

Umoreismo e distopia: il riso entropico in Saramago e Ballard

Lucia Claudia Fiorella

Può sembrare paradossale che umorismo e distopia possano combinarsi senza che quest'ultima abdichi all'intenzione critica 'seria' che ne è la ragion d'essere. Eppure, dalla seconda metà del Novecento si sono moltiplicati gli esempi di finzioni apocalittiche che in chiave anti-antropocentrica raccontano una post-umanità finalmente libera dal flagello *homo sapiens*, come *Dissipatio H.G.* (1977) di Guido Morselli; felicemente regredita all'animalità, come *Il pianeta irritabile* (1978) di Paolo Volponi; o darwinianamente destinata alla mutazione per garantirsi una qualche forma di sopravvivenza (e di narratività), come *Galapagos* (1985) di Kurt Vonnegut, o *Die Rättin* (1986) di Günter Grass. Tuttavia, è forse nel distopico visionario della catastrofe, piuttosto che in quello fantastico/fantascientifico dell'estinzione – in qualche modo troppo remoto per essere davvero inquietante o rasserenante – che le graffianti potenzialità critiche dell'umorismo (e spesse volte dell'umorismo nero) si esprimono con migliore efficacia: *prima* della scomparsa, al di qua della desertificazione, nell'esperienza collettiva del disastro, dove l'umano può cambiare inopinatamente di segno oscillando fra sopraffazione e solidarietà, come ne *La autopista del sur* (1966) di Julio Cortázar o *In the Country of Last Things* (1987) di Paul Auster; e dove di fronte all'assurdità di un mondo votato all'autodistruzione vengono meno le tradizionali categorie interpretative dell'agire umano, per cui anche il giudizio morale si sfrangia e si annulla in una molteplicità di visioni contraddittorie. In

questo spazio eterotopico si può esercitare un umorismo che, contrariamente al proprio etimo, non ha nulla di emolliente e lenitivo, suscita più disgusto che ilarità, e produce un sentimento complesso di piacere misto a colpa; un umorismo che ha rinunciato a qualunque velleità correttiva e predittiva, e riflette, raddoppiandolo, lo stato di entropia generale. Penso, ad esempio, al mondo della grottesca biopolitica di *The Wanting Seed* (1962) di Anthony Burgess o di *La possibilité d'une île* (2005) di Michel Houellebecq: è chiaro che in questi casi il quadro di riferimento assiologico e l'enciclopedia culturale del lettore giocano un ruolo fondamentale nell'interpretazione di quelli che appaiono come gesti di crudeltà narrativa¹.

Meno perplessità pone invece *Ensaio sobre a cegueira* (1995) di José Saramago, che pur presentando un'istanza narrativa proteiforme e contraddittoria, si serve di molteplici strategie riconducibili alla categoria di umorismo per confermare valori umanistici tradizionali. Il titolo stesso è un travestimento burlesco, perché promette un saggio di carattere morale e invece presiede a un romanzo apocalittico-visionario – strategia che Saramago ha sfruttato più volte, presentando come manuali, memoriali, vangeli e ancora saggi quelli che a buon diritto sono invece romanzi. Il 'saggio' sulla cecità è in realtà la storia di un'epidemia di cecità che colpisce in poco tempo la quasi totalità della

¹ Per un ampio panorama della narrativa distopica contemporanea, si veda Muzzioli 2007, e in particolare il capitolo 7 ("Dislocazioni: ironia, allegoria, linguaggio") che si sofferma sul tema della non più paventata scomparsa del genere umano. Devo a O'Neill 1983 l'idea che l'umorismo nero sia intrinsecamente un umorismo entropico, quale ultima risorsa di fronte all'(auto)distruttività umana; e a Jameson 1976: 364 la percezione di una svolta nell'immaginazione distopica di fine Novecento, più preoccupata dai prevedibili esiti delle 'normali' attività umane (dissennato sfruttamento dell'ambiente, minaccia atomico-nucleare, crisi economico-sociali) che dall'eventuale instaurazione di nuovi totalitarismi. Può darsi che in linea di massima la generalizzazione ancora tenga, anche se bisognerebbe verificarne la validità a fronte del dilagare del fondamentalismo e del terrorismo islamico internazionale: si pensi all'Eurabia della scrittrice di origine ebraica Bat Ye'or o all'ultimo romanzo di Houellebecq (*Soumission*, 2015).

