Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Orografia esistenziale
Una lettura ideologica de *Le otto montagne* di Paolo Cognetti

Relatore
Prof. Alberto Zava

Correlatore
Prof. Mimmo Cangiano
Controrelatrice
Prof.ssa Monica Giachino

Laureando
Alessio Vendramin

Matricola
866854

Anno Accademico
2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE

VISIONI DELL'ANNAPURNA 5

CAPITOLO PRIMO

DEFINIRE L'IDEOLOGIA. CONSIGLI PER PRINCIPIANTI 7

I.1. Prima escursione nell'ideologia. Nascita del termine e mappatura concettuale 7

I.2. Breve sosta in compagnia di Terry Eagleton. Messa a punto della nozione di ideologia 16

I.3. Fine del sentiero. La definizione conclusiva di Slavoj Žižek 20

CAPITOLO SECONDO

APRIRE UNA VIA. TASSONOMIA DELLA CRITICA IDEOLOGICA 32

II.1. Nascita della critica ideologica. La svolta marxista 32

II.2. L'eredità marxista. Sociologia, rispecchiamento, produzione 39

II.3. Resistere alla tragedia. La scuola di Francoforte 48

II.4. Stratificazioni ideologiche. Strutturalismo, omologia, decentramento 58

II.5. Ideologi italiani. Da Gramsci a Rossi-Landi 64

II.6. Prospettive contemporanee. L'autore come produttore di consapevolezza 73

CAPITOLO TERZO

UN ROMANZO SELVATICO. SMARRIRSI TRA LE OTTO MONTAGNE 82

III.1. Un ritratto della riservatezza. Ricostruire Paolo Cognetti 82

III.2. *Le otto montagne*. Destini 95

III.3. *Le otto montagne*. Radici e ispirazioni 104

III.4. *Le otto montagne*. Il cuore 113

III.5. *Le otto montagne*. Versanti: *Adret* ed *Envers* 131

CONCLUSIONI

QUEL CHE RESTA DI UN RUDERE 141

BIBLIOGRAFIA GENERALE 147

BIBLIOGRAFIA SU PAOLO COGNETTI 161

SITOGRAFIA 163

FILMOGRAFIA 164

BIBLIOGRAFIA MUSICALE 165

Nebbie. E il tonfo dei sassi
dentro i canali. Voci d'acqua
giù dai nevai nella notte.
Tu stendi una coperta per me
sul paglericcio:
con le tue mani dure
me l'avvolgi alle spalle, lievemente,
che non mi prenda
il freddo.
Io penso
al grande mistero che vive
in te, oltre il tuo piano
gesto; al senso
di questa nostra fratellanza umana
senza parole, tra le immense rocce
dei monti.
E forse ci sono più stelle
e segreti e insondabili vie
tra noi, nel silenzio,
che in tutto il cielo disteso
al di là della nebbia.

Antonia Pozzi, *Rifugio*

INTRODUZIONE

VISIONI DELL'ANNAPURNA

L'idea di questo elaborato nasce in Himalaya durante un'escursione alle pendici dell'Annapurna, montagna sacra nepalese che supera gli ottomila metri d'altitudine. Nonostante la massiccia turistificazione di quelle vallate, la catena himalayana suscita un sublime senso di purificazione nel cuore di chi la osserva, ovattata nel silenzio delle nuvole che ne custodiscono le cime. Lo stesso senso di depurazione coglie il lettore de *Le otto montagne* di Paolo Cognetti, libro immancabilmente presente nello zaino durante quel viaggio.

Lo scopo della trattazione è dimostrare come il romanzo che ha decretato la fortuna di Cognetti si presti a una lettura ideologica atta a rivelarne il motore interno anticonformistico e ribelle ai condizionamenti della società di massa. Nonostante il successo commerciale, che relega il testo alla sfera della letteratura "di consumo", riteniamo che i protagonisti del libro e le loro vicende rappresentino una netta critica ai dettami neoliberisti e capitalisti che forgiano e legittimano l'ordine nascosto che struttura la realtà, nell'ottica di preservare gli interessi politici ed economici della classe dominante.

Dopo aver delineato una definizione puntuale e contemporanea del termine "ideologia" nel primo capitolo, procederemo nel secondo a tracciare una breve storia della

critica letteraria in chiave ideologica, riportando le teorizzazioni principali dei suoi preminenti interpreti novecenteschi e dei più influenti pensatori odierni. La definizione a cui approderemo e gli snodi concettuali della tassonomia critica confluiranno nel terzo capitolo, incentrato sulla presentazione dell'autore e sull'analisi dell'opera che intendiamo esplorare. Suffragheremo le ipotesi formulate svelando il motore interno anti-ideologico del romanzo, rivelando la contrapposizione tra la visione ideologica conservatrice e statica del coprotagonista e la connotazione ideologica rivoluzionaria e dinamica del protagonista, con l'obiettivo finale di far emergere il messaggio liberatorio e solidale dell'opera.

