che crea. Nelle incisioni delle *Carceri d'Invenzione*, la pretesa grandezza umana cede al soffocamento sinistro di grate e strumenti, di ganci e pulegge che creano un meccanismo infernale in cui il recluso si ritrova sottomesso agli apparecchi di tortura e alle macchine. Secondo Puech, il classicismo di Piranesi, profondamente influenzato dall'architettura della Roma antica, anticipa la concezione tipica del Decadentismo: l'uomo, all'inizio dominato dalla natura, lo è ora dall'arte, cioè da un universo di artifici puri. Le prigioni dell'architetto italiano sono dunque finalizzate al disprezzo dell'uomo, concepite con un'evidente volontà di crudeltà che considera le teste dei carcerati piccoli ornamenti trascurabili laddove invece trionfano le sole individualità degli strumenti di tortura e delle scale gigantesche. Puech sottolinea la tecnica inumana di queste incisioni: un'architettura labirintica e sotterranea, sproporzionata nelle dimensioni e nelle sue riproduzioni, che mira all'effetto di cancellare l'individuo e di condurlo al malessere, a uno stato ridicolo o sublime di vertigine che, per molti versi, anticipa alcuni elementi tipici dell'Esistenzialismo, come, ad esempio, la concezione della sofferenza quale parte costitutiva della natura umana.

Un'interpretazione, quest'ultima, ripresa anche da Orietta Rossi Pinelli, docente di Storia della critica dell'arte, che ha scritto un testo su Piranesi nel 2004.¹³ La studiosa sottolinea che l'ossessiva presenza, nelle *Carceri*, della medesima scena, vale a dire un vastissimo ambiente di indefinita ubicazione, chiuso da mura possenti e tetre, percorso e scandito dalle più inverosimili strutture architettoniche, produce un effetto di schiacciamento che tende ad annientare la presenza umana. L'autrice riconosce, però, un legame tra l'architettura piranesiana e lo scenario legato alla decorazione settecentesca, vale a dire le tecniche illusionistiche della cultura figurativa italiana che il Piranesi sapeva dominare alla perfezione:

La fuga di scale sospese nel vuoto che portano in nessun luogo, mentre da un lato

12 H. Puech, *Les "Prisons" de Jean-Baptiste Piranèse*, in *Documents* n.4 (1930), Paris, Jean-Michel Place, 1991.

13 O. Rossi Pinelli, *Piranesi*, Giunti, Milano, 2004.

esaltano la incombente perpendicolarità delle strutture murarie, la serie di archi e ponti che moltiplicano gli spazi pur confermandone l'atmosfera oppressiva, creano immagini allucinate che si reggono tecnicamente proprio per l'eccellente padronanza delle regole prospettiche sperimentate da Piranesi come scenografo. Affiora anche la memoria dell'Arsenale veneziano in quella sovrabbondante, sinistra presenza di cordami, pulegge, catene, massicci anelli di ferro impiantati nel muro.¹⁴



Illustrazione 6: G. B. Piranesi, *Carceri D'Invenzione* (1761). Tavola VIII. *Lo Scalone coi Trofei* in M. Praz, *Giovan Battista Piranesi. Le Carceri*, Milano, Rizzoli, Grandi Libri Illustrati, 1975

Ma in che modo queste incisioni hanno influenzato le rappresentazioni moderne dell'immaginario carcerario? La risposta può essere articolata citando alcuni esempi che testimoniano il ruolo imprescindibile dell'architettura piranesiana in scrittori e artisti che si sono confrontati con il tema della prigione.

Il romanzo gotico, inaugurato dall'inglese Horace Walpole, trae la sua origine proprio da una tavola piranesiana. Nel *Castle of Otranto*, la cui prima edizione risale al 1764 (tre anni dopo la pubblicazione delle *Carceri d'Invenzione*), la prima scena del romanzo, quando

Isabella raggiunge il passaggio segreto che congiunge i sotterranei del castello alla chiesa di San Nicola, è chiaramente ispirata a un'incisione della seconda edizione delle *Carceri*, lo *Scalone con Trofei* (fig. 6), tanto più che, come afferma Pinelli, Walpole

¹⁴ Ivi, p. 14.

amava immensamente le stampe di Piranesi.

Il “sublime sogno” del progettista italiano ha influenzato, a partire da Walpole, tutta una serie di scrittori legati al genere del romanzo gotico: dall'inglese William Beckford che ambienta la storia del *Vathek* (1784) in sotterranei e spazi che riproducono le lugubri aree delle *Carceri*, al francese Petrus Borel, detto il Licantropo, che situa la trama di *Madame Putiphar* (1839) e dei *Contes immoraux* (1833) in ambienti dall'architettura tipicamente piranesiana. Tra gli altri autori che si sono ispirati alle tavole delle *Carceri* non si possono di certo tralasciare Hugo,¹⁵ Stendhal, Baudelaire e Melville. Spetta però a De Quincey, autore di *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), il merito di aver scritto il più bel passo riguardante le prigioni di Piranesi. Marguerite Yourcenar ricorda come lo scrittore inglese cambi volutamente il titolo delle incisioni in “*Dreams*”, a sottolineare che le *Carceri* appartengono in realtà a un genere di opere semi-ipnotiche, di ispirazione romantica, “où l'on dirait qu'entre deux coups d'œil les personnages ont bougé, disparu ou surgi, et que les lieux eux-mêmes ont mystérieusement changé”.¹⁶ Questo il passo di De Quincey che assume le caratteristiche di una visione onirica e dove lo stesso Piranesi vi appare come il protagonista della poetica romantica dell'anelito all'assoluto:

Many years ago, when I was looking over Piranesi's Antiquities of Rome, Mr. Coleridge, who was standing by, described to me a set of plates by that artist, called his Dreams, and which record the scenery of his own visions during the delirium of a fever. Some of them (I describe only from memory of Mr. Coleridge's account) represented vast Gothic halls: on the floor of which stood all sorts of engines and machinery, wheels, cables, pulleys, levers, catapults, etc., etc., expressive of enormous power put forth and resistance overcome. Creeping his way upwards, was Piranesi himself: follow the stairs a little further, and you perceive it come to a sudden abrupt termination, without any balustrade, and allowing no step onwards to him who had reached the extremity, except into the depths below. Whatever is to become of poor Piranesi, you suppose, at least, that his labours must in some way terminate here. But raise your eyes, and behold a

15 Marguerite Yourcenar definì l'affinità tra Hugo e Piranesi nei seguenti termini: “il visionario incontrava il visionario” (Pinelli, *op.cit.*, p. 16).

16 M. Yourcenar, *Sous bénéfice d'inventaire* (1962), in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, 1991, p. 107.

second flight of stairs still higher: on which again Piranesi is perceived, by this time standing on the very brink of the abyss. Again elevate your eye, and a still more aerial flight of stairs is beheld: and again is poor Piranesi busy on his aspiring labours: and so on, until the unfinished stairs and Piranesi both are lost in the upper gloom of the hall.¹⁷

Anche Jean Starobinski,¹⁸ nell'opera *L'invention de la liberté 1700-1789*, dedica all'architetto italiano parole importanti. Nel paragrafo intitolato *Les Songes de la Raison*, il critico spiega la differenza tra il sentimento che l'uomo prova davanti alle rovine e la sensazione che invece comunica l'immagine della prigione piranesiana. Nel primo caso è il soggetto che dimentica, nel secondo è l'uomo stesso a essere dimenticato, schiacciato e distrutto:

Les *Prisons* dressent l'appareil monumental où s'exalte le génie édificateur de l'homme, mais dans le but final d'écraser et de détruire des hommes. Nous identifions-nous avec l'exaltation du bourreau constructeur, ou avec l'angoisse du prisonnier destiné au supplice? L'image de la prison, chez Piranèse, n'impose-t-elle pas à la figure humaine une situation exactement contraire au sentiment qu'il éprouve en présence des ruines? Non pas avoir oublié mais: être oublié. Tandis que les ruines supposent un contemplateur inutilement éveillé devant l'«oublieuse mémoire» des pierres, les *Prisons* dressent le songe vigile d'un édifice qui multiplie ses voûtes et ses escaliers en spirale pour signifier au prisonnier qu'il est à tout jamais oublié, retranché de la communion humaine.¹⁹

Secondo Starobinski, il Settecento stesso è un secolo “piranesiano”, un'età in cui il carcere domina a tutti i livelli: dalle prigioni fisiche in cui vengono rinchiusi gli avversari politici a quelle letterarie del marchese de Sade o del teatro che svelano gli orrori delle perversioni umane e del potere politico. E la stessa Rivoluzione francese, che per Starobinski si traduce nell'invenzione della libertà, nasce con la distruzione della

17 T. De Quincey, *The Confessions of an English Opium-Eater* (1821), Digireads.com Publishing, 2006, p. 63.

18 J. Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789* (1963), Paris, Gallimard, 2006.

19 Ivi, p. 174, 177.

fortezza di Stato. Il diciottesimo secolo si apre, cioè, con l'esaltazione di celle dall'atmosfera ancora medievale, ultimi rimasugli di una monarchia assoluta che, ormai al tramonto, continua il suo inarrestabile declino e si chiude con l'assalto e la presa della Bastiglia. Le *Carceri* di Piranesi e la distruzione della Bastiglia si configurano, dunque, come gli atti fondativi della civiltà contemporanea, immagini destinate a entrare nella memoria e nella coscienza collettiva di tutte le generazioni successive al fine di testimoniare che la modernità nasce dalla prigione:

Ce siècle où va s'exalter l'idée de la liberté devait commencer par prendre conscience de l'horreur des cachots, et d'une façon qui tient de l'obsession. Qu'il s'agisse des donjons du marquis de Sade, où règne le caprice sanglant d'une «secte» secrète; qu'il s'agisse des récits authentiques ou fictifs, ou encore des pièces de théâtre dénonçant l'arbitraire de l'Inquisition et de l'absolutisme: le thème carcéral reparaît constamment, tantôt comme scénographie, tantôt comme malheur vécu. Et si le premier acte de la Révolution française, la prise de la Bastille, est la destruction d'une prison, l'événement correspond sans nul doute à une image profondément inscrite dans la conscience collective.²⁰

Tuttavia un elenco di intellettuali e di artisti non è di per se stesso sufficiente al fine di comprendere l'attualità di Piranesi e il contributo delle sue tavole alla modernità. In tal senso si rivela prezioso e fondamentale un testo, scritto nel 1962 da Marguerite Yourcenar, dal titolo *Sous bénéfice d'inventaire*. Nel saggio in esso contenuto, *Le cerveau noir de Piranèse*, l'autrice insiste sul concetto del carcere piranesiano come “labirinto mentale” e “proiezione dell'anima”. L'aspetto innovativo e rivoluzionario dell'architetto italiano consiste, cioè, nell'aver spezzato i canoni attraverso cui la tradizione era solita rappresentare la prigione come variante della gabbia di ferro o della cella tutta chiusa da potenti sbarre:

[...] ce qui frappe d'abord, c'est que les *Carceri* ressemblent fort peu à l'image traditionnelle d'une prison. De tout temps, le cauchemar de l'incarcération a consisté surtout dans *la mise à l'étroit*, dans l'emmurement à l'intérieur d'un cachot

20 Ibidem.

qui a déjà les dimensions d'une tombe. [...] Il comporte aussi la misère physique, l'ordure, la vermine, les rats grouillant dans l'ombre, tout le décor hideux des in-pace et des oubliettes qui obséda l'imagination romantique. [...] Nous sommes loin de cette infecte horreur ou de cette sordide hypocrisie avec les *Prisons* mégalomanes de Piranèse.²¹

La prigione piranesiana anticipa la modernità proprio perché si tratta di un carcere immateriale che si identifica con i meandri della mente umana. Secondo Yourcenar, nelle incisioni dell'artista italiano, che racchiudono l'immaginario architettonico della pena, esiste una dimensione sconosciuta ad ogni altro progettista: quella dell'infinito temporale da cui scaturisce il senso dello spazio vuoto. Il luogo della reclusione non è più angusto, anzi si configura come una dilatazione insopportabile, una moltiplicazione angosciosa di piani, un susseguirsi labirintico di svasamenti e forature dalla prospettiva circolare, infinita:

Notre vertige devant le monde irrationnel des *Prisons* est fait, non du manque de mesures (car jamais Piranèse ne fut plus géomètre), mais de la multiplicité de calculs qu'on sait exacts et qui portent sur des proportions qu'on sait fausses. [...] L'artiste réussit à nous convaincre que cette salle démesurée est d'ailleurs hermétiquement close, même sur la face du rectangle que nous ne verrons jamais, parce qu'elle est située derrière nous. Dans les rares cas [...] où une impraticable échappée s'ouvre sur un extérieur lui-même enserré par des murs, cette espèce de trompe-l'oeil ne fait qu'aggraver au centre de l'image le cauchemar de l'espace fermé. [...] Mais ce monde privé de centre est en même temps perpétuellement expansible. [...] Ce monde bouclé sur lui-même est mathématiquement infini.²²

Il carcere piranesiano è, dunque, un carcere mentale dove immensità e segregazione, vuoto e schiacciamento, coesistono e si fondono, rendendo tangibile ciò che è invisibile e inenunciabile: le catene della mente umana. Scale elicoidali, pozzi senza fine, soffitti irraggiungibili, nicchie oscure, ballatoi sospesi, aggetti vertiginosi, precipizi incolmabili, e ancora asimmetrie murarie e specularità ottiche rappresentano le vie

21 M. Yourcenar, *op. cit.*, pp. 91-92.

22 Ivi, pp. 95-96.

labirintiche della mente umana, il *cerveau noir* in cui si muovono quei fantasmi che sono le nostre idee e i nostri pensieri. La prigione di Piranesi si costituisce come l'occhio della mente che non intravede più nessun spiraglio di uscita, di libertà, incatenato com'è nei concentrici sviluppi della reclusione temporale. Le vedute si aprono e si chiudono su una dimensione di eternità: la prospettiva degli spazi negati trascende il carcere materiale, proiettando la pena in una sofferenza senza fine in cui la mente si smarrisce. In questo incubo architettonico, ciò che risulta insuperabile, inespugnabile, non è tanto la barriera dei muri, il limite fisico, quanto la sua assimilazione. Il carcere immateriale è, al contempo, restrizione senza fine e interiorizzazione di un infinito senza tempo:

«Le Danemark est une prison», dit Hamlet. «Alors, le monde en est une», rétorque le plat Rosencrantz, damant pour une fois le pion au prince vêtu de noir. Faut-il supposer à Piranèse une conception du même genre, la vision distincte d'un univers de prisonniers? Pour nous, assombris par deux siècles de plus d'aventures humaines, nous ne reconnaissons que trop ce monde borné et cependant infini où grouillent de minuscules et obsédants fantômes: nous reconnaissons le cerveau de l'homme. Nous ne pouvons pas ne pas songer à nos théories, à nos systèmes, à nos constructions mentales magnifiques et vaines dans les recoins desquelles finit toujours par se tapir un supplicié. Si ces *Prisons* longtemps relativement négligées attirent comme elles le font l'attention du public moderne, ce n'est peut-être pas seulement, comme l'a dit Aldous Huxley, parce que ce chef-d'oeuvre de contrepoint architectural préfigure certaines conceptions de l'art abstrait, c'est surtout parce que ce monde factice, et pourtant sinistrement réel, claustrophobique, et pourtant mégalomane, n'est pas sans nous rappeler celui où l'humanité moderne s'enferme chaque jour davantage, et dont nous commençons à reconnaître les mortels dangers.²³

Ecco l'inferno mentale a cui Piranesi ha dato forma e che Yourcenar ha magistralmente colto: esso è l'involucro simbolico di una norma totalizzante, pervasiva e interiorizzata. Nelle *Carceri*, l'ipotetico recluso non è guardato, non è sottoposto a un regime di controllo esterno, non è semplicemente prigioniero dello spazio (come invece

23 M. Yourcenar, *op. cit.*, pp. 101-102.

succede nel Panopticon benthamiano o nel carcere foucaultiano dove esiste ancora una netta separazione tra interno ed esterno, controllo e controllato o, in termini filosofici, tra norma oggettivata e norma soggettivata) ma anche della sua infinita dilatazione in un tempo senza tempo. Nell'architettura piranesiana, il carcerato è cioè schiavo del "suo" tempo e come tale egli diviene norma soggettivata, vale a dire regola di se stesso e contro se stesso, confinato com'è in un labirinto mentale che può essere vissuto solo a patto di accettare e interiorizzare le regole astratte e i segreti normativi che lo generano e lo plasmano. Ed è proprio questo concetto enunciato da Piranesi, vale a dire la prigione quale sogno o meglio incubo che vive dentro di noi, che conferisce alle sue *Carceri* una potenza ipnotica ed emotiva destinata ad attraversare i tempi, a influenzare il Romanticismo e il Surrealismo e a contaminare ancora oggi l'arte e la cultura:

Regardons-les, ces *Prisons*, qui sont, avec le *Peintures noires* de Goya, une des oeuvres les plus secrètes que nous ait léguées un homme du XVIII siècle. Tout d'abord, il s'agit d'un rêve. Aucun connaisseur en matière onirique n'hésitera un moment en présence de ces pages marquées par les principales caractéristiques de l'état de songe: la négation du temps, le décalage de l'espace, la lévitation suggérée, l'ivresse de l'impossible réconcilié ou surmonté, une terreur plus voisine de l'extase que ne le pensent ceux qui, du dehors, analysent les produits du visionnaire, l'absence de lien ou de contact visible entre les parties ou les personnages du rêve, et enfin la fatale et nécessaire beauté. Ensuite, et pour donner à la formule baudelairienne son sens le plus concret, c'est une rêve de pierre.²⁴

In armonia con l'analisi di Puech, Yourcenar ribadisce che il terrore suscitato dalle prigioni piranesiane non dipende tanto dai vari strumenti di tortura che vi sono rappresentati ma piuttosto dall'impatto che gli spazi immensi producono sull'individuo. Il detenuto, condannato all'isolamento, si sente come un insetto inghiottito dall'architettura megalomane delle *Carceri* e, intrappolato in un abisso senza fondo, si dimena in continuazione, disperandosi:

La véritable horreur des *Carceri* est moins dans quelques mystérieuses scènes de

²⁴ Ivi, p. 93.

tourment que dans l'indifférence de ces fourmis humaines errant dans d'immenses espaces, et dont les divers groupes ne semblent presque jamais communiquer entre eux, ou même s'apercevoir de leur respective présence, encore bien moins remarquer que dans un recoin obscur on supplicie un condamné. Et de cette inquiétante petite multitude, le trait le plus singulier peut-être est l'immunité au vertige. Légers, bien à l'aise de ces altitudes du délire, ces moucheron ne paraissent pas s'apercevoir qu'ils côtoient l'abîme.²⁵

Yourcenar sembra riassumere tutta la sua analisi sulle *Carceri* in questo passaggio, senza dubbio il più importante ed efficace del saggio:

Ces lieux de réclusion d'où sont éliminés le temps et les formes de la nature vivante, ces chambres closes qui deviennent si vite des chambres de torture, mais dont la plupart des habitants semblent dangereusement et obtusement à l'aise, ces gouffres sans fond et cependant sans issue ne sont pas une prison quelconque: ils sont nos Enfers.²⁶

Mario Praz, nel saggio *Giovanni Piranesi. Le Carceri*,²⁷ evidenzia come i temi novecenteschi dell'illogico, del labirinto, degli specchi, dell'infinito spaziale e temporale, che hanno consacrato lo scrittore argentino Jorge L. Borges come uno dei più importanti cantori del simbolico, fossero già presenti nelle *Carceri d'Invenzione*. La stessa "Biblioteca di Babele" che Borges descrive nell'omonimo racconto del 1941 presenta, e non a caso, una struttura labirintica e manifestamente piranesiana:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un

25 Ivi, p. 99.

26 Ivi, p. 101.

27 G. Praz, H. Focillon (a cura di), *Giovan Battista Piranesi. Le Carceri*, Milano, Abscondita, 2011.

bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante.²⁸

Tuttavia, secondo Praz, l'effetto delle *Carceri d'Invenzione* sulla cultura contemporanea è ancora più dirompente dell'impatto delle opere di Borges sul Novecento o delle pitture di Goya sull'arte moderna. Ciò dipende proprio, e in questo senso la riflessione di Praz si riallaccia a quella di Yourcenar, da quella “perdita del centro” che l'architettura piranesiana rappresenta:

L'allucinante moltiplicazione d'ambienti simili, all'infinito, come in un gioco di specchi, è comune a Borges e al Piranesi delle *Carceri*; ma il significato del fenomeno è diverso nell'un caso e nell'altro. Si potrà vedere nella fantasia di Borges uno fra i tanti aspetti del caos moderno, ma la composizione di Piranesi ha un bel altro carattere sintomatico: è un'eminente testimonianza di quella «perdita del centro» che segna una frattura capitale nella storia del pensiero e dell'arte. Hans Sedlmayr ha veduto in Goya il primo artista che abbia dato espressione al mondo dell'illogico. Ma anche le *Carceri* di Piranesi ci trasportano fuori dal mondo delle armoniose simmetrie che era stata la nota dominante dell'arte europea prima del Settecento.²⁹

Ma forse è in questo passaggio che Praz rivendica, in modo più incisivo ed efficace, il primato di Piranesi che consiste nell'aver inaugurato, grazie alle sue incisioni, la

28 L. Borges, *Biblioteca de Babel* (1941). Il brano è tratto dall'edizione on line reperibile a questo indirizzo: <http://www.literaberinto.com/vueltamundo/bibliotecaborges.htm>

29 M. Praz, *op. cit.*, p. 31.

rappresentazione del mondo moderno, della sua irrazionalità e della sua confusione:

Con le *Carceri* Piranesi è il solo degli italiani ad affacciarsi sull'abisso del caos – quel caos che di più in più diventerà appannaggio del mondo moderno. E come con le *Carceri*, così coi *Grotteschi*, in cui gli oggetti, targhe, scudi, cartocci, conchiglie, capitelli, erme, tamburi di colonne, palme, sfingi, teschi, bare, giacciono alla rinfusa come al fondo del mare i relitti d'una civiltà sommersa: sono sedimentazioni casuali d'un mondo abolito.³⁰

Claustrofilia ottocentesca

Una tavola di Piranesi (fig.7) è stata immortalata anche sulla copertina italiana del saggio di Victor Brombert, *La prison romantique*³¹ (1975), testo dedicato alle rappresentazioni dell'immaginario carcerario nell'Ottocento francese. L'autore non poteva non pensare all'architetto italiano dal momento che la sua opera indaga dettagliatamente le prigioni letterarie create dai più importanti scrittori del Romanticismo e del Decadentismo che, come si è già accennato, rimasero profondamente influenzati dall'architettura piranesiana. Brombert lega indissolubilmente l'immaginario della prigione romantica a quello delle *Carceri* piranesiane:

³⁰ Ivi, p. 32.

³¹ V. Brombert, *La prison romantique*, Paris, José Corti, 1975. L'incisione piranesiana si trova sull'edizione italiana: V. Brombert, *La prigione romantica*, Bologna, Il Mulino, 1991.

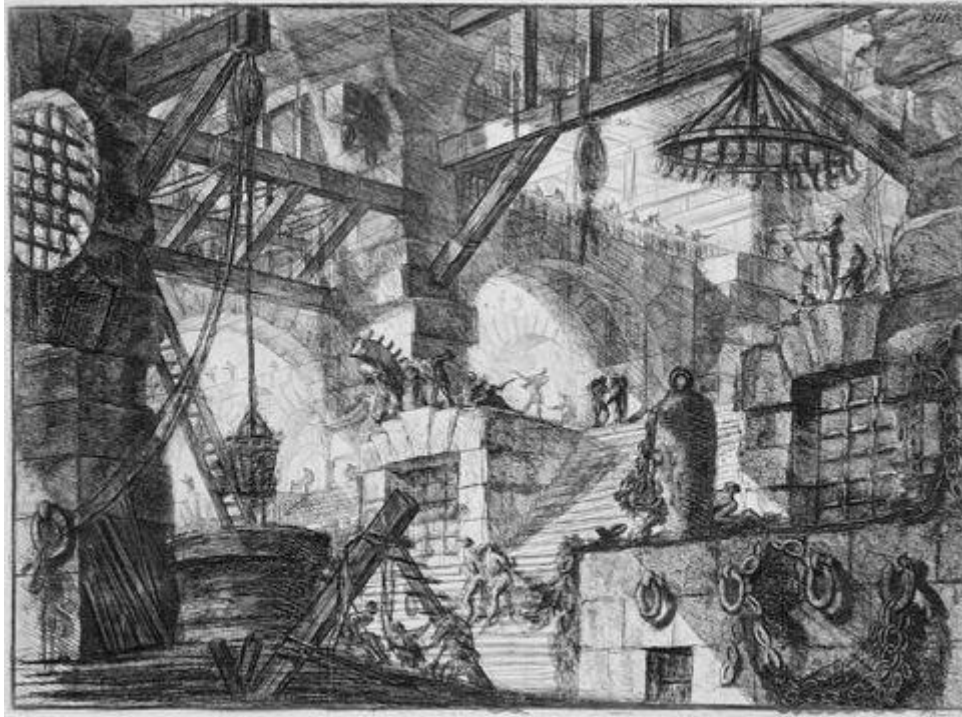


Illustrazione 7: G. B. Piranesi, *Carceri D'Invenzione* (1761). *Tavola XIII*, copertina del saggio di V. Brombert, *La prigione romantica*, Bologna, Il Mulino, 1991

Prison et imagination romantique. La fin du XVIII siècle annonce l'importance du thème carcéral. Les espaces oniriques du roman noir ou «gothique» correspondent sans doute à un besoin de descendre vers l'irrationalité des profondeurs et le rétrécissement labyrinthique. Structures du rêve qui se manifestent également dans les prisons imaginaires de Piranèse. Ces vertiges du souterrain ou de l'entassement, nous les retrouverons dans bien des textes romantiques. Ce n'est toutefois pas un hasard si le goût pour Piranèse et pour les scènes de détentions cruelles (voir l'oeuvre de Sade) se manifeste parallèlement au grand rêve de la liberté. [...] L'obsession des murs, cryptes, vocations forcées, procédures inquisitoriales, correspond à l'éveil d'une révolte contre l'arbitraire.³²

Nell'introduzione, Brombert ci propone un'analisi per certi versi simile a quella di Starobinski, allorquando evidenzia come l'epoca moderna nasca all'insegna della prigione. Se, nel Settecento, è la Bastiglia il simbolo dell'odiosa fortezza di Stato la cui

³² Ivi, p. 14.

caduta dà origine alla rivoluzione, nell'Ottocento è lo Spielberg il carcere in cui si ritrovano le più importanti personalità politiche e letterarie dell'epoca. Tutti gli eventi che si susseguono tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo sono indissolubilmente legati all'esperienza carceraria, così come i grandi "héros-prisonniers" della civiltà occidentale che hanno tramandato le loro gesta e le loro opere al mondo contemporaneo:

C'est en prison que'André Chénier écrit certains de ses vers les plus émouvants. Pour le jeune Hugo, pour le jeune Vigny, comme pour beaucoup d'autres enfants de cette génération, le mot prison aura à jamais une résonance particulière. La chute de Napoléon ne fera que replonger l'Europe dans la peur de la prison d'Etat. Si l'image de la Bastille, après 1815, continue à fonctionner comme symbole, il convient de déchiffrer cette image comme symbole d'autre chose. Car la Bastille est de toute évidence anachronique: ce sont les prisons de l'Europe réactionnaire qui s'imposent comme réelles et terrifiantes. Michelet, qui s'est inspiré du «mythe» de la Bastille, ne s'y est pas trompé: il savait bien que, du Spielberg à la Sibérie, le monde était couvert de prisons bien plus terribles. [...] C'est bien en fonction de l'actualité politique qu'il faut mesurer le prestige de Casanova, Cellini, Sade, du baron de Trenck, de Latude, Linguet, Pellico, Andryane – le prestige de tous les héros-prisonniers passés ou contemporains.³³

L'autore spiega che nel Romanticismo la prigione assume le caratteristiche di spazio del sogno e della poesia, del rifugio e della protezione, il che permette al recluso di immaginare e di elevarsi al di là delle barriere fisiche nel tentativo di cogliere l'assoluto. Il carcere svolge dunque un'azione terapeutica, catartica, e viene paragonato alla cella monacale, al luogo della rivelazione e della rinascita spirituale:

Qu'il y ait, spontanément, échange et réversibilité des images, rien ne le prouve mieux qu'un livre qui n'a pas fait rêver que des enfants. Dantès, dans *Le Comte de Monte-Cristo*, connaît, en prison, re-naissance et libération à partir de la cellule occupée par la figure monacale de l'abbé Faria. Prisonnier-moine, moine-

³³ Ivi, p. 15.

prisonnier: les deux images convergent dans le roman du Dumas.³⁴

Secondo l'autore, la distruzione della Bastiglia nel luglio del 1789 non ha semplicemente segnato l'avvio del processo rivoluzionario, ma ha anche annientato il vecchio concetto della prigione come luogo fisico e reale. Il vero carcere per i romantici è interiore, in quanto la galera rappresenta la bellezza tragica della solitudine, l'individualismo, l'inquietudine che scaturisce nel tentativo di definire la propria identità, l'angoscia esistenziale, la concezione del forzato come eroe che dalla caduta è in grado di risollevarsi fino a toccare le vette dell'infinito. Nel Romanticismo si ha, dunque, un capovolgimento di valori: se nel passato la prigione era vista come il luogo "maledetto" della schiavitù e del degrado, ora essa è considerata come il luogo "benedetto" della vera libertà, uno spazio sacro, un santuario che si deve cercare a tutti i costi per poter giungere alla piena realizzazione di se stessi. È questa la concezione della *prison bénéfique*, termine coniato da Gilbert Durand nel suo saggio³⁵ dedicato alle carceri stendhaliane, e che Brombert spiega attraverso la metafora dell'uccello in cielo e di quello in gabbia. L'uccello che vola nel cielo sembra libero, realizzato, felice, ma in realtà prova nostalgia e rimpianto per la gabbia da cui è evaso poiché solo in essa era in grado di cantare in modo sublime e perfetto. Ne sembra consapevole anche il personaggio shakespeariano di Re Lear, il quale proclama tutta la sua gioia per essere incarcerato insieme alla figlia Cordelia con tali parole: "Come, let's away to prison. We two alone will sing like birds i'th'cage".³⁶ Spiega Brombert:

Tout est perdu, il est vrai – mais Cordelia est retrouvée. Lear indique les raisons de son enchantement. La prison leur sera une cage merveilleuse; tels des oiseaux, ils y pourront chanter leur poème de pardon, d'amour, et d'innocence. Ils s'y sentiront libérés des servitudes du monde; doués d'une vue merveilleuse qui leur révélera le secret des choses comme s'ils étaient les «espions de Dieu» («As if we were God's spies»).

34 Ivi, p. 13.

35 G. Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961.

36 V. Brombert, *op.cit.*, p. 18.

37 Ivi, p. 19.

La cella si costituisce, così, come il luogo della creazione artistica, dell'ispirazione oltre che della rivelazione e della rinascita. La vera libertà è associata alla prigionia: il carcere stimola il forzato a elevare lo spirito, a oltrepassare i limiti fisici, a volare, a sognare, a produrre versi e poesia poiché, come ci ricorda il poeta Schiller, “c'est bien dans l'obscurité du donjon que le rêve de liberté pénètre comme un éclair dans la nuit”.³⁸ Per spiegare questo concetto, Brombert cita il grande fascino che il Tasso in prigione ha esercitato su molti scrittori, tra cui Borel, Byron e Baudelaire, quando essi hanno cantato “la notion de liberté associée à l'encellulement”.³⁹ Scrive l'autore:

Le sens propre de la métaphore implique un renversement de valeurs: le lieu abhorré se transmue en lieu saint. «Une prison... c'est un asile sacré» affirme un des personnages dans *Madame Putiphar* de Pétrus Borel. Et Byron, dans son «Sonnet on Chillon»:

Chillon! Thy prison is a holy place,
And thy sad floor an altar...⁴⁰

38 Ivi, p.17.

39 Ivi, p. 16.

40 Ivi, p. 19.



Illustrazione 8: E. Delacroix, *Tasso nell'ospedale di Sant'Anna a Ferrara* (1839), Collezione privata

In *Sur "Le Tasse en prison"*⁴¹ (1866), Baudelaire, ispirandosi al quadro di Delacroix (fig.8) del 1839 in cui l'autore della *Gerusalemme liberata* è raffigurato in cella, seduto sul letto, con il gomito sul cuscino, i piedi nudi a terra a calpestare le carte, identifica Tasso con l'arte poetica la quale risulta, così, soffocata dalle pareti del carcere, cioè del reale. Quello del "Tasso in prigione", come ci ricorda Stefano Jossa, nel saggio *Il luogo della poesia: la prigione del Tasso a Sant'Anna*⁴² è un tema che ha riscosso un notevole successo nella cultura ottocentesca: da Byron a Chateaubriand, da Samuel Rogers a Shelley, i romantici hanno visto in questo autore italiano del Cinquecento un grande

41 Baudelaire, *Sur "Le Tasse en prison"* (1866), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1963. Questo il sonetto: «Le poète au cachot, débraillé, maladif, Roulant un manuscrit sous son pied convulsif, Mesure d'un regard que la terreur enflamme L'escalier de vertige où s'abîme son âme. Les rires enivrants dont s'emplit la prison Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison; Le Doute l'environne, et la Peur ridicule; Hideuse et multiforme, autour de lui circule. Ce génie enfermé dans un taudis malsain, Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim Tourbillonne, ameuté derrière son oreille, Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille, Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs, Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!».

42 S. Jossa, *Il luogo della poesia: la prigione del Tasso a Sant'Anna*, in S. Sgavichia, *Spazi, geografia, testi*, Roma, Bulzoni, 2003.

mito, il prototipo del poeta geniale e incompreso che, nello spazio ristretto della cella, trova la libertà nel sogno, nell'immaginazione e dunque nella poesia. Il carcere di Sant'Anna a Ferrara, nel quale Tasso fu rinchiuso nel 1579 con l'accusa di essere un pazzo, si presta a molte interpretazioni: da luogo fisico in cui il poeta viene confinato come malato, in qualità di elemento destabilizzante che la società vuole disciplinare attraverso la reclusione, a luogo simbolico dove la poesia sfida la prigione del mondo e l'arte si impone come follia, straniamento e solitudine. Baudelaire, ben conscio della tradizione che l'ha preceduto, rielabora il tema del "Tasso in prigione", spostandone definitivamente l'interpretazione sull'aspetto verbale. La prigione di Sant'Anna rappresenta così lo spazio della letteratura: luogo dell'eternità, della pazzia, della creazione artistica ma soprattutto della contraddizione tra finito e infinito, intimità ed evasione, solitudine e gioia. Solo in carcere l'anima riesce a sognare e a superare le quattro mura del reale rendendo l'uomo un poeta, proprio perché l'artista è colui che vive la contrapposizione tra il desiderio di vaporizzazione e la realtà della concentrazione in se stessi. La parola chiave del sonetto è l'"anima" che si inabissa nei suoi sogni poiché la prigione non rappresenta più il luogo di reclusione del corpo ma il luogo di vertigine dello spirito. In Baudelaire, da luogo fisico e sociale in cui Tasso è rinchiuso e isolato, la prigione diviene spazio interiore, letterario, figura prediletta della poesia.

Tornando all'analisi di Brombert, l'autore evidenzia un legame profondo e "naturale" tra il destino del poeta e la sorte del carcerato, poiché la poesia stessa diviene prigione, interiorizzazione della clausura: il forzato trova in sé un poeta e il poeta è un mondo incatenato in un uomo. La metafora del *cerveau noir* di Piranesi, celebrata da Hugo, spiega bene questo concetto, nel senso che la mente-cella contiene il segreto del mondo, l'infinito della poesia, il sogno dell'evasione, il desiderio della realizzazione totale e della fusione con la natura e con l'universo. Solo lo spazio angusto e ristretto può spingere l'individuo a cercare la fuga la quale si realizza nell'immaginazione e nella letteratura:

La poésie *devient* prison. Réversibilité de la métaphore que rend plus saisissante la substitution du cerveau à la notion plus abstraite d'espace clos. Hugo peut servir

d'exemple de cette intériorisation de la claustration: le «noir cerveau»de Piranèse annonce [...] la métaphore du crâne-cachot où l'araignée suspend sa toile. Or ce que le cerveau-cachot du poète contient précieusement enfermé en lui-même, c'est justement l'infini de la poésie et le secret du monde.⁴³

Non a caso, Brombert sottolinea come i grandi autori dell'Ottocento sentissero il bisogno di scrivere in spazi stretti, simili a una cella, per sentirsi davvero ispirati. Balzac nella “mansarde féconde”, Stendhal nella “prison de soie”, Flaubert nel “cabinet aux volets fermés, où il se grise avec de l'encre”⁴⁴ rappresentano efficacemente l'immagine dello scrittore *enfermé*. Nerval, rinchiuso in un ospedale psichiatrico, viene considerato dall'autore come il prototipo del poeta-prigioniero, creatore e sognatore per eccellenza. La scrittura stessa sembra realizzarsi compiutamente soltanto se confinata in forme costrittive o in regole “chiuse”. Scrive Brombert:

Ce n'est pas par hasard que Wordsworth, pour défendre le sonnet, recourt à une série d'images monacales et cellulaires:

«Nuns fret not at their convent's narrow room;
And hermits are contented with their cells...»

et que Baudelaire, célébrant lui aussi le sonnet, affirme que les formes contraignantes donnent une idée plus profonde de l'infini.⁴⁵

La prigione come luogo dei contrasti è ciò che accomuna le opere dei più importanti scrittori del Romanticismo francese, poiché nella cella si fronteggiano lo stato di schiavitù e il sogno di libertà, la fatalità e la volontà, il limite dello spazio angusto e l'anelito all'infinito, lo squallore dei muri e il rifugio che essi rappresentano, la crudeltà dei carcerieri e la bontà dei forzati saggi, la sporcizia dei topi e dei parassiti e lo splendore dell'ambiente circostante. In ogni caso, il carcere svolge sempre un effetto benefico, indispensabile per arricchire la propria conoscenza, sia verso l'interno in quanto ricerca del proprio “io” che verso l'esterno in quanto volo dell'immaginazione e ricerca della propria realizzazione nell'universo:

43 Ivi, p. 20.

44 Ibidem.

45 Ibidem.

Deux mouvements pour ainsi dire contraires et simultanés se dessinent: vers un «intérieur» (recherche du moi, besoin de connaissance, travail de la mémoire); vers un «dehors» (joie de l'évasion spirituelle, essor de l'imagination). [...] Essentiellement non-héroïque, l'acheminement vers la cellule de l'intériorité correspond à un lyrisme nocturne, à une quête de l'authenticité qui, à l'extrême, ne tolère aucune pose.⁴⁶

Brombert individua sei grandi scrittori che hanno rappresentato nelle loro opere l'immaginario carcerario sotto forma di claustrofilia, vale a dire di idealizzazione della cella o della stanza chiusa quale spazio di illuminazione, rinascita e ispirazione: Borel, Stendhal, Hugo, Nerval, Baudelaire e Huysmans.

Prospettive novecentesche

Non è un caso se il saggio di Brombert interrompe la trattazione sull'immaginario carcerario ottocentesco dopo aver analizzato la poetica di Huysmans. Negli ultimi decenni del secolo viene meno, infatti, quell'approfondita riflessione sul tema dell'*enfermement* che caratterizza invece le opere del Romanticismo e che influenza alcuni autori del Decadentismo. A cavallo tra Ottocento e Novecento si assiste, così, a una netta cesura tra un prima, dove l'universo carcerario è costantemente presente e indagato in tutti i suoi aspetti sia reali che psicologici, e un dopo dove l'immagine della cella, pur presente, perde quell'insieme di significati e di sfumature che l'hanno contraddistinta precedentemente. Per capire le ragioni di tale cesura, risulta utile l'articolo di Pierre Citti dal titolo *Prisons fin de siècle: prisons pour rire, prisons pour mourir* pubblicato nel 2004 sulla rivista *Romantisme*.⁴⁷ L'autore ritiene che gli scrittori realisti e naturalisti si siano occupati scarsamente del tema carcerario per sottolineare la loro distanza rispetto alla concezione romantica della cella come luogo felice, mentre i poeti simbolisti l'hanno trascurato perché non interessati alla trattazione di questioni

⁴⁶ Ivi, pp. 15-16.

⁴⁷ P. Citti, *Prisons fin de siècle: prisons pour rire, prisons pour mourir. Sur L'Ennemi de Lois de Maurice Barrès*, in *Romantisme*, n° 126, Paris, Puf, 2004.

sociali, politiche o legate alla realtà circostante. Ciò non significa che la prigione scompaia dai testi di questo periodo ma vi rimane o come immagine per qualificare la situazione dei personaggi rispetto alla loro classe sociale, alla città e alla provincia (e questo avviene soprattutto, secondo Citti, nei romanzi di Flaubert e di Zola) o come *topos*, luogo comune, punto di raccordo, elemento ripetitivo e necessario della trama ma privo di descrizione e di approfondimento (e questo avviene, invece, nel romanzo d'avventura e particolarmente nei romanzi popolari di Eugène Sue e di Paul Féval dove la novità del *feuilleton* costringe tali scrittori a sviluppare intrecci ricchi di intrighi nei quali ricorre sempre la costante di uno o più personaggi che finiscono in carcere) o come problema meramente politico (ciò che caratterizza gli articoli e i testi di molti giornalisti, tra cui Vallès, Barrès, Gégout e Malato, i quali sono interessati però al carcere di Sainte-Pélagie più come luogo di reclusione e di propaganda dei dissidenti anarchici e socialisti che come luogo di un immaginario da declinare).

Lo scopo della tesi è dunque quello di rintracciare le varie declinazioni che l'immaginario della reclusione assume dopo quella cesura di fine secolo. In quali opere del Novecento francese e con quali modalità torna la rappresentazione dell'universo carcerario? Per rispondere a tale domanda ci siamo concentrati soprattutto su alcuni generi, vale a dire il romanzo poliziesco, il *noir*, la scrittura memorialistica e quella testimoniale che ci permettono di trattare, suddividendo la tesi per filoni tematici, la prigione 1) come spazio delle legge e dell'istituzione, 2) come spazio della pulsionalità e 3) come spazio della scrittura. Per quanto riguarda le rappresentazioni dell'universo carcerario nella letteratura francese del Novecento c'è da dire che non è stato ancora pubblicato uno studio che affronti in modo esauriente l'argomento. Sebbene i temi legati alla prigione e all'*enfermement* costituiscano da tempo l'oggetto di analisi critiche, la saggistica ha tuttavia affrontato il discorso senza esaurirne gli ambiti di ricerca. A partire dagli anni Settanta, infatti, la prigione è stata analizzata o come pratica sociale e giuridica, il che ha prodotto un'abbondante bibliografia storica e filosofica entro cui spiccano le opere di Michel Foucault,⁴⁸ di Michael Ignatieff⁴⁹ e di Norbert Finzsch,⁵⁰ o

48 M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

49 M. Ignatieff, *Le origini del penitenziario. Sistema carcerario e rivoluzione industriale inglese 1750-1850* (1978), trad. it. G.P. Garavaglia, Milano, Mondadori, 1982.

50 N. Finzsch., R. Jutte, *Institutions of Confinement: Hospitals, Asylums and Prison in Western Europe and North America (1500-1950)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

come argomento di critica letteraria ma prettamente circoscritto al periodo romantico e all'Ottocento, come è emerso dalla trattazione de *La prison romantique* di Victor Brombert.

Questa tesi, invece, adotterà un approccio multidisciplinare attraverso il quale lo spazio della prigione novecentesca sarà indagato e analizzato assumendo un'impostazione metodologica che si avvarrà di vari contributi, dalla critica letteraria ai *visual studies*, dalle scienze sociali alla storia e agli studi giuridici, partendo dal presupposto che qualsiasi fenomeno, anche letterario, può essere compreso e descritto appieno solo attraverso l'intreccio dei saperi e l'abbattimento delle barriere tra le varie discipline. Inoltre, pur trattandosi di una tesi di francesistica, lo studio, in considerazione della sua impostazione tematica, talora non potrà prescindere da uno sguardo comparatistico. Sarà ineludibile, infatti, il riferimento ad alcuni autori di altre letterature europee come, per esempio, Pellico, Wilde e Kafka. Peraltro, sappiamo quanto il tema della prigione sia importante anche nelle letterature russe, nelle opere di scrittori quali Serge, Dostoevskij, Tolstoy e Solgenitzin, ma inevitabilmente abbiamo dovuto operare una scelta selettiva.

Nel primo capitolo, la prigione verrà analizzata come spazio della legge e dell'ordine. Partendo dalle riflessioni di Foucault sul carcere come il più efficace sistema punitivo, il cui scopo è quello di costruire un individuo assoggettato e docile che accetti l'autorità e la introietti al fine di diventare un cittadino modello e non costituire più un elemento di destabilizzazione per l'ordine del corpo sociale e per il potere delle classi dominanti, la tesi si occuperà del genere poliziesco, nel quale si ritrovano tutte le declinazioni della prigione come istituzione architettonica e culturale di classe e occulto apparato di Stato. L'analisi dei testi più importanti del genere, partendo da Vidocq fino a Simenon, mostrerà quel circuito imprescindibile "polizia-carcere-delinquenza" su cui si struttura la società borghese e che viene utilizzato dalla cultura dominante per neutralizzare ed emarginare tutti coloro che si pongono come elementi disgreganti e destabilizzanti per il sistema e per l'ordine costituito.

Il secondo capitolo tratterà, invece, il carcere come spazio della pulsionalità, del desiderio e dell'attesa. Se il testo fondamentale di Michel Foucault, *Surveiller et punir* (1975), ci restituisce un'idea della prigione come emanazione della legge, le opere di

Sigmund Freud e i contributi teorici della psicanalisi ci spiegano, invece, i meccanismi che portano all'esplosione della violenza e della rabbia da parte di chi subisce l'*enfermement* o assume il ruolo di carceriere. La prigione e la camera chiusa come spazi dell'aggressività, della sessualità e della perversione saranno indagate prendendo come punti di riferimento le opere di Octave Mirbeau,⁵¹ José Giovanni,⁵² Léo Malet,⁵³ René Frégni⁵⁴ e Thierry Jonquet,⁵⁵ due autori, questi ultimi, sui quali non esiste a tutt'oggi una letteratura critica.

Il terzo capitolo sarà dedicato alla prigione come spazio della scrittura. Lo studio approfondirà, soprattutto, il passaggio dalla scrittura memorialistica e liberatoria dell'Ottocento, i cui esponenti più rappresentativi, Andryane e Verlaine, sono ancora legati alla concezione romantica della prigione come luogo della fratellanza e spazio benefico dell'illuminazione poetica, alla scrittura testimoniale del Novecento, dove il carcere viene descritto in tutta la sua brutalità. Accantonata l'ipotesi di approfondire l'immaginario della reclusione nella letteratura concentrazionaria, essendo quest'ultimo un argomento troppo vasto che richiederebbe da solo un'intera monografia, la tesi si concentrerà su quegli autori che, partendo dalla loro esperienza carceraria, hanno elaborato in prigione memorie, testimonianze o romanzi in cui ritroviamo una riflessione sul rapporto tra l'*enfermement* e l'*écriture*. Tra questi, Louis-Fernand Céline con *Féerie pour une autre fois*⁵⁶ (1952) e le *Lettres de prison à Lucette Destouches*⁵⁷ (1945-47) e Jean Genet con i suoi romanzi *Notre-Dame-des-Fleurs*⁵⁸ (1942), *Le Miracle de la Rose*⁵⁹ (1946) e *Journal du Voleur*⁶⁰ (1949).

Il capitolo quarto sarà dedicato a un caso di cronaca che può essere considerato emblematico nello studio sull'immaginario carcerario. La vicenda della *Séquestrée de Poitiers*, ovvero la storia di Blanche, una ragazza tenuta reclusa nella sua stanza dai

51 O. Mirbeau, *Le Jardin des supplices* (1898), Paris, Gallimard, 1988.

52 J. Giovanni, *Le Trou*, Paris, Gallimard, 1958.

53 L. Malet, *Trilogia Nera*, Firenze, Fazi Editore, 2003, p. 208.

54 R. Frégni, *Où se perdent les hommes*, Paris, Denoël, 1996; *On ne s'endort jamais seul*, Paris, Denoël, 2000.

55 T. Jonquet, *Mygale*, Paris, Gallimard, 1999.

56 L. F. Céline, *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, 1952.

57 L. F. Céline, *Lettres de prison à Lucette Destouches et à Maître Mikkelsen* (1945-1947), Paris, Gallimard, 1998.

58 J. Genet, *Notre-Dame-Des-Fleurs* (1942), Paris, Gallimard, 2001.

59 J. Genet, *Le Miracle de la Rose*, Paris, Gallimard, 1946.

60 J. Genet, *Journal du Voleur*, Paris, Gallimard Folio, 1982.

genitori per venticinque anni in condizioni pietose e disumane, ci mostra l'importanza e l'imprescindibilità del metodo multidisciplinare basato sull'intreccio degli studi visivi, letterari, storici e giuridici nel momento in cui si affrontano i grandi eventi che entrano nell'immaginario collettivo di una nazione. Esso ci fornisce, infatti, un esempio eloquente di come un tema possa migrare da un'opera all'altra ed essere riadattato in varie forme, a partire dal potere scioccante delle immagini e dal concetto della fotografia ispiratrice di scrittura, dimostrando, inoltre, come ogni descrizione della realtà non possa prescindere dal parziale e relativo punto di vista di colui che la ricostruisce, e riassumendo in sé tutte le tipologie che *l'enfermement* assume nel Novecento.

Infine, nelle conclusioni, la recente storia di Florence Rey, che per amore del compagno Audry si rende complice nell'ottobre del 1994 di una mattanza nelle strade di Parigi uccidendo tre poliziotti e un tassista, ispira la scrittrice Gwenaëlle Aubry che nel 2010 scrive due romanzi, *l'Isolée* e *l'Isolement*,⁶¹ interamente dedicati alla prigionia. Nella reclusione di Margot, il cui personaggio è costruito interamente sulla figura di Florence, sono riscontrabili tutte e tre le declinazioni del carcere di cui questa tesi intende occuparsi: legge, pulsionalità e scrittura.

61 G. Aubry, *L'Isolée* suivi de *l'Isolement*, Paris, Gallimard Folio, 2011.

Capitolo primo. La prigione come spazio della legge

1.1. La prigione come costruzione di classe

Prima di individuare le diverse connotazioni che l'immaginario della prigione assume nel Novecento francese, è necessario indagare lo stretto legame che si viene a instaurare nel XIX secolo tra la nascita della letteratura gialla e il circuito polizia-carcere-delinquenza, in quanto solo questo intreccio è in grado di spiegare in modo efficace la frequente ricorrenza del tema della reclusione nelle opere consacrate alla letteratura criminale.

Come è noto, nel celebre saggio *Surveiller et punir* (1975), Michel Foucault descrive i processi storici e sociali che, a partire dall'Ottocento, sanciscono la vittoria della prigione come principale e unico modello punitivo nei confronti degli illegalismi. Rispetto ai precedenti sistemi, vale a dire il supplizio e la città punitiva dei riformatori illuministi,¹ il carcere presenta quattro vantaggi fondamentali.

Il primo riguarda il punto di applicazione della pena: non più solo il corpo, come nel caso del supplizio dove la punizione era intesa quale cerimonia di sovranità, affermazione enfatica del potere del sovrano sul corpo di colui che aveva osato sfidare il principe, ma nemmeno solo l'anima, come sostenevano i riformatori del Settecento. La prigione permette di agire su entrambi, sia sul corpo, il quale viene piegato a gesti abitudinari e ripetitivi, sia sull'anima la quale deve trovare nel carcere un luogo di ravvedimento e di rinascita spirituale.

Il secondo consiste nel fatto che l'intervento punitivo non poggia su un'arte della

¹ Il progetto filosofico e politico, elaborato da molti giuristi e riformatori del XVIII secolo, si basava sull'idea che la punizione, lungi dall'essere truce e violenta, dovesse essere intesa come una procedura per riqualificare gli individui quali soggetti del diritto. A tale concezione corrispondeva il progetto della città punitiva, dove il funzionamento del potere penale sarebbe stato ripartito in tutto lo spazio sociale e sarebbe stato presente come scena, spettacolo, teatro o segno (semio-tecnica della punizione), operante attraverso una codificazione permanente dello spirito dei cittadini. A tal proposito si veda il famosissimo C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene* (1764), Milano, Feltrinelli, 2003.

rappresentazione, quella semio-tecnica della punizione tanto cara ai riformatori, ma su una manipolazione riflessa dell'individuo che si concretizza in schemi di costrizione applicati e ripetuti: esercizi, orari, movimenti obbligatori, attività regolari, silenzio, meditazione solitaria.

Il terzo vantaggio della reclusione, senza dubbio il più importante, si realizza nella costruzione di un individuo assoggettato e obbediente. Foucault definisce la prigione come il più efficace sistema punitivo il cui scopo è quello di costruire un individuo inoffensivo e docile che accetti l'autorità e la introietti al fine di diventare un cittadino modello e non costituire più un elemento di destabilizzazione per l'ordine del corpo sociale e per il potere delle classi dominanti. L'istituzione carceraria si configura come un modello coercitivo che mira, attraverso il ricorso alla disciplina, a manipolare il corpo del condannato al fine di sottometterlo e renderlo mansueto. Come è noto, con il termine “disciplina” l'autore intende l'insieme dei metodi che permettono un controllo minuzioso sul corpo al fine di imporgli un rapporto di docilità-utilità: lo scopo delle istituzioni che detengono il potere non è solo quello di rendere il corpo altrui obbediente ma anche produttivo e utile al sistema da cui quelle stesse istituzioni traggono profitto e privilegi. La disciplina fabbrica, così, corpi sottomessi, ne aumenta la forza in termini economici, *l'attitudine maggiorata* come la definisce Foucault, ma ne diminuisce la potenza in termini politici di ribellione contro il sistema, la cosiddetta *dominazione accresciuta*; in breve, la disciplina dissocia il potere dal corpo. Lo scopo è quello di operare una trasformazione sugli individui al fine di normalizzarli e renderli cittadini modello. La prigione si costituisce, quindi, come il luogo nel quale la disciplina viene applicata nel modo più efficace e completo poiché essa controlla lo spazio, il tempo e il corpo del detenuto. Secondo Foucault tre sono, infatti, i principi su cui si basa l'istituzione carceraria: *l'isolamento* del condannato dal mondo esterno e spesso dei condannati tra loro, al fine di produrre nel reo rimorso per ciò che ha fatto e quindi rinnovamento morale e riabilitazione etica; il *lavoro penale* che si configura come un principio di ordine e regolarità, piegando i corpi dei detenuti a movimenti regolari e ripetitivi attraverso i quali essi introiettano il senso della gerarchia, abbandonando ogni volontà di ribellione nei confronti del sistema; la *modulazione della pena* che garantisce la giusta durata della punizione la quale cessa una volta ottenuto l'emendamento

completo del condannato, la sua guarigione morale. La prigione si trova così ad incarnare tre modelli esemplari di disciplina: la *cella* che risponde allo schema politico-morale dell'isolamento individuale e della gerarchia; la *fabbrica* che risponde al modello economico della forza applicata a un lavoro obbligatorio, l'*ospedale* che risponde al modello tecnico-medico della guarigione. Il carcerato viene, dunque, considerato come un individuo che ha trasgredito le regole dell'ordine sociale, un alienato che si è ribellato alle norme rappresentate dalle istituzioni, ed è per questo motivo che egli viene giudicato come un malato o un folle che bisogna internare e controllare. Con il termine “normalizzare” Foucault intende le tecniche di disciplina usate da chi detiene l'autorità per annullare ogni tentativo di ribellione o di insubordinazione da parte del detenuto rispetto al sistema: le istituzioni che sorvegliano esercitano, così, un potere assoluto sul carcerato.

Il quarto vantaggio della reclusione consiste nell'inutilità della dimensione dello spettacolo: a differenza del supplizio e della città punitiva dei riformatori, che richiedevano la pubblicità della pena al fine dell'esemplarità, la prigione esige il segreto e l'autonomia nell'esercizio del potere di punire. Ne consegue che chi sorveglia, l'agente di punizione, detiene in carcere un potere totale che nessun terzo può turbare e l'individuo da correggere si ritrova in tal modo avviluppato nel dominio che si esercita su di lui. Con il segreto e l'autonomia nella gestione dell'autorità carceraria vengono meno due principi fondamentali del riformismo illuminista: la partecipazione dei cittadini al castigo del nemico sociale e la trasparenza dell'esercizio del potere punitivo.

La prigione, però, non è da intendersi solo come luogo dell'ordine o della disciplina, ma anche come spazio politico. Foucault fa notare che l'istituto carcerario si è diffuso e moltiplicato in Europa tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, come conseguenza delle rivoluzioni borghesi e di quella industriale. A cavallo tra Settecento e Ottocento si assiste in molti paesi alla nascita di nuove forme di *illegalismo popolare*: ad esempio, è contro il nuovo regime della proprietà fondiaria e della circoscrizione obbligatoria, instaurati dalla borghesia e dai notabili ora al potere, che si sviluppa un illegalismo contadino in Francia negli ultimi anni della Rivoluzione² ed è contro il nuovo regime

² Nel 1795 la Convenzione nazionale approvò una nuova Costituzione che pose la direzione politica ed economica del paese nelle mani dell'alta borghesia e dei notabili, espressione dell'ascesa dei nuovi ceti arricchiti con le speculazioni e le forniture belliche. Vennero abbandonati i principi del suffragio

dello sfruttamento legale del lavoro che si sviluppano in Inghilterra gli illegalismi operai. I lavoratori si ribellano contro coloro che stabiliscono leggi e regolamenti a vantaggio dei propri interessi, contro i proprietari terrieri e gli imprenditori che si alleano tra loro e fanno proibire gli scioperi, contro gli industriali che moltiplicano le macchine e allungano i turni. Il nuovo illegalismo popolare si manifesta sotto forma di luddismo, assenteismo e abbandono del posto di lavoro, organizzazione di manifestazioni e scioperi, frodi sulle materie prime e vagabondaggio. Questi processi contribuiscono alla grande paura nei confronti di una plebe che la classe ora al potere inizia a considerare criminale, sediziosa, barbara, immorale e isterica.

La borghesia propaga tutta una serie di stereotipi sui lavoratori, diffondendo l'idea che il crimine è esclusivo di una sola classe, il proletariato, che i malfattori provengono quasi tutti dal basso del corpo sociale, che la legge deve essere fatta da alcuni privilegiati, appartenenti alla classe dominante, per giudicare il popolo e che ci debba essere una categoria speciale preposta all'ordine, espressione di chi detiene il potere, al fine di giudicare e sorvegliare un'altra preposta al disordine. Tutto ciò che non è borghese viene ora percepito come alterità, come un pericolo, un ostacolo da rimuovere e neutralizzare: operai, contadini, vagabondi, prostitute devono essere reclusi e controllati, resi docili e produttivi, perché potenzialmente pericolosi, nevrotici³ e criminali. Questo spiega la definizione che Foucault dà della prigione come *costruzione architettonica, politica, sociale e culturale di classe*. Il carcere è una costruzione borghese, si configura, cioè, come uno strumento di potere politico e di controllo sociale da parte di questa classe al fine di neutralizzare tutto ciò che è di ostacolo o di impedimento nell'esercizio dell'autorità. E proprio perché legata a un discorso politico e

universale, dell'uguaglianza dei cittadini e venne promulgata una nuova Costituzione, antidemocratica, la quale sancì che la Francia doveva essere governata dai migliori, ossia da quanti "possedevano una proprietà". Il Direttorio, a cui fu affidato il potere esecutivo, si impegnò così a conferire stabilità al nuovo assetto politico borghese e ad accentuare il carattere censitario del sistema elettorale, mentre la *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* del 1789 fu arricchita da un elenco di doveri di contenuto moraleggiante ed evangelico. Caposaldo della nuova Costituzione fu la giustificazione del principio di proprietà che rese la borghesia padrona della nazione: "E' sul mantenimento della proprietà che riposano la coltivazione delle terre, tutte le produzioni, ogni mezzo di lavoro e tutto l'ordine sociale"(articolo 8).

³ Nel corso dell'Ottocento si sviluppò un intenso dibattito sulla natura delle masse. Fu soprattutto il francese Gustave Le Bon, nella sua *Psicologia delle folle* del 1895 a definire le masse "nevrotiche" e "instabili", sviluppando gli stereotipi attraverso i quali la cultura dominante era solita guardare il basso del corpo sociale. Tale concetto fu poi ripreso e sviluppato nell'opera *La ribellione delle masse* di Ortega y Gasset del 1930.

ideologico, la prigione è destinata al fallimento.

Secondo l'autore, lo scacco dell'istituto carcerario dipende dal fatto che esso non è realmente finalizzato all'emendamento del condannato, ma alla reiterazione della criminalità e degli illegalismi. Foucault spiega che il fine ideologico della classe dominante è che il carcere continui a produrre delinquenza per alimentare l'idea che il criminale è un pazzo ribelle proveniente dal basso. Le classi medie hanno bisogno cioè di diffondere lo stereotipo del proletario malfattore che infetta e attenta alla salute e all'integrità dell'organismo sociale e il carcere, invece di combattere il crimine, viene finalizzato alla creazione di un illegalismo chiuso, cioè alla produzione di altra delinquenza utile alla borghesia per rafforzare la propria posizione e incolpare la classe operaia o il sottoproletariato. Si instaura, dunque, un circuito molto forte tra polizia, prigione e delinquenza dove ognuno dei tre termini alimenta incessantemente l'altro: la sorveglianza, esercitata dalla polizia, fornisce al carcere soggetti che hanno commesso un'infrazione; la prigione trasforma tali individui in delinquenti o recidivi; alcuni di essi tornano in carcere, altri vengono utilizzati dal potere stesso allo scopo di stanare altri malfattori. La classe dominante si avvale, infatti, di una polizia clandestina, di spie, infiltrati o, con un termine francese, di *mouchards*, ex-galeotti che vengono assunti segretamente da coloro che sorvegliano in quanto perfetti conoscitori del gergo, delle abitudini e degli stratagemmi dei delinquenti. Avendo essi stessi vissuto l'esperienza carceraria, i *mouchards* conoscono le piste giuste per scovare i forzati evasi e si rivelano efficaci nello svolgere inchieste sui delitti più gravi e nel sorvegliare ex-detenuti. Ricorrendo a una rete di spie e agenti infiltrati, le istituzioni utilizzano esse stesse dei metodi illegali, trasformando la delinquenza in un vero e proprio osservatorio politico in quanto essa, con gli agenti occulti che procura ma anche con la stretta sorveglianza che autorizza, costituisce un mezzo di perpetuo accertamento sulla popolazione ovvero un apparato che permette di controllare, attraverso gli stessi delinquenti, tutto il campo sociale.

Partendo da questa analisi, Foucault sembra allontanarsi dalla spiegazione economicistica, di ispirazione neo-marxista, proposta nell'opera *Punishment and Social Structure* (1939) dai due sociologi della Scuola di Francoforte, Rusche e Kirchheimer,⁴

⁴ G. Rusche., O. Kirchheimer., *Punishment and Social Structure*, New York, Columbia University Press, 1939. Edizione italiana a cura di Melossi e Pavarini: *Pena e struttura sociale*, Bologna, il

secondo i quali la pena deve essere considerata come un prodotto storico che muta in relazione ai modi di produzione di determinate società. Nel saggio *Punishment and Modern Society. A Study in Social Theory* (1990), Garland⁵ sostiene che ogni modo di produzione tende a scoprire delle forme punitive che corrispondono ai propri rapporti di produzione. Questi autori non considerano dunque la pena come una risposta al crimine commesso ma come un meccanismo sociale che si inserisce nella dinamica globale di lotta tra le classi. Inoltre, essi ribadiscono che solo strappando il velo ideologico che descrive le finalità manifeste della punizione si può cogliere la sua funzione reale, che è sempre economica. In base a tale prospettiva, i due sociologi francofortesi reputano fondamentale analizzare il peso che il *mercato del lavoro* ha avuto nel condizionare i metodi punitivi, partendo dal presupposto che l'andamento del mercato e la crescita demografica della popolazione hanno fissato nel corso della storia il valore sociale della vita umana e conseguentemente il ricorso a specifiche modalità sanzionatorie. In particolare, nelle fasi storiche in cui la manodopera è abbondante, il potere punitivo può assumere forme quali le pene corporali o capitali che tengono poco conto della vita umana. È proprio quello che è accaduto nel periodo precedente l'epoca moderna quando il sistema penale del mondo occidentale era caratterizzato da una pluralità di punizioni corporali (fustigazione, amputazioni di arti, vari tipi di tortura sino a giungere alla pena di morte che veniva eseguita pubblicamente mediante l' "arte" del supplizio) o pecuniarie a cui spesso si aggiungevano l'esilio o, come ci ricorda Palazzolo,⁶ la "galera" consistente nell'essere condannati a diventare remieri sui vascelli, mentre il carcere era scarsamente utilizzato e serviva solo per custodire gli imputati in attesa di giudizio, nel corso delle procedure inquisitorie, o per detenere arbitrariamente gli avversari politici. Nelle fasi storiche, invece, in cui la manodopera è scarsa, le istituzioni penali sono molto più attente a non disperdere il valore della forza-lavoro rappresentato dagli individui sottoposti a giudizio e poi a condanna. Mentre nel Medioevo, spiegano Rusche e Kirchheimer, la brutalità della punizione corporale è riconducibile a un eccesso

Mulino, 1978.

⁵ D. Garland, *Punishment and Modern Society. A Study in Social Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1990. Edizione italiana: *Pena e società moderna. Uno studio di teoria sociale*, Milano, Il Saggiatore, 1999.

⁶ G. Palazzolo, *Pene e "remieri" a Napoli tra Cinque e Seicento. Un aspetto dell'illegalismo d'Ancien Régime*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», 1977, pp. 235-51

di offerta di manodopera che, nel diminuire il prezzo del lavoro, fa diminuire anche il prezzo della vita umana trasformando il diritto penale in uno strumento con il quale contenere un aumento eccessivo della popolazione rispetto alle ridotte risorse disponibili per il suo sostentamento, nell'epoca del mercantilismo, invece, con i primi sviluppi dell'economia capitalistica, il nascente potere statale deve fronteggiare il problema della carenza di manodopera e il conseguente fenomeno dell'incremento dei salari. In questo periodo, dalla fine del XV all'inizio del XVIII secolo, prevalgono dunque forme punitive come la servitù sulle galere, la deportazione nelle nuove colonie d'oltreoceano e la condanna ai lavori forzati ovvero pene che consentono un utilizzo vantaggioso della manodopera per poter rispondere a varie esigenze economiche (quali il bisogno degli stati marinari di disporre di rematori a basso costo per intraprendere delle esplorazioni nel nuovo continente americano oppure la necessità degli Stati coloniali di popolare i territori conquistati con manodopera adatta a lavori forzati per pubblica utilità). I due sociologi collocano in tale contesto la nascita delle moderne istituzioni carcerarie, l'origine delle quali viene associata al fenomeno delle *workhouses* inglesi tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Essi sostengono che in tali istituti correttivi venne sperimentato il lavoro coatto non solo come mezzo di rieducazione per vagabondi, prostitute e contadini allontanati dai campi a cause delle periodiche crisi di sussistenza, ma soprattutto come mezzo di utilità economica. A tale scopo, queste *workhouses* si caratterizzavano per un regime di reclusione in cui il lavoro non rappresentava un mero strumento rieducativo o afflittivo ed esse costituivano delle vere e proprie piccole unità produttive che si inserivano nei meccanismi della libera concorrenza sul mercato. Solo con il pieno compimento della rivoluzione industriale all'inizio dell'Ottocento, spiegano i due autori, il carcere mutò la sua funzione produttiva, diventando anche uno strumento di controllo delle classi pericolose, ovvero un mezzo di contenimento del proletariato urbano. Ricapitolando, per i sociologi della Scuola di Francoforte, l'istituto carcerario sarebbe nato allo scopo di creare un mercato del lavoro parallelo a quello della società libera e costituirebbe uno strumento di controllo del mercato della forza lavoro nel periodo di formazione della nascente industria manifatturiera.

Questa tesi è stata criticata, tra gli altri, da Isabella Rosoni nel saggio *Profili di*

storia della pena detentiva.⁷ Secondo la studiosa, l'esistenza di istituzioni carcerarie "moderne" in paesi in cui l'industrializzazione si è sviluppata con molto ritardo, per esempio l'Italia, dimostra che l'origine del carcere non può legarsi solo ed esclusivamente a un discorso di carattere economico. Inoltre le *workhouses* inglesi, a quanto sostiene Rosoni, non riuscirono mai a essere concorrenziali dal punto di vista della produzione e della produttività industriale rispetto al sistema delle fabbriche che era più redditizio e le prigioni, se a volte furono immaginate, anche architettonicamente, come luoghi dove preparare alla disciplina del lavoro coloro che con il loro comportamento avevano comunque mostrato di essere refrattari all'ideologia borghese del capitalismo nascente, mai funzionarono realmente come fabbriche.

Sebbene radicati nella tradizione neo-marxista, anche il testo del 1978 di Ignatieff,⁸ *A Just Measure of Pain: Penitentiaries in the Industrial Revolution (1780–1850)* e quello del 1977 di Melossi e Pavarini,⁹ *Carcere e fabbrica. Alle origini del sistema penitenziario*, si allontanano dall'interpretazione puramente economicistica di Rusche e Kirchheimer. Pur riprendendo le tesi dei due sociologi francofortesi, riconoscendo che l'origine della prigione moderna è senza dubbio legata anche a un discorso utilitaristico e strutturale di produzione industriale, questi autori sottolineano ed enfatizzano gli aspetti sociali e culturali che accompagnano la nascita del carcere quale luogo del controllo e della disciplina. Soprattutto l'opera di Ignatieff, che valorizza in modo particolare il ruolo svolto dai riformatori del diritto penale del XIX secolo nel riuscire a creare un consenso generalizzato delle classi abbienti sulla necessità di fare del carcere un'istituzione di controllo sugli strati pericolosi, si pone a metà strada tra la spiegazione economicistica dei sociologi di Francoforte e l'analisi strutturalista che Foucault propone in *Surveiller et punir*.

Il filosofo francese non individua nel *lavoro* ma bensì nei due modelli dell'*esilio* e della *disciplina* le origini del sistema penitenziario e la sua riflessione sembra più che mai valida e attuale. L'idea generale della grande carcerazione sarebbe stata ispirata dal

⁷ Il saggio è disponibile solo on line. I. Rosoni, *Profili di storia della pena detentiva*, <http://appinter.csm.it/incontri/relaz/2303.pdf>

⁸ M. Ignatieff, *A Just Measure of Pain: Penitentiaries in the Industrial Revolution (1780–1850)*, London, Penguin Books, 1978. Edizione italiana: *Le origini del penitenziario. Sistema carcerario e rivoluzione industriale inglese (1750-1850)*, Milano, Mondadori, 1982.

⁹ D. Melossi., M. Pavarini., *Carcere e fabbrica. Alle origini del sistema penitenziario*, Bologna, Il Mulino, 1977.

rituale dell'esclusione, sperimentato in occasione della lebbra prima e della peste poi. L'esilio in luoghi lontani dalla città, chiusi e non visibili, si costituì ben presto, secondo Foucault, come l'unica modalità utile per separare i sani dai malati, ma anche i cristiani dagli ebrei, gli inoffensivi dai pericolosi, più in generale i “normali” dai “devianti” e dai “deviati”. Alla pratica della reclusione nei lazzaretti, si affiancarono le tecniche della disciplina messe in atto per sconfiggere la peste. Scrive Foucault che la città appestata, tutta percorsa da gerarchie, sorveglianze, controlli, è l'utopia della città perfettamente ordinata e governata. La disciplina è l'arte delle ripartizioni degli individui nello spazio (ciascuno al suo posto, secondo il suo rango, le sue forze, la sua funzione), controllo delle attività (il dominio del gesto fino al più piccolo dettaglio), organizzazione della genesi (il coordinamento dei gesti al fine di ottenere esercizi progressivi), composizione delle forze (combinare tra loro i corpi per ottenere la massima utilità). Le discipline sono tattiche per rendere l'esercizio del potere il meno costoso possibile sia dal punto di vista economico, per la spesa modesta che richiedono, sia dal punto di vista politico, per la loro discrezione e relativa invisibilità. Per Foucault, trattare i lebbrosi come appestati significa applicare allo spazio dell'esclusione la tecnica di potere propria dell'incasellamento disciplinare. Rosoni ricorda che la divisione costante tra “normale” e “anormale”, cui ogni individuo è sottoposto, riapplica il marchio binario *escluso-malato* dell'esilio e che l'esistenza di un insieme di tecniche per studiare e correggere l'anormalità fa funzionare i meccanismi della disciplina.

In sintesi, la prigione è diventata rapidamente e naturalmente l'unico modo di punire perché contiene l'insieme più completo di procedure atte a incasellare, controllare, misurare e addestrare gli individui. Tutte le tecniche di potere che si sono sviluppate nel corso del XIX secolo all'interno degli ospedali, dei monasteri, dell'esercito, delle fabbriche, delle scuole, dei collegi, sono idealmente confluite nella prigione moderna che si costituisce, in tal modo, come un modello onnidisciplinare. Il sistema della fabbrica e il mercato del lavoro non rappresentano dunque, come sostengono i sociologi di Francoforte, gli unici modelli che hanno dato origine al carcere moderno, ma semmai ne costituiscono solo alcune modalità. L'istituto carcerario, insiste Foucault, è intrecciato così profondamente alla struttura della nostra società da prendersi carico di tutti gli aspetti dell'individuo, dal suo addestramento fisico, alla sua condotta quotidiana

fino alla sfera morale ed etica. Il carcere, che nel saggio *L'impossible Prison* (1980) Michelle Perrot¹⁰ definisce come un buco nero che non appartiene né alla città né alla storia, è l'istituzione totale per eccellenza che alimenta e viene alimentata da tutte le altre istituzioni cresciute e sviluppatesi negli ultimi due secoli, come sostiene magistralmente Foucault quando scrive: "Quoi d'étonnant si la prison ressemble aux usines, aux écoles, aux casernes, aux hôpitaux, qui tous ressemblent aux prisons?"¹¹

Il carcere assume, così, per Foucault le caratteristiche di un'eterotopia,¹² vale a dire di uno spazio che ha la particolare caratteristica di essere connesso ad altri luoghi ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che esso stesso descrive, riflette o rispecchia. Come lo specchio è un luogo eterotopico perché incarna contemporaneamente uno spazio reale in cui noi vediamo la nostra immagine e uno spazio irreali che si apre virtualmente dietro la superficie, così anche la prigione lo è poiché essa rappresenta l'unione e la separazione simbolica di due mondi, la città dei vivi e quella dei morti. Il carcerato è, di fatto, un morto vivente, un essere presente biologicamente ma intellettualmente assente, dal momento che la prigione tende ad addormentare, annientare e uccidere la sua coscienza critica e il suo spirito ribelle. Inoltre, il carcere è eterotopico in quanto inverte l'insieme dei rapporti che designa, vale a dire che esso invece di emendare il reo o limitare la delinquenza viene finalizzato, come già spiegato, alla creazione di altri illegalismi e di ulteriore criminalità.

In *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966) Foucault¹³ spiega la differenza tra le utopie e le eterotopie. Mentre le prime possono essere definite come dei luoghi irreali, ideali e ameni che incarnano ed esaltano una società rassicurante, perfetta e armoniosa, le seconde, invece, corrispondono a degli spazi reali, per lo più luoghi metropolitani, che risultano essere angoscianti in quanto distruttori del linguaggio, della poesia e delle narrazioni utopiche. L'eterotopia si configura, cioè, come una realizzazione fisica e materiale dell'utopia, una costruzione che permette all'utopia di concretizzarsi sebbene in modo imperfetto, o ancora una traduzione

¹⁰ M. Perrot, *L'impossible Prison: recherches sur le système pénitentiaire au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1980.

¹¹ M. Foucault, *op. cit.*, p. 263.

¹² M. Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani* (1967), Milano, Mimesis Edizioni, 1994.

¹³ M. Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966. Edizione italiana: *Le Parole e le Cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967.

prosastica della magia e del lirismo contenuti nell'utopia. Per spiegare meglio il concetto, Foucault riprende gli esempi dello specchio e della prigione. Lo specchio rappresenta un'utopia, in quanto l'immagine riflessa è ideale e non esiste materialmente, ma anche un'eterotopia perché esso è un oggetto reale. Lo stesso vale per la prigione. Essa può essere definita come un'utopia dal momento che nasce da un presupposto ideale e ideologico, vale a dire quello di creare una società perfettamente armonica e disciplinata rinchiudendo in un solo spazio quei “corpi” sgraditi alle istituzioni e alle classi al potere, ma incarna anche un'eterotopia poiché si tratta di un luogo materiale, urbano e per lo più angosciante. Ecco come Foucault illustra la differenza tra i due concetti:

Les *utopies* consolent: c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci *et* cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe » [...]. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours : elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la *fabula* ; les hétérotopies (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases.¹⁴

Nella conferenza tunisina *Des espaces autres* del marzo 1967, tradotta con il titolo italiano *Eterotopie*,¹⁵ Foucault articola in sei principi le modalità specifiche delle eterotopie e la prigione risponde efficacemente a tutte le declinazioni proposte. Il primo principio sottolinea il carattere di costante universale rappresentato dalla presenza di eterotopie all'interno delle diverse società del passato e del presente e il carcere attraversa di fatto tutta la storia dell'umanità; il secondo insiste sulle variazioni particolari a cui le eterotopie sono sottoposte da parte della storia e della geografia

¹⁴ Ivi, pp. 9-10.

¹⁵ M. Foucault, *Des espaces autres*, in *Dits et Ecrits*, IV, Paris, Gallimard 1994. Edizione italiana: *Eterotopie* (1967), in *Archivio Foucault*, Milano, Feltrinelli, 1998.

cosicché, a seconda dei periodi o delle latitudini, il loro volto può essere assai diverso e infatti il carcere si è presentato sia architettonicamente che funzionalmente in modo differente a seconda delle varie epoche storiche e dei vari paesi. Il terzo principio evidenzia la possibilità intrinseca alle eterotopie di sovrapporre in un solo luogo diverse localizzazioni incompatibili e la prigione, come si è detto, incarna diversi spazi dal monastero alla fabbrica, dall'esercito al collegio. Il quarto mostra la solidarietà delle eterotopie con le *eterocronie*, vale a dire la sovrapposizione di spazi e tempi e la prigione, come ripetuto più volte, è sia labirinto fisico che mentale, tortura dello spazio e del tempo. Il quinto principio sembra proprio essere stato formulato per descrivere l'istituto penitenziario in quanto mostra che ogni eterotopia è fondata su un sistema d'apertura e di chiusura che al contempo la isola e la rende penetrabile (nel carcere si entra e si esce solo in seguito a meticolose disposizioni di sicurezza). Il sesto, infine, insiste sulla funzione propria dello spazio eterotopico nel suo correlarsi allo spazio esteriore sia nella forma dell'illusione sia nella forma della compensazione e il carcere stesso, come scrive Foucault, non è altro che il tentativo illusorio di compensare la perdita dell'autorità e della compattezza sociale.

L'interpretazione economicistica del carcere come luogo di produzione industriale e l'analisi strutturalista di Foucault, che considera la prigione moderna come lo spazio in cui si riversano sul corpo del carcerato le strategie di potere della classe dominante, trovano una sintesi nell'opera *Pour en finir avec la prison* (2001) di Alain Brossat.¹⁶ L'autore considera l'istituzione carceraria come la risposta più semplice ed economica al disordine sociale diffuso e l'ideologia penitenziaria come uno dei pilastri della cultura politica contemporanea. La prigione costituisce per Brossat la soluzione finale di una collettività incapace di offrire ai suoi membri più deboli una via d'uscita dall'emarginazione, uno specchio oscuro e rovesciato della comunità, come lo definisce Alessandro Dal Lago nella prefazione, poiché quanto più il sistema carcerario è diffuso e popolato tanto più la società stessa è squilibrata e ingiusta. Ripercorrendo, a partire da Foucault, il dibattito sulla punizione, Brossat mostra facilmente come in Francia (ma il discorso si può estendere all'intero Occidente) la modernità non abbia saputo escogitare risposte al crimine diverse dall'internamento. Mentre la punizione dell'Ancien Régime

¹⁶ A. Brossat, *Pour en finir avec la prison*, Paris, La Fabrique Editions, 2001. Edizione italiana: *Scarcerare la società*, Milano, Eleuthera, 2003.

rappresentava, come è ben descritto in *Surveiller et punir*, la messinscena del potere regio, al tempo stesso paterno e feroce, la punizione moderna, perso qualsiasi aspetto spettacolare, non è che la liquidazione, messa in atto dal sistema capitalistico-borghese, degli scarti sociali in spazi discreti. Chi non può adeguarsi alle regole apparenti e formali del capitalismo non merita altro che il sequestro legalizzato. Il carcere è, dunque, per Brossat, la risposta fordista ai microconflitti sociali, la discarica degli esseri inutilizzabili, l'ideale finale dell'eliminazione degli scarti umani, dove il carcerato assume il ruolo della vittima, dell'agnello sacrificale e dell'escluso. Il libro, pur circoscritto al dibattito francese, mostra l'inutilità della prigione dal punto di vista del recupero del condannato, la sua necessità funzionale all'ordine capitalistico e offre un'alternativa possibile, vale a dire la riparazione (attraverso lavori socialmente utili, l'impegno nel volontariato etc) invece della punizione. L'autore ritiene che il carcere sia il frutto di una cultura giuridica arcaica ma anche delle nuove ossessioni globali che, specialmente dopo la caduta delle *Twin Towers*, considerano ancora la prigione come la risposta prevalente al conflitto sociale. Brossat si spinge oltre, giungendo a dichiarare la fine del sistema penitenziario e del suo senso politico-sociale proponendo così, come ci ricorda Dal Lago, non un'utopia ma un piano d'azione che, per quanto difficile, rappresenta una delle sfide politiche dell'uomo contemporaneo.

Per altro, è di stringente attualità il dibattito inaugurato dal recentissimo saggio di Gherardo Colombo *Il perdono responsabile. Si può educare al bene attraverso il male? Le alternative alla punizione e alle pene tradizionali*¹⁷ (2011) dove l'autore, sulla linea di Brossat, sostiene l'inadeguatezza della prigione e la necessità di trovare un modello alternativo a quello della punizione e del sistema carcere-centrico. Colombo spiega che esistono due concezioni opposte della pena, riassumibili nella contrapposizione tra giustizia "retributiva" e giustizia "riparativa". La prima, che ha trionfato nella civiltà contemporanea a partire dalle rivoluzioni borghesi, si basa sull'idea che chi commette un reato deve essere allontanato dalla società piuttosto che re-inserito. La prigione si costituisce come il modello per eccellenza di questo sistema che l'autore definisce, riprendendo Foucault, della prevaricazione, dell'esclusione e della separazione. L'idea fondamentale che sta alla base della giustizia "retributiva" è che chi ha commesso

¹⁷ G. Colombo, *Il perdono responsabile. Si può educare al bene attraverso il male? Le alternative alla punizione e alle pene tradizionali*, Milano, Ponte alle Grazie, 2011.

un'infrazione deve essere punito col male e con la sofferenza. Tuttavia, secondo Colombo, questo modello è profondamente sbagliato, inutile e ha fallito nel tentativo di limitare reati e crimini. Innanzitutto il giurista si chiede se davvero si può arrivare al bene attraverso l'inflizione del male o se serva, piuttosto, una strada alternativa. La risposta è che il sistema carcerario non funziona ai fini del recupero del trasgressore, il quale viene separato dalla comunità, e non serve nemmeno a riparare il danno subito dalla vittima la quale trova nell'incarcerazione del colpevole solo la soddisfazione al suo desiderio di vendetta, un sentimento quest'ultimo negativo e controproducente. Inoltre, secondo Colombo, il modello della detenzione non è nemmeno conforme al dettato costituzionale in quanto lede i diritti sociali e fondamentali della persona. Un individuo che commette un reato, per quanto grave, rimane depositario di una dignità sociale che non può essere cancellata o annientata. E ancora, il sistema carcerario ha fallito nel tentativo di recuperare e “guarire” il trasgressore dal momento che, secondo le statistiche, il 60 % di coloro che sono stati in prigione, una volta fuori, commettono altri reati. Ma come mai il carcere, nonostante questo fallimento, trionfa ancora nella nostra società come istituto della punizione? Colombo individua le ragioni di tale fenomeno nell'emotività della comunità. Quando qualcuno commette un reato, la risposta da parte della collettività è istintuale e non razionale. Secondo il giurista, l'esempio della paura nei confronti del lupo spiega bene il concetto: chi ha terrore del lupo vuole che il lupo sia eliminato o messo in gabbia.

Al contrario, la giustizia “riparativa”, che rappresenta il modello ideale secondo il giurista, permette al trasgressore di riflettere su quello che ha commesso, accompagnandolo in un percorso finalizzato al suo re-inserimento all'interno della società. In altre parole, il modello “riparativo” insegna al colpevole ad essere responsabile, a dialogare con la comunità alla quale ha creato uno “strappo” e persino con la vittima. Questo è il motivo per il quale, afferma Colombo, il carcere è inutile. Il rispetto per gli altri e il dialogo non possono maturare in prigione dove regnano l'obbedienza e la sottomissione forzata nei confronti della gerarchia. L'obbedienza che il carcere inculca non è altro che la paura della punizione e agire perché si teme una reazione vuol dire non essere liberi. Insegnare ad obbedire è in antitesi rispetto all'insegnare ad essere responsabili. La giustizia “riparativa”, invece, promuove un

dialogo tra il responsabile e chi ha subito il torto, coinvolgendo la collettività che è chiamata alla ricomposizione tra la vittima e il carnefice. È il modello del “perdono responsabile”, completamente antitetico a quello della giustizia “retributiva”.

Tuttavia il giurista è ben consapevole che, oggi, tale idea non sarebbe accolta favorevolmente nella nostra società la quale non è ancora pronta e matura per accogliere un modello basato sul perdono e sulla comprensione reciproca. Colombo sottolinea, però, che la giustizia “riparativa” rappresenterà il successivo anello nel processo storico relativo all'evoluzione della pena, delineando uno schema che può essere riassunto in questo modo:

tortura medievale e pre-ottocentesca → giustizia retributiva → giustizia riparativa

Ma quali sono quelle misure che dovrebbero sostituire il carcere e permettere il recupero del trasgressore? Innanzitutto Colombo propone lo strumento della *mediazione penale*, auspicando che possa imporsi sempre di più sul *processo penale*. Nella mediazione penale, le istituzioni favoriscono il dialogo tra il trasgressore e la vittima: il colpevole affronta un percorso nel quale capisce l'errore e chiede perdono alla vittima, offrendole un risarcimento anche simbolico. Dal canto suo, la vittima trova un momento di riparazione attraverso la comprensione del "perché proprio a me è capitato" e trova ristoro alle sue sofferenze attraverso il gesto del trasgressore. Altre soluzioni proposte sono quelle che Colombo chiama *sanzioni positive che promuovono all'osservanza delle regole* come, ad esempio, l'affidamento ai servizi sociali o a comunità non regolate sul modello carcerario della disciplina e della gerarchia.

Nell'ottica di Brossat si collocano anche i testi autobiografici di Laurent Jacqua, scrittore, militante e artista contemporaneo, che ha vissuto l'esperienza traumatica della prigione con le sue violenze, le sue umiliazioni e i suoi soprusi. Sebbene l'autore non possa definirsi un vero e proprio teorico del carcere, la sua vicenda e le sue opere meritano di essere citate per il contributo fondamentale che continuano a offrire in relazione al dibattito sull'utilità dell'istituzione penitenziaria. Come ci racconta egli stesso in *La guillotine carcérale*¹⁸ (2003) e in *J'ai mis le feu à la prison*¹⁹ (2010), Jacqua

¹⁸ L. Jacqua, *La guillotine carcérale*, Paris, Nautilus, 2003.