popolazione di una città (e poi di un paese) che rimangono senza nome ma sono chiaramente identificabili come una regione a capitalismo avanzato. Per difendersi e difendere dal contagio, le autorità decidono di concentrare i ciechi in un vecchio manicomio fornendo loro solo il cibo, e vigilando ad armi spianate affinché nessuno fugga; in breve, il numero degli internati aumenta a dismisura, le condizioni di vita diventano disumane, finché alcuni fra gli stessi ciechi (i ciechi *malvagi*, come li chiama il narratore) non mettono a punto un sistema di sopraffazione violenta e sfruttamento anche sessuale delle donne degli altri. A seguito della rivolta disperata degli oppressi, scoppia un incendio e i sopravvissuti riescono a evadere dal manicomio solo per scoprire che anche tutti i soldati che facevano loro la guardia sono diventati ciechi e non costituiscono più una minaccia. Comincia allora la traversata di quel deserto che era una volta la loro città, dove in migliaia vagano alla disperata ricerca di acqua, di cibo e di un riparo. E poi, come inspiegabilmente l'avevano persa, così tutti recuperano la vista.

Se si tratta di un saggio, come vuole Saramago, la sua vocazione morale va cercata allora su un altro piano, che non è quello della forma ma della funzione: si trova cioè nel discorso del narratore, o più precisamente nel suo *skaz*², ossia nella stilizzazione di una voce popolare che si esercita su diversi registri espressivi, talora contraddittori. Ne esce fuori un impasto parodico-umoristico che va dalle espressioni proprie del provincialismo culturale al didattismo

² Sullo *skaz* esiste in russo una bibliografia sterminata, pari almeno a quella relativa al punto di vista negli studi di narratologia euro-atlantici; uso qui il termine nella definizione che ne diede Ejchenbaum 1968: 252 perché distingue fra due tipi di *skaz* comico, entrambi usati da Saramago: «1) quello che narra e 2) quello che riproduce. Il primo si limita a scherzi, *calembours* di senso ecc.; il secondo introduce procedimenti di mimica e gesto espressi con parole, inventando speciali modi comici di articolare il discorso, *calembours* fonici, bizzarre disposizioni sintattiche ecc. Il primo produce l'impressione di un discorso piano; dietro il secondo spesso pare che si nasconda un attore, sicché lo *skaz* acquista carattere di recitazione [...]».

morale, dalla verbosità dotta alla chiacchiera ingenua, dallo scialo di proverbi a un raggelante cinismo. Questo narratore plurale di nome e di fatto (perché usa spesso la prima plurale, sia per designarsi sia per includere il suo uditorio) è 'uno' che pur essendo onnisciente è limitato nel giudizio, anche perché si fa portavoce di tutti, al punto che la sua voce spesso si confonde con quelle dei vari attori nella storia: sulla pagina, questo effetto viene reso accumulando le varie battute – separate graficamente solo da una virgola e poi una lettera maiuscola – in un unico periodo-fiume che può occupare una pagina intera. Ed è *questo* narratore culturalmente limitato, plurale e contraddittorio, e perciò poco autorevole, a commentare le tragiche vicende degli internati, e spesso con un umorismo affatto sconveniente. Quando ad esempio i ciechi malvagi (quelli del lato *sinistro*) si impadroniscono dei viveri e impongono il pagamento del cibo con moneta sessuale, il narratore se ne esce con questo singolare discorso sul metodo:

Os cegos da terceira camarata lado esquerdo são pessoas organizadas, já decidiram que vão começar pelo que têm de mais perto, pelas mulheres das camaratas da sua ala. A aplicação do método rotativo, palavra mais do que justa, apresenta todas as vantagens e nenhum inconveniente, em primeiro lugar, porque permitirá saber, em qualquer momento, o que foi feito e o que está por fazer [...], em segundo lugar, porque quando a volta das camaratas estiver concluída, o regresso ao princípio trará uma indiscutível aragem de novidade, sobretudo para os de memória sensorial mais curta. Folguem portanto as mulheres das camaratas da ala direita, com o mal das minhas vizinhas posso eu bem [...]. (Saramago 1995: 169)³

³ «I ciechi della terza camerata lato sinistro sono persone organizzate, hanno già deciso che cominceranno da quello che hanno più vicino, dalle donne delle camerate della loro ala. L'applicazione del metodo rotativo, termine più che corretto, presenta tutti i vantaggi e nessun inconveniente, in primo luogo perché permetterà di sapere, in qualsiasi momento, quanto si è fatto e quanto c'è da fare [...], in secondo luogo perché, quando il giro delle camerate sarà concluso, il ritorno all'inizio porterà un'indiscutibile ventata di

Eppure poche pagine prima questo stesso narratore parlava di «usurpadores haviam expulsado da camarata os cegos honrados» (*ibid.*: 159)⁴, di «procedimento criminoso dos cegos opressores»⁵ e «das quase trezentas pessoas postas em tão desumana quarentena» (*ibid.*: 160)⁶. L'impressione di una sorta di dissociazione morale viene poi rafforzata dai frequenti 'incantamenti' della narrazione – che si sfilaccia in lunghissime digressioni, o s'impunta in brani enumerativi che danno luogo a incrementi ritmici esasperati, valorizzando la sonorità della lingua oltre che il senso, come ad esempio in questo brano:

Proclamavam-se ali os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre cambio, o mercado, a bolsa, a taxação fiscal, o juro, a apropriação, a desapropriação, a produção, a distribuição, o consumo, o abastecimento e o desabastecimento, a riqueza e a pobreza, a comunicação, a repressão e a delinquência, as lotarias, os edifícios prisionais, o código penal, o código civil, o código de estradas, o dicionário, a lista de telefones, as redes de prostituição, as fábricas de material de guerra, as forças armadas, os cemitérios, a polícia, o contrabando, as drogas, os tráficos ilícitos permitidos, a investigação farmacêutica, o jogo, o preço das curas e dos funerais, a justiça, o empréstimo, os partidos políticos, as eleições, os parlamentos, os governos, o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra. (*Ibid.*: 295-296)⁷

novità, soprattutto per chi ha la memoria sensoria più corta. Si rallegrino dunque le donne della camerata dell'ala destra, del male altrui si guarisce, del proprio si muore [...]» (Saramago 1998: 164).

⁴ «usurpatori [che] avevano cacciato dalla camerata i ciechi onesti» (*ibid.*: 154).

⁵ «comportamento criminale dei ciechi oppressori » (*ibid.*: 155).

⁶ «delle quasi trecento persone messe in una quarantena tanto disumana» (*ibid.*: 155).

⁷ «Si proclamavano i principi fondamentali dei grandi sistemi organizzati, la proprietà privata, il libero scambio, il mercato, la borsa, la pressione

Uno sproloquio che culmina nella condanna del modello di sviluppo occidentale, in particolare nelle sue derive liberticide – uno dei bersagli preferiti della migliore tradizione satirica del Novecento: ma qui la censura si esplicita in un inventario caotico anziché nella messa a punto di un'argomentazione logico-razionale; ed è tanto più ironicamente incisiva perché, nella finzione, riassume il tenore dei discorsi dei ciechi che tentano di riorganizzarsi senza capire che è precisamente quella logica ad aver determinato la loro rovina. Fra tutte le forme di disabilità cui Saramago poteva pensare, la cecità è indubbiamente quella che più di ogni altra allude a un'incapacità di comprensione, e come tale costituisce un ironico monito metanarrativo al lettore, che viene sollecitato a superare l'apparenza del dettato.