CAPITOLO PRIMO

DEFINIRE L'IDEOLOGIA

CONSIGLI PER PRINCIPIANTI

I.1. Prima escursione nell'ideologia. Nascita del termine e mappatura concettuale

Al fine di affrontare una lettura in chiave ideologica de *Le otto montagne* di Paolo Cognetti occorre indugiare qualche istante a valle, per respirare un po' d'aria fresca e pianificare un itinerario sensato, godendoci lo spettacolo delle vette avvolte dalla neve solamente da lontano, almeno per ora.

Lo scopo di questo elaborato è scalare *Le otto montagne* per conquistarne la sommità e poterle ammirare nella loro interezza, apprezzandone la superficie e, soprattutto, scandagliandone ogni gola, anfratto e crepaccio per osservare, anche solo attraverso una fessura, il loro nucleo interno. Quindi, l'obiettivo di questa tesi è dimostrare che il capolavoro di Paolo Cognetti, Premio Strega 2017 e vincitore di numerosi altri riconoscimenti, tra cui il Prix Mèdicis étranger, è un'opera che si presta a una lettura ideologica che evidenzi la portata rivoluzionaria del suo messaggio. Come già anticipato nell'introduzione, *Le otto montagne* possiede un motore interno eversivo nei confronti del senso comune, un nucleo di resistenza alle dinamiche gerarchiche di dominio del presente. Seppur ascrivibile alla cosiddetta letteratura "di consumo", con più di due milioni di copie

vendute in oltre quaranta paesi,[1] l'opera racchiude una serie di idee-forza[2] talmente complesse che la avvicinano alla cosiddetta letteratura "alta", vista la sua capacità di mettere in rilievo le contraddizioni della contemporaneità e indicarne una possibile soluzione o via alternativa attraverso le azioni esemplari dei propri protagonisti. Per dimostrare tali posizioni, in questo elaborato la chiave di lettura critica farà leva principalmente sulla matrice ideologica del romanzo analizzato, in particolare ci si interrogherà su quale ideologia vigente[3] nella società venga confutata e, di contro, quale motore ideologico alternativo guidi le azioni dei personaggi nell'abbattere la struttura di codici, simboli e regole illusorie che li imprigiona.

Ora che abbiamo fissato la meta, il punto di arrivo di quest'argomentazione, dobbiamo però sgomberare il sentiero da una serie di ostacoli e impedimenti. Una selva intricata di accezioni del termine "ideologia" ci intralcia e una nebbia fitta scende dai pendii offuscando il senso di una critica ideologica nel presente. Prima di procedere urge fissare alcuni nodi della trattazione, cruciali per chiarirne la prospettiva teorica. Vista l'ambiguità del vocabolo, spiegheremo innanzitutto i principali significati di "ideologia" e la loro evoluzione nel tempo, seguendo le tracce delle ricerche di Ferruccio Rossi-Landi e dei saggi più recenti di Terry Eagleton e Slavoj Žižek, per poi definire valore per il presente e pratiche metodologiche della critica ideologica vera e propria nel capitolo successivo.

Definire il concetto di ideologia è un compito tutt'altro che semplice, poiché «Non c'è oggi attività umana che – si occupi o no essa stessa dell'ideologia quale oggetto di

[1] Cfr. GASTON ZAMA, *Paolo Cognetti: tra la montagna e l'abisso*, video intervista per «Le Iene», Mediaset, Italia, 12 gennaio 2025, https://www.iene.mediaset.it/video/gaston-zama-paolo-cognetti-tra-la-montagna-e-l-abisso_1364307.shtml (data ultima consultazione 14/01/2025). Dati più recenti forniti dall'autore stesso.
[2] Cfr. GALVANO DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, in *Opere*, vol. VI, a cura di Ignazio Ambrogio, Roma, Editori Riuniti, 1973, p. 158.
[3] Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, trad. it. di Giovanni Matteucci, Torino, Einaudi, 2009 (Frankfurt 1970), p. 5.