¹⁹ L. Jacqua, *J'ai mis le feu à la prison*, Paris, Gawsewitch, 2010.

fu condannato nel 1984 a dieci anni di carcere per aver ucciso uno skin-head che stava attentando alla sua vita e a quella della sua ragazza. Da quel momento in poi si aprono per lui le porte dell' "inferno" poiché tale è la definizione che lo scrittore dà della prigione, considerata come un'istituzione che mortifica l'essere umano, calpesta la dignità dell'uomo, emargina il malato, incita alla violenza in quanto in essa impera la legge del più forte, rinchiude gli scarti umani che si ribellano all'autorità del sistema. Jacqua incarna una duplice minaccia per le istituzioni: il militante ribelle che lotta contro le ingiustizie del capitalismo e il malato di AIDS che deve essere isolato per evitare che possa contagiare qualcun' altro e infettare il resto della società. I testi di Jacqua traducono, cioè, in autobiografia e riflessione letteraria tutte le definizioni che Foucault dà del carcere come spazio della legge che segrega il malato, costruzione di classe che annienta la minaccia, scuola che produce criminalità e delinquenza. L'autore stesso concepisce le sue opere come delle testimonianze il cui fine è rompere il velo dell'ipocrisia, svelare il marcio funzionamento dell'istituto penitenziario, denunciare i torti, le connivenze e gli abusi provocati da quello stesso sistema che dovrebbe garantire la legalità e la giustizia. A tal fine, lo scrittore ha creato nel 2006 un blog intitolato *Vue sur la prison*,²⁰ tuttora presente on line, il primo del suo genere in Francia anche perché curato da un detenuto, dove viene pubblicato tutto il materiale relativo al carcere: romanzi, poesie, canzoni, riflessioni sociologiche e filosofiche, appelli per il miglioramento delle condizioni igienico-sanitarie dei reclusi, specie se malati. Scioccanti le parole scelte per inaugurare il blog e che bene incarnano il lamento del carcerato moderno " Je ne dors plus, je ne mange plus, je meurs, j'agonise et je n'ai plus de force, de résistance. [...] Personne ne s'inquiète, je meurs en cellule seul comme un chien". Nel maggio 2010 Jacqua ha prodotto anche una serie di immagini²¹ che rappresentano in modo magistrale la sua concezione della prigione come istituzione cannibale e cimiteriale, scuola del crimine e tritacarne sociale (cfr. appendice iconografica).

²⁰ Il blog, curato dal *Nouvel Observateur*, si trova al seguente indirizzo: <http://laurent-jacqua.blogs.nouvelobs.com/>.

²¹ I disegni sul carcere sono stati richiesti a Jacqua dall'associazione GENEPI (Groupement étudiant national d'enseignement aux personnes incarcérées) e costituiscono il materiale di molte mostre allestite dallo scrittore stesso in tutta la Francia e anche in altri paesi. In Italia, ad esempio, Jacqua ha esposto le sue opere nei locali della galleria S'Umbra di Cagliari nel novembre 2010 in una mostra intitolata *Sguardi sul carcere*. Le immagini possono essere viste direttamente dal blog: <http://laurent-jacqua.blogs.nouvelobs.com/archive/2010/05/index.html>

D'ispirazione foucaultiana è anche il saggio di John Bender intitolato *Imagining the penitentiary: fiction and the architecture of mind in eighteenth-century England*²² (1989). Lo studio, che si concentra esclusivamente sulle rappresentazioni della prigione settecentesca nella letteratura inglese, più specificatamente nelle opere di Defoe, Fielding, Gay e Hogarth, evidenzia come il penitenziario non sia altro che una costruzione politica e culturale dove emarginare e rendere inoffensivi quei corpi che rappresentano una minaccia per la tenuta e la compattezza dell'organismo sociale. Se la connotazione del carcere come meccanismo del potere e del linguaggio delle classi dominanti accomuna l'analisi di Bender alla riflessione foucaultiana, la concezione sul ruolo della letteratura sembra, invece, dividere i due autori. Nell'introduzione, Bender rivendica l'originalità del suo approccio di ricerca teso a spiegare i meccanismi della costruzione culturale mediante la contaminazione della letteratura con gli altri campi del sapere, mentre rimprovera a Foucault la tendenza ad "assolutizzare" la letteratura facendone diventare una disciplina isolata, autonoma e privilegiata:

Readers familiar with Foucault's writings will continually notice points of difference or contradiction between his work and mine. [...] Foucault's history of discourse treats literature as one of the many self-regarding disciplines among which reality was parceled out [...] Certainly, the specialized designation of literature as an autonomous, aesthetically privileged artistic domain has tended ever since to isolate it [...] Yet while Foucault's tacit equation of all modern literary activity with the aesthetic discipline called "literature" served his heuristic requirements, it also obscured and left unanswered the question of how literary production is engaged in the ongoing process of cultural construction. This is my subject.²³

Un altro aspetto originale del saggio emerge nell'ultimo capitolo dedicato all'estetica dell'imprigionamento. Bender si avvale di immagini e di *visual studies* per evidenziare come l'architettura settecentesca abbia inaugurato l'immaginario moderno della prigione. A differenza di Yourcenar, Praz e altri critici che vedono nelle *Carceri*

²² J. Bender, *Imagining the penitentiary: fiction and the architecture of mind in eighteenth-century England*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

²³ Ivi, p. 15.

d'Invenzione l'opera di riferimento imprescindibile e fondamentale che ha segnato il passaggio dalla concezione medievale del carcere a quella moderna, Bender si limita a citare le *Vedute di Roma* di Piranesi, considerato come colui che ha semplicemente influenzato l'architettura di George Dance jr, il realizzatore della celebre prigione di Newgate (1768). Secondo Bender fu soprattutto l'impatto prodotto dalla gigantesca e terribile opera di Dance a condizionare la successiva architettura della prigioni moderne tra cui il *Panopticon*. La perdita del centro, il senso di soffocamento e di schiacciamento dell'individuo, l'angoscia della vertigine, che Yourcenar attribuisce a Piranesi, vengono invece enfatizzati da Bender come aspetti peculiari dell'architettura di Dance.

Monika Fludernik, che si costituisce come un punto di riferimento nell'ambito tedesco per i suoi studi sullo strutturalismo e sull'immaginario carcerario, nel saggio *Carceral topography: spatiality, liminality and corporality in the literary prison*²⁴ (1999) riassume in modo schematico le differenze, già illustrate da Foucault, tra il vecchio sistema carcerario o *old prison*, in vigore dal Medioevo al Settecento, e il nuovo sistema carcerario o *new prison*, che si afferma nel corso dell'Ottocento e del Novecento. Secondo la studiosa, tuttavia, non esiste una netta separazione storica tra i due modelli, dal momento che possiamo ritrovare alcuni aspetti della *old prison* nei penitenziari moderni. Scrive Fludernik che le attuali prigioni dell'Africa e dell'Asia, ad esempio, presentano molte condizioni tipiche delle *old prisons* medievali quali il sovraffollamento, la mancanza di igiene, l'assenza di luminosità nelle celle, la non separazione tra i detenuti che sono in attesa di processo e coloro che sono già stati condannati. La studiosa evidenzia anche, ed è questo il concetto più importante e interessante al fine della nostra analisi, come la rappresentazione del carcere che emerge dalla letteratura novecentesca sia legata per lo più all'immagine del *dungeon*, vale a dire della cella sotterranea, tenebrosa e oscura tipica della *old prison* "alla Goya", e questo grazie all'enorme influenza del romanzo gotico e del *noir* sulla letteratura contemporanea:

In literary representations of imprisonment, the dichotomy is undermined further by the continued popularity of the dungeon scenario well into the late nineteenth

²⁴ M. Fludernik, *Carceral topography: spatiality, liminality and corporality in the literary prison*, London, Routledge, 1999, p. 44.

century (presumably supported by the popularity of Gothic fiction) and its application even to settings based on the “new” prison.²⁵

Ma quali sono le caratteristiche proprie delle *old* e delle *new prisons*? Anche se l'analisi di Fludernik ci propone delle contrapposizioni binarie che imbrigliano in uno schema i processi storici di differenziazione tra i due modelli, vale la pena riportare la tabella proposta nel saggio al fine di capire la dicotomia tra i due sistemi carcerari:

| Old prison | New prison |
|--|--|
| prison as waiting room for trial & execution | prison as correctional and penal institution |
| darkness | light |
| closure (dungeon) | open to surveillance (bars) |
| filth | cleanliness |
| idleness | forced labour |
| dissolute behaviour | enforced discipline |
| association with others | solitary confinement |
| corporal constraint (chains) | freedom of movement |
| cruelty | humaneness |
| contact with outside (family) | complete isolation from outside |
| social stratification within prison | absolute standardization of treatment |
| corrupt prison administration | efficiency and professionalism |
| repentance before possible execution | repentance and disciplining supposed to result in production of a good citizen |
| sentence as punishment | correction (privileges for good behaviour) |
| corporal punishment | behavioural disciplining (focus on prisoners minds) |
| <i>metaphors</i> | |
| dungeon | cell (panopticon) |
| prison as world | world as prison |
| body as prison, freedom of mind | depersonalization, brainwashing (mind as carceral body) ²⁶ |

Senza dubbio, le dicotomie più interessanti che Fludernik ci propone sono quelle

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

relative al carcere come metafora letteraria. Se nella *old prison* trionfa la concezione della cella come spazio fisico che immobilizza il corpo dell'individuo ma permette alla mente di immaginare e di volare (*prison as world and body as prison*), nel penitenziario moderno, invece, prevale la concezione dell'individuo prigioniero della società e del suo apparato di controllo (*world as prison*) al punto che l'individuo finisce per essere prigioniero di se stesso e dei suoi labirinti psicologici e mentali. Il penitenziario moderno produce così, come avremo modo di ribadire anche in seguito, i processi di alienazione psicologica, de-possessione e frantumazione della soggettività umana.

Un'ulteriore teoria spiega la nascita del carcere moderno come conseguenza del mutamento di sensibilità del cittadino europeo nel corso della storia. Ci riferiamo al sociologo olandese Pieter Spierenburg che nel 1997 pubblica un articolo tradotto in italiano come *La formazione dello Stato e la trasformazione delle modalità repressive*²⁷ nel quale sostiene che nel corso del Seicento prende avvio un lento processo di revisione nei confronti della violenza che porterà poi nell'Ottocento al rifiuto per le pene corporali troppo cruente, come i supplizi. Secondo lo studioso, tale processo di sensibilizzazione ha inizio nell'ambito delle classi aristocratiche le quali, specie nel corso del Settecento, rinnegano sempre più i precetti del codice cavalleresco di origine medievale che faceva della violenza lo strumento normale di regolazione dei rapporti sociali. Il sociologo individua nella società di corte, specialmente la Versailles del XVIII secolo, quel microcosmo in cui prende vita il processo di formazione della coscienza dell'individuo moderno e quella società delle buone maniere per la quale diventerà incivile e barbaro straziare il corpo del condannato. Tuttavia, l'abolizione totale dei supplizi avviene compiutamente solo nel momento in cui tale sensibilità si diffonde anche nei cosiddetti strati inferiori della popolazione, vale a dire nel corso del XIX secolo quando, come ci ricorda Stone,²⁸ la prigione diventa la forma di pena che sottrae allo sguardo pubblico la sofferenza del condannato. Ciò non significa, ovviamente, che la dimensione della sofferenza scompaia dall'esecuzione della pena moderna, ma solamente che la pena consistente nella privazione della libertà sembra essere compatibile con la nuova sensibilità pubblica relativa alla violenza che lo Stato può

²⁷ P. Spierenburg, *La formazione dello Stato e la trasformazione delle modalità repressive* (1997), in E. Santoro, *Carcere e società liberale*, Torino, Ed. Giappichelli, 2004.

²⁸ L. Stone, *Viaggio nella storia*, Bari, Laterza, 1981.

legittimamente esercitare verso coloro che hanno trasgredito le sue leggi più importanti.

Ad ogni modo, nonostante il passaggio dal supplizio alla prigione, è sempre il corpo del condannato a subire passivamente, come nelle opere di Kafka *Der Prozess*²⁹ (1925) e *In der Strafkolonie*³⁰ (1914), i giochi di potere che una giustizia spesso deformata e martirizzante esercita su di lui. Galli e Ruggero spiegano, ne *Il carcere immateriale*³¹ (1989), che non si tratta solo di tortura o di punizione fisica, come avveniva nell'Ancien Régime, ma anche e soprattutto di una lenta sofferenza psicologica che debilita il corpo del carcerato continuamente sottoposto al controllo e all'autorità di colui che scruta. Spiare il detenuto al fine di neutralizzarlo: questo il caposaldo dell'istituzione carceraria moderna. Foucault stesso evidenzia come la visibilità (che assicura il funzionamento del potere), la sorveglianza (che diventa prevenzione perché evita la reiterazione della colpa) e la punizione (che assicura la modifica del comportamento che a suo tempo determinò la colpa) siano forme del potere attuale, in cui ciascun superiore spia i suoi sottoposti ed è a sua volta spiato e osservato in istituzioni che tendono sempre più ad essere totalizzanti, chiuse, disciplinari. Il *Panopticon* diventa per l'intellettuale francese una delle metafore più incisive della modernità.

²⁹ F. Kafka, *Der Prozess* (1925), edizione italiana: *Il processo*, Milano, Rizzoli, 2007.

³⁰ F. Kafka, *In der Strafkolonie* (1914), edizione italiana: *Nella colonia penale*, in *La Metamorfosi e altri racconti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994.

³¹ E. Gallo, V. Ruggiero, *Il carcere immateriale*, Torino-Milano, Sonda, 1989.

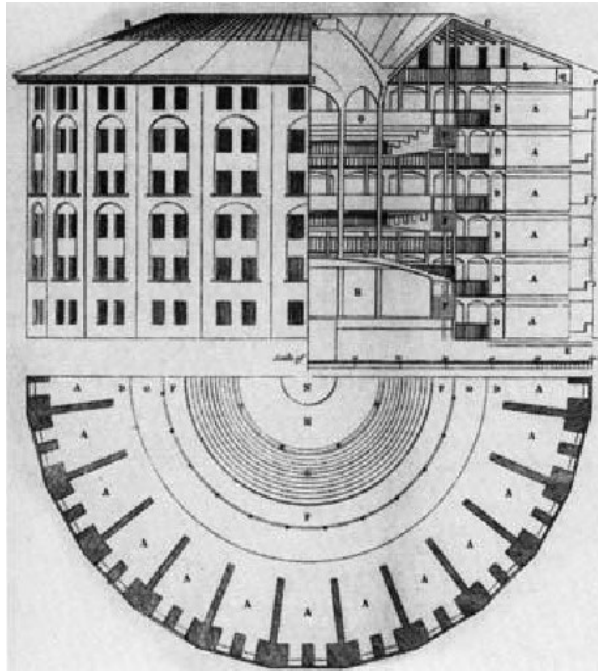


Illustrazione 1: J. Bentham, Modello del Panopticon, in M. Foucault, Panopticon ovvero la casa d'ispezione, Venezia, Marsilio, 1983

Il filosofo e riformatore politico inglese Jeremy Bentham³² (1748-1832) concepisce nel 1791 un carcere modello che, secondo lui, sarebbe risultato molto più economico e funzionale della deportazione dei condannati in lontane isole coloniali e che avrebbe permesso la visibilità continua del detenuto. Il Panopticon può essere definito come una macchina della perfetta detenzione, una gabbia trasparente e circolare per i prigionieri con una torre centrale e opaca per le guardie. La sua particolare struttura architettonica permette al sorvegliante di vedere senza essere visto e ai sorvegliati di essere visti senza mai vedere (fig.1). Si tratta di una dissimmetria che produce l'assoggettamento dei detenuti (ma, suggerisce Bentham, lo stesso effetto può essere prodotto sugli scolari, i malati, gli operai, i folli) senza che necessariamente il sorvegliante sia presente. In tale prigione infatti un solo guardiano, situato in una torre centrale, controlla i carcerati in tutte le celle, collocate in cerchio. Per fare il guardiano non occorrono particolari qualità: basta guardare. I detenuti non possono vedere gli altri prigionieri, né, grazie a un ingegnoso gioco di luce e controluce, il guardiano, che invece dispone di una

³² M. Foucault, M. Perrot, *Jeremy Bentham. Panopticon, ovvero La casa d'ispezione*, Venezia, Marsilio, 1983.

completa vista sulla loro vita all'interno delle celle, e anche sull'attività dei secondini suoi sottoposti: da qui il nome "*Panopticon*", cioè colui che può vedere tutto. I prigionieri non sanno mai se il guardiano li sta osservando o no e questo li porta a introiettare il senso dell'autodisciplina e della gerarchia.³³ Perrot definisce il Panopticon come l'utopia di un potere "tentacolare", mentre nell'opera del 1986 *Architettura delle prigioni. I luoghi e i tempi della punizione (1700-1880)*, Dubbini sintetizza così la funzione del sorvegliante che nell'istituzione benthamiana assurge al ruolo di un nuovo Dio il quale, scrutando, dispone della vita dei carcerati:

Nella torre dunque si cela un dio onnipresente e infallibile. La simbologia del cerchio, con il centro, i suoi assi, l'equidistanza dei punti periferici, stabilisce l'esistenza di un microcosmo governato da una legge divina. Per analogia, la prigione è un altro mondo, ma è anche un tempo della giustizia; ciò che definisce la sacralità delle istituzioni pubbliche.³⁴

³³ Nel primitivo progetto, il guardiano poteva collegarsi alle celle anche "in audio", grazie a tubi di metallo che gli permettevano di ascoltare e di impartire ordini ma questo dettaglio fu poi tralasciato perché nel tubo conduttore dell'audio non era garantita l'unidirezionalità della comunicazione propria di tutto il dispositivo.

³⁴ R. Dubbini, *Architettura delle prigioni. I luoghi e i tempi della punizione (1700-1880)*, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 35-36.



Illustrazione 2: Prigione parigina della *Petite Roquette* a forma di Panopticon

La struttura architettonica del Panopticon che si poteva applicare a quasi tutti gli edifici pubblici è stata utilizzata soprattutto in istituzioni repressive quali carceri e manicomi. La sua applicazione è stata sempre controversa e lo stesso Bentham non vide compiutamente applicata la sua idea in vita. I Panopticon più conformi all'architettura elaborata dal riformatore inglese sorgono, infatti, solo alla fine dell'Ottocento (ad esempio Breda, Haarlem e Arnheim in Olanda) o nel Novecento (Stateville negli Stati Uniti) e sono tutti ancora funzionanti, tranne la prigione parigina della Petite Roquette demolita nel 1974 (fig.2), anche se oggi le telecamere a circuito chiuso rendono la forma del carcere irrilevante. In conclusione, la visione panottica è differenziale e asimmetrica in quanto c'è uno solo che vede tutto e tutti gli altri che non vedono niente e per questo si presta perfettamente a esemplificare il controllo sociale, oltre che a incarnare la metafora della prospettiva rinascimentale e del sorvegliante quale nuovo uomo vitruviano che guarda e domina tutta la realtà circostante.³⁵

³⁵ Un'applicazione tecnologica del Panopticon è la televisione bidirezionale di *1984*, il romanzo di

Laura Baccaro, psicologa specializzata in criminologia, nell'articolo *Lo spazio del tempo, ovvero delle dimensioni della corporeità reclusa per r-esistere*,³⁶ spiega le differenze tra il carcere benthamiano e quello piranesiano, riprendendo le riflessioni già esposte da Gallo e Ruggiero. Secondo la studiosa, il Panopticon rappresenta la tortura dello spazio, in quanto in Bentham la costruzione architettonica crea un controllo esteriore della norma che il carcerato tende comunque a introiettare per il timore di essere sorvegliato dal guardiano-Dio. Inoltre, nel Panopticon continua a sussistere una



Illustrazione 3: H. Cartier Bresson, *Le Mitard, Prison de Leesburg* (1975), New Jersey, U.S.A

netta separazione tra interno ed esterno, tra sorvegliato e sorvegliante, tra norma oggettivata (controllo) e norma soggettivizzata (controllato). Al contrario, la prigione piranesiana rappresenta la tortura del tempo, poiché il carcere immateriale produce un controllo interiore: trasforma mura e serrature in metafore materiali di regole ben più impalpabili e indefettibili. Nel romanzo di Cesare Pavese, *Il carcere* (1949),³⁷ emerge chiaramente questa concezione della cella interiore, dal momento che il protagonista Stefano, alter ego dell'autore, è schiavo di una solitudine che non riesce a superare, di un'angoscia che non lo abbandona mai (dovuta anche al rifiuto della donna amata) e così il paesino di Brancaleone Calabro, dove si svolge la vicenda,

diventa una vera e propria prigione fisica e mentale per il protagonista costretto a vivere nell'arretratezza culturale di un luogo che non riesce a realizzarlo a pieno: il mare di Stefano è cioè la quarta parete della sua cella così come è la quarta parete della gente di

George Orwell. Il "teleschermo" ha un ruolo fondamentale nel romanzo, tant'è che fa la sua apparizione nella prima pagina. Esso è acceso in tutte le case, non lo si può spegnere, mentre è obbligatorio assistere a continue trasmissioni di propaganda. Esso trasmette e riceve contemporaneamente: tutto ciò che avviene nella casa viene trasmesso via cavo ad un centro di controllo della polizia e non si può mai sapere se in un determinato momento qualcuno sta osservando i telespettatori oppure no.

³⁶ L'articolo è stato tratto dall'intervento della Prof.ssa Baccaro durante il seminario *Le tendenze dell'edilizia penitenziaria nel rapporto tra giustizia, pena, carcere e città*, Convegno, Tecnè, Centro di servizi per il volontariato, Comune di Forlì, 29 novembre 2008, Sala Randi, Forlì.

³⁷ C. Pavese, *Il carcere* (1949), Torino, Einaudi Tascabili, 1990.

Brancaleone.³⁸

Il romanzo dimostra come in epoca contemporanea la prigione venga paragonata a un inferno mentale di piranesiana memoria, un “carcere metafisico” o *Pannomion*, una norma totalizzante, pervasiva e interiorizzata. Il carcerato è dunque prigioniero di se stesso, del proprio labirinto mentale, che può essere accettato solo interiorizzando le norme astratte che lo regolano. Scrive Baccaro che nell'architettura delle *Carceri d'Invenzione* lo spazio della reclusione non è più la prigione, ma una dilatazione insopportabile, una moltiplicazione angosciosa di piani, un susseguirsi labirintico di sfasamenti e forature della prospettiva circolare, infinita, cioè uno “spazio vuoto”. La studiosa sottolinea che il carcere novecentesco non è benthamiano bensì piranesiano, non è un *Panopticon* ma un *Pannomion*, in quanto nella prigione contemporanea si



Illustrazione 4: Odilon Redon, *Le Forçat ou Le Prisonnier* (1881), New York, The Museum of Modern Art

sente tutta la solitudine infinita e sconfinata dell'individuo schiacciato e annientato. In essa si intravedono, infatti, solo piccoli uomini che sembrano soffrire in uno spazio vuoto, architettonicamente oppressivo, che non offre alcuna via d'uscita, incarcerati come sono nei loro stessi labirinti mentali, come sembra suggerirci in modo scioccante la fotografia del prigioniero di Leesburg scattata nel 1975 dal francese Henri Cartier Bresson (fig.3).³⁹

Il carcere novecentesco è sia esteriore che interiore, architettonico che psicologico, fisico che mentale, una sorta di restrizione illimitata e di interiorizzazione di un infinito senza tempo. È il mare descritto da Pavese, quell'occhio della mente che non intravede alcuna via d'uscita o di

libertà nei concentrici sviluppi dello spazio della reclusione. A tal proposito, i quadri del

³⁸ Per un approfondimento della metafora carceraria nelle opere di Pavese rimando a A. Sichera, *Il “carcere” di Pavese*, in G. Traina, N. Zago, *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Roma, Bonanno Editore, 2009.

³⁹ J. Clair, *op. cit.*, p. 42.

pittore decadente Odilon Redon (figg.4,5,6),⁴⁰ sebbene dipinti negli ultimi decenni del XIX secolo, sembrano inaugurare l'immaginario novecentesco del carcere come *Pannomion*, dal momento che i forzati che vi sono raffigurati, novelli angeli decaduti e incatenati, o tentano, con un vano sforzo del piede, di liberarsi dalle sbarre oppressive che già li schiacciano e li soffocano tanto che la loro figura ne risulta rimpicciolita e quasi mutilata, o sono doppiamente *enfermés*, intrappolati contemporaneamente nella cella e negli incubi che la loro mente stravolta produce, o, ancora, sono rappresentati con la testa mozzata a testimonianza di come il carcere porti all'annullamento dell'individualità, alla de-possessione del corpo, alla frantumazione della soggettività e all'annientamento definitivo dell'uomo.

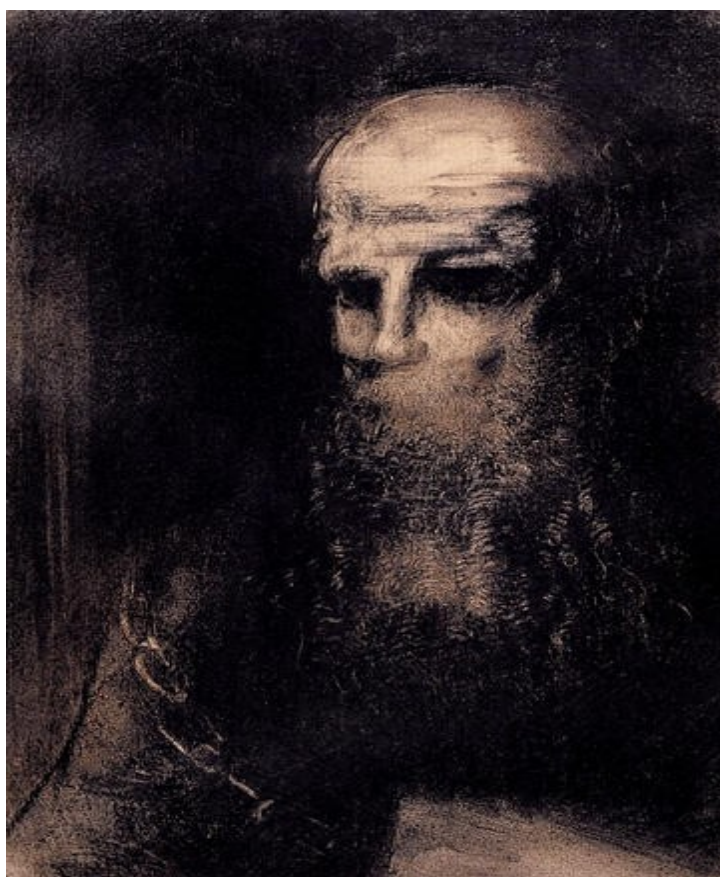


Illustrazione 5: Odilon Redon, *Le Prisonnier ou le Captif* (vers 1880), Nantes. Musée des Beaux Arts.

⁴⁰ J. Clair (sous la direction de), *Crime & châtement*, catalogue de l'exposition, musée d'Orsay, Gallimard, 2010, p. 43.



Illustrazione 6: Odilon Redon, *Tête coupée dit anciennement Le Prisonnier* (1878), Paris, Musée d'Orsay

La prigione moderna come luogo della pena-lavoro, spazio dell'espiazione, dell'esclusione e dell'alienazione, nasce in America allorquando si affermano due modelli predominanti di carcere, vale a dire il Filadelfiano e l'Auburniano, analizzati approfonditamente nell'opera di Finzsch e Jutte⁴¹ dal titolo *Institutions of Confinement: Hospitals, Asylums and Prison in Western Europe and North America (1500-1950)* e nel lavoro di Rothman⁴² dal titolo *The Oxford history of prison. The Practice of Punishment*

⁴¹ N. Finzsch., R. Jutte, *Institutions of Confinement: Hospitals, Asylums and Prison in Western Europe and North America (1500-1950)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

⁴² D. J. Rothman, *The Oxford history of prison. The Practice of Punishment in Western Society*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1995.

in *Western Society*. Nell'articolo *La réforme pénitentiaire sous la monarchie de Juillet ou l'indépassable «génie national français»*,⁴³ l'autrice, Catherine Dhaussy, ripercorre il dibattito politico e intellettuale, accesosi durante il periodo della monarchia di Luigi Filippo d'Orleans, riguardo alla necessità di introdurre in Francia una riforma del sistema penitenziario sulla base di quella americana. La studiosa parte dall'analisi dei due sistemi statunitensi, la cui realizzazione fu influenzata dalle idee di molti riformatori, tra i quali Penn e lo stesso Bentham.

Il lavoro, inteso come strumento di rigenerazione morale dei condannati, approdò in Pennsylvania tramite il governatore quacchero William Penn (1644-1718), teorizzatore del binomio pena-penitenza e fermo sostenitore della punizione come panacea spirituale. Secondo la religione dei quaccheri, il concetto di penitenza, volto a emendare l'anima del reo attraverso il pentimento, risulta imprescindibilmente legato alla redenzione. Il rinnovamento morale può però realizzarsi solo attraverso l'isolamento permanente dei detenuti al fine di poter sperimentare il pieno effetto della solitudine e del silenzio. Il primo sistema cellulare, dunque, ispirato dalla religione dei quaccheri, prese il nome di *sistema filadelfiano*, detto anche *pennsylvanico*, dal nome del penitenziario di Walnut Street (fig.7), inaugurato nel 1776 nella città di Philadelphia. La prigione riprendeva il modello degli istituti di Gand nel Belgio e di Gloucester in Inghilterra e applicava il principio irrinunciabile dell'isolamento continuo, diurno e notturno. Il detenuto trascorrevva il giorno e la notte in cella a lavorare e pregare mentre ogni contatto con i compagni di pena era severamente proibito, nella convinzione che solo il completo distacco dalla realtà circostante avrebbe potuto garantire l'emenda morale e spirituale del reo. Il lavoro veniva considerato come l'elemento essenziale del trattamento imposto da questo sistema mentre l'esercizio fisico si svolgeva in uno stretto recinto, circondato da mura, annesso alla cella.

⁴³ C. Dhaussy, *La réforme pénitentiaire sous la monarchie de Juillet ou l'indépassable «génie national français»*, in *Romantisme*, Paris, Puf, n. 126, 2004.

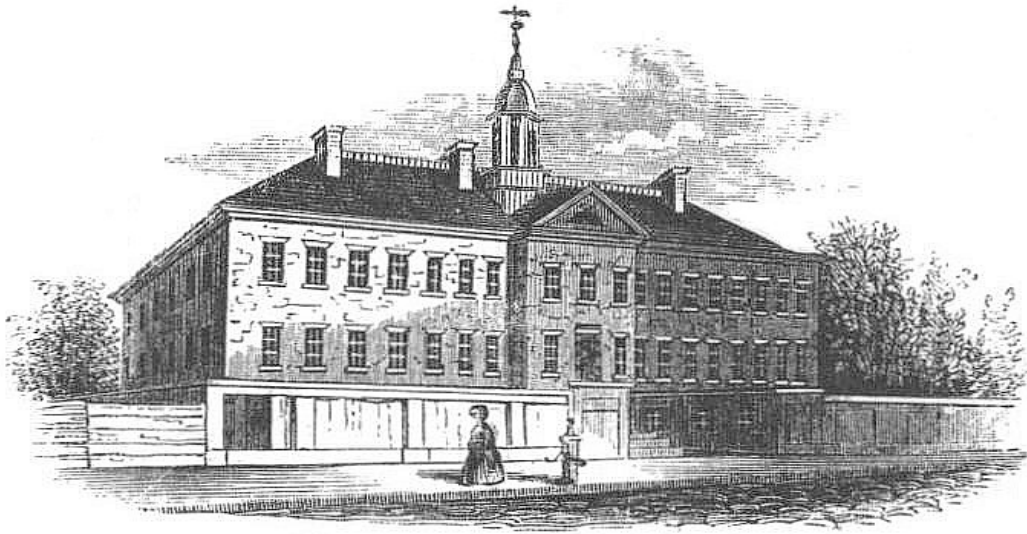


Illustrazione 7: Prigione di Walnut Street nel 1776, Philadelphia, in R. Dubbini, *Architettura delle prigioni. I luoghi e i tempi della punizione (1700-1880)*, Milano, Franco Angeli, 1986

A metà tra il modello in comune e quello filadelfiano, fu introdotto nel 1818 il *sistema auburniano*, che prese il nome dello stabilimento di Auburn (fig.8), località nei pressi di New York, dove fu applicato la prima volta. Tale modello imponeva l'isolamento notturno, ma consentiva i pasti e il lavoro in comune, seppure con l'obbligo rigoroso del silenzio. La scelta del lavoro in comune era dettata dalla convinzione che tale modalità risvegliasse il senso dell'utilità sociale e rappresentasse una soluzione al problema degli effetti dannosi (pazzia, tentativi di suicidio) prodotti sulla psiche dei condannati dalla segregazione cellulare, nella versione imposta dal rigido sistema filadelfiano. Rosoni spiega le differenze tra i due modelli usando i termini di *solitary confinement* per il sistema filadelfiano e *silent system* per quello auburniano. Quest'ultimo fu poi ritenuto superiore al filadelfiano, per cui, tranne la Pennsylvania che continuò ad applicare il proprio sistema, gli altri Stati, gradualmente, adottarono l'auburniano. E la Francia?

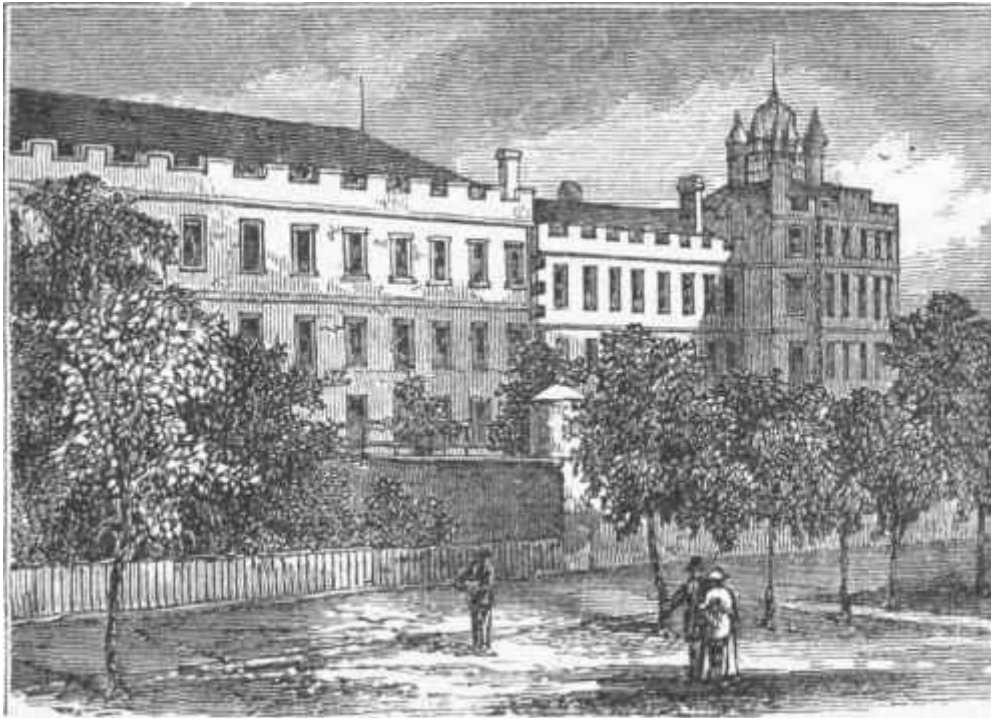


Illustrazione 8: Prigione di Auburn nel 1818, New York, in R. Dubbini, Architettura delle prigioni. I luoghi e i tempi della punizione (1700-1880), Milano, Franco Angeli, 1986

Dhaussy ci spiega che fu proprio la Francia a dare impulso al movimento di riforma con la presentazione del progetto governativo di una nuova legge sul regime delle prigioni discusso alla Camera dei Deputati nei mesi di aprile e maggio del 1844. Il progetto riguardava i temi principali che costituirono poi la nervatura delle successive riforme avviate in altri paesi: centralizzazione dell'amministrazione delle carceri, rette da regole uniformi e da un unico sistema disciplinare, sotto l'autorità del ministro dell'Interno; distinzione delle prigioni per gli imputati e i condannati, prigioni speciali per le donne e per i giovani condannati. I principi fondamentali del sistema penitenziario francese erano basati sull'isolamento, concepito però in modo meno rigoroso rispetto al sistema filadelfiano, sul lavoro e sull'istruzione. Oggetto di un serrato dibattito parlamentare, il progetto governativo fu approvato il 18 maggio 1844. Il sistema francese si distingueva, dunque, dai modelli statunitensi e questo perché ciò che interessava non era tanto la riabilitazione personale o il rinnovamento spirituale quanto la trasformazione del condannato in un essere obbediente e capace, dopo la liberazione, di adeguarsi all'ordine garante della coerenza nazionale e della pace sociale.

In Francia la prigione non era intesa tanto come il luogo della rigenerazione quanto come lo spazio della punizione vera e propria. Coloro che presentarono il progetto di legge si ispirarono comunque al principio dell'isolamento e ai modelli americani ma solo perché il sistema cellulare avrebbe contribuito a punire il reo, plasmandolo e annientando ogni suo tentativo di insubordinazione rispetto al sistema e all'ordine sociale. Dhaussy fa anche notare che il principio dell'isolamento fu rivendicato dai sostenitori della riforma come un valore tipicamente europeo e specificatamente francese dal momento che gli stessi modelli statunitensi si erano ispirati a carceri come quello di Gand, definito un sistema di reclusione cattolico-romano. Secondo la studiosa, i francesi si rifiutarono di adottare la riforma penitenziaria americana proprio perché americana e influenzata da una cultura non francese e non cattolica come quella dei quaccheri, trasformando così la questione in una sorta di rivalità politica e nazionale tra i due paesi. Nell'Ottocento trionfa in Francia una forte *culture nationale* che rifiuta tutto ciò che non è francese o che non ha un'origine europea e nel caso della riforma penitenziaria, spiega Dhaussy, i francesi volevano elaborare un modello unico, universale, una sorta di *emprisonnement à la française* da imporre a tutto il mondo, marchio del loro *génie national*.

Analizzando le caratteristiche della prigione di Mettray, inaugurata in Francia nel 1840, Foucault sostiene che questo carcere rappresenta la forma disciplinare allo stato più intenso, non solo perché contiene tutte le tecnologie coercitive del comportamento ma perché riassume in sé tutti gli istituti di controllo, a cominciare dalla famiglia. Essa assume un ruolo fondamentale in quanto costituisce la prima cellula, il primo mattone, di una società gerarchica, ordinata, produttiva. La famiglia è l'istituzione che ricorre a tutte le tecniche della disciplina allo scopo di creare un individuo "normale" e inserirlo nel corpo sociale e senza di essa il bambino non imparerebbe l'obbedienza e la sottomissione. I genitori sono coloro che per primi sorvegliano e puniscono nel momento in cui educano il figlio, utilizzando diversi castighi che vanno dall'isolamento in camera alla prescrizione di esercizi, regole o norme attraverso i quali il bambino introietta la disciplina e il senso della gerarchia. Non c'è dubbio che la famiglia sia la prima istituzione il cui fine è quello di rendere docile e produttivo il corpo altrui, come

già evidenziava Jules Vallès nell'opera *L'Enfant* (1878).⁴⁴ In particolare, Vallès sostiene che ogni istituzione della società mira a trasmettere un'idea gerarchica e ordinata della realtà in quanto gli individui devono essere plasmati affinché non costituiscano una minaccia per l'ordine sociale e per il potere. Questo modello di società, imposto dal Codice Napoleonico, si basa sul concetto dell'*enfermement* e la reclusione inizia proprio dalla famiglia, dove l'*enfant* è sottomesso all'autorità del padre fino alla maggiore età. Nel dire al bambino come deve vestirsi, mangiare, pregare o comportarsi, i genitori esercitano una forma di reclusione sul corpo del figlio, poiché gli impongono regole e consuetudini. La libertà nell'infanzia si traduce per Vallès in liberazione fisica, rappresentata dal fanciullo che disubbidisce ai genitori o rifiuta le consuetudini del vestiario, considerato come la prima forma di prigione imposta all'individuo.⁴⁵ Tuttavia il bambino che si ribella alle regole, aprendo ad esempio il gilet della camicia o strappandosi i pantaloni, viene subito emarginato dalla società, giudicato uno straccione, un deformato, un *bossu* e per questo punito severamente dai genitori.⁴⁶ Secondo Vallès, il carcere manifesta dunque l'autorità che il padre trasferisce allo Stato⁴⁷ e la famiglia si configura essa stessa come *bagne de l'enfance*, una prigione dell'infanzia la quale prefigura una società dove il trasgredire la norma costa l'esclusione e il castigo.⁴⁸

In effetti, il paragone tra il padre e lo Stato è efficace: come nella famiglia la disobbedienza nei confronti dell'autorità paterna che rappresenta la gerarchia esige la punizione della reclusione nella propria stanza, così nella società la disobbedienza nei confronti delle istituzioni che detengono il potere esige la punizione della reclusione in carcere. Quello borghese è dunque un sistema leviatano, panottico, gerarchico e fallocentrico dove il padre è lo Stato e lo Stato è il padre e dove non viene tollerata la

⁴⁴ Per un'analisi dell'opera in relazione al tema della prigione si veda Corinne Saminadayar-Perrin, *Jules Vallès l'Enfermé* in *Romantisme*, Paris, Puf, n. 126, 2004.

⁴⁵ Ivi, p. 47: "Le corps fait dès l'enfance l'objet d'un dressage qui passe par l'orthopédie... et la séquestration: les vêtements constituent la première prison enfantine, et redoublent toutes les autres prisons...".

⁴⁶ Ivi, p. 48: "La quête libertaire s'origine donc dans une libération du corps, non sans paradoxe parfois... L'arrachement aux bagnes de l'enfance est affranchissement physique, délivrance: «Ma mère trouverait que j'ai l'air noué ou bossu, que mon oeil est hagard, que mon pantalon est relevé, mon gilet défait, mes boutons partis!».

⁴⁷ Ivi, p. 47: "La prison manifeste l'autorité déléguée au Père par l'Etat; de la faute familiale à la sanction pénale, se dessine une continuité que rappellent les menaces traditionnelles des mères: «Tu finiras au bagne»".

⁴⁸ Ivi, p. 48: "Les prisons de l'enfance préfigurent les logiques disciplinaires d'une société où tout manquement à la norme vaut pour exclusion".

ribellione: colui che destabilizza il sistema viene rinchiuso, sorvegliato e punito.

La prigione rappresenta per Vallès come per Barrès, Gégout e Malato,⁴⁹ giornalisti e attivisti rinchiusi per diversi mesi nel carcere francese di Sainte Pélagie (cfr. capitolo 3), il luogo dove si intersecano l'autorità paterna, la disciplina dell'ordine borghese e le dimensioni politico-ideologiche del discorso medico, caratteristiche che, come vedremo in seguito, risultano essere ben presenti nei testi consacrati alla letteratura gialla.

1.2. L'immaginario carcerario nel romanzo poliziesco francese

Una volta analizzato questo circuito dal punto di vista storico, è necessario chiedersi come esso influenzi la nascita della letteratura poliziesca francese e le rappresentazioni del carcere che da essa emergono. Nell'opera *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*,⁵⁰ lo studioso Romolo Runcini fissa le origini del *roman du crime* e del *roman policier* nel periodo di grande tensione politica e culturale apertosi con la caduta di Napoleone, allorquando la classe borghese riesce definitivamente a prendere il potere, sconfiggendo gli ultimi rigurgiti aristocratici e contrapponendosi nel contempo alla neonata classe proletaria, frutto di quella rivoluzione industriale che si afferma in Francia, nonostante lo sviluppo lento e intermittente, fin dai primi decenni del XIX secolo. La rivoluzione del 1830, che porta alla Monarchia di Luglio e alla celebrazione della linea economica del *laissez-faire*, e la sommossa del 1848 vengono considerate dallo studioso rispettivamente come l'epopea dell'arroganza borghese e l'epopea dell'angustia proletaria che “segnano la fine dell'idillio romantico e l'avvento di una cultura letteraria impegnata a scoprire i germi del male del mondo nel ventre della città malata”.⁵¹ Secondo questa interpretazione, il romanzo poliziesco e il *roman du crime* nascono quali espressioni culturali della classe dominante che percepisce il proletariato come una minaccia per il sistema. I germi del male nel ventre della città malata, che la letteratura poliziesca ha il compito di denunciare, non sono altro che gli operai, i vagabondi, le prostitute e tutte quelle categorie sociali che rappresentano il morbo della

⁴⁹ Per un approfondimento si veda P. Citti, *Prisons fin de siècle: prisons pour rire, prisons pour mourir. Sur "L'Ennemi des lois" de Maurice Barrès*, in *Romantisme*, Paris, Puf, n. 126, 2004.

⁵⁰ R. Runcini, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*, 2 voll., Napoli, Liguori, 1995, 2002.

⁵¹ Ivi, p. 35.

disgregazione e che, con il loro comportamento, contribuiscono a infettare il corpo sociale “dabbene” determinando la malattia, lo sfilacciamento e la morte del sistema. Runcini afferma che “è proprio il passaggio metaforicamente e storicamente vissuto dell'idea del male dal piano morale al piano sociale a determinare, in un diverso orizzonte politico e culturale, la nascita del *roman du crime*”.⁵² Ciò significa che il male non viene più inteso solo spiritualmente, come peccato interiore, ma anche storicamente come fenomeno negativo di costume, contrassegno sociale della corruzione e della minaccia rappresentate dalla nascita del proletariato urbano e, in quest'ottica, la prigione viene considerata come l'emblema di questo male sociale. Runcini definisce il romanzo poliziesco come un genere borghese, intendendo una forma letteraria dalla quale emergono la concezione foucaultiana della prigione come costruzione di classe, lo stereotipo del proletario malfattore, l'esaltazione delle capacità del *mouchard* o del detective, cioè di colui che, scovando l'elemento di destabilizzazione e rinchiudendolo in carcere, riesce a proteggere le norme su cui è basato l'ordine.

Sia in quest'opera che in un altro testo, *Illusione e paura nel mondo borghese da Dickens a Orwell*,⁵³ l'autore ci spiega che i generi letterari di paura, quali il romanzo gotico e il poliziesco, svolgono un ruolo fondamentale nel processo di formazione del lettore e dell'individuo. Secondo Runcini, la paura mette in crisi il concetto di serenità totale o di controllo assoluto che la razionalità pretenderebbe di avere sulla realtà. Il romanzo di paura è dunque formativo poiché insegna all'uomo, sin da piccolo, ad avere timore del mondo circostante. Avere paura porta l'individuo a sviluppare una coscienza critica, a mettere in discussione il reale: “il bambino deve percepire che il reale può nascondere insidie e pericoli e quindi guardare le cose con senso critico, sapendo che nel reale c'è sempre del misterioso”.⁵⁴ Lo studioso si scaglia contro il concetto della razionalità assoluta, affermando che esso conduce alla creazione di veri e propri mostri: “Una persona che ha di sé, razionalmente, un concetto forte e assoluto è una persona chiusa in se stessa, e questa chiusura blocca il pensare e la riflessione. In realtà è un *mostro* e noi dobbiamo avere paura dei mostri in quanto persone unidirezionali, il più

⁵² Ivi, p. 2.

⁵³ R. Runcini, *Illusione e paura nel mondo borghese da Dickens a Orwell*, Bari, Laterza, 1968.

⁵⁴ Città Nuova, *Intervista a Romolo Runcini*, numero 2, CN editrice, 2009.

delle volte rivolte verso il male”.⁵⁵ Nella letteratura poliziesca il carcere assume, dunque, anche questa valenza di luogo della paura e dell'angoscia che risponde a un duplice fine: la formazione di una coscienza critica, come sostiene Runcini, ma anche il monito a rispettare, accettare e non mettere in discussione il sistema di valori su cui si basa l'ordine dello Stato.

Quest'ultima funzione viene espressa in modo incisivo dallo scrittore statunitense Willard Huntington Wright, in arte S.S. Van Dine, esponente a pieno titolo della *Golden Age* della *detective story* (1920-1940) e in particolar modo della tradizione del cosiddetto *whodunnit* (giallo deduttivo), che nel 1928 teorizza un elenco di venti regole, pubblicate su *American Magazine*, al quale ogni scrittore di romanzi polizieschi dovrebbe, a suo dire, obbedire rigorosamente. Tra queste spicca la numero sette,⁵⁶ impregnata di un certo rigorismo morale di derivazione vittoriana che sembra animare, sin dalla nascita, l'intero genere, dal momento che la soluzione di ogni caso viene vista come il trionfo della giustizia, la vittoria dell'orizzonte etico, il ristabilimento di regole vitali infrante, il ripristino di un intero ordine sociale. Non è un caso dunque se nei gialli di Van Dine, tra i quali ricordiamo *The Benson Murder Case* (1926), tradotto in italiano con il titolo *La strana morte del signor Benson* e pubblicato nella Collana Gialli della Mondadori, la prigione assume sempre la ferrea connotazione di luogo della legge nel quale rinchiudere l'elemento destabilizzante o marcio del sistema, spesso innocente. Nulla di nuovo, dal momento che prima di Van Dine, tale rappresentazione del carcere è ben radicata nella tradizione del romanzo deduttivo inglese e soprattutto nelle opere di Wilkie Collins,⁵⁷ tra le quali spicca *The Moonstone* (1868), storia nella quale tre bramini vengono reclusi in prigione perché sospettati, in quanto stranieri, di voler rubare alla giovane Rachel il preziosissimo diamante chiamato *Pietra di Luna*, e in quelle di Edgar Wallace,⁵⁸ tra le quali ricordiamo *The Clue of the twisted Candle* (1918), racconto nel quale lo scrittore indebitato John Lexman, cadendo nelle trame ordite dal signor Kara e dallo strozzino Vassaloro, viene arrestato e condannato a 15 anni di carcere per un delitto che non ha commesso.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Wright, *Twenty rules for writing detective stories*, in *The American Magazine*, 1928.

⁵⁷ W. Collins, *The Moonstone* (1868), traduzione italiana *La Pietra di Luna*, Milano, Mursia, 1972.

⁵⁸ E. Wallace, *The Clue of the twisted Candle* (1918), traduzione italiana *L'enigma della candela ritorta*, Roma, Newton, 1995.

Le declinazioni del carcere che emergono dalla letteratura gialla, vale a dire la prigione come istituzione di classe, occulto apparato di Stato, osservatorio politico di delinquenza, luogo dell'ordine, della disciplina e della paura, sono state indagate sinora nell'ambito della riflessione teorica, storica e sociale. Al fine di cogliere tali rappresentazioni della prigione nella letteratura poliziesca francese, saranno scelte e analizzate alcune tra le opere più celebri e importanti del genere.

I *policiers* ottocenteschi, in quanto emanazione dell'ideologia borghese, si rivolgevano ad un vasto pubblico proprio con la funzione politica di rassicurare il lettore sul fatto che il colpevole, alla fine, veniva assicurato alla giustizia. In quest'ottica, Eugène François Vidocq, prototipo del detective moderno, può essere considerato a ragione il precursore della letteratura poliziesca. Ex criminale e detenuto, proveniente dal basso del corpo sociale, più volte evaso, egli diviene nel 1810 agente segreto della polizia di Parigi e *chef de la Sûreté* e nel 1828 pubblica la sua opera più importante, i *Mémoires*. Vidocq, in qualità di spia o *mouchard*, rappresenta quel circuito polizia-carcere-delinquenza su cui si basa il nuovo ordine borghese: egli incarna infatti l'intesa torbida e nascosta tra coloro che fanno valere la legge e coloro che la violano, il simbolo della delinquenza che ha assunto visibilmente lo status ambiguo di oggetto e di strumento di un apparato di polizia che lavora contro di lei e con lei, l'emblema della potenza poliziesca e delle complicità che il crimine annoda con il potere. Nei *Mémoires*, egli definisce la prigione non come un luogo di ravvedimento o pentimento ma come una scuola di ladrocinio e di crimine:

Il est bien rare qu'un forçat s'évade avec l'intention de s'amender; le plus souvent il ne se propose que de gagner la capitale, afin d'y exercer la funeste habileté qu'il a pu acquérir dans les bagnes, qui, ainsi que la plupart de nos prisons, sont des écoles où l'on se perfectionne dans l'art de s'approprier le bien d'autrui. Presque tous les grands voleurs ne sont devenus experts qu'après avoir séjourné aux galères plus ou moins de temps.⁵⁹

⁵⁹ E. Vidocq, *Mémoires de Vidocq, chef de la police de sûreté, jusqu'en 1827, adjour'd'hui propriétaire et fabricant de papiers a saint-mandé*, Paris, Tenon, 1828, II, p. 369.

Il ruolo e i testi di Vidocq sono stati cruciali per lo sviluppo del genere: anche se egli non può definirsi ancora un detective, non adottando metodi razionali o scientifici nelle sue indagini, la sua abilità nel travestirsi unita a una chiara visione della mentalità criminale e a uno spirito di osservazione fuori dal comune influenzeranno molti dei futuri investigatori della letteratura poliziesca mondiale da Dupin a Rouletabille, da Sherlock Holmes a Maigret, da Parent⁶⁰ a Poirot. Soprattutto l'eredità più importante che viene da Vidocq è la rappresentazione della prigione quale istituzione di classe, spazio della legge, luogo di criminalità e di paura.

Tali connotazioni del carcere si ritrovano, ad esempio, nelle opere che Balzac dedica alla figura di Vautrin, un ex forzato, evaso più volte, che compare per la prima volta in *Le père Goriot*⁶¹ (1834-1835). Dal modello di Vidocq, Balzac crea un personaggio oscuro e complesso. Vautrin ha sperimentato la traumatica esperienza del carcere, la corruzione e la bassezza di tale istituzione, e si è formato un'idea pessimistica e amara della vita. Come ci ricorda lo studioso Alberto del Monte, autore di *Breve Storia del Romanzo Poliziesco* (1962),⁶² Vautrin combatte una titanica lotta per il dominio della società prima come ex prigioniero e poi come poliziotto e proprio nella cella, alla fine, riconosce il luogo di degradazione morale delle istituzioni che detengono il controllo.

Antitetico per certi versi a Vautrin è il personaggio di Rocambole, creato dalla penna di Ponson du Terrail. Questo personaggio ha una senso dell'umore, un'ilarità monellesca, una giovialità beffarda, una capacità di travestimento (basata anche sulla modifica dei tratti del viso e del corpo) che lo distinguono dall'oscuro Vautrin e che anticipano, per certi versi, quello straordinario ladro gentiluomo che sarà Arsène Lupin. Tra tutte le opere che lo vedono come protagonista, alcune scritte solo per scopi commerciali in un'epoca in cui il *roman feuilleton* si distacca sempre più da una concezione "alta" della letteratura, ricordiamo ovviamente *Rocambole en prison*,⁶³ pubblicato da Arthème Fayard, *Editeur du livre populaire*, nel 1869 e che rappresenta l'ultimo capitolo della

⁶⁰ Maurice Parent è il detective inventato dalla penna dello scrittore francese Jules Lermina, che vive e opera a cavallo tra Ottocento e Novecento. Precedendo di alcuni anni l'apparizione del primo Sherlock Holmes (1887), Maurice Parent rappresenta ancora la figura del poliziotto dilettante, a metà tra il Dupin di Poe e il Lecoq di Gaboriau, che, sulla base di argomenti strettamente logici, risolve intricatissimi misteri.

⁶¹ H. Balzac, *Le père Goriot* (1834-1835), Paris, Gallimard, 1999.

⁶² A. del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962.

⁶³ Edizione italiana: *Rocambole in prigione* (1869), Firenze, A.Salani, 1920.

saga.⁶⁴ Rocambole si trova prigioniero nella lugubre fortezza di Newgate⁶⁵ a Londra ma, grazie all'aiuto dei suoi compagni parigini, riesce a evadere, fuggendo lungo i tunnel che si trovano sotto la prigione. L'opera anticipa così quella rappresentazione del carcere come luogo dell'attesa, preparazione all'evasione, che ritroveremo nel testo di José Giovanni, *Le Trou*. Per il resto emerge ancora una volta la concezione del carcere come scuola di ladrocinio, luogo di produzione del crimine, occulto apparato di Stato che era già presente nelle *Mémoires* di Vidocq, ma con un intento parodistico e quasi carnevalesco che sarà più evidente nella saga di Lupin: il carcere come luogo dal quale è facile evadere e nel quale beffare e giocare i sorveglianti attraverso il ricorso all'illusionismo, ai travestimenti e alle sostituzioni.⁶⁶

L'*Affaire Lerouge*⁶⁷ (1866) e *Monsieur Lecoq*⁶⁸ (1869) di Emile Gaboriau segnano la nascita ufficiale del genere poliziesco in Francia. Erede di Vidocq, a differenza di quest'ultimo, il signor Lecoq non è un *mouchard* ma il primo vero detective della letteratura francese. Il suo metodo, scientifico, si basa su una rigorosa deduzione, sull'esame di tutte le circostanze del crimine, sulla raccolta di tutti gli indizi e i dettagli. Da questo punto di vista egli può essere paragonato a Dupin, il detective di Edgar Allan Poe che, con l'opera *The Murders in the Rue Morgue* del 1848, viene considerato l'iniziatore della letteratura poliziesca in Europa. Per quanto riguarda il tema del carcere, esso è strettamente collegato alla figura di Lecoq dal momento che egli è un ex delinquente, che ha vissuto l'esperienza della reclusione prima di riconciliarsi con la legge. Come Vidocq, anche Lecoq rappresenta la doppia natura del criminale e del poliziotto, facendo parte di quel circuito polizia-prigione-delinquenza che permea e

⁶⁴ In realtà l'ultima opera che vede protagonista Rocambole è *La corde du pendu* ma l'autore la lasciò a metà a causa della morte che lo colse nel 1871.

⁶⁵ La fortezza di Newgate, celebre prigione di Londra, ha colpito l'immaginario di vari scrittori che, nei loro testi, le hanno dedicato numerose descrizioni. Ricordiamo, tra tutti, *Moll Flanders* (1722) di Daniel Defoe, *Caleb Williams* (1794) di William Godwin, *The Beggar's Opera* (1727) di John Gay. Ma fu soprattutto Charles Dickens ad ambientare molti suoi romanzi nel famoso carcere londinese, ad esempio *Oliver Twist* (1838-39), *A Tale of Two Cities* (1859), *Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of Eighty* (1841), *Great Expectations* (1860). La fortezza di Newgate affascina ancora oggi molti scrittori contemporanei, tra i quali citiamo Michael Crichton, *The Great Train Robbery* (1975), Joseph O' Connor, *Star of the Sea* (2004), Bernard Cornwell, *Gallows Thief* (2001).

⁶⁶ Per un approfondimento sulla funzione dell'illusionismo, del travestimento e della magia nel romanzo poliziesco, si veda M Gardini, *Illusionismo* in A. Castoldi, F. Fiorentino, G.S. Santangelo (a cura di), *Splendori e Misteri del Romanzo Poliziesco*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, pp. 203-216.

⁶⁷ E. Gaboriau, *L'Affaire Lerouge* (1866), Paris, Editions du Masque, 2003

⁶⁸ E. Gaboriau, *Monsieur Lecoq* (1869), Editions di Masque, 2003.

contraddistingue il fiuto dei primi detectives francesi.

Maestro del travestimento per eccellenza, Arsène Lupin, personaggio creato da Maurice Leblanc, viene imprigionato più volte nel corso delle sue avventure. Lupin, pur discendendo da una famiglia aristocratica (nel suo albero genealogico figura, per via materna, il cardinale di Rohan, coinvolto nel celebre affare della collana) è un anticonformista, un ribelle. Egli si oppone all'ipocrisia imperante nella società e nei salotti della Belle Époque, lotta contro i rappresentanti del potere e dell'ordine, tira giochi mancini ad affaristi senza scrupoli e deruba parvenus arricchiti. Lupin, anche se non proviene dal basso del corpo sociale, svela le bugie, le finzioni e gli inganni della società borghese, ricorrendo spesso a un'ironia ora beffarda ora cinica. I suoi "soggiorni" in prigione devono dunque essere letti in questa chiave, in quanto finalizzati alla derisione e alla parodia di un'istituzione che con tutti i suoi sorveglianti e funzionari rivela l'ipocrisia e l'avidità di coloro che detengono le leve del potere. In *Arsène Lupin gentleman cambrioleur*⁶⁹ del 1907, il celebre ladro riesce a fuggire con facilità dal furgone che lo sta riconducendo alla prigione della Santé per poi passeggiare tranquillamente lungo i viali di Parigi e ripresentarsi davanti al carcere, rivolgendosi beffardamente ai sorveglianti i quali non credono che lui sia Lupin. E ancora l'intento parodistico nei confronti dell'istituzione carceraria emerge in un altro episodio, l'affare Cahorn, quando il ladro, sorvegliato rigorosamente in prigione, riesce a rubare la preziosa collezione di quadri e gioielli del barone. Il trucco viene svelato da Lupin stesso all'ispettore Ganimard, il quale, nonostante consideri Arsène come il suo eterno rivale, ne prova rispetto ed è in un certo modo affascinato dai suoi trucchi. Il carcere dunque è servito a Lupin per organizzare un colpo, per inventare un nuovo furto (torna la rappresentazione della cella come scuola di ladrocinio) ma è anche luogo del travestimento: il *gentleman cambrioleur*, dopo essersi procurato delle sostanze che gli cambiano i connotati del viso, riesce a farsi passare per un altro e a evadere.

Ma perché Lupin, che proviene da una famiglia agiata e famosa, si accanisce con ironia sprezzante contro la società borghese e contro le sue istituzioni (salotti, prefetture, prigioni)? Da cosa nasce il suo essere ribelle che si traduce in instancabili trasformazioni, evasioni continue da un carcere all'altro, assunzione d'identità doppie e

⁶⁹ M. Leblanc, *Les aventures d'Arsène Lupin, gentleman cambrioleur* (1907), Paris, Gallimard, 1961.

triple? Possono essere individuate due ragioni. La prima è che Lupin fondamentalmente è un anonimo, un nessuno che, come Chéri-Bibi, vuole prendersi la sua rivincita. La madre aveva sposato un uomo proveniente dal basso del corpo sociale, un individuo qualunque che si guadagnava da vivere insegnando la scherma e la boxe, e per questo era stata diseredata. Lupin cresce covando sentimenti di vendetta e astio nei confronti di quella nobile famiglia che aveva scacciato la madre, più in generale nei confronti di una società, i cui cardini sono l'ipocrisia e la formalità. La seconda ragione è che Lupin vuole mantenere la sua autenticità e purezza, proprio lottando contro un secolo che ha fatto della copia e dell'omologazione i suoi punti di riferimento. Il ladro gentiluomo ruba sempre oggetti autentici ed è attratto solo da ciò che è unico. Nell'epoca in cui il capitalismo ha portato a un processo crescente di omologazione e standardizzazione, di riproduzione in serie di prodotti e merci, e questo vale anche per le prigioni che vengono riprodotte dovunque sul modello del *Panopticon* benthamiano, Lupin vede nelle opere d'arte l'ultimo rifugio dell'autenticità e della distinzione. Arsène è dunque un personaggio anticonformista proprio perché annienta la finzione con la finzione, smascherando, con la sua capacità di simulazione, gli intrighi di truffatori e di parvenus che si fanno passare come gente onesta e laboriosa e soprattutto mettendo in crisi i fondamenti della società capitalistico-borghese basata sulla standardizzazione delle merci e dell'identità.

Ritroviamo le stesse rappresentazioni del carcere anche nella saga di Fantômas,⁷⁰ creata a partire dal 1911 da Marcel Allain e Pierre Souvestre. La differenza sostanziale riguarda il carattere del protagonista: mentre Lupin si caratterizza come eroe positivo, ladro che si traveste ed evade per compiere la sua missione di ripristino di ideali quali l'originalità e l'autenticità, Fantômas è un eroe completamente negativo, un genio del crimine, che perseguita, tortura, piega al male, ossessiona il suo inseguitore, il poliziotto Juve, e terrorizza la succube Lady Bentham. In un certo senso, la vera prigione di Fantômas è il suo io, se stesso: nonostante i suoi travestimenti e i cambi di personalità, egli è un personaggio statico, non riesce a evolvere, imprigionato com'è nello stereotipo

⁷⁰ La saga di Fantômas è costituita da 43 romanzi, di cui 32 scritti da Souvestre e Allain e 11 scritti dal solo Allain dopo la morte del coautore. Per un approfondimento sulla figura del personaggio si veda F. Pagani, *Fantômas, l'eroe in negativo*, in A. Castoldi, F. Fiorentino, G.S. Santangelo (a cura di), *Splendori e Misteri del Romanzo Poliziesco*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, pp. 177-192.

del ladro inafferrabile, dell'assassino ghignante e terrificante, espressione eterna dell'inventiva macabra e di una condanna senza appello.

1.3. La transizione di Simenon: la prigione da spazio della legge a spazio dell'alienazione mentale

Nelle opere di Georges Simenon, ritroviamo tutte le rappresentazioni del carcere analizzate sinora. Come appare esemplarmente nel romanzo *Le chien jaune*⁷¹ (1931), la prigione vi assume innanzitutto le caratteristiche del luogo della legge e dell'ordine, in cui il colpevole è consegnato alla giustizia e il bene trionfa sul male. Il commissario Maigret intuisce che il dottor Ernest Michoux ha tentato alla vita del signor Mostaguen e ha avvelenato l'amico Le Pommeret ma non ha ancora delle prove certe: così lo rinchioda in cella, sotto il pretesto di una misura di sicurezza, al fine di impedire un altro dramma. Ma proprio in carcere, Michoux pensa a come sbarazzarsi di Léon, un vagabondo che lo perseguita a causa di un losco affare accaduto anni prima. Egli si rivolge alla madre, la quale assume l'incarico di sparare a un gendarme per poi far ricadere la colpa su Léon stesso. La prigione continua dunque a essere il luogo di produzione di ulteriore criminalità, oltre che lo spazio in cui la sorveglianza viene beffata (come nel caso di Lupin che ricorre al travestimento di un amico per derubare Cahorn, anche il dottor Michoux riesce, con l'aiuto della madre, a commettere un delitto mentre è sotto chiave). Tuttavia, la connotazione più importante che emerge da questo testo è quella della prigione come istituzione di classe. Si scopre infatti che anni prima il clan composto dal dottor Michoux, il rinomato giornalista Jean Servières e il viceconsole di Danimarca Le Pommeret, tutti e tre esponenti dell'alta borghesia francese, aveva affidato a Léon, dietro la promessa di una lusinghiera ricompensa, un carico di cocaina che egli avrebbe dovuto portare in Inghilterra tramite un battello. Il vagabondo aveva accettato perché aveva bisogno di denaro per sposare la sua fidanzata, Emma. Arrivato in Inghilterra, Léon viene arrestato e condotto alla prigione di Sing-Sing: i tre lo avevano tradito e denunciato per recuperare un terzo del capitale a colpo sicuro, senza rischiare complicazioni. Léon è finito negli intrighi orditi da coloro che

⁷¹ G. Simenon, *Le chien jaune*, Paris, Presse de la Cité, 1931.

appartengono alle classi privilegiate e si servono dei più deboli, degli ultimi e di chi vive ai margini, per poter commettere impunemente i loro illegalismi: nello specifico di questo romanzo, il carcere viene visto come uno strumento che il potere utilizza per sfruttare, incastrare e neutralizzare quelli che vengono comunemente reputati gli scarti della società o gli elementi destabilizzanti del sistema. La prigione viene considerata come l'istituzione dell'ordine borghese e la critica di Simenon contro questa classe sociale è molto aspra. Riprendendo le osservazioni di Vallès, l'autore scrive molti testi in cui la famiglia benestante, prima cellula della Stato borghese, e il clan vengono visti come gli oppressori delle creature più deboli, delle quali segnano il destino e, come sottolinea Alberto del Monte, ne determinano la costrizione delittuosa implicita nella loro solitudine. Al vagabondo Léon, facile bersaglio di una società che già lo giudica elemento disgregante per il sistema in quanto privo di radici e d'identità, è accaduto proprio questo. Da qui deriva la sua sete di vendetta e il carcere di Sing Sing in cui è rinchiuso diviene, come ne *Le Comte de Montecristo* di Dumas, il luogo nel quale elaborare una dura e spietata vendetta. La prigione di Sing Sing è anche spazio della paura e dell'orrore, un bolgia dantesca nella quale è preferibile la morte stessa, come ricorda Léon parlando con il commissario Maigret:

J'en ai reçu des centaines... Et des coups de mes compagnons! [...] Un enfer!... N'empêche qu'on vous joue de la musique le dimanche, quitte à vous rosser ensuite jusqu'au sang... A la fin, je ne savais même plus si j'étais encore un homme... J'ai sangloté cent fois, mille fois... Et quand, un matin, on m'a ouvert la porte, en me donnant un coupe de crosse dans les reins pour me renvoyer a la vie civilisée, je me suis évanoui [...] Je ne savais plus vivre... Je n'avais plus rien... Si! Une chose [...] La volonté de faire subir le même sort à ceux qui étaient cause de toute cette débâcle!... Pas les tuer! Non!... Ce n'est rien de mourir... A Sing Sing, j'ai essayé vingt fois, sans y parvenir... J'ai refusé de manger et on m'a nourri artificiellement...
*Leur faire connaître la prison!*⁷²

Una riflessione simile sul carcere emerge anche dal romanzo poliziesco *The Secret*

⁷² La citazione è tratta dall'edizione on line: [http://www.myepub.com/99/Simenon,Georges-\[Maigret-006\]Le%20chien%20jaune\(1931\).French.ebook.AlexandriZ_split_010.html](http://www.myepub.com/99/Simenon,Georges-[Maigret-006]Le%20chien%20jaune(1931).French.ebook.AlexandriZ_split_010.html)

Adversary (1922) di Agatha Christie.⁷³ Come nella storia di Simenon, anche nel romanzo della scrittrice inglese la prigione viene considerata il luogo dove rinchiudere gli scarti umani della società, gli elementi che rappresentano una minaccia per l'ordine capitalistico-borghese e sui quali viene fatta ricadere la colpa di azioni ignobili commesse da chi detiene le leve del potere (in questo caso il funzionario governativo corrotto). Il carcere assume ancora una volta la valenza di luogo della legge e spazio della disciplina. I due romanzi rappresentano magistralmente il circuito polizia-prigione-delinquenza: in *Le chien jaune*, Léon viene catturato dalla polizia, al servizio di quegli stessi potenti corrotti che hanno organizzato il colpo, e condotto nel carcere di Sing Sing che lo trasforma in un vero criminale; in *The Secret Adversary*, la ragazza del Lusitania viene condotta in prigione, sorvegliata a vista dalla polizia, considerata una donna pericolosa per i suoi contatti con il mondo sindacale e operaio, a causa delle manovre del funzionario britannico corrotto. In entrambi i casi emerge la declinazione della prigione come istituzione di classe.

Tuttavia, in Simenon la prigione assume soprattutto un significato psicologico dovuto al fatto che l'autore abbandona definitivamente le regole del *roman à énigme*, trasposizione francese della *detective story* inglese, per inaugurare il nuovo genere del *roman d'atmosphère*. Maigret, infatti, incarna un nuovo tipo di detective: non è più il Lecoq di Gaboriau che segue un metodo deduttivo rigoroso basato sull'osservazione degli indizi, la raccolta delle prove e la formulazione delle ipotesi. Maigret è un commissario che punta, piuttosto, sulla penetrazione psicologica dei personaggi, sull'analisi del loro carattere e delle loro fobie, trascurando spesso le impronte e gli indizi fondamentali. Proprio in *Le chien jaune* emerge la netta differenza tra i due metodi: mentre il giovane assistente Leroy è ancora legato al modello deduttivo e si serve di un taccuino per segnare ogni minimo indizio, Maigret afferma in più occasioni, con una certa fierezza, che egli non deduce mai e che soprattutto non bisogna mai trarre conclusioni premature.

Nel romanzo *La Prison*⁷⁴ (1968), il titolo non si riferisce tanto al fatto che Chaton viene condotta in cella dopo aver assassinato la sorella Adrienne, amante del marito,

⁷³ A. Christie, *The Secret Adversary* (1922), traduzione italiana di Lia Volpatti, Milano, Oscar Mondadori, 1981.

⁷⁴ G. Simenon, *La Prison*, Paris, Presses de la Cité, 1968.

quanto alla prigione mentale e interiore dei protagonisti. Chaton, moglie tradita, ha trascorso diversi anni di matrimonio subendo le infedeltà del marito, cinico ed egoista, sentendosi prigioniera della sua indifferenza. Alain è terrorizzato dalla solitudine, la sua carceriera, e cerca ogni tipo di avventura amorosa per evadere da questo stato d'animo, senza riuscirvi. Ora che la moglie è in cella, le sue scappatelle non gli bastano per cancellare la prigione mentale in cui si trova avviluppato. L'unica evasione possibile è la morte e così Alain decide di suicidarsi schiantando la propria macchina a folle velocità contro un albero. Anche ne *La vérité sur Bébé Donge*⁷⁵ (1942), che appare in una certa misura, a causa delle forti somiglianze tra le due protagoniste, come una riscrittura del romanzo di Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*⁷⁶ (1927), l'autore fa riferimento alle prigioni mentali. Bébé cerca di avvelenare il marito François, versandogli dell'arsenico in una tazza di caffè. Condotta in carcere, ella ammette il tentato omicidio senza battere ciglio e il marito, nel periodo di convalescenza, inizia a interrogarsi sul gesto della moglie. L'atto di Bébé, come già quello di Thérèse nell'opera di Mauriac, rappresenta la rivolta rispetto ad una vita soffocante basata sull'ipocrisia e sui tradimenti, ma quando François lo capisce è troppo tardi: la donna è condannata a cinque anni di lavori forzati. In *Lettre à mon juge*⁷⁷ (1947), la prigione è quella della gelosia e del gioco psicologico utilizzati al fine di controllare e sorvegliare “proustianamente” l'altro. Come Armande, la seconda moglie del protagonista, esercita una sorta di dominio su Charles, che si sente schiavo di una vita familiare infelice, così Charles stesso esercita su Martine, la prostituta che diventa sua amante, un controllo totale. Charles è ossessionato dal passato di Martine e si sente sempre più intrappolato dalla gelosia che prova e che lo conduce spesso a picchiare selvaggiamente l'amante. Ma Charles non riesce a liberarsi da questo sentimento così morboso e ogni volta che vede Martine non può fare a meno di pensare al suo passato. L'unico modo per evadere dalla gelosia che lo imprigiona è uccidere Martine: mentre la sta strozzando l'amante stessa gli comunica con lo sguardo la sua approvazione. Una volta uccisa, Charles la potrà possedere davvero, senza più essere incarcerato nel suo passato: la Martine pura e vergine, quella che lui ama, vivrà per sempre nella sua anima mentre la Martine posseduta da altri uomini è stata cancellata

⁷⁵ G. Simenon, *La vérité sur Bébé Donge* (1942), Paris, Gallimard, 1996.

⁷⁶ F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux* (1927), Paris, Gallimard, 1978.

⁷⁷ G. Simenon, *Lettre à mon juge* (1947), Paris, Presses de la Cité, 1977.

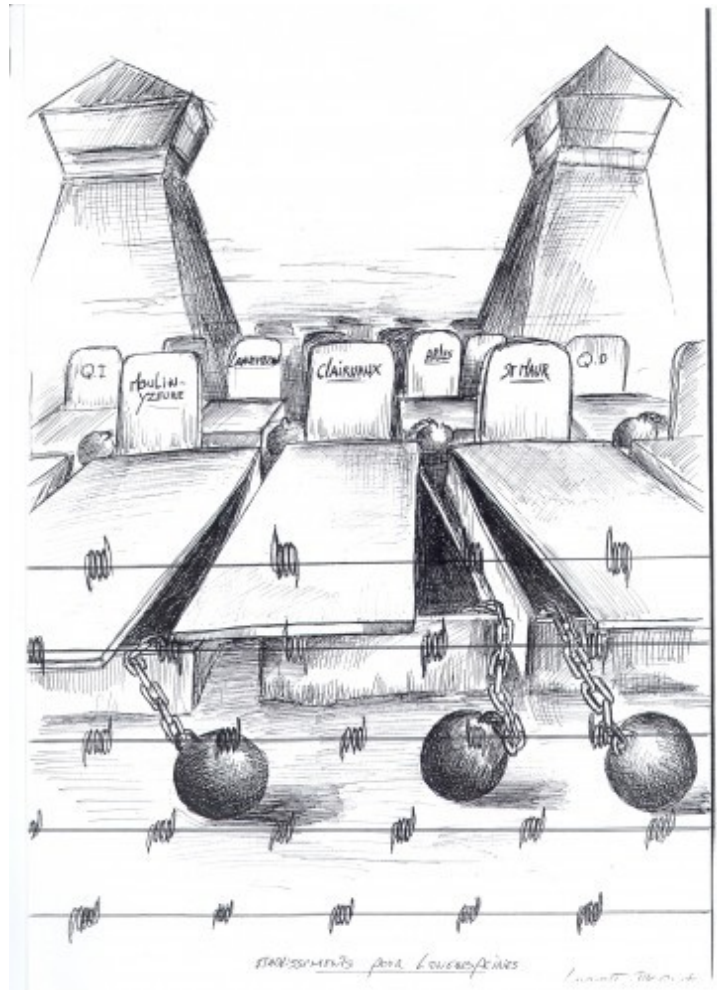
definitivamente. In carcere, egli scrive al giudice una lettera per tentare di spiegare le sue motivazioni e in tale opera la cella assume anche lo spazio della scrittura. Poi, il protagonista si suicida e di lui non rimane altro che quell'appello.

Più genericamente, si può dire che la prigione mentale, emersa dai testi di Simenon, si realizza nella nevrosi che accomuna tutti i personaggi dei suoi romanzi: creature piccolo-borghesi, grigie, dall'individualità amorfa, come sostiene Alberto del Monte, incapaci di iniziative, che non credono né nel bene né nel male, imprigionate come sono da forze indistinte, da conati repressi e da sentimenti fluttuanti.

Con il passaggio dal romanzo poliziesco al *noir*, assistiamo a un cambiamento nel modo di rappresentare il tema del carcere. Nel giallo tradizionale, come abbiamo visto, la prigione è quasi sempre un luogo fisico legata alle istituzioni (osservatorio politico di delinquenza), alla giurisprudenza (spazio della disciplina) e alla società (costruzione di classe). Con Simenon, essa diventa pure spazio dell'alienazione mentale. Nel *noir*, come evidenzieremo, il carcere assume soprattutto la connotazione di luogo della pulsionalità, dell'attesa e della creazione artistica.

Concludendo, questo capitolo ha cercato di dimostrare come, nell'immaginario letterario, la prigione, che assume in prima battuta la connotazione di spazio della legge, venga sempre rappresentata anche come il luogo di qualcos'altro: o della paura (Vidocq, Balzac, Allain e Souvestre) o della parodia (Ponson du Terrail, Leblanc) o dell'alienazione mentale (Simenon). Questo conferma ancora una volta la definizione che Foucault dà del carcere come un luogo eterotopico che, anche a livello letterario e non solo sociologico o filosofico, non può mai essere ridotto a un'unica dimensione.

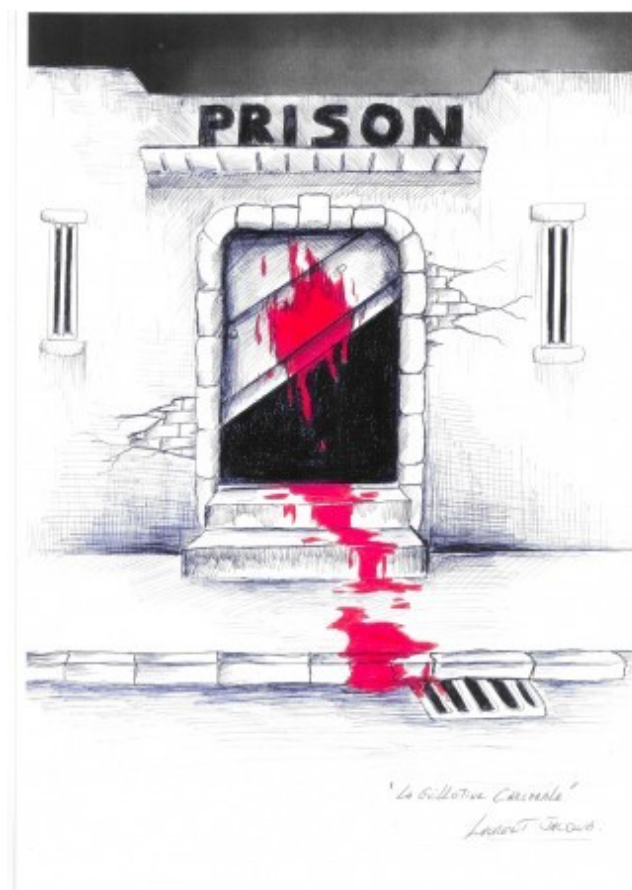
APPENDICE ICONOGRAFICA
LAURENT JACQUA, *VUE SUR LA PRISON* (2010)



CENTRALES CIMETIERES

Réflexion de l'auteur: “ Les centrales, de plus en plus sécuritaires, sont devenues des cimetières dans lesquels périssent les âmes damnées. Ce dessin, je l'ai fait à mon arrivée dans ma première centrale : Saint Maur, que l'on appelle Saint Muerte. J'ai fait ce dessin avec les cinq centrales les plus sécuritaires de France, le quartier d'isolement et le quartier disciplinaire. Le premier choc que ça m'a fait, c'est le choc de l'enfermement pour une peine infinie. La longueur de la peine m'a évoqué la mort sociale dans des tombeaux à ciel ouvert, sous l'œil inquisiteur des miradors, gardiens silencieux de la

sécurité. Dans ces tombeaux, on est vivant, mais sans l'être vraiment. En arrivant en centrale, on a l'impression de s'installer dans un caveau. Voilà ce qui m'a inspiré ce dessin". (<http://laurent-jacqua.blogs.nouvelobs.com/archive/2010/05/index.html>)



LA GUILLOTINE CARCERALE

Réflexion de l'auteur: "Ce dessin, qui devait faire la couverture de mon premier livre, symbolise la peine de mort, car à l'époque, la lourdeur de mes condamnations était synonyme de peine capitale, du fait de ma séropositivité. Le sang qui s'écoule dans les égouts représente l'absence de considération et de valeur accordées aux séroprisonniers. L'image de la porte de prison personnifie l'antre de la bête. C'est une gueule où sont avalées les personnes écrouées".

(<http://laurent-jacqua.blogs.nouvelobs.com/archive/2010/05/index.html>)



L'ÉCOLE DU CRIME

Réflexion de l'auteur: "L'école en prison sous le regard perçant du maton. Ce dessin illustre une interview d'un perpétuité faisant des études universitaires en littérature. Le livre ouvert, le sang et l'enfermement évoquent non seulement l'école mais aussi le crime. Le lieu commun de « l'école du crime » n'est pas forcément une réalité pour ces étudiants empêchés pour qui la seule manière de s'en sortir c'est la culture. C'est aussi un hommage aux profs de la section des Etudiants Empêché de Paris 7 qui se déplacent en prison pour donner des cours".

<http://laurent-jacquard.blogspot.com/archive/2010/05/index.html>



LA MORT E LE PRISONNIER

Réflexion de l'auteur: "La Mort au fil des années devient la seule compagne. Trois fenêtres : une représentant l'enfermement entourée des deux fenêtres symbolisant l'enfer. La Mort arrive, comme une amie, pour te consoler, pour te délivrer... C'est la seule à qui tu peux confier désormais ton existence, quand commence ton agonie. Quand elle vient et qu'elle pose la main sur ton épaule, tu te résignes en pensant trouvant la libération mais ce n'est qu'une illusion qui précède l'Enfer".

<http://laurent-jacquat.blogs.nouvelobs.com/archive/2010/05/index.html>



MOULIN LA MOULINETTE

Réflexion de l'auteur: "Moulin Yzeure est la centrale la plus sécuritaire d'Europe. Y sont enfermés cent détenus répartis en deux bâtiments. Les conditions de détentions y sont extrêmement difficiles car c'est une architecture oppressive, étouffante, basée sur une seule obsession : la sécurité ! Lorsque l'on pénètre dans cette tombe centrale, on a l'impression que le corps entier entre dans une broyeuse d'Homme".

(<http://laurent-jacqua.blogs.nouvelobs.com/archive/2010/05/index.html>).



IMAGE INTERDITE

Réflexion de l'auteur: “Le seul endroit où la liberté de la presse n'a pas droit citer c'est en prison ce qui est une anomalie dans un pays qui se dit démocratique. Ce dessin représentant un appareil photo dont l'objectif est un œilleton inséré dans un panneau d'interdiction montre bien la difficulté qu'ont les médias d'entrer dans le monde carcéral. Tout reportage ou visite à l'intérieur d'une prison est soumis à autorisation du ministère et reste sous le contrôle d'une administration pénitentiaire toute puissante qui ne montre que ce qu'elle veut”.

<http://laurent-jacqua.blogs.nouvelobs.com/archive/2010/05/index.htm>

Capitolo secondo. La prigione come spazio della pulsionalità

2.1. Sadismo e tortura in *Le Jardin des Supplices* di Mirbeau

Il carcere, analizzato finora come luogo della legge e dell'ordine, è anche e soprattutto spazio della violenza, dell'aggressività e dell'istintualità. *Le Jardin des Supplices* di Octave Mirbeau può essere considerato il primo grande romanzo francese del Novecento¹ che declina l'immaginario della prigione come pulsionalità, prolungando, come afferma lo studioso Fernando Cipriani nel saggio *Metafore della*



Illustrazione 1: E. Legrand, *Les Prisonniers*, Tavola per *Le Jardin des Supplices*, Paris, Les Editions Nationales, 1935

metafore della mostruosità in Villiers e Mirbeau,² l'ultimo bagliore di quella letteratura della decadenza che, definita nei contenuti estetici e filosofici da *A Rebours* di Huysmans, descrive il processo di disgregazione delle forme e delle certezze ottocentesche.

Il libro può essere analizzato partendo proprio dai luoghi fisici e mentali della reclusione e, in base a tale prospettiva, possiamo distinguere tre spazi: il bagno penale di Canton, dove una volta alla settimana si svolge il terribile mercato della carne; il giardino dei supplizi vero e proprio e infine il *boudoir* di Clara, camera dove avvengono atti di perversione sessuale e dove la donna mostra la sua natura di *femme fatale* che avviluppa il protagonista nelle spire psicologiche di un

amour fou da cui l'uomo non riesce a liberarsi. Tali luoghi sono stati rappresentati anche

¹ Pubblicato nel 1898, il libro denuncia già quelle tensioni politiche e culturali che saranno all'origine degli eventi più traumatici del XX secolo, dalle lotte di conquista coloniale alle guerre mondiali e ai fascismi.

² F. Cipriani, *Metafore della mostruosità in Villiers e Mirbeau*, in *Villiers de l'Isle-Adam e la cultura del suo tempo. Il poeta, la donna e lo scienziato*, Napoli, ESI, 2004, pp. 197-217.

dallo scultore e pittore Edy Legrand in una serie di tavole che egli realizzò per l'edizione del 1935 del romanzo, pubblicata da *Les Editions Nationales* (fig.1).

Nella scena del mercato della carne, il recluso è rappresentato in qualità di un doppio prigioniero: incarcerato dentro una cella e con il corpo immobilizzato dentro un collare, come mostra efficacemente l'illustrazione di Legrand.