Sempre a una forma di umorismo sconveniente si possono poi ascrivere tutta una serie di riflessioni metalinguistiche che suscitano perplessità, perché il narratore si attarda a rilevare, a fronte del rovinare degli eventi, come la vista (senso metonimico dell'Occidente⁸) informi una lingua che risulta ora inadeguata:

[...] Imagina tu, uma escada que eu dantes era capaz de subir e descer de olhos fechados, as frases feitas são assim, não têm

fiscale, l'interesse, l'appropriazione, l'espropriazione, la produzione, la distribuzione, il consumo, l'approvvigionamento e il suo contrario, la ricchezza e la povertà, la comunicazione, la repressione e la delinquenza, le lotterie, le istituzioni carcerarie, il codice penale, il codice civile, il codice stradale, il dizionario, l'elenco telefonico, le reti di prostituzione, le fabbriche di materiali bellici, le forze armate, i cimiteri, la polizia, il contrabbando, le droghe, i traffici illeciti permessi, la ricerca farmaceutica, il gioco, il prezzo delle cure e dei funerali, la giustizia, il mutuo, i partiti politici, le elezioni, i parlamenti, i governi, il pensiero convesso, quello concavo, quello piano, quello verticale, quello inclinato, quello concentrato, quello disperso, quello sfuggito, l'ablazione delle corde vocali, la morte della parola» (*ibid.*: 298-299).

⁸ Su questo si veda Curi 2004, in particolare per la relazione fra visibilità, invisibilità, cecità e accecamento.

sensibilidade para as mil subtilezas do sentido, esta, por exemplo, ignora a diferença entre fechar os olhos e ser cego. (*Ibid.*: 234)⁹

Oppure:

[...] Não, [...] respondeu a velha com uma súbita expressão de desconfiança nos olhos cegos, modo de dizer que nestas situações sempre ocorre empregar, mas que em verdade nada tem de rigoroso, porque os olhos, os olhos propriamente ditos, não têm qualquer expressão, nem mesmo quando foram arrancados, são dois berlines que estão para ali inertes, as pálpebras, as pestanas, e as sobrancelhas também, é que têm de encarregar-se das diversas eloquências e retóricas visuais, porém a fama têm-na os olhos [...]. (*Ibid.*: 236)¹⁰

Talvolta è lo stesso narratore a fingere impotenza nei confronti degli automatismi della lingua: «[...] quando de repente se viu cega, expressão absurda, mas enraizada, que não temos conseguido evitar, saíra de casa aos gritos [...]» (*ibid.*: 229)¹¹. Sono proprio questi commenti apparentemente fuori luogo – assieme ai *calembours* e al citazionismo generalizzato – a dotare il testo di una robusta dimensione autoriflessiva e metalinguistica, a un tempo piacevolissima per l'arguzia e stra-

⁹ «Te l'immagini, una scala che prima ero capace di salire e scendere a occhi chiusi, così sono le frasi fatte, non hanno alcuna sensibilità per le mille sottigliezze semantiche, questa, per esempio, ignora la differenza fra il chiudere gli occhi ed essere ciechi» (Saramago 1998: 233).

¹⁰ «[...] No [...], rispose la vecchia, con improvvisa espressione di diffidenza negli occhi ciechi, un modo di dire che capita sempre di usare in queste situazioni, ma che in realtà non è affatto preciso, perché gli occhi, gli occhi propriamente detti, non hanno espressione, neanche se li hanno strappati, sono due biglie che restano lì inerti, sono le palpebre, le ciglia, e anche le sopracciglia che devono farsi carico delle diverse eloquenze e retoriche visive, la fama però ce l'hanno gli occhi [...]» (*ibid.*: 235-236).