studio – che non sia in sospetto di ideologia. A questa ipotesi prudente e quasi riduttiva se ne può aggiungere una estensiva, secondo la quale ogni attività umana, checché altro essa sia, è oggi almeno in parte anche un'attività ideologica. Infine, si può avanzare anche un'ipotesi estrema e forse imprudente, e cioè che ogni attività umana abbia sempre incluso dei fattori ideologici».[4] Oggi sentiamo il termine "ideologia" e gli aggettivi da esso derivati rimbalzare ovunque, dalle dichiarazioni di politicanti che si accusano a vicenda di perpetrare interessi ideologici, alle pubblicità che propongono determinati stereotipi culturali, alle considerazioni sulla violenza delle dittature moderne, fino alle più banali chiacchiere da bar sui tagli di capelli delle nuove generazioni. Sentiamo anche spesso affermare che la contemporaneità è un'era post-ideologica,[5] in cui ormai i tempi delle ideologie sono finiti. Eppure, dogmi, religioni, mode, dottrine, ideali, convinzioni e valori sembrano tutti elementi riconducibili all'ideologia dominante. Occorrerà, quindi, fornirne una definizione univoca e attuale.

Per fare chiarezza e goderci un panorama contemplativo che permetta di cogliere le manifestazioni teoriche più compiute del termine, dobbiamo necessariamente perdere quota e ritornare ai tempi della Rivoluzione francese. Infatti, "ideologia" è un termine coniato da Destutt De Tracy nel 1796 con l'accezione di «traduction littérale de science des idées. Il est encore très-exact, si l'on a égard à l'étymologie grecque du mot idie: car le verbe add veut dire, je vois, je percois par la vue, et meme je sais, je connois. Le substantif sidos, ou trdex, que l'on traduit ordinairement par tableau, image, bien analysé, signifie donc réellement percention du sens la we. C'est sans doute».[6] De Tracy definisce, quindi,

[4] FERRUCCIO ROSSI-LANDI, *Ideologia*, Milano, Mondadori, 1982 (1978), p. 24.
[5] Cfr. TERRY EAGLETON, *The ideology of the aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1990, p. 3.
[6] DESTUTT DE TRACY, *Mémoire sur la faculté de penser*, in *Mémoires de l'Institut national des sciences et des arts, pour l'an IV de la République, I*, Paris, Baudouin, 1796, p. 324.

l'ideologia come "scienza delle idee", intese come immagini delle cose (i referenti), che compongono la percezione della realtà e la concezione che ne deriva.[7]

Già da questa prima definizione cogliamo la polisemia dei termini che rende nebuloso questo concetto. In aggiunta, anche il vocabolario e l'etimologia che De Tracy ha utilizzato per derivare il suo dotto neologismo contribuiscono a moltiplicare i possibili significati, fino a formare un mosaico di centinaia di accezioni e varianti in base al contesto. "Ideologia" nasce dalla fusione di "idea" e "logos",[8] parole che affondano le loro radici in Platone e che non tratteremo in questo elaborato per ovvi motivi di spazio e tempo, poiché rimandano a una costellazione infinita di significati non pertinenti con l'oggetto d'indagine, ma che restano interessanti per capire la difficoltà dell'impresa di fornire una definizione semplice del termine "ideologia", che raggiungerà una caratterizzazione più univoca solamente dopo Marx.

La "scienza delle idee" di De Tracy era ancora un concetto troppo acerbo e poco articolato, legato indissolubilmente al contesto della Rivoluzione francese e interpretabile unicamente come il proseguimento delle teorie razionalistiche dell'Illuminismo storico di fine secolo, destinate a essere bollate come fantasie metafisiche insensate dopo la salita al trono di Napoleone e la riaffermazione del cattolicesimo come religione imperiale.[9] Dopo questa iniziale introduzione del termine, Ferruccio Rossi-Landi, illustre filosofo e semiologo italiano, nel suo testo chiave *Ideologia* del 1978 ne ricostruisce undici concezioni [10] contemporanee e moderne: una tassonomia, basata sul grado di consapevolezza da parte del soggetto in rapporto alla generalità del fenomeno ideologico, che vale assolutamente la pena riprendere e riassumere, al fine di focalizzarci sulle

[7] Cfr. D. DE TRACY, *Elémens d'ideologie*, Paris, Courcier, 1817, p. 26.
[8] Cfr. F. ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., p. 33.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*.

principali concezioni e di raggiungere una definizione aggiornata e adeguata come punto cardine di questo elaborato.

La prima concezione è l'ideologia come mitologia o folklore, cioè tutto il ricettacolo di credenze popolari e pregiudizi di un gruppo sociale, l'accezione meno generale e meno consapevole. Si tratta di ideologie poco strutturate, sistemi di credenze locali considerabili eticamente neutrali, o tutt'al più giudicate negativamente da società che si ritengono più avanzate dal punto di vista scientifico-razionale. Emergono in ricerche etnologiche che evidenziano le visioni del mondo di determinate società, inconsapevoli dell'ideologia che le forgia, e perciò poco interessanti.