Illustrazione 2: R. Freida, *Le Prisonnier*, Tavola per *Le Jardin des Supplices*, Paris, Javal et Bordeaux, 1927

La situazione richiama immediatamente alla memoria i gironi danteschi e il parallelo tra i dannati e i carcerati risulta evidente dalle parole scelte da Mirbeau, il quale descrive i reclusi come orride teste di decapitati, ancora vive e appoggiate su un tavolo con il collare che poggia sulla loro carne viva e sanguinante. E ancora, il lancio della carne marcia provoca delle zuffe con urla animalesche e latrati perché ogni carcerato, coi denti da cane rabbioso e la bava alla bocca, vorrebbe impossessarsi di quel brandello. Nel mentre, la freddezza di Clara è mostruosa: la donna recita una poesia davanti a un

recluso, una volta scrittore, che tenta di prendere la carne che lei gli lancia. I prigionieri, quasi tutti provenienti dal basso del corpo sociale, perdono il loro status di uomini e si riducono a essere artigli rognosi o zampe d'uccello rinsecchite, come sembra dimostrare efficacemente l'illustrazione di Raphael Freida (fig.2) per l'edizione del 1927 pubblicata da *Javal e Bordeaux*. Nel bagno penale si assiste al trionfo degli istinti più beceri e bestiali.

Ovviamente, la scena del mercato della carne, con il disgusto che provoca, fa emergere la posizione di Mirbeau e la sua critica nei confronti dell'istituzione carceraria non potrebbe essere più radicale e feroce, come ci spiega il sociologo Vincenzo Ruggiero nel saggio *Crimini dell'immaginazione. Devianza e letteratura*.³ Partendo dal presupposto che l'autore è anarchico, fatto quest'ultimo che emerge anche dalla dedica provocatoria del libro ai preti, ai soldati e ai magistrati, ognuno dei quali incarna un potere "borghese" specifico, vale a dire quello religioso, quello militare e quello giudiziario, Ruggiero è convinto che lo scrittore, proprio enfatizzando le sofferenze dei reclusi nel bagno penale e la loro tortura della carne, voglia colpire la società capitalistica, più generalmente quella occidentale, e le sue ingiustizie. Per Mirbeau la pena si configurerebbe così come un metodo per realizzare i sadici desideri inconsci dell'individuo e l'istituto penitenziario li metterebbe in pratica. Vent'anni prima di Freud, l'autore de *Le Jardin des Supplices* denuncia, dunque, l'ipocrisia e la perversione delle leggi su cui si fonda la società civile. Solo il riferimento all'istinto di morte come a un elemento costitutivo della nostra civiltà riesce a farci capire appieno, secondo Ruggiero, la scena del mercato della carne. Gli istinti distruttivi sono parte ineliminabile della natura dell'individuo, sia esso cittadino privato o uomo pubblico, e la crudeltà, la tendenza all'omicidio, la tortura e la perversione rimangono comunque latenti nonostante le operazioni di controllo e repressione della pulsionalità messa in atto dalle istituzioni e dalle norme sociali per auto-conservarsi e legittimarsi. I preti, i giudici e i soldati della dedica si adoperano allo scopo di conservare la rispettabilità morale e l'ordine del sistema, ma essi stessi sfogano la loro distruttività e il loro sadismo attraverso delle pratiche legalizzate come le guerre o la prigione. In questo senso, Mirbeau anticipa le grandi riflessioni del Novecento sul ruolo e sul linguaggio

³ V. Ruggiero, *Crimini dell'immaginazione. Devianza e letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

dell'autorità (Foucault, Freud, Brecht). Ogni tipo di potere tende a neutralizzare, attraverso le leggi, gli istinti legati al corpo, ma nello stesso tempo, si serve del corpo per torturarlo, mortificarlo o piegarlo alla disciplina. Il carcere diventa allora, per l'istituzione dominante, l'emblema di tale assoggettamento, lo strumento più efficace per annientare la pulsione e deviarla verso i settori leciti e consentiti. Le autorità politiche, religiose e culturali non sono altro che delle maschere di cui si riveste ogni potere, non solo per alimentarsi ma, soprattutto, per nascondere l'altra faccia della sua natura, vale a dire quella del massacro, della tortura, della mostruosità che trova la sua sublimazione nelle architetture deputate al controllo e alla sorveglianza (carceri, scuole, manicomi, etc). L'autore risponde in questo modo anche a coloro che sostengono la superiorità della civiltà occidentale ed europea, che ha sostituito il supplizio con l'istituto penitenziario, rispetto a quella barbara e orientale che ricorre ancora all' "arte" spietata della tortura, come sembra suggerirci lo stesso giardino dei supplizi.

In realtà, come scrive Roberta Maccagnani,⁴ per Mirbeau le civiltà orientali, e quella cinese ne è un esempio, non hanno rinunciato alle loro pulsioni o ai loro istinti: si tratta di popolazioni libere, autentiche, che non hanno represso i loro desideri con assurde convenzioni e che vivono in contatto con la natura, seguendo il suo ciclo. E non per questo sono primitive, violente o arretrate rispetto alla "civilissima" Europa: i governi occidentali hanno semplicemente mascherato con inutili simulacri, con l'apparenza e la moralità formale, pratiche come il colonialismo, i genocidi, gli stermini di massa, le guerre, la reclusione, che in realtà si rivelano ancor più atroci e violente delle consuetudini e delle torture orientali. Non a caso, appena i funzionari occidentali si recano in Oriente, come il protagonista del romanzo, partecipano a manifestazioni o atti in cui sfogano tutta la loro istintualità repressa.

Ruggiero propone, inoltre, un confronto tra le rappresentazioni del carcere in Hugo e in Mirbeau. Mentre, per l'autore de *Les Misérables*, la prigione si configura come il luogo dell'ingiustizia sociale e della superbia che i ricchi e gli egoisti esercitano a scapito degli umili e dei poveri, per l'autore de *Le Jardin des Supplices* il penitenziario svolge anche la funzione di rivestire di modalità legittime il desiderio, insito in ogni uomo, di infliggere sofferenza all'altro. Per Mirbeau la detenzione è, cioè, la forma

⁴ R. Maccagnani ha curato l'introduzione per l'edizione del romanzo pubblicata dalla Mondadori nel 1984.

legale assunta dal piacere sadico di infliggere la tortura e il giardino dei supplizi diviene l'emblema delle passioni, degli interessi personali, dell'odio e delle menzogne esercitate dalle istituzioni che modellano la giustizia, la gloria, l'eroismo e la religione.

La scena del mercato della carne, la critica radicale all'istituzione carceraria e il concetto dell'autorità che annienta il corpo sottomesso sono stati ripresi magistralmente da Pier Paolo Pasolini nel film che il regista ha girato nel 1975 (l'ultimo della sua carriera) *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.⁵ La pellicola si ispira al romanzo che Sade scrisse nella prigione della Bastiglia nel 1785 e che lasciò incompiuto. Pasolini rilegge l'opera del Marchese, applicandola alla realtà contemporanea e più specificatamente al periodo tra il 1944 e il 1945 durante la seconda guerra mondiale. Nel film, oltre a Sade, vi sono richiami anche all'*Inferno* di Dante e al *Jardin des Supplices* di Mirbeau, non solo in relazione alla scena in cui i carcerieri lanciano brandelli di carne marcia alle giovani ragazze e ai giovani ragazzi che, nudi, sono immobilizzati nelle gogne, ma anche in relazione alla rappresentazione decadente dei corpi, delle forme e dei riti orgiastici. La pellicola declina l'immaginario della reclusione e quello della tortura in tutti i modi possibili. Lo stesso incipit del film con i quattro signori rappresentanti di un potere specifico, precisamente il Duca per quello nobiliare-politico, il Monsignore per quello ecclesiastico, il Presidente della Corte d'Appello per quello giudiziario e il Presidente Durcet per quello economico, si configura come un altro omaggio di Pasolini a Mirbeau che nella sua dedica provocatoria aveva citato i preti, i soldati e i giudici quali detentori di un'autorità oppressiva e distruttiva.

Il film rappresenta il rapporto che ha il potere con le persone che gli sono sottoposte, un rapporto metaforicamente sadico incentrato sulla reclusione. Per Pasolini nella società capitalista e borghese, che il fascismo ha promosso, si assiste a quello che Marx chiama la mercificazione dell'uomo, la riduzione del corpo a oggetto attraverso lo sfruttamento. In tale ottica, per dirla con Foucault, la prigione si costituisce per eccellenza come il luogo deputato a tale finalità. Nel film, il regista sembra dirci che tutto ciò che avviene nella villa (torture, atrocità, perversioni) è conseguenza dell'*enfermement*, del tentativo di imprigionare il corpo altrui e di dominarlo. Anche il sesso, descritto nelle sue forme più violente e perverse, viene proposto come strumento

⁵ <http://rpmedia.ask.com/ts?u=/wikipedia/en/thumb/f/f3/Saloposter.jpg/180px-Saloposter.jpg>

di prigionia e sopraffazione oltre che di mercificazione dell'altro. Il sadomasochismo diventa allora un mezzo per attuare il potere, un'arma attraverso cui le dittature controllano il popolo e attraverso cui la borghesia cerca di neutralizzarlo per incatenarlo e irregimentarlo in determinate norme e leggi il cui fine è il mantenimento dell'egemonia da parte di poche istituzioni privilegiate.

Tornando all'opera di Mirbeau, il secondo luogo della reclusione è propriamente il giardino dei supplizi, metafora della prigione crudele nella quale il sadismo delle istituzioni si accanisce sul carcerato attraverso l'arte della tortura. Il giardino è descritto come un quadrilatero molto vasto che sorge al centro del bagno penale, circondato da una vegetazione famelica che si nutre dei resti dei forzati i quali contribuiscono così a concimarla. La natura decadente descritta da Mirbeau fa da sfondo alle torture e si ciba dei cadaveri: in tale carcere "naturale" la vita e la morte sono unite, la putrescenza genera la bellezza, vale a dire una varietà di fiori e piante dai mutevoli colori, la morte è vita e la vita è morte. È fondamentale notare a tal proposito che mentre la natura romantica svolge una funzione benefica, permettendo al recluso di elevarsi spiritualmente e di evadere dalle sbarre della cella attraverso l'immaginazione, il sogno o l'anelito all'assoluto (si pensi al desiderio di libertà trasmesso dalla natura che circonda le fortezze stendhaliane), la natura decadente invece si configura spesso essa stessa come una terribile prigione che disgrega le forme, annienta o inghiotte l'individuo. Nel giardino si assiste anche a una vera e propria estetizzazione della pena di morte, come emerge dalle parole del boia, quando afferma che l'arte della tortura non consiste nell'uccidere massacrando, sgozzando o sterminando, ma nel saper uccidere attraverso dei riti di bellezza antichissimi e tipici della cultura orientale. Il lavoro del boia è paragonato a quello dello scultore con la creta: si tratta di lavorare la carne umana in modo da somministrare al condannato tutti i prodigi inimmaginabili della sofferenza. Mirbeau enuncia così un altro aspetto della letteratura decadente, vale a dire l'estetismo, la concezione secondo la quale l'arte non deve essere educativa o seguire dei principi etici ma sostituire alle leggi morali le leggi del bello, andando continuamente alla ricerca di piaceri raffinati. Il protagonista sembra sconvolto da tanta crudeltà ma subito Clara gli ricorda che gli inglesi e i francesi, con il loro colonialismo, commettono qualcosa di peggiore dei cinesi perché compiono massacri umani distruggendo la

bellezza. La differenza consiste nel fatto che mentre gli europei uccidono in modo rozzo e grezzo, per esempio sterminando, i cinesi invece uccidono generando la bellezza perché dal sangue di ogni condannato a morte nascono nuove vite come i fiori e le erbe. Ritorna la critica feroce di Mirbeau contro la “civilissima” Europa e contro l'imperialismo il quale si serve della violenza per non produrre nulla di bello.

Il tema dell'estetizzazione della pena di morte e la critica contro il colonialismo emergono anche in un famoso testo di Franz Kafka, *In der Strafkolonie*⁶ che, pubblicato una quindicina d'anni dopo il romanzo di Mirbeau, appare come una sorta di riscrittura di *Le Jardin des Supplices*. In entrambe le opere, infatti, i due protagonisti, esploratori occidentali, assistono, in luoghi esotici, a delle esecuzioni capitali per mezzo di raffinatissimi strumenti e di ingegnosi macchinari, mentre ascoltano le spiegazioni di un boia il quale esalta il supplizio come l'unica forma sublime della giustizia. Il racconto dell'ufficiale kafkiano che, preposto al funzionamento di un micidiale macchinario, celebra l'esecuzione capitale ci richiama alla memoria le riflessioni di Foucault sulla tortura medievale e le pagine iniziali di *Surveiller et punir*, quando l'autore descrive il supplizio di Damiens:

Com'era diversa un tempo l'esecuzione! Già un giorno prima tutta la valle era gremita di gente; tutti venivano soltanto per vedere; la mattina presto compariva il comandante con le signore; delle fanfare svegliavano tutto l'accampamento; io annunciavo solennemente che tutto era pronto; la brigata – nessuno alto funzionario doveva mancare – si disponeva intorno alla macchina; questo mucchio di poltrone di vimini sono un misero rimasuglio di quei tempi. La macchina scintillava tutta pulita di fresco; quasi per ogni esecuzione prendevo nuovi pezzi di ricambio. Sotto centinaia d'occhi – tutti gli spettatori stavano sulla punta dei piedi, fin sulle alture – il condannato veniva steso sotto l'erpice, dal comandante stesso.⁷

La pena che Kafka descrive nel suo racconto consiste nell'incidere sulla pelle del condannato, per mezzo di un erpice, il reato che ha commesso: “La nostra condanna non è severa: al condannato viene scritto sul corpo coll'erpice il comandamento che ha

⁶ F. Kafka, *In der Strafkolonie* (1914), edizione italiana: *Nella colonia penale*, in *La Metamorfosi e altri racconti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994, pp.149-182.

⁷ Ivi, p. 165.

violato. A questo condannato, per esempio, [...] verrà scritto [...] : onora il tuo superiore”.⁸ Come ne *Le Jardin des Supplices*, è sempre il corpo del detenuto a subire la punizione di una giustizia mostruosa e deformata: “Sarebbe inutile comunicargli la condanna, tanto imparerà a conoscerla sul suo corpo”.⁹ Ma l'esecuzione prevede una sua ritualità e, come nel caso del testo di Mirbeau, si tratta di uccidere con arte e in modo sofisticato fino a cogliere la trasfigurazione sul volto martoriato del condannato. La tortura inflitta dal macchinario ricorda, per il modo “perfetto” con cui agisce procurando al suppliziato un dolore lungo, sempre più forte e continuo, la gamma di pene descritta dal boia del giardino dei supplizi. In entrambi i testi risuona un rimprovero nei confronti della cultura europea la quale, anche se contraria alla pena di morte, dovrebbe imparare a rispettare usi, costumi e tradizioni di altre etnie e di altri paesi senza la pretesa di uniformare al suo punto di vista il resto del mondo:

È il secondo giorno che lei si trova nell'isola; non ha conosciuto il vecchio comandante, né il suo modo di pensare; legato a pregiudizi della cultura europea, è forse per principio ostile alla pena di morte in generale e a una forma di esecuzione capitale meccanizzata in particolare [...] Lei certo ha notato e imparato a rispettare molte caratteristiche di molti popoli, perciò non si pronuncerà probabilmente contro questa procedura con tutto l'impegno che ci metterebbe, forse, se si trovasse in patria.¹⁰

Tornando a *Le Jardin des Supplices*, il terzo luogo della reclusione è il *boudoir* di Clara che provoca nel protagonista una dipendenza emotiva e sentimentale. Clara è una *femme fatale*, una donna molto seducente, ma anche isterica, feroce e impulsiva. Ella è la detentrica e la dispensatrice di ogni sapere perverso, assume sin da subito un ruolo psicologicamente più forte rispetto a quello del protagonista e incarna una natura *entre deux*: colta e ignorante, candida e impura, allegra e misteriosa. Il protagonista arde d'amore per lei e si sente sempre più prigioniero e schiavo del suo sguardo. Il *boudoir* propone l'immaginario della camera chiusa come luogo di un complesso edipico mai superato, tema questo che, come vedremo, ricorre molto frequentemente nel genere del

⁸ Ivi, p. 154.

⁹ Ivi, p. 155.

¹⁰ Ivi, pp. 167-168.

noir francese.

Ma è nel giardino dei supplizi che Clara rivela tutta la sua perversione di donna voluttuosa e crudele: ella prova piacere sessuale nel vedere gli altri essere imprigionati e torturati. Il protagonista riesce a comprendere il comportamento della *femme* solo dopo aver visitato il giardino: per lei vita, morte, amore, erotismo e tortura sono profondamente intrecciati e non possono esistere l'uno senza l'altro. La donna si identifica cioè nella natura del giardino e il giardino sembra vivere in lei: come le piante diventano più vigorose e belle nutrendosi dei cadaveri dei forzati, così Clara diventa più affascinante e seducente conducendo gli uomini all'autodistruzione, torturandoli psicologicamente, assoggettandoli e, infine, nutrendosi delle loro paure. Ella ascolta la voce dei fiori nella quale riconosce la propria, una voce fatta di ferocia, voluttà e dolore. Il protagonista giunge persino a definirla “fata dei carni”, angelo della decomposizione e del marciume, ma proprio in questo risiede il suo fascino perché è nella putrefazione che risiede l'eterno calore della vita, l'eterno rinnovarsi della metamorfosi. Clara svolge così un ruolo antitetico rispetto a quello di Beatrice: se la donna-angelo amata da Dante eleva l'uomo spiritualmente e intellettualmente, facendogli raggiungere la salvezza, la donna-demone amata dal protagonista guida l'uomo alla perdizione, alla schiavitù della carne e dei sensi nei quali però risiede la linfa della vita. Clara incarna cioè l'amore in tutte le sue dimensioni, ivi comprese quelle sadiche e distruttive che fanno parte dell'eros, e per continuare a vivere, a nutrirsi di amore, ella ha bisogno di morte proprio come i fiori del giardino che per esistere necessitano di corpi morti, della putrefazione che genera la fertilità.

Clara rappresenta le pulsioni e gli istinti di cui ogni uomo è prigioniero e, nel suo saggio dedicato al metafore della mostruosità, Fernando Cipriani paragona la donna alla bestia presente in ognuno di noi. Secondo l'autore, la scena finale in cui Clara, colta da spasimi nervosi e posseduta da forze diaboliche, entra in un coma profondo e viene deposta ai piedi dell' *Idole aux sept verges*, può essere relazionata alla scena del mercato della carne a cui la donna ha assistito nelle celle del carcere. Per Cipriani si tratta, cioè, di un'inversione metonimica: mentre nel penitenziario è Clara che getta carne putrida ai corpi dei detenuti affamati, nel rito tribale un formicolio di corpi famelici si avventa sulla carne putrida di Clara. La scena del rito tribale, continua l'autore, richiama

pittoricamente per la sua atrocità e per la sua bestialità i reclusi dell'inferno dantesco, ma ribadisce anche la nota confusione del luogo d'amore con il luogo della punizione.¹¹ È dunque all'animalità e al sesso, conclude Cipriani, che il mostro, nozione dilatata, emanazione di un mondo di perversione e di lussuria, viene assimilato, talora in termini crudamente realistici e talora in termini metaforici o ossimorici.¹²

2.2. Il luogo chiuso e l'aggressività. Teorie psicoanalitiche

L'universo sadico rappresentato nel *Jardin des Supplices* risulta ancora più sconcertante se lo confrontiamo con i dati del mondo carcerario ai nostri giorni. Basta citare alcune statistiche per rendersi conto di come la prigione si trasformi spesso in un inferno di abusi, torture e maltrattamenti subiti dai detenuti da parte degli agenti o inflitti dai carcerati contro gli altri prigionieri o contro se stessi. Roberto Malini,¹³ vicepresidente di *EveryOne*,¹⁴ associazione per la difesa dei diritti umani, segnala nel giugno del 2010 che almeno il 40 per cento dei detenuti che si sono suicidati in carcere sarebbe stato vittima di abusi sessuali:

Lo scorso anno negli Stati Uniti abbiamo avuto 8.210 denunce da parte dei detenuti per gli stupri in carcere e 1.000 da parte delle guardie penitenziarie. Mentre in Italia abbiamo zero denunce da parte dei detenuti e zero da parte delle guardie penitenziarie. Questo dimostra che c'è un fortissimo tabù, una fortissima resistenza a far emergere questo fenomeno. Secondo una proiezione che abbiamo fatto su modelli statistici e testimonianze dirette, stimiamo che in Italia ci siano almeno 3 mila casi di stupro ogni anno. Stupri che poi spesso diventano riduzione in schiavitù sessuale. Questo dato corrisponde al 40 per cento degli stupri totali in Italia compresi quelli sulle donne.¹⁵

¹¹ F. Cipriani, op. cit, p. 203.

¹² Ivi, p. 204.

¹³ R. Malini, *Carceri, stupri subiti possibile concausa di suicidio dei detenuti*, articolo pubblicato da CNR sul sito <http://www.cnrmedia.com/cronaca/newsid/10971/carceri-stupri-subiti-possibile-concausa-di-suicidio-detenuti.aspx>

¹⁴ Il sito dell'associazione *Everyone* è reperibile al seguente link:

<http://www.everyonegroup.com/EveryOne/MainPage/MainPage.html>

¹⁵ R. Malini, *art. cit.*

Ben più allarmante è il rapporto annuale 2010 di *Amnesty International*¹⁶ che per ogni Stato dedica una scheda relativa alle situazione dei detenuti. Tralasciando i paesi del Terzo Mondo, dove le condizioni delle prigionie sono spaventose e le torture all'ordine del giorno, l'associazione si esprime in tal modo riguardo alle carceri italiane:

Sono pervenute frequenti denunce di tortura e altri maltrattamenti commessi da agenti delle forze di polizia, nonché segnalazioni di decessi avvenuti in carcere in circostanze controverse. L'Italia non ha istituito un organismo indipendente di denuncia degli abusi della polizia, né ha introdotto il reato di tortura nel codice penale. È proseguita l'indagine sul caso di Emmanuel Bonsu. Nel settembre 2008, Emmanuel Bonsu era stato arrestato da agenti della polizia municipale di Parma. Secondo quanto riferito, fu picchiato e aggredito fisicamente, riportando danni psicologici a lungo termine. A giugno, 10 agenti sono stati incriminati per lesioni, aggressione, sequestro di persona, calunnia e falsa testimonianza e altri reati minori. A fine anno il processo era ancora pendente. Il 6 luglio, quattro agenti di polizia sono stati condannati a pene detentive di tre anni e sei mesi ciascuno per l'omicidio colposo di Federico Aldrovandi, morto nel settembre 2005 dopo essere stato fermato da agenti di polizia a Ferrara. Durante l'indagine e il processo gli agenti non sono stati sospesi dal servizio e, alla fine dell'anno, sono ricorsi in appello contro la condanna. Il 22 ottobre, Stefano Cucchi è morto in un reparto penitenziario dell'ospedale Sandro Pertini di Roma sette giorni dopo il suo arresto. La famiglia ha ritenuto che le ferite rilevate sul suo corpo dopo il decesso dimostravano i maltrattamenti subiti. Il magistrato inquirente ha incriminato tre agenti di custodia e tre medici per omicidio colposo.¹⁷

In questa prospettiva, anche la camera o la stanza chiusa, che costituiscono un'ulteriore declinazione dell'immaginario della reclusione, diventano spesso i luoghi dell'indicibile, gli spazi di una vera e propria perversione sessuale. E ancora una volta è l'attualità che ci riporta casi scioccanti e perturbanti come le denunce degli stupri commessi da alcuni preti cattolici tedeschi nei sotterranei del prestigioso Canisius

¹⁶ Il sito italiano dell'associazione è reperibile al seguente link: <http://www.amnesty.it/index.html>

¹⁷ <http://www.amnesty.it/Rapporto-Annuale-2010/Italia>

College di Berlino. In un articolo pubblicato il 5 febbraio 2010 sul sito del giornale *La Repubblica*, Andrea Tarquini¹⁸ evidenzia bene il forte legame tra la camera chiusa e la devianza sessuale:

Abusi sessuali sugli studenti, pressioni per sedute di masturbazione, stupri segreti nei sotterranei degli istituti. Per anni, forse per decenni, alcune delle più prestigiose scuole superiori private cattoliche in Germania sono state il luogo dell'orrore, la *stanza chiusa* in cui forti della loro autorità sacerdoti, insegnanti, organisti hanno distrutto l'animo degli adolescenti che avevano il compito di istruire. Per anni le vittime hanno taciuto, chiuse nel pudore, nel dolore e nella vergogna, o piegate dalle pressioni dei loro carnefici. Adesso il muro d'omertà è caduto, e quella realtà celata per anni viene narrata ogni giorno dai media tedeschi [...] Lo scandalo è scoppiato dapprima al Canisius, il prestigioso ginnasio cattolico di Berlino Ovest, diretto dai gesuiti [...] Dopo le vittime del Canisius, si sono decisi a rompere il muro del silenzio anche ex studenti di scuole superiori cattoliche ad Amburgo, Hannover, Goettingen, a Hildesheim o nella Selva Nera. Un altro istituto superiore di prestigio, lo Aloisiuskolleg di Bad Godesberg (il quartiere meridionale di lusso di Bonn) sarebbe stato luogo di casi di abuso sessuale particolarmente gravi. [...] I racconti delle vittime, che spesso chiedono l'anonimato, sono agghiaccianti.¹⁹

Si potrebbero citare altri esempi di come la detenzione nel carcere o nella camera chiusa costituisca spesso una prigionia della pulsionalità. Tuttavia, lo scopo di questo capitolo è di rintracciare tale immaginario della prigionia, che come abbiamo evidenziato è stato inaugurato all'inizio del Novecento da *Le Jardin des Supplices* di Mirbeau, in alcuni testi della letteratura francese contemporanea. Prima di procedere a tale finalità, è necessario comunque interrogarsi, partendo anche dai casi sovraesposti e da fotografie che hanno scioccato l'opinione pubblica come quelle scattate nelle ormai note fortezze di Abu Ghraib e Guantanamo, sul rapporto che esiste tra il luogo chiuso e l'aggressività, di modo da comprendere appieno le rappresentazioni anche letterarie e artistiche della prigionia o della stanza chiusa come spazi della violenza. Perché la maggior parte dei

¹⁸ A. Tarquini, *Germania, stupri sugli studenti. L'orrore nelle scuole dei preti*, 5 febbraio 2010, in: http://www.repubblica.it/esteri/2010/02/05/news/germania_abusi_preti_studenti-2201355/

¹⁹ Ibidem.

delitti o degli stupri, sia con riferimento alla realtà sociale che alla finzione letteraria, si pensi al genere del *noir*, avviene in prigione o in un luogo chiuso? Si tratta solo di una questione di segretezza o c'è dell'altro, magari una finalità rituale? E ancora, perché la stanza chiusa e la cella spingono da un lato i sorveglianti-agenti e dall'altra i reclusi-carcerati a pratiche come la tortura, il sadismo, l'autolesionismo? Allo scopo di rispondere a queste domande, risulta utile indagare le cause psicologiche, biologiche e sociologiche del comportamento aggressivo in relazione alla reclusione dell'individuo nello spazio ristretto.

I primi a elaborare in epoca moderna una teoria dell'aggressività furono Alfred Adler e Sigmund Freud i quali, seppure in maniera diversa, sostennero l'innatismo delle pulsioni distruttive evidenziando come l'individuo tenda a comportarsi spesso in maniera violenta o nevrotica a prescindere dall'ambiente che lo circonda.²⁰

Nell'opera *Menschenkenntnis* del 1921, Adler²¹ definisce l'aggressività come un'energia primordiale che fin dall'infanzia permette al bambino di soddisfare le necessità più elementari. Secondo lo psicoanalista austriaco, il soggetto avverte nella prime fasi di vita una grande situazione di inadeguatezza, il cosiddetto *sensu di inferiorità*, dovuta all'insicurezza che egli prova di fronte a un mondo ancora sconosciuto e dominato da adulti che gli paiono più grandi ed esperti di lui. Grazie al *der Wille zur Macht*, la volontà di potenza, e al *Gemeinschaftsgefühl*, il sentimento sociale, che rappresentano le due istanze costitutive dell'individuo, il bambino riesce a superare tale complesso d'inferiorità e ad affermarsi nella società. Con il concetto di *volontà di potenza*, Adler intende quella spinta energetica innata e basata sulla *pulsione aggressiva* che permette al soggetto di realizzarsi per fini di potere, dominio o conservazione, mentre con il concetto di *sentimento sociale* egli descrive la necessità che ha ogni essere umano di interagire con i propri simili, partecipare alle emozioni dell'altro e inserirsi adeguatamente nel corpus della comunità. Per Adler, l'adulto "normale" è colui che riesce a superare gradualmente il senso d'inferiorità infantile, usando positivamente l'aggressività per affermarsi e integrarsi appieno nell'organismo

²⁰ La descrizione delle diverse teorie relative al comportamento aggressivo è stata tratta principalmente dal saggio *Aspetti teorici dell'aggressività* di Pierangela Martina, consultabile on line al seguente indirizzo: <http://www.lovatti.eu/ag/pm.htm>

²¹ A. Adler, *Menschenkenntnis* (1921), edizione italiana: *Conoscenza dell'uomo*, Milano, Mondadori, 1954.

sociale, affrontando così gli ostacoli e le sofferenze che hanno segnato la sua adolescenza. In tale processo di crescita e maturazione, l'individuo "normale" accetta le regole imposte prima dalla famiglia e poi dalla società, indirizzando via via le pulsioni aggressive verso settori consentiti o addirittura sollecitati e imposti come la sana competizione sul posto di lavoro e nello sport o l'inclinazione a farsi rispettare ed essere autorevole nelle relazioni sociali. Al contrario, il malato o il nevrotico è colui che non riesce a cogliere gli stimoli positivi e a utilizzare la volontà di potenza per superare la condizione del disagio infantile. La conseguenza di ciò consiste nel patologico rafforzamento del senso di inferiorità del soggetto il quale non solo non riesce a integrarsi nel corpo sociale, ma non è nemmeno in grado di incanalare la sua aggressività verso i settori leciti e consentiti. Lo psicoanalista indaga i caratteri derivanti da tale condizione patologica, quali l'ira, la vanità, la presunzione, l'angoscia, la tristezza, la gelosia, che stanno alla base del comportamento violento della personalità isterica. Ciò che è importante sottolineare è che, per Adler, manifestazioni come la rabbia, il sadismo o la tortura non dipendono da un senso di frustrazione determinato nel soggetto dall'ambiente circostante, ad esempio la reclusione in uno spazio ristretto che impedisce all'individuo di soddisfare i bisogni elementari, ma sono attribuibili all'incapacità dell'uomo di utilizzare la sua pulsione aggressiva innata in modo positivo. In quest'ottica, la prigione non contribuirebbe di per se stessa a scatenare o accentuare delle reazioni violente da parte dei detenuti o degli agenti, poiché tali manifestazioni dipenderebbero esclusivamente dai caratteri dei soggetti e dal loro complesso di inferiorità mai superato, a prescindere dal luogo in cui essi si trovano.

Per quanto riguarda Freud, invece, si possono individuare quattro teorie diverse. In un primo periodo, dal 1905, anno in cui vengono pubblicati i *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*²² al 1909, quando lo psicoanalista elabora le conclusioni sul caso di un bambino affetto dalla fobia dei cavalli, il piccolo Hans,²³ Freud non ha una posizione

²² S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), edizione italiana: *Tre saggi sulla teoria sessuale* in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. IV, 1978.

²³ Dopo avere sistematizzato le sue idee sulla sessualità, sulla base dell'ipotesi di fondo per cui tutte le nevrosi riconoscono una matrice nelle vicissitudini della sessualità infantile, Freud sente sempre più intensamente il bisogno di fornire delle prove cliniche inoppugnabili a suo sostegno. Nel 1908 si offre al dottore la possibilità di fornire una prova a favore della sua teoria sul complesso edipico che egli ritiene inconfutabile. Si tratta infatti di una fobia che affligge un bambino di cinque anni, Hans, figlio di una coppia di suoi conoscenti. La fobia in questione riguarda la paura del bambino di essere continuamente morso da un cavallo. L'analisi di questa paura si fonda sulla trascrizione che il padre di

certa su cosa sia l'aggressività, come egli stesso ammette nell'opera *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*²⁴ (1909), denunciando “tutta l'incertezza e la mancanza di chiarezza”²⁵ della sua teoria pulsionale. Egli riconduce il comportamento aggressivo a una pulsione in parte costitutiva della natura umana e in parte determinata dall'ambiente circostante e, sostenendo la facoltà di ogni pulsione a diventare aggressiva, egli trova una formula compromissoria tra innatismo e ambientalismo. Nei tre saggi sulla sessualità Freud sembra difendere l'innatismo dell'aggressività dichiarando:

La sessualità della maggior parte degli uomini si rivela mescolata ad una certa aggressività, all'inclinazione alla sopraffazione, il cui significato biologico potrebbe risiedere nella necessità di superare la resistenza dell'oggetto sessuale anche diversamente che con gli atti di corteggiamento. Il sadismo corrisponderebbe allora ad una componente aggressiva della pulsione sessuale, resasi indipendente ed esagerata, che usurpa per spostamento la posizione principale [...] Che la crudeltà e la pulsione sessuale siano intimamente connesse ce lo insegna senza alcun dubbio la storia della civiltà umana, ma nell'illustrazione di questo nesso non si è mai andati oltre l'accentuazione dell'elemento aggressivo nella libido.²⁶

Diversamente, nel testo dedicato all'analisi del caso Hans, Freud prende invece le distanze da Adler, sia in relazione al ruolo positivo che la pulsione aggressiva rivestirebbe nel permettere all'individuo di affermarsi nel corpus sociale, sia in relazione al radicale innatismo dell'aggressività stessa. Tre dunque sono i punti che differenziano nettamente la psicoanalisi adleriana da quella freudiana, almeno in questa fase: la funzione della pulsione aggressiva che per Adler è positiva e che per Freud è

Hans fa dei colloqui avuti con il figlio. In uno di questi egli manifesta la paura di essere abbandonato dai genitori, soprattutto dalla madre, e regredisce nel bisogno di starle accanto e di essere coccolato da lei. È al ritorno da una passeggiata con la madre che egli riferisce di avere avuto paura che un cavallo lo mordesse. Hans tuttavia non ha paura di tutti cavalli, ma solo di quelli attaccati agli omnibus e ai carri da trasporto, quando sono carichi. La conclusione cui Freud perviene sulla base dei colloqui trascritti è che Hans stia vivendo la fase del complesso edipico. Egli associa il cavallo al padre di cui ha paura, nei cui confronti prova una forte rabbia e che per giunta vorrebbe sopprimere per rimanere solo con la madre e dormire con lei.

²⁴ S. Freud, *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* (1909), edizione italiana: *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni*, in *Opere*, op cit., vol. V.

²⁵ Ivi, p. 584.

²⁶ S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, op. cit, pp. 470-471.

sempre distruttiva; l'origine del comportamento aggressivo che per Adler è innato, in quanto esso risiede nell'energia primordiale, ma che in questa fase Freud non riconosce come costitutivo, rifiutandosi al momento di ipotizzare l'esistenza delle pulsioni aggressive come pulsioni innate accanto a quelle sessuali e di autoconservazione; l'importanza dei rapporti sociali che per Adler sono fondamentali e vanno presi in considerazione come parte costituente della vita psichica di un individuo²⁷ e che per Freud sono trascurabili, ad eccezione ovviamente di quelli coi genitori. A proposito della differenza con Adler, ecco ciò che il padre della psicoanalisi scrive in *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni*:

A. Adler [...] ha recentemente esposto l'ipotesi che l'angoscia derivi dalla repressione di ciò che egli chiama "pulsione aggressiva", alla quale assegna, con amplissima sintesi, la responsabilità principale di quanto avviene nella vita e nella nevrosi. La conclusione cui siamo giunti in questo caso di fobia [la paura del piccolo Hans di essere morso da un cavallo] nel quale l'angoscia sarebbe da spiegare con la rimozione delle tendenze aggressive (ostili verso il padre e sadiche verso la madre), parrebbe costituire una lampante conferma della tesi di Adler. Eppure io non posso dividerla, la ritengo una generalizzazione atta a trarre in inganno. Non posso risolvermi ad ammettere una speciale pulsione aggressiva accanto alle pulsioni di autoconservazione e sessuali che ci sono familiari, e sullo stesso piano di queste.²⁸

In una seconda fase, dal 1910 al 1917, Freud sembra avvicinarsi a una teoria che spiega l'aggressività come conseguenza di stimoli provenienti dall'ambiente esterno. Nel saggio del 1915 *Trauer und Melancholie*,²⁹ egli considera il comportamento aggressivo come la reazione primordiale all'impedimento della ricerca del piacere o al rifiuto di manifestare il dolore da parte del soggetto. In quest'ottica l'aggressività

²⁷ La psicologia di Adler è chiamata *psicologia individuale* perché analizza il soggetto come un'individualità psichica unica e irripetibile che, per una necessità di sopravvivenza, deve entrare a far parte di una struttura comunitaria formata da altre unità psichiche anch'esse irripetibili. Al contrario la *psicologia classica*, che riconosce Freud come suo fondatore, tende a trascurare l'analisi dei rapporti sociali considerati scarsamente importanti per lo sviluppo della personalità psichica.

²⁸ S. Freud, *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni*, op. cit., p. 583.

²⁹ S. Freud, *Trauer und Melancholie* (1915), edizione italiana: *Lutto e malinconia* in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. VIII, 1978.

dipenderebbe da una sorta di frustrazione dell'*Io* il quale, quando è impossibilitato a soddisfare bisogni e istinti primari o a sfogare le proprie emozioni, come nel caso della reclusione in prigione o in un ambiente ristretto che impedisce all'individuo di realizzare le sue necessità o affermare le proprie aspettative, tenderebbe a manifestare rabbia, odio e violenza. L'aggressività non dipenderebbe dunque da pulsioni innate ma dal processo che l'*Io* innesca al fine di superare il senso di frustrazione prodotto dall'esterno, come lo stesso psicoanalista scrive in *Metapsychologie*³⁰ (1915):

L'*Io* odia, aborrisce, perseguita con l'intenzione di mandare in rovina tutti gli oggetti che diventano per lui fonte di sensazioni spiacevoli indipendentemente dal fatto che essi abbiano per lui il significato di una frustrazione del soddisfacimento sessuale o del soddisfacimento dei suoi bisogni di autoconservazione. Si può addirittura asserire che gli autentici archetipi della relazione di odio non traggono origine dalla vita sessuale ma dalla lotta dell'*Io* per la propria conservazione e affermazione.³¹

A partire dagli anni Venti, Freud cambia totalmente la sua concezione dell'aggressività elaborando una teoria che sarà poi considerata “classica” dalla psicoanalisi ortodossa. In questa terza fase, Freud, grazie ai colloqui con i reduci della prima guerra mondiale e dopo aver scoperto il principio della *coazione a ripetere*, enuncia e difende il radicale innatismo del comportamento aggressivo. Nel saggio *Jenseits des Lustprinzips*³² (1920), l'autore, che fino a quel momento aveva ipotizzato un forte legame tra le pulsioni sessuali e quelle aggressive, inserisce invece queste ultime all'interno del concetto di *pulsione di morte*. Secondo Freud, infatti, nell'uomo si realizza la *coazione a ripetere*, ovvero un'innata tendenza psicologica a causare continuamente delle situazioni spiacevoli (e le guerre ne sono una dimostrazione) e

³⁰ S. Freud, *Metapsychologie* (1915), edizione italiana: *Metapsicologia. Pulsioni e loro destini*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. VIII, 1978.

³¹ Ivi, p. 33.

³² S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), edizione italiana: *Al di là del principio di piacere* in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. IX, 1978.

questo allo scopo di andare *al di là del principio di piacere*³³ per ritornare al mondo della quiete inorganica, dove non ci sono più né stimoli né pulsioni:

Se possiamo considerare come un fatto sperimentale assolutamente certo e senza eccezioni che ogni essere vivente muore (ritorna allo stato inorganico) per motivi interni, ebbene, allora possiamo dire che la meta di tutto ciò che è vivo è la morte, considerando le cose a ritroso, che gli esseri privi di vita sono esistiti prima di quelli viventi.³⁴

L'analista delinea così il modello dualistico che caratterizza la psiche umana: da un lato la *pulsione di vita* che comprende le spinte sessuali e di autoconservazione, finalizzate allo sviluppo dell'individuo, le quali sono però deboli, in considerazione del fatto che tutta la vita pulsionale è indirizzata alla morte; dall'altro la *pulsione di morte* che comprende le spinte aggressive e distruttive, finalizzate alla dissoluzione dell'unità dell'organismo, le quali sono molto forti e dominanti.

Le radici dell'aggressività sono dunque rintracciabili in questo moto pulsionale che ha come scopo la distruzione e si oppone alla sopravvivenza. A causa della debolezza delle pulsioni di autoconservazione, ogni individuo tende a proiettare le proprie spinte aggressive e distruttive verso l'esterno al fine di difendere la propria vita. In altre parole, l'essere vivente protegge la propria esistenza annientandone un'altra che gli è estranea: aggredire diventa allora necessario per salvaguardare il soggetto dall'autodistruzione.

In base a tale prospettiva, il masochismo e il sadismo non vengono più considerati da Freud come delle pratiche di perversione sessuale, ma come i risultati delle pulsioni distruttive e aggressive. Più specificatamente, il *masochismo primario* è la tendenza dell'organismo a cercare la propria morte e tale processo si spiega biologicamente dal momento che ogni cellula dell'organismo tende istintivamente all'autodistruzione; il *sadismo* è invece il frutto della stessa pulsione di morte ma rivolta verso l'esterno e, come spiega lo psicoanalista in *Das ökonomische Problem des Masochismus*,³⁵ esso

³³ Con *principio di piacere*, Freud intende un principio economico che ha per scopo quello della gratificazione immediata, ovvero di evitare il dispiacere e di procurare piacere che equivalgono l'uno all'aumento della quantità di eccitazione e l'altro alla sua riduzione.

³⁴ S. Freud, op. cit, p. 227.

difende l'essere umano dalla propria dissoluzione. Il comportamento aggressivo è dunque biologico e si manifesta in tendenze sadiche contro gli altri, allo scopo di garantire l'esistenza del soggetto stesso. Quando la pulsione di morte è rivolta contro il proprio corpo e non verso l'esterno, come avviene per esempio nel caso dell'autolesionismo, si assiste allora a un fenomeno di *masochismo erogeno* od *originario* e non di sadismo.

Secondo Freud, almeno in questa fase, l'aggressività è comune a tutti gli uomini proprio perché innata e biologica. Come si spiega allora il fatto che alcuni individui tendono a essere violenti, a praticare torture o infliggere punizioni sadiche, come accade spesso in prigione o nella camera chiusa e come emerge ad esempio dalle fotografie delle già citate fortezze di Abu Ghraib e Guantanamo, e altri vivono invece un'esistenza tranquilla e pacifica? Una risposta a tale interrogativo si ritrova nel celebre saggio *Das Unbehagen in der Kultur*³⁶ (1929), nel quale Freud, come è noto, spiega come il vivere civile renda necessaria la rinuncia pulsionale e determini la frustrazione di potenti desideri libidici e aggressivi. L'evoluzione della società richiede all'uomo la capacità di adeguarsi a determinate leggi e norme e dunque il progredire della civiltà si realizza mediante la rimozione di un numero rilevante di pulsioni, le quali vengono deviate in prestazioni utili e lavorative. Inoltre la società, proseguendo l'opera paterna, dà origine a un *Super-io sociale* basato su di una serie di imperativi e divieti che portano alla frustrazione dell'individuo il quale non riesce così a soddisfare tutte le richieste che l'*Es* gli invia. Nel caso delle pulsioni aggressive succede che il soggetto tende a reprimerle, in base anche alle leggi che regolano il vivere sociale, vale a dire a interiorizzarle e introiettarle. Il risultato di questo processo è la frustrazione dell'individuo che prova un senso di colpa per non aver soddisfatto i propri impulsi aggressivi, senso di colpa che si manifesta in un bisogno di punizione caratterizzato da nevrosi ossessive, paranoie e malinconie:

L'aggressività viene introiettata, interiorizzata, propriamente viene rimandata là

³⁵ S. Freud, *Das ökonomische Problem des Masochismus* (1924), edizione italiana: *Il problema economico del masochismo* in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. X, 1978.

³⁶ S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1929), edizione italiana: *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. X, 1978.

donde è venuta, ossia è volta contro il proprio Io. Qui viene assunta da una parte dell'Io, che si contrappone come Super-Io al rimanente, e ora come "coscienza" è pronta a dimostrare contro l'Io la stessa inesorabile aggressività che l'Io avrebbe volentieri soddisfatto contro altri individui estranei. Chiamiamo coscienza della propria colpa la tensione tra il rigido Super-Io e l'Io ad esso soggetto; essa si manifesta come bisogno di punizione. La civiltà domina dunque il pericoloso desiderio di aggressione dell'individuo infiacchendolo, disarmandolo e facendolo sorvegliare da un'istanza nel suo interno, come da una guarnigione nella città conquistata.³⁷

Questo non significa, come scrivono Abbagnano e Fornero, che Freud sia contro la civiltà o che ipotizzi come Rousseau il ritorno a un'umanità felice e buona da recuperarsi oltre le imposizioni sociali. L'analisi di Freud, che anticipa per certi versi la concezione dell'Esistenzialismo, si basa sull'idea che l'uomo non potrà mai raggiungere una condizione di felicità, poiché la sofferenza stessa è componente strutturale della vita, in quanto ognuno è costretto a patire nel corpo e nella psiche, a decadere e a morire. E proprio perché l'individuo è una creatura tra le cui doti istintive è da annoverare un forte quoziente di aggressività, la civiltà è un male minore di quello che sarebbe un'umanità senza società che potesse dar sfogo a tutti i suoi desideri e dove l'uomo diventerebbe ancora più pericoloso per il prossimo. Per Freud la società ideale, pur non escludendo regole e sacrifici, dovrebbe, nel limite del possibile, ridurre gli spazi di repressione e di sofferenza di modo da rendere meno oneroso l'inevitabile prezzo da pagare alla civiltà, vale a dire la frustrazione del soggetto.³⁸

Una volta stabilito che tutti gli uomini possiedono un'aggressività repressa, come si spiegano le manifestazioni di violenza e di rabbia da parte di alcuni e i comportamenti pacifici e tranquilli da parte di altri? La risposta a tale interrogativo dipende dai rapporti tra le tre istanze che costituiscono la psiche umana e che Freud aveva già descritto nel saggio *Das Ich und das Es*³⁹ del 1923. L'Io è la parte organizzata della personalità che si trova a dover fronteggiare ed equilibrare, tramite opportuni compromessi, le pressioni e

³⁷ S. Freud, op. cit, pp. 610-611.

³⁸ N. Abbagnano; G. Fornero, *Filosofi e filosofie nella storia*, Torino, Paravia, vol. III, 1992, p. 465-466.

³⁹ S. Freud, *Das Ich und das Es* (1923), traduzione italiana: *L'Io e l'Es*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. IX, 1978.

le esigenze, per lo più in contrasto tra loro, delle altre due componenti della psiche, vale a dire l'*Es* e il *Super-io*. Il tipo di relazione tra l'*Io* e i suoi “padroni” come li definisce Freud, rappresenta il fondamentale criterio di discriminazione tra la “normalità” e la “psicosi”. Nell'individuo “normale”, l'*Io* riesce abbastanza bene a padroneggiare la situazione, soddisfacendo parzialmente le richieste e le pulsioni dell'*Es*, senza violare in forma clamorosa gli imperativi e le proibizioni che vengono dal *Super-io*. Al contrario, nell'individuo affetto da psicosi o forme gravi di nevrosi, l'*Io* non riesce ad equilibrare le richieste provenienti dalle altre due istanze della psiche umana con il risultato che quando l'*Es* ha il sopravvento su un *Super-io* debole, compreso quello sociale formato dalle leggi e dalle norme introiettate del diritto e della giurisprudenza, il soggetto è spinto allora a sfogare tutte le sue pulsioni represses e a soddisfare tutti gli impulsi del suo inconscio attraverso scatti violenti, manifestazioni di rabbia, perversioni, aggressioni, stupri e quant'altro. Anche in questo caso bisogna sottolineare che non è il luogo a determinare tale comportamento ma i rapporti esistenti tra le tre componenti della mente umana a cui si aggiunge la risoluzione o meno del complesso edipico al quale Freud fa risalire la maggior parte dei disturbi psichici che affliggono l'adulto. In base a questa teoria, la prigione o il luogo chiuso non contribuirebbero a far scoppiare o alimentare la violenza più di qualsiasi altro ambiente in cui si ritrova un individuo affetto da psicosi e con un complesso edipico mai superato.

Tuttavia, anche l'individuo “normale” tende a sfogare parte della sua aggressività innata e lo fa partecipando o dando il suo assenso a eventi o pratiche che prevedono l'uso della violenza o della forza. Un esempio è la propensione dell'uomo alla guerra, di cui Freud parla nel carteggio con Einstein pubblicato nel 1932 col titolo di *Warum Krieg?*⁴⁰ Di fronte alla violenza scatenata del nazifascismo e all'incombente pericolo di una guerra mondiale, Einstein chiese a Freud se ci fosse una possibilità di dirigere l'evoluzione psichica degli uomini in modo che essi diventassero capaci di resistere alla psicosi dell'odio e della distruzione e il padre della psicoanalisi rispose che non c'era speranza di sopprimere totalmente la tendenza aggressiva. La storia del Novecento, con i suoi campi di concentramento, con i suoi stermini, con le torture nelle prigioni, gli

⁴⁰ S. Freud, *Warum Krieg* (1932), edizione italiana: *Perché la guerra?* in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol XI, 1978.

avrebbe dato ragione. Il carcere, dunque, insieme alla guerra, si configura come quella istituzione che anche gli uomini “normali” o equilibrati accettano per sfogare in modo “lecito” parte della loro aggressività repressa, spesso fingendo di ignorare i pestaggi e i soprusi che accadono al suo interno o addirittura immaginando di parteciparvi.

Ricapitolando, per Freud tutti gli uomini hanno un'aggressività che è pronta ad esplodere: gli psicopatici e i nevrotici manifestano apertamente tale aggressività con comportamenti e scatti rabbiosi; gli individui “normali” la manifestano deviandola su quelle pratiche o istituzioni legalizzate che, come ci ha spiegato bene Foucault, ricorrono, talora anche segretamente, all'uso della forza o della tortura.

Sebbene molti studiosi ritengano che questa posizione di Freud sia definitiva, in realtà non è così, poiché dall'analisi di un'opera, scritta tra il 1924 e il 1925, emerge un'ulteriore fase, la quarta, in cui egli enuncia un'altra teoria dell'aggressività. Nel saggio *Hemmung, Symptom und Angst*,⁴¹ Freud riprende le osservazioni già esposte nella seconda e terza fase, cercando di trovare una sintesi e giungendo, come nel primo periodo, a sostenere che l'aggressività è un comportamento in parte innato e in parte dovuto agli stimoli dell'ambiente circostante che determinano la frustrazione dell'individuo. In particolar modo quando l'*Io* si trova inibito a svolgere le sue funzioni a causa di un *Super-io* troppo severo che vieta il soddisfacimento di molte delle pulsioni richieste dall'*Es*, ci si trova di fronte al caso di una nevrosi ossessiva. Il malato regredisce, così, nel processo di sviluppo psico-sessuale alla fase anteriore a quella fallico-genitale, vale a dire a quella sadico-anale. Ciò significa che il soggetto ritorna al periodo pre-puberale caratterizzato da pulsioni aggressive e distruttive contro il padre, identificato come la causa di tutti i mali. Il complesso edipico,⁴² infatti, sorge alla fine della fase sadico-anale e la sua eventuale risoluzione si realizza nella fase fallico-genitale. Ne consegue che quando l'*Io* è frustrato o impedito a soddisfare i suoi bisogni, il soggetto diventa nevrotico e regredisce a una fase in cui il complesso edipico non si è ancora risolto, manifestando così odio e pulsioni aggressive nei confronti di quelle

⁴¹ S. Freud, *Hemmung, Symptom und Angst* (1924-25), edizione italiana: *Inibizione, sintomo e angoscia*, Torino, Boringhieri, vol. X, 1978.

⁴² Tale complesso, come è risaputo, prende il nome dal mito greco di Edipo destinato dal Fato a uccidere il padre e sposare la madre. La versione femminile del complesso edipico, vale a dire l'attaccamento per il padre e l'invidia nei confronti della madre, si chiama complesso di Elettra, dalla vicenda greca della giovane che, per vendicare il padre Agamennone trucidato a tradimento dalla moglie Clitemnestra, spinse il fratello a uccidere la madre stessa.

figure che vengono associate al padre:

La situazione di partenza della nevrosi ossessiva non è certo diversa da quella dell'isteria: è la necessaria difesa dalle pretese libidiche del complesso edipico [...] Quando l'Io comincia la sua lotta difensiva, il primo risultato che cerca di raggiungere è che l'organizzazione genitale (della fase fallica) venga respinta totalmente o parzialmente verso lo stadio anteriore sadico- anale [...] Con la pubertà si apre un capitolo decisivo nello sviluppo della nevrosi ossessiva [...] Da un lato vengono dunque destati gli impulsi aggressivi della prima età, e a questi si aggiunge, d'altro lato, una parte più o meno grande dei nuovi moti libidici – la totalità di essi nei casi sfavorevoli – i quali percorrono le vie già segnate della regressione comparando sotto forma di tendenze aggressive e distruttive.⁴³

In base a tale concezione, possiamo definire il carcere e la camera chiusa come i luoghi che contribuiscono maggiormente allo scoppio della violenza, della rabbia e dell'aggressività repressa. Questo perché la cella e la stanza, in accordo con la teoria freudiana, possono essere considerati come gli spazi in cui l'essere vivente è frustrato, in quanto incapace di soddisfare quegli impulsi che l'*Es* invia alla coscienza e in cui il complesso edipico non trova una risoluzione, con la conseguenza che il recluso è continuamente attraversato da pulsioni aggressive e distruttive che egli rivolge verso quelle figure, gli agenti o i sorveglianti, che associa al potere paterno o al *Super-io* sociale. Al contrario, la violenza nei confronti del detenuto da parte di chi dovrebbe controllare e far rispettare la legge dipenderebbe dal senso di onnipotenza che spinge il detentore dell'autorità a regredire alla fase pre-puberale in cui l'individuo si sente invincibile e pronto, attraverso le sue spinte aggressive, ad annientare colui che è più debole e indifeso. Inoltre, la stanza chiusa viene associata da Freud al grembo materno o femminile che il bambino, nella fase del complesso edipico, vorrebbe possedere, aprendolo ed eliminando ogni ostacolo che incontra sul suo percorso. Ecco ciò che il padre della psicoanalisi scriveva già a tal proposito nel famoso saggio *Die Traumdeutung* (1899) dedicato all'interpretazione dei sogni:

⁴³ S. Freud, op. cit, pp. 262; 265.

Nel sogno, le stanze rappresentano in genere le donne e questa interpretazione trova una conferma dalla descrizione delle loro diverse entrate e uscite. L'interesse per il fatto che la stanza sia aperta o chiusa, in questo contesto, risulta facilmente comprensibile. Non è necessario che sia detto esplicitamente quale sia la chiave che apre la stanza [...] Il sogno di passare attraverso una serie di stanze in successione è un sogno di bordello o di harem ma [...] viene anche utilizzato per rappresentare il matrimonio (per contrasto). Un riferimento interessante alla ricerca sessuale dei bambini emerge dal sogno di due stanze che una volta ne formavano una sola, oppure di una stanza della casa divisa in due o viceversa: l'uomo, durante l'infanzia, considera l'organo genitale femminile e l'ano un'unica cavità (il popò) (teoria infantile della cloaca); soltanto più tardi si scopre che questa zona del corpo è formata da due cavità e da due orifizi diversi. Le scale (scale a pioli, scalinate) e l'atto di salire e scendere le scale, sono rappresentazioni simboliche dell'atto sessuale. Delle pareti lisce su cui si arrampica, facciate di case dalle quali, non di rado con grande angoscia, ci si cala, corrispondono a corpi umani eretti e probabilmente evocano nel sogno il ricordo dell'arrampicamento del bambino sui propri genitori o su persone che si curavano di lui. Le mura «lisce» sono gli uomini; spesso nell'angoscia del sogno si stringono le «sporgenze» delle case. Analogamente, tavole, tavole apparecchiate e assi sono donne, probabilmente per il contrasto che in questa situazione abolisce le curve del corpo. Soprattutto per i suoi rapporti linguistici «legno» sembra un rappresentante della sostanza (materia) femminile. In portoghese Madeira («isola di Madeira») significa «legno». Dato che «tavola e letto» rappresentano il matrimonio, la prima viene spesso utilizzata in sogno in luogo del secondo e, nel possibile, le rappresentazioni sessuali vengono trasposte sul mangiare.⁴⁴

Proprio perché la camera chiusa viene associata inconsciamente al grembo materno, essa diventa luogo di perversione sessuale da parte di chi, frustrato, non è riuscito a superare il complesso edipico. Un incisivo esempio letterario di tale immaginario è rintracciabile in una scena di *Madame Putiphar*, quella in cui Patrick si fa inviare gli abiti di Deborah e tappezza tutta la cella coi vestiti della donna amata. La cella in

⁴⁴ S. Freud, *Die Traumdeutung* (1899), edizione italiana: *L'interpretazione dei sogni*, Milano, Baldini Castoldi Dalai Editore, 2010, pp. 329-330.

questo caso contribuisce allo sviluppo di un comportamento feticistico che Freud stesso relaziona al mancato superamento del complesso edipico. In *Madame Putiphar*, la prigione viene dunque rappresentata come il luogo della pulsionalità per eccellenza, spazio di fantasie sessuali, di abusi, di pratiche che possono richiamare alla memoria l'ossessione tutta feticistica tipica di Restif de la Bretonne.⁴⁵

Nella letteratura contemporanea, nei generi del *thriller* e del *noir*, la stanza è lo spazio in cui rinchiudere le donne, stuprarle, sottoporle ad atti sadici e il luogo in cui torturare e uccidere barbaramente. Un esempio emblematico in tal senso è rappresentato da *Mygale* (1995), uno dei romanzi più “claustrofobici” di Thierry Jonquet,⁴⁶ a cui si è ispirato il famoso regista spagnolo Almodóvar per realizzare il film *La piel que habito*⁴⁷ (2011). In questo libro, tradotto in italiano con il titolo *La Tarantola*, si sovrappongono tre storie che all'inizio sembrano scollegate tra loro. Richard Lafargue è un famoso chirurgo plastico e in ogni occasione è accompagnato da una bellissima donna, Ève. Tutti però ignorano che la ragazza è in realtà sua prigioniera e sottoposta continuamente a ogni tipo di sevizie. Richard costringe Ève a prostituirsi, gode nel vederla torturata dai clienti, si eccita nel contemplare la sua sofferenza. Ogni tanto, l'uomo la porta a vedere una certa Viviane, ragazza psicopatica reclusa in un manicomio. Alex Barny, mentre rapina una banca, uccide un poliziotto e rimane ferito. Egli deve fuggire e nascondersi poiché le telecamere di sorveglianza hanno ripreso il suo volto. È disposto a tutto pur di salvarsi. Vincent Moreau è andato a fare un giro in moto di notte. Qualcuno lo insegue ed egli si perde nella foresta. Viene catturato da un uomo che lo sequestra, lo incatena in uno sgabuzzino e lo sottopone a delle torture fisiche e psicologiche. Egli ribattezza il suo carceriere con l'appellativo di *Mygale*: come la tarantola costringe le sue vittime ad un'agonia terribile prima di ucciderle, così sembra fare questo sorvegliante nei confronti del suo recluso. Vincent Moreau è scomparso da quattro anni. Solo alla fine si scoprirà il filo che lega tutte e tre le

⁴⁵ In diversi suoi romanzi, Restif de la Bretonne si sofferma sulla descrizione delle pratiche feticistiche, soprattutto su quelle del piede, che proprio in riferimento al nome dell'autore, vengono indicate con il nome di *retifismo*, a indicare l'ossessione tutta maschile per i piedi della donna o per calzari femminili quali scarpe e tacchi.

⁴⁶ Thierry Jonquet, nato nel 1954 e morto nel 2009, è considerato uno dei più grandi esponenti del *polar* francese. Ha scritto numerosi romanzi *noir* anche sotto lo pseudonimo di Martin Eden o Ramon Mercader.

⁴⁷ <http://stanzedecinema.files.wordpress.com/2011/05/la-piel-que-habito.jpg>

vicende: quattro anni prima della descrizione dei fatti, Vincent Moreau e il suo amico Alex Barny avevano violentato la figlia del dottor Lafargue, Viviane, che, traumatizzata, era stata rinchiusa in un ospedale psichiatrico. A causa di ciò, il chirurgo medita una terribile vendetta: egli insegue Vincent in un bosco, lo rapisce e lo porta in una cantina dove gli somministra dei liquidi che provocano in lui delle terribili reazioni fisiche. Inoltre Vincent subisce un'operazione e solo in seguito realizza di essere diventato una donna. Lafargue, per vendicarsi dello stupro della figlia, ha trasformato Vincent in Ève, costringendo la donna a prostituirsi e a subire dei dolorosi giochi erotici. Alex viene poi attirato con l'inganno nello sgabuzzino dove precedentemente il chirurgo aveva legato Vincent. Alla fine Ève riconosce il vecchio amico e nel tentativo di liberarlo punta la pistola al cuore di Lafargue. Tuttavia, invece di sparare contro il suo carceriere, ella spara ad Alex perché oramai follemente innamorata del chirurgo che l'ha così trasformata.

Fin dalle prime righe dominano nel romanzo i luoghi chiusi e tenebrosi nei quali avvengono veri e propri atti di violenza e perversione sessuale: dal *boudoir* nel quale Ève è tenuta sotto chiave e violentata (il passaggio richiama alla memoria lo stupro di Deborah da parte di Pharaon in *Madame Putiphar*) alla stanza chiusa in cui Vincent viene lasciato senza cibo e senza luce, picchiato selvaggiamente e abusato. La camera in questo romanzo viene declinata come spazio della pulsionalità per eccellenza e, così, se nel monolocale affittato da Lafargue i clienti si divertono a umiliare Ève calpestandola o utilizzando su di lei degli strani strumenti, nella stanza del manicomio, Viviane impreca, urla e si graffia continuamente sino a sanguinare. Ma è soprattutto la prigionia mentale che Jonquet descrive nel suo libro: Lafargue è perseguitato dal ricordo dello stupro contro la figlia ed è psicologicamente prigioniero del suo folle progetto di vendetta; Viviane è schiava della sua malattia mentale e porta su di sé le tracce dell'abuso; Vincent è sia fisicamente che emotivamente dipendente da Lafargue, immobilizzato nella ragnatela che il chirurgo ha tessuto, vale a dire il corpo che gli ha creato, e per ironia del destino finisce per innamorarsi follemente di lui che l'ha trasformato in donna, che l'ha torturato e a cui ha stuprato la figlia, accettando, forse anche per espiazione, la prigionia a cui è sottomesso; Alex è costantemente prigioniero della sua paura di essere catturato e che lo porta a fuggire fino ad imbattersi in

Lafargue. In questa storia i personaggi non hanno un'esistenza propria ma vivono solo ed esclusivamente in funzione degli altri e con l'obiettivo di ridurli in uno stato di schiavitù fisica, psicologica o emotiva.

La reclusione come teatro e celebrazione della pulsionalità è al centro di altri due romanzi: *The Collector*⁴⁸ di John Fowles (1963) e *Kiss the Girls*⁴⁹ (1995) di James Patterson dove, oltre all'immaginario delle torture e dei supplizi, compare la figura del detective il quale viene percepito dall'assassino come un rivale, una sorta di minaccia paterna o di *Super-Io* morale e sociale da annientare.

Il romanzo dello scrittore inglese John Fowles, dal quale è stato tratto il film del 1965 diretto da William Wyler con Terence Stamp e Samantha Eggar,⁵⁰ incarna bene la concezione freudiana della stanza chiusa come luogo di un complesso edipico mai superato e spazio di soprusi sia fisici che psicologici.

Frederick Clegg adora collezionare farfalle, catturare gli esemplari più belli e più rari e, dopo aver tolto loro la vita, conservarli con amore. Come gli rimprovererà in seguito Miranda, egli uccide cioè la bellezza con la morte. L'impiegato inizia così a considerare la ragazza di cui si è invaghito come una splendida farfalla, il pezzo forte della sua collezione, che deve rapire e possedere a tutti i costi. Per raggiungere lo scopo, acquista con i soldi della vincita una villetta molto isolata nella campagna inglese e inizia ad arredare la cantina sotterranea in modo confortevole per la sua futura "ospite". Dopo aver studiato un piano semplice ed efficace, Fred rapisce Miranda senza difficoltà. Ma si tratta di un sequestro "proustiano": lui dice di amarla e non ha nessuna intenzione di farle del male; vorrebbe semplicemente farsi conoscere, indurla a innamorarsi di lui, e per raggiungere l'obiettivo soddisfa con accondiscendenza servile ogni suo desiderio. Tuttavia, proprio la mancanza di libertà nella "stanza-crypta", come la definisce Miranda nel suo diario, a cui si aggiungono le torture di carattere fisico (mancanza d'aria, uso di bavagli, corde per legare i polsi e cloroformio da parte di Fred al fine di evitare una possibile evasione della ragazza) e psicologico (la promessa non mantenuta di liberarla dopo quattro settimane o i tentativi di indurla in errore nelle risposte per avere la scusa di trattenerla ancora) portano ad un tragico epilogo.

⁴⁸ J. Fowles, *The Collector* (1963), London, Vintage, 1981.

⁴⁹ J. Patterson, *Kiss the Girls*, New York, Little, Brown and Company, 1995.

⁵⁰ <http://www.filmscoop.it/locandine/ilcollezionista1965.jpg>

La prima parte del romanzo descrive la vicenda dal punto di vista del carceriere; la seconda dal punto di vista della reclusa che chiama con disprezzo il suo sorvegliante “Calibano” in riferimento a *The Tempest* (1611) di Shakespeare, a indicare la mostruosa ignoranza dell'uomo, la sua mancanza di acume e la sua pusillanime condiscendenza; la terza e la quarta ancora dal punto di vista di Frederick. Nel film di Wyler, invece, viene meno la duplice prospettiva attraverso la quale Fowles aveva costruito la trama in quanto i fatti vengono narrati da un unico punto di vista, quello esterno del regista; inoltre manca la parte di approfondimento psicologico dei protagonisti, specialmente la ricostruzione che Miranda fa della sua reclusione, della sua storia con G.P. e delle sue concezioni sull'arte novecentesca e sulla letteratura, affidate nel romanzo ai fogli sui quali scrive (la stanza-prigione assurge così nell'opera di Fowles anche a spazio della scrittura, della creatività e della riflessione sui canoni estetici).

Il fatto che il protagonista soffra di un complesso edipico irrisolto emerge con chiarezza fin dalle prime pagine del romanzo, quando Frederick parla con disprezzo della madre che lo ha abbandonato:

They never told me what really happened, but she went off soon after and left me with Aunt Annie, she only wanted an easy time. My cousin Mabel once told me (when we were kids, in a quarrel) she was a woman of the streets who went off with a foreigner [...] I don't care now, if she is still alive, I don't want to meet her, I've got no interest..⁵¹

L'assenza della madre e la convivenza con la zia e la cugina, donne bigotte, tristi e avidi, contribuiscono così alla sua impotenza sessuale e alla ricerca di una figura femminile che possa amarlo e proteggerlo. Egli è in realtà un bambino non cresciuto, un adulto che regredisce alla fase puberale, che fa i capricci, che ha bisogno di essere sgridato o trattato rudemente e che confonde i sogni con la realtà. Miranda stessa si rende conto dei problemi che affliggono il suo carceriere e ipotizza, persino, che egli possa essere un omosessuale represso:

⁵¹ J. Fowles, *op cit.*, p. 11.

«Are you a queer?». Certainly not, I said. I blushed, of course. «It's nothing to be ashamed of. Lots of good men are.» Then she said: «You want to lean on me. I can feel it. I expect it's your mother. You're looking for your mother». I don't believe in all that stuff, I said.⁵²

E ancora:

The kettle boiling and her there. Of course I kept a sharp eye on her. When it was made, I said shall I be mother? «That's a *horrid* expression». What's wrong with it? «It's like those wild duck. It's suburban, it's stale, it's dead, it's... Oh, everything square that ever was. You know?». I think you'd better be mother, I said.⁵³

In un altro dialogo, Calibano ribadisce l'odio verso la madre quando risponde alla ragazza che ella era una poco di buono e non valeva niente, ma la regressione verso la pubertà viene sottolineata soprattutto nel film di Wyler, come emerge da questo dialogo tra Fred e Miranda che si svolge nello studio dove il protagonista uccide e colleziona le farfalle:

[Miranda, riferendosi alle farfalle] Pensi quanta bellezza viva lei ha distrutto. [Fred] Sciocchezze, cosa vuole che siano pochi esemplari in confronto ad un'intera specie [...] [Miranda, tentando di liberare la farfalla intrappolata nel barattolo] La lasci libera. [Fred] Ma lei scherza. Non lo apra, ce n'è voluto per catturarla. [Miranda] E adesso ha catturato me, non è vero? Ma non capisce che cosa le è successo? Lei ha fatto questo... questo sogno di cui io sono il centro ma non è amore; è uno di quei sogni che fanno i ragazzi quando raggiungono la pubertà, solo che lei lo ha avverato.⁵⁴

Fin dalle prime righe del romanzo, la cantina rappresenta il luogo della perversione sessuale. Innanzitutto il modo in cui il protagonista la sistema con scale, pareti e accessori che ricordano la già citata descrizione freudiana della stanza quale spazio di

⁵² Ivi, p. 61.

⁵³ Ivi, p. 56.

⁵⁴ La citazione è tratta dallo script in italiano del film.

fantasie sessuali da harem:

Table, armchair, etcetera. I fixed up a screen in one corner and behind it a wash-table and a camper's lavatory and all the etceteras – it was like a separate little room almost. I got other things, cases and a lot of art books and some novels [...] What I did in the first cellar was I put in a small cooker and all the other facilities. [...] Two sides of the garden there is a wall, anyhow, and the rest is the hedge you can't see through. It was nearly ideal. I did think of having a stair run down from inside [...]⁵⁵

Nonostante ciò, a differenza di altri psicopatici, il piacere sessuale che Fred trae dalla reclusione di Miranda non si realizza mediante stupri o atti carnali violenti, bensì nel fotografarla dopo averla anestetizzata o mentre dorme e ancora nel vederla spegnersi poco a poco. Siccome il protagonista è sessualmente impotente e schiavo di quel perbenismo borghese che considera immorale e indecente avere rapporti sessuali con una donna prima del matrimonio, egli trasferisce il suo desiderio sessuale nell'ossessione del collezionare e dell'uccidere. Si tratta di una perversione ancora più aberrante dello stupro poiché egli trae piacere dal provocare la morte. Miranda stessa si chiede più volte, nel corso della sua prigionia, il motivo per il quale il suo carceriere la tenga reclusa, dal momento che egli non sembra sessualmente attratto da lei. Nel tentativo di farsi liberare, la ragazza giunge persino a sedurlo e a quel punto lui reagisce violentemente dandole della prostituta. Fred ama Miranda finché lei non gli dimostra di essere una donna, finché lei non distrugge quell'immagine da angelo del focolare che lui si era costruito. Il protagonista vuole essere amato ma solo platonicamente, intellettualmente, perché è inibito, ha paura di confrontarsi con la sessualità e più in generale teme le donne e il potere castrante che esercitano su di lui. Egli stesso è cioè prigioniero dell'*amour fou* che prova per la ragazza, un sentimento totalizzante che lo turba e lo porta a una profonda frustrazione poiché non riesce a esprimerlo né intellettualmente né fisicamente ma solo accondiscendendo come un servo ad ogni sua richiesta. Tuttavia, dopo il tentativo di seduzione, Miranda scade ai suoi occhi e perde la rispettabilità di donna “onesta”. Fred inizia allora a vendicarsi di lei che,

⁵⁵ Ivi, p. 24.

spogliandolo, ha fatto emergere la sua impotenza, la sua inadeguatezza, e la cantina nella quale la tiene segregata si trasforma in un vero e proprio luogo dell'orrore, della sofferenza fisica, una cripta nella quale Miranda troverà la morte dopo una terribile agonia dovuta a una grave forma di polmonite che il carceriere rifiuterà prima di ammettere e poi di curare. Fred prova piacere nel sentire il respiro affannato della ragazza, la osserva mentre muore rinchiusa nella stanza come fa con le farfalle intrappolate nel barattolo, ascolta i suoi spasimi e i suoi deliri. Egli compie così la sua vendetta e, dopo averla sotterrata in una cassa sotto l'albero di mele, si auto-assolve da ogni senso di colpa, come i bambini che quando commettono qualcosa di male rifiutano di ammettere la loro responsabilità, rimarcando anzi la fatica e la cura impiegata nei confronti della sua "ospite". L'impiegato è ora pronto a imprigionare un altro esemplare nella sua cantina-cripta e il gioco ricomincia. Il finale del romanzo è davvero scioccante anche perché sembra suggerire che non ci sia un rimedio efficace contro il comportamento di questo folle che, incarnando il concetto freudiano della *coazione a ripetere*, continuerà a collezionare all'infinito, restando impunito, pezzi ed esemplari:

I rolled it up and all the bedclothes into the box and soon had the lid screwed on. I got round the smell with fumigator and the fan. The room's cleaned out now and good as new. I shall put what she wrote and her hair up in the loft in the deed-box which will not be opened till my death, so I don't expect for forty or fifty years. I have not made up my mind about Marian [...] this time it won't be love, it would just be for the interest of the thing and to compare them and also the other thing [...] But it is still just an idea. I only put the stove down there today because the room needs drying out anyway.⁵⁶

Anche lo *psico-thriller* dello scrittore statunitense James Patterson, dal quale è stato tratto il celebre film con Morgan Freeman e Ashley Judd,⁵⁷ riprende la figura del collezionista che, in questo caso, rapisce e imprigiona una serie di ragazze in alcune cantine sotterranee di Durham, nella Carolina del Nord. Come il protagonista del romanzo di Fowles, anche questo psicopatico, che si fa chiamare Casanova, sequestra le

⁵⁶ Ivi, p. 282-283.

⁵⁷ <http://eu.movieposter.com/posters/archive/main/7/A70-3783>

sue vittime per ottenere il loro amore, ma a differenza di Frederick Clegg, egli è esibizionista, narcisista, barbaro, spietato e sottopone le recluse a delle torture fisiche inimmaginabili, le quali vengono descritte efficacemente nel libro ma non mostrate nel film, il quale si concentra soprattutto sulla sfida tra il detective Alex Cross e il collezionista. Le cantine sotterranee, dove erano alloggiati gli schiavi prima della guerra civile, si trasformano così in vere e proprie celle nelle quali si compiono stupri e atti di perversione sessuale che richiamano alla memoria le pratiche descritte da Sade e da Mirbeau.

Fin dall'inizio del romanzo, la stanza viene rappresentata come il luogo dell'indicibile e dell'orrore, una sorta di girone dantesco, dalla camera in cui Casanova stupra Coty, la sorella tredicenne Karrie e la loro madre, alla cantina in cui Kate viene picchiata selvaggiamente:

He was going crazy now. She stared at him in muted horror as he raised his boot and began to kick out at her. A tooth spun in slow motion, spun over and over on its trails across the wooden floor. The revolving tooth fascinated her. It took her a moment to realize that it was her *tooth*. She could taste blood, and feel her lips swelling. There was a hollow ringing in Kate's ears, and she knew she was slipping into unconsciousness.⁵⁸

In alcuni passaggi della storia, la violenza del collezionista sembra richiamare la spiegazione freudiana dell'aggressività repressa: “The Gentleman felt a column of rage welling up inside him. His dark side was bursting though: the brutal, repressed animal, the modern-day werewolf”.⁵⁹ Anche il modo in cui Casanova arreda le celle, sceglie i vestiti per le sue vittime e sistema le cantine sotterranee, costruendo scale e innalzando pareti, sembra ricollegarsi alla concezione freudiana della camera chiusa come luogo di fantasie da harem e spazio di pratiche feticistiche:

Kate McTiernan slowly forced open her eyes inside a dimly lit room... somewhere. For a couple of blinks of her eyes, she believed she was in a hotel [...] The lights

⁵⁸ J. Patterson, *op.cit.*, p. 129.

⁵⁹ Ivi, p. 10.

had purposely been left on in the room. She noticed they were coming from modern-looking dimmers built into the ceiling. The ceiling was low, possibly under seven feet. The room looked as if it had recently been built, or remodeled. It was actually decorated tastefully, the way she might have done her own apartment is she had the money and time. ... A real brass bed. Antique white dresser with brass handles. A dressing table with a silver brush, comb, mirror. There were colorful scarves tied on the bedposts [...] There were no windows in the room. The only way out appeared to be through a heavy wooden door. «Nice decor», Kate muttered softly. «Early psycho. No, it's *late* psycho».⁶⁰

Tornando alle teorie psicoanalitiche del comportamento aggressivo, nel periodo successivo alla morte di Freud, alcuni studiosi, come Melania Klein, hanno aderito fedelmente alla concezione dell'aggressività quale spinta catalogabile all'interno della pulsione di morte, mentre altri, come René Spitz, hanno completamente rifiutato tale ipotesi, accettando comunque l'esistenza di manifestazioni aggressive, senza però pronunciarsi sulle loro origini e sulle loro implicazioni biologiche e filosofiche. Altri ancora, come Eric Fromm, hanno criticato radicalmente la teoria freudiana per poi modificarla e formulare così nuove ipotesi.

Melanie Klein riconduce l'aggressività all'infanzia e più specificatamente al rapporto del poppante con il seno materno, che il bambino fantastica di divorare. Sulla scia di Freud, viene accettato il carattere innato dell'aggressività e il suo radicamento nella pulsione di morte. Nell'opera del 1957, *Envie and Gratitude: a Study of Unconscious Forces*,⁶¹ la psicoanalista descrive in modo più dettagliato i meccanismi che stanno alla base del comportamento aggressivo anche in relazione, cosa che più ci interessa, all'ambiente e alle istituzioni esterne. L'analisi si focalizza sull'invidia che viene definita come una forza primitiva e ostile che il soggetto prova sin da subito nei confronti della figura materna perché se, da un lato, il bambino percepisce la madre come una persona buona e necessaria, in quanto gli fornisce il latte che lo può sfamare, dall'altro essa viene vista anche come una figura negativa in quanto possiede il

⁶⁰ Ivi, pp. 96-97.

⁶¹ M. Klein, *Envie and Gratitude: a Study of Unconscious Forces*, edizione italiana: *Invidia e Gratitude*, Firenze, Martinelli, 1957.

latte che il poppante vorrebbe avere solo per sé. Klein pensa che un *Super-io* troppo rigoroso e severo sia causa di atti violenti e questa sua teoria può essere applicata anche a quelle istituzioni, tra cui la prigione, che, come già sottolineava Freud, incarnano il *Super-io* sociale. Seguendo la concezione di Klein, il carcere con le sue leggi, le sue regole, i suoi orari, rappresenterebbe un *Super-io sociale* troppo soffocante per i reclusi i quali, per un meccanismo di difesa, si ritroverebbero così a reagire spesso in modo rabbioso. La stessa figura dell'agente verrebbe dunque associata alla madre poiché i reclusi dipendono completamente dai propri sorveglianti sia per il cibo sia per la protezione che essi garantiscono (ad esempio nei confronti di altri prigionieri che potrebbero rivelarsi come una minaccia) ma nello stesso tempo i carcerati provano invidia per le loro guardie (come i bambini provano invidia per il latte delle loro madri) in quanto vorrebbero possedere tutto ciò che esse hanno, ivi compresa la libertà.

Secondo lo psicologo dell'*Io* Heinz Hartmann, autore di *Ich-Psychologie. Studien zur psychoanalytischen Theorie*⁶² (1958), nessun uomo riuscirebbe a stabilire quanto la reclusione in prigione o in uno spazio ristretto possa contribuire ad una negativa gestione dell'aggressività da parte del recluso o del sorvegliante in quanto, secondo lui, subentrano anche i fattori ereditari del soggetto. Ad esempio, se il prigioniero possiede delle funzioni ereditarie che lo portano a una positiva interiorizzazione dell'aggressività, nonostante le condizioni sfavorevoli dell'ambiente carcerario, ci sarà una buona possibilità che egli si comporti in modo pacifico; al contrario se le condizioni carcerarie sono estremamente favorevoli ma i fattori ereditari del recluso non sono in grado di neutralizzare l'aggressività, ci sarà una buona probabilità che il prigioniero si comporti in modo violento.⁶³

⁶² H. Hartmann, *Ich-Psychologie. Studien zur psychoanalytischen Theorie* (1958), edizione italiana: *Psicologia dell'Io e problema dell'adattamento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978.

⁶³ Anche Anna Freud, l'ultimogenita del fondatore della psicoanalisi, pone la sua attenzione sull'*Io*, considerato come un concetto relativamente autonomo dall'*Es*. Ella definisce l'aggressività come un'*espressione pulsionale* che si rivela costruttiva o distruttiva a seconda di come viene interiorizzata: "L'aggressività viene anche in aiuto, costruttivamente o distruttivamente, di propositi come, per esempio, la vendetta, la guerra, l'orrore, la misericordia, il dominio, [...], vale a dire al servizio di scopi che sono dettati o dall'*Io* o dal Super Io". Secondo la Freud, l'*Io* si trova a dover fronteggiare e gestire la sessualità e l'aggressività che ricoprono un ruolo gemello all'interno del conflitto psichico in quanto le pressioni che le loro richieste esercitano sull'*Io* possiedono la stessa forza e violenza. Entrambe le pulsioni suscitano angoscia nell'*Io* il quale si trova così costretto a mettere appunto dei meccanismi di difesa al fine di neutralizzare o limitare le spinte libidiche e aggressive. Tra i processi utilizzati dall'*Io* per difendersi dall'aggressività (meccanismo di identificazione con l'aggressore, meccanismo di spostamento dell'oggetto dall'animato all'inanimato o dagli umani agli animali, etc) Anna Freud

Lo psicoanalista americano, di origine ungarica, René Spitz, colloca le radici dell'aggressività non tanto nella mancata risoluzione del complesso edipico quanto nella carenza dei *rapporti oggettuali*, vale a dire delle relazioni con gli altri a partire ovviamente da quella con la madre. Secondo lo studioso, per il lattante è di fondamentale importanza riuscire a fondere e scaricare sul partner, rappresentato dalla figura materna, le pulsioni aggressive e libidiche. Quando questo non avviene, quando si registra cioè *una carenza di rapporti oggettuali*, il lattante si vede costretto a rivolgere su di sé l'aggressione con conseguenze nefaste che portano a un deterioramento distruttivo del soggetto. Ad esempio in quei bambini rimasti orfani di madre o totalmente mancanti della figura materna, come il protagonista del romanzo di Fowles, si possono presentare dei disturbi gravissimi (anche letali) dello sviluppo psico-neurologico con la conseguenza che essi svilupperanno molto probabilmente una personalità violenta, isterica o sadica.

Erich Fromm, psicoanalista e sociologo tedesco, critica in maniera radicale ogni teoria del comportamento aggressivo che si basa sull'innatismo individuando, invece, la causa delle reazioni violente nel contesto ambientale, politico e sociale. In *The Anatomy of Human Destructiveness*⁶⁴ Fromm critica aspramente quelle situazioni che di fatto generano l'aggressività quali la miseria, il sovraffollamento, la mancanza di libertà. Seguendo quest'analisi, il carcere, in quanto luogo degradante, contribuirebbe, di fatto, allo scoppio dell'aggressività difensiva da parte del prigioniero che lotta per l'affermazione della sua dignità e per la realizzazione del suo benessere psico-fisico. Inoltre il sociologo ritiene che l'aggressività maligna, che si manifesta nelle forme del sadismo e della necrofilia, sia sempre determinata dai valori e dai modelli proposti, vale a dire indotta dalla società. In base a tale prospettiva, possiamo allora ricondurre molti degli atti violenti commessi nelle prigioni dagli agenti o dai sorveglianti a tale aggressività, vale a dire al piacere che essi provano di arrecare dolore fisico o morte, piacere che scaturisce dalla natura sadica o necrofila del loro carattere.

Le teorie comportamentiste, invece, vengono elaborate soprattutto dalla psicologia

individua anche il meccanismo del *delegare* che porta l'individuo ad attribuire a terzi l'azione aggressiva: il soggetto, negando a se stesso la possibilità di soddisfare i suoi desideri aggressivi, li delega ad altre agenzie, come lo Stato, la polizia, le autorità militari e l'istituto carcerario.

⁶⁴ E. Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness* (1973), edizione italiana: *Anatomia della distruttività umana*, Milano, Mondadori, 1983.

americana e si contrappongono a quelle istintiviste in quanto sostengono che l'aggressività non è innata ma è sempre determinata dagli stimoli dell'ambiente circostante, della cultura o della società. I massimi rappresentanti di questa scuola sono Skinner, Dollard, Milgram e Bandura.

Nel saggio del 1969 *Contingences of reinforcement. A theoretical analysis*,⁶⁵ Skinner critica in maniera radicale quegli psicoanalisti come Freud e gli istintivisti i quali intravedono una pulsione di morte innata e presente in tutti gli organismi viventi mostrandone la contraddizione in quanto se ogni individuo possedesse dentro di sé l'istinto di morte non si spiegherebbe allora la tendenza biologica alla sopravvivenza. Lo psicologo statunitense rifiuta, così, ogni teoria secondo la quale l'uomo è aggressivo per natura, credendo al contrario nella possibilità di ridurre e controllare i comportamenti aggressivi attraverso l'educazione e la cultura, cioè agendo direttamente sull'ambiente e i suoi stimoli. In tale ottica, nel caso della prigione, si potrebbero ad esempio attuare delle politiche finalizzate al miglioramento delle condizioni di vita dei carcerati, come la garanzia dell'assistenza sanitaria e dell'igiene, la costruzione di celle più spaziose, etc.

Il film del 2009 del regista spagnolo Daniel Monzón, *Celda 211*,⁶⁶ mostra bene il concetto espresso dallo psicologo John Dollard,⁶⁷ vale a dire che l'aggressività esplode

⁶⁵ B. Skinner, *Contingences of reinforcement. A theoretical analysis*, edizione italiana: *50 anni di comportamentismo: un'analisi teorica della contingenza di rinforzo*, Milano, ISEDI, 1969.