¹¹ «[...] quando all'improvviso si era vista cieca, un'espressione assurda, ma radicata, che non siamo riusciti a evitare, era uscita di casa gridando [...]» (*ibid.*: 229).

niente per la ritmica sospensione della credulità narrativa, in uno slittamento continuo fra l'apparenza del mondo fittizio e la realtà dell'impegno civile dell'autore, che fra il serio e il faceto, il senso e l'assurdo richiama costantemente alla vigilanza morale. Si prenda ad esempio il seguente brano, in cui il narratore regredisce bruscamente a un punto di vista cinico – probabilmente la prospettiva dei soldati mentre osservano come i ciechi trasportano cibo e cadaveri:

Entre os cegos havia uma mulher que dava a impressão de estar ao mesmo tempo em toda a parte, ajudando a carregar, fazendo como se guiasse os homens, coisa evidentemente impossível para uma cega, e, fosse por acaso ou de propósito, por mais que uma vez virou a cara para o lado da ala dos contagiados, como se os pudesse ver ou lhes percebesse a presença. (*Ibid.*: 91)¹²

La donna è effettivamente rimasta immune alla pandemia, come i lettori sanno fin dall'inizio e come il narratore nota in modo esplicito, *per fungere da testimone della vicenda* – con un ironico corto circuito fra paradigma testimoniale ed esibizione di finzionalità. Tuttavia, la sofferenza del gruppo più ristretto di coloro che imparano, nella disgrazia¹³, a essere solidali rimane credibilissima al di là della finzione; ed è con

¹² «Fra i ciechi c'era una donna che dava l'impressione di trovarsi contemporaneamente dappertutto, aiutando a caricare, comportandosi come se guidasse gli uomini, cosa evidentemente impossibile per una cieca, e più di una volta, o per caso o di proposito, si girò verso l'ala dei contagiati, come se li potesse vedere o ne avvertisse la presenza» (*ibid.*: 85).

¹³ Una disgrazia descritta a tinte forti, come ha osservato Stanley in un articolo dal titolo efficace ("The Excremental Gaze", 2004), mettendo giustamente in evidenza come il ritratto dei ciechi costretti alla fame, ma soprattutto a un'intollerabile sporcizia, costituisca il correlativo oggettivo della loro sporcizia interiore. Quel che però Stanley, come altri commentatori (cfr. per esempio Atkin 2008), non riconosce alla prosa di Saramago, è proprio la dimensione ironico-umoristica creata dal contrappunto fra sguardo cinico e simpatetico nel discorso del narratore (notata invece, a proposito di altri testi, da Oliveira - Werlang 2013).

questo gruppo che i lettori sono portati a stabilire un rapporto di empatia.

Nel campo del catastrofismo di consumo – in cui scarseggiano strategie retoriche altrettanto raffinate – *High Rise* (1975) di J.G. Ballard è esempio di un umorismo grottesco giocato sul piano della trama, della caratterizzazione e dell'intertestualità anziché su quello del commento. Ballard è un professionista della scrittura del disastro: *Condominium* (come è stato tradotto in italiano) segue una serie di almeno altre cinque distopie ambientali in cui gli agenti distruttivi sono gli elementi naturali e il tempo, ma in questo caso il fattore esiziale è l'uomo – o meglio, la classe media delle società del capitalismo avanzato. Se Benjamin si chiedeva se la borghesia sarebbe implosa per proprio conto o per mano del proletariato (Benjamin 1928: 43-44), Ballard non pare avere dubbi al riguardo. Il suo avveniristico grattacielo alle porte di Londra, progettato da un architetto moralmente folle, è popolato da soli membri del ceto medio – una classe di consumatori corrotti che riproduce al proprio interno i consueti meccanismi di esclusione ed emarginazione sociale; per cui si formano presto una *upper, middle e lower middle class* che occupano rispettivamente il vertice, il corpo e la base del palazzo, e sono rappresentate da tre personaggi molto diversi e fra loro antagonisti designati da nomi 'parlanti': il famoso architetto Anthony Royal, l'anatomopatologo e docente universitario Robert Laing, e il regista e produttore televisivo Richard Wilder¹⁴. La magnifica torre (in cui non si può non vedere l'arroganza di quella di Babele¹⁵), alta 40 piani e abitata da 2000 persone, è un'utopia tecnologico-sociale che si rovescia nel suo contrario non appena si verificano i primi guasti, di cui ciascuno crede responsabili gli inquilini dei piani inferiori: si scatena perciò una guerriglia che porta rapidamente a un imbarbarimento generale, con eventi sempre più cruenti che diventano assurdi perché

¹⁴ Sulla verticalità del palazzo come modello della stratificazione sociale di tanta fantascienza urbana, si veda Graham 2016.