⁶⁶ http://2.bp.blogspot.com/_uxY8tDYUBaQ/TSSHgI4CAII/AAAAAAAAAEhk/nmtxPxx5VHg/s1600/ce11a+211+09.jpg

⁶⁷ John Dollard, dopo una serie di esperimenti condotti insieme ad una equipe di psicologi comportamentisti dell'Università di Yale, giunge nel 1957 a dichiarare nell'opera *Frustration and Aggression* la tesi fondamentale sull'origine dell'aggressività, ovvero che un comportamento aggressivo presuppone sempre uno stato di frustrazione e che, inversamente, l'esistenza di una frustrazione conduce sempre a qualche forma di aggressività. Secondo Dollard, tre sono le variabili che provocano un aumento della frustrazione: l'intensità dell'istigazione alla risposta frustrata, del grado di interferenza con la risposta frustrata e del numero delle risposte frustrate. Il legame con la prima variabile è quello più evidente poiché è facile osservare una proporzione diretta tra la quantità di frustrazione e l'intensità del desiderio: sottrarre il cibo ad un cane affamato, ad esempio, causa una reazione più violenta che non la sottrazione del cibo ad un cane sazio. Per quanto riguarda la seconda variabile, ovvero il grado di interferenza con la risposta frustrata, per Dollard è probabile che più incida l'interferenza rispetto all'attività volta al raggiungimento del fine più aumenti la frustrazione: ad esempio un giocatore di golf è meno probabile che si metta ad imprecare per una interferenza leggera che lo distrae in un momento cruciale della partita che non per una distrazione più forte, la quale rappresenta un'interferenza molto maggiore. Per quanto riguarda la terza variabile, Dollard ritiene che molte piccole frustrazioni si sommino producendo una risposta di intensità maggiore di quanto ci si aspetterebbe normalmente dalla situazione frustrante che sembra essere l'antecedente immediato dell'aggressività. Questa teoria di Dollard può aiutare a spiegare come mai il carcere produce molti episodi di violenza. Infatti la prigione è il luogo in cui la frustrazione raggiunge i massimi livelli sia

non a causa di un singolo episodio ma per una serie di eventi che determinano una situazione di frustrazione crescente. Il film si apre con la scena del suicidio, proprio nella cella 211, di un detenuto che si taglia le vene in quanto l'amministrazione del carcere rifiuta di concedergli le cure necessarie per alleviare il dolore provocato dal cancro. La prigione come luogo di morte, per lo più sotto la sua forma estrema quale il suicidio, era già stata rappresentata in un racconto di Jean Claude Izzo, *Un hiver à Marseille*⁶⁸ (1998) dove un ex sbirro racconta la storia di Joëlle, una ragazza diciassettenne condotta in carcere per aver attentato alla vita del suo ragazzo. Pazza, almeno questo è il termine che l'ex agente utilizza per spiegare un comportamento apparentemente incomprensibile, ella poi si suicida. Nonostante il racconto sia davvero breve e lo stile di Izzo molto scarno, la storia offre al lettore diversi spunti di riflessione sul ruolo psicologico e politico del carcere, quale spazio che conduce alla morte e all'autodistruzione e quale spazio in cui si elaborano gli stereotipi attraverso i quali il recluso viene visto come un matto e un malato. Nel film di Monzón, il protagonista Juan Oliver, da poco assunto come secondino, prima di iniziare il suo primo turno di lavoro, decide di visitare una sezione della prigione dove sono rinchiusi dei pericolosi criminali. Nel frattempo viene ferito alla testa da un pezzo di intonaco caduto da una parete in ristrutturazione. Juan viene soccorso dalle guardie che lo adagiano su una brandina della cella 211, momentaneamente vuota, ma proprio in quel momento scoppia una rivolta, guidata dal duro e carismatico Malamadre, leader dei detenuti. Dopo che le guardie si sono date alla fuga, Juan Oliver rimane abbandonato nella cella. Nonostante le tragiche circostanze, il giovane secondino non si perde d'animo e decide di aguzzare l'ingegno, fingendosi un detenuto come gli altri. Il film sembra sposare in pieno le teorie comportamentiste, nel senso che tutte le reazioni truci e violente dei carcerati, specie quelle di Malamadre, nascono sempre dai torti che i carcerati hanno subito o da parte delle istituzioni deputate alla sorveglianza o da parte del governo. Il prigioniero non è aggressivo di natura e se arriva ad avere certe reazioni è perché è stato provocato in qualche modo, ad esempio è stato picchiato o lasciato senza cibo e

per quanto riguarda i carcerati che, privati della loro libertà, sono esasperati, sia per quanto riguarda le guardie che sono costrette a svolgere un lavoro spesso pericoloso o mal pagato. I frequenti episodi di scontri o pestaggi dipenderebbero cioè, per dirla con Dollard, da un elevato tasso di frustrazione che è connotato all'esperienza carceraria.

⁶⁸ J. C. Izzo, *Un hiver à Marseille* in *Vivre fatigue*, Paris, Joëlle Jolivet, 1998.

cure mediche. Questo è dimostrato dal fatto che il protagonista stesso, Juan Oliver, che all'inizio fa il doppio gioco fingendosi un carcerato ma rimanendo in contatto con i suoi colleghi della sorveglianza, dopo l'uccisione della moglie da parte del capo della polizia, si trasforma in un assassino spietato capendo i suoi compagni carcerati e, soprattutto, rendendosi conto di come le istituzioni che detengono le leve del potere contribuiscano, talora appositamente e per fini ideologici, come del resto ci ha spiegato Foucault, alla trasformazione dei reclusi in criminali.

Stanley Milgram lega invece l'aggressività a una teoria che possiamo definire del contesto sociale. Secondo lo psicologo, l'autorità mette in moto un processo di deresponsabilizzazione allorché ordina a dei soggetti di compiere azioni violente o inumane. All'interno delle istituzioni che gestiscono il potere vengono cioè eliminati quei fattori di inibizione dell'aggressività che normalmente impediscono all'individuo di attuare comportamenti sadici nei confronti del prossimo. Milgram sostiene che è sempre lo stimolo esterno prodotto dal contesto o meglio dall'autorità sociale, ad indurre il soggetto a compiere atti aggressivi i quali non dipendono dai tratti psichici o dai fattori biologici innati del soggetto. In base a tale concezione, la violenza e la tortura spesso usate in prigione dai sorveglianti si spiegherebbero alla luce della stessa istituzione carceraria che garantisce l'impunità e deresponsabilizza quegli agenti che ricorrono all'uso gratuito della forza contro i reclusi.

Il film del 2009 *Il profeta*,⁶⁹ diretto dal regista francese Jacques Audiard, sembra incarnare bene la concezione della *sindrome autoritaria* di Adorno e dell'apprendimento per imitazione di Bandura.⁷⁰ Condannato a sei anni, il diciannovenne Malik El Djebena

⁶⁹ <http://www.filmscoop.it/locandine/unprophete.jpg>

⁷⁰ Lo psicologo canadese Albert Bandura propone una concezione dell'aggressività sempre comportamentista ma legata all'apprendimento per imitazione o osservazione. Egli critica i due principali filoni delle teorie sull'aggressività, sia quello delle concezioni istintiviste, perché è impossibile dimostrare empiricamente l'esistenza dell'istinto di morte freudiano o dell'istinto innato alla lotta che l'etologo Lorenz applica anche all'uomo, sia quello di Dollard che lega l'aggressività alla frustrazione. Secondo Bandura, la frustrazione non porta automaticamente e sempre all'aggressività, vale a dire che non esiste un legame di causa-effetto tra l'essere frustrato e l'essere aggressivo e dunque l'utilizzo di questa nozione è inadeguato. Per lo psicologo canadese entrambi i filoni, nonostante la diversità, hanno inculcato l'idea che l'aggressività, sia essa innata o determinata dalla frustrazione, si costituisce come componente ineliminabile della convivenza sociale. Bandura propone invece una terza teoria, vale a dire che l'uomo non nasce aggressivo ma apprende tale comportamento osservando e imitando determinati modelli che egli classifica in tre categorie: la famiglia, il gruppo sociale di appartenenza ed i mezzi di comunicazione di massa. Lo studioso li analizza specificatamente ed è convinto che si possa ottenere una prevenzione degli atti violenti solo modificando le condizioni di vita, le quali svolgono un ruolo fondamentale nel favorire determinati

viene recluso nel carcere centrale di Brécourt. Lì Malik sembra più giovane e fragile rispetto agli altri detenuti e viene preso di mira dal leader della gang corsa, César Luciani, che spadroneggia nel carcere. Il giovane è costretto a svolgere numerose missioni per conto del boss che lo trasformeranno in una persona priva di scrupoli. Alla fine Malik non esiterà a mettere a punto un suo piano segreto per sbarazzarsi degli amici di Luciani e del corso stesso. Il rapporto del giovane detenuto con il vecchio boss è ambivalente: da un lato egli rimane affascinato dalla sua autorità, dalla sua grinta, dalla sua esperienza e soprattutto dalla sua capacità di farsi rispettare e di essersi costruito una posizione da leader all'interno della prigione, dall'altro, però, egli è anche consapevole e spaventato dagli aspetti bestiali, sadici e machiavellici della sua personalità. Adorno, uno dei più importanti rappresentanti della Scuola di Francoforte, elaborò una teoria dell'aggressività legata al concetto della *sindrome autoritaria*, che ci può tornare utile per spiegare il rapporto che si viene a creare nel film tra Malik e Luciani. Nell'opera *The Authoritarian Personality*,⁷¹ scritta con alcuni colleghi e pubblicata nel 1950, egli definisce la *sindrome autoritaria* come l'identificazione con un padre dominatore, potente e severo, nei confronti del quale il soggetto vive in atteggiamento passivo e di ammirazione, accogliendo nello stesso tempo quei tratti aggressivi, violenti e autoritari che egli riflette subito nel rapporto con gli altri. Da un punto di vista psicoanalitico, si verifica una *soluzione sado-masochista* del complesso edipico, cioè una situazione per la quale l'odio che il bambino prova nei confronti del padre viene trasformato in amore. Nella *sindrome autoritaria*, una parte di aggressività viene rivolta verso se stessi (masochismo) mentre l'altra viene indirizzata su quei soggetti con i quali l'individuo non si identifica (sadismo). Una caratteristica della personalità autoritaria è quella di pensare per stereotipi che descrivono gli altri in modo sprezzante in base al ruolo sociale o al gruppo etnico di appartenenza piuttosto che ai caratteri individuali e particolari. Secondo Adorno, questo comportamento deriva da un'educazione molto rigida che la personalità autoritaria apprende dai genitori anch'essi violenti. Nel corso del film, il giovane Malik assume proprio i tratti della personalità

tipi di comportamento. La teoria di Bandura può essere pienamente applicata al caso del carcere, laddove spesso molti detenuti o secondini compiono atti violenti per imitazione.

⁷¹ T. Adorno, *The Authoritarian Personality* (1950), edizione italiana: *La Personalità Autoritaria*, Milano, Edizioni di Comunità, 1973.

autoritaria che Luciani, in qualità di padre adottivo, gli trasmette, iniziando a sottomettere le persone più deboli e a ragionare per stereotipi, come quando, ad esempio, per accontentare il capo, egli chiama in modo sprezzante i detenuti di religione islamica “gli arabi”, andando così contro la sua stessa religione e la sua stessa etnia. Infine, il protagonista non si fa scrupoli nell'utilizzare la violenza appresa da Luciani per porsi a capo dei traffici che lo stesso leader corso gestisce e neutralizzare l'influenza e il potere del vecchio boss all'interno del carcere. Il film termina con Malik che, in qualità di nuovo leader, rifiuta di parlare con Luciani ormai isolato e innocuo.

2.3. La prigione e la camera chiusa nel *noir* francese

Il poliziesco, soprattutto nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale, cambia radicalmente il proprio statuto. Se, nella seconda metà dell'Ottocento, il genere nasce come letteratura d'evasione, prodotto basso, commerciale e consumistico, a partire dagli anni cinquanta del Novecento, invece, esso si afferma come l'erede più incisivo dell'*engagement* francese, deputato alla riflessione filosofica e alla messinscena della natura umana e dei suoi orrori, della società e delle sue lotte, della politica e dei suoi intrighi. Il primo rappresentante del genere, così rinnovato, può essere considerato lo scrittore André Hélena che, nel 1949, pubblica il suo primo romanzo, *Les flics ont toujours raison*,⁷² dove l'autore denuncia in modo crudo i metodi violenti utilizzati dalla polizia contro i detenuti come le manganellate, le torture, gli abusi di cui lui stesso era stato testimone nei sei mesi passati in prigione per debiti. Ed è proprio il tema del carcere che conferisce al *noir* del dopoguerra quella valenza politica fondamentale nella prospettiva foucaultiana che abbiamo già illustrato. Ma questa non è l'unica ragione che spiega l'ossessione del genere per l'immaginario della prigione o per il delitto commesso in una stanza chiusa dall'interno a cui non c'è in apparenza alcuna via d'accesso. A cosa si deve questa claustrofilia? Possiamo individuare altre tre spiegazioni, una di carattere funzionale, una di carattere simbolico e l'altra di carattere psicologico.

Il *noir* e il *giallo*, assumono spesso, come ribadisce Guido Vitiello nel saggio *La*

⁷² A. Hélena, *Les flics ont toujours raison*, Paris, Gallimard, 1949.

*commedia dell'innocenza. Una congettura sulla detective story*⁷³ (2008) le caratteristiche di un gioco enigmistico, di una sfida che l'autore ingaggia con il lettore e il criminale con il detective, e di conseguenza tale gioco impone che il rompicapo abbia un numero limitato di pezzi, noti a entrambi gli sfidanti. Di qui la predilezione per gli spazi chiusi che rendono la sfida ancora più complicata. Luoghi come le carceri, i manieri, le canoniche o le biblioteche garantiscono le stesse condizioni di isolamento di un esperimento chimico, dove tutte le tessere del *puzzle* sono note e inventariate. Tali spazi sono dunque funzionali al genere perché ne descrivono la natura e contribuiscono alla sua riuscita. Il lettore si sente interessato, coinvolto e motivato dalla sfida che gli viene proposta ovvero capire come può avvenire l'evasione da un carcere di massima sicurezza dove le porte sono bloccate o come si è potuto realizzare un delitto in una camera doppiamente inaccessibile, perché situata all'interno di uno spazio già chiuso e delimitato.

Ma il *noir* non è solo un gioco enigmistico. È anche, come già suggeriva il critico letterario canadese Northrop Frye⁷⁴ a proposito del *giallo*, un dramma rituale intorno a un cadavere, una sorta di rito profano in cui il supremo officiante, il detective, libera una comunità, spesso sconvolta da una serie di omicidi brutali, dal contagio che lo spargimento del sangue ha diffuso al suo interno, trasformando tutti i suoi membri in sospetti e quindi in potenziali assassini. In questa luce, la predilezione del genere per i luoghi chiusi e gotici come le chiese, le cripte, le celle sotterranee, assume un significato simbolico, rituale e catartico. Si tratta della delimitazione di uno spazio sacro che rappresenta una sorta di cerchio magico entro il quale si concentrano e raccolgono le potenze maligne o demoniache che il rito deve espellere. Spesso all'interno di questo santuario del male, si nasconde la camera chiusa, il luogo inviolabile dove si è consumato il delitto o dove si è realizzato lo stupro, il *vaso di Pandora*, come lo definisce Vitiello, dal quale il male si è generato e diffuso nella comunità.

Il *noir* esalta, infine, le pulsioni distruttive dell'individuo e lascia intravedere l'animale brutale che si annida in ciascuno di noi. Si tratta di un genere inquietante che

⁷³ G. Vitiello, *La commedia dell'innocenza. Una congettura sulla detective story*, Roma, Luca Sossella Editore, 2008.

⁷⁴ N. Frye, *Anatomy of Criticism* (1957), edizione italiana: *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1987.

descrive lo scoppio di aggressività e di rabbia che conduce un soggetto, spesso all'apparenza “normale”, a compiere atti orribili, a dilaniare corpi, a stuprare o a torturare. La prigione e la camera chiusa si configurano, come hanno dimostrato le diverse teorie sull'aggressività, come i luoghi psicologici ideali al fine di far emergere gli istinti e il sadismo repressi dell'uomo, e il *noir* non può fare a meno di servirsi di questi spazi o di rimanerne affascinato.

Partendo da queste concezioni di carattere teorico, domandiamoci ora quali sono i romanzi *noir* francesi che hanno contribuito in maniera efficace alla declinazione del carcere o della camera chiusa come spazi della pulsionalità, segnalando però anche le altre rappresentazioni che l'immaginario della prigione, in qualità di luogo eterotopico, assume nei testi analizzati.

Ne *Le Trou* (1958), storia di cinque carcerati che tentano di fuggire dalla prigione parigina della Santé scavando un buco nel pavimento al fine di raggiungere i tunnel sotterranei e l'agognata libertà, l'autore José Giovanni attribuisce al carcere una dimensione desiderante, vale a dire la connotazione di spazio dell'attesa, della trepidazione, della preparazione all'evasione. L'istituto penitenziario viene visto anche come il luogo che forma uno spirito collettivo, di ribellione nei confronti di una società priva di scrupoli e di un meccanismo mostruoso che si identifica nella giustizia dei potenti. La critica di Giovanni nei confronti della prigione come istituzione di classe e dei sorveglianti come ingranaggi perversi di un sistema infernale è ferocissima:

Sa vie [celle de Manu Borelli] était devenue telle, qu'en dehors de sa cellule, il ne quittait la prison que pour aboutir à une souricière. Ce n'était pas un simple mot; il désignait effectivement le lieu où se parquaient les prisonniers. Au-dessus d'eux, l'énorme machine à faire de la justice régnait. Elle les possédait. Elle les sentait grouiller dans leur rez-de-chaussée. Elle les sentait à sa disposition. Dans la souricière, ils attendaient que la volonté de la machine se manifeste. [...] La souricière se divisait en longues cages. D'autres serviteurs de la machine y entassaient sept à huit prisonniers. Il n'y avait pas de place pour sept à huit prisonniers, mais la machine ne possédait qu'une souricière. Elle ne s'attendait pas à ce subit accroissement de la clientèle, et comme elle logeait ces gens gratuitement, elle se refusait à considérer leur besoin. Elle vivait au dessus des

petits soucis matériels. Elle payait des robots pour violer les lois de l'hygiène et à un certain niveau, à un certain degré de l'échelle, il y avait des robots qu'elle méprisait. Mais eux ne s'en rendaient pas compte.⁷⁵

La prigione trasforma i sorveglianti in robot e soprattutto degrada i carcerati, togliendo loro lo status di uomini, riducendoli a delle bestie, a degli animali privi di dignità. Il protagonista Borelli, rivolgendosi al compagno Rolando, sostiene che la conseguenza più nefasta della reclusione è che essa impedisce agli uomini di agire, vale a dire di vivere, preparandoli a una morte che non è fisica ma mentale. Il carcere produce automi, individui privi di volontà che vengono plasmati, controllati, piegati attraverso il ricorso alla disciplina e a degli esercizi regolari che spengono ogni tentativo di insubordinazione e di ribellione. Ma i cinque compagni di cella non vogliono rinunciare ad agire, a vivere, e il bisogno di libertà, una libertà vera e autentica che si scontra con le regole e i valori che la mentalità borghese impone agli uomini per renderli cittadini passivi e inoffensivi di una società ordinata e gerarchica, prevale inesorabilmente in loro. Il buco nel sottosuolo rappresenta così l'unica via possibile, l'unica modalità di evasione da una prigione, la Santé, che metaforicamente incarna un determinato tipo di sistema politico, economico e sociale. La fuga tuttavia non riesce poiché un compagno, Willman, il più debole emotivamente, viene chiamato nell'ufficio del direttore, che inizia a sospettare dei cinque, e sottoposto a un astuto gioco psicologico che lo porta a confessare il piano di evasione. Manu Borelli aveva sempre diffidato da Willman, sapendo che la sua fragilità avrebbe condannato prima o poi tutti i compagni. In quest'opera il carcere assume così le connotazioni di luogo del sospetto e del tradimento, rappresentando metaforicamente quella che è l'esistenza di un individuo, spesso soggetta alla volubilità degli affetti più cari e degli amici più fidati.

Ne *Le Trou*, la cella risveglia anche gli istinti primordiali dell'uomo come la rabbia, il senso di prevaricazione e i bisogni sessuali repressi che si concretizzano in pestaggi dei carcerati tra di loro, schiaffi e pugni contro i sorveglianti (Manu picchia la guardia che l'ha condotto in tribunale e che lo provoca, ricevendone in cambio un calcio nell'orecchio), rapporti sessuali consumati con rabbia e frenesia (Willman, pur avendo

⁷⁵ J. Giovanni, *op.cit*, pp. 95-96.

giurato fedeltà solo alla sua fidanzata, salta addosso alla carcerata, che si trova sul furgone cellulare con lui, mordendola ripetutamente). Il carcere, quale spazio della violenza e dell'istintualità, richiama così alla mente quell'immaginario dei supplizi e delle torture medievali indagate dallo stesso Foucault nella sua opera dedicata alla nascita della prigione.

Nel testo di Giovanni, l'istituto penitenziario si definisce, infine, come spazio della sfida, dell'enigma e della sua risoluzione. I cinque compagni devono ingegnarsi nel risolvere problemi di varia natura che potrebbero compromettere la riuscita dell'evasione, come eludere la sorveglianza mentre si trovano nei tunnel sotterranei a scavare o come aprire e poi richiudere le porte che collegano le stanze sottostanti senza dare l'impressione che siano state forzate. Questa connotazione del carcere ci richiama così alla memoria un'altra opera, *The Problem of Cell 13*⁷⁶ (1905) dello scrittore statunitense Jacques Heath Futrelle (morto durante il tragico affondamento del Titanic) il cui protagonista, il professor Van Dusen, soprannominato "la Macchina Pensante" per la sua capacità di trattare qualunque problema come fosse un'equazione matematica, è alle prese con una sfida impossibile: evadere da una cella di massima sicurezza usando solo il suo intuito e le sue capacità logiche per superare le solide sbarre di ferro alla porta e alla finestra, le mura di pietra e una sorveglianza asfissiante.

Nella versione cinematografica del romanzo di Giovanni (1960), il regista Jacques Becker,⁷⁷ più che approfondire le tristi condizioni della vita carceraria, punta soprattutto sulla sfida, sull'ingegno dei cinque compagni che riescono a trovare, una volta scavato il buco, la soluzione per ogni ostacolo che si frappone al progetto dell'evasione. La rappresentazione della prigione quale luogo di violenza e istintualità viene proposta solo in due scene: a metà film quando i cinque picchiano a sangue gli stagnini che si erano impossessati delle loro cose e nel finale, allorquando Manu Borelli, dopo aver capito che Gaspard (che nel film sostituisce il personaggio di Willman) li ha traditi, si avventa su di lui con le mani alla gola mentre i secondini irrompono nella cella, separandoli e trascinando gli evasori verso la segregazione in isolamento. Il tradimento

⁷⁶ J. Futrelle, *The Problem of Cell 13* (1905), edizione italiana: *Il Problema della cella n. 13*, Milano, Polillo, 2002.

⁷⁷ http://api.ning.com/files/EenoPUSFOAn3E5G1EnQwb3sBVjXajnMVgAiGsoNXPME_/1960Becker_LeTrou.jpg

viene stigmatizzato dalle parole dignitose di Roland, l'ideatore della fuga, che guarda con compassione l'amico che li ha venduti, sussurrando le parole "povero Gaspard" a sottolineare la pochezza e la meschinità dell'uomo.

Senza dubbio, il celebre film del 1979, *Escape from Alcatraz*,⁷⁸ diretto da Don Siegel con Clint Eastwood e tratto dall'omonimo romanzo di John Campbell Bruce, richiama molte scene de *Le Trou* di Becker, dall'idea di scavare un buco nella parete per evadere dalla fortezza (in questo caso la terribile prigione americana di Alcatraz costruita sulla roccia e circondata dal mare) alla fabbricazione dei manichini da utilizzare per non insospettire le guardie, al rapporto di amicizia che si crea tra i protagonisti: Frank Morris, Charley Puzzo e i fratelli Anglin. Il regista pone però in questo caso l'accento sulle torture che i detenuti sono costretti a subire, come l'isolamento nel terribile blocco D dove le celle sono completamente buie e i reclusi bersagliati da continui getti di acqua gelata, e sulla severità degli agenti deputati al controllo che considerano i carcerati come degli scarti umani che bisogna neutralizzare ed eliminare. La condizione del recluso ad Alcatraz viene espressa bene nella scena in cui il direttore si diverte a giocare con il canarino chiuso in gabbia, metafora del carcerato sottomesso la cui vita dipende dai suoi sorveglianti. Don Siegel propone cioè una riflessione profonda sulla violenza legalizzata dell'istituzione, la disumanità incarnata dall'autorità. Il film si focalizza su molti temi connessi alla condizione carceraria che sono evidenziati da situazioni e personaggi estremamente codificati: lo sradicamento dagli affetti famigliari, nella scena in cui la moglie fa visita a Puzzo e la figlia a English; la passione per l'arte considerata come unica ragione di vita, nella scena in cui Doc, dopo che gli è stato proibito di pitturare, si taglia le dita delle mani con un'accetta; i conflitti razziali con il settore di cortile riservato ai neri; le gerarchie sociali con il carismatico English che è l'unico a potersi sedere sui gradini più alti; il sadismo del direttore; la stupida brutalità di certi secondini e l'omosessualità più o meno latente.

La vicenda ha parecchi punti in comune con un altro film, *Un condamné à mort s'est enfui*,⁷⁹ girato dal regista francese Robert Bresson nel 1956. La storia si svolge

⁷⁸ http://www.ilcinemaniaco.com/wp-content/uploads/2009/12/escape_from_alcatraz.jpg

⁷⁹ <http://itcine.com/img/12046/Un-Condannato-a-Morte-e-Fuggito-1956.jpg>

durante la seconda guerra mondiale. Il tenente Fontaine viene rinchiuso nella prigione nazista di Lione e condannato a morte, perché militante della resistenza francese. Sin dall'inizio egli pensa di evadere, focalizzando al dettaglio tutte le possibilità che il carcere gli offre. Non si lascia scoraggiare dallo sfortunato tentativo del suo amico Orsini nemmeno quando deve condividere il posto in cui vive con un nuovo compagno di cella. Anzi, egli coinvolge Jost nel progetto e nel corso dell'evasione ringrazierà il cielo di averlo incontrato. Alla fine i due riescono a raggiungere il loro obiettivo e superato l'ultimo muro, l'ultimo ostacolo, lo spartiacque tra morte e vita, non esultano ma si perdono silenziosi nel buio della notte.

Entrambi i film concentrano l'attenzione sul lavoro paziente ed ingegnoso del detenuto in cella (anche Fontaine, come Morris, si serve di un cucchiaino per scavare) e sul rapporto di collaborazione e solidarietà tra i compagni. Inoltre, il finale è simile perché in entrambe le pellicole i fuggitivi sembrano scomparire nel buio. Tuttavia, mentre Bresson indaga il suo personaggio in modo più intimista, tant'è vero che quella di Fontaine si configura come un'avventura interiore, pregnante di significato, di un personaggio connotato positivamente, Don Siegel invece ci mostra un uomo quasi privo di psicologia. Frank Morris non ha famiglia né parenti, parla pochissimo, non è certamente un grande criminale, ha un ingegno notevole e parecchio autocontrollo, e alla fine scompare senza lasciar traccia. Più che di un personaggio si tratta quasi di una maschera puramente cinematografica che sembra destinata a svanire con la fine del film.

Tornando all'immaginario del carcere nella letteratura francese contemporanea, ne *La Trilogie Noire*⁸⁰ i romanzi di Léo Malet sono accomunati dalle rappresentazioni della

⁸⁰ *La Trilogia Nera*, pubblicata dall'editore Eric Losfeld nel 1969, raccoglie i tre romanzi che Léo Malet aveva scritto rispettivamente nel 1945, nel 1946 e nel 1969: *La vie est dégueulasse*, *Le soleil n'est pas pour nous*, *Suer aux tripes*. Ai tempi della pubblicazione della *Trilogia Nera*, Léo Malet era già il maestro riconosciuto del poliziesco francese, in quanto creatore del famosissimo personaggio di Nestor Burma. I tre romanzi sono accomunati, e questo spiega la scelta di Losfeld di riunirli insieme in un'unica opera, dal fatto che i personaggi sono tutti dei disadattati che combattono contro i valori e le leggi di un sistema e di una società che li ha condannati al margine. Il terrorista Jean Fraiger de *La vie est dégueulasse*, il carcerato minorenni André Arnal de *Le soleil n'est pas pour nous* e il malvivente Paul Blondel de *Suer aux tripes* sono tre uomini per i quali il destino ha scelto la fine peggiore. Come ricorda lo studioso Luigi Bernardi, “essi cercano di opporsi al male della società commettendone a loro volta, ma è uno scacciare a vuoto, una ribellione che non produce risultati apprezzabili: l'azione di tutti e tre è destinata al fallimento totale”. I romanzi di Léo Malet, con il ricorso a scene violente, sangue, cadaveri mozzati e in via di decomposizione, contribuiscono negli anni Cinquanta e Sessanta al passaggio dal *roman policier* propriamente detto al genere del *noir*.

reclusione che si ripetono in ognuna delle tre storie. Innanzitutto il carcere come luogo fisico, spazio della disciplina e dell'ordine, apparato di Stato e istituzione della classe dominante. Così ne *Le soleil n'est pas pour nous* (1946), il racconto si apre con il protagonista André, minorenne, che viene arrestato per vagabondaggio e condotto nella prigione parigina di La Petite Roquette. Torna di nuovo l'immagine del penitenziario come spazio in cui rinchiudere coloro che svolgono una funzione disgregante e pericolosa per la compattezza dell'ordine sociale in quanto non hanno delle radici o un'identità ben definita; il vagabondo e il travestito (il ragazzino che viene arrestato in quanto trovato a battere sui marciapiedi di Parigi e ispezionato all'entrata insieme ad André) rappresentano appunto quei germi radicati nel ventre della città che bisogna cancellare, quell'alterità che deve essere sorvegliata, punita e soprattutto neutralizzata anche nella sua visibilità. In prigione, André viene sottoposto ad un regime disciplinare ferreo il cui fine è quello, ovviamente, di rendere docile il corpo del delinquente facendogli introiettare il senso della disciplina e dell'ordine per stordirlo e renderlo inattivo:

Deux mois ont passé pendant lesquels, devenu la matricule 7143 et vêtu de bure marine quoique en prévention, j'ai occupé la cellule 11, 3^o Division. Pendant soixante jours, mes actes ont été commandés par une cloche qui retentissait d'un bout de la journée à l'autre bout, à intervalles irréguliers, annonçant le réveil, la distribution du pain, celle du travail, la soupe du matin, les légumes de l'après-midi [...] Je n'ai jamais mené une vie aussi bien organisée et plus tranquille. A part le léger pincement au coeur du début, j'ai passé ces deux mois dans une sorte d'inconscience absolue, attentif à nouer bout à bout des ficelles disparates dont je faisais des pelotes rémunérées un franc le kilo par une administration assez regardante à la dépense.⁸¹

E, ancora, la prigione è il luogo dell'istintualità e della ferocia, soprattutto quella che i sorveglianti esercitano sui ragazzi minorenni durante la prima ispezione.

Deux gardiens ont rappliqué derrière nous. J'ai éprouvé leur présence formidable.

⁸¹ L. Malet, *Le soleil n'est pas pour nous* (1946) Verviers, Marabout, 1965, p. 14.

Elle pesait dans mon dos comme un corps de géant. J'ai senti sur ma nuque comme un souffle chaud de bête qui me flairerait avant le premier coup de dent. Une bête en uniforme dont je percevais l'odeur du drap.⁸²

Anche ne *La vie est dégueulasse* (1945) e in *Suer aux tripes* (1969) vi sono dei riferimenti alla prigione come luogo fisico: quella da cui è evasa Gisèle (la quale tuttavia trova una cella peggiore, ovvero il rifugio in cui soggiornano i protagonisti i quali non esitano a ucciderla quando ella scopre la loro vera identità) e quella da cui è evaso e in cui ritorna (chiudendo simbolicamente il racconto) Paul Blondel.

Un' altra dimensione del carcere che emerge dai testi di Malet è quella dell'alienazione mentale prodotta dall'*amour fou*, di bretoniana memoria, vale a dire da quel sentimento di amore passionale e folle, distruttivo e morboso, che conduce l'uomo all'autodistruzione o alla morte. Ne *Le soleil n'est pas pour nous*, l'amore animalesco che André prova per Gina, una povera fioraia che vive nel quartiere più misero di Parigi, il *Jeanne d'Arc*, insieme al fratello, lo porta a uccidere Fredo che abusava ripetutamente della sorella. Da quel momento in poi inizia la rovina di André: egli fugge insieme a Gina di paese in paese per timore di essere preso dalla polizia e condotto in prigione, commettendo altri omicidi e violenze che alla fine gli costeranno la ghigliottina. Ne *La vie est dégueulasse*, Jean Fraiger è prigioniero dell'amore totalizzante e della gelosia morbosa che prova per Gloria e che lo spinge a torturare e massacrare il marito Lautier, delitto che lo porterà allo scoperto e gli costerà il carcere; in *Suer aux tripes*, Paul Blondel è completamente avvinto dalla sensualità e dai sentimenti che prova per Jeanne, una prostituta che, riconducendolo sulla strada del crimine e della delinquenza, lo avvia di nuovo al penitenziario dal quale era evaso. Ancora ne *Le soleil n'est pas pour nous*, il giovane Julien è prigioniero delle attenzioni morbose e della folle gelosia di due marocchini che lo perseguitano e ai quali si prostituisce di tanto in tanto per denaro: l'unico modo per evadere da questo carcere mentale e psicologico è la prigione fisica che paradossalmente rappresenta in questo caso la libertà e un rifugio contro il marcio e il degrado delle periferie. Julien ottiene di andare in carcere commettendo un crimine tremendo: egli uccide a martellate una

⁸² Ivi, p. 10.

signora che gli aveva offerto ospitalità gridando ad ogni colpo il nome dei marocchini che lo perseguitano.

Infine, un'ulteriore rappresentazione della reclusione che ritroviamo in Malet è la prigionia sociale. L'autore non crede che l'impeto rivoluzionario sia in grado di restituire dignità e un ruolo attivo agli emarginati e ai poveri di cui descrive le storie. Secondo Malet, la miseria, la periferia, la povertà incarcerano gli uomini in stereotipi dai quali essi non potranno mai evadere: così il vagabondo povero non riuscirà mai a mantenere un lavoro e a costruirsi una posizione, il terrorista non sarà mai in grado di cogliere l'opportunità di una nuova vita, il delinquente che abbandona la strada della criminalità prima o poi ricadrà nel vortice della malavita. Ne *Le Soleil n'est pas pour nous*, la prigionia sociale è ben evidenziata dalla frase continuamente ripetuta da tutti i minorenni della banda e che costituisce il titolo del racconto: "il sole non è per noi" a indicare che il riscatto, la speranza di una vita migliore, l'opportunità di salire i gradini della scala sociale non appartengono ai poveri, agli emarginati, a chi vive in periferia. Non c'è possibilità di evasione: i protagonisti restano incatenati eternamente al loro ruolo, imprigionati nel loro carattere e nei loro difetti, senza percorrere un processo di evoluzione, ricordando così i personaggi di Zola le cui tare si trasmettono ereditariamente dagli uni agli altri. Quelli di Malet sono personaggi statici che incarnano, senza sfumature, proprio quegli stereotipi attraverso i quali l'alto del corpo sociale è solito giudicare chi proviene dal basso o dai margini. Lo studioso Luigi Bernardi, nell'introduzione del 2003 all'edizione italiana della *Trilogia*, definisce cinico l'atteggiamento di Malet secondo il quale qualsiasi sforzo intrapreso dal disadattato per riscattarsi scatena una forza contraria in grado di ricondurlo al punto di partenza, se non più indietro, aprendogli le porte della prigione o indirizzandolo su una strada alla fine della quale c'è la morte certa. L'unico modo per denunciare tale situazione è l'anarchismo, inteso come posizione di rottura che non accetta compromessi, e l'impeto poetico-letterario che si concretizza per l'autore nella contrapposizione tra la vita dei disadattati e il corpo sociale "dabbene". Malet, coi suoi romanzi, sbatte in faccia alla società perbenista e borghese le conseguenze di un sistema economico ingiusto, come quello capitalista, che ha prodotto i mostri delle periferie e trasformato gli emarginati in bestie feroci prive di qualsiasi coscienza.

Il legame tra l'immaginario carcerario e la rappresentazione delle lotte e delle contraddizioni sociali viene ripreso nel 1972 da Jean Patrick Manchette in *Nada*⁸³ (1972), dove il tema dell'*enfermement* è sempre presente in quanto il racconto si basa su due sequestri: quello dell'ambasciatore americano da parte del gruppo anarchico NADA e quello di Marcel Treuffais, professore di filosofia affiliato al gruppo che decide però di non partecipare al rapimento del funzionario, da parte dell'ispettore Goémond che tenta di carpirgli le informazioni necessarie per scovare gli altri membri dell'associazione e il luogo in cui essi tengono prigioniero l'ambasciatore. La reclusione di entrambi si svolge in una camera chiusa che assume la connotazione di luogo della violenza e dell'istintualità. Treuffais viene recluso nel suo stesso appartamento, legato al calorifero con delle manette, e picchiato a sangue: Goémond, che dovrebbe rappresentare lo Stato, la giustizia e la legge, è ferocissimo, spietato, e pratica ogni tipo di tortura contro il suo carcerato. L'ispettore, seviziando a più riprese il corpo del povero Treuffais, trasgredisce egli stesso la legge commettendo degli illegalismi: in questo senso Goémond, erede di Vidocq, rappresenta quella tradizione di detectives che incarnano la doppia natura del criminale e del poliziotto, quel circuito polizia-prigione-delinquenza sul quale si fonda il sistema borghese e dal quale è nato il genere poliziesco, quella complicità tra chi fa rispettare le leggi e chi le viola. La camera in cui è sequestrato Treuffais diventa così un luogo di orrori, violenza e paura e lo stesso prigioniero ricorda all'ispettore le norme del diritto e della giurisprudenza, pretendendo di essere arrestato e portato in carcere. Amara ironia e paradosso: la cella come rifugio e protezione dalle torture inflitte da colui che deve far rispettare la legge e far trionfare la giustizia.

“Pauvre agneau”, dit Goémond. “Ça parle de torture, ça sait même de quoi ça parle”. “Vous ne pourrez jamais m'inculper de quoi que ce soit puisque ja n'ai rien fait”, affirme Treuffais d'une voix épuisée. “Recel de chèques volés”, ricana Goémond [...] “Arrêtez-moi”, alors, dit Treuffais, “Mettez-moi en prison. Vous n'avez pas le droit de rester dans mon appartement et de m'y retenir.” “Le droit, dit Goémond, j'en prends et j'en laisse”.⁸⁴

⁸³ J.P. Manchette, *Nada*, Paris, Gallimard, 1972.

⁸⁴ J. P. Manchette, *Romans Noirs*, Paris, Quarto Gallimard, 2005, pp. 408-409.

La critica di Manchette nei confronti delle istituzioni che detengono il potere di controllare e sorvegliare diviene ancora più radicale quando mette a confronto l'umanità degli anarchici i quali si dimostrano gentili e disponibili verso l'ambasciatore da loro sequestrato e la bestialità dell'ispettore Goémond. Un altro paradosso: mentre i "violenti" terroristi anarchici rifiutano la tortura considerandola barbara e incivile, l'ispettore Goémond, prolungamento della giustizia, dello Stato e della società "civile", ricorre sistematicamente alla brutalità e alle sevizie per raggiungere i suoi obiettivi.

La stanza della reclusione come luogo dell'indicibile, dell'orrore e della tortura è sviluppata in modo originale nell'opera di René Frégny, intitolata *On ne s'endort jamais seul* (2000). Questo romanzo, la cui dedica iniziale è rivolta ai detenuti delle Baumettes a testimonianza dell'ossessione che l'autore ha per il luogo e il tema della prigione, è tutto strutturato sul tema dell'*enfermement* che diventa una fabbrica dell'orrore. Nella narrazione si susseguono camere chiuse, veri e propri teatri della paura, che trovano l'esito più parossistico nella cripta in cui i membri di una setta satanica tengono rinchiusa una bambina, destinata al sacrificio rituale. Il romanzo richiama alla memoria le osservazioni di Vitellio sul luogo chiuso, in questo caso la cripta, come uno spazio in cui viene celebrato il demoniaco.

D'altra parte Frégny, come già Malet prima di lui, sperimenta direttamente l'universo carcerario: a diciannove anni, nel 1966, finisce in cella d'isolamento e successivamente evade in Turchia. Tornato in Francia lavora come infermiere presso un ospedale psichiatrico. Trasferitosi poi a Marsiglia, la città natale che egli ama in modo viscerale, gestisce dei seminari di scrittura per i detenuti del carcere delle Baumettes. Proprio dall'osservazione della vita dei carcerati è nata quella voglia di scrivere che lo ha portato a pubblicare diversi romanzi, molto acclamati dalla critica e dal pubblico francese. Nel romanzo *Où se perdent les hommes* (1996), per esempio, troviamo una vera e propria esaltazione dell'immaginario della reclusione. Il protagonista del romanzo è Ralph, un romanziere fallito che tiene ogni settimana dei corsi di scrittura nel carcere delle Baumettes di Marsiglia. Il testo si apre con la descrizione della prigione come una fortezza di cemento armato, una rupe grigia dietro la quale ottocento uomini leggono in cielo il corso delle stagioni. Il penitenziario rappresenta innanzitutto

il luogo dell'ordine e della disciplina ma è visto anche come istituzione di classe: i carcerati, quasi tutti dei disadattati provenienti dal basso del corpo sociale, vengono giudicati da Orsini (l'omaggio di Frégny al personaggio del film di Bresson è qui evidente), il capo del settore dei detenuti per massima sorveglianza, come se fossero dei pazzi. Torna lo stereotipo del delinquente malato che deve essere curato, normalizzato e piegato alla disciplina. Il carcere è dunque una “città dell'oblio”,⁸⁵ che è la traduzione italiana data al titolo del romanzo e che richiama alla memoria l'infernale città di Dite descritta da Dante, vale a dire il luogo in cui gli scarti della società sono rinchiusi e cancellati dalla memoria collettiva in quanto elementi infetti o disgreganti del sistema. Ma la prigione è anche interiore, quell'alienazione mentale che conduce il carcerato Bove a parlare in cella con la moglie Mathilde, uccisa mesi prima da Bove stesso per gelosia, immaginata da quest'ultimo come uno spettro che non lo abbandona mai. Come Bove è prigioniero di questo fantasma, così Ralph, che probabilmente soffre di un complesso edipico non risolto, è schiavo del ricordo della madre morta, che spesso gli appare in sogno o sotto forma di visioni, di cui non riesce a liberarsi. Ralph sembra così incarnare i tipici personaggi delle tragedie shakespeariane, quali Amleto e Macbeth, ossessionati dal ricordo delle persone che hanno ucciso o perseguitati da spettri che li conducono alle soglie della pazzia. Lo sguardo di Bove provoca in Ralph turbamento ma anche un'ossessione morbosa dalla quale il protagonista si sente sempre più avviluppato ogni giorno che passa. E ancora il carcere come spazio dell'attesa, preparazione all'evasione: Ralph vuole liberare Bove dal suo stato di reclusione e dunque escogita un piano per farlo fuggire che, come nella miglior tradizione del poliziesco francese, consiste nel travestimento e nella sostituzione. Bove indosserà la maschera che riproduce le fattezze di Ralph, il quale come maestro del corso di scrittura può entrare e uscire di prigione senza controllo, e che il protagonista stesso si è fatto fabbricare dall'amico Georges.

L'opera celebra così uno dei temi più cari del poliziesco novecentesco, vale a dire il legame tra l'immaginario della maschera e quello del carcere. Chéri Bibi, Lupin, Fantômas rappresentano infatti quella tradizione, ripresa e attualizzata da Frégny, in cui il malfattore riesce a evadere di prigione e a prendersi gioco dell'ordine costituito,

⁸⁵ Frégny utilizza l'espressione “*cit  de l'oubli*” a pagina 86 del romanzo.

ricorrendo sempre all'illusionismo e al cambiamento di identità. Scrive Michela Gardini⁸⁶ in *Splendori e Misteri del Romanzo Poliziesco* che “il segreto e il talento di Lupin e di Fantômas risiedono nella loro abilità metamorfica, nella loro capacità di rendersi invisibili e quindi inafferrabili grazie alla moltiplicazione della propria identità... Ed è proprio questa versatilità mefistofelica, associata all'uso astuto della somiglianza con altri personaggi, che permette loro di evadere di prigione, facendosi beffe dell'ordine prestabilito rappresentato dall'istituzione carceraria”.⁸⁷ Gardini cita il passamontagna utilizzato da Fantômas e la scatola del *maquillage* di Lupin quali emblemi della loro identità sfuggente o meglio della spersonalizzazione della loro identità. Ma certo Frégny, quando ci descrive il travestimento di Bove e la sua evasione riuscita grazie alla maschera che riproduce le fattezze di Ralph, ha ben presente anche la tradizione in cui il forzato riesce a fuggire ricorrendo all'utilizzo di manichini che, avvolti da coperte sulle brandine delle celle, ingannano le guardie. Questo è un *topos* molto frequente sia nella letteratura che nel cinema poliziesco, basti pensare a *Le Trou*, dove la costruzione dei manichini è presente sia nel romanzo che nel film, a *Fuga da Alcatraz* e al lungometraggio di Stanley Kubrick, *Killer's Kiss* (1955),⁸⁸ la cui scena finale, quella dove il protagonista Davey cerca di liberare Gloria dal magazzino in cui è reclusa, si svolge nel deposito dei manichini.

L'originalità del romanzo di Frégny risiede anche nel fatto che il carcere assume soprattutto le caratteristiche di spazio della scrittura e della produzione artistica. La scrittura è il mezzo che permette ai carcerati di evadere momentaneamente dalla loro situazione, svolgendo così una funzione terapeutica, e in prigione Bove continua a dipingere il ritratto della moglie fabbricando dei quadri bellissimi e nello stesso tempo destabilizzanti e impressionanti, si pensi ad esempio allo sguardo vuoto di Mathilde e al suo occhio bianco. Ralph capisce che la prigione è anche luogo dell'ispirazione, spazio che trasforma l'individuo in un artista completo, di talento. Quando, in uno scatto d'ira, Ralph uccide Bove, ormai libero grazie al piano escogitato precedentemente, non sa trovare una spiegazione ma, una volta incarcerato, intuisce: Bove rappresentava il suo doppio, cioè quel talento artistico a cui lui aveva tanto aspirato e non era mai riuscito a

⁸⁶ M. Gardini, *Illusionismo*, in A. Castoldi, *op cit*, pp. 203-216.

⁸⁷ Ivi, pp. 205-206.

⁸⁸ <http://stanleykubrick.interfree.it/killer/kkvid.jpg>

ottenere. Solo in prigione Ralph può trasformarsi in un vero scrittore, in un vero artista, tant'è che egli inizia ad assumere lo sguardo di Bove, a trasformarsi anche fisicamente in lui. Alla fine del romanzo si capisce che il protagonista ha fatto di tutto per andare in carcere perché egli considera quel luogo, che lo ossessiona, lo attrae e l'atterrisce, come il rifugio prediletto, lo spazio dell'ispirazione poetica che forgia il vero genio, il grembo materno tanto agognato nel quale proteggersi dal degrado e dal cinismo della società e della realtà circostante. La cella come claustrofilia avvicina Frégni all'immaginario ottocentesco della reclusione anche se in questo caso l'autore è ben consapevole che il penitenziario porta con sé miseria e orrore: ma è proprio da quell'orrore, da quel baratro, che nasce l'ispirazione, che si rafforza l'intenzione di essere un autore completo. Il carcere conduce lo scrittore a quelle che possiamo definire le vette poetiche dell'ingegno.

In conclusione, questo capitolo, attraverso l'analisi dei vari romanzi, ha cercato di dimostrare ancora una volta, sulla base della riflessione foucaultiana illustrata nel primo capitolo, la connotazione del penitenziario come spazio eterotopico e l'impossibilità di ridurre la rappresentazione del carcere a un'unica dimensione. Il *noir* si configura come il genere privilegiato nel quale lo spazio chiuso declina tutte le manifestazioni della pulsionalità.

Capitolo terzo. La prigione come spazio della scrittura

3.1. Scrittura memorialistica e scrittura liberatoria. Due casi a confronto: *Mémoires d'un prisonnier d'Etat* di Andryane e *Mes prisons* di Verlaine

Nel corso dell'Ottocento, l'esperienza del carcere produce due tipi di scrittura; possiamo definire l'una *memorialistica* e l'altra *liberatoria*. In Francia, la prima trova il suo capostipite nella figura di Alexandre Philippe Andryane, autore di *Mémoires d'un prisonnier d'Etat*¹ (1837-1838), e si consolida verso la fine del secolo con le testimonianze e i resoconti dei molti socialisti e anarchici rinchiusi nel penitenziario di Sainte-Pélagie, specialmente dopo il fallimento della *Comune*; la seconda trova la sua massima espressione nell'opera *Mes Prisons*² (1891-1892) di Paul Verlaine. Ciò che accomuna i due tipi di scrittura, come vedremo, è l'aspetto autobiografico, la rievocazione da parte degli scrittori degli eventi tragici che li hanno condotti in carcere, le modalità attraverso le quali viene riproposta la descrizione della prigione o della cella, l'anelito alla libertà da realizzarsi mediante lo sforzo titanico dell'immaginazione o dell'evasione, le vicissitudini spirituali degli scrittori che spesso, attraverso le dure sofferenze del carcere, riacquistano la fede in Dio tanto che la fortezza torna ad assumere qui quelle caratteristiche tipicamente romantiche e intimistiche della cella monacale e della *prison bénéfique*, considerata come il luogo privilegiato al raggiungimento dell'elevazione spirituale. Ciò che invece differenzia nettamente le due scritture riguarda lo scopo che l'autore si propone. Da una parte, nella scrittura memorialistica, il fine è quello di rivolgersi alla collettività, al corpo sociale o nazionale, attraverso la celebrazione di valori condivisi quali l'unità, l'indipendenza e la patria, e l'attenzione si sposta sull'enfatizzazione degli ideali politici, degli eventi storici

1 A. P. Andryane, *Mémoires d'un prisonnier d'Etat* (1837-1838), Paris, Ladvocat, 1837.

2 P. Verlaine, *Mes prisons* (1891-1892), Paris, Mille et une nuits, 2003.

e sociali, sul contributo che l'autore stesso apporta alla causa, al punto che l'esperienza del carcere viene descritta spesso in toni auto-encomiastici, come se si trattasse di un sacrificio eroico assolto dal militante-scrittore per il bene dei compagni e il trionfo dei principi in cui fermamente crede. Dall'altra, nella scrittura liberatoria, il viaggio interiore dell'autore, di crescita e di rinnovamento, non rivela alcuno scopo politico o collettivo ma assume le caratteristiche di un'intimità profonda condivisa con il lettore che partecipa così al percorso di maturazione, non solo spirituale, ma soprattutto intellettuale e artistica dello scrittore stesso.

Nel 1824, la fortezza dello Spielberg, situata nella città di Brno (odierna Repubblica Ceca), era nota come la più grande prigione dell'Impero Asburgico destinata ad accogliere non solo i civili che avevano commesso i reati più gravi, ma soprattutto i ribelli politici che, organizzati in società segrete, lottavano contro l'Austria per affermare il principio di indipendenza delle loro nazioni e gli ideali liberali o democratici che muovevano le loro rivendicazioni. Già da due anni in quella prigione si trovavano due importanti esponenti dei *Federati Lombardi*, l'associazione che aveva contribuito all'organizzazione dei moti piemontesi del 1820-21 e mirava al raggiungimento dell'indipendenza italiana da realizzarsi mediante un programma di ispirazione liberale. Questi erano Silvio Pellico e Piero Maroncelli, già precedentemente internati nel carcere dei Piombi di Venezia. Nel gennaio del 1824 fece il suo ingresso nella fortezza dello Spielberg un giovane rivoluzionario francese che avrebbe ben presto legato il suo destino a quello dei patrioti italiani e che, sull'esempio di *Le Mie Prigioni*³ (1832) del compagno di reclusione Pellico, avrebbe poi pubblicato le memorie dell'esperienza carceraria che si apprestava a vivere.

Alexandre Philippe Andryane⁴ era nato nel 1797 in un piccolo borgo nei pressi di Parigi e, giovanissimo, aveva prestato servizio come ufficiale napoleonico. Come si legge nei suoi *Mémoires*, dopo la deportazione a Sant'Elena dell'imperatore e dopo un periodo di sperperi, egli, anche per sfuggire ai creditori, si trasferì a Ginevra dove entrò in contatto con Filippo Buonarroti, fautore nel 1796, insieme a Babeuf, della fallita

3 S. Pellico, *Le mie prigioni* (1832), in *Poesie e prose*, Firenze, Salani, 1934.

4 Per un approfondimento della figura e della vita di Andryane si veda: AAVV, *Dizionario biografico degli italiani : esempi di biografie*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1961.

Congiura degli Eguali e ora a capo della società segreta dei *Sublimi Maestri Perfetti*.⁵ Uno degli scopi principali dell'associazione era quello di riorganizzare il movimento rivoluzionario italiano e, per questo motivo, Buonarroti aveva bisogno di una persona in grado di tenere e coordinare i contatti con i massimi esponenti della Carboneria, tra i quali spiccava il milanese Federico Confalonieri. Così il “sublime maestro” inviò Andryane ad assolvere questa missione ma il francese, anche a causa dell'inesperienza, non appena arrivato a Milano nel gennaio del 1823, subì una perquisizione da parte della polizia austriaca che entrò in possesso di documenti compromettenti soprattutto per gli affiliati alla società segreta dei *Federati Lombardi*. Durante gli interrogatori il giovane, a quanto riferisce il *Dizionario biografico degli italiani*,⁶ fornì delle rivelazioni importanti sulla rete di contatti tra le più importanti associazioni segrete, ma non si sa se questo atteggiamento dipese dalla sua ingenuità o dalla codardia o ancora dal calcolo di poter evitare il processo. D'altro canto sembra che anche lo stesso Confalonieri, una volta arrestato, avesse fornito informazioni preziose su alcuni federati, come egli stesso ammise, pur minimizzando, nelle sue *Memorie*.⁷ Andryane fu così condannato a morte insieme a Confalonieri e altri due giovani federati, Giorgio Pallavicino e Gaetano Castiglia, ma la pena fu loro commutata nel carcere duro a vita da scontare presso la fortezza dello Spielberg. Nel gennaio del 1824 si ritrovarono così nella celebre prigione i principali patrioti del Risorgimento che avrebbero poi scritto delle lettere, delle autobiografie o lasciato delle memorie sulla loro tragica esperienza, come spiega bene la studiosa Kowalska nel suo articolo «*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*». *Le memorie carcerarie degli eroi del Risorgimento*⁸ (2009).

5 Questa associazione segreta, nata dall'assorbimento dei *Filadelfi* e degli *Adelfi*, raccoglieva ex giacobini e massoni di idee repubblicane e si prefiggeva l'affermazione di una società egualitaria, l'abolizione della proprietà privata, l'istruzione come compito inderogabile dello Stato, la volontà generale come fondamento della comunità politica. L'organizzazione si strutturava su una gerarchia di tre gradi: il primo, *sublime maestro perfetto*, in cui venivano professati i principi dell'immortalità dell'anima, della carità, dell'eguaglianza, della libertà e della fratellanza universale; il secondo, *sublime eletto*, in cui si esaltavano la sovranità popolare, la repubblica, l'elettività delle cariche e il tirannicidio; il terzo, *perfetto architetto*, in cui si esplicitava che i mali del mondo derivano dalla divisione della terra e dalla proprietà privata.

6 AAVV, *Dizionario biografico degli italiani: esempi di biografie*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1961.

7 F. Confalonieri, *Memorie e Lettere*, a c. di G. Casati, Milan, Hoepli, 1889, p. 49.

8 A. T. Kowalska, «*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*». *Le memorie carcerarie degli eroi del Risorgimento*, in G. Traina, N. Zago, *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Roma, Bonanno Editore, 2009.

Il forte vincolo di amicizia e di solidarietà che nacque allo Spielberg tra i prigionieri politici è testimoniato da una lettera di Silvio Pellico scritta a Maroncelli il 25 maggio del 1832 e pubblicata in un'opera postuma, *Lettere agli ex compagni di carcere*.⁹ In questa epistola, il saluzzese, riferendosi proprio all'imminente scarcerazione di Alexandre Andryane, definisce la prigione come il luogo sacro e indissolubile della fratellanza universale:

Alessandro è oppresso dal peso de' suoi infortunii e degli infortunii altrui. Ma finalmente è restituito ai vivi, ei prenderà nuove abitudini che lo vincoleranno con qualche dolcezza alla vita, ed ei ridiverrà utile a sé e agli altri. Da parecchie settimane m'era nota la liberazione di esso, ed io ne giubilava per lui, per te, per tutti coloro che lo amavano. Appena seppi questo felice evento, gli scrissi: a quest'ora avrà ricevuta la mia lettera. Consolati, consolatevi a vicenda: la fratellanza delle catene è sacra; puovvene essere di più indissolubile?¹⁰

È importante notare che, nelle varie lettere, Pellico chiama Alexandre Andryane "Alessandro", riconoscendogli una sorta di cittadinanza italiana per la lotta comune a favore dell'indipendenza nazionale e per le sofferenze affrontate insieme ai patrioti italiani. E allo Spielberg, infatti, Andryane patì per otto lunghi anni, sostenendo e confortando il compagno di cella Confalonieri con cui nacque un'amicizia profonda e fraterna. Dopo la scarcerazione, avvenuta per grazia imperiale nel 1832, concluse le sue memorie che pubblicò poi su una rivista francese tra il 1837 e il 1838.

I *Mémoires d'un prisonnier d'Etat au Spielberg* si rivelarono subito poco attendibili come fonte storica poiché lo scopo dell'autore non era quello di ricostruire fedelmente gli eventi ma piuttosto di propagandare l'immagine di se stesso come un fervente e coraggioso patriota, martire della libertà dei popoli, disposto a sopportare la sofferenza titanica della prigionia per la libertà e l'indipendenza delle nazioni a lui care. Ecco ciò che Andryane scrisse a tal proposito di se stesso:

9 S. Pellico, *Lettere agli ex compagni di carcere* (1856), a c. di Cristina Contilli, Lulu Enterprises, London, 2009.

10 S. Pellico, *Lettera a Piero Maroncelli (25 maggio 1832)*, in S. Pellico, *Lettere agli ex compagni di carcere*, op. cit.

Puis, jugeant à mes transports que mon dévouement pour la sainte cause des nations asservies vivait encore dans mon âme, que j'étais prêt à traîner vingt ans ma misérable vie dans les cachots sans me plaindre, pourvu que l'Italie et la Pologne devinssent libres...¹¹

L'opera mirava da un lato a rappresentare, sull'esempio di *Le Mie Prigioni* di Pellico, la conversione di un giovane che, fuggito dai creditori e dopo una vita di dissipazioni, aderisce agli ideali rivoluzionari e per essi si fa incarcerare, riscoprendo in prigione la fede e il senso della fratellanza universale, e dall'altro lato si prefiggeva di ricordare le sofferenze dei patrioti italiani allo Spielberg, esaltando in primo luogo il compagno di cella Confalonieri e le sue virtù quali il coraggio, la nobiltà d'animo, la tenacia nella lotta. Come testimonia il *Dizionario biografico degli italiani*, in un primo tempo i *Mémoires* furono accolti positivamente da Pellico, Maroncelli e dai vari esuli italiani, mentre l'amico Confalonieri si mostrò contrariato dall'opera per una questione di riservatezza, in quanto non voleva che i suoi affetti fossero posti al centro dell'attenzione e soprattutto perché non desiderava che fosse risollevato il problema dei suoi rapporti ambivalenti e talora compromettenti con le autorità austriache. Per tale motivo, dopo aver tentato invano di convincere Andryane a sospendere la pubblicazione, Confalonieri ruppe i rapporti di amicizia con lui e si preoccupò di far sapere che non aveva autorizzato quelle testimonianze e che le disapprovava. A causa di questo fatto mutò anche la simpatia degli altri patrioti. Tuttavia, come ci dice ancora il *Dizionario biografico degli italiani*, i *Mémoires* ebbero un grande successo soprattutto in Francia, dove furono più volte ristampati e letti nelle scuole e nelle caserme come fulgido esempio di coraggio e di dedizione alla causa. A Milano fu pubblicata anche un'edizione italiana¹² nel 1861, dopo che Andryane ottenne da Napoleone III la nomina a Commissario generale dell'esercito francese con il compito di provvedere ai soldati malati e ai feriti.

11 A. Andryane, *op. cit.*, II, p. 249.

12 L'edizione italiana riporta la dicitura: *Memorie di un prigioniero di Stato nello Spielberg, di Alessandro Andryane, compagno di prigionia di Confalonieri e Silvio Pellico, unica traduzione italiana, coll'aggiunta di documenti inediti e rari non compresi nell'originale francese, pubblicata coll'assenso dell'autore, dal prof. abate Francesco Regonati, primo cappellano nel regio Collegio militare di Milano, Milano, Libreria di Francesco Sanvito, 1861, voll.4.*

I *Mémoires* si iscrivono quindi e senza dubbio nel filone di quella scrittura memorialistica e risorgimentale che, oltre a *Le Mie Prigioni* di Pellico, conta opere quali *Un'epoca della mia vita* di Arrivabene, *Manoscritto di un prigioniero* di Bini, *I miei tempi* di Brofferio, *Memorie e Lettere* di Confalonieri, *Memorie* di De Angelis, *La mia pazzia nelle carceri* di Frignani, *Memorie politiche* di Orsini, *Memorie* di Pallavicino, *Memorie autografe d'un ribelle* di Ricciardi e *Ricordanze della mia vita* di Settembrini. Ciò che accomuna questi scritti non è solo la celebrazione degli ideali patriottici e la lotta per l'indipendenza nazionale ma anche, cosa che più ci interessa, la ricorrente descrizione della prigione la quale ci viene presentata attraverso delle modalità e dei temi che si ripetono da un'opera all'altra.

Come sostiene Kowalska, due motivi che ritornano ossessivamente in queste memorie carcerarie sono quelli della finestra e dei catenacci. Il tema della vista dalla finestra oscurata dalle inferriate viene elaborato in chiave romantica e rappresenta quell'anelito all'assoluto, quell'abbraccio con l'infinito circostante, quella sforzo titanico di evasione attraverso l'immaginazione, quel tentativo di fusione con la natura che solo lo spazio ristretto può suscitare. Come abbiamo evidenziato nell'introduzione, analizzando il saggio di Brombert, la prigione si presenta nell'Ottocento romantico in una duplice veste: da un lato essa è il luogo della sofferenza, della tortura e della schiavitù, ma dall'altro essa assume le caratteristiche di spazio del sogno e della poesia, del rifugio e della protezione, che permette al recluso di immaginare e di elevarsi al di là delle barriere fisiche nel tentativo di cogliere l'assoluto. Il carcere svolge, dunque, quell'azione terapeutica e catartica necessaria alla rinascita spirituale e alla maturazione intellettuale. Così, anche le autobiografie carcerarie dei patrioti sono attraversate da una certa claustrofilia e in esse troviamo sia la descrizione della prigione come inferno, luogo oscuro o, secondo la definizione di Pellico, "orrido antro",¹³ sia la declinazione del carcere come spazio benefico e felice.

Sulla scia di Pellico, il quale propone un'esaltazione romantica della cella quale spazio dell'antitesi libertà-prigionia, Andryane descrive così la stanza oscura e lurida della sua reclusione allo Spielberg:

13 A. T. Kowalska, *op. cit.*, p. 182.

Un lit de camp, une paille, une cruche, un banquet, tel était mon mobilier... Quelque habitué que je fusse à la nudité des prisons, à l'absence des choses les plus nécessaires à la vie, ce dénuement m'effraya! La consternation s'empara de mon coeur, et je détournais la tête pour l'appuyer contre la muraille quand mes yeux s'arrêtèrent sur deux énormes chaînes suspendues sur le triangle de fer... Bonté divine! Quel frémissement passa dans tout mon être à l'idée que l'on m'attacherait à cette barre, longue à peine de six pieds!... et que, chargé de fers, je passerais ainsi des années entières sans jamais sortir de mon cachot, sans qu'il me fut possible d'arriver jusqu'à la lucarne pour y respirer l'air pur de la montagne, pour y voir la terre et les cieux.¹⁴

Sono presenti qui tutti i *topoi* tipici della letteratura carceraria romantica: la connotazione della prigione come luogo buio e desolante che però contribuisce all'inizio di un percorso di ravvedimento e pentimento, tanto che l'autore utilizza termini tipici del linguaggio monacale o della conversione spirituale quali *dénuement*, *consternation*, *frémissement*; il motivo della *lucarne*, della finestra o dell'abbaino, dalla quale penetra la luce e che rappresenta il contatto con il mondo esterno, con la natura e l'universo, e che suscita nel recluso il desiderio ardente della libertà; il legame della fratellanza che solo le pene e le sofferenze della prigione cementano, approfondito soprattutto nelle successive pagine dei *Mémoires* dedicate alla figura dell'amico Confalonieri.

Se confrontiamo, come già ci ha proposto Kowalska nel suo saggio, il passaggio in cui Andryane descrive la cella dello Spielberg con quelli dei compagni Confalonieri e Pallavicino, noteremo l'utilizzo delle medesime modalità nella rappresentazione del microcosmo carcerario e il ritorno ossessivo degli stessi motivi, soprattutto quello della finestra e dell'opposizione libertà-prigionia. In *Memorie e Lettere*,¹⁵ l'opera postuma del 1889 che raccoglie le epistole e le testimonianze scritte dall'autore nel corso della sua vita, Confalonieri ci propone quest'immagine della prigione:

Su di un lungo, stretto ed oscuro corridoio, apronsi i 14 carceri destinati a noi

14 A. Andryane, *op. cit.*, p.6.

15 F. Confalonieri, *Memorie e Lettere*, a c. di G. Casati, Milano, Hoepli, 1889.

arrivati [...] Otto passi in lungo e quattro in largo è la dimensione di cadaun carcere; massiccia ed arcuata volta a guida di tomba li ricopre. Duplice, grossa inferriata sbarra un'apertura che [...] potevasi dire finestra [...] Una decorrente catena da grossa spranga di ferro inflitta nel muro, inanellata alla catena che pende da' ceppi del prigioniero, serve nei casi d'incorsa punizione ad attaccare l'infelice al muro.¹⁶

Pallavicino, nelle *Memorie*¹⁷ (1856), fornisce una descrizione della cella del tutto simile a quella di Andryane:

Intanto esaminavo quel carcere: una stanzuccia, fatta a volta, con un finestrino guernito di doppia inferriata; pavimento di tavole logore e mal connesse; muri di fresco imbiancati; una brocca, un mastello, un fetido vaso di legno da cui uscivano stomachevoli esalazioni. A tal vista mi percossi la fronte [...] Poi veduti sul tavolaccio, che dovea servirmi di letto, gli abiti da galeotto ed il cappello da pagliaccio che compiva il grottesco abbigliamento, sorrisi...¹⁸

Il carcere come luogo della tristezza e del sorriso: Pallavicino sintetizza così la duplice natura della prigione ottocentesca.

Ma forse la connotazione della cella quale spazio dell'antitesi "orrido-puro", il motivo della finestra, il tema dell'abbraccio con la natura emergono in modo più incisivo in alcuni brani dell'opera di Angelo Frignani, carbonaro che per evitare le durissime sofferenze della reclusione si finse pazzo, il che gli garantì nelle fortezze pontificie un trattamento di favore e sicuramente meno duro rispetto a quello dei compagni. Nel suo saggio, la studiosa Kowalska riporta due passaggi dell'opera *La mia pazzia nelle carceri*¹⁹ (scritta nel 1839) che meritano di essere ricordati perché di fatto riassumono i principali *topoi* della letteratura carceraria insieme alla visione tipicamente romantica della prigione quale luogo infernale e nello stesso tempo paradisiaco:

16 Ivi, p. 184.

17 G. Pallavicino, *Memorie*, Torino, Loescher, 1882.

18 Ivi, p. 82.

19 A. Frignani, *La mia pazzia nelle carceri* (1839), Bologna, Zanichelli, 1899.

Il letto, qual potete vedere; non acqua per lavarmi; non un pettine per mantenermi pulito il capo; non un lenzuolo per coprimi la notte. Ma il più, gli è il puzzo che manda quel vaso ch'è lì: non coperto e non vuotato nemmeno una volta a giorno [...]

Di là fui menato in una bella prigione spaziosa e alta, con grandi finestre, una dalla parte dell'entrata sul corridore, l'altra era dalla facciata di fuori. A questa mi inerpicai subito per vedere dove mettesse. Ed oh la lieta vista! Campagna alta e ridente, tagliata da strada pubblica; e per essa contadini, carri, cavalli, bovi e altri animali di molti, che venivano alla città. Quant'io mi rallegrassi [...] alla vita di sì bella natura, e del cielo e dell'aere purissimo, pensi chi gli ama.²⁰

L'anno in cui Frignani scrisse la sua opera, il 1839, è anche quello in cui Luigi Settembrini iniziò la stesura delle *Ricordanze della mia vita*,²¹ pubblicate poi postume dal De Sanctis nel 1889. Ma, soprattutto, il 1839 fu l'anno in cui Stendhal pubblicò la *Chartreuse de Parme*. Possiamo allora ipotizzare un'influenza molto forte dello scrittore francese su questi due patrioti italiani soprattutto in relazione al tema della claustrofilia e dell'esaltazione della fortezza quale luogo di ristoro. Come il *Fabrice* della *Chartreuse*, anche Settembrini trae giovamento dalla sua reclusione nella fortezza-convento di Santa Maria Apparente, da lui descritta in questi termini:

Dopo sessantasei giorni di criminale inferiore, passai [...] in una stanza superiore, larga, ariosa, con una grande finestra che stava sul primo trapasso, ed affacciava sul giardino [...] Mi parve così bello quel sole, quella luce e quel verde che sentii un ristoro per tutta la vita; allora non mi accorsi che l'aria di quella stanza era avvelenata dalla latrina del carcere che stava da presso.²²

Tuttavia, ritroviamo una vera e propria celebrazione della claustrofilia con accenti stendhaliani e romantici in un passaggio delle *Note autobiografiche*²³ (opera postuma del 1943, curata da Menghini) del patriota per eccellenza del Risorgimento italiano,

20 Ivi, p. 13; p. 96.

21 L. Settembrini, *Ricordanze della mia vita* (1889), Firenze, Feltrinelli, 1963.

22 Ivi, p. 136.

23 G. Mazzini, *Note autobiografiche* (1805-1872), Milano, Rizzoli, 1986

Giuseppe Mazzini. Ricordando l'imprigionamento del 1831 nel forte di Savona, egli scrisse:

Fui dopo un'ora debitamente confinato nella mia celletta. Ero sull'alto della Fortezza: rivolta al mare, e mi fu conforto. Cielo e Mare, ∞ due simboli dell'infinito e, coll'Alpi, le più sublimi cose che la natura ci mostri ∞ mi stavano innanzi quand'io cercava il guardo attraverso l'inferriate del finestrino. La terra sottoposta m'era invisibile. Le voci dei pescatori mi giungevano talora all'orecchio a seconda del vento.²⁴

Molti temi e aspetti della letteratura carceraria, rielaborati da Andryane e dalla memorialistica risorgimentale, ritornano, sebbene in un contesto diverso, nelle testimonianze e negli scritti di fine Ottocento dei rivoluzionari e anarchici francesi rinchiusi nella prigione di Sainte Pélagie.

Come nel 1824 i più importanti patrioti del Risorgimento erano stati reclusi nella fortezza dello Spielberg, così nel 1891 si ritrovarono insieme nel carcere parigino di Sainte-Pélagie i principali fautori della *Comune* (1871) e i maggiori esponenti del pensiero marxista e anarchico. Tra di loro, Charles Malato e Ernest Gégout, fondatori e redattori de *L'Attaque*, giornale di ispirazione socialista e rivoluzionaria, i quali furono condannati a quindici mesi di prigione a causa di diversi articoli che, secondo la sentenza, incitavano “*au meurtre, pillage et incendie*”; Paul Lafargue, genero di Marx e fondatore nel 1882 del Partito Operaio Francese, il quale, sebbene in carcere, riuscì a farsi eleggere come deputato socialista al Parlamento quale rappresentante della circoscrizione di Lille e che proprio in prigione completò il suo saggio *Le Droit à la Paresse* (1887); Emile Pouget, forse il militante anarchico più rappresentativo del movimento operaio francese e fondatore nel 1889 della

²⁴ Ivi, p. 73.

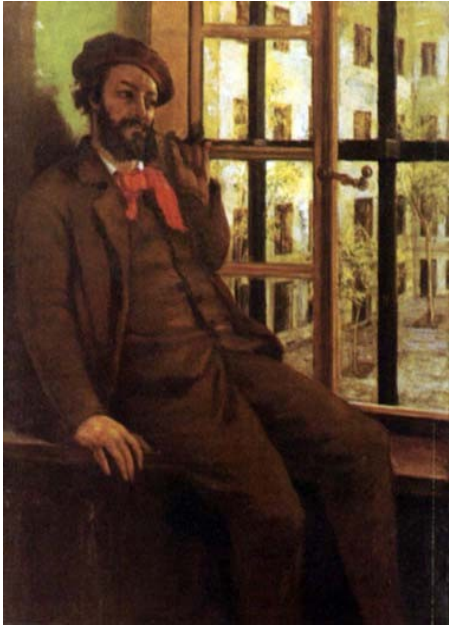


Illustrazione 1: G. Courbet, *Portrait de l'artiste à Sainte-Pélagie* (1871), Ornans, Musée départemental Gustave Courbet

rivista *Le Père Peinard* che si ispirava a Hebert e all'ala sanculotta più radicale della rivoluzione francese. Prima di loro, il celebre pittore Gustave Courbet, che fu rinchiuso a Sainte Pélagie nel 1871, dopo il fallimento della *Comune* a cui aveva partecipato contribuendo al decreto che prevedeva la distruzione della *Colonne de la Gande Armée*, e che ci ha lasciato due autoritratti della sua reclusione (fig.1; fig.2); Gustave Paul Cluseret, politico che aveva aderito alla prima internazionale e che fu incarcerato nel 1868 per alcuni articoli pubblicati sulla rivista *L'Art*; Jules Vallès, giornalista che si era ribellato all'ascesa di Napoleone III e all'instaurazione del Secondo

Impero e che per questo motivo fu internato nel 1851.

Dopo di loro, Alphonse Gallaud de la Pérouse, più noto con lo pseudonimo di Zo d'Axa, incarcerato a Sainte-Pélagie nel 1894 in quanto fondatore nel 1891 della rivista anarchica *L'EnDehors* a cui contribuì anche lo scrittore Octave Mirbeau.



Illustrazione 2: G. Courbet, *Courbet à Sainte-Pélagie* (1871), Paris, Musée du Louvre

Tra tutti coloro che furono internati nella prigione parigina, solo Gégout e Malato lasciarono delle vere e proprie testimonianze carcerarie che furono pubblicate nel 1891 con il titolo di *Prison fin de siècle. Souvenirs de Pélagie*²⁵ e illustrate dal celebre litografo svizzero Teophile Alexandre Steilen. Tornano in quest'opera i tipici temi e *topoi* della memorialistica carceraria già trovati nell'opera di Andryane: la descrizione della cella come luogo freddo e oscuro, il motivo della finestra, il legame di fratellanza con i compagni di detenzione, il percorso di maturazione interiore e intellettuale che nel caso dei due autori si traduce nel rafforzamento della loro fede per l'anarchia. Agli occhi di Gégout e Malato, la prigione appare come una grande fortezza che arriva fino al cielo, un'architettura piranesiana con le sue gerarchie e le sue leggi:

Sous la conduite du gardien-chef, nous fûmes nous engouffrer dans un immense escalier qui semblait conduire au ciel. Au premier étage, les appartements privés du directeur; au second, l'ancienne chambre de Rochefort, extrêmement haute de

²⁵ E. Gégout, C. Malato, *Prison fin de siècle. Souvenirs de Pélagie*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1891.

plafond, convertie en parloir; au troisième le *Salon de la Gomme*, local un peu moins spacieux que le précédent [...] A cet endroit, l'escalier se rétrécissait dans un étranglement obscur, menant aux autres cellules [...] Au quatrième, enfin, au dernier étage, la *Grande* et la *Petite Sibérie*, ainsi dénommées pour la fraîcheur délicieuse dont on y jouit pendant les hivers.²⁶

Questa la descrizione della cella in cui i due sono rinchiusi. Essa non differisce molto dai resoconti dei patrioti del Risorgimento e l'attenzione si concentra ancora sulla finestra e sulla natura circostante che gli scrittori vorrebbero abbracciare:

C'est dans la *Grande Sibérie* que nous fûmes installés l'un et l'autre. La pièce, formant un carré long de cinq mètres sur quatre, ouvrait deux fenêtres semblables à des sabords sur la Pitié, le Jardin des Plantes [...] La vue était vraiment splendide [...] La moitié de Paris et un part de la banlieue se déroulaient devant nous: panorama qui nous fit bondir jusqu'au plafond, élevé seulement d'un mètre quatre-vingt-cinq centimètres. Un petit poêle assez délabré, trois tables en bois... blanc si l'on veut, cinq chaises dépaillées et deux lits de camp constituaient notre mobilier [...] Deux gobelets en fer et deux gamelles formèrent notre batterie de cuisine.²⁷

Il carcere, nonostante le difficoltà e le sofferenze, diviene subito il luogo felice della fratellanza e della solidarietà tra i detenuti, un legame questo che esclude i sorveglianti e le guardie:

Notre installation opérée, chose qui ne fut pas longue, nous allâmes rendre visite à nos codétenus. Ils nous accueillirent à bras ouverts, bien que, plus d'une fois, eût eu maille à partir avec le leur, et aussi avec la joie de reclus, [...] qui retrouvent une compagnie humaine, les gardiens de prison, même les moins rogues, pouvant difficilement passer pour nos congénères.²⁸

La prigione è anche il luogo dove si esprime il disprezzo nei confronti di chi detiene il

26 Ivi, p. 32-33.

27 Ivi, p. 34.

28 Ibidem.

potere e lo spazio nel quale continuare a lottare per i propri principi, incidendo e scrivendo sulle pareti della cella le proprie rivendicazioni. La reclusione a Sainte Pélagie contribuisce a fortificare in Gégout e Malato la dedizione per gli ideali anarchici, così come la detenzione allo Spielberg aveva cementato in Andryane e nei patrioti italiani l'amore per l'indipendenza nazionale e per la libertà:

Les murs, autrefois surchargés d'inscriptions et de dessins des moins obligeants pour les divers régimes politiques, \neg ce qui prouve bien que que la tendance sociale est antiautoritaire, \neg avaient été soigneusement grattés, badigeonnés d'une couche vert d'eau et s'étalaient dans leur nudité déplorable. L'anarchie n'est pas incompatible avec l'esthétique.²⁹

Incisiva, infine, la definizione che i due scrittori offrono del carcere:

La prison est éminemment un terrain neutre. Quelles que soient les divergences qui vous séparent, un point de contact vous unit toujours: le mépris ou la haine du pouvoir que vous combattez et qui vous a fait enfermer.³⁰

In tutte le autobiografie o memorie carcerarie che abbiamo analizzato finora, risulta dominante l'aspetto politico, la rappresentazione della prigione come una prova che l'autore-militante affronta o subisce titanicamente per diffondere e far trionfare gli ideali in cui crede. Lo scrittore si rivolge così alla collettività, trasmettendo l'idea che la reclusione in carcere rappresenta una fase formativa e necessaria per proseguire la lotta contro le ingiustizie o i soprusi. Quest'aspetto viene meno, invece, nella scrittura più propriamente *liberatoria* dove l'autore, partendo dall'esperienza della reclusione, prova a condividere con il lettore un percorso di auto-analisi cercando di capire come la detenzione abbia potuto influenzare l'elaborazione delle sue opere letterarie.

Mes Prisons di Paul Verlaine è sicuramente il testo più rappresentativo di questo tipo di scrittura. Pubblicato nel 1893,³¹ il libro ripercorre il filo cronologico delle

29 Ivi, p. 45.

30 Ivi, p. 50.

31 L'opera è stata pubblicata con il titolo *Mes Prisons* nel 1893. Tuttavia, alcune parti erano già comparse precedentemente, più precisamente i primi sei capitoli erano stati pubblicati sulla rivista *Le Chat noir* (12 dicembre 1891-16 aprile 1892), mentre il diciottesimo era stato pubblicato sulla rivista *La Plume*

diverse esperienze carcerarie vissute dal poeta, dalla prima reclusione in collegio a causa di una coniugazione latina mal pronunciata all'imprigionamento nell'istituto penitenziario di Gand per maltrattamenti contro la madre. In tale calvario, la detenzione più lunga, due anni, e forse più celebre, rimane quella nel carcere belga di Mons, dove Verlaine fu internato nel 1871, dopo aver sparato all'amico e amante Arthur Rimbaud. È importante notare come in quest'opera emerga la rappresentazione della prigione quale luogo della legge di cui Verlaine stesso si prende gioco, spesso mettendo in luce la stupidità dei sorveglianti o la loro complice sottomissione ai poteri costituiti. Tuttavia, questo interessa poco al poeta, il quale fornisce una descrizione sommaria sia degli eventi che lo hanno condotto in carcere, ad esempio nel secondo capitolo Verlaine accenna appena ai suoi ideali rivoluzionari e al suo appoggio alla *Comune* che pure gli costarono quarantotto ore di reclusione, sia del rapporto di fratellanza con gli altri detenuti. Queste differenze rispetto alla memorialistica risorgimentale o a quella di Sainte-Pélagie si spiegano con il fatto che lo scopo principale del poeta è quello di indagare la profonda influenza dell'esperienza carceraria sulla scrittura.

Jérôme Solal, studioso ed esperto di letteratura francese di fine Ottocento, sostiene che per Verlaine la prigione si lega in modo esclusivo al linguaggio e non alla lotta per gli ideali politici o per le rivendicazioni sociali. Ad esempio, nel primo capitolo, il fine dell'autore non è tanto quello di denunciare la severità del maestro che condanna l'alunno alla prigione per via di una coniugazione sbagliata e di conseguenza, come aveva fatto Jules Vallès in *L'Enfant*³² (1878), la prepotenza di un ordine sociale paternalistico basato sulle gerarchie che fin dall'infanzia vengono inculcate ai bambini, ma piuttosto mostrare come l'esperienza della reclusione si leghi già alla lettura, al linguaggio. Ciò che sta veramente a cuore a Verlaine è comunicare al lettore che solo il rinnovamento spirituale indotto dalla reclusione permette allo scrittore di raggiungere le vette dell'ingegno e la piena maturazione artistica. Lo stesso poeta ammette che solo la prigionia gli ha fornito l'ispirazione necessaria per scrivere i versi più belli della sua produzione letteraria, vale a dire quelli che ritroviamo nella raccolta *Sagesse* (1881) e in *Amour* (1888). Nell'appendice all'edizione del 2003, Jérôme Solal scrive:

(1 luglio 1892).

32 J. Vallès, *L'Enfant* (1878), Paris, Gallimard, 2004.

Chez Verlaine, la prison a toujours eu partie liée avec le langage. Il y découvre l'alphabet phonétique des prisonniers, en use avec ce plaisir transgressif des «petites joies *volées* ainsi, assaisonnées de la crainte d'être surpris». Il y goûte le plaisir de lire (les Pères, saint Augustin, Virgile, Shakespeare «su par coeur, pour ainsi dire»), et d'écrire des vers, notamment dans certains moments difficiles du séjour aux Petits-Carmes. En prison, *cellulairement* donc, il écrit presque tout *Sagesse*. Déjà gamin, pour son premier enfermement, il tâtait du cachot scolaire à cause d'une conjugaison latine mal apprise, et «muni de *legere* à copier dix fois». Quelque quarante années plus tard, il ne peut s'empêcher d'y voir un acte fondateur, «comme l'annonce et le pressentiment de malheurs dus à LA LECTURE». ³³

L'enfermement si connota, dunque, come la condizione imprescindibile affinché l'*écriture* raggiunga uno stato di perfezione. Prima di Verlaine, anche Gérard de Nerval aveva vissuto la stessa esperienza. Incarcerato nel febbraio del 1832 per schiamazzi notturni, egli scrisse a Sainte-Pélagie una poesia, *Politique*, pubblicata poi nella raccolta *Petits Chateaux de Bohème* (1853):

*Dans Sainte-Pélagie,
Sous ce règne élargie,
Où, rêveur et pensif,
Je vis captif,
Pas une herbe ne pousse
Et pas un brin de mousse
Le long des murs grillés
Et frais taillés!
Oiseau qui fend l'espace...
Et toi, brise, qui passe
Sur l'étroit horizon
De la prison,
Dans votre vol superbe,
Apportez-moi quelque herbe,*

33 P. Verlaine, *op. cit.*, p. 93.

*gramen, mouvant
Sa tête au vent !
Qu'à mes pieds tourbillonne
Une feuille d'automne
Peinte de cent couleurs,
Comme les fleurs!
Pour que mon âme triste
Sache encore qu'il existe
Une nature, un Dieu
Dehors ce lieu.
Faites-moi cette joie,
Qu'un instant je revoie
Quelque chose de vert
Avant l'hiver!³⁴*

Troviamo qui la tipica contrapposizione tra la prigione, luogo freddo della schiavitù, e la natura, simbolo della libertà. Tuttavia, proprio i *murs grillés* del carcere consentono a Nerval di raggiungere quell'illuminazione poetica che lo accompagnerà lungo tutta la sua esistenza e gli permetterà di scrivere versi sublimi, quali quelli di *Politique*. Come abbiamo già evidenziato nelle premesse, l'esperienza della reclusione è una costante nella vita di Nerval, il quale passa da un manicomio all'altro, e ciò si riflette inevitabilmente su tutta la sua produzione letteraria dove il tema dell'*enfermement* è sempre presente.

Quello vissuto da Nerval e da Verlaine è un percorso verso la perfezione artistica che può essere riassunto nella successione di quattro termini o fasi:

reclusione → illuminazione o ispirazione → scrittura → sublimazione letteraria.

In *Mes Prisons*, la prima fase, quella della reclusione, è una costante. Ogni capitolo è dedicato a un'esperienza carceraria vissuta da Verlaine, il quale viene recluso dapprima nella prigione del collegio in Rue Chaptal, poi nel carcere della circoscrizione presso

34 G. Nerval, *Politique* (1832) in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1956.

cui presta servizio come guardia nazionale, e ancora nel penitenziario dei Petits Carmes, nella fortezza di Mons in Belgio e infine nella prigione di Gand. Ogni qual volta il poeta esce da un carcere commette qualcosa che inevitabilmente lo porta in un altro istituto detentivo. Si potrebbe ipotizzare o meglio sospettare, allora, una sorta di claustrofilia nel rapporto tra Verlaine e la prigione. Ben consapevole del fatto che solo la reclusione genera la rinascita spirituale e l'illuminazione necessarie per toccare i vertici della creazione, il poeta *maudit* fa di tutto per tornarvi. Ed è nella prigione dei Petits Carmes, a Bruxelles, che inizia per Verlaine la seconda fase del percorso verso la *sublimation littéraire*. Dopo aver sparato a Rimbaud, il poeta viene condotto nell'antico carcere della città, precedentemente adibito a convento, dove ogni giorno è costretto a recitare preghiere e ascoltare sermoni i quali iniziano a provocare in lui una sorta di ravvedimento e pentimento. Ecco come l'autore descrive una tipica giornata in quel carcere-monastero:

On sonne une cloche. C'est le déjeuner. Le réfectoire est crépi à la chaux. Des tables et des bancs pas propres. L'*adjudant*, encore plus chamarré que le gardien, dit *sergent*, aiguillette d'argent énorme et képi extraordinaire surchargé de galons, fait le signe de la croix e d'une voix terrible: *Benedicte*, tous répondent, sauf moi qui avait depuis longtemps oublié cette liturgie comme toutes les autres: *Dominus!* et l'*adjudant* de reprendre plus farouchement, encore: *Nos et ea quae sumus sumpturi benedicat dextera Christi*. Tous, dont moi, cette fois: *Amen*. Et l'on s'attable devant des gamelles d'étain et des cuillers de fer. Cette pâtée! De l'orge à la graisse, évidemment [...] quand l'*adjudant*: *Gratias*, etc.³⁵

L'inizio del percorso di conversione genera nel poeta il desiderio dell'*écriture*. Nel carcere dei Petits Carmes, Verlaine inizia la stesura di *Crimen amoris*, poi pubblicato nel 1884, e alcune poesie della raccolta *Parallèlement* (1889):

Avec un peu d'encre soigneusement économisée d'après un encrier prêté par l'Administration pour des stricts usages épistolaires, et conservée, au frais, dans un interstice de carrelage, j'écrivis, durant les huit jours environ qu'eut lieu cette peu

35 P. Verlaine, *op. cit.*, p. 32.

douce prévention, à l'aide d'un petit morceau de bois, les quelques récits diaboliques qui parurent, dans mon livre *Jadis et Naguère - «Crimen Amoris»*, qui commence par: «*Dans un palais, soie et or, dans Ecbatane*» et quatre autres, «Don Juan Pipé» que mon ami Ernest Raynaud, l'excellent poète, a en manuscrit primitif [...] ³⁶

L'ispirazione che l'*enfermement* suscita è talmente forte che può nascere un'*écriture* sublime anche dall'esperienza dei detenuti che vanno a vuotare i loro bisogni nella latrina del carcere:

Une fois par jour, le matin, les prévenus, par sections, descendaient dans un cour pavée [...] munis de leur seau... mieux et pis qu'hygiénique, qu'ils devaient vider à un endroit désigné et rincer avant de commencer leur promenade à la queue-leu-leu sous l'oeil d'un gardien tout au plus humaine. J'ai fait là-dessus des strophes:

Ils vont et leurs pauvres souliers

Font un bruit sec,

Humiliés,

La pipe au bec,

Pas un mot, sinon le cachot;

Pas un soupir!

Il fait si chaud

*Qu'on croit mourir.*³⁷

Anche la natura, che lo scrittore contempla dalle inferriate, infonde l'*illumination* necessaria all'elaborazione poetica. Torna il motivo della finestra, già presente in Andryane e nella memorialistica risorgimentale:

Par dessus le mur de devant ma fenêtre (j'avais une fenêtre, une vraie! munie, par exemple, de longs et rapprochés barreaux), au fond de la si triste cour où s'ébattait, si j'ose ainsi parler, mon mortel ennui, je voyais, c'était en août, se balancer la cime aux feuilles voluptueusement frémissantes de quelque haut peuplier d'un square ou

36 Ivi, p. 36.

37 Ivi, p. 37.

d'un boulevard voisin [...] Et je fis, à ce propos, ces vers qui se trouvent dans *Sagesse*:

Un oiseau sur l'arbre qu'on voit

Chante sa plainte

Cette paisible rumeur-là

Vient de la ville

Qu'as-tu-fait, ô toi que voilà

Pleurant sans cesse,

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà

*De ta jeunesse?*³⁸

Nel carcere di Mons, dove Verlaine viene trasferito definitivamente per scontare una pena di due anni, si realizza la completa conversione del poeta al cattolicesimo. Ecco come il poeta la descrive:

Et puis, en wagon cellulaire, pour... Mons. La prison, cellulaire aussi, de la capitale du Hainaut, est, je dois le confesser, une chose jolie au possible [...] J'ai exprimé l'espèce d'admiration causée en moi par la vue [...] au livre *Sagesse* dont la plupart des poèmes, d'ailleurs datent de là... *J'ai longtemps habité le meilleur des châteaux*. [...] Mais revenons à l'ameublement de la cellule [...] Un petit crucifix de cuivre, avec qui je devais plus tard faire connaissance, complétait ce luxe sommaire. Ô ce crucifix! [...] Il y avait depuis quelques jours, pendu au mur de ma cellule, au dessous du petit crucifix de cuivre [...], une image lithographique assez affreuse, aussi bien, du Sacré-Coeur: une longue tête chevaline de Christ, un grand buste émacié sous de larges plis de vêtements, les mains effilées montrant le coeur *Qui rayonne et qui saigne,*

comme je devais l'écrire un peu plus tard dans le livre *Sagesse*.³⁹

La rinascita spirituale avviene grazie al potere ipnotico di una litografia che riproduce il Sacro Cuore di Cristo. Per dirla con David Freedberg, autore del saggio *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*⁴⁰ (1989), Verlaine è

38 Ivi, p. 40.

39 Ivi, p. 53-55-64.

40 D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989),

stato investito dall'*effetto empatetico* che l'immagine religiosa suscita, vale a dire che il poeta, come la maggior parte degli spettatori di fronte alle riproduzioni sacre, tende a percepire qualcosa di vivo nell'oggetto dell'adorazione, ma ciò dipende esclusivamente dal bisogno umano di proiettare le speranze, i desideri e le paure su immagini inanimate che si crede siano dotate di poteri divini. In ogni caso, la vista di quella litografia scuote talmente Verlaine da provocare in lui fremiti e lacrime. La conversione è compiuta:

Je ne sais quoi ou Qui me souleva soudain, me jeta hors de mon lit, sans que je pousse prendre le temps de m'habiller et me prosterna en larmes, en sanglots, aux pieds du crucifix et de l'image surrogatoire, évocatrice de la plus étrange mais à mes yeux de la plus sublime dévotion des temps modernes de l'Église catholique.⁴¹

L'*illumination* religiosa si accompagna alla lettura di testi sacri e alla composizione di poesie che il poeta stesso giudica insuperabili. Verlaine è convinto di aver raggiunto la *sublimation littéraire*, affermando di non potere “rendere meglio” i poemi che ha scritto:

De cette époque date à peu près tout *Sagesse* entre autres poèmes qu'on veut bien approuver généralement. Mes lectures, à partir de cette époque, en outre d'intenses théologies, se reportèrent de l'anglais au latin, non seulement des Pères, saint Augustin, ce sublime *congénère*, dont j'étais ou me croyais alors l'infime succédané, mais, parmi les profanes et le classiques, Virgile, et toutes les *Églogues*, toutes les *Géorgiques*, une grande partie de *L'Énéide* passèrent [...] J'ai fait sur la communion des vers qu'on m'a dit bons tant dans *Sagesse*, mon livre de néophyte, si j'ose ainsi le qualifier, que dans les volumes subséquents, plus apaisé, mais non moins sincère, *Amour*, *Bonheur*, et non plus récent, *Liturgies intimes* [...] Je ne puis, comme je n'ai pu alors, mieux exprimer les poèmes dont j'ai l'immense sensation de fraîcheur, de renoncement, de résignation, éprouvées en cet inoubliable jour de l'Assomption 1874.⁴²

Torino, Einaudi, 1993.

41 P. Verlaine, *op. cit.*, p. 64.

42 Ivi, p. 71-74.

Appena uscito da Mons, Verlaine riprende le vecchie abitudini: bestemmia, si ubriaca, picchia la madre. Torna in carcere e poi ne esce. Nelle ultime righe di *Mes Prisons*, è come se il poeta cercasse un altro pretesto per tornare in un istituto detentivo. Egli sa, infatti, che solo nel penitenziario si può raggiungere quella condizione di ispirazione poetica che la conversione produce. Verlaine è consapevole, cioè, che solo “*dans le meilleur des chateaux*”,⁴³ come lui stesso definisce il carcere, egli può aspirare alla vera libertà che per uno scrittore consiste nel tradurre in arte le esperienze vissute. È l'*enfermement* che rende liberi: questo il paradosso della reclusione per l'intellettuale. Scrive Jérôme Solal che il penitenziario suscita in Verlaine un'altra conversione, ben più significativa di quella al cattolicesimo, vale a dire la capacità di *convertire* in “musica” le emozioni umane, e questo per sempre. Solo così il poeta ottiene l'immortalità e la scrittura *liberatoria* raggiunge la perfezione:

Ainsi s'opère en Verlaine une autre *conversion*, assurément plus durable que la catholique: dans la pénombre de la prison comme au grand jour de la liberté chaotique, le poète ne cesse de *convertir* la souffrance endurée – abandon, désordre, poisse saturnienne, absence, honte, mélancolie, solitude – en «musique avant tout chose». Cette musique qui enchante par cela même l'innocente, à tout jamais.⁴⁴

Due anni dopo la pubblicazione di *Mes Prisons*, un altro grande scrittore si apprestava a vivere la medesima esperienza. Nel 1895, Oscar Wilde fu arrestato e poi incarcerato nella prigione di Pentonville per “*acts of gross indecency with another male person*”. Sembra che esista un legame profondo, potremmo dire quasi simbiotico, tra l'autore inglese e il poeta francese, ed è per questo motivo che risulta doveroso approfondire il percorso umano, spirituale e intellettuale che porterà anche Wilde alla “sublimazione letteraria”. Vi sono molte analogie tra i due scrittori: entrambi omosessuali dalla vita sregolata, entrambi sposati ma innamorati di due uomini dalla personalità complessa e a causa dei quali patirono le sofferenze del carcere, entrambi

43 Ivi, p. 88.

44 Ivi, p. 99.

destinati a diventare, nei rispettivi paesi, gli autori più rappresentativi di fine secolo, entrambi fautori di un estetismo che non rinuncia ai legami con la classicità, entrambi, infine, scossi da una conversione che produsse, nella loro produzione letteraria, una netta cesura tra un prima e un dopo. Il legame venne riconosciuto da Wilde stesso quando, recluso, scrisse che Paul Verlaine e l'anarchico russo Principe Kropotkin,⁴⁵ i quali avevano subito come lui la pena della reclusione, rappresentavano “two of the most perfect lives”⁴⁶ a cui ispirarsi. L'autore inglese vide così nel poeta francese il suo doppio.

Come per Verlaine, anche per Wilde l'esperienza della prigionia portò alla maturazione di un'opera nella quale l'autore descrisse la sua rinascita spirituale, fonte di nuova ispirazione e linfa poetica. Il *De Profundis: in carcere et vinculis* (1897) fu composto nella prigione di Reading, negli ultimi mesi di reclusione, ma fu pubblicato postumo nel 1905 dall'amico Robert Ross, al quale si deve il titolo e il quale operò dei tagli molto forti sul testo. Come ci riferisce la studiosa Stefania Arcara nel suo saggio *Wilde “in carcere et vinculis”: individualismo e reinvenzione del sé nel De Profundis*,⁴⁷ il testo si presenta sotto forma di una lunga lettera all'amante Lord Alfred Douglas, come conferma la dedica iniziale in cui lo scrittore chiama l'amico con il nomignolo “Bosie”. Tuttavia l'opera, eterogenea, affronta varie tematiche anche da un punto di vista filosofico e l'autobiografia cede spesso il passo a riflessioni sul tempo, sul dolore, sull'amore, sull'arte, sull'immaginazione e soprattutto, cosa che più ci interessa, sulla prigione. Il *De Profundis*, inoltre, è attraversato da toni lirici, espressi da uno stile poetico raffinatissimo, a testimonianza di come l'esperienza carceraria generi quell'ispirazione fondamentale al raggiungimento della pienezza artistica ed estetica.

45 Il principe, imparentato con lo zar Alessandro II, era un fervente sostenitore del pensiero di Bakunin e nel 1876 fu nominato segretario generale del nono congresso dell'Internazionale dei Lavoratori. Fu incarcerato nel 1883 a Clairvaux perché sospettato di essere colluso con gli anarchici che il 13 marzo 1881 attentarono alla vita dello zar.

46 O. Wilde, *De Profundis* (1897-1905) in *The Soul of Man and Prison Writings*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 126.

47 S. Arcara, *Wilde “in carcere et vinculis”: individualismo e reinvenzione del sé nel De Profundis*, in G. Traina, N. Zago, *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Roma, Bonanno Editore, 2009.

Nel solco della tradizione ottocentesca, anche per Wilde la cella assume contemporaneamente la duplice caratteristica di luogo infernale e spazio benefico della meditazione, della lettura e del ristoro. Così se l'autore confida all'amico Frank Harris "Surely like Dante I have written upon my face the fact that I have been in hell. Only Dante never imagined any hell like an English prison"⁴⁸ o scrive "in the lowest mire of Malebolgie I sit between Gilles de Retz and the Marquis the Sade,"⁴⁹ egli riconosce anche come la cella gli abbia dato modo di rileggere i testi sacri e le opere più significative della cristianità quali la *Divina Commedia*, la *Vie de Jésus* di Renan, i *Vangeli*, la *Civitas Dei* di San Agostino, oltre ai classici quali Shakespeare e Goethe. Altra analogia con Verlaine che, in un passo delle *Mes Prisons*, accennava allo stesso tipo di letture. Ed ecco che la conversione si realizza in una rinascita che, come nel caso del poeta francese, non è solo religiosa ma anche e soprattutto artistica. Wilde riscopre la figura di Cristo che ai suoi occhi incarna sia il riscatto morale che la perfezione letteraria. Scrive Stefania Arcara "il Cristo laico di Wilde nel *De Profundis* è l'esteta supremo, il modello più alto di artista, l'incarnazione massima dell'individualismo e dell'immaginazione. Attraverso l'analogia con Cristo, lo scrittore incarcerato tenta di trasformare il dolore in appagamento estetico, un mezzo di rigenerazione della propria persona, umana e artistica."⁵⁰

La reclusione per Wilde, come già per Verlaine, è la condizione necessaria per trasformare le esperienze dolorose e drammatiche della vita in arte o "musica", lo spazio in cui l'autore ridefinisce se stesso, ritrova la propria identità di scrittore e, potremmo dire, raggiunge finalmente le vette del Parnaso. Nel suo saggio, Arcara riferisce che il *De Profundis* è stato valutato secondo due scuole di pensiero. La prima considera quest'opera come una sorta di spartiacque tra un Wilde pre-prigionia in cui troviamo un autore dissoluto, cinico, ma *dandy* arguto e geniale, e un Wilde post-prigionia in cui troviamo invece uno scrittore pentito, triste, ma spento e sconfitto. La seconda, invece, giudica il *De Profundis* come il testo più riuscito e maturo di Wilde e comunque in continuità col passato. Appartengono alla prima scuola di pensiero critici come Gide, che definì il testo il "singhiozzare di un uomo ferito"⁵¹ o, come scrive

48 F. Harris, *Oscar Wilde: His Life and Confessions* (1938), London, Panther, 1965, p. 198.

49 O. Wilde, *op. cit.*, p. 47.

50 S. Arcara, *op. cit.*, p. 440.

ancora Arcara, molti esponenti dei *gay studies* preoccupati di mantenere l'immagine anticonformista e iconoclasta dell'autore inglese quale fondatore e primo “martire” del movimento di liberazione omosessuale.⁵² Appartengono, invece, alla seconda scuola di pensiero personalità come George Bernard Shaw, il quale capì che nel *De Profundis* Wilde tentava di riaffermare la propria statura artistica, crollata in seguito allo scandalo.⁵³ Questa è anche la posizione di Arcara la quale evidenzia come, dopo il processo, Wilde non avesse più un'identità o un nome ma solo un numero C.3.3. Scrive la studiosa: “Wilde si è visto strappare progressivamente ogni identità: quella di artista, di uomo ricco e di successo, di marito e padre di due figli (la cui custodia gli fu tolta); in luogo di tutto ciò le istituzioni medico-legali gli impongono un'unica etichetta: quella di “sexual pervert”.⁵⁴ Per ritrovare la sua identità di scrittore, l'autore deve allora, nonostante le sofferenze che gli procura, “soggiornare” nel luogo che per eccellenza stimola e ispira la scrittura, nel solo spazio in grado di fornire all'intellettuale la libertà poetica. Ecco perché per Wilde, come già per Verlaine, l'esperienza del penitenziario rappresentò la tappa più importante e formativa del proprio itinerario personale tanto che l'autore inglese scrisse: “The two great turning-points of my life were when my father sent me to Oxford and when society sent me to prison”.⁵⁵

3.2. Dalla scrittura liberatoria a quella di denuncia. Céline: *Lettres de prison* e *Féerie pour une autre fois*

Nel Novecento francese, lo scrittore che per eccellenza rielabora e rinnova i temi della scrittura carceraria, subendo e patendo le sofferenze di una reclusione molto dura che lo sfianca nell'animo e nel corpo, è senza dubbio Louis-Ferdinand Céline. Nell'ultimo periodo, e anche in occasione del cinquantesimo anniversario della morte avvenuta nel 1961, sono stati pubblicati nuovi studi sulla figura di quest'autore così controverso (soprattutto per le sue convinzioni antisemite e razziste), tra i quali ricordiamo gli atti del convegno *Image de la France dans l'oeuvre de Céline*,⁵⁶

51 Ivi, p 436.

52 Ivi, p 437.

53 Ivi, p. 441.

54 Ibidem.

55 O. Wilde, *op. cit.*, p. 99.

organizzato dalla *Société d'études céliniennes*, e il libro di Marina Alberghini dal titolo *Louis-Ferdinand Céline. Gatto randagio*,⁵⁷ che, partendo da un'analisi delle lettere scritte in carcere, offre nuovi spunti di riflessione sul rapporto *enfermement-écriture* nella poetica céliniana.

Durante la reclusione nella fortezza danese di Vestre Faengsel, che durò dal dicembre del 1945 al febbraio del 1947, l'autore iniziò la stesura di *Féerie pour une autre fois*, poi pubblicato nel 1952, e scrisse diverse lettere indirizzate alla moglie Lucette e all'avvocato e amico Maître Mikkelsen, raccolte da François Gibault,⁵⁸ uno dei più importanti biografi di Céline e ora presidente della *Société d'études célinienne*, nell'edizione per Gallimard del 1998. Al fine di comprendere meglio la rappresentazione dell'immaginario carcerario che emerge da questi testi, risulta necessario ricostruire gli eventi che costarono a Céline l'esilio e la detenzione. Nella prefazione a *Lettres de prison*, Gibault stesso ricorda le vicissitudini storiche e giudiziarie che travagliarono lo scrittore ma che contribuirono anche all'elaborazione del suo romanzo autobiografico.

Dopo lo sbarco degli Alleati il 6 giugno del 1944, Céline decise di abbandonare il paese, preoccupato per la sua incolumità. Diversi scrittori e militanti della Resistenza lo avevano accusato di collaborazionismo con il governo del maresciallo Pétain, anche a causa di tre pamphlets violentemente antisemiti, *Bagatelle pour un massacre* (1937), *L'Ecole des cadavres* (1938) e *Les Beaux Draps* (1940). Non è questa la sede per sollevare la delicata questione relativa al “razzismo scientifico” di Céline e nemmeno per illustrare le teorie di chi tende a vedere nell'autore un antisemita feroce e chi invece tende a giustificarlo, sostenendo che egli non era un collaborazionista ma piuttosto un nichilista non schierato né dalla parte dei nazisti né dalla parte degli antifascisti. Sta di fatto, però, che Céline, dopo lo sbarco alleato, aveva delle buone ragioni per temere della sua vita. In diversi scritti, infatti, egli aveva sostenuto la necessità di una Francia forte e potente, militarmente alleata con la Germania nazista, e popolata solo da ariani. Per quanto qualche critico tenda a minimizzare queste convinzioni, le parole lasciateci

56 AAVV, *Image de la France dans l'oeuvre de Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 2011.

57 M. Alberghini, *Louis-Ferdinand Céline. Gatto randagio*, Milano, Ugo Mursia Editore, 2009.

58 L. F. Céline, *Lettres de prison à Lucette Destouches et à Maître Mikkelsen* (1945-1947), a c. di. F. Gibault, Paris, Gallimard, 1998.

da Céline stesso non lasciano adito a dubbi e pesano come macigni. In *L'Ecole des cadavres*, egli scrisse:

Les juifs, racialement, sont des monstres, des hybrides, des loupés tirillés qui doivent disparaître. [...] Dans l'élevage humain, ce ne sont, tout bluff à part, que bâtards gangréneux, ravageurs, pourrisseurs. Le juif n'a jamais été persécuté par les aryens. Il s'est persécuté lui-même. Il est le damné des tiraillements de sa viande d'hybride.⁵⁹

E ancora:

Je me sens très ami d'Hitler, très ami de tous les Allemands, je trouve que ce sont des frères, qu'ils ont bien raison d'être racistes. Ça me ferait énormément de peine si jamais ils étaient battus. Je trouve que nos vrais ennemis c'est les Juifs et les francs-maçons. Que la guerre c'est la guerre des Juifs et des francs-maçons, que c'est pas du tout la nôtre. Que c'est un crime qu'on nous oblige à porter les armes contre des personnes de notre race, qui nous demandent rien, que c'est juste pour faire plaisir aux détrousseurs du ghetto. Que c'est la dégringolade au dernier cran de la déguelasserie.⁶⁰

Come si può leggere in *Féerie pour une autre fois*, Céline e la moglie lasciarono Parigi nel giugno del 1944 e si recarono nella cittadina di Baden-Baden dove incontrarono l'amico e attore Robert Le Vigan,⁶¹ molto vicino agli ambienti collaborazionisti. Non riuscendo a ottenere subito da parte della autorità tedesche il visto per la Danimarca occupata, dove Céline poteva contare su dei depositi in oro, nell'ottobre del 1944 la coppia raggiunse la città di Sigmaringen dove si era rifugiato il governo filonazista di Pétain. Il 27 marzo del 1945, Céline e la moglie riuscirono finalmente, grazie a un visto tedesco, ad arrivare a Copenaghen, ma nel dicembre dello stesso anno lo scrittore venne arrestato e condotto a Vestre Faengels. Già nell'aprile del

59 L. F. Céline, *L'Ecole des cadavres*, Paris, Denoël, 1938, p. 108.

60 Ivi, p. 151.

61 Famosissimo attore francese degli anni Trenta, la sua carriera terminò dopo la Liberazione. Accusato di collaborazionismo, egli trascorse il resto della sua vita in Spagna e in Argentina.

1945, dopo la liberazione della Francia, la corte di giustizia della Senna aveva emesso un mandato di cattura contro Céline, accusandolo di tradimento, collaborazionismo e antisemitismo. L'ambasciatore francese presso il governo danese richiese l'estradizione dello scrittore che però venne negata. Nel frattempo, l'amico Mikkelsen si attivò per liberare Céline, sostenendo la falsità delle due accuse di tradimento e di collaborazionismo. Per quanto riguardava l'antisemitismo, il legale sostenne che nei tre pamphlets, l'autore, nonostante le dichiarazioni molto forti contro gli ebrei, non aveva auspicato la morte di nessuno e non aveva mai incitato all'odio razziale. Secondo l'avvocato, Céline era completamente innocente e vittima dell'accanimento di una cricca di scrittori francesi, invidiosi del suo talento e del suo genio.⁶² Ad ogni modo, il governo danese, pur respingendo la richiesta di estradizione, stabilì che per il momento Céline dovesse rimanere in carcere.

Prima di procedere all'analisi delle lettere e di *Féerie pour une autre fois*, è necessario sottolineare che i testi cèliniani della reclusione costituiscono una *scrittura di denuncia* dove l'immaginario della prigione che vi emerge è privo di qualsiasi idealizzazione romantica. A differenza della memorialistica carceraria dell'Ottocento e della scrittura *liberatoria* di Verlaine, dove la fortezza assume anche la valenza positiva di luogo della rinascita spirituale e della conversione, il penitenziario viene invece descritto da Céline sempre e solo come un inferno, un luogo mostruoso e aberrante che con le sue torture debilita il corpo, fagocita l'anima e priva della libertà. Il passaggio dalla scrittura *liberatoria* a quella di *denuncia* rappresenta anche un cambiamento nel modo di concepire il carcere: si passa dalla claustrofilia ottocentesca alla claustrofobia

62 Tra questi c'era sicuramente Jean Paul Sartre che nel 1945 aveva pubblicato un saggio dal titolo *Portrait de l'antisémite* nel quale additava Céline come il peggiore rappresentante del collaborazionismo e del razzismo francese, aggiungendo che egli aveva sposato le tesi socialiste dei nazisti perché da loro pagato. Céline rispose ferocemente nel 1948 con una lettera poi intitolata *A l'agité du bocal*, traducibile con l'espressione *Al tizio in stato confusionale*, nel quale lo scrittore storciva il nome del padre dell'Esistenzialismo in *Tartre* e si rivolgeva a Sartre con queste parole: "Ecco dunque quello che scriveva questo piccolo scarafaggio mentre io ero in prigione col rischio di essere impiccato. Dannata piccola schifezza gonfia di merda, tu mi esci di mezzo al culo per salire in alto! Ano di Caino pfoui! [...] Che ti possa spappolare! Sì, io lo vedo, quei grossi occhi... il dente velenoso... quello sfiatatoio bavoso [...] fottuto delatore, maledetto, laido, servo rompiballe, somaro con gli occhiali [...] Quegli occhi da embrione? Quelle spallucce?... la pancetta prominente? Tenia, ecco, sì tenia d'uomo, posta dove sapete... e filosofo [...] Sartre e la cricca... Io non niente in comune con questi cani." (da M. Alberghini, *op. cit.*, pp.747-748.). Nonostante l'opposizione dei più importanti scrittori e intellettuali di sinistra, Céline tornò in Francia nel 1951, usufruendo della legge sull'amnistia.

novocentesca, un tema quest'ultimo che emerge soprattutto dai testi della letteratura concentrazionaria. È pur vero che Céline, il quale inizia in prigione la stesura di *Féerie pour une autre fois*, trova nella scrittura, come già i romantici prima di lui, lo spazio del rifugio e dell'evasione rispetto alle brutture del carcere, ma egli non lo fa con lo scopo di raggiungere la perfezione estetica, stilistica o poetica. Céline è convinto che uno scrittore possa produrre ottimi romanzi o eccellenti poesie a prescindere dall'esperienza dell'*enfermement*. La scrittura della reclusione non deve essere un mezzo finalizzato al conseguimento della *sublimation littéraire* ma piuttosto uno strumento di denuncia delle storture del sistema carcerario e delle sofferenze dei detenuti.

Per quanto riguarda le opere della prigionia céliniana, proponiamo un'analisi dei testi in base alle tre declinazioni assunte dall'immaginario novecentesco dell'*enfermement* e sulle quali si sono strutturati i capitoli di questa tesi: legge, pulsionalità e scrittura.

Il penitenziario come spazio dell'autorità, e del potere esercitato a danno degli elementi considerati destabilizzanti per l'armonia del sistema, è sicuramente una delle rappresentazioni più frequenti nelle corrispondenze di Céline, il quale si proclama innocente e si sente vittima di un complotto ordito ai suoi danni dalle istituzioni politiche francesi e dall'intelligenza culturale di sinistra. Nelle lettere dell'agosto 1946 alla moglie, egli scrive:⁶³

Un fatto è certo ed è che bisogna essere molto ingenui per pensare che i miei nemici in Francia si stancheranno del loro odio verso di me [...] Io non posso occupare indefinitamente e per anni un letto di ospedale. È assurdo. Preferirei allora andare a chiudere il conto con i francesi piuttosto che restare in questo stato assurdo che non serve a nulla alla resa finale dei conti [...] Io non sono venuto a cercare una prigione in Danimarca. In Francia ne potevo trovare quante ne volevo. - Da otto mesi faccio della prigione assolutamente gratis [...] Se la giustizia francese detta legge in Danimarca perché venire fin quassù a esiliarmi? [...] Non sono stato internato qui ma mi hanno imprigionato bello e buono.⁶⁴

63 Riportiamo i diversi passaggi delle lettere nella traduzione italiana, prendendo come fonte e punto di riferimento l'opera di Marina Alberghini la quale ha pubblicato in modo sistematico la corrispondenza di Céline con la moglie Lucette.

64 M. Alberghini, *op. cit.*, pp. 676; 678.

Céline si rivolge a quegli stessi governi che lo hanno incarcerato e, con una prosa veemente e decisa, si difende dalle accuse di collaborazionismo, dipingendo la giustizia francese come un apparato iniquo e sadico finalizzato, come all'epoca della rivoluzione e della *Comune*, alla tortura e all'annientamento di coloro che la pensano diversamente. In una lettera scritta in inglese e indirizzata ad Aage Seidenfaden, direttore della polizia di Copenaghen, poi tradotta in francese per la moglie Lucette e l'amico Mikkelsen, Céline afferma:

Non capisco in che modo io possa essere più colpevole di "collaborazionismo" di quei signori [...] io che non ho mai collaborato, mai scritto un articolo sotto l'occupazione, mai stato membro di alcun partito o di qualche società, mai parlato in pubblico o alla radio, mai lavorato [...] per i tedeschi. Durante il mio soggiorno forzato in Germania, non ho fatto altro che prodigare le mie cure ai rifugiati francesi, e questo assolutamente gratis. Ho pagato di mio e vissuto del mio. Ero un avversario riconosciuto del governo Pétain-Laval, che aveva proibito i miei libri nella zona Sud della Francia [...] Ho saputo ora, dal mio ultimo interrogatorio, che il governo francese esige che io sia rimandato in Francia per essere giudicato per aver agito contro gli interessi del mio Paese. Cosa che respingo fermamente. Io sollecito il governo danese perché mi accordi lo statuto di rifugiato politico e mi protegga. Io sono uno scrittore e niente altro che uno scrittore [...] La verità è che ho degli scrittori rivali, che vogliono vendicarsi e farmi sopprimere. Io nego formalmente di aver fatto alcunché contro il governo francese [...] Non mi fido per niente della giustizia francese che come nel 1793 e nel 1871 è una giustizia fatta di sadismo e odio popolare [...] Rimandandomi in Francia mi si uccide, là mi assassineranno certamente, dopo avermi torturato.⁶⁵

Sempre sull'accanimento della giustizia francese, egli, al fine di rafforzare la sua tesi, ricorda con abile retorica e in modo furibondo, come i più importanti letterati della sua nazione siano stati perseguitati o esiliati ingiustamente, tra di essi Verlaine e Vallès condannati a una dura reclusione e nei quali Céline si identifica:

65 Ivi, pp. 684-685.

Bisogna dire a questi balordi merdosi ignoranti che non sanno niente e ciarlano di tutto – che Villon, Rabelais, Du Bellay, Voltaire, Victor Hugo, Verlaine, Rimbaud, Chateaubriand, Béranger, Jules Vallès, Emile Zola, Romaine Rolland, Léon Daudet, per non citare che i più noti, hanno dovuto scappare dalla giustizia francese per quasi tutta la loro vita [...] Ci sono sempre dei pretesti per perseguire lo scrittore francese.⁶⁶

In carcere, Céline sente anche il bisogno di chiarire definitivamente il discorso relativo al suo razzismo. Diverse sono le lettere in cui l'autore si difende dall'accusa di antisemitismo. Ne riportiamo qui vari estratti, nei quali però emerge di nuovo una sorta di antigioiudaismo che lo scrittore non riesce a celare e che si manifesta allorché egli accusa gli ebrei di essere stati la vera anima delle SS e del collaborazionismo stesso:

Mi si dice il grande responsabile delle persecuzioni ebraiche in Francia. È una grossolana invenzione. L'ho forse inventato io l'antisemitismo [...] D'altronde nei miei libri non ho mai raccomandato misure antisemite, ma l'emulazione, il risveglio degli ariani abbruttiti e l'unione franco-tedesca per la pace. [...] E poi [...] devo segnalare che durante l'occupazione i più attivi agenti della Gestapo, degli SS e SD erano quasi sempre degli ebrei o mezzi ebrei, che i più ardenti persecutori degli ebrei, delatori, erano gli ebrei stessi. Questo fenomeno si è riprodotto in altri Paesi. E mi ha posto in dubbio su ogni principio razziale. Ho trovato nella maggioranza di noti antisemiti e di grandi "collaborazionisti" evidenti tracce di sangue semita o di filiazione israelita. [...] Churchill ne ha scritte peggio di me contro gli ebrei. E Gesù Cristo anche [...]⁶⁷

Infine, l'accusa di tradimento, quella che ha maggiormente ferito lo scrittore e dalla quale Céline si difende ricordando l'amore per la patria, il desiderio di una Francia invincibile e il tentativo di evitare la guerra. Nel momento in cui l'autore si definisce un superpatriota, egli sente la necessità di proclamare che il tradimento è a lui estraneo come l'omosessualità. Nelle lettere di Céline, si delinea dunque una sorta di legame tra

⁶⁶ Ivi, p. 695.

⁶⁷ Ivi, pp 687; 693.

l'ebreo, l'omosessuale, l'intellettuale di sinistra, la giustizia popolare, che vengono considerati come dei nemici, come una sorta di alterità pericolosa rispetto a un'identità che trova il suo fulcro nell'essere europeo, borghese, anticomunista e virile. In questo senso, ritroviamo anche nelle corrispondenze i fondamenti di un razzismo molto accentuato. Singolare, poi, che l'autore accusi i comunisti di adoperare il metodo dell'aggressione verbale e della delegittimazione dell'avversario, essendo quest'ultimo proprio lo strumento utilizzato da Céline stesso (che spesso si lascia andare a violente imprecazioni e volgarità) nelle lettere e nei pamphlets:

Io reagisco con rabbia e indignazione contro l'ignobile accusa, d'altronde formulata vergognosamente, di aver mai "denunciato" qualcuno ai tedeschi. Questo agire mi è estraneo come l'omosessualità [...] Quanto all'insulto di "pornografo" non merita che un ceffone a chi lo dice e basta. Mi sa che questo modo di aggredire, di demonizzare l'avversario è tipico dei comunisti. [...] Io sono un superpatriota francese che attraverso la poesia aveva sognato di contribuire a impedire la guerra. Pensavo che il mio impegno e il mio sacrificio fossero necessari. Sono tutto il contrario di un traditore [...] Vengo punito, atrocemente punito, di essere stato troppo sensibile e generoso. E loro lo sanno.⁶⁸

La prigione come spazio di un ingiusto accanimento delle istituzioni si accompagna anche al discorso medico. Nelle varie corrispondenze, Céline evidenzia come il carcere conduca alla malattia, al disfacimento del corpo, alle soglie della morte. Egli si proclama solidale con tutti i detenuti del mondo, come vedremo anche dalla dedica ai carcerati in *Féerie pour une autre fois*, che sono costretti a subire pene fisiche dolorosissime. Il penitenziario appare come uno strumento di tortura barbaro e spesso, nella sua scrittura, Céline assurge a simbolo della sofferenza universale, novello Cristo ingiustamente deriso, maltrattato e sacrificato. Scrive Marina Alberghini che in prigione l'autore torna a patire i vecchi disturbi come la cefalea, l'insonnia, la nevrite al braccio a cui si aggiungono la pellagra, la caduta dei denti, il dimagrimento, un blocco intestinale, la nevrosi cardiaca, l'enterite e i reumatismi.⁶⁹ Nelle lettere, l'autore elabora un vero e

⁶⁸ Ivi, p. 691.

⁶⁹ Ivi, p. 648.

proprio bollettino medico delle condizioni che lo porteranno nei giro di pochi mesi a essere uno scheletro vivente. I particolari scatologici contribuiscono a denunciare la mostruosità dell'apparato carcerario:

Sono colpito da un'enterite ribelle a ogni cura, vi confesso con vergogna il fondo della mia miseria. Sono assolutamente incapace di andare al water naturalmente. Ci vuole paraffina, pillole, clisteri [...] utilizzo l'unico vaso della mia cella (in barba al regolamento) queste crisi mi prendono ogni 6-8-10 giorni – se no blocco totale irrimediabile [...] senza l'aiuto del clistere io muoio di occlusione intestinale o di appendicite [...] Mi sono riammalato, reumatismi dappertutto, e soprattutto al braccio destro e alle mani che si gonfiano e mi fanno soffrire giorno e notte più enterite.⁷⁰

La reclusione rende, attraverso la malattia, il detenuto una bestia, lo priva della sua dignità umana, lo spoglia del suo orgoglio, lo trasforma in uno zero, in un nulla. L'immagine di Céline che, pallido ed emaciato, si regge a mala pena in piedi e invoca la morte come fine delle sofferenze atroci ricorda, per contrasto, la figura di un altro scrittore francese, Robert Antelme, membro della Resistenza e poi autore di *L'Espèce humaine*,⁷¹ il quale trascorse un anno di detenzione nei campi di concentramento di Buchenwald e Dachau. Come ci ricorda la sua opera, Antelme, che si ammalò di tifo, sperimentò le atrocità della prigionia e della malattia, trasformandosi a poco a poco in uno scheletro che ogni giorno si trascinava nel fango ed era sottoposto a turni di lavoro durissimi. Céline e Antelme, l'uno collaborazionista e l'altro partigiano, l'uno perseguitato dalla giustizia francese e l'altro dai fautori della razza pura, l'uno esponente di convinzioni e ideali che si possono iscrivere nel pensiero politico dell'estrema destra e l'altro esponente del Partito Comunista,⁷² l'uno scrittore controverso di fama e di successo e l'altro scrittore spesso dimenticato o considerato minore, sono accomunati però dall'esperienza del carcere. Due uomini, due intellettuali e due autori così diversi, forse anche avversari, che sperimentarono sulla loro pelle la medesima e tragica

⁷⁰ Ivi, p. 649.

⁷¹ R. Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1947.

⁷² Antelme rimase iscritto al Partito Comunista Francese fino al 1956 quando vi fu espulso per la sua opposizione all'invasione di Budapest da parte dei carri armati sovietici.

conseguenza del corpo martoriato, del fisico intrappolato e svuotato che, ridotto ad automa, cerca biologicamente di sopravvivere e di adattarsi proprio come fanno gli animali allorquando le condizioni dell'ambiente mutano. Ecco come Céline riferisce dell'aggravarsi delle sue malattie:

Non sto in piedi. Il regime della prigionia, la spaventosa prova fisica e morale mi hanno annientato. Peso 60 chili [...] Non riesco a riprendere il mio peso, alla Vestre sono arrivato a 48 chili! E cioè quasi la metà del mio peso normale – Certo a causa del profondo crollo del sistema nervoso Simpatico che regola il metabolismo [...] Inoltre gli esami di qui hanno trovato che sono malato di insufficienza biliare – Non secerno che pochissima bile. [...] Sono diventato così debole e vacillante che le guardie di loro iniziativa (senza che chieda loro niente) fanno pulire la loro stanza da un manovale [...] Il rifugio della morte mi appare come un dolce asilo – è quello il mio posto.⁷³

In un'altra lettera, Céline descrive alla moglie una giornata tipica nel carcere-fortezza di Vestre. Vale la pena riportarla anche per capire perché lo scrittore, ormai esasperato, giungerà a dire: "Io non voglio più a nessun prezzo restare in una prigionia danese [...] Sento che sto diventando pazzo in una foresta di menzogne, piena di streghe invisibili che si divertono a torturarmi e a farmi perdere la testa [...] Se dovessi restare ancora in prigionia, cadrei in un tale stato di prostrazione che, giunto il momento, non potrei neppure difendermi."⁷⁴ Leggiamo:

Mia piccola cara, mi svegliano verso le 4, le 5. Sento entrare le guardie, animarsi la prigionia. Alle 5 mi alzo. Resto un pò intontito [...] Poi c'è la passeggiata fino alla mia gabbia dove sono da solo e resto 25 minuti all'aria aperta, il che è un favore, contemplo gli uccelli e il cielo e le cime degli alberi tutto lo spettacolo del mondo affascinante dei viventi. Non mi muovo molto perché sono sempre debole e soffro di leggere vertigini [...] Finita la passeggiata, torno in cella dove aspetto il pranzo. Resto con la testa tra le mani, mi trovo meglio così, penso agli affari miei e anche a pièces teatrali che faccio e disfaccio. Tu sai come mi sia facile entrare in uno stato

⁷³ M. Alberghini, *op. cit.*, pp.705-706; 649.

⁷⁴ Ivi, p. 708.

semi-sonnambolico non troppo doloroso e anzi piacevole nello stato in cui mi trovo [...] Dopo pranzo, se non ho troppo mal di testa, lavoro alla storia delle nostre disgrazie che sto scrivendo. Ecco ben presto la cena [...] Là dopo 2 ore [...] in cui veramente la malinconia del giorno mi casca addosso. Ma posso ancora fuggire dal mio stato "secondo" se si può definirlo così e leggere e scrivere un poco. 8 ore la giornata è passata e si va a letto dopo un altro calmante paraffina e seme di lino. [...] La prigione è un luogo sacro le cui regole sono misteriose e implacabili.⁷⁵

In questo testo, ritroviamo due *topoi* importantissimi della letteratura carceraria: la metafora dell'uccello e della gabbia, già rielaborata dai romantici, che rappresenta la tipica opposizione libertà-prigione, e, soprattutto, la concezione della lettura e della scrittura come rifugio ed evasione. Céline afferma di stare lavorando alla "storia delle nostre disgrazie" vale a dire al romanzo autobiografico *Féerie pour une autre fois*. Ma prima di occuparci di questo, più specificatamente della prigione come spazio della scrittura, rimane da indagare l'altra declinazione che la reclusione assume nelle corrispondenze céliniane, vale a dire la pulsionalità.

Nel penitenziario di Vestre, sin dall'inizio della detenzione, Céline si lascia andare a violenti scatti di rabbia, scenate e crisi isteriche alimentate dal fatto che egli non può più vivere insieme a Lucette. Il carcere si configura per lo scrittore come il luogo che alimenta e cementa un sentimento di cui quasi tutte le lettere alla moglie rendono testimonianza. Pochi giorni dopo l'arresto, Lucette viene scarcerata all'insaputa di Céline che viene condotto in un altro istituto. L'autore, preoccupato più per la sorte dell'amatissima moglie che per se stesso, in preda a crisi di pianto, invia una lettera ad un'allieva di Lucette dalla quale traspare tutta l'agitazione e l'angoscia dell'uomo innamorato a cui è stata strappata la sola ragione di vita:

Cara Bente, mi hanno cambiato prigione, non so più in quale prigione è Lucette. Non so perché ci hanno separato così brutalmente e trattati così crudelmente. Non capisco più niente. Sono pazzo di dolore pensando a Lucette, così devota, tenera, così innocente di tutta questa storia [...] Io sto morendo di dolore pensando a lei. Non finisco di piangere. Io non conto ma non riesco a sopportare di far soffrire

⁷⁵ Ivi, p. 674.

degli innocenti. E il nostro povero piccolo Bébert il nostro ultimo ricordo della nostra povera vita.⁷⁶

Lo scrittore riafferma dunque la natura perversa, malvagia e diabolica dell'istituzione carceraria la quale infligge delle ferite che non colpiscono solo il corpo ma anche l'animo e i sentimenti. La prigione alimenta il ricordo di un amore che non può più essere espresso o manifestato se non con la scrittura. È curioso notare, e questo merito va riconosciuto a Marina Alberghini, che, in tutte le lettere appassionate inviate alla moglie, Céline parla anche del suo affetto molto profondo per il gatto Bébert. Spesso l'autore si preoccupa della sua salute o del trauma che la lontananza dal padrone potrebbe avere su di lui, come se vedesse nel gatto il proprio doppio. In diverse occasioni, Céline scrive:

Non oso parlare di Bébert talmente mi fa pena il povero piccolo fragile animale travolto in questo ciclone [...] Anche Bébert deve stare attento. Lui è vecchio come me [...] Tutto piuttosto che mia moglie soffra e le sia tolto Bébert. Si è in tre con Bébert, si muore con Bébert basta, chiuso e non c'è altro da dire.⁷⁷

Tornando a Lucette, l'affetto che lo scrittore prova per lei si manifesta talora anche in modo feroce. Nell'agosto del 1946, sobillato dall'ex amante Karen che ha accolto in casa sua Lucette con la speranza di far di nuovo colpo sull'autore, Céline è convinto che la moglie stia dilapidando tutti i suoi averi. Terribili sono gli insulti e le volgarità che le rivolge dalla prigione in preda a crisi violente di rabbia:

Ho appena visto Karen che male mi ha fatto raccontandomi che il denaro ti fonde tra le mani [...] Tu ci rendi ridicoli e imbecilli davanti a tutti. Buffoni! Tu aggiungi supplizi al mio supplizio. Mi tocca a sopportare tutto compreso il tuo orribile infantilismo. Il tuo capriccio passa avanti a tutto. Tu preferisci la mia morte al tuo capriccio. Tu mi porti scientemente alla morte [...] Tu hai lasciato la briglia a tutti i tuoi sporchi istinti di anarchico sperpero ai tuoi vizi da saltimbanco al saccheggio

⁷⁶ Ivi, p. 647.

⁷⁷ Ivi, p. 655.

dei nostri poveri 4 soldi [...] La mia condanna a morte è la misera pecunia che tu dilapidi in questo momento in ghiribizzi, in follie – semplicemente per cedere ai tuoi sporchi istinti di generosità imbecille – generosità con il mio supplizio e la mia angoscia.⁷⁸

In un crescendo di ira, lo scrittore si rivela impietoso anche deridendo l'aspetto fisico della non più giovane moglie. Céline si mostra di nuovo un uomo singolare perché, come al solito, attribuisce agli altri comportamenti, qualità o epiteti che gli sono propri:

Tu poi ora non hai più un aspetto umano, scarnita, invecchiata fai paura a tutti – fai ridere – non potrai più lavorare – perdi le tue mani, tu ti distruggi e mi distruggi [...] Tu sei matta come quella cantante che contava i vermi [...] Rinchiudendomi, hanno liberato la tua follia, il tuo romanticismo epilettico di sprecona che non conserverà più niente.⁷⁹

Quando Lucette si reca in carcere con le ricevute, mostrando a Céline che i conti sono regolari e che Karen aveva mentito, lo scrittore si lascia andare a una scenata. Altro scoppio d'ira in prigione, ulteriore manifestazione delle sue pulsioni aggressive, a cui si uniscono, secondo le testimonianze di Mikkelsen, quelle delle due donne che iniziano a picchiarsi e a prendersi per i capelli. Con la bava alla bocca, impreca contro Karen la quale aveva fatto notare come Bébert le avesse rovinato le poltrone stile Luigi XV, Céline le urla: "Te le ricomprerò tutte le tue poltrone, non avere paura!".⁸⁰

Ma forse è la lettera del 22 agosto 1946 che esprime in modo più incisivo il turbinio di sentimenti e di emozioni vissute da Céline durante la detenzione. L'autore prova un rancore che si è accresciuto mese dopo mese e che ora ha raggiunto il suo apice. La prigione alimenta l'odio, incessantemente:

Mio piccolo micino, tu pensi davvero che io non mi renda conto del mio grado di solitudine? Perdinci! ne avrei a volumi di "solitudini" da raccontare [...] L'Orrore della prigione fa il resto e, ti assicuro, fino in fondo. Purtroppo non ho più molti

78 Ivi, p. 666.

79 Ibidem.

80 M. Alberghini, *op cit*, p. 668.

anni ma dei mesi, da vivere per vomitare tutto quello che ho inghiottito in questi mesi di rancore, di Umiliazioni e di odio – un odio a morte, al di là della morte – per questa spaventosa ingiustizia [...] ⁸¹

Dall'odio allo sconforto:

La domenica in prigione è lugubre [...] Le ore cadono come tanti ghiaccioli. Il cimitero riceve qualche afflitto li vedo dalla nostra finestra [...] Piove e si aspetta la fine della propria vita nell'ansia di essere rimandati in cella perché anche in questo marasma c'è l'ansia del peggio. [...] Io me ne andrei credilo senza fare una piega. Vorrei solo che vi salvaste te e Bébert. Io non ce la faccio a lottare contro un niagara di bestialità e di odio. Sono già stato abbastanza bestia io da infilarmi qua. [...] Domenica di nuovo. Non tengo più tanto alla vita per accanirmi in questo modo. È pagare troppo in sofferenze e umiliazioni. ⁸²

Eppure Céline reagisce, trovando nella lettura e nella scrittura i mezzi attraverso i quali evadere, immaginare e sentirsi libero, anche se per poco. Torna il tema romantico della prigione come spazio del sogno e del rifugio anche se, come abbiamo già evidenziato, nei testi céliniani non c'è nessun riferimento alla claustrofilia.

Le *Lettres de prison à Lucette Destouches* possono essere confrontate con le *Lettere dal carcere*⁸³ che Gramsci scrisse durante il periodo della detenzione (1926-1935) e che furono pubblicate per la prima volta da Einaudi nel 1947, l'anno in cui Céline fu scarcerato. Esistono diverse analogie tra i due epistolari, a partire dai titoli (*Lettere dal carcere*), dai destinatari (in entrambi i casi la maggior parte delle lettere sono indirizzate alle rispettive mogli) e soprattutto dalla rappresentazione dell'immaginario carcerario che vi emerge, e questo nonostante Céline e Gramsci incarnino, a causa dei loro orientamenti politici, due tipi di intellettuali assai diversi. Tuttavia, risulta interessante un confronto tra i due in relazione al rapporto tra l'esperienza della reclusione e la scrittura. Due differenze importanti devono essere, però, subito sottolineate. La prima riguarda il fatto che mentre le lettere di Céline erano private, tant'è vero che saranno

81 Ivi, p. 679.

82 Ivi, pp. 693-694.

83 A. Gramsci, *Lettere dal carcere* (1926-1935), Torino, Einaudi, 1965.

scoperte e pubblicate da François Gibaut una quarantina d'anni dopo la scarcerazione dell'autore, quelle di Gramsci erano già concepite come "pubbliche" anche se questo, come ci spiega lo studioso Andrea Manganaro in *Il cono d'ombra delle Lettere dal carcere*⁸⁴ (2009) non dipese tanto dalla volontà dell'autore quanto piuttosto dalla censura fascista che le scrutò una a una, facendone subito conoscere i particolari presso i gerarchi o pubblicizzandone in modo negativo il contenuto presso l'opinione pubblica. La seconda differenza riguarda, invece, l'esibizione della sofferenza fisica che nell'epistolario di Céline, come abbiamo evidenziato, è molto presente con la descrizione particolareggiata di tutte le malattie e che, al contrario, risulta assente nella corrispondenza gramsciana. Come ci ricorda Manganaro, "mai esibita nelle *Lettere*, questa sofferenza, che pure è riconoscibile in tante reticenze, costituisce un' antifrasi (anche in senso politico) rispetto alle descrizioni dei prigionieri del Risorgimento. Una «epistolografia», quella di Gramsci, che di fatto si oppone a quella «convenzionalmente carceraria»".⁸⁵ Scrisse l'intellettuale italiano:

Io non parlo mai dell'aspetto negativo della mia vita, prima di tutto perché non voglio essere compianto: ero un combattente che non ha avuto fortuna nella lotta immediata, e i combattenti non possono e non devono essere compianti, quando essi hanno lottato non perché costretti, ma perché così hanno essi stessi voluto consapevolmente.⁸⁶

Ma se Gramsci non fa riferimento alle pene e ai mali fisici che debilitano il suo corpo durante la reclusione, i temi della nostalgia e della lontananza dagli affetti più cari sono ben presenti nella sua corrispondenza ed è qui che troviamo un'analogia molto forte con le lettere cèliniane. Manganaro sostiene che emergono tre rappresentazioni del carcere dall'epistolario gramsciano: la prigione come spazio della detenzione politica, la prigione come spazio mentale e interiore della nostalgia "costituito dall'esser tagliato fuori non solo dalla vita sociale, ma anche dalla vita familiare",⁸⁷ la prigione come

84 A. Manganaro, *Il cono d'ombra delle Lettere dal carcere* in in G. Traina, N. Zago, *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Roma, Bonanno Editore, 2009.

85 Ivi, p. 502.

86 Ibidem.

87 Ivi, p. 503.

spazio di una reclusione comunicativa dal momento che era complicato far giungere le lettere ai suoi affetti più cari, sia a causa della censura fascista sia a causa della lontananza fisica della moglie e dei figli che si trovavano in Russia. Tre connotazioni che, come abbiamo visto, sono presenti anche nell'epistolario céliniano: lo scrittore francese si sente prigioniero politico e a questo si aggiunge il dolore causato dalla lontananza di Lucette e del gatto Bébert. E ancora, gli sfasamenti temporali nel ricevere le notizie aggravano quello che Céline avverte sempre più come mancanza comunicativa, isolamento e abbandono. In sintesi, a entrambi gli autori, manca, durante la detenzione, la percezione della vita degli altri e i due non riescono a farsi una rappresentazione sistematica della realtà delle persone amate. Possiamo, così, applicare l'analisi che Manganaro riserva alle lettere gramsciane anche all'epistolario di Céline: "l'esclusione dal presente è la dimensione che accomuna le loro esperienze carcerarie e determina anche la forma delle loro epistolografie; la reclusione, l'identità immutabile dello spazio della cella, la privazione della dimensione spaziale, amplificano loro le percezioni temporali e fanno avvertire loro il tempo come una «cosa corpulenta» proprio perché lo spazio non esiste più per loro".⁸⁸ Ma c'è un altro aspetto, senza dubbio il più importante, che accomuna Céline e Gramsci, vale a dire il mezzo che essi utilizzano per sopravvivere in carcere e al carcere: la scrittura. In *Antologia popolare degli scritti e delle lettere di Antonio Gramsci*,⁸⁹ Dacia Maraini scrisse che nelle *Lettere dal carcere* c'è la vita, il carattere, gli umori e il pensiero di un uomo che conosce l'arte della scrittura e che tramite essa documenta, come in un romanzo, il processo drammatico della propria distruzione, quella che Gramsci stesso definisce la propria "afasia psichica". La scrittura si caratterizza, dunque, per l'intellettuale italiano come la sola forma di sopravvivenza in prigione, come l'unica strategia per continuare a vivere, cui egli si aggrappa benché essa gli provochi persino dolore fisico e, proprio quando Gramsci non avrà più voglia di scrivere o sarà impossibilitato a farlo, egli sarà vinto e l'assassinio compiuto. Céline, come vedremo, condivide la stessa concezione della scrittura.

⁸⁸ Ivi, p. 504.

⁸⁹ AA.VV., *Antologia popolare degli scritti e delle lettere di Antonio Gramsci*, Roma, Editori Riuniti, 1957.

L'esperienza dell'*enfermement* non viene giudicata meno negativamente dallo scrittore francese per il motivo che essa gli conferisce l'opportunità di elaborare un romanzo straordinario quale *Féerie pour une autre fois*. La scrittura si configura più come una necessità per non soccombere in una tomba squallida, quale è il carcere che soffoca e distrugge. La studiosa Patricia Roth, nell'articolo *Les fictions de la prison danoise dans la correspondance et dans Féerie I* (1996), riprende la metafora mortuaria della prigione:

La prison est le seul lieu où il [Céline] se montre au travail ou dans la difficulté de travailler. Jamais la présence aux lieux décrits n'avait été aussi immédiate; Céline inaugure une formule qu'il reprendra dans ses derniers romans, articulée à d'autres thématiques. Les hauteurs de Meudon font figure de paradis panoramiques comparées à la fosse de la prison d'où s'échappent des écrits d'outre-tombe. La métaphore mortuaire filée par la description de cet univers carcéral et des environs motive en profondeur le texte de *Féerie I* écrit par un homme en quête d'unité, animé par la crainte de perdre son intégrité physique et les lieux qui le rattachent à son passé.⁹⁰

Siamo così lontani da quegli echi romantici e stendhaliani in cui l'esperienza della reclusione viene in qualche modo cercata o addirittura auspicata perché comunque formativa e indispensabile al raggiungimento della conversione e dell'ispirazione poetica. La scrittura per Céline rappresenta l'ultima speranza di una libertà che gli viene negata, una fune di salvataggio a cui aggrapparsi quasi istintivamente. Nella lettera del 26 marzo 1946, egli rivela a Lucette: "Io lavoro già – è la sola speranza che mi resta. Ritrovare la mia indipendenza. E dopo ci sto anche a morire – ma morire libero. Non ne posso più e tu anche anima mia di piagnucolare".⁹¹ Come a Wilde, anche a Céline la stesura di un testo in prigione offre l'occasione di ritrovare la propria identità di scrittore perduta a seguito delle provocazioni e degli scandali. Come Wilde, anche Céline è un uomo a cui è stato tolto tutto attraverso il carcere: famiglia, mezzi e, in particolar modo, il suo essere artista. Attraverso il romanzo autobiografico *Féerie pour une autre fois*,

90 P. Roth, *Les fictions de la prison danoise dans la correspondance et dans Féerie I*, in *Céline épistolier*, Paris, Actes du XI Colloque International Louis Ferdinand-Céline, Société d'études céliniennes, 1996.

91 Ivi, p. 656.

egli vuole riacquistare il suo status di letterato.

Abbastanza travagliato fu il percorso che portò alla stesura e poi alla pubblicazione dell'opera. Come ci spiega il critico Henri Godard, nell'introduzione a *Maudits Soupirs pour une autre fois*⁹² (1947), esistono quattro versioni del romanzo indicate dalle lettere dell'alfabeto A, B, C, D. La prima stesura (A) fu elaborata in prigione nel 1946 ma fu poi rivista e corretta da Céline, una volta scarcerato, nel 1947. Nacque così la versione B, alla quale l'autore diede il titolo di *Maudits Soupirs pour une autre fois*, volendo sottolineare lo sconforto e lo sgomento vissuti in carcere, il luogo maledetto per eccellenza. Tra il 1948 e il 1950, lo scrittore tornò sulle due stesure precedenti e ne elaborò un'altra, la C, di cui redasse due versioni. Una di queste, rielaborata nuovamente, costituì la versione definitiva (D) del romanzo, che fu pubblicato in Francia il 27 giugno del 1952, mentre l'altra rappresentò il punto di partenza per un'ulteriore opera a cui Céline diede dapprima il titolo di *Féerie pour une autre fois II* ma che poi, su insistenza dell'editore Gaston Gallimard, intitolò *Normance* (1954).

Secondo la studiosa Denise Aebersold, la stesura di quattro versioni dello stesso romanzo non dipese solamente dal "modus operandi" di Céline, il quale spesso tornava sui suoi scritti, li riformulava, ne cancellava delle parti e tutto con la solita veemenza e furia, ma anche da una finalità ben precisa che lo scrittore si era posto. Egli aveva concepito *Féerie pour une autre fois* come un'opera visionaria, ricca di riferimenti biblici, una moderna *Divina Commedia* in cui lo scrittore sarebbe infine assunto al ruolo di profeta. Non a caso, al termine del romanzo, Céline immagina la sua scarcerazione come un'assunzione al cielo ad opera del profeta Isaia il quale riconosce nell'autore il suo maestro e al quale gli chiede di dedicargli i suoi quattro vangeli, vale a dire le quattro versioni di *Féerie pour une autre fois*. Il ribaltamento dei ruoli, vale a dire il profeta Isaia come allievo e Céline stesso come maestro, status che nemmeno Dante osò rivendicare nei confronti di Virgilio che rimaneva pur sempre il "duca suo" e quindi a lui intellettualmente superiore, non è ascrivibile solo al narcisismo e alla sicumera dell'autore ma anche e soprattutto all'intenzione di Céline di confutare le accuse di antisemitismo che gli erano state rivolte. In *Féerie*, egli si pone come il prediletto salvato da Israele e quindi depositario della tradizione giudaico-cristiana. Scrive

⁹² L. F. Céline, *Maudits Soupirs pour une autre fois. Une version primitif de Féerie pour une autre fois* (1947), Paris, Gallimard, 1985, p. 10.

Aebersold nell'articolo *Féerie I et II: l'apocalypse célinienne*:

Le livre se termine par une vision: Céline sort de prison, emporté au ciel par le prophète Isaïe! Mais celui-ci l'appelle: «Maître» et lui demande de lui dédicacer ses *Evangelies*: les quatre Féerie. Le prophète Céline triomphe, «le vrai qu'a tout vu, qu'a bien vu, le seul pertinent, le vérace» sauvé par Israël.⁹³

Travagliata fu anche la scelta del titolo. Marina Alberghini ci fornisce una relazione⁹⁴ dettagliata sulle varie ipotesi prese in considerazione da Céline. Sembra che il primo titolo fosse *La battaglia dello Stige*, forse un tributo di Céline a Dante e alla figura del traghettatore Caronte il quale era solito trasportare, sulla sua nave che attraversava il fiume Stige, le anime dannate all'Inferno. In questo caso, sarebbe risultata immediata la similitudine tra la prigione e il luogo dannato. Poi sono seguiti i titoli *Battaglia*, *Dalla parte dei maledetti*, *Al vento dei maledetti*. Nel 1946, come ricordato, Céline optò per il titolo *Maudits soupirs pour une autre fois*, a cui seguì la decisione definitiva di utilizzare "Féerie" al posto di "Maudits Soupirs". "Féerie" è una parola che può essere tradotta in italiano come "magia", "incantesimo" o "fantasmagoria", e il termine si addice bene alla prosa visionaria del romanzo e ai tributi nei confronti di Shakespeare e della sua *Tempesta*. Nell'opera, infatti, Céline si paragona a Prospero che, come scrive Alberghini, "dà il là alla magia, evocando e spegnendo gli spiriti e decretandone la morte"⁹⁵ mentre l'amico artista e ritrattista Gen Paul viene associato, per la sua inquietudine di "figura metafisicamente cupa", al personaggio di Calibano. Il titolo rende dunque bene la metafora dello scrittore-mago che, attraverso il potere della creatività, evoca o distrugge immaginari. Ma il termine "Féerie", a nostro avviso, è stato scelto da Céline anche per un altro motivo: esso connota efficacemente il romanzo quale spazio del rifugio rispetto alle sofferenze della detenzione, uno spazio però fugace, destinato a svanire come un fantasma. La scrittura visionaria di *Féerie* concede pochi attimi di libertà all'autore che quando smette di lavorare alla sua opera, a causa dei disturbi fisici o delle regole carcerarie, si ritrova

93 D. Aebersold, *Féerie I et II: l'apocalypse célinienne*, Paris, Actes du Colloque International Louis Ferdinand-Céline, Société d'études céliniennes, 1992.

94 M. Alberghini, *op. cit.*, p. 659.

95 Ivi, p. 657.

sulle soglie del baratro. In questo senso devono essere lette le parole di Céline: "In una cripta porto avanti il mio fantasma di romanzo [...] Se smetto di danzare un secondo, allora la morte mi rapisce".⁹⁶

Sarebbe complicato riassumere il contenuto di *Féerie pour une autre fois*, trattandosi di un romanzo non lineare che al racconto autobiografico intreccia digressioni, sogni, visioni, riflessioni filosofiche e politiche, insulti e polemiche. Céline, grazie alla sua prosa geniale, riesce a mescolare magistralmente tutti questi aspetti in quella che può essere considerata la sua opera più ambiziosa, difficile e intimista. Ci limiteremo qui a dire che il romanzo racconta due importanti momenti della vita dello scrittore: gli ultimi mesi a Montmartre, prima dell'arrivo degli Alleati e dell'esilio, e, cosa che più ci interessa, l'esperienza carceraria a Vestre Faengels. Vediamo come l'autore rielabora molti dei temi già incontrati nelle corrispondenze.

Ecco come Céline descrive, all'inizio della seconda parte, la prigione nella quale è stato confinato. Non manca la solita polemica nei confronti dell'Olocausto e la rivendicazione della sua innocenza rispetto all'accusa di tradimento:

C'est embêtant de parler de prison, enfin tout de même faut y venir, voici onze mois que ça dure, onze mois c'est long... chaque second de jour et de nuit... [...] C'était pire il paraît Auchwitz... Ils ne mouraient pourtant qu'une fois a Auchwitz [...] gaz ou pas gaz, trique ou sans trique... Je sais comment un homme est fait, qu'on me raconte pas d'historiette! [...] Nordre Faengsel, Prison du Nord... mille deux cent dix cellules, cinq étages... Je l'ai pas choisie... Je l'ai vu de ma cage l'après-midi: construite en 1915... [...] Je me suis sacrifié pour tous... plus bas à présent engagé galeux suinteux que le dernier rat... Nordre Faengels... mutilé 75 p. 100... Enfants de France soyez fiers, comme on traite un héros grand-père. Le rat connaît les interstices, il entre il sort comme il veut...⁹⁷

La polemica lascia ben presto il posto a un lamento disperato, l'angoscia di un uomo che si ritrova in una cella angusta e soffocante. In un'atmosfera simile a quella dei romanzi di Edgard Allan Poe, tornano la metafora mortuaria del carcere e il motivo della

⁹⁶ Ivi, p. 656.

⁹⁷ L. F. Céline, *op. cit.*, pp. 217-218.

claustrofobia:

Ça y est! Je n'y comprendrai jamais rien... je suis à la merci de tout, ignorant de tout au fond de cette fosse... J'y vois très peu, et encore, une petite lueur vers midi... Le soupirail est trop haut... Je touche le mur, il est visqueux... la dalle aussi... l'humidité poisse mes tiffes et ma chemise de corps... Je bouge pas, je sue pas, c'est l'eau, et froide [...] Ah! C'est horrible d'être en prison, au caprice des méticuleux messieurs heureux.⁹⁸

Al dolore causato dalle sofferenze fisiche si aggiunge la preoccupazione per la moglie e il gatto, anch'esso, come il padrone, in uno stato di reclusione forzata:

C'est bien assez de ma pauvre Lucette si vous aviez pitié de qui... qui tourne autour de ma prison... de jour et de nuit... Et Bébert alors? Bébert mon chat... il est dehors avec Lucette, elle le quitte pas... il a passé tout avec nous, toutes les rafales, déluges possibles... dans un sac il est, il se rend compte, voilà des mois qu'il bouge plus... en bandoulière... il fait juste pipi un petit peu, il mange juste un petit peu... lui qu'était si exigeant là-bas, impossible à contenter, le caprice fait animal... maintenant c'est autre chose comme greffe... il bouge plus, il remue jamais... il a peur c'est tout.⁹⁹

Nemmeno il rumore del vento o i versi degli animali riescono a confortare l'autore. A differenza della letteratura carceraria romantica, dove la natura apporta dei benefici nell'animo dello scrittore, l'ambiente circostante contribuisce in questo caso ad aumentare le pene e le sofferenze del detenuto. L'aria gelida aggrava i disturbi fisici di Céline, mentre i latrati dei cani e i versi della civetta, che provengono dal cimitero, inducono lo scrittore a pensare alla morte. Secondo la studiosa Anne Seba Collett, autrice dell'articolo *Mon Bard à moi: Shakespeare et Céline*,¹⁰⁰ nel romanzo troviamo una connotazione negativa e macabra della natura, proprio come nelle tragedie di

98 Ivi, pp. 220-221.

99 Ivi, pp. 222-223.

100 A. Seba-Collett, *Mon Bard à moi: Shakespeare et Céline*, Paris, Actes du Dix-septième Colloque International Louis Ferdinand-Céline, Société d'études céliniennes, 2008.

Shakespeare, dove il motivo della "féerie" si lega ad un'atmosfera popolata da fantasmi e streghe:

Les rafales emportent les *Hielp! Hielp!*... C'est du vent d'à travers les arbres. Les chiens du guet foncent aboient, dix, quinze, vingt... [...] en plus de la chouette... elle arrête jamais la chouette, la chouette du cimetière... Vous direz: il le fait exprès... Ah! l'aube après, c'est les petons, des petits pieds d'enfants vous diriez, la ribambelle des sabots... au ras de ma porte... *tap tap tap*... la kyrielle... Je suis aux condamnés à mort... c'est le prévenus qui rentrent des cages, des dix minutes d'air extérieur... les mains derrière le dos, têtes basses... la queue leu leu, absolument sages... Ecoutez-les monter tout pieux les deux cent cinquante brins d'acier... et puis le cellules qui claquent, les portes, *trac trac*... l'énorme castagnette du vaisseau, la nef à l'envers, proue en bas, quille en l'air, les renfermés à la manoeuvre!¹⁰¹

Il corpo martoriato: se nelle lettere Céline fornisce un bollettino di tutte le sue malattie, in *Féerie* egli parla della pellagra, da lui considerata come una malattia eroica. In *Naissance de la Clinique*¹⁰² (1963), Foucault evidenzia come ancora nella prima metà del Novecento fosse credenza comune che i disturbi che tendevano a consumare l'organismo e a dare un colorito bianco, quali l'anemia o l'avitomiosi, rappresentassero in qualche modo un segno della volontà divina. Il malato pallido, o dal colorito smorto, veniva spesso visto come un angelo, un tramite tra il cielo e la terra, ed è per questo motivo che veniva giudicato come un eroe. Scrive Céline:

Ça serait rien, mais c'est la pellagre, la pellagre e la sens, je suis atteint... Oh! La pellagre je dirais rien... C'est une maladie héroïque, historique. J'en suis atteint. Ils ont des médecins à l'ambulance, ils verront un jour... «Il est mort d'avitaminose» Pas besoin de me peindre! [...] Oh, je m'égare de la pellagre... je disserte... je déconne bourdonne aussi tonne.¹⁰³

101 L. F. Céline, *op. cit.*, p. 221.

102 M. Foucault, *Naissance de la Clinique* (1963), Paris, Puf, 1988.

103 L. F. Céline, *op. cit.*, p. 224.

E ancora, la rappresentazione del carcere come luogo della legge e della persecuzione ingiusta a danno di un innocente. Tornano le accuse contro la giustizia popolare:

Les juges, les jurés du monde ne torturent que des innocents. Sitôt qu'ils vous posent la main dessus, ça suffit, ils vous prennent tous vos crimes, ils se chargent de tous vos péchés, vous êtes plus criminel de tout, c'est la transmutation magique, vous tournez tout ange, eux plus d'âme! Ça c'est baisé on peut le dire! Tous les criminels son dehors! Alleluia! [...] Tous les criminels sont dehors... droits communs, avorteurs, nazis, faux chéquards, donneurs, étrangleurs... écoutez-les passer au ras de ma porte, au juste, tout innocents mômes...¹⁰⁴

Come abbiamo già evidenziato in precedenza, Céline vuole, attraverso questo romanzo, riacquistare lo status di letterato e artista messo in discussione dalle accuse di tradimento e collaborazionismo. Ecco perché egli continua a proclamarsi, costantemente e incessantemente, innocente. L'elenco delle malattie che troviamo nelle lettere, il riferimento alla pellagra che emerge dal romanzo, più in generale la descrizione delle torture ingiustamente patite durante la detenzione, portano a una sorta di identificazione tra il corpo martoriato della scrittore e la Francia ferita dalla guerra, a cui spesso l'autore fa riferimento. Attraverso questo legame così stretto e sentito con la sua nazione, egli mira, con *Féerie*, a una riconciliazione letteraria che effettivamente avrà luogo dopo il suo ritorno a Parigi nel 1951. Nell'articolo *Le «mal du pays» dans Féerie pour une autre fois I* (2010), la studiosa Sonia Anton scrive:

Le détenu de la Vestre Faengsel énumère une longue série de motifs de plaintes. Certaines mentions sont récurrentes et obsessionnelles, telle l'évocation des ses douleurs physiques [...] Les conditions de détention [...] fondent quant à elle la matière du récit. Mais lorsqu'il s'agit pour Céline de hiérarchiser les souffrances dont il se plaint, c'est le «mal du pays» qui occupe la première place.¹⁰⁵

104 Ivi, p. 222.

105 S. Anton, *Le «mal du pays» dans Féerie pour une autre fois I*, Paris, Actes du Dix-huitième Colloque International Louis Ferdinand-Céline, Société d'études céliniennes, 2010.

Vista l'ampiezza dei temi proposti da Céline, molteplici sono state le riflessioni e le analisi su quest'opera, come del resto attesta la bibliografia sterminata relativa a *Féerie*. Tuttavia, quello che preme particolarmente a questo studio è indagare il legame che si instaura tra l'esperienza dell'*enfermement* e quella dell'*écriture*. A tal fine, può risultare utile la lettura critica, proposta da Yannic Mancel, dal titolo *Sémiotiques de la folie et de l'écriture dans Féerie pour une autre fois*.¹⁰⁶

Lo studioso sostiene che cinque sono le categorie semantiche su cui si struttura il romanzo: le prime tre, vale a dire la bestialità, la malattia e la reclusione, sono sintetizzate nella dedica iniziale "aux animaux, aux malades, aux prisonniers"; la quarta, la follia, funge da isotopia principale e costante; la quinta, la scrittura, attraversa tutte le isotopie precedenti e le alimenta incessantemente. Scrive Mancel:

La dédicace de *Féerie* pourrait donc, à ce titre, être investie d'une fonction de *direction de lecture* analogue à celle que Rabelais semble avoir assignée aux Prologues des ses différents récits. [...] Nous postulons donc que la dédicace de *Féerie* a pour fonction d'indiquer les isotopies qui structurent le texte. [...] Ce sont précisément ces trois moments de l'histoire de la folie (maladie, animalité et internement) que l'on retrouve à l'oeuvre [...] et dont nous allons maintenant analyser le développement isotopique complexe dans la globalité du récit.¹⁰⁷

Ma che cosa intende il critico per "follia"? Troviamo la risposta in questo passaggio:

Puis, qu'à partir de la Renaissance la fascination exercée par la folie sur la culture européenne est indissolublement liée aux représentations de l'animalité, du désordre et de la monstruosité. Et enfin que la folie, cherchant à l'âge classique une définition de soi-même dans l'unique dénominateur commun de ses différentes manifestations: l'exclusion morale et sociale, trouvera la réalisation matérielle de son unité dans ce que Michel Foucault appelle le «coup de force» de l'internement.¹⁰⁸

106 Y. Mancel, *Sémiotiques de la folie et de l'écriture dans Féerie pour une autre fois*, in J. P. Dauphin, *Lectures de Féerie pour une autre fois*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1979.

107 Ivi, p. 126.

La follia viene dunque definita in relazione alla reclusione poiché è nella detenzione che si realizzano le conseguenze morali e sociali della malattia, vale a dire l'esclusione e la svalorizzazione dell'individuo.

Per quanto riguarda le prime tre isotopie, esse si relazionano di modo che ognuna contenga l'altra. Così, la categoria semantica della malattia ingloba quella della bestialità e l'isotopia della reclusione assorbe sia la bestialità che la malattia. Ne consegue dunque che il tema dell'*enfermement* assurge a isotopia fondante del romanzo:

Quant à l'isotopie de l'emprisonnement, c'est probablement celle qui [...] pose le moins de problèmes d'analyse au plan sémantique. Les contextes sémantiques dans lesquels elle intervient sont en effet fort peu variés: certes retrouve-t-on cette interdépendance privilégiée [...] avec les isotopies de l'animalité (cris animaux des voisins de cellule du narrateur; prison fréquemment abordée en termes de «cage», de «fosse», etc) et de la maladie (constipation du narrateur, etc); mais en dehors des contextualités relevant de champs sémantiques connexes tels que la souffrance, la mort ou le sadisme (ici manifestés par la torture, l'écartement, le suicide, etc), l'emprisonnement se manifeste la plupart du temps sous la forme topographique, désignant ainsi un lieu de récit: la prison.¹⁰⁹

L'isotopia della bestialità può essere suddivisa in due filoni tematici: il primo comprende quelle sequenze narrative in cui compaiono sulla scena, in qualità di attori del racconto, Bébert e Alphonse, il gatto dell'amico Marc Empième; il secondo comprende i riferimenti a quegli animali, come i cani, le civette o i topi, che contribuiscono ad alimentare le sofferenze fisiche e il senso di angoscia dello scrittore. Entrambi i filoni si definiscono sempre e comunque in relazione alle esperienze della malattia e della detenzione. Nel primo, infatti, si instaura una similitudine tra l'autore che è imprigionato in cella e il suo gatto chiuso nel sacco e impedito nei movimenti da una zampina fratturata: i due subiscono così la tortura dell'*enfermement* e dell'*impossibilité à sortir*, vale a dire la tortura de l'*exclusion*. Ma la presenza di Bébert

108 Ivi, p. 125.

109 Ivi, p. 134.

svolge anche un'altra funzione semantica, ovvero portare allo scoperto ed enfatizzare l'*Io narrante* che condivide la medesima sorte del malato e del recluso:

Ainsi, loin de s'exclure l'un l'autre, l'effet structurel d'identité homme-animal et l'effet idéologique d'exclusion sont indissolublement liés, comme le sont dans l'écriture célinienne les deux niveaux textuels (sémantique et narratif) dont ils relèvent. Plus encore: cette articulation multiple d'isotopies et d'effets de signification converge en réalité vers un pôle unique: le sujet de l'énonciation et, en l'occurrence, le narrateur. [...] Il aura donc fallu la médiation de deux animaux [Bébert et Alphonse] (jouant tous deux le rôle de termes-connecteurs entre les séquences narratives) pour que le Je de l'énonciation [...] s'affirme comme acteur du récit à part entière, dans sa fonction actantielle fondamentale: *l'écrivain*, elle-même encadrée au niveau contextuel par la *maladie* et *l'emprisonnement*.¹¹⁰

Nel secondo filone, risulta ovvia e immediata la relazione bestialità-malattia-reclusione. I morsi dei topi feriscono il corpo del prigioniero, procurandogli dolore, mentre i latrati dei cani o i versi della civetta feriscono la sua anima e lo inducono a pensare alla morte.

Per quanto riguarda l'isotopia della malattia, essa si manifesta attraverso i riferimenti scatologici e alimentari di Céline che possono riguardare i suoi stessi disturbi di salute o quelli degli altri prigionieri, come rimarca anche il critico Philippe Destruel nel suo saggio *Céline, Imaginaire pour une autre fois*¹¹¹ (2009). In ogni caso, i sintomi vengono sempre espressi attraverso un linguaggio "animalesco" a prova che l'isotopia della malattia ingloba anche quella della bestialità:

Les «prisonniers» ne manifestent l'existence de leurs différentes «maladies» qu'au travers de cris «animaux»: c'est le cas du narrateur lui-même quine manifeste sa constipation et n'endure ses lavements qu'à grand renfort de hurlements et d'aboiments; c'est le cas également de ses différents voisins et notamment du voisin suicidaire, le «*jouxte phoque*» devenu «*otarie*».¹¹²

110 Ivi, p. 128.

111 P. Destruel, *Céline, Imaginaire pour une autre fois. La thématique anthropologique dans l'oeuvre de Céline*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2009.

112 Y. Mancel, *op. cit.*, p. 132.

L'isotopia della reclusione si costituisce come la categoria semantica nella quale sfociano tutti i temi affrontati da Céline nel romanzo, non solo le isotopie della bestialità e della malattia ma anche le *bases sémiques* o gli *adjuvants sémiotiques*, come li definisce Mancel, della guerra, della morte e della notte. Potremmo tradurre il linguaggio tecnico dello studioso, dicendo che tutti gli immaginari che emergono da *Féerie pour une autre fois* contribuiscono, in qualità di aiutanti, a porre l'accento su quello che è il soggetto portante del racconto al quale sono subordinati, vale a dire l'immaginario sovrano della prigione intesa "come manifestazione metonimica della morte, forma suprema dell'esclusione" e quindi della follia:

Les isotopies de la maladie et de l'animalité, tout comme les bases sémiques de la guerre et de la nuit, jouent donc le rôle, dans un tel récit, d'*adjuvants sémiotiques*; elles aident en effet le *sujet* du récit à atteindre l'*objet* de sa quête négative: la prison, dont on peut dès lors se demander si elle n'est pas, comme tout ce qui dans l'écriture célinienne a trait à la dévalorisation du corps humain, la manifestation métonymique de la mort, forme suprême et définitive de l'exclusion.¹¹³

L'isotopia della follia, al fine di essere efficace, deve dunque trasmettere il senso dell'irrealtà, dell'alienazione, della confusione e dell'estraniamento vissuti dallo scrittore in carcere. Ed è qui che entra in gioco l'ultima categoria semantica, la più importante, quella della scrittura. A tal proposito, Mancel, ed è questo l'aspetto più originale e importante della sua lettura critica, ribalta lo schema romantico relativo al rapporto tra *enfermement* e *écriture*. Se nell'Ottocento, come abbiamo evidenziato più volte, la prigione viene considerata come lo spazio del rifugio e della scrittura, al contrario, nel caso di Céline, il carcere diventa il luogo della "non scrittura". Secondo lo studioso, infatti, non è l'esperienza della detenzione che invoglia e determina l'elaborazione di *Féerie pour une autre fois* in quanto essa funge da continuo ostacolo alla capacità creativa di Céline. In diversi passaggi del romanzo, l'autore stesso rivela che il regime del carcere costituisce spesso un impedimento alla sua attività di scrittore, provocando

113 Ivi, p. 137.

così dei ritardi nella stesura dell'opera:

Je vous écris au crayon... j'ai droit à trois rames de papier par semaine... une planchette, un tabouret... mais j'ai les yeux rouges et qui gonflent... sur tout le corps j'ai des plaques rouges... Les yeux, je comprends, c'est à cause du peu de lumière [...]

J'écris au crayon et très fin... mais après trois heures c'est fini... la lueur est quand même trop faible... vous verriez ce soupirail... je déconne bourdonne dans ma cave... c'est les échos de mon sang... je bouille dans la cellule glacée moi!¹¹⁴

In base alle considerazioni di Mancel, possiamo proporre due schemi che bene riassumono il rapporto *enferment-écriture* nella letteratura carceraria romantica e nei testi di Céline. Mentre nelle opere e nella memorialistica dell'Ottocento registriamo la seguente sequenza:

prigione → contemplazione di una natura benefica → conversione o illuminazione → claustrofilia → scrittura

nei romanzi cèliniani troviamo invece:

scrittura → prigione → contemplazione di una natura malefica → disperazione e baratro → claustrofobia → negazione della scrittura

Secondo lo studioso, quindi, il carcere non si configura più come lo spazio prediletto della scrittura, ma al contrario come il luogo che inibisce l'attività creativa e trasforma il testo in un "non-testo". La scrittura cèliniana della reclusione si costituisce così come una "non scrittura", vale a dire come una scrittura non lineare, frammentata, disarticolata, spesso priva di nessi logici, ma che proprio per questo motivo rende alla perfezione l'isotopia della follia, cioè dell'esclusione e dell'estraniamento, e le sensazioni di atemporalità e di claustrofobia vissute dall'autore. Scrive Mancel:

114 L. F. Céline, *op. cit.*, pp. 222; 224.

L'isotopie de l'écriture [...] se développe donc curieusement dans le cadre d'un enchaînement narratif au sein duquel la catégorique sémique *écriture* se manifesterait d'abord sous sa forme affirmative, puis après intervention de la prison, sous une forme négative radicalement opposée à la première [...] Cette nouvelle fonction actantielle de la prison [...] «transforme» le texte dans le sens du négatif et du néant.¹¹⁵

In base a tale prospettiva, riusciamo ora a capire perché l'autore scelse definitivamente quel titolo e anche il senso della frase già citata: "In una cripta porto avanti il mio fantasma di romanzo [...] Se smetto di danzare un secondo, allora la morte mi rapisce". Ricorrendo al termine "*féerie*", Céline vuole comunicare al lettore il messaggio che l'esperienza del carcere può portare solo all'elaborazione di un'opera incompleta, frammentata, talora confusa, visionaria, appunto un "*fantasma* di romanzo". La prigione, per gli stati d'animo che suscita, per la sensazione di morte che infonde, per la scarsa lucidità che provoca, impedisce la realizzazione di una scrittura lineare, piena o del tutto logica.

Una volta appurato ciò, risulta necessario chiederci su quali modalità linguistiche si basa questa "non scrittura" per rendere l'isotopia della follia e le sensazioni di irrealtà e atemporalità. Possiamo trovare una risposta a tale domanda nella lettura critica proposta dalla studiosa Christine Sautermeister e intitolata: *Pitrieries et Dérobades dans Féerie pour une autre fois*.¹¹⁶ Ella pone l'accento sui giochi di parole, i neologismi, gli ossimori utilizzati con un fine burlesco e satirico, che vengono considerati come gli strumenti fondamentali per la costruzione di una prosa spezzata, sconclusionata e ripetitiva. Scrive la studiosa:

Le langage, détourné de sa fonction purement référentielle, devient l'objet d'un jeu surprenant et cocasse, satisfaisant ainsi à la définition du comique, lequel naît d'un rapport de rupture entre deux représentations. Les jeux de mots abondent dans Féerie, soit que Céline forme des néologismes («*aravion* est le néologisme le plus

115 Y. Mancel, *op.cit.*, p. 143.

116 C. Sautermeister, *Pitrieries et Dérobades dans Féerie pour une autre fois*, in J. P. Dauphin, *Lectures de Féerie pour une autre fois*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1979.

fréquent, formé sans doute sur «avion» et «R.A.F.») soit qu'il déforme les mots dans une intention satirique («*Larengon*» pour Aragon, «*Nartre*» pour Sartre, «*Ciboire*» pour Claudel), soit encore qu'il associe deux termes empruntés à des niveaux de style différents [...]»¹¹⁷

E ancora:

Ainsi que pour l'emploi conscient de la technique comique dans *Féerie*, l'irresponsabilité de l'écriture en dernier lieu impose au récit célinien son aspect d'irréalité, d' a-temporalité; la forme décousue, le caractère répétitif et cyclique de l'oeuvre servent a faire miroiter les différentes facettes d'une réalité obsédante bien que déformée par le jeu de l'auteur.¹¹⁸

Senza dubbio, *Féerie* può essere considerato il romanzo più rappresentativo del modernismo. Secondo lo studioso Allen Thiher, l'opera, così frammentata e irregolare, incorona Céline come l'autore più geniale della scrittura d'avanguardia. Nell'articolo *Féerie pour une autre fois: mythe et modernisme*,¹¹⁹ il critico sostiene che una delle caratteristiche fondamentali dell'autore modernista è quello di riportare al tempo presente tutti i ricordi degli eventi vissuti precedentemente. Egli utilizza il termine di "immobilità" per indicare la capacità di risolvere il passato nel presente. Scrive Thiher:

La rédemption moderniste se définit en termes d'immobilité qui échappe au mouvement dévastateur du temps et de l'histoire. Dans *Féerie*, comme dans *Mort à crédit* ou *D'un château l'autre*, le narrateur célinien part à la recherche de cette immobilité qui permettrait d'exorciser le passé en l'érigeant en présent perpétuel.¹²⁰

Lo studioso ritiene che la scrittura céliniana della reclusione riesca perfettamente nell'impresa di far penetrare il passato nell'eterno presente, e questo grazie anche al contributo apportato dalla sensazione di nausea provata dal recluso. Secondo Thiher, si

117 Ivi, p. 95.

118 Ivi, p. 104.

119 A. Thiher, *Féerie pour une autre fois: mythe e modernisme*, in J. P. Dauphin, *Lectures de Féerie pour une autre fois*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1979.

120 Ivi, p. 119.

instaura un legame tra la prigione, la nausea e la scrittura dal momento che la detenzione contribuisce al sorgere di questo malessere, considerato come il doppio della scrittura stessa:

Souvenir vécu dans la présence immédiate de la parole, le vertige dont le prisonnier se souvient déclenche la nausée, autre image de la façon dont le passé envahit le présent; aucun narrateur célinien n'est capable de «digérer» le passé que le roman restaure comme maladie présente. La nausée est ainsi un double de l'écriture, car l'écriture célinienne est finalement la parole qu'on ne peut empêcher de sortir de la bouche dans un flot qui charrie tout ce que le narrateur ne peut plus retenir.¹²¹

L'altra caratteristica del modernismo consiste nella messa in discussione delle vecchie certezze e nell'impossibilità di giungere, attraverso la scrittura stessa, a una verità definitiva e indiscutibile, vale a dire ad una rivelazione. Secondo il critico, Céline riesce magistralmente anche in questo e il romanzo *Féerie* con la sua prosa irregolare, spezzata e visionaria, comunica l'impossibilità di arrivare a una verità piena e incontrovertibile. Allorquando la scrittura tenta di render conto di una rivelazione o di una certezza, essa si rivolge subito contro se stessa attraverso uno stile burlesco e ironico. Forse in questo sta il segreto della genialità e dell'innovazione che Céline ha saputo irradiare alla prosa e alla narrativa novecentesca. E allora quale migliore conclusione dell'elogio di Thiher:

En conclusion, le lecteur est donc obligé de constater qu'à un niveau l'écriture de *Féerie I* et surtout de *Normance* vise à rétablir, en termes mythiques, le mal cyclique que l'histoire a déchaîné dans toute sa plénitude présente, ou, pour employer le vocabulaire métaphysique actuel, dans toute sa plénitude de présence. Cette recherche de la plénitude est ce qu'on peut appeler «le projet moderniste» par excellence. Pourtant à un autre niveau l'écllosion omniprésente du mal que l'écriture révèle tourne contre l'écriture et se mue en parodie et de l'écriture et de celui qui cherche le salut à travers la révélation que l'écriture aurait apporté. [...] Ce sont

121 Ivi, p. 113.

autant de cercles fermés qui nous obligent à relire Céline en termes de la clôture qu'il apporte au modernisme, en termes de cette extase figée qui ne cesse de révéler l'impossibilité de la révélation.¹²²

La derisione di colui che cerca la salvezza attraverso la rivelazione apportata dalla scrittura carceraria: la prosa claustrofobica di Céline cancella ogni traccia della claustrofilia romantica.