¹⁵ «The high-rises seemed almost to challenge the sun itself» (Ballard 2014: 27).

nessuno si risolve a lasciare il grattacielo pur potendo farlo in qualunque momento. Si tratta chiaramente, come già in *Ensaio sobre a cegueira*, di una distopia del disordine, dove agli implacabili meccanismi repressivi descritti nelle grandi distopie politiche del Novecento¹⁶ si sostituiscono apocalittiche visioni di entropia politico-sociale e collasso morale. Un esito che se in Saramago è motivato dall'egoismo, dall'indifferenza, dalla paura del contagio e dall'impossibilità di fuggire, ed è controbilanciato da un esempio di solidarietà, in Ballard appare tanto inarrestabile quanto inspiegabile; tutti gli inquilini si ostinano infatti a restare nella loro prigione in un crescendo di violenza gratuita e generalizzata che rispondendo a un falso impulso liberatorio li fa sprofondare nell'abiezione:

Secure within the shell of the high-rise like passengers on board an automatically piloted airliner, they were free to behave in any way they wished, explore the darkest corners they could find. In many ways, the high-rise was a model of all that technology had done to make possible the expression of a truly 'free' psychopathology. (Ballard 2014: 47)

I tre protagonisti non fanno eccezione, anzi; con buona pace della dignità delle loro professioni, incarnano ciascuno una diversa forma di perversione (fatta salva la comune prevaricazione delle donne, ridotte invariabilmente a schiave o concubine), perseguita con grande serietà e senso di ineluttabilità. Insieme, costituiscono una galleria di personaggi piatti e complementari la cui caratterizzazione iniziale (come nei buoni romanzi popolari ottocenteschi) rende prevedibile il programma narrativo, in particolare là dove è lo stesso narratore ad autorizzare una lettura freudiana del loro rapporto: se infatti il condominio è, come tutte le abitazioni narrative, una proiezione

¹⁶ Mi riferisco a *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, *1984* (1949) di George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953) di Ray Bradbury, *The Man in the High Castle* (1962) di Philip K. Dick, *The Plot Against America* (2004) di Philip Roth.

soggettiva¹⁷, allora non è difficile ravvisarvi tre figure degradate della seconda topica freudiana. In cima domina quindi il Super-Io, l'elusivo, freddo, mentale e aristocratico architetto Anthony Royal, una parodia di creatore che ha disegnato il condominio perché «he had always wanted his own zoo» (*ibid.*: 99), che passeggia sul terrazzo del suo attico sempre circondato da gabbiani che aspettano nuove carogne, e che per nulla sorpreso dal comportamento degli animali umani dei piani inferiori si considera soddisfatto per la riuscita dell'esperimento. Contro di lui muovono le forze dell'Es, ossia quelle del regista Richard Wilder – con cui il romanzo paga il suo tributo all'audiovisivo e al televisivo come tanta altra narrativa di genere contemporanea –, una sorta di Rambo che passa metà del suo tempo a osservare compiaciuto i propri muscoli e l'altra metà a filmarsi mentre dà l'assalto ai piani più alti della torre. In mezzo si colloca il banalissimo Io di Robert Laing, l'accademico che aspira a scomparire nell'anonimato e si rintana assieme alla sorella maggiore e a un'altra donna in una convivenza amniotica e incestuosa, cucinando, in mancanza d'altro, manicaretti di pastore alsaziano sul balcone dell'appartamento («Laing had debated for some time how best to cook the dog [...] it was one of the last animals in the high-rise and for that reason alone merited a major culinary effort», *ibid.*: 202): e ciononostante sarà lui a sopravvivere, dal momento che Royal viene ucciso da Wilder (quasi ucciso: gli rimane tutto il tempo di andarsene in giro per la torre a cercare la piscina, dove finalmente muore) e Wilder verrà probabilmente ucciso dai bambini e dalle donne che trova in cima al palazzo una volta terminata la scalata. Il narratore nota di passaggio che nessuno di loro coglie il lato *comico* della faccenda: «the absence of humour [was their] single most significant feature – all research by investigators confirmed that the tenants of high-rises made no jokes about them» (*ibid.*: 66). Potrebbe essere inteso come l'invito a un esercizio metanarrativo: se è vero che negli ultimi anni Ballard è stato letto soprattutto in chiave umoristica (ne è prova proprio il recentissimo adattamento di *High Rise* per il