3.3. Dalla scrittura di denuncia alla scrittura dell'utopia carceraria. Genet: poesia, prosa e teatro della reclusione

Nel Novecento francese, il legame tra l'immaginario della reclusione e quello della scrittura trova una delle sue massime espressioni nelle opere di Jean Genet, uno degli autori più discussi del secolo. Scrive di lui il critico Claude Bonnefoy:

Braccato o spinto dai suoi desideri, egli va. Nomade fuori legge, egli è a casa sua in tutti i tuguri. I suoi lo riconoscono, ladri o vagabondi come Michaelis il chitarrista di Brno, “pederasta dagli atteggiamenti virili”, scassinatore e complice di falsari, o come Radi Perith il detenuto di Souchak. Egli appartiene alla famiglia dell'ombra. L'omosessualità gli serve da passaporto.¹²³

Céline e Genet non potrebbero essere più diversi: l'uno l'emblema dell'uomo virile di estrema destra che esalta ideali “borghesi” quali l'anticomunismo, il patriottismo, il sistema patriarcale, la difesa dell'arianesimo, la protezione di un'identità ben definita che trova nell'Europa e nella “razza bianca” il suo fulcro; l'altro l'emblema dell'uomo *déraciné*, dello scrittore *maudit* e di sinistra (scoperto da Cocteau e molto amato da Sartre e da quegli ambienti culturali tanto invisibili all'autore di *Féerie*), dell'orfano privo di legami e di affetti familiari che trova nella strada le sue ragioni di vita e nell'esaltazione dell'alterità geografica, sociale e di genere la missione della sua opera.

¹²² Ivi, p. 121.

¹²³ C. Bonnefoy, *Jean Genet*, Paris, Classiques du XX siècle, Ed. Universitaires, 1965, p. 13. La citazione è presa da S. Torresani, *Invito alla lettura di Genet*, Milano, Mursia, 1987, p. 23.

Eppure Genet, il quale rappresenta agli occhi del perbenismo borghese una triplice minaccia e diversità in quanto orfano, vagabondo e omosessuale, condivide con Céline più di quanto non si possa immaginare. Entrambi, per il loro anticonformismo e per l'utilizzo di un linguaggio spesso spinto e scioccante, assurgono al ruolo di autori più controversi ma geniali del Novecento francese; entrambi sono fautori di una prosa spezzata, concitata, visionaria e modernista da cui emerge il potere della trasfigurazione poetica; entrambi scrivono di getto, quasi con furia, tornando poi, in quanto perfezionisti, sulle bozze per modificarle o correggerle incessantemente; entrambi, infine, sono consapevoli della profonda influenza che il carcere, quale esperienza vissuta, esercita sulla scrittura.

La reclusione penetra nella carne e nell'animo di Genet sin dall'adolescenza, sin da quando egli è imprigionato per la prima volta, all'età di tredici anni, nella colonia penitenziaria di Mattray a causa di un furto. Sergio Torresani, nel saggio *Invito alla lettura di Jean Genet*, cita un'intervista che lo scrittore rilasciò nel 1982 a *Le Nouvel Observateur*, nella quale egli proclamò: “Ci sono persone, ed io ero una di quelle, che hanno amato la prigione e probabilmente perché non si poteva che detestare il mondo sociale com'era, e come è ora.”¹²⁴

Il legame tra Genet e il carcere può essere compreso appieno solo facendo riferimento all'infanzia dell'autore.

Quando Jean nacque, fu subito abbandonato dalla madre e raccolto dalla Pubblica Assistenza che lo affidò a una famiglia di contadini del Morvan. Il bambino crebbe così a stretto contatto con la natura, giocando tra le verdi vallate della Borgogna e quasi “fondendosi”, come ci ricorda Sartre nella biografia *Saint Genet, comédien et martyr*¹²⁵ (1969), con l'erba e con la campagna. Questo spiega la ragione per la quale, nelle sue opere, ricorrono ossessivamente l'immaginario del mondo vegetale e il linguaggio dei fiori. E non poteva essere diversamente per un uomo il cui cognome indica il nome di una pianta. Forse Genet aveva letto la penultima lirica di Giacomo Leopardi, intitolata *La Ginestra o Il fiore del deserto*¹²⁶ (1836), in cui il poeta del Romanticismo italiano

124 S. Torresani, op. cit., p. 25.

125 J. P. Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1969.

126 G. Leopardi, *La Ginestra o il fiore del deserto* (1836), in *Tutte le Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1937-1949.

esaltava la resistenza di questo fiore, l'unico a sopravvivere sulle pendici riarse e desolate del Vesuvio, e ne faceva il simbolo dell'uomo che, presa coscienza della sua sofferenza e della sua solitudine, riesce ad affrontare i tormenti e le disgrazie della vita. E Genet, simile alla ginestra leopardiana, fece del suo isolamento il punto di forza per fronteggiare e superare il dolore. Tuttavia, la ginestra assumeva un'altra valenza agli occhi di Jean che si identificava, per via del cognome, con quel fiore, quella della pianta che si nutre del sangue e che devasta, la cui bellezza nasconde una voracità famelica. Scrive l'autore in *Le Journal du Voleur*:

Je fus élevé dans le Morvan par des paysans. Quand je rencontre dans la lande – et singulièrement au crépuscule, au retour de ma visite des ruines de Tiffauges où vécut Gilles de Rais – des fleurs de genêt, j'éprouve à leur égard une sympathie profonde. [...] Elles sont mon emblème naturel, mais j'ai des racines, par elles, dans ce sol de France nourri des os en poudre des enfants, des adolescents enfilés, massacrés, brûlés par Gilles de Rais. [...] Enfin par elle dont je porte le nom le monde végétal m'est familier.¹²⁷

Il tema del fiore da cui traspare fascino ma che, ingordo, si avventa sull'uomo, succhiandone la giovinezza e decretandone la morte, è un motivo ricorrente, come vedremo, soprattutto nella poesia genetiana, ed è tratto dal Decadentismo, più specificatamente da *Le Jardin des Supplices* di Mirbeau.

Tornando all'infanzia dello scrittore, nella natura il ragazzo trovava un rifugio alle cattiverie dei compagni che gli rinfacciavano il fatto di essere un trovatello. Secondo Sartre, che rilegge tutta la vita di Genet come il susseguirsi di quattro metamorfosi, vale a dire fanciullo buono e trasparente prima, poi uomo cattivo, quindi esteta e infine scrittore, l'episodio nel quale i compagni di classe rimasero al maestro che Jean non era figlio di contadini ma solo un orfano, segnò di fatto il passaggio dal Genet bambino innocente al Genet rancoroso, solo e antisociale. Ferito e umiliato, Jean iniziò a dedicarsi al furto col tentativo, rimarca Sartre, di “possedere” e integrarsi così in una società che non l'aveva mai accettato o considerato come uno dei suoi. All'età di tredici anni venne scoperto e agli occhi di quella stessa società il peccato originale d'essere un

¹²⁷ J. Genet, *Journal du Voleur*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 46-47.

orfano si coniugò con l'ignominia della criminalità. Egli fu così recluso, prima a La Petite Roquette e poi a Mettray: iniziava per Genet il periodo delle case di correzione. In carcere, però, Jean ritrovò quella pace e quell'armonia che aveva provato sui verdi prati di Morvan quando viveva a stretto contatto con la natura. La prigione venne subito vista da Genet come il grembo materno tanto agognato che lo proteggeva dalle brutture della società e dalle abiezioni di un mondo che non lo voleva. Questa inclinazione alla claustrofilia fu di fatto suggellata dall'autore in un passaggio del *Journal du Voleur*, quando scrisse:

Quand j'étais valet de ferme, quand j'étais soldat, quand j'étais au dépôt des Enfants assistés, malgré l'amitié et quelquefois l'affection de mes maîtres, j'étais seul, rigoureusement. La prison m'offrit la première consolation, la première paix, la première confusion amicale: c'était dans l'immonde. Tant de solitude m'avait forcé à faire de moi-même pour moi un compagnon.¹²⁸

Da quel momento il tema dell'*enfermement* rappresentò una costante nella sua vasta produzione letteraria, come evidenzia bene la studiosa Frieda Ekotto nel lavoro *L'écriture carcérale et le discours juridique chez Jean Genet*¹²⁹ (2001), dalla prima poesia scritta nel 1942 e intitolata *Le Condamné à mort* all'ultimo saggio *Un captif amoureux*,¹³⁰ pubblicato qualche mese dopo la morte dell'autore avvenuta nel 1986.

Partendo da tali premesse, solo una monografia potrebbe render conto in modo completo e dettagliato delle varie declinazioni che l'immaginario della prigione assume nella poetica di quest'autore. E un'impresa del genere è stata già realizzata, in parte, dal critico Aïcha El Basri nell'opera *L'imaginaire carcéral de Jean Genet*¹³¹ (2000), dove la studiosa sostiene che l'identità carceraria di Genet viene forgiata dalla lotta interiore e “sartriana” tra il suo desiderio di libertà e il bisogno di protezione che si manifesta proprio attraverso l'*enfermement*. In questo studio, invece, ci limiteremo ad approfondire le opere che Genet scrisse e ambientò in prigione, ossia *Le Condamné à mort*, *Notre Dame Des Fleurs*, *Miracle de la Rose*, *Haute Surveillance*, che

128 Ivi, pp. 90-91.

129 F. Ekotto, *L'écriture carcérale et le discours juridique chez Jean Genet*, Paris, l'Harmattan, 2001.

130 J. Genet, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986.

131 A. El Basri, *L'imaginaire carcéral de Jean Genet*, Paris, l'Harmattan, 2000.

rappresentano, proprio perché elaborate durante la detenzione e ispirate dalla reclusione, il periodo aureo e più prolifico della sua vicenda letteraria. Questa scelta, infatti, ci permette ancora una volta di riflettere sul legame *enfermement-écriture* e sul modo in cui lo scrittore lo rielabora e lo ridefinisce, sia rispetto alla tradizione della letteratura carceraria romantica e decadente sia rispetto al romanzo e alle lettere céliane. I saggi critici di Ekotto e El Basri costituiranno un punto di riferimento costante nel corso della trattazione.

Possiamo classificare le opere della prigionia in base ai tre generi della poesia, della prosa e del teatro. Per quanto riguarda i poemi, *Le Condamné à mort*¹³² fu, come già ricordato, la prima opera scritta da Genet nella prigione di Fresnes, dove l'autore "soggiornò" dal 1942 al 1948, alternando brevi periodi di libertà a reclusioni in altri penitenziari. Come ci spiega lo studioso Neil Novello, nel saggio *Eversori e Martiri. Attraverso Artaud, Conrad, Genet, Nizan* (2002),¹³³ Genet entrò e uscì dal carcere sempre per futili motivi. Tra il 1939 e il 1942 egli fu recluso per bottiglie d'aperitivo a Brest, biglietto falso sul treno Parigi-Auxerre, vagabondaggio a Chalon, furto d'abbigliamento, di portafogli e di libri. Nel 1943, tornò in prigione, questa volta a La Santé, per il furto di un autografo di Verlaine, che forse aveva rubato perché vedeva nell'autore di *Sagesse* il suo maestro, la figura del poeta *maudit* e del vagabondo di strada, di cui egli si sentiva, in un certo senso, l'erede. Come nel caso di Verlaine, la recidività e la criminalità ripetuta di Genet erano sempre finalizzate al ritorno in cella dove egli poteva ritrovare il rifugio tanto amato. Tuttavia, nel 1948, grazie alla petizione di grazia firmata dai più grandi intellettuali francesi, tra cui Cocteau, Sartre, Malraux e Colette, non solo lo scrittore evitò l'ergastolo, ma ottenne anche la liberazione definitiva e la riabilitazione da parte del presidente della repubblica, il socialista Vincent Auriol. A *Le Condamné à Mort* seguirono le altre poesie *Marche Funèbre, La Galère, La Parade, Un Chant d'Amour, Le Pêcheur du Suquet*, raccolte nel libro *Poèmes*¹³⁴ (1948). Per quanto riguarda la prosa, Genet scrisse ben cinque romanzi in carcere: *Notre Dame des Fleurs*,¹³⁵ apparso in tiratura di 350 copie nel 1942 (probabilmente a spese di Cocteau),

132 J. Genet, *Le Condamné à mort* (1942), Paris, Gallimard, 1953.

133 N. Novello, *Eversori e Martiri. Attraverso Artaud, Conrad, Genet, Nizan*, Bologna, Pendragon, 2002.

134 J. Genet, *Poèmes*, Lyon, L'Arbalète, 1948.

135 J. Genet, *Notre Dame des Fleurs* (1942), in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1951.

Miracle de la Rose,¹³⁶ elaborato nel 1943 a La Santé, *Pompes Funèbres*¹³⁷ e *Querelle de Brest*,¹³⁸ abbozzati a Fresnes e poi pubblicati nel 1953, e *Le Journal du voleur*, edito nel 1949. Per quanto riguarda il teatro, infine, Genet, tra il 1944 e il 1946, scrisse una *pièce* sempre nella prigione della Santé: *Haute Surveillance*,¹³⁹ rappresentata poi nel 1949 al Teatro “des Mathurins” con la regia di Jean Marchat. Non è un caso se, dopo la scarcerazione, Genet non riuscì più a produrre per undici anni, ad eccezione di brevi testi teatrali. Il suo periodo aureo era terminato, gli mancava quell'ispirazione che solo la prigione poteva suscitare in lui. L'autore stesso lo ammise in una serie di interviste: “Undici anni in cui non ho scritto niente... perché... Tutto ciò è finito. Perché, per il momento, ho finito di scrivere. Forse, come diceva Mallarmé: *L'inspiration qui regagne le ciel.*”¹⁴⁰ Fu necessario attendere gli anni Sessanta, la partecipazione alle lotte studentesche, la vicinanza al *Black Panther Party* e l'incontro con il popolo palestinese per tornare a leggere dei veri e propri capolavori. Nel 1970 egli scrisse l'introduzione a *Soledad Brother*, il libro che raccoglieva le lettere dal carcere del nero George Jackson e nel quale venivano denunciati il razzismo, gli abusi e le torture dei sorveglianti americani contro le persone di colore.

Prima di addentrarci nell'universo carcerario che Genet ci propone, va subito sottolineato che, in tutte le opere della reclusione, ritorna forte il tema della claustrofilia rielaborato dall'autore partendo non dalla tradizione romantica bensì da quella decadente. La cella o lo spazio ristretto vengono celebrati come luoghi del sogno e della scrittura ma non alla maniera di Stendhal. Non è la contemplazione della natura, in una fortezza che dall'alto domina il paesaggio circostante, a infondere nell'intellettuale-recluso il ristoro e l'ispirazione necessari al raggiungimento della perfezione poetica o della sublimazione letteraria. Secondo Genet, questo compito spetta, di fatto, all'uomo o all'artificio e non alla natura. La claustrofilia che lo scrittore esalta trova il suo punto di riferimento in Huysmans, nell'autore decadente che canta la raffinatezza dei salotti e il senso di protezione trasmesso dalla biblioteca o dalla stanza sontuosamente arredata. Quali aspetti della poetica huysmansiana egli dunque riprende? Innanzitutto la

136 J. Genet, *Miracle de la Rose* (1943), in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1951.

137 J. Genet, *Pompes Funèbres* in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1953.

138 J. Genet, *Querelle de Brest*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1953.

139 J. Genet, *Haute Surveillance* (1944-1946), in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1968.

140 S. Torresani, *op. cit.*, p. 27.

similitudine tra la prigione e il convento. In quasi tutte le opere di Genet, l'esperienza della reclusione è resa attraverso un linguaggio mistico e conventuale molto accentuato. Anche per la descrizione degli atti omosessuali, che avvengono in cella o nei salotti dei travestiti, lo scrittore utilizza un lessico religioso pieno di riferimenti alla voce di Dio, a Gesù Bambino, alla Vergine e ai riti della Consacrazione e della Transustanziazione. L'effetto scioccante che tutto ciò produce sul lettore risponde a un fine ben preciso dell'autore, che va al di là del semplice intento dissacrante. Egli, come vedremo, proclama attraverso quel linguaggio il suo amore-odio per Dio. Tornando a Huysmans, come Des Esseintes anche i personaggi di Genet, nei quali egli si identifica continuamente, sono attratti e nello stesso tempo impauriti dalla folla e dagli spazi aperti della città, tant'è vero che essi preferiscono trovare rifugio o nelle celle delle prigioni o in stanze finemente arredate. Altro tema huysmansiano è il terrore del corpo femminile. Nell'ottica misogina propria del Decadentismo, il sesso femminile assume per Des Esseintes caratteristiche vampirizzanti e castranti. Anche nei testi di Genet la donna assume spesso una connotazione negativa sia nella funzione di madre, ad esempio Ernestine che, in *Notre Dame Des Fleurs*, pensa a come uccidere il figlio perché non accetta la sua omosessualità, sia in quella di prostituta, come Madame Lysiane che, in *Querelle de Brest*, è “fecondata” dall'odio e reagisce con odio alla sua solitudine e all'abbandono dell'amante marinaio, incendiando il bordello di cui è proprietaria. Genet condivide con Huysmans una sorta di avversione per il corpo femminile e, come Des Esseintes trasferisce il desiderio sessuale dalla donna ai suoi arredamenti, che diventano la cornice artificiale in cui il piacere erotico si realizza e si soddisfa in tutta sicurezza, così i suoi personaggi, si pensi a Mignon di *Notre Dame Des Fleurs*, lo trasferiscono agli oggetti di lusso quali orologi costosissimi, vestiti, abiti, appartamenti. Quasi tutti i travestiti delle opere di Genet, come Divine, terminano la loro esistenza, soli e tristi, in case ornate da tende ricamate e da suppellettili preziosissimi. Ma proprio nel salotto finemente arredato, potremmo dire “huysmansiano”, essi riacquistano la forza per sognare e per immaginare, trovando, anche se solo per un attimo fugace, un sollievo alla loro sofferenza. Lo spazio ristretto si ripresenta come il luogo della disperazione e nello stesso tempo del rifugio. Ma non solo. Il salotto e la prigione offrono all'isolato o al recluso la possibilità di soddisfare,

attraverso il sogno, le perversioni più spinte.

Nelle opere, Genet stesso riferisce delle sue pratiche sessuali in cella, nate dal desiderio e dalla contemplazione di uomini virili, duri e violenti. Egli fantastica e immagina carcerati famosi, marinai muscolosi, contadini rudi nell'atto di possederlo. Il carcere si costituisce così come il luogo della sessualità o meglio dell'omosessualità, quella latente delle guardie che spesso spiano i detenuti mentre si masturbano, o quella manifesta di alcuni reclusi che diventano in tal modo oggetti di "sfogo" di uomini brutali. L'ossessione di Genet per il mito del maschio bello e virile, dagli attributi notevoli, che fa l'amore in modo aggressivo e arriva persino a uccidere, e nel quale si possono scorgere, secondo l'autore, i segni della possanza e della forza divina, si accompagna al discorso della ripugnanza per il corpo femminile e per quello dei travestiti i quali, avendo movenze femminili e un corpo efebico, rappresentano una *nature entre deux* lontana dall'ideale del maschio tenebroso.

Tutto questo, ed è la questione che più ci interessa, si riflette sulla scrittura. La prigione si configura per Genet come il luogo sicuro in cui coltivare le fantasie omosessuali e proprio dalla contemplazione dei carcerati, specie di quelli più rudi e virili, e delle fotografie raffiguranti reclusi celebri come Maurice Pilorge, morto ghigliottinato per aver derubato e assassinato il giovane amante durante l'atto sessuale, nasce l'ispirazione poetica per la scrittura omofila. A questa si accompagnano l'ossessione per la perfezione stilistica e la celebrazione dell'estetismo che Genet eredita dal Decadentismo. A differenza di Céline, dunque, il carcere riassume le caratteristiche di spazio dell'ispirazione e del raggiungimento della sublimazione letteraria. Possiamo allora proporre uno schema definitivo in grado di cristallizzare le differenze del rapporto *enfermement-écriture* nel percorso che va dal romanticismo a Genet:

Romanticismo (Borel, Stendhal, Hugo, Andryane) e Verlaine:

prigione → contemplazione di una natura benefica → conversione o illuminazione → claustrofilia → scrittura → sublimazione letteraria

Decadentismo (Huysmans) e Baudelaire:

prigione → contemplazione dell'artificio o del "paradiso artificiale" → illuminazione

→ *claustrofilia* → *scrittura* → *sublimazione letteraria*

Céline:

scrittura → *prigione* → *contemplazione di una natura mefifica* → *disperazione e baratro* → *claustrofobia* → *negazione della scrittura*

Genet:

prigione → *contemplazione dell'artificio o dell'uomo virile* → *illuminazione* → *claustrofilia* → *scrittura dell'omofilia e dell'utopia carceraria* → *sublimazione letteraria*

A testimonianza di come la reclusione ispiri il poeta e gli permetta di raggiungere le vette del Parnaso, è sufficiente leggere le poesie che Genet compose nel penitenziario di Fresnes. Si tratta di componimenti eccezionali e notevoli, soprattutto dal punto di vista stilistico e formale. L'autore si prefigge di raggiungere la bellezza lirica di atti, oggetti ed esseri e vi riesce. Scrive il critico Giancarlo Pavanello:

Teso alla rivelazione di un destino, Genet presta tutta la propria attenzione all'uso del linguaggio, che nella sua grazia comunicativa percorsa da una vena ermetica, è intessuto di concretezza icastica, di spessore metaforico, in una condensazione di immagini talvolta affine allo stile surrealista, in un costante rispetto della metrica classica.¹⁴¹

Per il suo linguaggio poetico, Genet si ispira alle fonti ottocentesche, alle “illuminazioni” e ai “deliri” di Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, per poi coniugarle con la tendenza all'elemento onirico, con la fede nell'Alchimia del Verbo e nel *dérèglement* dei sensi¹⁴² tipici del Surrealismo, e infine con le oscure metafore e allegorie della lirica ermetica. Scrive ancora Pavanello:

Nell'evidenza che la prima fonte della poesia di Genet è stata la sua esperienza

141 G. Pavanello, *Jean Genet. Poesie*, Milano, Guanda, 1982, p. 11.

142 Ibidem.

picaresca, fantastica e trasfiguratrice, a cominciare dalla *rêverie* infantile, occorre sottolineare quanto di consapevolezza letteraria ci sia nelle sue scelte di stile e di linguaggio [...] Incline a un'atemporalità antinovecentesca, il suo classicismo è tuttavia ancorato nel presente, radicato nella modernità. Benché alieno da sperimentazione del genere «cadavre exquis» e «écriture automatique», è innegabile che Genet sia stato positivamente influenzato dal romanticismo dell'inconscio, attraverso la magia verbale di Cocteau [...] La sua sensibilità barocca lo avvicina certamente al canone del Manifesto di Breton secondo il quale, in un certo punto dello spirito, vita e morte, reale e immaginario, passato e futuro, comunicabile e incomunicabile, alto e basso, bello e brutto, vero e falso smettono di essere percepiti contraddittoriamente.¹⁴³

La poesia della reclusione genetiana si costruisce su di una struttura sintattica labirintica, e non può essere altrimenti vista la vicinanza dell'autore al surrealismo. Il labirinto della prigione nella quale Genet si ritrova a scrivere si riflette sull'andamento della sua stessa lingua poetica, la quale, attraverso molteplici svolte, assume ora il registro aulico dello stile letterario, ora il registro medio della lingua parlata, ora il registro basso dell'*argot* e del dialetto. L'alternarsi di questi voli lirici sottolinea il tumulto dei sentimenti vissuti dal poeta, i cui canti, come ci ricorda Torresani, “nascono da un impeto di incontenibile lussuria, di delirante erotismo teso ai limiti della tragicità”.¹⁴⁴

Alla luce di tutto questo, l'affermazione di Sartre secondo la quale non la poesia ma l'opera in prosa riesce ad esprimere completamente la genialità di questo autore è discutibile. Già nelle liriche, infatti, sono racchiusi i motivi della poetica genetiana, resi per giunta con un linguaggio sublime. Ma quali sono questi temi? La prigione, la solitudine, la putredine, la degradazione, l'esaltazione del delitto e del Male, l'amore omosessuale, Dio. Anche per quanto riguarda i contenuti, Genet si ispira al passato, rielaborandolo e agganciandolo alla modernità. Lo scrittore guarda innanzitutto alle tragedie di Racine, alla sua concezione tragica dell'amore che conduce alla distruzione e alla morte, e poi a Sade, a Baudelaire, a Mirbeau che propongono la ritualità estetica del

143 Ivi, p. 10.

144 S. Torresani, *op. cit.*, p. 35.

crimine, la descrizione raffinata della putrescenza e la celebrazione del potere malefico e famelico della natura.

Le Condamné a mort, scritto in modo polemico contro un detenuto che a Fresnes si vantava di produrre versi incommensurabili, è un monologo lirico in versi alessandrini. Il protagonista è Maurice Pilorge, il prigioniero che fu condannato alla ghigliottina per aver assassinato il compagno, il quale parla in prima persona e decanta la bellezza e il fascino di un suo giovane amante. Deliri d'amore e visioni oniriche abbondano e, come scrive Torresani, “l'alto lirismo del componimento si alterna ad improvvise pause prosastiche, le squisitezze letterarie cedono il passo alle espressioni di gergo, gli arcangeli fanno da contrappunto ai testicoli, le colonne azzurre del cielo contrastano i sessi frementi”¹⁴⁵.

Per quanto riguarda l'immaginario della prigione, lo si ritrova nelle seguenti strofe:

D'où tu sèmes, royal, les blancs enchantements,
Ces neiges sur mon page, en ma prison muette:
L'épouvante, les morts dans les fleurs de violette,
La mort avec ses coqs! Ses fantômes d'amants!

Sur ses pieds de velours passe un garde qui rôde.
Repose en mes yeux creux le souvenir de toi.
Il se peut qu'on s'évade en passant par le toit.
On dit que la Guyane est une terre chaude.

O la douceur du baigne impossible et lointain!
O le ciel de la belle, ô la mer et les palmes,
Les matins transparent, les soirs fous, les nuits calmes,
O les cheveux tondus et les Peaux-de-Satin. [...]

Les matins solennels, le rhum, la cigarette...
Les ombres du tabac, du baigne et des marins
Visitent ma cellule où me roule et m'étreint
Le spectre d'un tueur à la lourde braguette. [...]

¹⁴⁵ Ibidem.

Appelez le soleil, qu'il vienne et me console.
Etranglez tous ces coqs! Endormez le bourreau!
Le jour sourit mauvais derrière mon carreau.
La prison pour mourir est une fade école. [...]

Les Assassins du mur s'enveloppent d'aurore
Dans ma cellule ouverte au chant des hauts sapins,
Qui la berce, accrochée à des cordages fins
Noués par des marins que le clair matin dore. [...]

O mon vieux Maroni, ô Cayenne la douce!
Je vois les corps penchés de quinze à vingt fagots
Autour du mino blond qui fume les mégots
Crachés par les gardiens dans les fleurs et la mousse [...]

Il paraît qu'à côté vit un épileptique.
La prison dort debout au noir d'un chant des morts.
Si des marins sur l'eau voient s'avancer les ports
Mes dormeurs vont s'enfuir vers une autre Amérique.¹⁴⁶

Il carcere si presenta in questi versi nella triplice declinazione di luogo del sogno, luogo del rifugio, luogo dell'amore omosessuale. Il protagonista, infatti, rinchiuso nella sua cella, sogna le colonie penitenziarie della Guyana e di Cayenne dove immagina i corpi di quindici-venti forzati chini su di lui nell'atto di possederlo. Ma non solo. Egli afferma: "La prison pour mourir est une fade école" che può essere tradotto come la prigione è una falsa scuola, ovvero non serve a nulla se si vuole morire. Genet, in questo verso, proclama la sua claustrofilia, il suo amore per il carcere che è l'unico luogo in cui il recluso può sentirsi vivo e apprezzato, l'unico spazio in cui il detenuto, in questo caso Pilorge, può immaginare, creare, arrivare all'estasi dei sensi, soddisfacendo, attraverso la visione e il delirio, tutti i suoi desideri omosessuali.

146 G. Pavanello, *op. cit.*, pp. 25-43.

Nel 1950, Genet decise di rappresentare questa poesia in forma cinematografica e creò, in qualità di regista, un cortometraggio di circa 25 minuti intitolato *Un Chant d'Amour*.¹⁴⁷ Il film fu censurato e vietato in molti paesi, tra cui l'Italia. La pellicola contiene, infatti, scene di sesso esplicite e mostra una guardia nell'atto di spiare un detenuto il quale si masturba pensando al compagno che si trova nella cella accanto. I due reclusi, divisi da un muro, possono amarsi solo nel sogno e immaginano di ritrovarsi a far l'amore sull'erba di un bosco, in riva ad un fiume. Ritroviamo in questo cortometraggio tutti i temi della poetica genetica: la prigione come spazio della pulsionalità, il sogno, la natura che fa dà sfondo all'atto carnale e vorrebbe quasi impossessarsi degli amanti e nutrirsi del loro seme.

Nelle liriche di Genet, il linguaggio erotico e quello dei fiori si intrecciano continuamente, come dimostrano questi versi di *Le Condamné à mort*:

Rêvons ensemble, Amour, à quelque dur amant,
Grand comme l'Univers mais le corps taché d'ombres.
Il nous bouclera nus dans ces auberges sombres,
Entre ses cuisses d'or, sur son ventre fumant,

Un mac éblouissant taillé dans un archange
Bandant sur les bouquets d'oeillets et de jasmins
Que porteront tremblants tes lumineuses mains
Sur son auguste flanc que ton baiser dérange. [...]

Un clop mouillé suffit à nous désoler tous.
Dressé seul au-dessus des rigides fougères
Le plus jeune est posé sur ses hanches légères
Immobile, attendant d'être sacré l'époux.¹⁴⁸

Come scrive Torresani, l'omosessuale è bello ed eroe ma non tra l'ampio respiro d'una natura serenante e senza colpa,¹⁴⁹ bensì, aggiungiamo noi, tra fiori recisi, come

147 Il cortometraggio è disponibile on line, al seguente indirizzo: <http://www.ubu.com/film/genet.html>

148 G. Pavanello, *op. cit.*, pp. 25-43.

149 S. Torresani, *op. cit.*, p. 36.

gelsomini e garofani, e felci che colonizzano i boschi e soffocano l'altra vegetazione. Torna l'immaginario decadente della natura famelica che assorbe e divora.

Altro tema è il rapporto tra Genet e la religione. Nei versi di *Le Condamné à mort*, l'atto omosessuale viene declamato attraverso un linguaggio mistico che spesso risulta scioccante per gli accostamenti che ne derivano. Come scrive Torresani:

Dio è presente nell'opera di Genet, non fosse altro che per essere negato discusso, contraddetto e bestemmiato. La trasgressione assoluta di cui l'autore è portatore postula un Assoluto di segno contrario, un Dio assoluto e un Bene assoluto. Perché Genet, evidentemente, non è un uomo senza tabù [...] ma un uomo contro i tabù e contro i divieti; e se divieti e tabù provengono da Dio, uomo contro Dio.¹⁵⁰

Eppure, per quanto Genet esalti l'uomo che affonda nel Male, il degradato, il detenuto omicida, il perverso, non riesce a rinunciare all'idea di Dio e non si rassegna alla sua assenza. Si tratta di un rapporto ambivalente, di amore e odio, testimoniato dal lessico mistico, e che, come vedremo, tornerà nei romanzi, soprattutto in *Notre Dame Des Fleurs* e in *Miracle de la Rose*.

La poesia termina con una breve prosa in cui Genet spiega di aver dedicato il componimento a Pilorge, conosciuto in carcere negli ultimi giorni di vita prima che fosse ghigliottinato. Torna il tema del carcere quale spazio delle fantasie omosessuali e della bellezza maschile:

J'ai dédié ce poème à la mémoire de mon ami Maurice Pilorge dont le corps et le visage radieux hantent mes nuits sans sommeil. En esprit je revis avec lui les quarante derniers jours qu'il passa, les chaînes aux pieds et parfois aux poignets, dans la cellule des condamnés à mort de la prison de Saint-Brieuc. [...] Chaque matin, quand j'allais, grâce à la complicité d'un gardien ensorcelé par sa beauté, sa jeunesse et son agonie d'Apollon, de ma cellule à la sienne, pour lui porter quelques cigarettes, levé tôt il fredonnait et me saluait ainsi, en souriant: «Salut, Jeannot-du-Matin!».¹⁵¹

150 S. Torresani, *op. cit.*, p. 167.

151 G. Pavanello, *op. cit.*, p. 42.

In tutte le altre liriche sono presenti gli stessi immaginari e gli stessi motivi. In *Marche Funèbre*, il poeta si rammarica per il rifiuto del fanciullo di cui si è invaghito e che, in cella, si nega al suo amore. Come scrive Torresani “a Genet resta solo l'orgoglio della poesia grazie alla quale egli può scolpire la bellezza dell'amante, esaltarne le perversioni profanatrici e renderne bello, gentile e dolce il male.”¹⁵² Ritroviamo visioni oniriche e deliri anche in *La Galère*, componimento nel quale lo scrittore immagina di ritrovarsi su di una barca con galeotti, ergastolani e filibustieri insieme al bellissimo Harcamone, poi protagonista del *Miracle de la Rose*. In *La Parade*, il poeta elabora un inno dedicato a un ragazzo sul punto di morire dopo la violenza subita da un incantatore di serpenti e, anche in questo caso, il componimento è ricco di allegorie, metafore e sogni. In *Un Chant d'Amour*, l'autore canta l'attrazione che prova per il giovane Damien attraverso l'esaltazione di una natura questa volta benefica e nella quale l'uomo si fonde e si perde. Infine, in *Le Pêcheur du Suquet*, il poeta declama il suo amore per Lucien, giovane e virile pescatore incontrato sulla spiaggia, e fantastica sui loro ripetuti atti sessuali.

La poesia della reclusione è, in sintesi, il genere che per eccellenza celebra la scrittura omofila di Genet e tutte le liriche sono accomunate dalla presenza del sesso descritto anche in modo osceno. Tuttavia, la volgarità che coscientemente il poeta esprime, non è finalizzata solo a scioccare il lettore ma soprattutto a fungere da protesta contro le ipocrisie della società borghese. In questo senso, il lessico scurrile, accompagnato dal gergo carcerario, riesce nell'impresa di trasfigurare l'atto omosessuale, di attribuirgli una dimensione mistica e sublimatoria, di porlo al di sopra delle falsità e della mediocrità quotidiane. Scrive Torresani:

Manca [...] qualsiasi censura: il sesso si palesa nella dispiegata presenza di tutti i possibili attributi. Ma non si tratta di una libertà espressiva simile a quella del bambino ignaro e innocente. La *volgarità* del poeta è frutto di un preciso calcolo: senti, in questa orgiastica effusione di sesso, la volontà di opporsi all'ipocrisia di chi preferisce tacerlo; senti la presenza di una sincerità ad oltranza, di un vitalismo antiborghese ma non preborghese, antisociale ma non presociale. [...] Il rapporto

152 S. Torresani, *op. cit.*, p. 38.

amoroso, atteso e invocato, trova nella parola che lo celebra una sua vittoriosa trasfigurazione: si erge grande e magico sulla pochezza della meschinità quotidiana.¹⁵³

A conclusione del discorso relativo alla poesia genetiana, risultano incisive le osservazioni di tre importanti critici, Claude Bonnefoy, Gianni Poli e Franca Angelini. Il primo, nel saggio *Jean Genet* (1965), ricollega i versi dell'autore alla tradizione del Romanticismo, agli *Stupra* di Rimbaud e al *Gran Testamento* di François Villon, poeta del Quattrocento che, come Genet, “fu un malvivente, conobbe la prigione, raccontò se stesso e mise in scena i propri amici”.¹⁵⁴ Scrive Bonnefoy: “Il Romanticismo di Genet non è quello che si compiace di danze macabre, ma quello che cede alle vertigini dell'ignoto, non potendo l'ignoto che essere migliore”.¹⁵⁵ E ancora: “Un lirismo, quello di Genet, che trasforma non dico la paglia ma il letame in oro; un lirismo raffinato e selvaggio simile a quello di Rousseau e Céline in quanto espressione di quel vagabondare che fu per ciascuno fuga e ricerca di sé”.¹⁵⁶ Poli, invece, sottolinea che se l'influenza di Verlaine e Rimbaud sulla poesia genetiana è cosa assodata, non lo è invece quella di Baudelaire, ancora tutta da indagare: “È comunque il caso di ricordare che la germinazione dei semi di Baudelaire nell'arte di Genet resta ancora tutta da chiarire: la critica ha finora trascurato in misura sorprendente questo argomento”.¹⁵⁷ Angelini, infine, riprendendo le osservazioni di Richard Coe che, in *The vision of Jean Genet* (1968), proclama l'appartenenza dello scrittore alla famiglia simbolista, definisce le poesie genetiane: “di tipo associativo, surrealiste, con continue metafore della massima letterarietà [...] in cui è presente tutta la tradizione lirica del Novecento francese, da Valery a Verlaine a Cocteau, usata con tanta sapienza da sfiorare il calco se non la parodia.”¹⁵⁸

153 Ivi, p. 36.

154 S. Torresani, *op. cit.*, p. 173.

155 Ibidem.

156 Ibidem.

157 Ibidem.

158 Ivi, p. 173.

Le opere in prosa vengono inaugurate da *Notre Dame Des Fleurs*, un vero e proprio romanzo della “diversità”, dal momento che i personaggi che lo popolano sono tutti forzati, travestiti, criminali segnati, come Genet, dall'esperienza dell'emarginazione ad opera di una società che vede in essi la quintessenza dell' “anormalità”. Oltre ad essere scritto in carcere, il romanzo è dedicato a un detenuto, il Pilorge di *Le Condamné à mort*, e racconta le vicende del travestito Divine, imprigionato nella sua solitudine e isolato nel suo appartamento. La reclusione domina a tutti i livelli, mentre la prosa si costituisce come un caso di racconto nel racconto: la storia viene narrata da Genet stesso il quale, dopo averci informato dell'ispirazione e dell'eccitazione sessuale che, in cella, i ritratti dei reclusi e degli assassini famosi, paragonati a dei fiori bellissimi e foschi, suscitano in lui, si decide a riferirci la vicenda che vede Divine e Notre-Dame-Des-Fleurs come protagonisti assoluti. Lo scrittore ammette sin da subito il processo di identificazione dal momento che, nel racconto, a fatti inventati si intrecciano anche episodi della sua adolescenza:

A l'aide donc de mes amants inconnus, je vais écrire une histoire. Mes héros ce sont eux, collés au mur, eux et moi qui suis là, bouclé. Au fur et à mesure que vous lirez, les personnages, et Divine aussi, et Culafroy, tomberont du mur sur mes pages comme feuilles mortes pour fumer mon récit. [...] Il se peut que cette histoire ne paraisse pas toujours artificielle et que l'on y reconnaisse malgré moi la voix du sang: c'est qu'il me sera arrivé de cogner du front dans ma nuit à quelque porte, libérant un souvenir angoissant qui me hantait depuis le commencement du monde, pardonnez-le-moi. Ce livre ne veut être qu'une parcelle de ma vie intérieure. [...] Eux aussi, je veux les mêler, têtes et jambes, à mes amis du mur, et avec composer cette histoire d'enfant. Et refaire à ma guise, et pour l'enchantement de ma cellule (je veux dire que grâce à elle ma cellule sera enchantée) l'histoire de Divine que je connus si peu, l'histoire de Notre-Dame-Des-Fleurs, et n'en doutez pas, ma propre histoire.¹⁵⁹

Emergono, sin dalle prime pagine del romanzo, tutte le tematiche fondamentali della poetica genetiana, vale a dire la connotazione del penitenziario come spazio che, grazie

159 J. Genet, *Notre Dame Des Fleurs*, op. cit, p. 12.

alla contemplazione e al potere empatico di fotografie raffiguranti uomini rudi e brutali, ispira la scrittura; la similitudine tra i maliardi assassini, fautori del Male, e i bei fiori che succhiano la vita e portano alla morte (concezione della natura vorace e famelica); la ripugnanza per il corpo non virile, efebico o angelico, che esprime una *nature entre deux*; la celebrazione dell'atto omosessuale attraverso il sogno che, a causa dell'efficace lirismo della prosa, trova la sua trasfigurazione mistica; la similitudine tra la possanza sessuale dei giovani amati e Dio:

Pourtant, j'ai pu avoir une vingtaine de photographies et je les ai collées [...] Peut-être parmi les vingt s'est égaré quelque gars qui ne fit rien pour mériter la prison: un champion, un athlète. Mais si je l'ai cloué à mon mur, c'est qu'il avait selon moi, au coin de la bouche ou à l'angle des paupières, le signe sacré des monstres. [...] La nuit, je les aime et mon amour les anime. [...] Je flâne. Sous le drap, ma main droite s'arrête pour caresser le visage absent, puis tout le corps du hors-la-loi que j'ai choisi pour mon bonheur de ce soir. La main gauche ferme les contours, puis arrange ses doigts en organe creux qui cherche à résister, enfin s'offre, s'ouvre, et un corps vigoureux, une armoire à glace sort du mur, s'avance, tombe sur moi, me broie sur cette paille tachée déjà par plus de cent détenus, tandis que je pense à ce bonheur où je m'abîme alors qu'existent Dieu et ses Anges.¹⁶⁰

La prigione quale luogo del rifugio e dell'immaginazione è esaltata in questo passaggio, dove la cella offre ristoro e protezione rispetto alla pioggia e alla tempesta che si scatenano dietro le sbarre:

C'est janvier, et aussi dans la prison, où ce matin à la promenade, sournoisement, entre détenus, nous nous sommes souhaités la bonne année, aussi humblement que le doivent faire à l'office entre eux les domestiques. Le gardien chef, pour nos étrennes, nous a donné à chacun un petit cornet de vingt grammes de gros sel. Trois heures après midi. Il pleut derrière les barreaux depuis hier et il fait du vent. Je me laisse aller comme au fond d'un océan, au fond d'un quartier sombre, de maisons dures et opaques, mais assez légères, au regard intérieur du souvenir, car

160 Ivi, pp. 9-12.

la matière du souvenir est poreuse.¹⁶¹

È importante notare che in questo romanzo della reclusione, a differenza di *Miracle de la Rose*, Genet accenna raramente al carcere quale luogo della legge o di una ingiusta persecuzione nei confronti di chi trasgredisce le norme del sistema. Questo perché, secondo lui, il penitenziario rappresenta il luogo dell'idillio, della realizzazione di sé, delle pulsioni soddisfatte attraverso la fantasia, dell'illuminazione poetica e della fanciullezza. Queste declinazioni sono dunque prevalenti rispetto al discorso “politico” o “giuridico”. Inoltre manca completamente la connotazione della prigione quale spazio della sofferenza fisica, una rappresentazione quest'ultima dominante, come sappiamo, nei romanzi e nelle lettere di Céline.

L'odio nei confronti di Dio, la volontà di raccontare il Male e la perversione assoluta, lo scrittore li reclama, oltre che nei nomi delle protagoniste, le travestite “Divine” e “Notre Dame Des Fleurs”, allusioni ironiche e desacralizzanti agli epiteti con cui si prega la Madonna, anche nel passaggio in cui, parlando della vita di Mignon e della compagna, egli allude a Santa Caterina da Siena e a un atto di piacere sessuale da lei compiuto verso un carcerato. La spiegazione di questo rancore contro Dio ci viene proposta nel romanzo, nel suo punto più “alto”, quando Genet afferma che la pace rassicurante e soave non proviene dalla religione bensì dalle latrine e dalle carceri. Un odio quello dello scrittore che assomiglia tanto ad una disperata richiesta di aiuto, ad una continua ricerca. L'abbandono da parte dei genitori, subito da Genet ancora in fasce, si riflette sulle figure di Dio e della Madonna, il Padre e la Madre celesti. Il suo astio è quello del bambino che vuole disperatamente dire agli altri, che lo hanno emarginato, “esisto anch'io”, che vuole sentirsi amato e riscattato da una benevolenza divina la quale, però, non si manifesta. E Genet sfida Dio prendendo l'eucarestia senza essersi confessato, come ammette nel *Journal du Voleur*, sperando poi di riceverne una risposta, anche se di ira o di condanna:

Dans l'ombre de l'église, devant le prêtre en chasuble j'avais peur. Mais puisque les hidalgos agenouillés à coté de moi ne s'écartaient pas de mes loques, puisqu'ils

161 Ivi, p. 13.

recueillai sur le bout de la langue la même hostie, sachant bien que son pouvoir se manifeste à l'intérieur de notre âme et non ailleurs, pour la prendre en flagrant délit d'imposture et faire d'elle ma complice, je la mâchais en l'injuriant mentalement.¹⁶²

Egli richiama la sua attenzione, ma nulla. Anche il Padre celeste lo esclude. Rancoroso, Genet si richiude in se stesso, convincendosi di poter vivere una vita senza Dio, persuadendosi di poterlo sostituire con la prigioniera che gli trasmette serenità e felicità, ma il linguaggio mistico e l'ossessione per la religione sono lì a dimostrare che egli, in fondo, non smette di cercarlo. Nel *Journal du Voleur*, egli scrive:

L'armée, les locaux de la police et leurs hôtels, les prisons, un appartement cambriolé, l'âme de la forêt, l'âme d'un fleuve [...] et, de plus en plus, chaque événement auquel j'assisterai, établissent en moi la même sensation de dégoût et de crainte qui me font penser que l'idée de Dieu je la nourris dans mes boyaux.¹⁶³

E in *Notre Dame Des Fleurs*:

Mes époques de bonheur ne furent jamais d'un bonheur lumineux, mais paix jamais ce que les littérateurs et les théologiens appellent une «céleste paix», c'est bien, car mon horreur serait immense d'être du bout du doigt désigné par Dieu, distingué par lui; je sais très bien que, si malade, j'étais guéri par un miracle, je n'y survivrais pas. Le miracle est immonde: la paix que j'allais chercher dans les latrines, celle que je vais chercher dans leur souvenir, c'est une paix rassurante et suave [...] Je restais accroupi dans cette cellule, juché sur le siège de bois, des heures, mon âme et mon corps la proie de l'odeur et de l'ombre, mystérieusement ému, parce que la partie des êtres la plus secrète venait ici justement se dévoiler, comme dans un confessionnal.¹⁶⁴

Altro tema che emerge da questo romanzo è quello del salotto “huysmansiano”.

162 J. Genet, *Journal du Voleur*, op. cit, pp. 182-183.

163 Ibidem.

164 J. Genet, *Notre Dame Des Fleurs*, op.cit, pp. 39-40.

Divine, dopo essere stata lasciata da Mignon, si scopre sempre più vecchia e cadaverica e non può più lavorare come prostituta, a causa della malattia e del disfacimento fisico. Il travestito vive in una reclusione voluta nel solaio e nel salotto che, però, gli permettono di immaginare e di tornare con la fantasia alla stanzetta in cui da piccolo si confinava, per sfuggire alle cattiverie dei compagni, e al suo primo amore, Alberto, rozzo e giovane contadino con l'abitudine di catturare vipere. A quei ricordi, anche se per poco, Divine riacquista il sorriso:

Je l'ai dit, Mignon-les-Petits-Pieds ne venait plus au grenier. [...] Dans son grenier, Divine ne vivait que de thé et de chagrin. Elle mangeait son chagrin et le buvait [...] Les soins qu'elle prenait, les instituts de beauté, rien ne faisait qu'elle ne fût maigre et n'eût la peau d'un cadavre.[...] La poudre et la crème cachaient mal le raccord avec la peau du front. On pouvait croire que sa tête était artificielle. [...] C'est alors qu'elle rechercha le souvenir d' Alberto et se satisfit de lui.¹⁶⁵

Quale giudizio migliore potremmo dare su questo romanzo se non quello di Torresani che, ponendo l'accento sulla claustofilia di Genet (“Les douces cellules de prison! Après la monstruosité immonde de mon arrestation, [...] la cellule de prison, que j'aime maintenant comme un vice, m'apporta la consolation de moi-même par soi-même”),¹⁶⁶ scrive:

Nostra signora dei Fiori è un brulicare di vita, di sensazioni, di fremiti [...]; e tutto, o quasi, senza cedimenti; è sempre vivo l'interesse per questo mondo diverso e perverso, estraneo comunque alla norma anche se sublimato dalla fantasia, dotato delle proprie leggi e dei propri misteri: una vita che si fa ad ogni istante una ritmata e augusta cerimonia.¹⁶⁷

E, riguardo allo stile e alla costruzione sintattica, aggiunge:

Il fondo lirico della prosa di Genet dà ragione della sua scrittura. Il romanzo gode

165 Ivi, pp. 75-77.

166 Ivi, pp. 42-43.

167 Ivi, p. 50.

di una sintassi «contorta», la frase trova la sua connotazione non conformistica in un impasto spericolato e nuovo di lingua e di gergo, l'*argot*. [...] Non esiste tempo unitario nel romanzo, e dunque il racconto rifiuta anche in questo i binari della «normalità» e della tradizione. Al ricordo si lega la fantasticheria [...] in una continua mescolanza di passato presente futuro. Non solo, ma a un tratto, tipico gioco di specchi, il ricordo vive di ricordi, e nella fantasticheria si insinua la realtà del vissuto.¹⁶⁸

Il secondo romanzo di Genet approfondisce e celebra, forse con maggiore slancio lirico rispetto a *Notre Dame Des Fleurs*, l'immaginario del carcere, le cui rappresentazioni vengono indagate in relazione al percorso verso la “santità” che l'autore identifica nell'amore per il bellissimo Harcamone. *Miracle de la Rose* è in tutto e per tutto il romanzo della prigionia. Scritto a La Santé, ambientato nei penitenziari di Mettray e Fontevrault, il racconto, narrato in prima persona, descrive l'amore di Genet per tre reclusi, Divers, Bulkaen e Harcamone, e propone delle riflessioni, anche di carattere filosofico, sulla condizione della reclusione. L'opera è fortemente autobiografica e vi dominano i ricordi, specialmente il tema del viaggio, quello reale dell'autore che parte da La Santé per arrivare all'altro carcere in cui è stato confinato, Fontevrault, e quello interiore dello scrittore che si realizza nel passaggio dalla fase dell'infanzia a quella adulta. In tale cammino di maturazione, la prigionia assume tre connotazioni diverse.

La prima esalta il penitenziario come luogo della serenità, della pace, dell'innocenza e della fiaba, e coincide con il periodo della pre-adolescenza in cui il tredicenne Genet è recluso, insieme ad altri giovani, nella colonia di Mettray, di cui egli descrive la calda vegetazione, i rigogliosi fiori, le risate con gli amici, la scoperta dei primi amori, il positivo isolamento rispetto al mondo corrotto della società. La stagione che vi domina, e che rispecchia la fanciullezza dell'autore, è l'estate:

Je vais encore revivre Mettray qui fut mon enfance. Je vais retrouver la Colonie pénitentiaire abolie, la baignoire d'enfants détruite. Se peut-il que le monde ait ignoré l'existence, ne l'ait pas même soupçonné, de trois cent enfants organisés dans un

168 Ivi, p. 46.

rythme d'amours et de haines à l'endroit le plus beau de la plus belle Touraine? La Colonie menait là, parmi les fleurs [...], et des arbres d'essences rares, sa vie secrète [...] ¹⁶⁹

Poi accade un fatto che trasforma radicalmente Genet, che fa scoprire in lui la virilità. Uscito da Mettray, egli diventa scassinatore e compie il suo primo “scucio”, come viene chiamato in gergo carcerario, a Auteuil. La leva da scasso, che rimanda alla simbologia fallica “les deux cales l'allégeaient et lui donnaient cette allure de bite ailée par quoi je fus hanté”,¹⁷⁰ assume il significato di un rito d'iniziazione e segna inevitabilmente il passaggio dalla fanciullezza alla maturità o, per dirla con Sartre, la metamorfosi di Genet da bambino innocente a uomo del Male:

Maintenant, j'étais un homme, un affranchi. Les gosses et les macs carrés, les enfants du malheur à la bouche amère et aux yeux terribles, ils ne me furent plus d'aucune utilité. Je fus seul. Tout fut absent des prisons, même la solitude. Ainsi diminue mon intérêt pour les romans d'aventures dans la mesure où je n'arrive plus à m'imaginer sérieusement être le héros lui-même ou dans ses situations.¹⁷¹

L'età adulta distrugge i sogni infantili, l'attitudine ad immaginare e fantasticare che è tipica dei bambini, il mondo da fiaba che il fanciullo costruisce intorno a sé. Così la prigione, all'improvviso, cessa di essere il luogo dell'incanto e, con amaro realismo, inizia ad assumere le caratteristiche della gabbia che priva della libertà e tortura il corpo del recluso. Il carcere non è più lo spazio del sogno che si contrappone, nel suo felice isolamento, al mondo reale ma diventa esso stesso un'istituzione di quella società che ipocritamente sorveglia e punisce:

Mon enfance était morte et, avec elle, en moi, les puissances poétiques. Je n'espérais plus que la prison demeurât ce qu'elle fut longtemps, un monde fabuleux. Un beau jour, tout à coup, à des signes je compris qu'elle perdait ses charmes. Cela veut dire, peut-être, que je me transformais, que s'ouvraient mes yeux à la vision

169 J. Genet, *Miracle de la Rose*, op. cit, p. 195-196.

170 Ivi, p. 205.

171 Ivi, p. 207.

habituelle du monde. Je vis la prison comme peut la voir n'importe quel voyou, c'est un cachot où j'enrage d'être enfermé, mais aujourd'hui, sur le mur du mitard, au lieu de lire «Jean le Tatoué», une malformation des lettres gravées dans la plâtre me fait déchiffrer: «Jean, le Torturé». ¹⁷²

Per la prima volta, l'autore descrive il penitenziario come un inferno, il luogo crudele della desolazione e della malattia, un antro senza speranza che conduce l'uomo alla distruzione di se stesso e alle soglie della morte. Si delinea qui un'altra analogia tra Genet e Céline:

J'eus l'impression de sortir d'une caverne peuplée d'êtres merveilleux, que l'on devine plutôt (anges, par exemple, aux visages bariolés), pour entrer dans un espace lumineux où chaque chose n'est que ce qu'elle est, sans prolongement, sans aura. [...] Dévêtue de ses ornements sacrés, je vois nue la prison, et sa nudité est cruelle. Les détenus ne sont que de pauvres gars aux dents rongées par le scorbut, courbés par la maladie, crachant crachotant, toussant. Ils vont du dortoir à l'atelier dans d'énormes sabots lourds et sonores ils se traînent sur des chaussons de drap, percés et rigides d'une crasse que la poussière a composée avec la sueur. Ils puent. ¹⁷³

A seguito del suo primo scasso, Genet viene ricondotto a Mettray ma, ora che è diventato adulto, la colonia penale assume un'immagine diversa ai suoi occhi. Non è più il paradiso caldo ed estivo del fanciullo, ma un ambiente grigio, triste, malinconico e nebbioso. Nel viaggio interiore dello scrittore, la seconda rappresentazione del carcere quale luogo della fatica, del degrado fisico e della legge, coincide con gli ultimi anni dell'adolescenza e della sua reclusione a Mettray. La stagione che vi domina e che rappresenta l'inizio dell'età adulta è l'autunno:

Construite avec des gars qui montent leur vie pierre à pierre, taillée dans le roc, embellie par mille cruautés, la Colonie de Mettray scintille au milieu pourtant des brumes d'un automne presque continuel, qui baignaient cette existence, et c'est

¹⁷² Ivi, p. 203.

¹⁷³ Ivi, p. 208.

l'automne encore qui baigne le nôtre où tout a des teintes de feuilles mortes. Nous-mêmes, dans notre bure de la maison, sommes des feuilles mortes et c'est tristement que l'on passe parmi nous. Nous tombons en silence. Une légère mélancolie [...] flotte autour de nous. Notre temps est gris, même lorsqu'il fait soleil, mais cet automne en nous est artificiel, et terrible, parce qu'il est constant, parce qu'il n'est pas un passage, la fin d'un beau jour, mais un état fini, monstrueusement immobilisé dans la brume des murailles, des bures, des odeurs, des voix feutrées, des regards indirects. A travers la même tristesse, Mettray scintillait.¹⁷⁴

Genet viene poi trasferito a La Santé e, raggiunta la maggiore età, viene condotto nella prigione di Fontevrault. Il viaggio da un penitenziario all'altro avviene su di un vagone cellulare corazzato, dove lo scrittore si ritrova con le catene ai piedi e ai polsi, ed è raccontato nelle prime pagine del romanzo. L'autore, vinto dalla disillusione e dal cinismo, continua a percepire il carcere in modo negativo e lo descrive, come farà anche Céline di lì a qualche anno, con delle metafore funebri che ricorrono a una cupa vegetazione e a colori oscuri. La stagione collegata a questa fase della sua vita è l'inverno. Genet, infatti, arriva a Fontevrault di notte, nel giorno di Natale:

La nuit était tombée. Nous arrivâmes au milieu d' une messe de ténèbres. Nous descendîmes. Huit gâfes nous attendaient en rang, comme des valets de pied, sur le perron éclairé. Au sommet d'un perron élevé par deux marches, le mur de nuit était troué par une immense porte en plein cintre, tout illuminée. C'était fête et peut-être Noël. J'eus à peine le temps de voir la cour, aux murs noirs couverts d'un lierre funèbre. Nous passâmes une grille. Derrière elle, était une deuxième petite cour éclairée par quatre lampes électriques: l'ampoule et l'abat-jour en forme de chapeau annamite qui sont la lampe officielle de toutes les prisons de France.¹⁷⁵

Il regime carcerario è molto duro, soprattutto a causa della fame che tortura i reclusi. Tuttavia Genet incomincia a muoversi bene nell'ambiente e a mettere in pratica quelle

174 Ivi, pp. 225-226.

175 Ivi, p. 191.

astuzie che gli garantiscono doppie porzioni di pane o di zuppa e persino, ogni tanto, qualche sigaretta. In questo brano dominano ancora i colori oscuri:

Régime simple, vie qui serait facile si elle n'était vécue par nous. Lever à six heures. [...] On s'habillait. Cinq minutes au lavabo. Au réfectoire, nous buvions un bouillon, et on partait pour l'atelier. [...] Et pour aller au réfectoire à midi, nous traversions des cours d'une tristesse infinie tristes par le fait déjà de l'abandon qui voue à la mort des façades d'une Renaissance admirable. Des fagots noirs sont entassés dans un coin, près de la chapelle abbatiale. De l'eau sale coule dans des rigoles. [...] Je pénétrais dans les complications des amours [...] les préoccupations quotidiennes du travail, de la soupe, des échanges, de quelques coups d'astuce par quoi un détenu double sa vie officielle et visible d'une vie sournoise.¹⁷⁶

Poi, d'improvviso, l'illuminazione. Genet rivede in carcere Divers, ragazzo conosciuto a Mettray e del quale si era infatuato, intrattiene una relazione amorosa con il detenuto Bulkaen e fantastica su Harcamone, il forzato in cella d'isolamento e condannato a morte per aver ucciso a sangue freddo una ragazza e un secondino. I petti belli e rudi di questi uomini, soprattutto quello di Harcamone, paragonato alla Rosa mistica, a Giovanna d'Arco, operano in lui il miracolo. Grazie all'amore per i tre, Genet riacquista le facoltà del sogno e dell'immaginazione e il carcere appare ai suoi occhi in una veste nuova e definitiva. In questo romanzo, lo scrittore ripropone la sua sfida contro Dio e, ancora, celebra il Male e il delitto. Infatti Harcamone esercita un fascino molto forte sull'autore perché ha assassinato due innocenti e ha condotto una vita peccaminosa e violenta. Atletico, virile e dannato, Harcamone diventa il dio di Genet, la meta del percorso verso una santità demoniaca che si nutre del sangue, dell'assassinio e della forza:

Je vais tenter d'écrire ce que me fut Harcamone et, à travers lui, ce que me furent Divers, et Bulkaen surtout que j'aime encore et qui m'indique finalement mon destin. Bulkaen est le doigt de Dieu, Harcamone étant Dieu puisqu'il est au ciel (je

¹⁷⁶ Ivi, pp. 196-197.

parle de ce ciel que je me crée et auquel je me voue corps et âme). Leur amour, mon amour pour eux persiste en moi où il agit et agite mes profondeurs et s'il est mystique, celui que j'eus pour Harcamone n'est pas le moins violent. Chez ces beaux voyous, je m'efforcerai de dire le mieux qu'il m'est possible, ce qui me charmant est à la fois lumière et ténèbres. Je ferai ce que je peux, mais je ne puis dire autre chose que «ils sont une ténébreuse clarté, ou éblouissante nuit».¹⁷⁷

L'atto titanico di ribellione contro il Padre celeste è compiuto: Genet sostituisce Dio con Harcamone cioè con la quintessenza del Male. Scrive Torresani:

L'entusiasmo con cui Genet ci presenta questa figura di dannato è quello caldo dei mistici: le immagini sono inattese e grandi. Ma non c'è enfasi: il freno dell'arte ha un rigore che non cede alla scompostezza ridondante, anche se il fatto più semplice, il più semplice atteggiamento si colloca in un'aura di epicità eroica e di sovrana bellezza. Harcamone passa nel cortile con una scala sulle spalle: la scala si muta in ali d'angelo; ed Harcamone, che a un tratto si ferma, è Giovanna d'Arco in attesa di sentire le voci. La bellezza di Harcamone è grande perché tragica, perché è insieme vita e morte. [...] Genet è trasfigurato da questa visione: si sente il fidanzato mistico dell'assassino, che gli offre una rosa «direttamente arrivata da un giardino soprannaturale».¹⁷⁸

L'amore per i tre forzati segna un ulteriore passaggio nella vita di Genet: da uomo del Male egli si trasforma prima in esteta e poi, come ci ricorda Sartre, in cantore della bellezza e della perfezione. La prigionia torna a riassumere così le caratteristiche di spazio della visione onirica e dell'incanto, a cui si aggiunge quello della scrittura, ma in modo differente rispetto alla fase della fanciullezza. Genet, adulto e maturo, associa il penitenziario alla chiesa, al luogo della preghiera e dell'incontro con il divino, e ricrea il carcere con gli attributi del sacro, del buono e del bello, dove, però, come ci spiega ancora Torresani, il valore estetico sostituisce il valore etico dal momento che lo scrittore recluso pone nella bellezza il traguardo della purificazione:

¹⁷⁷ Ivi, p. 195.

¹⁷⁸ S. Torresani, *op. cit.*, pp. 61; 62.

Il recluso Genet (e il poeta Genet), nel cammino verso la purificazione, pone nella bellezza il suo traguardo: il suo *iter* ha come meta la macerazione nel bello, l'annullamento di sé nella bellezza, e la bellezza cercata è quella dei reclusi, suscettibile quindi di un'ulteriore identificazione: Bello e Male insieme. Annullarsi in questo è sinonimo di *santità*.¹⁷⁹

La terza e definitiva connotazione della prigione, quale luogo del mistico amore verso i forzati e dell'ispirazione poetica, si realizza solo nel momento in cui il detenuto accetta la solitudine e ne fa il suo punto di forza. Rifiutato il mondo perverso e corrotto della società, Genet, nell'isolamento totale dalla realtà circostante, è forgiato e pronto ad assurgere allo status di poeta e di scrittore. Egli lo può fare perché appartiene al carcere e si abbandona in esso. Comincia così per l'autore, che rinasce a una nuova vita, la stagione della primavera. Questo il passaggio più "alto" del romanzo in cui, con slancio poetico, Genet ribadisce il legame fraterno, indistruttibile, che lo unisce ai detenuti e il sacro amore per la prigione:

Ces condamnés à mort pour toute leur vie – les relégués – savent qu'il n'est pour échapper à l'horreur que l'amitié. Ils oublient le monde, le vôtre, en s'abandonnant à elle. Ils l'élèvent à un point si haut qu'elle est purifiée et qu'elle demeure seule, isolée des êtres, dont le contact la fit naître, et l'amitié, à ce point idéale, à l'état pur [...] , l'amitié n'est plus que la forme singulière et très subtile de l'immense sentiment d'amour que tout homme prédestiné, dans ses cachettes à lui, découvre pour sa gloire intérieure. [...] Les plus puissants macs s'y taillent [...] une célébrité éblouissante, et d'oser [...] oser vivre et vivre de toutes ses forces, a la beauté des grandes malédictions, car c'est digne de ce que fit dans le cours de tous les âges l'Humanité mise à la porte du Ciel. Et c'est proprement la sainteté, qui est de vivre selon le Ciel, malgré Dieu.¹⁸⁰

Nel racconto emergono altre tre rappresentazioni dell'universo carcerario che vale la pena di evidenziare. La prima, la prigione come monastero, ricollega Genet alla tradizione romantica e all'opera di Huysmans:

¹⁷⁹ Ivi, p. 54.

¹⁸⁰ J. Genet, *Miracle de la Rose*, op. cit, pp. 215-216.

A Fontevault revivaient sous forme de macs et des casseurs les nonnes amoureuses et les filles de Dieu. Il y aurait à dire sur les destins, mais remarquons l'étrangeté de celui des monastères ou abbayes [...] : des prisons et de préférence des Centrales! Fontevault, Clairvaux, Poissy! ... Il était voulu par Dieu que ces lieux n'abritassent que des communautés d'un seul sexe. Après que les moines, dans leur bure aussi, y ciselèrent la pierre, les détenus modèlent l'air de leurs contorsions, leurs gestes, leurs appels, leurs cris ou modulations, leur chant de lamentin, les mouvements silencieux de leur bouche; ils le torturent et sculptent la douleur.¹⁸¹

La seconda, invece, indaga il rapporto tra l'esperienza della reclusione e il linguaggio. La colonia penitenziaria di Mettray si fa promotrice di una lingua, il gergo carcerario, che affonda le sue radici in un'epoca antichissima, quella delle leggende, del mare e delle grandi scoperte. Secondo Genet, i forzati assolvono la missione, quasi divina, di essere i guardiani di una fortezza mitica all'interno della quale si parla un idioma nobile, che non si corrompe o degrada come il linguaggio comune. Questa funzione di custodi, anche se isola ancor di più i detenuti dalla realtà, permette loro di godere di quella lingua propria degli dei. La prigione si configura così come una novella Atlantide, una terra felice e fuori dal mondo i cui abitanti custodiscono un codice raro e prezioso. Il paragone tra il penitenziario e l'isola leggendaria rafforza la connotazione della scrittura genetiana come utopia carceraria e ci richiama alla memoria l'opera di Frégny, *Ou se perdent les hommes*, nella quale la prigione, quale fortezza isolata, si presenta come il solo spazio finalizzato alla realizzazione artistica e letteraria dello scrittore:

Ce langage, et ce qu'il restait des coutumes, nous créait déjà une origine fantastique, car il s'agit d'un langage très vieux et non de celui qu'inventaient les générations de colons. [...] Ces mots, relativement nouveaux, en se mêlant aux autres dont la noblesse authentique était d'ancienneté, nous isolaient encore du monde. Nous étions une terre épargnée lors d'un engloutissement très ancien, une

181 Ivi, p. 232.

sorte d' Atlantide, qui avait conservé une langue enseignée par les dieux eux-mêmes, car j'appellerai dieux ces puissances prestigieuses, informes, comme le monde des marins, le monde des prisons, le monde de l'Aventure, par quoi toute notre vie était commandée.¹⁸²

Infine, la terza rappresentazione del carcere quale spazio della scrittura nella scrittura. Nel romanzo, ci sono due episodi nei quali troviamo incisioni e biglietti d'amore di cui è riferito il contenuto. Si tratta, dunque, di due casi di scrittura carceraria riportati all'interno di un'opera scritta in prigione. Il primo episodio è quello in cui Genet scorge, sul muro della cella di punizione, dei graffiti paragonati poi alle scritte dei templi antichi:

Les pierres me parlent. Et c'est au milieu des coeurs et des pensées que l'inscription «M.A.V.» m'a remis tout à coup dans ma cellule de la Petite Roquette, où je vis ces initiales mystérieuses à quinze ans. Il y avait longtemps, dès que je fus au courant de leur sens exact, que je n'étais plus touché par le prestige ténébreux de lettres gravées: «M.A.V.», «B.A.A.D.M.», «V.L.F.». En les lisant, je ne lis plus que «Mort aux vaches», «Bonjour aux amis du malheur», et voici que, tout à coup, un choc, une perte soudaine de la mémoire me fait m'inquiéter en face de «M.A.V.».¹⁸³

L'altro episodio è quello dello scambio dei bigliettini amorosi. Il forzato Bulkaen si scopre innamorato di Genet il quale lo corrisponde. Nasce così, all'interno del carcere, una corrispondenza clandestina di lettere e messaggi:

«Mon petit Jeannot,
«Merci de ton petit mot qui m'a fait plaisir, mais excuse-moi si,
«de mon côté, je ne peux te faire des lettres dans le genre de la
«tienne, il me manque l'instruction pour cela car ce n'est pas à
«Mettray que j'ai pu apprendre avec le père Guépin [...]
«Crois bien qu'il est fort possible que je partage tes sentiments

182 Ivi, pp. 226-227.

183 Ivi, p. 222.

«la question d'âge n'a rien à voir, mais je n'aime pas les gosses.
«J'ai vingt deux ans, mais j'ai vécu assez depuis l'âge de douze ans
«pour connaître la vie...¹⁸⁴

Diversi sono i giudizi dei critici su questi due romanzi della reclusione. Torresani, come già Sartre prima di lui, vede nella prosa l'espressione più elevata di tutta la produzione genetica. *Miracle de la Rose*, come già *Notre Dame Des Fleurs*, scrive il critico, “procede a tempi scomposti e i ricordi si intrecciano ai ricordi, i sogni ai sogni, in un groviglio di non sempre facile lettura ma che, chiuso il libro, sa trasmettere il senso di una straordinaria compattezza laddove tutto viene fuso al fuoco di una fantasia inesaurita e tradotta in una scrittura che alterna ritmi brevi e rapidi ad altri più ampi e solenni”.¹⁸⁵ Negativa, invece, l'opinione di Georges Bataille, secondo il quale la prosa di Genet non appassiona perché si basa sull'incomunicabilità e sul distacco. Lo scrittore avrebbe fallito la sua missione artistica perché, per Bataille, la qualità fondante della letteratura è la comunicazione. La scrittura di Genet è perfetta nello stile, preziosa e curata, ma fredda proprio perché simile a un vaso di cristallo. Scrive il critico in *La littérature et le mal* (1957): “L'indifferenza di Genet per la comunicazione è all'origine di un fatto certo: i suoi romanzi interessano *ma non appassiano*. Niente di più freddo, di meno toccante, sotto la scintillante parata delle parole, che il passo tanto celebrato in cui Genet racconta la morte di Harcamone”.¹⁸⁶

A prescindere dai giudizi dei critici, una cosa è certa: con *Miracle de la Rose* si esaurisce, nella prosa, l'interesse letterario di Genet per l'immaginario della prigione. Il romanzo successivo, *Querelle de Brest*, non è ambientato in cella ma nella città di Brest, in Bretagna. I luoghi dell'azione sono il porto, i quartieri malfamati, i bistrot, il bordello di Madame Lysiane. Eppure lo scrittore non rinuncia a dei riferimenti al carcere. Le mura del penitenziario, antico e disabitato, dominano la città e ricordano, come scrive Torresani, “l'ordine, la giustizia, il dovere e la pena: un *super-io* che fa ombra e che sempre incombe su tutti”.¹⁸⁷ E continua: “Il personaggio di Genet deve isolarsi se vuole essere estraneo al mondo dei vivi [...]; così anche gli esterni sono

184 Ivi, pp. 233-234.

185 S. Torresani, *op. cit.*, p. 56.

186 Ivi, p. 171-172.

187 Ivi, p. 65.

chiusi, dominati dalle tenebre e dalla nebbia, che protegge e divide (come la cella), che nega allo sguardo la vastità degli orizzonti”.¹⁸⁸ In *Pompes Funèbres*, il critico paragona il cinematografo nel quale Genet entra sconvolto, dopo aver appreso la notizia dell'uccisione, da parte dei tedeschi, dell'amico Jean che combatteva per la liberazione, ad una cella. Ed è in questo spazio chiuso che l'autore vede il filmato della folla inferocita che si avventa su un giovane miliziano, Riton, accusato di collaborazionismo. Eroe del Male, in quanto traditore dei compagni e della Francia, egli diviene il simbolo della repulsione e per questo suscita l'ammirazione e la pietà dello scrittore che si identifica in lui. In *Journal du Voleur*, dove Genet racconta la sua vita, e valga su tutti la considerazione di Franca Angelini secondo la quale l'opera riassume l'autore che qui “raccolge e condensa, applicandole alla propria persona, tutte le storie dei suoi eroi nelle liriche e nei romanzi dei cinque anni precedenti”,¹⁸⁹ i riferimenti al carcere abbondano nelle prime pagine e poi qua e là nell'autobiografia. Si tratta, comunque, di episodi, motivi e figure già analizzati nella poesia e in *Miracle de la Rose*. Riportiamo alcuni passaggi dove emergono i tipici temi genetiani del recluso bello e virile che viene paragonato al fiore che uccide, dell'atto omosessuale che viene descritto in modo mistico e divino, del Male e della ritualità che vi è connessa, dell'isolamento nella novella Atlantide dalla società e dalle sue norme:

Le vêtement des forçats est rayé rose et blanc. Si, commandé par mon coeur l'univers où je me plains, je l'élu, ai-je le pouvoir au moins d'y découvrir les nombreux sens que je veux: *il existe donc un étroit rapport entre les fleurs et les bagnards*. La fragilité, la délicatesse des premières sont de même nature, que la brutale insensibilité des autres. Que j'aie à représenter un forçat – ou un criminel – je le parerai de tant de fleurs que lui-même disparaissant sous elles en deviendra une autre, géante, nouvelle. [...] Niant les vertus de votre monde, les criminels désespérément acceptent d'organiser un univers interdit. Ils acceptent d'y vivre. [...] Mais – les criminels sont loin de vous – comme dans l'amour ils s'écartent et m'écartent du monde et de ses lois. Le leur sent la sueur, le sperme et le sang. Enfin, à mon âme, assoiffée et à mon corps il propose le dévouement. C'est parce qu'il possède ces conditions d'érotisme que je m'acharnai dans le mal. Mon

188 Ibidem.

189 F. Angelini, *Il teatro di Genet*, Palermo, Palumbo, 1975, p. 19.

aventure, par la révolte ni la revendication jamais commandée, jusqu'à ce jour ne sera qu'une longue pariaide, chargée, compliquée d'un lourd cérémonial érotique (cérémonies figuratives menant au bain et l'annonçant). [...] Il a bien fallu, me dis-je, que le crime hésite longtemps avant que d'obtenir la parfaite réussite qu'est Pilorge ou Angel Soleil. [...] Mais si j'aime leur crime c'est pour ce qu'il contient de châtiment, de «peine» (car je ne puis pas supposer qu'ils ne l'ont pas entrevue. L'un d'eux, l'ancien boxeur Ledoux, répondit en souriant aux inspecteurs: Mes crimes c'est avant de les commettre que j'aurais pu les regretter») où je veux les accompagner afin que, de toutes façons, soient comblées mes amours.¹⁹⁰

La celebrazione dell'immaginario carcerario torna forte nella *pièce* teatrale che Genet scrisse in prigione, vale a dire in *Haute Surveillance*. Va subito sottolineato che in quest'opera, nonostante le visioni oniriche e le atmosfere da sogno che vi abbondano, l'autore non rompe definitivamente i nessi causali, logici e spazio-temporali e dunque la *pièce* si può ancora definire naturalistica. Sarà solo con i drammi successivi, specie quelli messi in scena tra il 1954 e il 1963, ovvero *Les Bonnes*, *Le Balcon*, *Les Nègres* e *Les Paravents*, che Genet si affermerà come capostipite, insieme a Beckett, Adamov e Ionesco, del cosiddetto teatro dell'assurdo o *nouveau théâtre* di cui il critico Martin Esslin scrisse: “Genet traduce nel proprio teatro l'immagine dell'uomo prigioniero in un labirinto di specchi, intrappolato dagli stessi distorti riflessi della sua immagine, [...] un espediente questo per rivelare la fondamentale assurdità dell'esistenza, la sua inutilità”.¹⁹¹

In *Haute Surveillance* ritornano tutti i temi analizzati nei testi precedenti. La trama ci permette di riassumere e di concludere il discorso relativo alle rappresentazioni del carcere nella poetica genetiana. La scena dell'azione è la cella di un penitenziario dove vivono, agiscono e si tradiscono tre personaggi: l'omicida Yeux-Verts e i due ladri Lefranc e Maurice. Quest'ultimo, che è ancora un ragazzo, si riscopre innamorato di Yeux Verts, da tutti rispettato, temuto e, soprattutto, considerato un re del Male per aver ucciso a sangue freddo una ragazza. Lefranc, invece, adora e venera con fanatismo mistico e dedizione viscerale un carcerato ancora più importante e malvagio di Yeux

190 J. Genet, *Journal du Voleur*, op. cit., pp. 9-13.

191 S. Torresani, *op. cit.*, p. 175.

Verts: Boule-de-Neige, il nero omicida paragonato a un dio, un personaggio che non compare mai sulla scena ma che viene costantemente evocato come un eroe mitico. Lefranc, che vorrebbe imitare il compagno di cella di cui tuttavia è invidioso per la fama di cui gode in prigione, provoca costantemente Yeux Verts, insinuando che è una nullità di fronte alla potenza e al fascino esercitati da Boule-de-Neige. Maurice, che vorrebbe indurre l'amato ad assurgere allo stesso ruolo divino de "le nègre", è il personaggio che muove l'azione e che provoca una situazione di reciproca sorveglianza "proustiana" tra i tre. Infatti una sua frase, alludente al fatto che se Yeux Verts volesse potrebbe superare anche Boule-de-Neige in prestanza ed eroismo, causa una serie di reazioni a catena e di giochi psicologici finalizzati al controllo dell'altro. Yeux Verts si mette a nudo, confessa di non sentire affatto la competizione con Boule-de-Neige e ammette di non aver voluto diventare un re del Male; egli riferisce ai compagni di non aver mai cercato il delitto ma di esservi stato costretto dal destino e dalle circostanze. Inoltre, egli si commuove pensando alla moglie alla quale fa scrivere, tramite Lefranc, delle lettere appassionate e cariche di umanità. A questo punto il personaggio di Yeux Verts merita una riflessione. Egli incarna la figura del recluso genetiano che non ha ancora rotto i legami con il mondo esterno e che non ha ancora accettato la solitudine del carcere. Mostrandosi combattuto e cedendo al rimorso per quello che ha fatto, Yeux Verts mostra la sua debolezza di uomo la quale viene enfatizzata anche dai teneri sentimenti provati per la moglie. Per assurgere al ruolo di eroe mistico della dannazione e di Dio del Male, come Bouge-de-Neige o il Pilorge di *Le Condamné à mort* o l'Harcamone di *Miracle de la Rose*, egli deve diventare fautore di quell'orrore e di quell'abiezione che non cedono al pentimento e che non lasciano più spazio alla sensibilità. Lefranc intuisce che per poter imitare Yeux Verts nella sua grandezza, quest'ultimo deve essere grande davvero nella malvagità, e tale condizione il compagno di cella la potrà acquisire solo se rompe definitivamente i legami con il mondo esterno, vale a dire con la moglie, e si chiude completamente in sé stesso e nella solitudine della prigione:

Lefranc [à Yeux Verts]

J'ai cherché à t'isoler, Yeux-Verts. Je voulais que tu restes tout seul. Je voudrais que le monde entier sache qu'on est là, et qu'on y est tranquille. Entre nous, je voudrais qu'il n'arrive pas une goutte d'air du dehors, [...] Je vous le répète, j'ai travaillé pour la prison.¹⁹²

Così Lefranc spinge Yeux Verts a commettere un crimine abominevole: estrarre a sorte il nome di colui che, una volta libero, dovrà uccidere sua moglie. Solo così Yeux Verts rinasce al Male e alla grandezza e, come scrive Torresani, “nel dolore riacquista un trono, meritandolo”.¹⁹³ Ora che è completamente slegato dagli altri, accettando con coraggio la sua solitudine “Tu as raison. Je suis vraiment tout seul”,¹⁹⁴ Yeux Verts è pronto, dopo la pianificazione dell'omicidio della moglie, a commettere un'altra malvagità: egli tradisce i suoi compagni, specialmente Maurice che lo ama, staccandosi da loro e diventando amico di Bouge-de-Neige. La conversione al Male è compiuta. Ma non è finita. Ora è il turno di Lefranc il quale, per essere grande, non deve far altro che imitare il suo modello nel gesto estremo dell'omicidio: egli uccide Maurice strozzandolo. Nella scena finale, in cella, sono rimasti due assassini, due re del Male. La differenza, però, è che mentre Lefranc ha scelto coscientemente di compiere il crimine, Yeux Verts, sia nel caso dell'omicidio della ragazza sia nel caso della pianificazione del delitto della moglie, è stato indotto e quasi costretto. L'eroe genetiano compie il Male come atto libero e volontario e non per via della sorte: in questo senso Lefranc ha superato e di molto Yeux-Verts.

Dall'analisi delle opere, è emerso, senza dubbio, che la rappresentazione dell'immaginario carcerario a cui Genet si sente più legato e che l'autore stesso enfatizza è quella della prigione come rifugio dalla corruzione della società e dalle brutture del mondo circostante. Questa connotazione ci permette di proporre e instaurare un paragone tra gli scritti genetiani e il famoso racconto di Franz Kafka, *Der Bau*¹⁹⁵ (1923-1924). Come è noto, l'opera narra in prima persona le impressioni e le paure di un imprecisato essere durante il processo di costruzione della sua tana. Ciò che egli realizza è una vera e propria architettura di difesa che, attraverso cunicoli, corridoi,

192 J. Genet, *Haute Surveillance*, Paris, Gallimard, 1949, p. 122.

193 S. Torresani, *op. cit.*, p.105.

194 J. Genet, *Haute Surveillance*, *op. cit.*, p. 135.

195 F. Kafka, *Der Bau* (1923-1924), edizione italiana: *La Tana*, Milano, Oscar Mondadori, 1994.

gallerie e piazzette, garantisce ristoro e protezione. Sebbene scritto con un linguaggio che, spesso, trasmette al lettore un senso di soffocamento e quasi di fastidio, è indubbio che il racconto di Kafka enfatizzi una certa inclinazione alla claustrofilia, dal momento che il luogo chiuso e claustrofobico si costituisce come l'unico spazio in cui il recluso può sentirsi, in certa misura, tranquillo e sicuro dagli attacchi esterni. La tana di Kafka è, in questo senso, simile alla prigione genetiana: si tratta di due costruzioni architettoniche che, isolate dal resto del mondo attraverso la struttura labirintica del loro sistema di difesa, consentono al recluso di realizzarsi esclusivamente nella solitudine e nel silenzio. Se vogliamo, in entrambi i casi, le due costruzioni assurgono al ruolo di grembo materno che abbraccia, alimenta e sviluppa le facoltà immaginative e meditative di colui che vi è protetto:

Ma la cosa più bella nella mia tana è il silenzio. [...] Posso strisciare per ore nelle mie gallerie e non sento se non talvolta il fruscio di qualche bestiolina che faccio subito tacere stringendola tra i denti, oppure lo scivolo della terra che mi annuncia la necessità di qualche riparazione. Nel resto tutto è silenzio. Entra l'aria del bosco e fa caldo e fresco ad un tempo. Talvolta mi distendo e dal benessere mi arrotolo nella galleria. È bello possedere una tana così per la vecchiaia ormai prossima [...] Ogni cento metri ho allargato le gallerie creando piazzette rotonde dove posso acciambellarmi comodamente, scaldarmi al mio proprio calore e riposare. Là dormo il dolce sonno della pace, dei desideri placati [...] Poveri viandanti senza casa per le strade maestre, nelle boscaglie, rintanati semmai in un mucchio di foglie o in mezzo a un branco di compagni, esposti a tutti gli insulti del cielo e della terra! Io me ne sto qui in un punto protetto da ogni lato – di questi posti ce ne sono in questa dimora più di cinquanta – e tra il dormiveglia e il sonno incosciente trascorrono le ore che mi scelgo a volontà per tale scopo.¹⁹⁶

Tuttavia, talvolta, il protagonista sente l'insopprimibile bisogno di lasciare la sua tana e di salire in superficie, correndo così il pericolo che qualcuno possa scoprire l'entrata del suo rifugio. Le ragioni che lo spingono a un'evasione temporanea sono essenzialmente tre: il godimento di quella libertà negata dalla protezione claustrofobica della tana, la

196 Ivi, pp. 187-188.

possibilità di respirare l'aria del bosco e la prospettiva di una caccia migliore. Nonostante ciò, quando egli si trova in superficie, si sente continuamente ossessionato dall'idea che il suo rifugio possa essere violato e fa di tutto per potervi rientrare il più velocemente possibile. Troviamo qui un'altra analogia con Genet. L'autore francese, come sappiamo, ogni qual volta è rimesso in libertà compie un misfatto di modo da poter ritornare in un istituto detentivo e gioire della sicurezza che la cella gli offre. Il protagonista del racconto di Kafka e Genet sono accomunati dal fatto che entrambi si sentono allettati dal contatto con il mondo esterno, tuttavia la paura nei confronti dell'altro, che per Kafka si traduce nel timore dell'invasione da parte di un nemico e per Genet nel timore di essere rifiutato dalla società a causa della sua diversità, li porta sempre ad arroccarsi, a imprigionarsi nei luoghi dell'isolamento quali la tana e la prigione. Ma se questa difesa dall'altro viene celebrata da Genet attraverso l'immagine della prigione come una novella Atlantide e attraverso la scrittura dell'utopia carceraria, nel racconto di Kafka, invece, non troviamo un'idealizzazione del luogo chiuso per quanto esso offri pace e protezione. Per lo scrittore ceco, la tana rappresenta l'inquietante metafora dell'uomo continuamente ossessionato dal suo simile e con il quale si rapporta in modo viscerale e paranoico. Infatti, nonostante il rifugio sia costruito in modo eccellente e con tecniche molto efficaci, il recluso alterna momenti di euforia, nei quali celebra la tana come la migliore architettura di difesa mai realizzata, a momenti di sconforto nei quali non si sente più sicuro e protetto dalla sua opera:

La tana mi protegge forse più di quanto non abbia mai pensato o mi arrischi a pensare quando sono all'interno. Arrivavo al punto che talvolta mi veniva il puerile desiderio di non rientrare affatto, ma di sistemarmi nelle vicinanze dell'entrata, di passare la vita a sorvegliarla e di considerare sempre, con mia grande gioia, quanta sicurezza potesse darmi la tana se fossi dentro. Ma dai sogni puerili ci si riscuote rapidamente. Che sicurezza è quella che osservo qui? Posso giudicare il pericolo che corro nella tana in base alle esperienze che faccio qui fuori? Hanno forse i miei nemici il fiuto giusto quando non sono dentro la tana?¹⁹⁷

197 Ivi, p. 196.

Nella parte finale del racconto, il protagonista viene svegliato da un sibilo quasi impercettibile e di cui non riesce a capire la provenienza, entrando in uno stato di paranoia e di agitazione continua, vivendo nel costante terrore di un imminente attacco da parte di un nemico minaccioso, un'alterità oscura e estranea dalla quale occorre difendersi. Egli riorganizza così, in modo febbrile, tutta la sua tana, ma il timore di quel sibilo continua a ossessionarlo e a preoccuparlo:

Se quello che stava scavando veniva realmente verso di me perché mi aveva udito scavare, nel momento in cui, – come fece effettivamente – cambiava direzione, non era possibile stabilire se lo facesse perché con la mia interruzione nel lavoro gli toglievo ogni possibilità di orientamento o piuttosto perché egli stesso mutava parere. Ma forse mi ero ingannato e quello non si era mai diretto verso di me; certo è che il rumore andò ancora intensificandosi per qualche tempo come si avvicinasse [...] ¹⁹⁸

La differenza di visione tra Genet e Kafka riguarda il superamento della paura per l'altro. Lo scrittore francese considera la prigione come il luogo nel quale tale timore cessa, permettendo al recluso di trovare, nella solitudine rassicurante del distacco, una serenità duratura, l'amore, la maturazione artistica e poetica; al contrario, per lo scrittore ceco, anche nel luogo della protezione e dell'isolamento, l'uomo è continuamente travagliato e perseguitato dall'idea dell'altro. Nel suo rifugio, il protagonista pensa che “nel momento in cui ci vedremo o anzi soltanto ci figureremo di essere vicini, muoveremo l'uno contro l'altro ugualmente furenti, nessuno prima e nessuno dopo, con gli artigli e coi denti e con novella fame, anche se saremo del tutto sazi”.¹⁹⁹ Per Kafka, dunque, la sicurezza non è uno stato che si può raggiungere attraverso la costruzione di barricate, erigendo difese o cercando volontariamente la reclusione nella cella di un istituto, in quanto l'uomo è un essere che, ontologicamente, non solo è sempre esposto alla malvagità del suo simile ma porta in se stesso la sua propria prigione. Nessun carcere può cancellare o difendere l'individuo dalla brutalità e dall'aggressività della natura umana ed è questo il messaggio inquietante del racconto di Kafka e, in tale

¹⁹⁸ Ivi, p. 220.

¹⁹⁹ Ivi, p. 222.

ottica, totalmente antitetico a quello di Genet. “L'angosciosa tana di Kafka – scrive Alberto Castoldi – non designa più un qualsiasi spazio crudele all'interno del mondo borghese, ma si pone come atroce metafora esistenziale: siamo, tutti, comunque, nell'universo della tana”.²⁰⁰

Il legame tra *enfermement* e *écriture*, in un percorso ideale dal Romanticismo alla letteratura contemporanea, da quali altre parole può essere suggellato se non quelle di Genet che, in una pagina memorabile del *Journal du Voleur*, scrisse:

Abandonné par ma famille il me semblait déjà naturel d'aggraver cela par l'amour des garçons et cet amour par le vol, et le vol par le crime [...] jusqu'à l'épuisement dans une vie misérable par les pénitenciers, par les prisons. [...] Au détenu la prison offre le même sentiment de sécurité qu'un palais royale à l'invité d'un roi. [...] La prison m'entoure d'une garantie parfaite. Je suis sûr qu'elle fut construite pour moi – avec le palais de justice, sa dépendance, son monumental vestibule. Selon le plus grand sérieux tout m'y fut destiné. La rigueur des règlements, leur étroitesse, leur précision, sont de la même essence que l'étiquette d'une cour royale, que la politesse exquise et tyrannique dont à cette cour l'invité est l'objet. Comme celles de la prison les assises du palais reposent dans une pierre de taille de grande qualité, dans des escaliers de marbre, dans l'or vrai, dans les sculptures les plus rares du royaume, dans la puissance absolue de ses hôtes; mais les similitudes sont encore dans le fait que ces deux édifices sont l'un la racine et l'autre le faîte d'un système vivant circulant entre ces deux pôles qui le contiennent, le compriment, et sont la force à l'état pur.²⁰¹

Dopo Genet, due altri autori hanno dedicato quasi tutta la loro produzione letteraria al tema della prigione. Si tratta di Albertine Sarrazin e François Bon. Lo studioso americano Andrew Sobanet, nella sua tesi di dottorato intitolata *Jail Sentences. Representing Prison in Twentieth-Century French Fiction*²⁰² (2008), dedica ampio spazio a questi due scrittori considerati, insieme a Serge e a Genet, come i

200 A. Castoldi, *Lo spazio crudele* in F. Franchi (a cura di), *Il testo crudele*, Bergamo, Sestante, BUP, 2007, p. 206.

201 J. Genet, *Journal du Voleur*, op. cit., pp. 92-93.

202 A. Sobanet, *Jail Sentences. Representing Prison in Twentieth-Century French Fiction*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2008.

rappresentanti più significativi del *prison-novel*. La pubblicazione di Sobanet mira infatti, attraverso un approccio non tematico ma basato sull'analisi di un autore in ogni capitolo, a dimostrare come i quattro scrittori abbiano fondato nel Novecento un genere letterario specifico quale appunto il “romanzo della prigione”, il quale si definisce per il suo intento “documentaristico” più che “finzionale” :

Each of the prison novels examined [...] - Victor Serge's *Les hommes dans la prison*, Jean Genet's *Miracle de la Rose*, Albertine Sarrazin's *La cavale* and François Bon's *Prison* - claims to document, rather than simply represent, the experience of life behind bars. The manner in which the documentary value is postulated varies from text to text. Prison novels rely on a combination of textual and paratextual strategies to blur the line between fiction and nonfiction, and this ambiguous generic boundary establishes a contract between text and reader that opens the possibility for both referential and fictional interpretations.²⁰³

Nonostante questa definizione possa sollevare qualche dubbio sull'opportunità di imbrigliare in un'etichetta così stringente le opere dei quattro autori e sull'aspetto documentaristico della loro produzione letteraria, giacché, come sappiamo, ogni testo presenta sempre e comunque una parte “finzionale” che è connaturata alla letteratura la quale non si limita mai a fotografare o documentare la realtà ma a rappresentarla, riformularla e rielaborarla, risulta comunque interessante il confronto che Sobanet propone. Genet e Sarrazin vengono considerati come due scrittori “maledetti” dalla vita molto simile (entrambi vengono imprigionati per essersi dedicati al ladrocinio e alla prostituzione) ma Sobanet sostiene che la scrittura dell'uno differisce molto dall'altra. Se in Genet è presente, infatti, una tendenza al lirismo, come abbiamo del resto già evidenziato, e l'inclinazione a idealizzare la prigione come una sorta di utopia, in Sarrazin, invece, prevale una concezione disincantata del carcere quale luogo della sofferenza fisica, della disperazione e dell'autodistruzione:

203 Ivi, p. 15.

However, while Genet renders sacred the prison and exults in his status as a prisoner and pariah, Sarrazin paints a realistic portrait the carceral environment, emphasizing the debilitating aspects of incarceration and its deleterious effects on her narrator protagonist, Anick Damien.²⁰⁴

Sobanet ritiene, cioè, che mentre nel romanzo della Sarrazin prevale una dimensione più realistica e documentaristica, nella produzione di Genet domina l'aspetto finzionale:

Genet and Sarrazin perpetually gravitated to the margins of society and each found the same means of financial support in prostitution and theft. However, in spite of the numerous affinities that exist between the lives of the two authors, the parallel does not extend into the realm of their writing. [...] Whereas Genet's depiction of the prison wavers between documentary precision and lyrical remembrances, Sarrazin's autobiographical novel, *La cavale*, is a detailed and consistently realistic depiction of Anick's every day life as an inmate.²⁰⁵

Nell'opera di Bon, secondo lo studioso, l'aspetto documentaristico e quello finzionale sono, invece, ben equilibrati tant'è che egli definisce il suo romanzo *Prison* (1996) come un “fictionalized reportage” o “collage” di interviste e testimonianze che diversi carcerati hanno rilasciato all'autore durante i workshop da lui organizzati nelle prigioni francesi:

Like Sarrazin's project as it was first conceived, François Bon's *Prison* entails a form of reportage. [...] Bon interpolates texts produced by inmates in the writing workshop he conducted at the Bordeaux-Gradignan Youth Detention Center. A compelling mixture of documentary and imaginary details, *Prison* is a fictionalized account of the author's seven-month experience directing that workshop.²⁰⁶

204 Ivi, p. 100.

205 Ivi, p. 26.

206 Ivi, p. 27.

Capitolo quarto. Un caso emblematico nello studio dell'immaginario della reclusione: La Séquestrée de Poitiers

4.1. Dal caso giudiziario al caso letterario

Il 22 maggio del 1901, il Procuratore Generale di Poitiers fu informato da una lettera anonima¹ che la signorina Blanche Monnier, dell'età di cinquantadue anni e appartenente a una delle famiglie più rispettabili e altolocate della città, era stata rinchiusa per venticinque anni in condizioni pietose nella casa della madre, la signora Monnier de Marconnay, vedova dell'ex decano della Facoltà di Lettere di Poitiers. Allarmato dal contenuto della missiva, il Procuratore ordinò al Commissario Centrale di Polizia di recarsi l'indomani al 21 di *rue de la Visitation*, dove vivevano i Monnier. Facendo valere la sua autorità di fronte alla signora Monnier e al figlio Pierre, ex sottoprefetto di Poitiers, il Commissario riuscì infine a farsi accompagnare nella stanza di Blanche, dalla quale proveniva un odore fetido insopportabile. Una volta entrato, quello che gli si palesò davanti agli occhi fu uno spettacolo aberrante: una donna scheletrica, in preda alle convulsioni, sdraiata completamente nuda su un pagliericcio marcio con il corpo e la testa ricoperti di una coperta lurida, circondata tutto intorno da vermi, parassiti e da una crosta di escrementi e di avanzi di cibo in putrefazione.² Blanche venne subito ricoverata all'ospedale maggiore di Poitiers dove ricevette le prime cure, mentre la madre e il fratello furono arrestati per reclusione di persona e maltrattamenti. Il processo contro Pierre Monnier (la madre non fu sottoposta a giudizio

1 A. Gide, *La séquestrée de Poitiers*, Paris, Gallimard, 1930, p. 23: "Monsieur le Procureur général, j'ai l'honneur de vous dénoncer un fait d'une exceptionnelle gravité. Il s'agit d'une demoiselle qui est enfermée chez Mme Bastian, privée d'une partie de nourriture, vivant sur un grabat infect, depuis vingt-cinq ans, en un mot dans sa pourriture".

2 Ivi, p. 27: "La malheureuse est couchée toute nue sur une paille pourrie. Tout autour d'elle s'est formée une sorte de croûte faite d'excréments, de débris de viande, de légumes, de poisson et de pain en putréfaction... Cette dernière est couverte de vermine. Nous lui parlons; elle pousse de cris, elle se cramponne à son lit, tout en cherchant à couvrir davantage sa figure. La maigreur de Mlle Bastian est effrayante...".

poiché morì in carcere il 7 giugno del 1901) portò a due sentenze: la prima da parte del Tribunale Correzionale di Poitiers che il 7 ottobre del 1901 lo giudicò complice “del delitto di violenza”³ nei confronti della sorella, la seconda da parte della Corte d'Appello di Poitiers che invece il 20 novembre del 1901 lo prosciolsse completamente, sostenendo che, sebbene egli avesse ignorato lo stato pietoso nel quale si trovava la sorella e non avesse fatto nulla per ribellarsi al volere della madre, il suo comportamento non era sanzionabile da parte della legge penale⁴ in quanto non vi erano prove sufficienti per dimostrare che egli avesse partecipato sia come coautore, sia come complice “aux actes dont sa mère paraît avoir été seule responsable”.⁵

Il motivo per il quale Blanche era stata rinchiusa, maltrattata e seviziata per venticinque anni dipendeva dall'ostilità della famiglia, di estrazione alto-borghese e politicamente monarchica, nei confronti dell'uomo di cui lei si era follemente innamorata, un avvocato più anziano di lei di undici anni e appartenente alla bassa borghesia di Poitiers, per giunta fieramente repubblicano. Al fine di evitare il matrimonio, la madre di Blanche, in combutta con il marito e il figlio, due uomini estremamente ambiziosi che puntavano il primo al ruolo di decano della Facoltà di Lettere il secondo alla Prefettura di Poitiers e che temevano di veder compromesse le loro amicizie influenti nell'ambito monarchico da un genero e cognato repubblicano, iniziò a rinchiodare spesso la figlia nella sua stanza e a sottoporla a terribili maltrattamenti. Dopo la morte del marito, la signora Monnier divenne ancor più crudele, fece legare Blanche al letto, comprò il silenzio delle cameriere che lavoravano per lei ed erano consapevoli dello stato in cui versava la reclusa, sottopose la figlia a continui bagni gelati sempre nel tentativo di farle dimenticare quel “repubblicano” che ai suoi occhi rappresentava l'essenza della corruzione politica e sociale.

3 Ivi, p. 91: “...contre le dit M.Bastian charge suffisante d'avoir volontairement exercé sur la personne de sa soeur de violences de la nature de celles prévues et punies par l'article 311 du Code pénal”.

4 Ivi, p. 94: “...que sa conduite ne tombant pas néanmoins sous le coup de la Loi pénale à laquelle les juges ne sauraient suppléer, il y a lieu pour la Cour de prononcer son acquittement”.

5 Ibidem.

I giornali dell'epoca, attratti dai facili guadagni che avrebbero potuto ricavare, fecero a gara nel pubblicare i particolari più morbosi e sordidi della vicenda, con un corredo di immagini e fotografie della reclusa che sarebbero ben presto entrate nella memoria collettiva di tutti i francesi. Il caso di Blanche iniziò così ad appassionare milioni di



Illustrazione 1: Blanche Monnier, la séquestrée de Poitiers.
Photographie prise à son arrivée à l'hôpital. (Photo *L'Illustration*.)

lettori i quali compravano i giornali per scrutare le fotografie della donna, il suo sguardo, il suo corpo, attratti dal sadismo e dalla perfidia di una vicenda che avrebbe potuto costituire la trama di un romanzo gotico e incuriositi dall'esito di un processo che non aveva precedenti nella giurisprudenza francese.⁶ Dal maggio all'ottobre del 1901, i principali giornali nazionali, tra quali *L'Eclair*, *L'Illustration*, *La Croix*, *La Libre Parole*, *L'Echo de Paris*, *L'Univers*, *Le Petit Journal*, bombardarono i lettori con resoconti dettagliati ma talora inventati della tragedia che si era abbattuta su Blanche, contribuendo così alla circolazione di notizie non sempre corrispondenti alla realtà che finirono comunque

⁶ La magistratura francese non aveva affrontato prima di allora casi di famigliari che avessero rinchiuso, seviziato e maltrattato i propri figli per così lungo tempo. Questo spiega perché la vicenda di Blanche fu definita giuridicamente “senza precedenti” e come mai ancora oggi il caso venga studiato in tutte le facoltà di giurisprudenza francesi e francofone.

col fissarsi nell'immaginario collettivo, trasformando spesso la storia in una leggenda, in un mito. Fu soprattutto la stampa regionale ad occuparsi del caso, in particolar modo *Le Courrier de la Vienne et des Deux-Sèvres* e *L'Avenir de la Vienne*, due giornali contrapposti, il primo “royaliste” e il secondo “républicain”, che fecero della vicenda un vero e proprio caso politico, alimentando le contrapposizioni tra i monarchici, che difendevano la madre di Blanche e ne ridimensionavano la colpevolezza in nome della difesa dei valori tradizionali, e i repubblicani che vedevano nella reclusa la vittima dell'ottusità politica e sociale dei royalistes, dei tradizionalisti e dei conservatori.

Rispetto al caso Dreyfus, che era esploso nel 1894 e che aveva portato i francesi a schierarsi nettamente a favore o contro l'alto ufficiale, quello della Séquestrée appassionava di più poiché non si trattava solo di una vicenda politica o giuridica ma coinvolgeva anche i rapporti di parentela, metteva in discussione l'istituzione stessa della famiglia e poneva al centro dell'attenzione il corpo della reclusa. Milioni di lettori erano incuriositi dalle immagini che i giornali pubblicavano di Blanche, erano attratti dai particolari del suo corpo martoriato, scrutavano i segni della sofferenza, le cicatrici delle sevizie, rimanevano turbati e ipnotizzati di fronte alle fotografie che immortalavano il suo sguardo. Quello che accadde in quei mesi fu un'ossessione, un atteggiamento di voyeurismo diffuso dove ciò che attraeva davvero era il corpo di Blanche più che la sua vicenda.

Tra tutte le immagini della reclusa, la più raccapricciante rimane la fotografia pubblicata dall'*Illustration* (fig.1), e poi riprodotta da tutti i più grandi periodici illustrati dell'epoca, scattata il giorno in cui Blanche fu portata all'ospedale di Poitiers. La fotografia presenta una donna nuda di 25 chili, in uno stato di sporcizia spaventosa, con il corpo scheletrico ricoperto di uno spesso strato di sudiciume. Il viso è molto emaciato, le unghie delle mani e dei piedi sono lunghissime e i capelli formano una massa compatta mescolata con avanzi fecali e di cibo. Il sorriso è angelico ma anche beffardo. Questa fotografia ebbe da subito un potere ipnotico, colpì e impressionò talmente i francesi da entrare nell'immaginario collettivo, nella loro memoria nazionale. Da quel momento in poi la reclusa si sarebbe identificata con quell'immagine, avrebbe cessato di essere una “persona” e sarebbe diventata un simbolo, una leggenda, un “tema”.



Illustrazione 2: *La rencontre de Latude et de Blanche Monnier*. *L'Assiette au beurre* del 20 settembre 1902. (Archives René Dazy.)

Basti citare qualche esempio. Il 20 settembre del 1902 il giornale *L'assiette au Beurre* pubblica un'immagine (cfr fig.2) che mette in scena l'incontro surreale tra la reclusa di Poitiers e Latude, un famoso prigioniero francese del Settecento, celebre per le sue evasioni. Blanche è ormai diventata un mito, un personaggio entrato nell'immaginario della cultura nazionale ed è qui rappresentata scheletrica, coi capelli lunghi e sporchi, come nella fotografia dell'*Illustration*. La donna, che ha condiviso la stessa sorte di Latude, l'esperienza della reclusione, viene ormai identificata come il simbolo dell'*enfermement*, dell'ingiustizia, della prepotenza del potere (in questo caso rappresentato da una madre snaturata) che si esercita su un corpo debole e sottomesso.

Negli anni dieci del Novecento, i compositori Léo Lelièvre e Emile Spencer compongono una canzone dedicata alla Séquestrée dal titolo *La Recluse de Poitiers ou 25 années de captivité*. La copertina (fig.3) riproduce la medesima fotografia dell'*Illustration* e ancora una volta Blanche è rappresentata nuda e scheletrica sul pagliericcio, coi capelli lunghi e circondata da ogni tipo di sporcizia, mentre pensa a quanto felice sarebbe potuta essere insieme all'uomo amato, felicità rappresentata dall'immagine di due giovani sposi collocati sopra le testa della reclusa. Un foglio volante di quegli anni riporta la vicenda di Blanche e anche una poesia scritta per lei dal titolo *Grande Complainte sur la pauvre femme séquestrée*, utilizzando come immagine la solita fotografia dell'*Illustration* (fig.4). Si tratta ormai di un'immagine emblema: Blanche è sempre rappresentata nuda, scheletrica, coi capelli lunghi, inerme, non solo in quanto simbolo dell'*enfermement* ma anche perché quel tipo di immagine suscita clamore, scandalo, ribrezzo, attenzione e talora attrazione morbosa da parte di chi la

guarda. Questo spiega come mai le altre fotografie di Blanche, per esempio quelle scattate durante e dopo la guarigione, con il corpo vestito e tornato al peso regolare, non hanno riscosso il medesimo successo e non sono state pubblicate così frequentemente. Solo la fotografia dell'*Illustration* è stata riprodotta e ripubblicata molte volte e questo perché un corpo nudo martoriato e seviziato, uno sguardo emblematico e raccapricciante, catturano sicuramente l'attenzione e la curiosità dei lettori, permettendo così ai giornali di vendere a un vastissimo pubblico: il corpo di Blanche, oltre a mito e leggenda, diviene uno strumento per fare soldi, un oggetto di mercificazione. Destino singolare di questa donna che subisce una doppia umiliazione, quella del corpo nudo seviziato dalla madre e quella del corpo nudo fotografato, riprodotto e venduto volgarmente dai giornali.



Illustrazione 3: *La recluse de Poitiers*, chanson de Léo Lelièvre et Emile Spencer. (Collection Jean Henry.)



Illustrazione 4: *La recluse de Poitiers*, grande complainte sur la pauvre femme séquestrée. Feuille de colportage. (Archives René Dazy.)

Il saggio di Riccardo Panattoni e Gianluca Solla, *Il corpo delle immagini. Per una filosofia del visibile e del sensibile* (2003), suggerisce una motivazione filosofica del perché le fotografie che riproducono gli sguardi lasciano gli spettatori in estasi e come imbambolati di fronte ad esse. Un volto riprodotto dall'immagine è per definizione emblematico, inaccessibile, privo di significato. Nonostante lo spettatore si sforzi di comprendere quello sguardo, cerchi di attribuirgli un senso, lo penetri, lo scruti, egli non riuscirà mai a ricomporlo, a ricondurlo ad un'unità e dunque a dargli un significato. Questo genera dunque un effetto perturbante, scioccante ed è in quel preciso istante che l'immagine tocca lo spettatore, entra in lui. A questo si aggiunga il piacere, il godimento che la fotografia riprodotta genera nello spettatore. Se la fotografia è il desiderio dell'immagine, non potrà esserci che un godimento dello scatto e quindi della sua sempre possibile ripetitività, un *prolungamento indefinito dell'unicità del suo atto riproducibile*, come lo definiscono i due autori. In termini più semplici, il volto riprodotto da una fotografia genera un godimento, una sorta di orgasmo interrotto poiché lo spettatore vorrebbe toccare, vorrebbe spingersi sino a possedere quello sguardo, a decifrarlo, ma in realtà egli non riesce a toccare altro che la macchina fotografica, così come coglie quel volto esclusivamente tramite la macchina e in forma di macchina. Se pensiamo allo sguardo della Séquestrée nella fotografia dell'*Illustration*, questa teoria risulta verificata. Il suo sorriso è angelico, idilliaco, ma anche beffardo e astuto: è dunque indecifrabile, privo di senso, emblematico. L'osservatore si sente toccato da quello sguardo, lo fissa, lo scruta, cerca di attribuirgli un significato ma non riesce e nello stesso tempo si sente attratto da quel viso, lo fissa di nuovo e cerca ancora un senso. Il godimento che la fotografia produce dipende proprio dall'assenza di significato che lo sguardo riprodotto presenta e che induce lo spettatore a cibarsi sempre più di quel viso, di quel volto sperando infine di possederlo, ma ancora l'operazione non riesce e il godimento si prolunga all'infinito.

Susan Sontag, nell'opera *Regarding the Pain of Others*⁷ (2002), si interroga sul successo di quelle fotografie che riproducono scene di violenza e volti paralizzati dal dolore. Secondo l'autrice, un evento diventa reale agli occhi di chi lo legge o lo segue in

7 S. Sontag, *Regarding the Pain of Others* (2002), New York, Picador/Farrar, Straus and Giroux, 2003. Per un ulteriore approfondimento sul potere delle immagini cfr A. Somaini., A. Pinotti. (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Milano, Cortina, 2009.

quanto notizia nel momento stesso in cui è fotografato o proposto sotto forma di immagini. La fotografia fornisce, cioè, un modo rapido per apprendere e una forma compatta per memorizzare in quanto l'unità di base della memoria stessa è l'immagine singola. Scrive Sontag che le fotografie sono simili alle citazioni, alle massime o ai proverbi e che ognuno di noi ne può immagazzinare a centinaia nella propria mente, ricordandole all'istante. Le fotografie oggettivizzano, trasformando un evento o una persona in qualcosa che può essere posseduto, e ci toccano, plasmando la nostra conoscenza del presente e del passato: “for photographs to accuse, and possibly to alter conduct, they must shock”⁸ e ancora “sentiment is more likely to crystallise around a photograph than around a verbal slogan”⁹. Partendo da queste premesse, la scrittrice mette in discussione la nozione di memoria collettiva affermando che sarebbe meglio parlare di *istruzione collettiva*. La memoria collettiva implica infatti il ricordo da parte della società di un determinato evento che ha colpito l'immaginario, ma ogni ricordo è irriproducibile, individuale e muore insieme alla persona che l'ha elaborato: “Photographs that everyone recognizes are now a constituent part of what a society chooses to think about, or declares that it has chosen to think about. It calls these ideas *memories*, and that is, over the long run, a fiction. Strictly speaking, there is no such thing as collective memory”¹⁰. O meglio la memoria collettiva non si configura come il risultato di un ricordo ma di un patto, per cui ci si accorda su ciò che è importante e su come sono andate le cose, utilizzando le fotografie per fissare gli eventi nella nostra mente. Questa è la ragione per cui Sontag preferisce parlare di *istruzione collettiva*: non esistono dei ricordi collettivi ma solo delle fotografie, delle immagini che vengono “insegnate”, diffuse dalle istituzioni dominanti, dai media, dai poteri forti al fine di far entrare quell'evento nell'immaginario di una nazione. La memoria collettiva è una finzione, o piuttosto una costruzione culturale: “all memory is individual, unreproducible and it dies with each person. What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that this is important, that this is the story about how it happened, with the pictures that lock the story in our minds. Ideologies create substantiating archives of images, representative images, which encapsulate common

8 Ivi, p. 81.

9 Ivi, p. 84-85.

10 Ibidem.

ideas of significance and trigger predictable thoughts, feelings”.¹¹ Riguardo alle fotografie che riproducono scene commoventi e volti tristi, l'autrice sostiene che il loro successo dipende dalla finta partecipazione dell'osservatore al dolore degli altri. Secondo Sontag, chi guarda la fotografia di una persona che soffre e ne prova compassione lo fa per auto-assolversi, per ribadire che egli non è complice del dolore che le istituzioni o i poteri corrotti hanno causato. Questo significa che tra lo spettatore e colui che soffre non si instaura un vero e autentico legame di partecipazione ma piuttosto un'empatia ipocrita e fasulla: “So far as we feel sympathy, we feel we are not accomplices to what caused the suffering. Our sympathy proclaims our innocence as well as our impotence. To that extent, it can be (for all our good intentions) an impertinent – if not an inappropriate – response”.¹²

Sulla base della teoria di Sontag, il successo della fotografia di Blanche può essere spiegato nei termini di una falsa commozione e partecipazione del pubblico alle sofferenze di questa donna. Milioni di lettori si intristivano davanti alla fotografia dell'*Illustration* non perché provassero davvero pietà per Blanche, ma perché non volevano sentirsi complici di una vicenda dove l'istituzione familiare si era resa colpevole di fatti ignobili. Esprimere una finta solidarietà davanti alle fotografie di Blanche era dunque un modo condiviso dai più per mettere a tacere la loro coscienza, per non porsi dei seri interrogativi sulla famiglia borghese che aveva prodotto quegli orrori e nella quale ognuno si identificava. Inoltre i giornali dell'epoca ebbero un ruolo fondamentale nel ripubblicare quella fotografia e nel decidere quali immagini diffondere e quali no e ciò conferma la tesi di Sontag dell'*istruzione collettiva* come costruzione culturale plasmata dai media e da chi detiene le leve del potere.

Proprio sul potere dell'immagine fotografica che diventa fonte di scrittura si sofferma Philippe Hamon nell'opera *Imageries. Littérature et images au XIX siècle* (2001): “de nombreuses oeuvres de fiction s'inaugurent – scrive Hamon – sur la découverte d'une photographie qui révèle quelque chose à celui qui la regarde”.¹³ L'autore, indagando il rapporto tra scrittura e immagini nel XIX secolo, sostiene che a partire dal 1840 si è verificata una vera e propria rivoluzione nel campo letterario grazie

11 Ibidem.

12 Ivi, p. 102.

13 P. Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 9.

alla scoperta della fotografia, in quanto questa tecnica ha contribuito alla nascita di nuovi generi e forme come libri illustrati, album pubblicitari, fumetti, contribuendo così allo sviluppo di nuovi immaginari. Lo studioso sottolinea in particolare il potere della fotografia o dell'immagine riprodotta in quanto ispiratrice di scrittura, affermando che, a partire dalla fine dell'Ottocento, testi letterari o di altra natura sono spesso nati dalla scoperta di una fotografia che ha turbato, scioccato o impressionato colui che l'ha osservata. La letteratura, da sempre ispiratrice e creatrice di immagini, viene ora creata dalle immagini: in questo consiste la grande rivoluzione della fotografia.

La teoria di Hamon si applica bene ai testi letterari che si sono occupati del caso della Séquestrée. Proprio dalla celebre fotografia pubblicata dall'*Illustration* sono nate le opere di Gide, di Janouin-Benanti e di Augustin e infatti tutti e tre gli autori confessano di aver scritto i loro testi dopo aver visto la fotografia di Blanche che la ritrae sporca e nuda all'ospedale.

La Séquestrée de Poitiers di André Gide, pubblicata nel 1930, si configura come una lucida cronaca, una dettagliata relazione dei fatti e della vicenda e infatti l'autore esordisce affermando che la sua unica preoccupazione è quella di riordinare i documenti raccolti sul caso e di farsi da parte dinanzi a loro. L'approccio dell'autore è dunque quello di uno storico intenzionato a ricostruire la vicenda partendo dalle fonti e dai documenti giudiziari senza lasciare nulla alla finzione letteraria. L'unica libertà che si prende Gide è quella di cambiare il nome della Séquestrée, identificata non più come Blanche ma come Mélanie, e il cognome dei protagonisti coinvolti nella vicenda: non i Monnier ma i Bastian. I critici si sono spesso interrogati sul motivo di questa scelta ma senza arrivare a delle conclusioni certe: alcuni pensano che Gide abbia sostituito nomi e cognomi per ragioni di discrezione nei confronti di una famiglia travolta dallo scandalo, altri che lo scrittore abbia voluto introdurre comunque dei tratti romanzeschi e di finzione letteraria all'interno di una cronaca riportata fedelmente. Tuttavia, nell'album fotografico che precede il testo, viene riportato il vero nome dei protagonisti, elemento quest'ultimo che rende ancora più inspiegabile la scelta di Gide.

L'opera si presenta dunque come un libro illustrato, un testo corredato di fotografie e, a testimonianza del fatto che il caso della Séquestrée non potrebbe essere studiato senza un approccio visivo, assumono particolare rilevanza i rimandi di Gide al potere

delle immagini. L'autore sente spesso il bisogno di riferirsi alle fotografie per ricostruire completamente la vicenda come all'inizio del terzo capitolo quando, in relazione alla raccapricciante fotografia pubblicata dall'*Illustration*, afferma:

J'ai sous les yeux une grande photographie prise aussitôt après son entrée à l'hôpital, photographie que reproduisirent les grands périodiques illustrés de l'époque. On n'imagine rien de plus impressionnant que le regard de cette pauvre fille, et son sourire, car elle sourit, d'un sourire angélique, idyllique, mais comme futé, presque narquois.¹⁴

O come all'inizio del sesto capitolo quando, per rendere meglio il profilo fisico e psicologico del fratello, descrive la fotografia che lo ritrae:

Une photographie de Pierre Bastian, que nous avons sous les yeux, nous le montre coiffé d'un chapeau de feutre dur demi-haut de forme et à bords assez larges. Il a la tête enfoncée dans les épaules; on ne peut voir son col, mais seulement un petit noeud noir tout droit... Il porte un pince-nez. Son regard de myope est étrangement oblique et voilé.¹⁵

In entrambi i casi, Gide si concentra sullo sguardo dei due protagonisti, cerca di carpire la loro anima, prova ad attribuire un significato al loro volto e ne è attratto. E' questo il potere ipnotico della fotografia che produce godimento, come sostengono Panattoni e Solla. In entrambi i casi poi, Gide usa l'espressione *sous les yeux*, rimarcando così l'importanza degli organi visivi e suggerisce al lettore di guardare insieme a lui le fotografie, consapevole che la sola descrizione dei personaggi, senza il supporto delle immagini, sarebbe insufficiente a rendere la personalità e il profilo psicologico dei protagonisti. La storia della *Séquestrée* dimostra in questo caso la necessità, l'imprescindibilità dell'approccio visivo senza il quale la sola scrittura si troverebbe in difficoltà nel ricostruire e rendere un evento che tanto ha colpito l'immaginario collettivo di una nazione.

¹⁴ Gide, *op.cit.*, p. 43.

¹⁵ Ivi, p. 74.

Sebbene il testo di Gide assuma le caratteristiche di una cronaca fedele ai fatti, emerge con chiarezza il particolare punto di vista dell'autore, il quale ricostruisce i fatti al fine di dimostrare la sua tesi, e cioè la non colpevolezza del fratello nella vicenda. Secondo lo scrittore, Mélanie-Blanche era affetta da una sorta di malattia mentale o di esaurimento, ereditato dalla madre, che l'avrebbe portata volontariamente a cercare la reclusione, i patimenti della fame e dell'oscurità o comunque a non ribellarsi alla prigionia che le era stata imposta dai famigliari. Al fine di dimostrare la sua tesi, Gide cita molte testimonianze, rese dalle domestiche durante il processo, le quali sostengono, ad esempio, che la signora Monnier-Bastian comprava grandi quantità di polli e di ostriche per la figlia, allo scopo di sfamarla nel miglior modo possibile:

Le mémoire de la maison Maillard-Laurendeau remis à M.le Juge d'instruction, accuse une quantité relativement très importante de vin ordinaire de la première qualité, à 0 fr 75 la bouteille, et de vin fin de Bourdeaux, à 2 francs et 3 francs la bouteille, fournie dans les deux dernières années à M.me Bastian, dont les habitudes de sobriété et d'extrême économie ne permettent pas de supposer qu'elle fit cette dépense pour elle-même. L'ordinaire de M.me Bastian était de plus simples. Il ne paraît pas qu'elle touchât aux huîtres, aux poulets, et au foie gras, que l'on apportait pour sa fille.¹⁶

Certamente, come emerge da altre testimonianze, la signora Bastian era molto avara, specialmente quando si trattava di cambiare la biancheria della figlia, ma questa avarizia viene ricondotta da Gide a una tara mentale, comune a tutti e tre i membri della famiglia: “Il semble vraiment qu'il y ait, chez tous les membres de cette famille, non tant précisément avarice, qu'amour de la saleté. Nous verrons même ce goût étrange se manifester chez le fils d'une manière encore plus répugnante”.¹⁷ Infatti, nel rendere il ritratto di Pierre Bastian, lo scrittore annota che la sua stanza era di una sporcizia ripugnante, mai spazzata, con al centro un vaso da notte sempre colmo di rifiuti fecali che egli faceva odorare a sua moglie.¹⁸ Vivendo nel fetore, non stupisce dunque che Pierre Monnier-Bastian non fosse disturbato dall'odore fetido che emanavano il

¹⁶ Ivi, p. 66.

¹⁷ Ivi, p. 65.

¹⁸ Ivi, p. 77.

pagliericcio e i capelli di sua sorella, anzi si può presupporre che ne provasse piacere. E ancora Gide riporta le scritte della reclusa sul muro della sua stanza, frasi che possono essere comprese, secondo l'autore, solo partendo dal presupposto che Blanche-Mélanie traesse piacere dalla situazione che viveva e volesse prolungare volontariamente lo stato di prigionia nel quale si trovava. Scritte come “Faire de la beauté, rien de l'amour et de la liberté. Solitude toujours. Il faut vivre et mourir au cachot toute la vie”¹⁹ o affermazioni come “je veux retourner dans ma chère bonne fond moulin en piâtre”,²⁰ pronunciata da Blanche-Mélanie il giorno in cui fu portata in ospedale, attestano per Gide l'attaccamento volontario della reclusa alla sua stanza, alla sua piccola grotta, come la chiamava lei, e provano di fatto che né la madre né il fratello avevano mai costretto la povera donna ad una prigionia volontaria. L'autore diviene ancora più esplicito nel settimo capitolo della sua opera quando, al fine di scagionare Pierre Monnier-Bastian da ogni sospetto, sposa la testimonianza del signor Barbier, avvocato di quest'ultimo, il quale afferma che Mélanie soffriva già in giovane età di una forma di malattia mentale che la portava al gusto e all'abitudine per la reclusione.²¹ Seguono testimonianze di cameriere e conoscenti che sostengono come il comportamento di Mélanie-Blanche fosse affetto, sin da bambina, da uno *squilibrio nervoso* e da eccessi di rabbia nei confronti della madre. Gide, attraverso la testimonianza di Marie Fazy,²² a lungo cameriera al servizio della signora Monnier-Bastian, e di altri vicini, sembra propenso a credere che i disturbi nervosi di Blanche-Mélanie fossero dipesi dalla contrarietà della madre nei confronti di un eventuale matrimonio con l'uomo di cui si era follemente innamorata. Tuttavia l'autore non riporta la questione della contrapposizione politica tra la famiglia di Blanche-Mélanie, monarchica, e quella dell'uomo che amava, un certo Signor C, repubblicana, forse perché non convinto da quella versione della storia, attribuendo così l'ostilità al matrimonio per ragioni di età, secondo la testimonianza del vicino, il signor Théodore Touchard.²³ L'operazione di

19 Ivi, p. 30.

20 Ivi, p. 45.

21 Ivi, p. 80: “Le goût et l'habitude d'une réclusion, qui ne tarda pas à devenir absolue, dit M. Barbier dans son long rapport, existaient donc chez M.lle Mélanie Bastian dès 1873, à l'époque où son père et son grand père étaient là pour la protéger et aussi pour tenter de la raisonner”.

22 Ivi, p. 81.

23 Ibidem: “J'ai entendu dire que M.me Bastian n'aurait pas voulu que sa fille se mariât avec M. C... parce qu'elle le trouvait trop vieux.”.

discredito sul comportamento di Blanche-Mélanie continua attraverso la testimonianza dell'abate Montbron, il quale sostiene che la ragazza sin dal 1882 aveva manifestato un atteggiamento “hystérique” e che era solita “se découvrir totalement devant n'importe qui et se montrer en pareille attitude aux fenêtres donnant sur la rue”;²⁴ questo spiegherebbe anche perché i Monnier-Bastian erano stati costretti a chiudere ermeticamente le finestre della stanza.

L'operazione condotta da Gide è, dunque, quella di screditare, attraverso testimonianze di cameriere o persone vicine alla signora Monnier-Bastian, il comportamento di Blanche-Mélanie al fine di farla apparire, già prima della reclusione, come un'isterica, una malata, una donna fragile. L'autore si schiera nettamente a favore della tesi che la Séquestrée avesse cercato volontariamente la reclusione perché matta e instabile, teoria all'epoca sostenuta dai royalistes al fine di ridimensionare le colpe della madre e del fratello. La prova di ciò è esplicitata nel settimo capitolo quando Gide afferma:

La lecture de ces témoignages et rapports nous permet de juger moins sévèrement l'attitude de M.Bastian; la séquestration de sa soeur nous paraît en partie motivée, et nous voyons du reste qu'il s'agit moins de séquestration que de réclusion, en grande partie volontaire, en dépit des cris, des appels et d'extraordinaires inconséquences d'un caractère déséquilibré.²⁵

La domanda che l'autore si pone nell'introduzione: “Comment cette affaire, en apparence si monstrueuse, où la culpabilité de M.me Bastian et de son fils semblait d'abord si évidente, peut-elle aboutir à un acquittement des inculpés?”²⁶ trova così risposta nel presunto comportamento isterico che avrebbe spinto Blanche-Mélanie a infliggersi volontariamente le pene della reclusione. L'opera di Gide è un ottimo esempio di come un discorso, presentato come oggettivo e imparziale, sotto forma di una cronaca del tutto aderente alla realtà, sia sempre costruito dall'ideologia del suo autore il quale mira a dimostrare una tesi. Non esistono discorsi neutri o oggettivi. Che

24 Ivi, p. 82.

25 Ivi, p. 85.

26 Ivi, p. 22.

Gide credesse nell'innocenza della madre e del fratello della reclusa emerge già da un'attenta analisi del linguaggio, dall'utilizzo dei termini “*in apparenza*” e “*a prima vista*” posti nella domanda introduttiva: un interrogativo retorico dal momento che Gide sapeva già la risposta e avrebbe costruito tutta la sua opera con lo scopo di dimostrare un suo punto di vista, una sua tesi, una sua parziale visione della realtà.

Anche il romanzo di Vivian Janouin-Benanti, *La Séquestrée de Poitiers. Une affaire criminelle sans précédent*, pubblicato nel 2000, trova la sua genesi nella celebre fotografia di Blanche all'ospedale. L'autrice esordisce rivolgendosi ai lettori queste parole:

Allez page 16 du cahier photographique. Regardez attentivement cette photo. Elle a été prise à l'hôpital, aussitôt la délivrance de Blanche, quand les médecins qui la soignaient déclarèrent qu'elle avait été sauvée de justesse. Cette photo m'avait terriblement choquée lorsque je faisais mes études de Droit. Aujourd'hui encore, je ne la regarde pas sans émotion, sans compassion, Je m'étais dit alors qu'un jour je raconterais la vie de cette femme. Il fallait qu'on sache ce qu'elle avait dû endurer, par quelles souffrances elle était passée pour en arriver là.²⁷

Per Janouin-Benanti, dunque, non si può affrontare la vicenda di Blanche senza un approccio visivo, senza quella fotografia ispiratrice di scrittura, ed è per questo motivo che la sua opera presenta un dettagliato dossier fotografico di ventiquattro pagine che accompagna il testo con immagini di vario tipo, dalle vedute di Poitiers alla casa della reclusa, da Blanche in ospedale ai ritratti delle personalità coinvolte nel processo. Di nuovo spicca in questo corredo la celebre fotografia dell'*Illustration*, quell'immagine così emblematica verso la quale Janouin-Benanti non può non provare attrazione, terrore, stupore, nel tentativo vano di decifrarla e attribuirle un significato.

A differenza di Gide, che scrive un resoconto della vicenda, il testo di Janouin-Benanti si configura come un romanzo che ripercorre il caso della reclusa intrecciando finzione, storia e politica. In quest'opera confluiscono dunque vari generi: dal libro illustrato al romanzo sentimentale, dalla cronaca al romanzo storico. L'autrice riesce a coniugare sapientemente il gusto per la finzione e la ricostruzione veritiera dei

27 V. Janouin-Benanti, *La Séquestrée de Poitiers. Une affaire criminelle sans précédent*, Coudray-Macouard, Cheminements, 2000, p. 7.

personaggi, dei luoghi e degli eventi, partendo da una lettura molto dettagliata di tutte le fonti che hanno approfondito il caso. La struttura del romanzo segue una scansione cronologica, quasi geometrica: ogni capitolo inizia con l'indicazione di una data, la descrizione delle vicende politiche e sociali della Francia della seconda metà dell'Ottocento, la ripercussione di tali eventi sulla storia politica di Poitiers e infine sulla famiglia dei Launier. Lo schema si ripete continuamente nel corso di tutta l'opera, con un passaggio costante dalla macrostoria alla microstoria, dalla politica nazionale alle vicende private e tormentate di Blanche. Come nella migliore tradizione dei romanzi storici, personalità di un certo calibro e realmente vissute, in questo caso Napoleone III, l'imperatrice Eugenia, il duca di Chauvigny, interagiscono coi personaggi principali.

Janouin-Benanti costruisce il suo testo su una serie di opposizioni, dicotomie e contrasti molto accentuati, attribuendo innanzitutto molta importanza alla tormentata storia d'amore della reclusa a cui Gide aveva solo accennato: Blanche, figlia di due fanatici monarchici, all'età di diciannove anni si innamora perdutamente di Gilles Lomet, un aiutante avvocato di trentun anni, figlio di M. Jacob Lomet, il più famoso e importante politico repubblicano di Poitiers. Tutto sembra dunque separare e dividere i due giovani: Gilles è protestante, repubblicano, piccolo-borghese e ha superato la trentina mentre Blanche è cattolica, royaliste, di estrazione alto-borghese e ancora molto giovane. Fin dall'inizio sembra una storia impossibile ma i due giovani si innamorano perdutamente e sono intenzionati a sposarsi.

Un'altra dicotomia è rappresentata dalle alleanze tra i personaggi coinvolti nella vicenda: da una parte Blanche e i nonni con i quali è cresciuta, Louis e Letizia de Marcillat, che, di mentalità liberale, fanno di tutto per vedere la nipote felice e si esprimono a favore del matrimonio con Gilles; dall'altra i coniugi Launier, Martin e Henriette, che sono pronti a sacrificare la felicità della figlia in nome del buon nome, dell'ambizione, delle convinzioni politiche e della forma. Martin Launier non si fa scrupoli nell'impedire il matrimonio al solo fine di non mettere in pericolo le influenti amicizie nel campo monarchico che gli potrebbero valere il ruolo di decano all'università di Poitiers; anzi egli trascorre tutta la sua vita puntando solo su questo obiettivo, accecato dalla sua fredda ambizione. Henriette Launier è una donna spietata, avara, rancorosa, disposta a tutto pur di difendere il rango, le convinzioni monarchiche

della famiglia e interessata solo al figlio maschio, Honoré, un giovane cinico che punta a diventare prefetto della città. Le opposizioni possono essere dunque sintetizzate in questo modo: Blanche (solare, passionale, idealista) versus la madre Henriette (fredda, razionale, calcolatrice); Letizia (disponibile verso la nipote, comprensiva, generosa) versus la figlia Henriette (dura con la figlia, chiusa di mentalità, avara); Louis (ironico, innamorato della moglie, pieno di affetto per la nipote) versus il genero Martin (cinico, non innamorato della moglie che ha sposato solo per fare carriera, privo di sentimenti e affetto per la figlia), Blanche (priva di ambizioni, sincera e disinteressata, disponibile) versus il fratello Honoré (ambizioso, ambiguo, bugiardo, distaccato). Quello che Benanti rappresenta in questo romanzo è quasi uno scontro manicheo di valori, il bene contro il male, i buoni contro i cattivi, come nella migliore tradizione del romanzo storico, dove però in questo caso sono i personaggi positivi a soccombere.

L'autrice rifiuta così la tesi di Gide, secondo la quale Blanche era affetta da malattia mentale e avrebbe cercato volontariamente la reclusione. Tutto il romanzo dimostra come questa povera donna sia stata vittima dei genitori, del loro cinismo e delle loro perversioni. Nell'introduzione, la scrittrice riprende il metodo usato da Gide, cioè si pone anch'essa degli interrogativi su Blanche, ma la risposta a cui giunge è diametralmente opposta. Al primo interrogativo: “Blanche a-t-elle été retenue contre son gré?”,²⁸ Janouin-Benanti risponde elencando tutte le frasi che la reclusa aveva scritto sulla parete, finite poi negli atti giudiziari, e che dimostrano quanto Blanche fosse disperata nello stato di prigionia che le era stato imposto e quanto aspirasse alla libertà:

Verrai-je jamais la liberté? Serai-je toujours dans un cachot? Me délivrera-t-on un jour?; Suis-je donc condamnée à rester ensevelie dans ce tombeau? Hélas c'en est fini pour moi...; Serai-je toujours malheureuse? Passerai-je toute ma vie dans ce cachot?; Liberté! Liberté! Solitude toujours! Il faut vivre et mourir au cachot toute la vie.²⁹

Risulta evidente che Gide ha ommesso nel suo testo la maggior parte delle frasi scritte da Blanche, e che pure erano state registrate negli atti processuali, in quanto rivelatrici

²⁸ Ivi, p. 9.

²⁹ Ibidem.

di una reclusione non volontaria ma imposta in modo brutale e cinico dai famigliari. Egli si era limitato a citare l'ultima scritta "Il faut vivre et mourir au cachot toute la vie" che sembra poter confermare la teoria di una reclusione volontaria ma omettendo l'inizio: "Liberté! Liberté! Solitude toujours!". Grazie a Janouin-Benanti che ci riporta la frase in modo completo, si capisce che la scritta di Blanche non esalta lo stato di prigionia ma al contrario lamenta la libertà perduta, prendendo atto dello stato di reclusione e solitudine a lei imposto. Nel corso del romanzo, l'autrice cita altri esempi che dimostrano come Blanche fosse stata tenuta prigioniera, dalle lettere mandate a Lomet e intercettate dalla madre³⁰ alle testimonianze dei falegnami venuti per serrare porte e finestre.³¹

Alla seconda domanda: "Blanche était-elle une folle dangereuse qu'il fallait enfermer?",³² Janouin-Benanti risponde riportando degli articoli tratti dai principali giornali dell'epoca, come *L'Univers* e *La Croix*, i quali contenevano le testimonianze dei vicini che la conoscevano bene. Questi ultimi dichiararono che la ragazza era sempre stata solare, allegra, vivace, *perfettamente normale* e che era inspiegabilmente scomparsa da un giorno all'altro.³³ Anche le tre infermiere che si erano occupate della reclusa all'ospedale sostennero al processo che Blanche era una persona calma e dolce, mentre Gide ce la descrive nella sua convalescenza in preda ad accessi d'ira e incline alla bestemmia e alla rozzezza più raccapricciante.³⁴ La regressione mentale della Séquestrée non viene negata ma per Janouin-Benanti essa è la conseguenza di anni e anni di sevizie e maltrattamenti e non, come lasciava intendere Gide, una malattia mentale ereditata dalla madre o che aveva colpito Blanche già in giovane età.

A coloro che sostenevano come la reclusa fosse stata incapace di ribellarsi e avesse avuto da sempre una natura remissiva, l'autrice risponde riportando la testimonianza, anch'essa registrata negli atti processuali, di un falegname chiamato dalla madre per

30 Ivi, p. 132: "Ils me retiennent prisonnière, allez trouver M.Lomet, dites-lui de me sortir de leurs griffes".

31 Ivi, p. 10.

32 Ibidem.

33 Ibidem, "...c'était une jeune fille enjouée, aimant la vie et parfaitement normale, qui avait disparu du jour au lendemain".

34 Gide, *op. cit.*, p. 44-45: "Mais bien souvent elle refuse de répondre et envoie promener les personnes qui lui adressent la parole, en prononçant de gros mots et des injures... Si même on insiste pour obtenir d'elle une réponse, elle entre rapidement en colère et passe de son immobilité habituelle à un état d'agitation violente".

rinforzare la porta della camera di Blanche che lei stessa aveva rotto nel tentativo di fuggire e il commissario conferma che appena entrato nella camera della reclusa era stato necessario spezzare i catenacci per aprire la finestra.³⁵ Nella seconda parte del romanzo l'autrice riporta tutti gli stratagemmi inventati da Blanche per fuggire dalla casa della madre, tentativi di ribellione falliti e sempre puniti con sevizie e bagni d'acqua gelata. La reclusa appare dunque vittima della cattiveria dei genitori e specialmente di una madre snaturata che, pur di raggiungere i suoi obiettivi, non si faceva scrupoli a far legare la figlia al letto, a farla vivere nella sporcizia, a farle tirare i capelli dalle cameriere quando si ribellava o a utilizzare le strategie del terrore fisico e psicologico. Lapidaria e indicativa la prima frase scritta da Blanche sul muro della stanza nel febbraio del 1874: "Qu'ai-je fait à Dieu pour qu'Il me donne des monstres comme parents? La liberté est-elle à jamais perdue pour moi?".³⁶

Come si spiegano le differenti versioni di Gide e di Janouin-Benanti e qual è quella più aderente alla realtà dei fatti? La risposta a questa domanda va trovata nell'approccio rispetto alle fonti. Gide sceglie solo alcuni documenti, quelli che possono dimostrare la sua tesi, cita principalmente le testimonianze delle cameriere che erano state pagate dalla signora Monnier, tralascia di riportare quasi tutte le frasi che Blanche aveva scritto sulla parete e che smentiscono la teoria di una reclusione volontaria, attribuisce importanza al rapporto medico del signor Barbier, che considera Blanche come una malata di mente, e si fa forte della sentenza della Corte d'Appello di Poitiers che scagiona completamente il fratello. Janouin-Benanti, invece, cita le sue fonti, dice al lettore di avere letto quasi tutti i giornali nazionali e locali dell'epoca che hanno trattato il caso, riporta le diverse testimonianze, cercando di ricostruire nel modo più veritiero la vicenda. Emerge qui un paradosso singolare: nell'introduzione Gide afferma di voler scrivere una cronaca, di voler riportare i fatti fedelmente e il suo approccio sembra quello di uno storico che si attiene con precisione ai documenti, ma in realtà egli sceglie ciò che gli è più conveniente per dimostrare il suo punto di vista, provando a far passare come imparziale e oggettivo ciò che è parziale e soggettivo; al contrario Janouin-

35 Janouin-Benanti, *op. cit.*, p. 10: "Au procès, un menuisier a expliqué à la barre qu'il était allé réparer la porte de la chambre de Blanche, qu'elle avait cassée. Est-ce qu'on enfonce une porte ouvert? Le commissaire a trouvé les volets de Blanche cadénassés. Il a fallu les briser pour ouvrir la fenêtre".

36 Ivi, p. 134.

Benanti scrive un romanzo, dove trovano spazio molti elementi inventati e la finzione si sposa con la realtà, ma il suo approccio è quello di uno storico che sceglie con cura le fonti, non lascia nulla al caso e soprattutto si attiene fedelmente agli atti processuali nel momento in cui ricostruisce la vicenda. I due testi dimostrano come talora un romanzo può essere più veritiero di una cronaca.

Il testo di Janouin-Benanti è un esempio di letteratura di alterità rispetto a quelle che sono le istituzioni del potere. Il romanzo si apre con la descrizione dell'ultimo supplizio a cui ha assistito la città di Poitiers: quello di Françoise Meunier e del figlio René, giudicati colpevoli di omicidio nei confronti di un certo Jean Courlivant. L'autrice si schiera dalla parte dei condannati, considerati vittime dei giochi di potere di un sistema in cui i poveri sono sempre colpevoli, denunciando la crudeltà della pena di morte e scagliandosi contro l'ipocrisia delle istituzioni, rappresentate dalle personalità aristocratiche di Poitiers, riunite per assistere all'esecuzione pubblica. Se i Meunier sono vittime del potere politico, Blanche è vittima del potere esercitato dalla famiglia. La scrittrice si schiera senza esitazioni dalla parte della reclusa e l'istituzione familiare è rappresentata in questo romanzo in modo mostruoso. Il lettore non può non provare disagio di fronte a un padre che sacrifica la figlia per i propri interessi e di una madre che arriva a picchiare, ingannare e seviziare la sua creatura, premeditando il tutto in modo lucido e razionale.

Questo testo mostra, dunque, gli orrori di una determinata classe sociale, la borghesia, sia quando essa detiene il potere politico ed economico sia come istituzione familiare. Blanche e Gilles sono due personaggi rivoluzionari che cercano di ribellarsi all'ipocrisia e alle formalità della classe a cui appartengono ma che infine soccombono. La prima viene imprigionata perché non rispetta le convenzioni famigliari, perché non ubbidisce all'autorità, perché mette in discussione le decisioni del padre, perché non si rassegna al ruolo passivo di angelo del focolare che la famiglia vorrebbe imporle. Blanche è un elemento destabilizzante nel sistema patriarcale e maschilista in cui vive ed è per questo motivo che, attraverso l'*enfermement*, deve essere controllata, manipolata, gestita, addolcita in modo da renderla inerme una volta per tutte. Il secondo è un avvocato, proveniente da una famiglia umile, che si schiera con i repubblicani, che esulta alla caduta di Napoleone III, che vede positivamente l'esperienza della *Comune*,

che lotta per estendere a tutti i cittadini i diritti politici e civili. Gilles rappresenta anch'egli un elemento di destabilizzazione in un sistema dove i monarchici sono ancora forti, dove il potere viene detenuto da pochi, dove ciò che conta è il rango o lo status sociale. Il romanzo di Janouin-Benanti è in fondo pessimista poiché mostra lo scacco e l'insuccesso di chi, mosso da alti ideali come l'amore o il bene comune, non riesce a cambiare il mondo e non è scontato perché alla fine non sono i buoni a trionfare, come avviene nella stragrande maggioranza dei romanzi sentimentali e storici, ma i cattivi. La borghesia, coi suoi orrori famigliari, politici e sociali, riporta la sua schiacciante vittoria utilizzando i metodi repressivi della reclusione e della punizione.

Il caso della Séquestrée può essere considerato un dramma borghese della paura, riprendendo le osservazioni di Romolo Runcini sul ruolo della letteratura nel processo di formazione del lettore e dell'individuo. Il testo di Janouin-Benanti enfatizza, di fatto, la sensazione della paura e il caso della reclusa assume evidentemente un valore formativo ed educativo. La madre di Blanche è la manifestazione dei nostri istinti distruttivi, dei nostri impulsi omicidi mascherati sotto la facciata di una persona razionale, ordinata, che ha un'alta considerazione di se stessa : questo genera nei lettori angoscia e terrore. Ma proprio questa paura ci permette di capire la complicata struttura della mente umana e del reale e ci consente di prendere le distanze da quelle persone che si credono depositarie della verità assoluta, che non si mettono mai in discussione e celano le loro debolezze dietro ad un atteggiamento impeccabilmente razionale. Secondo Runcini, l'uomo pensante ed equilibrato è il risultato di una perfetta sintesi tra emotività e razionalità.

Anche nel saggio storico-biografico di Jean Marie Augustin, *L'histoire véridique de la Séquestrée de Poitiers*, pubblicato nel 2001, si evidenzia l'importanza della celebre fotografia di Blanche in ospedale dalla quale si è generato il caso della reclusa. Nell'introduzione al testo l'autore afferma: “L'illustration n'hésite pas à publier une photo monstrueuse, où l'on voit une créature décharnée, avec une abondante chevelure noire qui cache sa nudité. Ainsi commence l'affaire de la «séquestrée de Poitiers». Elle suscite un grand émoi dans la France du début du XX siècle...”³⁷ Torna dunque il concetto della fotografia ispiratrice di scrittura e del potere delle immagini che, come in

37 J. M. Augustin, *L'histoire véridique de la Séquestrée de Poitiers*, Paris, Fayard, 2001.

questo caso, hanno dato origine ai grandi eventi criminali rimasti nell'immaginario collettivo. L'importanza dell'approccio visivo relativo al caso della Séquestrée accomuna dunque tutti gli scrittori che si sono occupati di questa vicenda, mentre permangono le differenze riguardo al ruolo e alla figura di Blanche.

L'opera di Augustin, infatti, prende nettamente le distanze dal romanzo di Janouin-Benanti, riabilitando invece la tesi, cara a Gide, che la reclusa fosse una donna malata e instabile. Anche questo scrittore si chiede nell'introduzione se Blanche avesse subito o meno la prigionia: “Mais la malheureuse était-elle vraiment séquestrée?” e la risposta a cui giunge è che la donna si fosse volontariamente inflitta la reclusione in quanto affetta da forme di anoressia isterica ed estasi mistica. Augustin ripercorre l'opera di Gide attraverso un approccio che egli definisce storico e finalizzato solo a ricostruire in modo veritiero tutta la vicenda, puntando non solo sulle testimonianze delle cameriere che avevano screditato il comportamento di Blanche ma soprattutto su particolari religiosi che attesterebbero le continue crisi mistiche della donna. L'autore osserva, prendendo come fonti i documenti processuali, che il giudice istruttore incaricato di registrare i beni di Blanche aveva trovato nella sua stanza, tra gli altri oggetti, una statuetta della Vergine sul caminetto, due statuette della Vergine e un rosario sotto il giaciglio, iscrizioni sulle pareti inneggianti al Sacro Cuore di Gesù e di Maria.³⁸ Inoltre, egli fa notare come la donna, rispondendo alle domande che alcuni intervistatori o alcune infermiere le facevano in ospedale, fosse ossessionata dall'immagine della grotta. La suora che aveva seguito Blanche durante la sua convalescenza dichiarò, nei documenti processuali, che aveva sentito spesso la donna pronunciare le seguenti frasi: “Oh, comme ce serait beau si l'on avait deux bouquets pareils avec une grotte au milieu et une petite Vierge dans la grotte”,³⁹ “Il faudra faire ça une autre fois... ma chère bonne fond moulin en piâtre”.⁴⁰ E ancora all'abate de Mondion che le ricordava il giorno della sua prima comunione, ella rispondeva elencando i nomi di tutti i preti che le avevano insegnato il catechismo.⁴¹ Secondo Augustin, queste sono prove sufficienti per

38 Gide, *op. cit.*, p. 31, p.38: “...une statuette de la Vierge... deux statuettes de la Sainte Vierge... un chapelet... ces inscriptions, où il est surtout question du Sacré-Coeur de Jésus et de Marie...”.

39 Ivi, p. 51.

40 Ivi, p. 45.

41 Ivi, p. 46: “Mélanie Bastian lui répondit affirmativement et même put lui redire les noms des prêtres qui avaient fait son instruction religieuse”.

dimostrare che non è corretto utilizzare i termini “sequestrata” o “reclusa” in quanto Blanche aveva voluto volontariamente infliggersi le pene della fame, del freddo e della reclusione come i monaci di clausura, al fine di vedere la Vergine e di raggiungere l'estasi mistica. A supporto della sua tesi, l'autore cita la testimonianza, anch'essa registrata negli atti processuali, dell'allievo interno dell'Ospedale di Poitiers e che aveva spesso curato Blanche: “L'image de la grotte la hante, se rattache en son esprit au souvenir de sa chambre de la rue de la Visitation et, peut-être, à je ne sais quelle idée mystique”.⁴² Augustin sostiene dunque che il comportamento di Blanche è in un certo modo paragonabile a quello dei Santi che si infliggono le pene corporali della fame e della detenzione al fine di scalare i gradini che conducono all'estasi mistica.⁴³ Anche se questi ultimi sono spinti a tal fine dal fervore religioso e non da isteria, anoressia o malattie mentali,⁴⁴ possiamo comunque individuare degli elementi comuni nella vicenda della sequestrata e dei mistici: l'attrazione per la sporcizia, i rifiuti fecali e l'utilizzo di un linguaggio con rimandi sessuali espliciti. Sconvolgenti a tale proposito sono le rivelazioni che emergono, ad esempio, dall'autobiografia della mistica francese Santa Margherita Maria Alacoque (1647-1690), iniziatrice del culto del sacro Cuore di Gesù, al quale Blanche si sentiva particolarmente legata e a cui aveva dedicato molte frasi sulla parete. Alacoque scrisse:

Una volta volendo pulire il vomito di una malata, non riuscii a impedirmi di farlo con la lingua e di mangiarlo...e una volta in cui ero stata colta da nausea mentre accudivo una malata che aveva la dissenteria, Gesù mi rimproverò così aspramente, che, per riparare a questa colpa, mi vidi costretta, mentre andavo a buttare via ciò

42 Ivi, p. 52.

43 Santa Teresa d'Avila (1515-1582), nella sua autobiografia, individua quattro stadi attraverso i quali si compie il percorso mistico. Essi sono: la meditazione (attraverso la quale l'anima si isola dalle facoltà esterne contemplando la parola di Dio e in particolare la Passione), l'orazione di quiete (attraverso la quale la volontà umana è rimessa in quella di Dio mentre le altre facoltà quali la memoria, l'immaginazione e la ragione risentono ancora della distrazione mondana), l'orazione di unione (attraverso la quale anche la ragione è rimessa in quella di Dio mentre la memoria e l'immaginazione rimangono ancora libere) e l'unione vera e propria (tutte le facoltà sono rimesse in quelle di Dio). Secondo la mistica spagnola, l'estasi è solo un segno esteriore di questo cammino e non sempre necessario per giungere all'unione.

44 Ovviamente sono state avanzate anche interpretazioni laiche e psichiatriche secondo le quali i mistici possono essere considerati dei malati mentali in preda ad allucinazioni che confondono fantasie autoerotiche o sessuali per incontri divini. A questo comportamento è stato dato il nome di *teomania*, l'atteggiamento di chi, amando infinitamente Dio, se ne sente posseduto e giustifica in chiave mistica ogni sua azione.

che quella aveva fatto, a bagnarvi a lungo la lingua dentro e a riempirmene la bocca. Avrei ingoiato tutto se Lui non mi avesse ricordato l'obbedienza, che non mi permetteva di mangiare nulla senza permesso...⁴⁵

Seguendo l'ipotesi di Augustin, la vicenda di Blanche potrebbe essere definita come un caso di "teomania". Sebbene l'autore riabiliti la tesi di una donna squilibrata aggiungendo l'elemento della crisi mistica, egli cerca di dimostrare il suo punto di vista non solo in base alle testimonianze di coloro che avevano definito isterico e folle il comportamento di Blanche, come si era limitato a fare Gide, ma anche attraverso una seria analisi del linguaggio utilizzato dalla donna, dal quale emerge davvero l'ossessione per l'immagine della grotta. Torneremo comunque su questo punto più avanti per capire se nella vicenda di Blanche vi siano degli elementi riconducibili alla claustrofobia.

Anche il noto scrittore Georges Simenon è stato colpito dalla vicenda della Séquestrée e si è ispirato alla storia di Blanche nel romanzo *Le Bourgmestre de Furnes*, pubblicato nel 1939. La vicenda si svolge a Furnes, una piccola località del Belgio, dove il parvenu Joris Terlinck, attraverso una serie di malefatte, riesce a impossessarsi di una fabbrica di sigari e a diventare l'uomo più potente e temuto della zona. Egli ha una figlia, Emilia, che vive volontariamente reclusa nella sua stanza, circondata da ogni tipo di rifiuto organico, e che ama denudarsi a causa di una malattia mentale. Nonostante le amorevoli cure del padre, le condizioni di Emilia peggiorano di giorno in giorno. Nel frattempo le persone colpite dagli intrighi di Terlinck si vendicano denunciandolo alla giustizia per aver illecitamente sequestrato sua figlia facendola vivere negli stenti e nella sporcizia.

Nel descrivere Emilia sembra che Simenon abbia l'immagine di Blanche sotto gli occhi: nuda, scheletrica, con lunghi capelli neri che formano una massa compatta insieme agli avanzi fecali, in preda alle convulsioni, con uno sguardo emblematico. Anche se il lettore non lo sa, lo scrittore sta riprendendo un fatto realmente accaduto, si sta ispirando a un personaggio realmente esistito: ancora una volta il caso della Séquestrée viene così rivisitato in chiave letteraria. Simenon aderisce dunque alla versione che Gide aveva dato della storia ovvero una donna che cerca volontariamente

45 M. Maria Alacoque, *Vita della venerabile madre Margherita Maria Alacoque*, Venezia. Antonio Zatta e Figli, cap. XL, pp. 80-81.

la reclusione in quanto affetta da malattia mentale e dei famigliari accusati ingiustamente dall'opinione pubblica.

L'analisi degli autori che si sono occupati del caso della Séquestrée di Poitiers ci mostra l'importanza dell'approccio multidisciplinare basato sull'intreccio degli studi visivi, letterari, storici e giuridici nel momento in cui si affrontano i grandi eventi che entrano nell'immaginario collettivo di una nazione, ci fornisce un esempio di come un tema possa migrare da un'opera all'altra ed essere riadattato in varie forme, ribadisce il potere scioccante delle immagini, il concetto della fotografia ispiratrice di scrittura e dimostra come ogni descrizione della realtà non possa prescindere dal parziale e relativo punto di vista di colui che la ricostruisce.

4.2. La Séquestrée e le diverse declinazioni dell'*enfermement*

La vicenda della Séquestrée può essere definita nei termini di un tragico caso di *enfermement* che racchiude in sé le diverse tipologie che la prigione assume tra Ottocento e Novecento. Innanzitutto il carcere di Blanche, anche se atipico in quanto domestico, assume le caratteristiche della prigione come spazio istituzionale e politico secondo la prospettiva tracciata da Michel Foucault e da Jules Vallès. Come già evidenziato, il carcere rappresenta per i due autori il luogo dove si intersecano l'autorità paterna, la disciplina dell'ordine sociale borghese e le dimensioni politico-ideologiche del discorso medico, tutte caratteristiche che si ritrovano anche nel caso della reclusa.

Vallès e Blanche condividono la stessa sorte in quanto entrambi sono stati rinchiusi per volontà delle proprie famiglie che li hanno giudicati colpevoli e psicologicamente labili in base a delle subdole motivazioni politico-ideologiche. Vallès fu internato come *aliéné* nel manicomio di Nantes e poi nel penitenziario di Sainte-Pélagie su richiesta del proprio padre, da sempre bonapartista convinto, che non aveva accettato la ribellione del figlio contro il colpo di Stato organizzato da Luigi Napoleone⁴⁶ e Blanche fu reclusa dai

⁴⁶ Nel 1851 il Parlamento si oppose alla rielezione di Luigi Bonaparte a presidente della Repubblica. Quest'ultimo fece però occupare dalle proprie truppe la sede dell'Assemblea Nazionale e ne dichiarò lo scioglimento. Il 21 dicembre promulgò una nuova Costituzione che accentrava tutti i poteri nelle sue mani e il 2 dicembre dell'anno successivo dichiarò la restaurazione dell'Impero, assumendo il nome di Napoleone III. Molti repubblicani, tra cui Jules Vallès, tentarono di sabotare il colpo di Stato ma non ci riuscirono e furono così internati in vari carceri tra cui quelli di Mazas e Saint-Pélagie che divennero ben presto noti per "ospitare" i dissidenti politici, specialmente socialisti, anarchici e

genitori nella propria stanza per venticinque anni e fu accusata di avere un comportamento *hysterique* e squilibrato solo perché voleva sposare un uomo che aveva delle idee politiche contrarie a quelle della famiglia. Entrambi denunciarono chiaramente la violenza subita, l'uno scrivendo nell'opera *Le Bachelier* del 1879:

[Le fils] a crié publicament: «A bas le dictateur!»...Qu'a fait le père? Il a dit qu'il fallait pour cela que son fils eût perdu la tête, et il l'a fait empoigner et diriger sur l'hospice où l'on met les fous.⁴⁷

e l'altra scrivendo sulle pareti della stanza:

Qu'ai-je fait à Dieu pour qu'Il me donne des monstres comme parents? La liberté est-elle à jamais perdue pour moi?⁴⁸

Sia nel caso di Vallès che di Blanche risulta verificata la teoria di Foucault secondo la quale l'elemento che destabilizza il sistema viene neutralizzato come “malato” e per questo internato: il discorso medico viene così strumentalizzato e usato per scopi ideologici. Colui che rappresenta una minaccia per l'ordine familiare, sociale e politico, che si ribella, che sposa logiche e linguaggi diversi rispetto a quelli dominanti, viene immediatamente etichettato come un isterico, un folle alienato che potrebbe col suo comportamento infettare il resto del corpo sociale, minare i valori tradizionali, indebolire i rapporti gerarchici. La soluzione di rinchiudere colui che sfida l'autorità in prigione, in manicomio o in una casa di correzione risponde all'ottica utilitaristica della classe che detiene le leve del potere e che dall'*enfèrment* ricava tre vantaggi fondamentali. Il primo è quello di emarginare l'elemento destabilizzante, di isolarlo, di nascondere alla visibilità del corpo sociale facendo finta che non esista. Il secondo è quello di evitare che esso possa col suo comportamento contagiare gli altri, inculcare il seme della ribellione e dell'insubordinazione. Il terzo è quello del controllo continuo che le istituzioni che sorvegliano esercitano sul corpo e sulla mente di colui che

repubblicani.

47 J. Vallès, *Le Bachelier*, Paris, Gallimard, 1879, p. 533.

48 Cfr nota 37.

trasgredisce le regole al fine di renderlo inerme ed eventualmente reintegrarlo nel sistema come cittadino obbediente e rassegnato. Solo in questo modo il corpo sociale può mantenersi compatto, ordinato, disciplinato e “sano”. Ancora oggi l’attualità attira spesso la nostra attenzione su vicende di segregazione imposta dalla famiglia, come strumento di controllo sociale. Ci riferiamo in particolare al caso di Darina Al-Joundi, moderna Antigone internata in manicomio a Beirut dai familiari per essersi opposta alla lettura del Corano al funerale del padre palestinese, che l’aveva educata alla laicità.⁴⁹

Blanche trasgredisce, dunque, tutte le regole e le norme del sistema patriarcale nel quale vive e deve essere punita con l'*enfermement* proprio perché assume su di sé i tratti di una personalità anti-istituzionale, ribelle e pericolosa, come viene enfatizzato nel romanzo di Janouin-Benanti. Innanzitutto rappresenta una minaccia per la stessa istituzione familiare borghese in quanto si ribella al padre, che le nega il matrimonio con Gilles, sfida continuamente la madre, riconosce come propri genitori i nonni, scavalca i rapporti di gerarchia, vuole decidere da sé il proprio destino. Blanche non accetta cioè che la propria identità e la propria sessualità siano costruite e plasmate dal padre, o dal prete di famiglia, e non si rassegna al ruolo di angelo del focolare che la mentalità borghese vorrebbe imporle. Questo suo comportamento viene ovviamente etichettato come *hystérique* e l'*enfermement* si configura pertanto come l'unica soluzione possibile. Non è un caso che al processo l'abate Montbron, rappresentante dell'istituzione ecclesiastica, insista sulla non colpevolezza dei genitori di Blanche e definisca nevrotica la condotta della donna già prima della reclusione. Il prete di famiglia giunge anche a giustificare il sequestro come inevitabile, sostenendo che, siccome la donna era solita denudarsi davanti alla finestra,⁵⁰ era necessario chiuderla ermeticamente. La madre rinchiude la figlia nella sua stanza per venticinque anni perché quest'ultima vuole sposarsi con l'uomo che ha scelto e non con quello che le offre maggiori vantaggi in termini economici e politici. Blanche vuole sposarsi per amore, non per ragioni economiche, e rifiuta di delegare ai genitori la scelta del pretendente. Ella non si rassegna all'idea che la donna sia un oggetto di proprietà prima del padre e poi del marito e sfida dunque l'istituzione familiare da dentro, costituendo una

49 E' di recente pubblicazione in italiano, tradotta dal francese, la sua autobiografia: Darina al-Joundi e Mohamed Kacimi, *Quando Nina Simone ha smesso di cantare*, Torino, Einaudi, 2009.

50 Cfr nota 25.

minaccia per l'insieme delle regole sui cui si reggono i rapporti gerarchici e mettendo in discussione i valori della mentalità borghese tra cui il matrimonio come patto economico.

Blanche rappresenta un pericolo anche per l'ordine sociale e politico nel quale vive. La sua famiglia è di estrazione alto-borghese e da sempre sostenitrice della monarchia, nonché punto di riferimento per tutti i royalistes di Poitiers. Volendo sposare un repubblicano di bassa estrazione sociale, Blanche di fatto metterebbe in pericolo la compattezza e la solidità della comunità nella quale è cresciuta, comprometterebbe le amicizie del padre e il suo impegno nelle campagne elettorali, più in generale romperebbe quelle barriere, quelle differenze di classe su cui si basa l'ordine borghese. Per i monarchici, l'identità nazionale, la gerarchia e la disciplina dipendono proprio dal rifiuto dei matrimoni misti e della mobilità tra una classe sociale e l'altra. La forza dei royalistes passa attraverso la loro compattezza, la difesa dei valori tradizionali, il rifiuto di interagire con i ceti umili, mentre i repubblicani vengono considerati come dei nemici che vogliono condurre la Francia alla rovina e infettare con le loro idee il resto del corpo sociale, coltivando il germe della ribellione e della protesta. Blanche, sposando Gilles, contaminerebbe il suo sangue quasi aristocratico con quello di un piccolo-borghese e soprattutto minaccerebbe la purezza monarchica della propria famiglia, contribuendo così alla disgregazione sociale, al meticcio, alla perdita dei valori e dell'identità. Questa la ragione principale per la quale la donna subisce la reclusione. Blanche mette in discussione il sistema politico, sociale e culturale nel quale vive e le istituzioni da lei minacciate (padre, Chiesa, comunità monarchica, potere borghese) reagiscono con l'*enfermement*, lo strumento più efficace, come ci ricorda Foucault, per nascondere, isolare, controllare e neutralizzare chi minaccia il sistema.

La Séquestrée è colpevole e viene punita perché sfida il concetto stesso di identità che nella Francia di fine Ottocento e inizio Novecento si incarna nell'uomo borghese. Blanche rappresenta la trasgressione che sfida il potere e la supremazia maschile e, nel momento in cui vuole sposare Gilles, l'alterità sociale e politica rispetto a un ordine chiuso, dominato dai monarchici e dai valori tradizionali. Soprattutto sfida e mette in discussione l'istituzione familiare senza la quale non vi sarebbe una società ordinata, disciplinata e gerarchica. La pericolosità di Blanche consiste nel suo essere

profondamente disgregatrice e antiborghese.

Blanche va così ad aggiungersi a quelle grandi eroine della storia e della letteratura occidentale che sono state sacrificate in nome della morale, della religione, dell'amore, della maternità e della politica. Come argomenta Anne Dufourmantelle nel saggio *La Femme et le Sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté* (2007), il sacrificio è sempre connaturato alla femminilità, come ci dimostrano i testi fondatori della nostra cultura, e la *féminité sacrificielle* si configura dunque come il marchio che accompagna le donne in ogni epoca, dalle famose fanciulle dei romanzi alle ragazze, alle mogli, alle madri sconosciute e anonime dei nostri tempi.

[La femme sacrificielle...] c'est Antigone, Iphigénie, Hélène, Iseut ou Jeanne d'Arc, c'est la femme d'à côté, la voisine, l'exilée, la jeune fille inaperçue au collège. Mais c'est aussi la femme sacrificiante, celle qui détruit pour que s'effondre un monde dont elle se sait par avance exclue. C'est Médée, c'est la kamikaze palestinienne que rien, en apparence, ne prédestinait à devenir l'auteur d'un massacre, c'est la femme infanticide d'un village en France l'an dernier, c'est encore celle qui se venge pour que justice soit rendue et que la mémoire collective en reste à jamais saisie.⁵¹

La scrittrice indaga il filo rosso che unisce i drammi e i travagli vissuti dalle grandi eroine a quelli delle donne di oggi che, nell'anonimato, vivono violenze, umiliazioni e sequestri. Queste *vies blanches*, in quanto sconosciute, dimostrano come la donna sia sempre prigioniera del sacrificio: non a caso Dufourmantelle sceglie come copertina del proprio testo il celebre quadro di Gustav Klimt che rappresenta la fecondazione da parte di Zeus di Danae, eroina greca che, secondo il mito, passò buona parte della sua vita reclusa dal padre in una torre di bronzo. La Danae raffigurata da Klimt è una fanciulla imprigionata nel sonno e nella dimensione onirica, totalmente dimentica di sé, in balia dei propri istinti sessuali. Ogni aspetto narrativo è assente, tutto si concentra sull'unico eterno momento della fecondazione: all'interno del formato quadrato del dipinto, la fanciulla è piegata su se stessa, quasi sigillata, e la straordinaria corrente erotica assume un andamento ellittico; nella posizione fetale e nei tratti infantili della ragazza circola

51 A. Dufourmantelle, *La Femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007, p. 33.

una sensualità dolce e appagata, quasi un desiderio prenatale di un erotismo dimentico e inconscio. Prigione, sacrificio, eros: ecco i tre tratti che secondo Dufourmantelle definiscono l'essenza femminile in ogni tempo.

Nella vicenda della Séquestrée, la madre non riesce ad accettare l'idea che Blanche sia una persona autonoma e indipendente da lei. La signora Monnier considera la figlia come il suo doppio, si identifica in lei e dunque Blanche deve vivere seguendo le regole e le norme alle quali lei stessa si è adeguata. La madre non accetta cioè che la figlia possa sposare l'uomo che ama, trasgredire le differenze di classe ed essere felice perché a lei è stato negato tutto ciò, perché lei stessa ha dovuto sposarsi per ragioni economiche, senza amore, e rassegnarsi a una vita infelice. Invece Blanche spezza questo legame con la madre, reclama la sua autonomia e indipendenza come persona, recide definitivamente il cordone ombelicale, ed è per questo che viene reclusa. Dufourmantelle spiega che alcune madri riescono a separarsi dai figli solo tramite l'infanticidio o esercitando violenza sul corpo delle proprie creature, in quanto esse si considerano le depositarie di un potere assoluto di vita e di morte. La disobbedienza e la ribellione del figlio vengono considerate da queste madri come un atto di sfida al loro potere e l'unica punizione, nonché possibilità di separazione, passa attraverso il ricorso alla violenza. La madre della Séquestrée non accetta che Blanche si separi da lei, anche fisicamente, perché non vuole rinunciare a plasmare la sua creatura, il suo oggetto; i tentativi di separazione della reclusa devono essere puniti in quanto sfidano il potere di vita e di morte che la signora Monnier esercita su una sua proprietà. La madre non solo impedisce a Blanche di essere libera ma non la riconosce nemmeno come persona, essere autonomo e pensante: le nega cioè la sua soggettività. La signora Monnier fa di tutto perché Blanche dipenda completamente da lei sia per il cibo che per la pulizia, non le riconosce uno status economico indipendente, ricorre ai bagni ghiacciati ogni qual volta la figlia esprime un pensiero che diverge dal suo.

Anche nel padre agisce un desiderio di onnipotenza sulla figlia ma per ragioni di genere e ambizione personale e non perché egli consideri Blanche come il suo doppio. Dufourmantelle spiega che, mentre nelle madri che sacrificano i figli si pone il problema del distacco traumatico e violento dalla propria creatura, nel caso dei padri che seviziano o umiliano la prole si pone il problema della regressione ad uno stadio

infantile. Si tratta per lo più di uomini insicuri che, sentendosi minacciati o inghiottiti dal carattere forte e ribelle delle proprie figlie, sono spesso pronti a umiliarle:

C'est parfois l'homosexualité bien cachée du père qui fait office de rempart contre la «grosseur» de sa fille devenue pour elle une instance diabolique prête à l'engloutir. Les pères qui ne parviennent à rien transmettre de leur passion (quelle qu'elle soit) entravent le développement intellectuel de leur fille; au lieu de les ouvrir au monde, ils les laissent littéralement dans une faim accablante, inassouvie, sans issue.⁵²

Per costoro, il maschile si definisce nella sua superiorità rispetto al femminile e la donna si configura solo come una proprietà da sottomettere, un oggetto da usare per la propria riuscita politica e professionale, per la ragion di Stato, per l'onore e la rispettabilità della famiglia. Secondo l'autrice, però, alcuni padri arrivano a uccidere o sequestrare le proprie figlie per impedire loro di diventare donne o acquisire una loro sessualità definita. Si tratta di un incesto latente nel senso che, sacrificando al dio o imprigionando la propria figlia, il padre ha la certezza che ella rimarrà per sempre la sua bambina casta e che non apparterrà a nessun altro uomo.⁵³

Il padre di Blanche è un individuo che si crede dotato di un intelletto superiore, che disprezza la moglie ma si serve del suo buon nome per trovare le amicizie giuste nell'ambiente monarchico, che è disposto a qualsiasi cosa per un solo obiettivo: diventare decano della Facoltà di Lettere all'Università di Poitiers. Per tale ragione egli sacrifica la felicità della figlia, impedendole di sposare il repubblicano Gilles e rinchiudendola nella sua camera. Il padre di Blanche è affetto da egocentrismo, forse da un'omosessualità latente, e si sente minacciato da una figlia forte e ribelle che mette in discussione la sua invincibilità e che mette in pericolo l'obiettivo a cui si è dedicato per tutta una vita. Senza quel riconoscimento, il signor Monnier si sentirebbe un fallito, un insicuro e ne è prova il fatto che, quando viene rimosso dall'incarico di decano nel 1877 in seguito alla vittoria dei repubblicani, inizia a lasciarsi andare fino a cadere in

⁵² Ivi, p. 77.

⁵³ Ivi, p. 76: “En l'offrant, il la garde: elle ne sera la femme d'aucun autre, d'aucun homme, sinon de passage et jamais en tant que femme... Pour le père, sa fille ne sera jamais une femme, elle ne l'est déjà que trop en puissance”.

depressione e morire.

Nella vicenda di Blanche troviamo quindi le tre caratteristiche che, secondo Dufourmantelle, sono connaturate al femminile: il sacrificio (Blanche vittima dei genitori), la prigione (Blanche reclusa) e l'eros (la dimensione erotica e sessuale della donna viene negata con gravi conseguenze sulla sua stabilità mentale).

Il sacrificio di una figlia per ragioni politiche e per ambizione personale è un tema molto frequente nella letteratura e da questo punto di vista la storia della Séquestrée può essere confrontata con quella di alcune grandi eroine della cultura occidentale. Ci limiteremo qui a ricordare il mito di Ifigenia e quello di Antigone, la figura di Cordelia e quella di Maria Antonietta, la vicenda della Monaca di Monza.

Ifigenia, la figlia che Agamennone deve immolare ad Artemide per poter partire con tutti gli Achei alla volta di Troia, non si ribella al sacrificio che il padre le chiede. La vergine decide così di ubbidire al genitore per la ragion di Stato e per garantire che la guerra contro Troia possa andare avanti. Questa rassegnazione in realtà produce un effetto più destabilizzante di un'eventuale ribellione poiché Ifigenia con il suo carattere dolce e remissivo, accettando di sacrificarsi per il bene della comunità, mette in evidenza l'ambizione del padre e denuncia la mostruosità di un atto contro natura. Agamennone è come il padre di Blanche: egocentrico, prepotente, disposto a tutto pur di soddisfare la propria superbia e alimentare il proprio potere. Anche nella storia di Ifigenia si ritrovano le tre caratteristiche tipiche del femminile: il sacrificio, la prigione (Ifigenia è prigioniera del suo corpo di vergine e viene immolata proprio perché depositaria di quella purezza e incorruttibilità tanto care alla dea Artemide) e l'eros (come Blanche, anche a Ifigenia viene negata la dimensione sessuale).

Antigone, la sorella devota che conferisce degna sepoltura al fratello Polinice nonostante il divieto dello zio Creonte, è colei che dimostra la superiorità dell'amore fraterno e quindi della legge affettiva su quella politica. Come Blanche, anche Antigone è una figura destabilizzante e disgregatrice per la comunità in cui vive in quanto si ribella a una legge imposta dall'autorità, dallo zio che ha accentrato il potere nelle sue mani e rappresenta lo Stato. Disubbidire al re significa mettere in discussione i fondamenti stessi dell'ordine e della disciplina, minare le fondamenta della gerarchia e la compattezza dell'ordine sociale, ed è per questo motivo che Antigone viene punita.

Sia Blanche che Antigone vengono seppellite: l'una nella sua stanza dove riesce a stento a sopravvivere, l'altra murata viva in una tomba. L'elemento destabilizzante viene così isolato e neutralizzato e la prigione assume la caratteristica di spazio della legge e dell'ordine. Anche ad Antigone, come a Ifigenia e Blanche, viene negata la dimensione sessuale ed ella morirà vergine assumendo su di sé le caratteristiche più pure del sacrificio fraterno: il suo ruolo si definisce nell'essere solo e completamente sorella.

Cordelia, protagonista del dramma shakespeariano *King Lear*, è di fatto prigioniera dell'amore del padre, un sentimento che la soffoca e le impedisce di diventare una vera donna. Quello che Lear prova per la figlia può essere definito nei termini di un incesto latente, come sottolinea Dufourmantelle, ovvero un attaccamento morboso che punisce ogni tentativo di separazione. All'inizio del dramma, quando Cordelia rifiuta di partecipare alla gara di adulazione nei confronti del padre, Lear si sente tradito, ingannato, e sanziona il tentativo della figlia di reclamare la sua indipendenza con l'esilio. Torna la teoria secondo la quale in alcuni genitori il distacco dal proprio figlio è traumatico e passa solo attraverso la violenza, che in questo caso si declina nella messa al bando dal regno e nella negazione a Cordelia dei suoi diritti dinastici. Come Blanche e Antigone, anche Cordelia può essere considerata una *femme ensevelie* in quanto viene reclusa in una cripta su ordine di Edmund. Il sacrificio di questa donna trova ragione proprio nell'amore per Lear che indirettamente può essere considerato il responsabile della sua morte. Cordelia, infatti, si impicca e sceglie di morire per mostrare al padre quell'amore che si era rifiutata di esprimere a parole, per far comprendere a Lear che il vero sentimento non si esprime con la retorica o con discorsi ipocriti. Cordelia e Lear sono una sola cosa, muoiono abbracciati e si appartengono; rappresentano l'uno il doppio dell'altra e viceversa. Sacrificio, prigione e amore sono fortemente intrecciati nella storia di Cordelia e si sovrappongono: l'impiccagione dell'eroina nella cripta è un sacrificio di amore filiale da parte di una donna imprigionata dall'amore paterno.