¹⁷ «[...] less a habitable architecture [...] than the unconscious diagram of a mysterious psychic event» (Ballard 2014: 34).

grande schermo ad opera di Ben Wheatley¹⁸), e che questa tendenza è stata in qualche modo incoraggiata dall'autore stesso, è vero anche che l'operazione si è spesse volte tradotta in uno schiacciamento *pulp*, perdendo di vista quell'ambiguità che Ballard rivendicava come tratto distintivo del proprio umorismo¹⁹.

Oltre agli aspetti comici, il lettore informato potrà cogliere anche la pletora di riferimenti a *Lord of the Flies* (1954) di William Golding, a cominciare dalla metafora con cui si descrive la regressione in atto, «a huge children's party that's got out of hand» (Ballard 2014: 71), per passare all'allusione alla *beast from water*, il mostro marino temuto dai bambini di Golding, ridotto a un cane annegato nella piscina (cfr. 31), per arrivare poi al rito sacrificale di cui sarà vittima Wilder una volta che i bambini e le donne intenti a preservare il fuoco sulla cima della torre rivolgeranno verso di lui gli affilati coltelli che tengono in mano. La scalata al quarantesimo piano, invece, ricorda, per il senso dello spazio e l'indifferenza della voce narrante, le disperate arrampicate del racconto *Le Dépeupleur* (1970) di Beckett, in cui duecento esseri ormai subumani costretti in un cilindro dantesco di cinquanta metri di diametro si contendono delle scale a pioli per raggiungere una ventina di nicchie poste a circa otto metri di altezza. Quanto alle scene o alle allusioni al cannibalismo una possibile fonte è *The Wanting Seed* (1962) di Burgess, anche se lì la catastrofe è provocata da una crisi di sovrappopolazione e da una biopolitica repressiva, mentre in *High Rise* la rovina è l'esito assurdo di una fatalità interna, lucidamente prevista

¹⁸ Alla trasposizione cinematografica di Wheatley 2015 è dedicato il saggio di Blacklock 2016.

¹⁹ Infatti, nel corso di un'intervista del 1997 rilasciata a Richard Kadrey e Suzanne Stefanac, in cui gli si chiedeva di confrontare la qualità comica della sua narrativa con quella di William Burroughs, Ballard osservò: «My humour is rather different. It's much more deadpan. I suppose there's an element of tease in my writing. I mean, I've never been too keen to show which side of the fence I'm on [...] I try to maintain a fairly ambiguous pose, while trying to unsettle and provoke the reader to keep the unconscious elements exerting their baleful force» (in Sellars - O'Hara 2012: 352-353).

ma grottescamente inevitabile; né si può dimenticare l'influenza del Kurt Vonnegut di *Slaughterhouse No 5* (1969). Nonostante questo scialo di rimandi letterari e l'allegorismo diffuso – sebbene sempre medio e prevedibile – sarebbe incauto, e probabilmente improprio, trattandosi di narrativa di genere, come ha notato giustamente Daniele Giglioli²⁰, attribuire al testo un'autentica intenzione di critica sociale: piuttosto, disprezzo in quantità per la società dei consumi, che nel feticismo delle merci ha realizzato il proprio suicidio affettivo e morale.

²⁰ Cfr. Giglioli 2011: 27-28.