Illustrazione 5: AA.VV., *La captivité de Marie Antoniette*

Anche la figura storica di Maria Antonietta presenta le tre caratteristiche tipiche del femminile. Il sacrificio accompagna la vita della regina sin dall'infanzia, sin da quando l'imperatrice d'Austria, Maria Teresa, decide di far sposare la figlia con il delfino di Francia, il futuro Luigi XVI. Come nella vicenda di Blanche, pure in questo caso

assistiamo alla decisione egoistica di una madre che non si fa scrupoli nel sacrificare la felicità di una figlia per una strategia di alleanze che avrebbe garantito all'Austria un ruolo egemone in Europa. E il sacrificio accompagna la figura di Maria Antonietta anche quando ella, per aiutare il marito incapace di amministrare lo Stato e far fronte alla crisi economica del Paese, si sostituisce a lui nella gestione del potere attirandosi così le critiche di buona parte della società francese, dai nobili al popolo, che iniziano a considerarla come una minaccia, una vampira che dissesta le finanze dello Stato, l'emblema del femminile che si sostituisce al maschile e decide per lui e per la Francia, scardinando le regole di un sistema millenario che considera il maschio, il Re, il solo detentore assoluto del potere e il solo legittimato a scegliere e governare. La trasgressione rispetto alle regole del sistema patriarcale si costituisce come un'altra forte analogia tra le due figure di Blanche e Maria Antonietta. E poi la prigione. Non solo quella fisica del Tempio e della Conciergerie, dove l'ex regina viene trasferita dopo la caduta della Monarchia e la proclamazione della Repubblica e dove la donna viene sottoposta a delle torture psicologiche terribili come la continua derisione da parte delle guardie e l'allontanamento forzato dai figli, ma anche quella metaforica rappresentata dallo Stato. Invece della felicità, Maria Antonietta ha trovato nella Francia stessa la sua prigione. In carcere, l'ex regina patisce le pene del corpo martoriato, proprio come la

reclusa di Poitiers durante la sua detenzione forzata, e, come ella, si abbandona al trasporto religioso e mistico, come sembrano suggerirci queste immagini (cfr fig.5) nella quali Maria Antonietta viene raffigurata novella Giovanna D'Arco condannata al supplizio con gli occhi al cielo e quasi in estasi mistica. E infine l'eros. La vita sentimentale della regina di Francia è simile a quella di un'eroina romantica; ella vive con passione il suo legame profondo con il favorito, il conte Fersen, senza preoccuparsi di nascondere o celarlo agli occhi della corte in nome di una falsa ipocrisia o delle convenzioni. Anche per quanto riguarda la sua sessualità, Maria Antonietta vive in modo anticonformista e ribelle.

La storia della Monaca di Monza, nella versione manzoniana, presenta molte analogie con il caso della Séquestrée di Poitiers. Gertrude, appartenente ad una famiglia di alto lignaggio, viene sacrificata dall'avidità del padre, che, per la legge del maggiorascato, vuole lasciare tutti i suoi beni solo al figlio primogenito; costretta quindi a farsi monaca, viene reclusa in un convento che diventa la sua prigione. Verso la fine del nono capitolo, Manzoni descrive come Gertrude, durante il periodo di prova trascorso a casa dei genitori, si innamora di un paggio, un uomo di bassa condizione sociale. Questo fatto provoca una dura reazione da parte del principe padre, che vede nell'innamoramento della figlia un'umiliazione per l'onore e lo status della famiglia, e la confina nella sua stanza. Anche Blanche viene reclusa perché colpevole di essersi innamorata di un uomo proveniente dal basso del corpo sociale che potrebbe danneggiare il lignaggio della famiglia e la carriera del fratello, sul quale i genitori puntano tutte le loro attenzioni e speranze.

Un altro elemento che accomuna Gertrude a Blanche riguarda le strategie della paura adottate dai genitori per annullare le loro personalità e il loro spirito ribelle. Il principe padre ricorre a tutta una serie di umiliazioni psicologiche e anche fisiche per far cedere la figlia e portarla alla monacazione quali l'esclusione dai ricevimenti, l'isolamento, la reclusione nella sua stanza, il controllo esercitato sul corpo e sulla mente di Gertrude da parte di serve complici del disegno paterno. Lo stesso avviene per Blanche la quale, dopo aver confessato ai genitori il suo amore per Gilles, viene esclusa dai ricevimenti dell'aristocrazia di Poitiers e viene sempre più isolata, fino ad una vera e propria prigionia sotto il controllo delle serve pagate dalla madre e che assistono spesso

come aiutanti alle torture eserciate sul corpo della donna. Come nel caso di Gertrude la lettera scritta al paggio e intercettata da una serva complice del padre porta al climax, alla massima punizione, ovvero alla reclusione nel convento-prigione di Monza, così la lettera scritta a Gilles e intercettata da una serva fedele alla madre porta definitivamente Blanche ad essere sequestrata nella sua stanza-cella. La negazione della libertà di scelta passa attraverso l'annullamento della personalità e l'umiliazione corporale. In entrambi i casi ci sembra di assistere al recupero dell'immaginario medievale dei supplizi. Come spiega Foucault, il supplizio era un rito politico, oltre che giuridico e militare, dove il corpo del condannato doveva essere marchiato e distrutto poiché si era reso colpevole di ribellione nei confronti di chi deteneva un potere illimitato. Colui che metteva in discussione e colpiva l'infinito potere del sovrano doveva essere punito in modo altrettanto infinito a simboleggiare la vendetta di un potere esemplare che si accaniva sul corpo del ribelle. Ricorrendo alle torture psicologiche e fisiche, nel caso di Blanche i bagni di acqua gelata, le percosse e le tirature di capelli da parte delle serve, nel caso di Gertrude le occhiate minacciose del principe padre, il subdolo gioco della tortura psicologica che conduce alla follia, i genitori ribadiscono il loro potere di vita e di morte sulle figlie. Queste ultime hanno osato ribellarsi e sfidare l'autorità di chi detiene un potere indiscutibile e assoluto, i loro padri, e dunque devono essere punite in modo feroce, devono cioè essere suppliziate, perché il potere assoluto, che non è disposto ad essere messo in discussione, per non indebolirsi deve vendicarsi dispiegando tutta la sua potenza e crudeltà su chi tenta di destabilizzarlo.

Come la *Séquestrée*, anche Gertrude è una *femme ensevelie* e rappresenta l'essenza dell'*enfermement*, in quanto prigioniera di una famiglia senza scrupoli, prigioniera del suo amore per un uomo di bassa estrazione sociale, reclusa nella prigione-convento ed infine murata viva per spiare i propri peccati. Il sacrificio che la giovane compie, accettando la clausura pur di essere perdonata dal principe-padre che non comprende il suo amore, avvicina il personaggio di Gertrude a quello di Cordelia in quanto entrambe si immolano per i genitori, anche se nel caso di quest'ultima Lear ricambia l'amore della figlia sebbene in modo soffocante. Infine, come nel caso di Ifigenia, Antigone e la stessa Blanche, anche a Gertrude viene negata dal padre la dimensione sessuale ed erotica che però recupera in convento trasformandosi così da vittima e vergine sacrificale a

carnefice, diventando cioè una donna che vive una passione travolgente in nome della quale commetterà violenze e persino un omicidio.

Dal mito alla letteratura passando per i casi giudiziari realmente accaduti, tutti gli esempi citati perseguono, attraverso la reclusione, l'annullamento del soggetto, che viene annichilito nel corpo e nella volontà, non essendo più riconosciuto come individuo desiderante autonomo, bensì come oggetto del desiderio di chi detiene il potere, esattamente come nel romanzo *La Prisonnière* di Proust, in cui il riferimento alla reclusione domestica immediatamente richiama alla memoria la Séquestrée: "Il processo della gelosia – scrive Franco Rella – si sviluppa in primo luogo attraverso una disumanizzazione di Albertine, che è amata solo in quanto ridotta a uno stato vegetale, animale, o addirittura minerale: quando cioè sia stata ridotta a *cosa*".⁵⁴ Tuttavia, in questo caso, la vera vittima della reclusione non è tanto Albertine, che riuscirà a fuggire, bensì Marcel che è totalmente schiavo della gelosia, un tarlo che lo conduce a un comportamento autoritario e morboso, come i protagonisti dei romanzi di Simenon, ma anche autolesionistico. Lo spazio della reclusione non appare quindi solo come uno spazio fisico, ma ancor più come lo spazio mentale che tiene in scacco lo stesso carnefice.

La prigione di Blanche, già luogo della legge e della disciplina, diventa anche spazio della pulsionalità. Chiusa nella propria stanza, la donna continua a coltivare il suo sogno d'amore per poi scivolare inesorabilmente nel labirinto dell'alienazione mentale. Torna qui il tema del *cerveau noir*, tanto caro a Piranesi il quale aveva raffigurato con le *Carceri d'Invenzione* l'alienazione dell'individuo nelle prigioni della propria mente. Una volta liberata, infatti, Blanche si mostra docile e passiva, ma ormai priva di volontà. La follia della reclusa può essere paragonata a quella di Patrick, protagonista del romanzo *Madame Putiphar*, il quale si allontana dall'eroe romantico perseguitato ma volitivo, ad esempio il conte di Montecristo, che coltiva il desiderio di vendetta nei confronti di chi gli ha procurato sofferenze e tormenti. Come nel caso di Patrick, anche la personalità di Blanche subisce un processo di annullamento durante la reclusione e la sua liberazione si rivela quindi solo parziale, apparente, poiché la donna è ormai irretita per sempre nella gabbia dell'alienazione mentale. Tuttavia, a mano a mano che la donna si annulla,

⁵⁴ F. Rella, *Figure del male*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 133.

inizia a vivere nelle frasi che scrive sul muro della stanza: il carcere di Blanche si configura, così, progressivamente, come spazio della scrittura. La camera della reclusa diventa prigione della scrittura, ma è proprio quella scrittura della prigione (lettere di Blanche al fidanzato nel quale la donna lamenta di essere sequestrata, frasi che denunciano la triste condizione della reclusione) che permette alla donna di sentirsi ancora viva e di evadere con la fantasia. La scrittura, inoltre, è l'unico mezzo attraverso il quale Blanche può ancora sentirsi indipendente: la madre le ha negato lo status di essere pensante e autonomo, ma la figlia lo ritrova proprio nella scrittura che le restituisce dignità e unicità. Saranno quelle stesse frasi sul muro, incise col sudore e i pianti della prigionia, a denunciare chiaramente l'ingiustizia, il crimine contro natura di cui lei è stata vittima.

Per quanto riguarda la claustrofilia, cioè la teoria che Blanche cercasse volontariamente la reclusione per espiare le proprie colpe e giungere così ad un rinnovamento morale e spirituale, la questione rimane aperta. Anche se nella vicenda della Séquestrée troviamo molti elementi che fanno pensare ad un forte sentimento religioso (rosari, statuette della Vergine, scritte inneggianti al Sacro Cuore), non si può giungere alla conclusione certa di Augustin che si trattasse di una reclusione volontaria. Blanche apparteneva ad una famiglia cattolicissima, quindi il ritrovamento di molti oggetti religiosi nella sua stanza potrebbe trovare una sua spiegazione plausibile in una forte devozione, specialmente al culto della Madonna, che era comune alla maggior parte delle famiglie francesi di quell'epoca. L'ossessione per l'immagine della grotta, che porta all'identificazione della stanza con una cella monacale, emerge dalle dichiarazioni di Blanche dopo il suo ricovero in ospedale, quando ormai aveva subito un processo di regressione mentale. Può anche darsi che nelle lunghe notti della reclusione, la donna pregasse molto, specialmente la Vergine, affinché alleviasse le sue pene e che poi la sua mente si sia fissata su alcuni aspetti del culto mariano. La tesi sostenuta dalla madre che lei volesse farsi suora⁵⁵ in giovane età viene invece smentita dal fratello⁵⁶ e risulterebbe poi incompatibile con la storia dell'innamoramento per Gilles. Senza dubbio vi sono in questa vicenda degli elementi riconducibili alla claustrofilia, ma non sufficienti per parlare di reclusione come monacazione volontaria; piuttosto si può dire che a tratti

55 Gide, *op. cit.* p. 41: "...je pensais qu'elle avait la vocation de religieuse".

56 Ivi, p. 38: "...je dois dire que jamais ma soeur m'a fait connaître son désir d'entrer en religion".

Blanche, nuova Antigone murata viva, accetta il proprio destino come se si trattasse di una necessità.

In conclusione, la vicenda della Séquestrée e le sue diverse riletture ne fanno un caso emblematico proprio perché riassumono in sé numerose declinazioni che la reclusione assume tra Ottocento e Novecento: spazio della legge, dell'ordine e della repressione politica; spazio della pulsionalità e dell'alienazione mentale; infine spazio della scrittura.

Conclusioni

Il caso di Florence Rey

La trattazione de *L'isolée* e *L'isolement* (2010), i due racconti della scrittrice Gwenaëlle Aubry dedicati alla figura di Florence Rey, si colloca alla fine di questo studio e non per caso: essa ci permette, infatti, di riassumere tutte le declinazioni dell'*enfermement* novecentesco indagate nei vari capitoli e di rievocare l'universo carcerario degli scrittori analizzati nelle pagine precedenti. Come la vicenda della *Séquestrée de Poitiers* sembra inaugurare l'immaginario novecentesco della prigione e le sue rappresentazioni quali la legge, la pulsionalità e la scrittura, così la storia di Florence, rielaborata da Aubry nei suoi due recentissimi testi, sembra fungere da approdo intellettuale e cronologico di tale immaginario, aprendo nello stesso tempo nuove prospettive di ricerca, sia letterarie che giuridiche, su un argomento così vasto come l'istituzione penitenziaria. L'approfondimento delle due opere può servire, a nostro avviso, da conclusione, dal momento che la vicenda narrata ci consente di fissare concetti, rappresentazioni, motivi e percorsi disquisiti nel corso della tesi, ma anche da punto di partenza per ulteriori analisi e dibattiti sull'attualità del carcere, delle sue regole e della sua adeguatezza.

Il 5 ottobre del 1994 la ventenne Florence Rey venne arrestata a Parigi con l'accusa di complicità nell'omicidio di tre poliziotti e di un tassista. Insieme al compagno Audry Maupin, descritto poi dalle fonti di polizia come un anarchico individualista e uno squatter in rivolta contro la società, aveva seminato il terrore nella zona est di Parigi, dalla porta di Pantin al bosco di Vincennes. Tutti i principali giornali si occuparono del caso che assunse all'epoca un'importante e delicata valenza politica in una nazione già paralizzata dagli scioperi e dagli scontri contro le forze dell'ordine, sconvolta dall'occupazione delle chiese da parte dei *sanspapiers* e ferita da molti atti di violenza e

di terrorismo da parte di gruppi terroristici e insurrezionali. Tra gli altri, *l'Express*¹ pubblicò nel 1998, alla vigilia di un ulteriore interrogatorio da parte della Corte di Giustizia della Senna, un lungo articolo sulla figura e sulla personalità di Florence Rey, mentre il giornalista del *Corriere della Sera*, Ulderico Munzi,² riportò in questo modo la dinamica dei fatti.

Due persone incappucciate scavalcano la ringhiera che protegge un deposito di macchine sequestrate situato a Pantin. Florence e Audry immobilizzano con schiumogeno soporifero i due agenti di guardia e si impossessano delle loro pistole. Poi, fuggendo, bloccano un taxi e ordinano all'autista, Amadou Diallo, di condurli a Place de la Nation. A bordo del taxi si trova un passeggero, un medico. Amadou Diallo obbedisce e verso le dieci di sera raggiunge la piazza, ma, vedendo una macchina della polizia, è attraversato da un'idea che gli costerà la vita: per dare l'allarme, la investe, poi scende urlando: "Mi vogliono uccidere". I due fucili a pompa sparano all'unisono: cadono il



Illustrazione 1: Fotografia di Florence Rey durante la detenzione

tassista e i due poliziotti. Il terzo agente risponde al fuoco, la gente fugge, qualcuno è ferito anche gravemente. Audry Maupin è raggiunto da una pallottola, ma riesce, sempre sparando, ad allontanarsi sorretto da Florence. Fermano una "Renault" e sequestrano il conducente. Ormai tutta la polizia parigina è in allarme, l'est della città risuona di sirene. Il prefetto telefona a Charles Pasqua, ministro dell'Interno, il quale intima la cattura dei due giovani. Florence spacca il vetro posteriore della "Renault" con il calcio del fucile a pompa e, gridando "mort aux flics", sgrana colpi su colpi sugli inseguitori. Alle ventidue e qualche minuto, la scena si sposta nel bosco di Vincennes. I

primi a raggiungere i fuggitivi sono due agenti motociclisti. Una scarica del fucile a pompa ne uccide uno. Il suo compagno risponde con la pistola d'ordinanza e il conducente della "Renault", ferito a un ginocchio, sbanda e immobilizza la vettura contro un albero. Florence scende, spara ancora alcuni colpi. Poi compare il suo amante,

¹ *Le Cas Florence Rey*, *l'Express*, 10-09-1998.

² M. Ulderico, *Morte ai flics. Terrore a Parigi*, *Corriere della Sera*, 6-09-1994.

ma l'agente motociclista è più rapido e lo neutralizza con due colpi, uno all'addome e l'altro al petto. Florence, in ginocchio accanto ad Audry ferito a morte, si arrende.

La terribile vicenda sollevò le proteste dei tassisti e dei poliziotti parigini che, all'indomani del fatto, organizzarono diverse manifestazioni in cui rivendicavano maggiori condizioni di sicurezza sul lavoro e offrì l'occasione ad alcuni politici di estrema destra per chiedere il ripristino della pena di morte. Anche il presidente della Repubblica, Mitterrand, si dichiarò impietrito di fronte a tanta violenza e auspicò una punizione esemplare contro l'artefice del massacro. E Florence Rey fu condannata a vent'anni di carcere, di cui ne scontò quindici, grazie alla riduzione della pena, nel penitenziario femminile di Rennes in totale silenzio, dedicandosi solo alla lettura e alla scrittura, senza mai concedere un'intervista o spiegare le ragioni che l'avevano spinta a commettere quel misfatto. Atteggiamento questo che tenne anche durante il processo dove si avvalse della facoltà di non rispondere.

La personalità di Florence Rey presenta delle analogie molto forti con quella della Séquestrée de Poitiers: entrambe sono figlie di borghesi e sono allevate secondo un'educazione rigidamente cattolica; entrambe sono innamorate di uomini che rappresentano un pericolo per l'ordine e la gerarchia della società; entrambe sono considerate dai propri genitori come delle malate o delle pazze quando mettono in discussione le regole del sistema patriarcale (nel caso di Florence Rey, il padre, in diverse interviste, ha sostenuto che la figlia sentisse fin da piccola delle voci); entrambe sperimentano e subiscono il deperimento, il disfaccimento e il dimagrimento del proprio corpo, “un corps d'adolescente qui ne grandit pas, un petit visage blême mangé de cheveux”,³ come mostra bene la fotografia di Florence Rey durante la detenzione (fig.6), immagine che si può accostare a quella di Blanche e dalla quale emergono delle somiglianze fisiche non indifferenti. Infine, entrambe rappresentano due casi emblematici nello studio dell'immaginario della reclusione e le loro vicissitudini giudiziarie hanno ispirato diversi artisti e scrittori: il gruppo punk dei *Kills* ha dedicato a Florence una canzone, mentre il giornalista comunista Patrick Besson ha scritto un sonetto⁴ in cui esalta le aspirazioni rivoluzionarie della ragazza, la sua sensibilità verso i problemi degli emarginati e degli sfruttati, il suo sforzo titanico contro le ingiustizie e le

3 G. Aubry, *L'isolée suivi de L'isolement*, Paris, Mercure de France, 2010, p. 216.

4 P. Besson, *Sonnet pour Florence Rey*, Paris, L'Age d'Homme, 1996

diseguaglianze sociali. E, ancora, la scrittrice Cinzia Tani ha inserito la vicenda di Florence nella sua opera *Io sono un'assassina. Ventun storie di ragazze che uccidono*, pubblicata da Mondadori nel 2011. Ma, come abbiamo già evidenziato, è soprattutto Aubry che ha trasformato la storia di Florence da caso giudiziario a caso letterario nei suoi due testi.

Nell'*Isolée*, la protagonista, Margot, il cui personaggio è completamente costruito sulla figura di Florence Rey, scrive in carcere un diario nel quale annota e ricorda tutti gli eventi più importanti della sua vita: dall'infanzia provinciale in una famiglia borghese, cattolica e di cui spesso mette in luce le ipocrisie, all'arrivo a Parigi per frequentare la facoltà di storia fino all'incontro con Pierre, uomo per il quale ella prova un amore smisurato e che, a causa del suo carattere misantropo e dei suoi ideali di anarchico individualista, la isolerà prima dal mondo e la trascinerà poi nel vortice della violenza e del crimine che culminerà con l'uccisione di due poliziotti. Nell'*Isolement*, invece, Margot, dopo l'arresto, si chiude in un impenetrabile silenzio e, in prigione, già luogo di isolamento, si distacca ulteriormente dalla realtà e dal mondo circostante, rifiutandosi di parlare, di mangiare e vivendo in uno stato tra la vita e la morte che le permetterà però di sognare e di trovare un po' di serenità nelle visioni oniriche e nelle allucinazioni che continuamente sconvolgono la sua mente. Entrambi i racconti ci propongono varie riflessioni sull'esperienza della reclusione e diverse rappresentazioni del microcosmo carcerario.

Innanzitutto, la declinazione della prigione quale spazio della legge. Aubry riprende spesso le osservazioni foucaultiane sul penitenziario come luogo nel quale vengono rinchiusi gli elementi destabilizzanti del sistema, gli emarginati o coloro che, a causa di ideali che minacciano il potere e i privilegi delle classi dominanti, devono essere neutralizzati in quanto virus che potrebbero infettare, tramite l'insubordinazione, il resto del corpo sociale. Nell'*Isolée*, la scrittrice evoca, attraverso le parole della protagonista, quel circuito polizia-carcere-delinquenza su cui, fin dai tempi di Vidocq, si regge il sistema della connivenza tra le istituzioni che dovrebbero far rispettare le leggi e la criminalità allo scopo di sfruttare economicamente i più poveri e la classe operaia:

Je me souviens que Pierre avait dit un jour, en riant, que décidément le système

était bien rodé: on mettait les ouvriers au chômage pour réduire les coûts de production, certains d'entre eux craquaient, devenaient délinquants, on n'avait plus alors qu'à les enfermer pour obtenir une main d'oeuvre docile et bon marché.⁵

Già il primo impatto con il carcere, attraverso la prima visita medica, si connota come una violazione del corpo del detenuto che, come racconta Margot, si sente spogliato nell'anima. Il recluso viene trattato come bestia e paragonato all'immondizia: "J'en ai entendu une [infirmière] un jour expliquer à sa copine que les poubelles, c'était rien à côté d'elles, la société envoie ses déchets en prison et nous on a les déchets amochés, le rebut du rebut".⁶ L'immagine del penitenziario che raccoglie gli scarti della società richiama immediatamente le riflessioni di *Surveiller et punir*. Foucaultiano è anche il riferimento alla disciplina del carcere che, simile al convento, piega il recluso ai medesimi gesti allo scopo di annientare il senso critico e lo spirito ribelle del forzato, trasmettergli il senso dell'obbedienza e della gerarchia, "guarirlo" e reinserirlo docile e sottomesso nella società:

Ils attendent de nous une calme conversion, une plongée dans l'intériorité, une descente dans la fosse aux ours, la mer aux monstres que nous abritons; qu'englouties dans les ténèbres de notre âme, aveuglées par des remords d'un noir d'encre, nous donnions, soudain, *un coup de pied pour remonter* (c'est une image qu'aiment beaucoup les visiteuses de prison) et revenions alors, repenties, purifiées, réconciliées avec le banal savoir du bien et du mal, aux rivages radieux de la société. Car tout ici est fait pour notre salut les douches rares la bouffe avariée la puanteur aident à la mortification domptent la bête en nous matent le corps-tyran, l'enfermement nous invite à découvrir notre espace intérieur, l'arbitraire de nos supérieurs – parloirs supprimés, courrier ouvert, punitions collectives, fouilles nocturnes – nous enseigne l'obéissance.⁷

La punizione che la prigione infligge è, soprattutto, l'incapacità del ricordo, la cancellazione della memoria. Le istituzioni che detengono il potere, al fine di rendere

5 G. Aubry, *op. cit.*, p. 189.

6 Ivi, p. 204.

7 Ivi, pp. 206-207.

inoffensivo il detenuto, operano, attraverso la disciplina del carcere, la rimozione delle esperienze precedenti di modo da produrre nel forzato un costante senso di smarrimento e di attonimento. Il carcerato, vivendo in uno stato di confusione continua, spesso causata anche dalle pillole e dai sonniferi che gli vengono forzatamente somministrati dalle guardie, diventa più influenzabile. Il penitenziario si costituisce così come una “città dell'oblio” e il riferimento, in questo caso, non è solo a Foucault ma anche ai romanzi di Frégni, soprattutto a *Où se perdent les hommes*. Ecco come Aubry rende questo concetto attraverso le parole di Margot:

On nous fabrique une mémoire d'animaux, brève et confuse, tout juste bonne à associer les traces les moins blessantes, à repérer une odeur, une couleur, qui ne soit pas menace, à quêter un geste ou une intonation soudain adoucis, à enfouir la douleur de la dernière humiliation – une mémoire obscure, trouée d'oubli et prompte au sommeil, prête à sombrer dans ce lourd repos des vieilles chiennes que parcourent de longs tressaillements quand leur reviennent, en claires incisions, des images de leur vie d'avant.⁸

Il detenuto, docile e manipolato, viene quasi sempre convinto a confessare, talvolta anche crimini che non ha commesso. Si tratta di un meccanismo calcolato, costruito ad arte, per abbattere le difese e la privacy del recluso, per penetrare i suoi segreti, per controllare e cancellare la sua identità: “Avec leurs mot, avec leurs mains, ils sont entrés dans ma tête, dans mon corps, ils ont commencé a racler [...] tous ces appâts pour m'arracher mon histoire, pour me voler ma mémoire”.⁹ Margot perde in carcere il suo “status” di persona e i suoi diritti di cittadina, riducendosi a un “numéro d'ecrou” di cui gli agenti sanno prevedere, grazie alle ripetitive abitudini e regole della prigione, reazioni e comportamenti:

Ils savent parfaitement qu'arrachés à la vie, coupés de tout, humiliés, paniqués, livrés à l'ennui, on finit par en avoir, des sentiments; à cet autre dont, en quelques jours, on connaît déjà tous les gestes et tous les accents dont, en quelques semaines,

8 Ivi, p. 211.

9 Ivi, p. 14.

on peut prévoir les attitudes et les réactions, on finit par s'ouvrir, par se plaindre, par se confier, on raconte son histoire, on écoute la sienne: on se *livre*, et on donne soi-même le dernier tour de clef.¹⁰

Ed è ancora a Foucault che Aubry si riferisce quando, in una pagina dell'*Isolement*, Margot spiega le differenze tra la pratica dei supplizi medievali e la pena moderna del carcere. Nel primo caso il castigo colpisce in modo truce e violento il corpo del condannato, nel secondo caso la tortura è più subdola e si applica non solo sul corpo del recluso ma anche sulla sua anima, facendo cadere il detenuto nel baratro di una solitudine senza fine, paragonabile ai gironi dell'Inferno dantesco:

Il y a, en prison, pire que la prison. Le temps a beau être passé de ces instruments médiévaux barbares et subtils, qui, à chaque tour de roue, vous enfonçaient un peu plus votre crime dans la peau, ils n'ont pas renoncé à graduer la douleur. Ils sont, bien sûr, moins raffinés: ils ne déploient plus tout le prisme de la peine, toutes les nuances de la souffrance. Leur enfer ne compte que trois cercles, où précipiter ceux qui, déjà exilés, ont traversé une nouvelle frontière, ceux qui ont transgressé jusqu'aux règles du hors monde. [...] On ne parle plus de torture, ni même de châtement, mais de *peine*, comme si nous n'avions à endurer qu'un chagrin délicat et profond, l'un de ces sentiments qui vous font vous sentir plus humain, plus vivant – *l'échelle des peines*, disent-ils, comme si, jetées chaque fois un peu plus bas, nous gravissions des échelons, petites filles clopinant sur une marelle où l'enfer aurait remplacé le ciel.¹¹

E ben presto si arriva allo scopo per cui è stato ideato e costruito il carcere moderno: l'alienazione dell'uomo, la spersonalizzazione del soggetto, la dissoluzione dell'individualità, la de-possessione del corpo:

Ils ne m'entourent plus comme des témoins neutres mais comme la matérialisation d'autant d'idées de vengeance, le résultat d'un très précis calcul des souffrances, C'est celui-ci qui, au lavabo écaillé des cellules ordinaires, a substitué un robinet

¹⁰ Ivi, p. 212.

¹¹ Ivi, p. 215.

fixé juste au dessus de la cuvette des chiottes. On se lave dans la merde. Jusque par l'eau on se sent sali. Et, comme des objets, comme des mouvements, on est dépossédé de son corps. Impossible de le retrouver, ce corps perdu, ce corps traqué, à travers les gestes familiers par lesquels on le soigne et le perpétue; impossible de le rassurer en le baignant et d'apaiser ses tremblements de bête engagé.¹²

Ma più che a una tomba, il carcere assomiglia a quelle celle frigorifere nelle quali si rinchiudono le carcasse degli animali dopo il macello. Aubry rielabora l'immagine della prigione come tritacarne, rappresentazione quest'ultima che ci richiama alla memoria i disegni di Laurent Jacqua, soprattutto l'incisione intitolata *Moulin La Moulinette*:

Le mitard, c'est le dernier cercle. Chacun y projette ses cauchemars. On dit qu'il n'y a pas des fenêtres, pas de table ni de siège, que les toilettes se réduisent à un trou pratiqué ans le sol, qu'on vous y sert des restes avariés, qu'on vous y jette nue comme un ver. Ce n'est plus un tombeau, mais une chambre froide, où l'on nous stocke comme de la viande, mauvaises bêtes que nus sommes, en attendant que de nous-mêmes nous nous suspendions aux crochets.¹³

Aubry descrive in modo efficace e magistrale il penitenziario quale luogo di una giustizia “kafkiana” e perversa nelle ultime pagine dell'*Isolement*, quando Margot paragona la prigione a un Leviatano che assorbe i detenuti i quali vengono nutriti dai rifiuti e dagli scarti del corpo sociale sano per poi esserne digeriti:

On a l'impression d'avoir été avalé par un grand corps bruyant et déglingué, entassées dans ces cellules, charriées dans ses coursives comme dans des veines de fer – un grand corps que l'autre, le corps sain, le corps social, nourrirait de ses déchets et qui, un peu sensibles, un peu nerveux, déjà saturé, parviendrait cependant, tant bien que mal, à les digérer.¹⁴

Inghiottito da questo Leviatano, rinchiuso nel labirinto fisico della prigione, il

12 Ivi, p. 216.

13 Ivi, p. 218.

14 Ivi, pp. 219-220.

detenuto si perde poi nei suoi labirinti mentali. Torna l'immagine del carcere novecentesco come *Pannomion*, come moderna fortezza piranesiana nella quale il forzato si ritrova paralizzato dall'alienazione mentale che lo spazio produce. Aubry riprende la rappresentazione della prigione moderna come costruzione esteriore e interiore, architettonica e psicologica, fisica e mentale, così come è stata raffigurata dai quadri di Odilon Redon e dalle fotografie di Henri Cartier Bresson:

Je t'emmènerai un jour avec moi a la Santé. Tu verras ce que c'est; on entend des voix, des cris, on aperçoit des bras agrippés aux barreaux, muscles bandés, ou bien pendant, cireux et mous, comme des postiches, et tout à coup, tout vacille, on ne sait plus on est, la rue, les voitures, les passants, les magasins, tout paraît insensé parce qu'ils côtoient leur absence, parce qu'ils frôlent le rien, parce qu'il y a là, posé au milieu d'eux, un bloc d' anti-monde.[...] On est claquemuré dans son vide, prisonnier de ses dédales. On est abandonné à ses monstres, jeté dans sa fosse privée. Personne pour vous y soustraire, rien pour vous en distraire. Pas besoin des autres, finalement, pour être en enfer: il suffit de l'ennemi intime, du malin intérieur. Il est libre, lui, et déchaîné.¹⁵

La connotazione del carcere come spazio della legge si accompagna al discorso medico. Il penitenziario deve contribuire al deperimento fisico del recluso al fine di propagandare la sua immagine di individuo pericoloso per la salute e la sanità del sistema. In questo passaggio dell'*Isolement*, Margot descrive dettagliatamente le malattie che affliggono le compagne di prigionia, proponendoci un bollettino medico che ci richiama alla memoria, per la dovizia dei particolari scatologici, quello fornito da Céline in *Féerie pour une autre fois*:

Des toxicos de dix-huit ans venaient chercher leur Subutex et tout à coup s'effondraient en larmes parce qu'elles n'en pouvaient plus de perdre leur cheveux et leurs dents; d'autres arrivaient le ventre dur comme pierre parce qu'elles ne pouvaient pas se résoudre à chier sous le regard de leurs codétenues; beaucoup, à force de mal manger et de ne se doucher que deux fois par semaine, avaient des

15 Ivi, pp. 154; 220.

maladies de peau.¹⁶

Il morbo fisico, però, è solo il sintomo di una malattia più profonda di cui la prigione è causa, ovvero quel cancro che rode e consuma l'interiorità del carcerato. Il detenuto è, così, vittima di un triplice *enfermement*: quello dello spazio rappresentato dalle sbarre della cella; quello fisico determinato dalla malattia del corpo e quello intimo suscitato dalle pene e dalle sofferenze dell'anima:

Ce n'était pas le lot des misères ordinaires: elles souffraient de maux sournois, lézardes invisibles, délabrements inexplicables, annonceurs de grands effondrements intérieurs; elles tentaient de décrire des pathologies inconnues, des souffrances innommées, trouvailles de leurs corps privé d'air, de mouvement, de plaisir, de lumière, aux boyaux rétractés, aux organes fanés, aux veines desséchées, inventions de vie vaines et vouées à se dévaster.¹⁷

La protagonista stessa porta su di sé i segni di questo triplice *enfermement*: rinchiusa in una cella maleodorante, ella, malata e scheletrica, si chiude nel suo dolore e, murata nell'inferno del suo lutto e delle sue pene, si trincerava dietro al silenzio, unico mezzo a disposizione per mantenere vivi i ricordi e opporsi al processo di oblio e di annientamento dell'anima prodotto dal carcere:

Peut-être aussi étais-je trop profondément murée dans l'enfer de mon deuil pour sentir celui où j'étais enfermée. [...] Les murs étaient malades, eux aussi. On les devinait rongés du dedans par des maux suspects, des virus ignobles et très contagieux qu'on attraperait rien qu'à les regarder. Fiévreuse, à moitié délirante, j'imaginai ma peau devenue pierre: une pierre malade, couverte de zébrures vertes, une pierre pelée, desquamée, une sale pierre de prison, frissonnante et malsaine [...] «Tu as raison de garder ta langue. Ici, ils te prennent tout; le silence, il laisse l'âme au dedans.»¹⁸

16 Ivi, pp. 203.

17 Ibidem.

18 Ivi, pp. 202; 192.

Emerge chiaramente dai due racconti di Aubry anche la dimensione della pulsionalità, quale cifra dominante della prigione. Il carcere si configura come lo spazio in cui si manifestano le pulsioni aggressive, distruttive e vampiresche dell'individuo. Esso suscita una sorta di *amour fou*, come lo definisce Margot, un rapporto di amore e odio che il soggetto riflette sulle persone che lo circondano. In questo passaggio dell'*Isolement*, la protagonista è attraversata da forti emozioni allorquando si ritrova a dividere la cella con una nuova compagna, dopo il trasferimento dell'amica Aminata:

Pour vivre seul à seul, vingt et une heures sur vingt-quatre, dans neuf mètres carrés, il faudrait s'aimer d'*amour fou*, tout vouloir de l'autre et tout accepter, comme ces amants vampires qui d'un corps désirent jusqu'à la misère. Moi, au bout de quelques minutes, je haïssais cette fille. Le pire, c'est quand elle s'est levée pour aller aux chiottes. Tournée vers le mur, j'avais pitié de nous, de cette déchéance imposée, et je la détestais. J'ai essayé de me calmer. La seule façon de tenir c'était d'éviter de la haïr comme de l'aimer...¹⁹

Il ritrovarsi a condividere forzatamente uno spazio ristretto porta spesso, come le diverse teorie psicoanalitiche ci hanno spiegato, a delle esplosioni di aggressività da parte dei detenuti contro gli altri reclusi. Talora queste pulsioni si trasformano in tentativi di suicidio, pratiche di autolesionismo, crisi o gravidanze isteriche, abusi sessuali da parte dei forzati più forti a danno dei più deboli i quali, se si rifiutano di sottostare alle perversioni intime, vengono picchiati a sangue.

Esasperata, Margot si avventa sulla compagna di cella, che si sta cambiando, strappandole i capelli, percuotendola e tentando di strangolarla. Si scoprirà poi che la protagonista ha agito in questo modo per essere messa in isolamento e godere così delle visioni oniriche che la completa solitudine le offre. Se in prigione sono frequenti le manifestazioni di rabbia e di violenza tra i detenuti, lo sono altrettanto quelle degli agenti nei confronti dei reclusi, come dimostrano, nell'opera di Aubry, le scene dei maltrattamenti subiti durante le ispezioni. Abbiamo già illustrato nel secondo capitolo, a proposito delle diverse teorie psicoanalitiche riguardanti l'aggressività, che i comportamenti della guardie carcerarie possono essere interpretati, di volta in volta, o

¹⁹ Ivi, pp. 211-212.

come espressione di una natura sadica e necrofila, secondo la concezione di Fromm, o come volontà di dominio e di gerarchia grazie all'impunità che le istituzioni complici garantiscono, secondo quanto sostiene Milgram, o ancora come atto d'imitazione, come ritiene Bandura.

In entrambi i racconti, nel momento in cui l'autrice declina la prigione come luogo della pulsionalità, domina l'isotopia della bestialità. Una categoria semantica che, insieme a quella della malattia, è prevalente, come già sappiamo, anche in *Féerie pour une autre fois* di Céline. Così Aubry descrive il carcere come “une cage, où l'on peut se tenir debout mais où l'on n'a d'autre choix que de tourner en rond, comme un vieil ours hagard”²⁰, uno zoo dove “à boire, à manger, à dormir, nous avons tout ce qu'il faut pour prolonger nos vies d'animaux”.²¹

La pulsionalità, declinata come istintualità e aggressività, può manifestarsi, talvolta, sotto forma di cariche positive dalle quali nascono dei legami profondi di amicizia, di affetto reciproco e di solidarietà tra i compagni. Il tema della fratellanza universale cementata dall'esperienza della reclusione, presente nella memorialistica risorgimentale, viene ripreso da Aubry allorché Margot si ritrova in cella con Aminata, una nera dai sentimenti nobili, che si offre di aiutare la protagonista che ha ormai perso la voglia di vivere, prendendosi cura di lei, lavandola, sfamandola e confortandola. La nera vuole, in questo modo, ringraziare Margot per il modo in cui si era prodigata a favore dei senza tetto, degli immigrati e dei clandestini nelle periferie di Parigi, prima dell'arresto. Il carcere contribuisce in questo caso all'abbattimento delle barriere razziali, dal momento che, come afferma Aminata, “les Blanches et les Noires, d'habitude, elles veulent pas aller ensemble”.²²

Quand Aminata voulait rapatrier son âme, elle chantait en s'accompagnant, du bout des ongles, sur les barreaux. [...] Aminata a laissé la cellule dans l'obscurité; elle a posé sa main sur mon épaule: «Faut manger.» J'ai fait non. Alors elle m'a tendu le somnifère: «Avale un peu de sommeil.» Le lendemain elle était encore là, assise à côté de moi. [...] Elle m'a fait boire un peu d'eau. [...] Elle m'a presque portée pour

20 Ivi, p 219.

21 Ivi, p. 14.

22 Ivi, p. 194.

faire les trois pas qui dans une cellule de neuf mètres carrés séparent les paillasses des chiottes et du lavabo. [...] Elle a chuchoté: « [...] Je sais aussi, pour le garçon, on m'a dit ce que vous avez fait, c'était dans la feuille, ce matin. C'est grave tout ça, c'est dur, mais je vais m'occuper de toi.»²³

E ancora, per quanto riguarda la pulsionalità, la prigione si configura come lo spazio dell'*amour fou*, di quel sentimento profondo e totalizzante che conduce inevitabilmente alla distruzione e alla perdita di sé. L'amore che Margot prova per Pierre ci richiama alla memoria i personaggi della trilogia nera di Léo Malet, autore che Aubry omaggia con una citazione nel corso nell'*Isolée*. Come nei romanzi di Malet dove l'*amour fou* trascina il protagonista in un baratro di criminalità e di violenza che culmina con la reclusione, così avviene anche per Margot la quale, completamente avvinta dai forti sentimenti provati per il suo uomo, si lascia convincere a commettere un crimine che le costerà la prigione. Il legame che si instaura tra Pierre e Margot può essere definito con i termini di *eros e thanatos*: è un amore travolgente e possessivo, ma nello stesso tempo fatale e mortale, che perseguita la protagonista anche dopo la morte del ragazzo e persino in carcere. In cella, Margot si lascia andare, rifiuta il cibo, vive in uno stato di sonno perenne, tra la vita e la morte, per poter godere delle visioni di Pierre che la sua mente produce. Come le dice l'amica Aminata, ella sembra posseduta dal fantasma dell'uomo amato, un demone che le succhia la vita, che la debilita, che la distrugge. Margot è imprigionata in un *amour fou* che non lascia scampo e che l'ha portata prima ad isolarsi dal mondo e poi da se stessa:

Tu es allée loin cette nuit. Je t'ai entendue appeler le garçon. Faut pas rester sur l'autre rive, c'est dangereux. Tu dois revenir ici. Viens. [...] Regarde-toi: il te dévore; tu es toute pâle, toute maigre, tu n'as plus de voix, on te suce le sang, on te mange tes mots, on aspire tes rires, on absorbe ton cerveau.²⁴

Ancor prima della prigione, due altri luoghi chiusi fanno da sfondo alla *liaison* tra Margot e Pierre: la cappella del cimitero e la stanza del loro appartamento. Come

23 Ivi, p. 193.

24 Ivi, pp. 200-201.

riferisce la protagonista, la loro storia cresce e trova la perfezione solo ed esclusivamente nel totale distacco dalla realtà circostante: “Nous étions seuls, tous les deux [...] coupés du monde et cependant traversés par lui, d'autant plus vulnérables qu'entre lui et nous ne s'interposaient ni famille ni amis, et que notre histoire se construisait sur cet écart.”²⁵ Si tratta di un amore esclusivo che si nutre di solitudine, di un silenzio convulsivo, di agonia e di rivelazione perché “quand la solitude est si aiguë que j'en oublie mon existence, dispersée dans cette lumière, dans ce silence, alors je le sens là, pas plus mort ni plus vivant que moi, et avec lui ce passé, précis, inaltéré”.²⁶ Un legame che deve sfuggire allo sguardo dei vivi e dei morti e che li porta a trovare rifugio prima in una piccola via dietro a una finestra chiusa, dove i due si scambiano i primi baci “Je l'ai entraîné plus loin, à l'écart, dans une petite rue; masqués par la nuit, protégés par l'embrasure d'une fenêtre fermée, nous avons échangé nos premiers baisers”,²⁷ e poi in una cappella *fermée*:

Mais nous avons besoin d'être plus seuls encore, protégés du regard des morts; la porte d'un caveau était restée ouverte: nous nous y sommes réfugiés. [...] Nous sommes restés là longtemps, enlacés, parlant à voix basse, dans une grande paix. Le froid nous a chassés. Parvenus a la grille, nous nous sommes aperçus qu'elle était fermée. Les murs étaient trop hauts et trop lisses pour que nous puissions les escalader. Nous avons fini par monter sur une tombe et par héler un homme qui fermait ses volets dans un immeuble voisin.²⁸

Se l'immagine del cimitero rende bene la metafora dell'*amour fou*, è comunque la stanza il luogo di una reclusione volontaria e, nello stesso tempo, necessaria, affinché si compia l'allontanamento dal mondo e il raggiungimento di un'intesa pura e perfetta: “Nous sommes restés seuls [...] enfermés dans sa chambre, à ne rien faire d'autre que l'amour et parler. Le monde était loin, déjà nous l'avions écarté”.²⁹ Solo in questo stato di detenzione voluta e cercata disperatamente, Margot può abbandonarsi completamente

25 Ivi, p. 102.

26 Ivi, p. 86.

27 Ivi, p. 82.

28 Ivi, pp. 84-85.

29 Ivi, p. 86.

tra le braccia del suo uomo “j'étais entièrement convertie à lui”,³⁰ percepire la sua vita come un prolungamento di quella di Pierre, raggiungere quell'estasi dei sensi preludio al baratro “Je ne reconnaissais plus ma voix, j'avais oublié mon histoire, je n'étais plus qu'à coeur, à corps ouvert, ma peau devenue eau, frémissante, transparente, on voyait à travers, je le sais, rien, un abîme, une étendue sans fin où l'on pouvait, sans obstacle ni barrage, s'enfoncer”,³¹ definirsi “tout à fait prisonnière de lui”.³²

La cella quale spazio della fantasia, del sogno e del rifugio si configura come un'ulteriore rappresentazione dell'immaginario carcerario che emerge dai due testi di Aubry. La scrittrice sembra riprendere la duplice caratterizzazione della prigionia romantica, descritta, da un lato, come un inferno senza fondo, un macabro mondo piranesiano dove l'angoscia di un tempo che non trascorre mai investe l'individuo fino a soffocarlo e schiacciarlo “Ce doit être la prison, une sorte de concentré d'expérience métaphysique. On doit s'y sentir collé à sa mort, sans issue, sans divertissement; on doit y éprouver l'angoisse du temps pur, sans contenu ni progrès, la pure dévoration. On doit s'y sentir glisser, jour après jour, sans amarres, sans espoir, vers sa disparition”,³³ e, dall'altro, come un luogo in cui il soggetto può astrarsi dalla sofferenza e dalla miseria della realtà circostante attraverso l'immaginazione. In un passaggio dell'*Isolée*, a Margot che si scaglia contro l'ingiustizia del sistema penitenziario, Pierre risponde che, dopo tutto, la prigionia non deve fare paura perché essa consente all'individuo di trovare un dolce rifugio contro l'aberrazione e la corruzione del mondo. Queste parole richiamano alla memoria la concezione, emersa dai romanzi di Genet, del carcere quale grembo materno che protegge:

Pour qui n'est pas spécialement amant de la vie, il n'y a là rien de terrible, ma vie, ou ce que les autres appellent ainsi, j'ai fait, moi, le pacte silencieux de la rater et je me dis parfois que la prison pourrait être un bon raccourci, ça aurait de la gueule, non, ce serait un digne échec, un beau gâchis – renoncer au monde à vingt-cinq ans, dire adieu à cette merde, s'y soustraire, comme tu dis, s'absenter, en douceur et

30 Ivi, p. 85.

31 Ivi, p. 83.

32 Ibidem.

33 Ivi, p. 156.

sans bruit.³⁴

E, nell'*Isolement*, Margot sostiene che l'unica evasione possibile è quella rappresentata dallo straniamento e dalla reificazione: “Il y a d'autres moyens de s'évader. Il suffit, par exemple, de devenir sa propre poupée – se dire qu'on n'est pas ce corps de chiffon, de plus en plus mou, de plus en plus désarticulé, le mettre a distance, le laisser derrière soi”.³⁵ Nei sogni e nelle visioni, Margot si sente finalmente libera, può abbattere le barriere fisiche della cella, riabbracciare e resuscitare Pierre all'infinito:

Il m'y attendait. Il est revenu, chaque nuit un peu plus près. Je ne me suis pas méfiée. Au début, je ne revoyais que des scènes anodines, indolores [...] C'est en rêve que je m'éveillais, la vraie vie était là, chatoyante, drue et violente. Je m'y suis engouffrée, J'ai prétexté l'insomnie pour qu'on augmente mes doses de cachets. Je dormais tout le temps. Je ne me réveillais que pour manger un peu, quand il le fallait, ou pour me laver. C'était tellement bon, ce sommeil. Rien ne m'y atteignait. Là j'étais libre, là j'étais lucide.³⁶

Margot non si limita solo a sognare Pierre. Quando, nel buio della cella d'isolamento, l'angoscia la pervade, ella, per ritrovare le forze, chiude gli occhi e immagina paesaggi “baudelairiani”, cieli azzurri, montagne incontaminate, paradisi artificiali:

La ville est vierge à mes pieds – demain, dès l'aube, j'irai la visiter. Je sais seulement qu'au loin bat la mer, plus loin encore le désert. Je ferme les yeux en imaginant leur blancheur minérale et salée. De la rue monte une voix de vieille femme; une fenêtre s'ouvre à côté et une voix, jeune, lui répond. Ce doit être une voisine qui prend des nouvelles des enfants, du marché – bientôt le muezzin va les faire taire.³⁷

34 Ivi, p. 154.

35 Ivi, p. 221.

36 Ivi, pp, 221; 224.

37 Ivi, p. 12.

Dal momento che i luoghi chiusi consentono, attraverso le visioni oniriche che favoriscono, di creare ed evocare nuovi mondi, di lenire le sofferenze dell'anima e della reclusione, di raggiungere la piena libertà e realizzazione di sé, la protagonista, nel corso della sua vita, li cerca continuamente. Questa attitudine alla claustrofilia è testimoniata dall'episodio, già citato, in cui Margot si avventa sulla nuova compagna di cella picchiandola selvaggiamente, al fine di potere essere messa in isolamento e dedicarsi così, senza nessuna distrazione, a riprendere, prolungare, modificare e interrompere i suoi sogni: “Je feuilletais mon petit programme intérieur, sélections et morceaux choisis, je fabriquais mes montages, mes zooms et mes ralentis. [...] Je composais un passé parfait, sans temps morts ni moments vains, une succession d'instants cristallins.”³⁸ Altri spazi ristretti che testimoniano la claustrofilia della protagonista sono il *placard*, l'armadio nel quale Margot bambina si rifugiava per non sentire litigare i genitori e fuggire dai discorsi, spesso carichi di ipocrisia, che la famiglia intavolava: “Quand un repas de famille devenait trop pénible, j'allais au placard. Je ne jouais ni à lire ni à téléphoner; immobile, je goûtais ma tristesse, je savourais cet isolement volontaire sans bien savoir s'il m'était doux ou amer”,³⁹ il *grenier*, il solaio nel quale Margot amava ritirarsi per poter fantasticare sola e godere dell'accecante luce che penetrava dalle finestre: “Quand nous restions à la maison, je montais au grenier; c'était une immense pièce, lumineuse et vide [...] Le soleil la transformait en vagues de sable, doré et mouvant, d'où s'élevaient, mirages ou tourbillons, des colonnes de poussière arrêtées par les draps blancs”,⁴⁰ *la chambre de Pierre*, il luogo di un amore intenso e travolgente, come abbiamo già evidenziato, ma anche il rifugio perfetto scelto dai due ragazzi per distaccarsi dal mondo.

L'immaginazione, che offre al recluso un'evasione temporanea, si traduce spesso nell'arte o nella scrittura. E, di nuovo, Aubry sembra riallacciarsi alle opere di Frégny. In questo passaggio dell'*Isolement*, Aminata, quando vuole trovare un po' di pace e di conforto dalle pene della reclusione, disegna su dei fogli bianchi delle leggende esotiche o africane che, ai suoi occhi, assumono un forte valore rituale di purificazione e di catarsi. Talora, lei stessa inventa delle storie ispirate dall'esperienza della detenzione e in

38 Ivi, p. 224.

39 Ivi, p. 29.

40 Ivi, p. 32.

cui si identifica, come quella delle figlie del re imprigionate da streghe malvagie:

Alors, sur de grandes feuilles blanches avec les crayons de couleur que nous avions cantinés, elle dessinait. Elle couvrait des pages et des pages de tout son répertoire d'histoires: celle du balai magique et de l'épouse indocile, celle de noces du grand Python et de l'arbre à palmes, celle de la source noire où nagent les étoiles; parfois, aussi, elle en inventait, que revenaient hanter des filles de roi tenues captives par de mauvais sorciers, des murs fantastiques, palpitant et suant comme des bêtes, des mères parties pour de longs voyages en des terres de noirceur et de sortilèges dont elles reviendraient, cependant, un jour, l'âme pleine d'un profond savoir et les mains de perles rares.⁴¹

Ma è soprattutto la scrittura che Aubry celebra come il solo mezzo che permette al recluso di sopravvivere. La sua concezione è più simile a quella celiniana che a quella genetiana: non è tanto la prigione che ispira la scrittura ma si tratta piuttosto di una scelta obbligata per non morire, per non cedere alla volontà del suicidio causata dalla disperazione. Margot legge sul muro un'incisione, il nome "Florence", altro tributo dell'autrice alla storia di Florence Rey sulla quale ha costruito i suoi due racconti:

C'est pour ça que j'ai commencé à écrire. [...] C'était quelques jours avant Noël, et un an après notre rencontre. [...] *J'avais le choix entre écrire et me tuer.* J'ai commencé à écrire. Sur les murs, je lisais les noms d'autres filles: FLORENCE, KADIJA – fins jambages un peu tremblés comme des insectes posés à la surface de l'eau sans l'entamer.⁴²

Il concetto della scrittura che genera la vita e consente l'immortalità viene particolarmente enfatizzato dall'autrice. Margot ricorda la storia del pittore cinese i cui disegni di animali, una volta terminati, si animavano, scappando dalla tela e raggiungendo il mare o il cielo. Si tratta di un'ulteriore rielaborazione del mito di Pigmalione che testimonia, però, il potere dell'arte e della letteratura di abbattere le

41 Ivi, p. 198.

42 Ivi, p. 227.

barriere spazio-temporali e conferire l'eternità. La protagonista sa che, solo scrivendo la sua storia, potrà riviverla in modo pieno: “Je me suis souvenue de l'histoire de ce peintre chinois dont les dessins, sitôt achevés, lui échappaient – s'il ajoutait un oeil au poisson, une plume à l'oiseau, ils quittaient la feuille pour nager, pour voler. Je voudrais raconter mon histoire et le dernier signe tracé partir”.⁴³ La scrittura arresta, cioè, il processo di oblio e di cancellazione della memoria che la prigione favorisce. I reclusi, quando scrivono, riaffermano se stessi, il loro passato e la loro identità, ritrovando la loro voce e la loro ispirazione. Essi si riscattano dalle umiliazioni del carcere e dalle punizioni inflitte dalle istituzioni deputate al controllo e questo spiega il motivo per cui spesso i guardiani impediscono loro di tenere un diario o di annotare i loro pensieri:

Elle dit que je ne dois pas me perdre dans toutes ces écritures, qu'il faut savoir oublié le passé. [...] Il arrive cependant qu'elle les confisque, ces cahiers – elle les sait dangereux, elle sait que, page après page, nous nous reconstruisons, que chaque ligne vient raffermir, redresser, ce que les murs, les humiliations et le reste ont affaibli et affaïssé, que mot après mot nous retrouvons notre voix.⁴⁴

Nel caso di Margot, l'avvocato la invita spesso a scrivere, suggerendole di mostrarsi pentita e chiedere il perdono delle autorità. La protagonista, ben conscia che poi le guardie le sequestreranno il diario, riafferma, invece, le sue ragioni rifiutandosi categoricamente di ammettere la colpa commessa. La sua arringa ci richiama alla memoria *Lettre à mon juge* di Simenon. Ella difende e ribadisce i suoi ideali con forza, esaltando la scrittura come l'unico spazio intimo rimasto che nemmeno le istituzioni possono contaminare o violare. Ma, mentre il protagonista del romanzo di Simenon, per il fatto stesso di rivolgersi ad un'autorità, implicitamente la riconosce, al contrario, Margot scrive a se stessa, rifiutando di legittimare qualsiasi istituzione:

C'est à vous de voir bien entendu je ne veux pas vous forcer à l'écriture est une chose intime mais nous pourrions peut-être verser votre journal au dossier ou en lire quelques pages au procès. J'ai cru que j'allais la frapper. [...] Ils veulent mon

43 Ibidem.

44 Ivi, p. 112.

journal, ils l'auront. Ainsi ils sauront tout. Mais ils n'y trouveront pas ce qu'ils cherchent. Qu'on ne compte pas sur moi pour des larmes et des aveux et des repentirs et des pardonnez-moi. [...] Et c'est peut-être ce qu'ils veulent, finalement: que je leur répète, bête, entêtée, qu'ils ont tort et que nous avons raison.⁴⁵

Coloro che sanno scrivere possono trovare ancora una via di fuga e sopportare così gli abusi della detenzione. Questo non succede, ovviamente, per gli analfabeti o gli illetterati che vivono in uno stato di doppio *enfermement*, dal momento che essi, imprigionati fisicamente, non sono in grado di ritrovare, attraverso la scrittura, la loro dignità e di riappropriarsi del loro “status” di uomini. La prigione assurge, così, a spazio della scrittura attraverso l'impossibilità della scrittura. Ecco come Margot descrive la triste condizioni delle compagne analfabete:

Mais il y a celles, aussi, à qui c'est interdit: les illettrées, enterrées vives, deux fois murées. Elles ne peuvent ni maudire, ni demander – elles ne peuvent pas rédiger ces lettres qu'on nous réclame à tout moment, elles ne peuvent pas écrire à leur famille, à leurs enfants, elles sont condamnées à vivre nez au mur, sans autre ailleurs que le ciel morcelé et la télé, sans autre identité que des souvenirs qui s'effrangent, rongés par le temps répétitif de l'enfermement.⁴⁶

In conclusione, i due racconti di Aubry rielaborano gli immaginari precedenti della reclusione, riattualizzandoli, e si costituiscono come le opere più recenti che celebrano tutte le diverse declinazioni dell'*enfermement*. L'autrice ha scritto una delle pagine più belle ed efficaci della letteratura carceraria, ponendosi come l'erede di due secoli di tradizione inaugurata dalla claustrofilia ottocentesca, quando, con slancio poetico, paragona la prigione al limbo:

D'eux-mêmes ils m'ont envoyées dans ce monde de limbes, de demi-vivants et d'à-moitié morts, où les images sont fixes et les couleurs immuables, où les objets gouvernent et les murs punissent, ce monde sans vent, sans air, sans lumière ni

45 Ivi, p. 126.

46 Ivi, p. 112.

mouvement, où l'on ne sent ni ne touche plus rien, où il n'y a plus ni chair ni parfum, où le temps ne passe plus mais où, pourtant, chaque jour on se flétrit, ce monde où tout est arrêté sans que pèse moins lourd le souci d'exister, où l'on s'absente de son corps sans habiter sa pensée (à moins de se réfugier dans le foyer fuyant de la folie, d'en adopter la liberté erratique et bornée) où l'on n'a plus ni identité ni reflet, où l'on devient, chaque jour, un peu plus aveugle, un peu plus muet, mais prodigieusement entendant, percé par le moindre bruit, accroché à lui, cet enfer sans diable ni pal, traversé d'ombres frêles.⁴⁷

Dalla “*Féerie*” di Céline, all' “*Atlantide*” di Genet, alla “*Città dell'Oblio*” di Frégni, al “*Limbo*” di Aubry, la prigione novecentesca viene restituita, attraverso la scrittura, sotto forma di non-luogo metafisico, un altrove, uno spazio trasfigurato dall'immaginazione. Ma, mentre in Genet e in Frégni trionfa una dimensione euforica e idealizzata del mondo carcerario, in Céline e in Aubry torna ossessivamente l'immagine del *Pannomion* piranesiano, della reclusione fisica e mentale che avviluppa, soffoca, schiaccia e annienta definitivamente l'uomo.

47 Ivi, pp. 15-16.

BIBLIOGRAFIA

Studi di critica letteraria

AA.VV., *Antologia popolare degli scritti e delle lettere di Antonio Gramsci*, Roma, Editori Riuniti, 1957.

AA.VV., *L'enfermement*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981.

AA.VV., *Image de la France dans l'oeuvre de Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 2011.

AEBERSOLD, D., *Féerie I et II: l'apocalypse célinienne*, Paris, Actes du Colloque International Louis Ferdinand-Céline, Société d'études céliniennes, 1992.

ANGELINI, F., *Il teatro di Genet*, Palermo, Palumbo, 1975

ANTON, S., *Le «mal du pays» dans Féerie pour une autre fois I*, Paris, Actes du Dix-huitième Colloque International Louis Ferdinand-Céline, Société d'études céliniennes, 2010.

ARCARA, S., *Wilde "in carcere et vinculis": individualismo e reinvenzione del sé nel De Profundis* in TRAINA, G., ZAGO, N. (a cura di), *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.

BACHELARD, G., *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, Puf, 2004.

BATAILLE., *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

-, *Le labyrinthe* (1935-36), in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970.

BEGUIN, A., *Les poètes et la prison*, in *Création et Destinée*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1973.

BENDER, J., *Imagining the Penitentiary. Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

- BERCHTOLD, J., *Les prisons du roman*, Genève, Droz, 2000.
- BOERI, E., PINI, D., *Giallo e Nero. Il racconto poliziesco da Vidocq a Simon Templar*, Milano, Sugar Editore, 1963.
- BROMBERT, V., *La prison romantique*, Paris, José Corti, 1975.
- CASTOLDI, A., *Lo spazio crudele* in F. Franchi (a cura di), *Il testo crudele*, Bergamo, Sestante, BUP, 2007.
- CASTOLDI, A., FIORENTINO, F., SANTANGELO, G.S., (a cura di), *Splendori e Misteri del Romanzo Poliziesco*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- CESERANI, R., DOMENICHELLI, M., FASANO, P., *Dizionario dei Temi Letterari, Prigionia*, vol. III, Torino, UTET, 2007.
- CIPRIANI, F., *Metafore della mostruosità in Villiers e Mirbeau*, in *Villiers de l'Isle-Adam e la cultura del suo tempo. Il poeta, la donna e lo scienziato*, Napoli, ESI, 2004, pp. 197-217.
- CITTI, P., *Prisons fin de siècle: prisons pour rire, prisons pour mourir. Sur L'Ennemi de Lois de Maurice Barrès*, in *Romantisme*, Paris, Puf, n.126, 2004.
- COE, R., *The vision of Jean Genet*, London, Owen, 1968.
- DAVIES, I., *Writers in prison*, Oxford, Basil Blackwell, 1990.
- DÉDÉYAN, C., *Stendhal: captivité et captif ou le mythe de la prison*, Paris, Didier Éruditions, 1998.
- DEL MONTE, A., *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962.
- DURAND, G., *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961.
- EL BASRI, A., *L'imaginaire carcéral de Jean Genet*, Paris, l'Harmattan, 2000.
- EKOTTO, F., *L'écriture carcérale et le discours juridique chez Jean Genet*, Paris, l'Harmattan, 2001.
- FLUDERNIK, M., *Carceral topography: spatiality, liminality and corporality in the literary prison*, London, Routledge, 1999.
- FRYE, N., *Anatomia della critica* (1957), Torino, Einaudi, 1987.
- GARDINI, M., *Illusionismo*, in CASTOLDI, A., FIORENTINO, F., SANTANGELO,

G.S., (a cura di), *Splendori e Misteri del Romanzo Poliziesco*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, pp. 203-216.

GLEIZES, D., *Les paradoxes de la cave pénale. De quelques représentations carcérales dans l'oeuvre de Victor Hugo*, in *Romantisme*, Paris, Puf, 2004.

GUARAGNELLA, P., « *Io sono tanti anni prigioniero e infermo* ». *Torquato Tasso tra carcere e malinconia*, in TRAINA, G., ZAGO, N. (a cura di), *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.

HAMON, P., *Dictionnaire thématique du roman de mœurs (1850-1914)*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2003.

-, *Imageries. Littérature et image au XIX siècle*, Paris, José Corti, 2001.

JOSSA, S., *Il luogo della poesia: la prigionia del Tasso a Sant'Anna*, in *Spazi, geografia, testi*, a cura di S. Sgavicchia, Roma, Bulzoni, 2003.

KELLER, L., *Piranèse et les Romantiques français*, Paris, Corti, 1966.

KOWALSKA, T. A., « *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate* ». *Le memorie carcerarie degli eroi del Risorgimento*, in TRAINA, G., ZAGO, N. (a cura di), *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.

MANCEL, Y., *Sémiotiques de la folie et de l'écriture dans Féerie pour une autre fois*, in DAUPHIN, J. P., *Lectures de Féerie pour une autre fois*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1979.

MANGANARO, A., *Il cono d'ombra delle Lettere dal carcere (1934-1935)* in TRAINA, G., ZAGO, N. (a cura di), *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.

NOVELLO, N., *Eversori e Martiri. Attraverso Artaud, Conrad, Genet, Nizan*, Bologna, Pendragon, 2002.

ORVIETO, P., *Labirinti, castelli, giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Roma, Salerno Editrice, 2004.

PAVANELLO, G., *Jean Genet. Poesie*, Milano, Guanda, 1982.

POULET, G., *Hugo in La Distance intérieure*, Paris, Plon, 1952.

-, *Piranèse et les poètes romantiques français* in *Nouvelle Revue Française*, CLX e CLXI, 1966.

PROUST, M., *Gérard de Nerval*, in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.

- RELLA, F., *Figure del male*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- ROTH, P., *Les fictions de la prison danoise dans la correspondance et dans Féerie I*, in *Céline épistolier*, Paris, Actes du XI Colloque International Louis Ferdinand-Céline, Société d'études céliniennes, 1996.
- RUNCINI, R., *Illusione e paura nel mondo borghese da Dickens a Orwell*, Bari, Laterza, 1968.
- , *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*, 2 voll., Napoli, Liguori, 1995, 2002.
- RUGGIERO, V., *Crimini dell'immaginazione. Devianza e letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- SAMINADAYAR-PERRIN, C., *Paradigme carcéral et modèles sociaux: Jules Vallès l'Enfermé in Romantisme*, Paris, Puf, n.126, 2004.
- SAUTERMEISTER, C., *Pitres et Dérobades dans Féerie pour une autre fois*, in J. P. Dauphin, *Lectures de Féerie pour une autre fois*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1979.
- SEBA-COLLET, A., *Mon Bard à moi: Shakespeare et Céline*, Paris, Actes du Dix-septième Colloque International Louis Ferdinand-Céline, Société d'études céliniennes, 2008.
- SICHERA, A., *Il "carcere" di Pavese* in TRAINA, G., ZAGO, N. (a cura di), *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.
- SIPALA, C., *Parigi nel XIX secolo: dalla prigione romantica alla reclusione decadente* in TRAINA, G., ZAGO, N. (a cura di), *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.
- SOBANET, A., *Jail Sentences. Representing Prison in the Twentieth Century French Fiction*, The University of Nebraska Press, 2008
- SOLAL, J., *Du jour suffisamment et de l'espace assez* in *Romantisme*, Paris, Puf, 2004.
- STAROBINSKI, J., *L'invenzione della libertà 1700-1789*, Milano, Abscondita, 2008.
- THIHER, A., *Féerie pour une autre fois: mythe e modernisme*, in J. P. Dauphin, *Lectures de Féerie pour une autre fois*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1979.
- TORRESANI, S., *Invito alla lettura di Genet*, Milano, Mursia, 1987

VARAUT, J.M., *Poètes en prison. De Charles d'Orleans à Jean Genet*, Paris, Perrin, 1989.

VIROLLE, R., *Vie et survie du roman noir* in *Manuel d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Editions Sociales, 1972.

VITIELLO, G., *La commedia dell'innocenza. Una congettura sulla detective story*, Roma, Luca Sossella Editore, 2008.

WRIGHT, H., *Twenty rules for writing detective stories*, in *The American Magazine*, 1928.

Studi storici, filosofici e sociologici

ADORNO, T., *La Personalità Autoritaria* (1950), Milano, Edizioni di Comunità, 1973.

BROSSAT, A., *Pour en finir avec la prison*, Paris, La Fabrique Editions, 2001. Edizione italiana: *Scarcerare la società*, Milano, Eleuthera, 2003.

DHAUSSY, C., *La réforme pénitentiaire sous la monarchie de Juillet ou l'indépassable «génie national français»*, in *Romantisme*, Paris, Puf, 2004.

FAUCHER, L., *De la Réforme des prisons*, Paris, Angé, 1838.

FINZSCH, N., JÜTTE, R., *Institutions of Confinement: Hospitals, Asylums and Prison in Western Europe and North America (1500-1950)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

FOUCAULT, M., *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani* (1967), Milano, Mimesis Edizioni, 1994.

-, *Des espaces autres*, in *Dits et Ecrits*, IV, Paris, Gallimard, 1994. Edizione italiana: *Eterotopie* (1967), in *Archivio Foucault*, Milano, Feltrinelli, 1998.

-, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

-, *Naissance de la Clinique* (1963), Paris, Puf, 1988.

-, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

-, *Un sapere così crudele*, in *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1971 (2° ediz., 1984).

- GALLO, E., RUGGIERO, V., *Il carcere immateriale*, Torino-Milano, Sonda, 1989.
- GARLAND, D., *Punishment and Modern Society. A Study in Social Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- IGNATIEFF, M., *A Just Measure of Pain in the Industrial Revolution (1780-1850)*, London, Penguin Books, 1978.
- KALIFA, D., *Prisons à treize sous. Représentations de l'enfermement et imprimés de masse à la fin du XIX siècle*, in *Revue d'histoire du XIX siècle*, n°20-21, 2000.
- MATHIESEN, T., *Perché il carcere?* (1987), trad. it. E. Pasini, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1996.
- MELOSSI, D., PAVARINI, M., *Carcere e fabbrica, alle origini del sistema penitenziario*, Bologna, Il Mulino, 1977.
- ORTEGA Y GASSET, J., *La ribellione delle masse* (1930), Bologna, Il Mulino, 1962.
- PALAZZOLO, G., *Pene e "remieri" a Napoli tra Cinque e Seicento. Un aspetto dell'illegalismo d'Ancien Régime*, «Archivio Storico per le province Napoletane», Napoli, 1977.
- PERROT, M., FOUCAULT M., *Panopticon ovvero La casa d'ispezione*, Venezia, Marsilio, 1983.
- PERROT, M., *L'impossible Prison: recherches sur le système pénitentiaire au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1980. Edizione italiana: *L'impossibile prigioniero. Michel Foucault discute con gli storici: filosofia, psicologia e sociologia del sistema carcerario*, traduzione di M. G. Meriggi, Milano, Rizzoli, 1981.
- PETIT, J., *Ces peines obscures. La prison pénale en France (1780-1875)*, Paris, Fayard, 1990.
- , *La Prison, le bagne et l'histoire*, Paris/Genève, Méridiens, 1984.
- PETIT, J FAUGERON, C., PIERRE, M., *Histoire des galères, bagnes et prisons*, Toulouse, Privat, 1991.
- ROTHMAN, D. J., MORRIS, N., *The Oxford History of prison. The Practice of Punishment in Western Society*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1995.
- RUSCHE, G., KIRCHHEIMER, O., *Punishment and Social Structure*, New York, Colombia University Press, 1939.
- SAMINADAYAR-PERRIN, C., *Paradigme carcéral et modèles sociaux: Jules Vallès*

l'Enfermé in Romantisme, Paris, Puf, n.126, 2004.

SPIERENBURG, *La formazione dello Stato e la trasformazione delle modalità repressive* (1997) in SANTORO, E., *Carcere e società liberale*, Torino, Giappichelli, 2004.

STONE, L., *Viaggio nella storia*, Bari, Laterza, 1981.

SYKES, G.M., *The Society of Captives: A Study of a Maximum Security Prison*, Princeton, Princeton University Press, 1958.

Studi giuridici

BACCARO, L., *Lo spazio del tempo, ovvero delle dimensioni della corporeità reclusa per r-esistere* in *Le tendenze dell'edilizia penitenziaria nel rapporto tra giustizia, pena, carcere e città*, Convegno, Tecnè, Centro di servizi per il volontariato, Comune di Forlì, 29 novembre 2008. Sala Randi, Forlì.

COLOMBO, G., *Il perdono responsabile. Si può educare al bene attraverso il male? Le alternative alla punizione e alle pene tradizionali*, Milano, Ponte alle Grazie, 2011.

MATHIESEN, T., *Prison on trial*, London, Sage, 1990.

NORRIE, A., *Punishment, Responsibility and Justice*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

ROSONI, I., *Profili di storia della pena detentiva*, <http://appinter.csm.it/incontri/relaz/2303.pdf>

Studi di psicologia

ADLER, A., *Conoscenza dell'uomo* (1921), Milano, Mondadori, 1954.

DUFOURMANTELLE, A., *La Femme et le Sacrifice*, Paris, Denoël, 2007.

FREUD, S., *Al di là del principio di piacere* (1920) in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. IX, 1978.

-, *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni* (1909), in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. V, 1978.

-, *Il disagio della civiltà* (1929) in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. X, 1978.

- , *Il problema economico del masochismo* (1924) in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. X, 1978.
 - , *Inibizione, sintomo e angoscia* (1925), in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. X, 1978.
 - , *L'interpretazione dei sogni* (1899), Milano, Baldini Castoldi Dalai Editore, 2010.
 - , *L'Io e l'Es* (1923) in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. IX, 1978.
 - , *Lutto e malinconia* (1915) in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. VIII, 1978.
 - , *Metapsicologia. Pulsioni e loro destini* (1915) in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. VIII, 1978.
 - , *Perché la guerra?* (1932) in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol XI, 1978.
 - , *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. IV, 1978.
- FROMM, E., *Anatomia della distruttività umana* (1973), Milano, Mondadori, 1983.
- HARTMANN, H., *Psicologia dell'Io e problema dell'adattamento* (1958), Torino, Bollati Boringhieri, 1978.
- KLEIN, M., *Invidia e Gratitudine*, Firenze, Martinelli, 1957.
- LE BON, G., *La psicologia delle folle* (1895), Milano, Mondadori, 1980.
- MARTINA, P., *Aspetti teorici dell'aggressività*, in <http://www.lovatti.eu/ag/pm.htm>
- SKINNER, B., *50 anni di comportamentismo: un'analisi teorica della contingenza di rinforzo*, Milano, ISEDI, 1969.

Studi sul visivo e sulle *Carceri di Piranesi*

- CLAIR, J. (sous la direction de), *Crime & châtiment*, catalogue de l'exposition, Musée d'Orsay, Gallimard, 2010.
- DUBBINI, R., *Architettura delle prigioni. I luoghi e il tempo della punizione (1700-1880)*, Milano, Franco Angeli, 1986.
- FREEDBERG, D., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989), Torino, Einaudi, 1993.
- HERMANN, F., PETRUCCI, F., VOLPICELLI, C.A., *Giambattista Piranesi, Carceri d'invenzione*, Roma, Università di Roma « La Sapienza », 1966.

HIND, A., *Giovan Battista Piranesi: a critical study*, London, The University Press Oxford, 1922.

MACLAREN, S., *La magnificenza e il suo doppio. Il pensiero estetico di Giovanni Battista Piranesi*, Milano, Mimesis, 2005.

PANATTONI, R., SOLLA, G., *Il corpo delle immagini*, Genova-Milano, Marietti, 2008.

PRAZ, G., FOCILLON, H., (a cura di), *Giovan Battista Piranesi. Le Carceri*, Milano, Abscondita, 2011.

PUECH, H.C., *Les prisons de Jean Baptiste Piranèse*, in *Documents*, Vol 2, 1930, ried. a cura di Denis Hollier, Paris, Jean Michel Place, 1991, pp 199-204.

ROSSI PINELLI, O., *Piranesi*, Giunti, Milano, 2004.

ROBINSON, A., *Piranesi. Early architectural fantasies. A catalogue raisonné of Etchings*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1986.

SANTARCANGELI, P., *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Frassinelli, Varese, 1984.

SONTAG, S., *Regarding The Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002.

YOURCENAR, M., *Les Prisons imaginaires de Piranèse*, in *La Nouvelle Revue Française*, 1961, vol. 9, n. 97.

-, *Le cerveau noir de Piranèse*, in *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1962.

Saggi biografici e autobiografici

AA.VV., *Dizionario biografico degli italiani: esempi di biografie*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1961.

ALBERGHINI, M., *Louis-Ferdinand Céline. Gatto randagio*, Milano, Ugo Mursia Editore, 2009.

AL-JOUNDI, D., KACIMI, M., *Quando Nina Simone ha smesso di cantare* (tr. it.), Torino, Einaudi, 2009.

ALOCQUE, M., *Autobiografia*, Roma, Apostolato della Preghiera Edizioni, 1990.

AUGUSTIN, J.M., *L'histoire véridique de la Séquestrée de Poitiers*, Paris, Fayard,

2001.

BONNEFOY, C., *Jean Genet*, Paris, Classiques du XX siècle, Ed. Universitaires, 1965.

HARRIS, F., *Oscar Wilde: His Life and Confessions* (1938), London, Panther, 1965.

JACQUA, L., *J'ai mis le feu à la prison*, Paris, Gawsewitch, 2010.

-, *La guillotine carcérale*, Paris, Nautilus, 2003.

GIDE, A., *La Séquestrée de Poitiers*, Paris, Gallimard, 1930.

SARTRE, J. P., *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1969.

VIDOCQ, *Mémoires de Vidocq, chef de la police de sûreté, jusqu'en 1827, adjourd'hui propriétaire et fabricant de papiers à saint-mandé*, Paris, Tenon, 1828, II, p. 369.

Articoli di giornale

CITTÀ NUOVA, *Intervista a Romolo Runcini*, numero 2, CN editrice, 2009.

CNR, *Carceri, stupri subiti possibile concausa di suicidio dei detenuti*, di R. Malini, in <http://www.cnrmedia.com/cronaca/newsid/10971/carceri-stupri-subiti-possibile-concausa-di-suicidio-detenuti.aspx>

CORRIERE DELLA SERA, *Morte ai flics. Terrore a Parigi*, di M. Ulderico, 6-09-1994.

L'EXPRESS, *Le Cas Florence Rey*, 10-09-1998.

REPUBBLICA., *Germania, stupri sugli studenti. L'orrore nelle scuole dei preti*, di A. Tarquini, 5-02-2010, in: http://www.repubblica.it/esteri/2010/02/05/news/germania_abusi_preti_studenti-2201355/

Opere letterarie

ALLAIN, M., SOUVESTRE, F., *Fantômas*, Paris, Fayard, 1911.

AUBRY, G., *L'isolée. Suivi de L'isolement*, Paris, Mercure de France, 2010.

BALZAC, H., *Le père Goriot* (1834-35), Paris, Gallimard, 1999.

BAUDELAIRE, C., *Sur "Le Tasse en prison"*(1866), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1963.

- BECKFORD, W., *Vathek* (1784), London, Penguin Classics, 1995.
- BOREL, P., *Les contes immoraux* (1833), Paris, Montbrun, 1947.
- BOREL, P., *Madame Putiphar* (1839), Genève, Slatkine Reprints, 1967.
- CÉLINE, F., *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, 1952.
- , *L'Ecole des cadavres*, Paris, Denoël, 1938.
- , *Lettres de Prison à Lucette Destouches et à Maître Mikkelsen* (1945-47), a cura di F. Gibaut, Paris, Gallimard, 1998.
- , *Maudits Soupirs pour une autre fois. Une version primitif de Féerie pour une autre fois* (1947), Paris, Gallimard, 1985.
- CHRISTIE, A., *The Secret Aversary* (1922), traduzione italiana di Lia Volpatti, Milano, Oscar Mondadori, 1981.
- COLLINS, W., *The Moonstone* (1868), traduzione italiana: *La Pietra di Luna*, Milano, Mursia, 1972.
- DE NERVAL, G., *Sainte-Pélagie en 1832* (1841), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1956.
- DE QUINCEY, T., *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), Penguin Classics, 2003.
- DUMAS, A., *Le comte de Monte-Cristo* (1845), Paris, Flammarion, 1999.
- DU TERRAIL, P., *Rocambole en prison* (1869), Paris, Fayard, ed italiana Firenze, A.Salani, 1920.
- FOWLES, J., *The Collector* (1963), London, Vintage, 1981.
- FRÉGNI, R., *On ne s'endort jamais seul*, Paris, Denoël, 2000.
- , *Où se perdent les hommes*, Paris, Denoël, 1996.
- FUTRELLE, J., *Il problema della cella n.13* (1905), Milano, Marco Polillo Editore, 2002.
- GABORIAU, E., *L'Affaire Lerouge* (1866), Paris, Editions du Masque, 2003
- GABORIAU, E., *Monsieur Lecoq* (1869), Paris, Editions di Masque, 2003.
- GÉGOUT, E., MALATO, C., *Prison fin de siècle - Souvenirs de Pélagie*, Paris,

Charpentier et Fasquelle éditeurs, 1891.

GENET, J., *Haute Surveillance* (1944-1946), in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1968.

-, *Journal d'un voleur*, Paris, Gallimard, 1949.

-, *Le Condamné à mort* (1942), Paris, Gallimard, 1953.

-, *Miracle de la Rose* (1943), in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1951.

-, *Notre Dame des Fleurs* (1942), in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1951.

-, *Poèmes*, Lyon, L'Arbalète, 1948.

-, *Querelle de Brest*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1953.

GIOVANNI, J., *Le trou*, Paris, Gallimard, 1958.

GRAMSCI, A., A. Gramsci, *Lettere dal carcere* (1926-1935), Torino, Einaudi, 1965.

HUYSMANS, J. K., *A Rebours* (1884), in *Œuvres complètes*, Paris, Crès & C.ie, 1928-1934.

IZZO, J. C., *Vivre fatigue*, Paris, Joëlle Jolivet, 1998.

JANOUIN-BENANTI, V., *La Séquestrée de Poitiers. Une affaire criminelle sans précédent*, Coudray-Macouard, Cheminements, 2000.

JONQUET, T., *Mygale*, Paris, Gallimard, 1999.

KAFKA, F., *Nella colonia penale* (1919), in *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1957.

-, *La tana* (1923), in *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1957.

LEBLANC, M., *Les aventures d'Arsène Lupin, gentleman cambrioleur* (1907), Paris, Gallimard, 1961.

LEOPARDI, G., *La Ginestra o il fiore del deserto* (1836), in *Tutte le Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1937-1949.

MALET, L., *La vie est dégueulasse*, Paris, S.E.P.E. , 1948.

-, *Le soleil n'est pas pour nous*, Paris, S.E.P.E., 1946.

-, *Suer aux tripes*, Paris, S.E.P.E., 1969.

- , *Trilogia Nera*, Firenze, Fazi Editore, 2003, p. 208.
- MANCHETTE, J. P., *Nada*, Paris, Gallimard, 1972, ed.italiana Torino, Einaudi, 2000.
- MANZONI, A., *I promessi sposi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995.
- MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux* (1927), Paris, Gallimard, 1978.
- MAZZINI, G., *Note autobiografiche* (1805-1872), Milano, Rizzoli, 1986.
- MIRBEAU, O., *Le Jardin des supplices* (1898), Paris, Gallimard, 1988.
- PALLAVICINO, G., *Memorie*, Torino, Loescher, 1882.
- PATTERSON, J., *Kiss the Girls*, New York, Little, Brown and Company, 1995.
- PAVESE, C., *Il carcere* (1949), Torino, Einaudi Tascabili, 1990.
- PELLICO, S., *Le mie prigionie* (1832), in *Poesie e prose*, Firenze, Salani, 1934.
- , *Lettere agli ex compagni d carcere* (1856), a cura di Cristina Contilli, London, Lulu Enterprises, 2009.
- PLATONE; *La Repubblica*, traduzione di Franco Sartori, Roma-Bari, Edizione Laterza, 1999.
- POE, E.A., *Poems and Tales* (1848), New York, The Library of America, 1984.
- PROUST, M., *La Prisonnière* (1923), Paris, Le Livre de Poche, 2008.
- SHAKESPEARE, W., *King Lear* (1603-1605), Torino, Einaudi, 2004.
- SIMENON, G., *La prison*, Paris, Presses de la Cité, 1968.
- , *La vérité sur Bébé Donge* (1942), Paris, Gallimard, 1996.
- , *Le chien jaune*, Paris, Presse de la Cité, 1931, edizione italiana: *Maigret e il cane giallo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1974.
- , *Lettre à mon juge* (1947), Paris, Presses de la Cité, 1977.
- VALLÈS, J., *L'Enfant* (1878), Paris, Gallimard, 2004.
- VERLAINE, P., *Mes Prisons* (1893), Paris, Mille et une nuits, 2003.
- WALLACE, E., *The Clue of the twisted Candle* (1918), traduzione italiana: *L'enigma della candela ritorta*, Roma, Newton, 1995.

WALPOLE, *Anecdotes of painting in England* (1771), Ann Arbor, University of Michigan Library, 1828.

-, *The Castle of Otranto* (1764), London, Penguin Classics, 2002.

WILDE, O., *De Profundis* (1897) in *The Soul of Man and Prison Writings*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

FILMOGRAFIA

ALMODÓVAR, P., *La piel que habito*, 2011.

AUDIARD, J., *Un Prophète*, 2009.

BECKER, J., *Le Trou*, 1960.

BRESSON, R., *Un condamné à mort s'est échappé*, 1956.

FLEDER, G., *Kiss the girls*, 1997.

KUBRICK, S., *Killer's Kiss*, 1955.

MONZÓN, D., *Celda 211*, 2009.

PASOLINI, P., *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975.

SIEGEL, D., *Fuga da Alcatraz*, 1979.

WYLER, W., *The Collector*, 1965.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Premesse:

MASSON, A., *Minotaure et le Labyrinthe* (1930), Parigi, Museo Nazionale d'Arte Moderna.

-, *Le Labyrinthe* (1938), Parigi, Museo Nazionale d'Arte Moderna

MAGRITTE, R., *La Condition Humaine* (1933), Washington, The National Gallery of Art.

-, *L'Alphabet des révélations* (1929), Houston, The Menil Collection.

GOYA, F., *Scene di Prigione* (1808), U.K, Bowes Museum Barnard Castle.

PIRANESI, G. B., *Carceri D'Invenzione* (1761). *Tavola VIII. Lo Scalone coi Trofei* in M. Praz, Giovan Battista Piranesi. *Le Carceri*, Milano, Rizzoli, Grandi Libri Illustrati, 1975.

-, *Carceri D'Invenzione* (1761). *Tavola XIII*, copertina del saggio di V. Brombert, *La prigione romantica*, Bologna, Il Mulino, 1991.

DELACROIX, E., *Tasso nell'ospedale di Sant'Anna a Ferrara* (1839), Collezione privata.

Capitolo 1:

BENTHAM, J., *Modello del Panopticon*, in M. Foucault, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, Venezia, Marsilio, 1983

BRESSON-CARTIER, H., *Le Mitard, Prison de Leesburg* (1975), New Jersey, U.S.A.

REDON, O., *Le Forçat ou Le Prisonnier* (1881), New York, The Museum of Modern Articolata

-, *Le Prisonnier ou le Captif* (vers 1880), Nantes, Musée des Beaux-Arts.

-, *Tête coupée dit anciennement Le Prisonnier* (1878), Paris, Musée d'Orsay.

Prigione di Walnut Street nel 1776, Philadelphia, in R. Dubbini, *Architettura delle prigioni. I luoghi e i tempi della punizione (1700-1880)*, Milano, Franco Angeli, 1986

Prigione di Auburn nel 1818, New York, in R. Dubbini, *Architettura delle prigioni. I luoghi e i tempi della punizione (1700-1880)*, Milano, Franco Angeli, 1986.

JACQUA, L., *Vue sur la Prison* (2010) in *Appendice iconografica*, <http://laurent-jacqua.blogs.nouvelobs.com/archive/2010/05/index.html>)

Capitolo 2:

LEGRAND, E., *Les Prisonniers*, Tavola per *Le Jardin des Supplices*, Paris, Les Editions Nationales, 1935.

FREIDA, R., *Le Prisonnier*, Tavola per *Le Jardin des Supplices*, Paris, Javal et Bordeaux, 1927.

Capitolo 3:

COURBET, G., *Portrait de l'artiste à Sainte-Pélagie* (1871), Ornans, Musée départemental Gustave Courbet.

-, *Courbet à Sainte-Pélagie* (1871), Paris, Musée du Louvre.

Capitolo 4:

Blanche Monnier, la séquestrée de Poitiers. Photographie prise à son arrivée à l'hôpital. (Photo *L'Illustration*.)

La rencontre de Latude et de Blanche Monnier. (Photo *L'Assiette au beurre* du 20 septembre 1902. Archives René Dazy.)

La recluse de Poitiers, chanson de Léo Lelièvre et Emile Spencer. (Photo Collection Jean Henry.)

La recluse de Poitiers, grande complainte sur la pauvre femme séquestrée. Feuille de colportage. (Photo Archives René Dazy.)

AA.VV., *La captivité de Marie Antoniette au Temple*.