Bibliografia

- Atkin, Rhian, "Are you sitting comfortably? Reading Saramago aloud", *Ellipsis*, 6 (2008): 107-122.
- Ballard, James Graham, *High Rise* (1975), London, Fourth Estate-HarperCollins, 2014, trad.it. *Condominium*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Benjamin, Walter, *Einbahnstraße* (1928), trad.it. "Strada a senso unico", in *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Ed. Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1983.
- Bertinetti, Roberto – Deidda, Angelo – Domenichelli, Mario, *L'infondazione di Babele: l'antiutopia*, Milano, Angeli, 1983.
- Blacklock, Mark, "'Vertige de l'hyperbole': the humours of the High-Rise", *Critical Quarterly*, 58.1 (2016): 90-95.
- Bloom, Harold – Hobby, Blake (eds.), *Dark Humor*, New York, Bloom's Literary Criticism, 2010.
- Booker, M. Keith, *The Dystopian Impulse in Modern Literature*, Westport-London, Greenwood, 1994.
- Curi, Umberto, *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Ejchenbaum, Boris, "Com'è fatto *Il cappotto* di Gogol" (1927), *I formalisti russi*, Ed. Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968.
- Giglioli, Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Graham, Stephen, "Vertical Noir. Histories of the future in urban science fiction", *City*, 20.3 (2016): 389-406.
- Jameson, Frederic, "Introduction/Prospectus: To Reconsider the Relationship of Marxism to Utopian Thought" (1976), *The Jameson Reader*, Eds. Michael Hardt - Kathi Weeks, Oxford, Blackwell, 2000.
- Muzzioli, Francesco, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007.
- Oliveira, Raquel Trentin - Werlang, Géron, "Dialogism in Portuguese Contemporary Novel", *Bakhtiniana*, 8.1 (2013): 175-190.
- O'Neill, Patrick, "The Comedy of Entropy: The Contexts of Black Humour", *Canadian Review of Comparative Literature*, 10.2 (1983): 145-166.

- Saramago, José, *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa, Caminho, 1995, trad. it. *Cecità*, Torino, Einaudi, 1998.
- Sellars, Simon - O'Hara, Dan (eds.), *Extreme Metaphors: Interviews with J.G. Ballard, 1967–2008*, London, Fourth Estate, 2012.
- Stanley, Sandra Kumamoto, "The Excremental Gaze: Saramago's *Blindness* and the Disintegration of the Panoptic Vision", *Critique*, 45.3 (2004): 293-308.
- Stegagno Picchio, Luciana, *José Saramago. Istantanee per un ritratto*, Firenze, Passigli, 2000.

L'autrice

Lucia Claudia Fiorella

Lucia Claudia Fiorella si è dottorata in Anglistica presso l'Università di Firenze, dove ha insegnato Letteratura Inglese come docente a contratto. Ha pubblicato la prima monografia in Italia su J.M. Coetzee (*Figure del Male nella narrativa di J.M. Coetzee*, ETS, 2006) e ha curato le edizioni di alcuni classici della letteratura anglo-americana (Dickens, Hawthorne, Conrad). Come comparatista, ha scritto otto voci per il *Dizionario dei Temi Letterari* (UTET, 2007) e si è occupata di diverse questioni relative all'autobiografismo, fra cui la semantica dell'uso del tempo presente, l'epistemologia del segreto nella scrittura confessionale, e l'impatto del post-strutturalismo sulla teoria dell'autobiografia. Altri interessi riguardano la critica dell'entusiasmo religioso nell'età dei Lumi, le rappresentazioni letterarie della follia, e il rapporto fra documento e finzione nella narrativa sulle esplorazioni polari di inizio Novecento. Negli ultimi tempi ha lavorato anche sull'arte visiva e performativa contemporanea, in particolare sulle sue intersezioni con la letteratura.

Email: claudia.972@libero.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Fiorella, Lucia Claudia, "Umorismo e distopia: il riso entropico di Saramago e Ballard", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.Between-journal.it/>