La seconda concezione è l'ideologia come autoinganno illusorio, che sfocia nell'oscurantismo e nella cecità del soggetto, che in questa accezione è vittima involontaria della mistificazione, per scopi politici, morali e sociali. Qui inizia a emergere il concetto di ideologia come maschera della realtà.

La terza è una delle accezioni più note, cioè l'ideologia come senso comune, neutrale, che appiattisce ogni giudizio di valore, mancando la componente del falso pensiero inculcata nel soggetto. Regole comuni di individui uniti dalla stessa moralità inducono all'agire secondo un buon senso tacitamente concordato da tutti. Raccoglie idee indotte, condite da saggezza vernacolare, come un grande serbatoio che rimane neutrale purché lo si consideri in prospettiva universale, senza declinazioni dovute a visioni di partito o a mistificazioni politiche. Inteso qui in senso neutro, vedremo più avanti con la trattazione attuale di Slavoj Žižek come il "senso comune" si sia trasformato nella strutturazione dell'ideologia in senso negativo, tramite regole illusorie e idee condivise che perpetuano il dominio della gerarchia dominante.

La quarta concezione è l'ideologia come menzogna semi-inconscia, come auto-mistificazione socialmente indotta. Inizia il terreno su cui applicare la critica ideologica, in quanto le azioni sono orientate a un fine sociale, anche se ancora solo limitatamente consapevoli, non pianificate e, perciò, ancora parzialmente subite dal soggetto. L'ideologia qui viene vista come un meccanismo interno, nascosto, che serve a celare alcuni lati del reale, come una patina. Da questa concezione vediamo l'unirsi dell'ideologia alla realtà in chiave pragmatica, in un rapporto che vede l'ideologia agire come un insieme di condizionamenti sociali atti a mistificare il reale. Questa accezione sarà la base da cui partiranno Marx ed Engels nella loro definizione di ideologia come sovrastruttura mistificante in *L'ideologia tedesca.*

La quinta concezione è l'ideologia come truffa pianificata e totalmente consapevole ai danni di un intero gruppo sociale e dei suoi valori fondanti. Questa è la trasmissione più tangibile del pensiero falso tramite imbonimento religioso, campagne pubblicitarie, indottrinamento politico, fino ad arrivare alla vera e propria propaganda. Ci troviamo di fronte all'accezione più negativa dell'ideologia, il deliberato sfruttamento dell'umano per la persecuzione di obiettivi commerciali e politici, con il maggior grado di consapevolezza della mistificazione attuata. Si tratta però, al contempo, dell'ideologia più evidente e semplice da smascherare tramite la critica ideologica. Inoltre, siamo ancora lontani dal dominio dell'inconscio, che totalizza la visione falsata del mondo.

La sesta definizione costituisce il denominatore comune di tutte le precedenti: l'ideologia vista come il falso pensiero. "Falsità" si riferisce sia all'opposizione alla verità, rintracciabile nella dottrina della filosofia, sia all'inefficacia del pensiero, inteso come facoltà del pensare umano, nel raggiungere la verità.

Settima, e derivante dalla sesta, troviamo la concezione di ideologia come filosofia, intesa come un intreccio di falso pensiero e di ricerca della verità, per comporre una visione del mondo particolare. La filosofia in questo caso è vista come un'attività speculativa, ben lontana dall'essere assimilata all'oggettività scientifica che si è voluto attribuirle nei secoli passati. Qui notiamo anche la principale critica alla prima definizione di ideologia in De Tracy, giudicata ingenua da Rossi-Landi poiché assimilata a una scienza esatta, legata alla matrice razionalistica che non considerava ancora la componente inconscia del pensiero, la faziosità non neutrale delle discipline scientifiche e la derivazione sociale delle idee che contaminano l'individuo. La "scienza delle idee" teorizzata da De Tracy si può paragonare alla moderna psicologia, dal punto di vista dell'impianto scientifico che il filosofo aveva imbastito, mentre si riduce, in una connotazione più storica, al tentativo illuminista di abbattere con il raziocinio tutte le false credenze religiose e gli assolutismi che imprigionavano il popolo francese dell'epoca. Tentativo nobile, ma esauritosi con la dittatura napoleonica e la Restaurazione.[11]

Largamente consapevole e concettualmente più importante, l'ottava è la concezione di ideologia come sistematica visione del mondo, strutturata a formare la totalità del reale a partire da valori, regole e idee che alimentano la concezione del vigente. Dottrine, ideali e pratiche che guidano e normano la vita quotidiana, la prassi. Se non viene contaminata dal falso pensiero attraverso apparati ideologici, come nella propaganda della sesta concezione, questa visione del mondo globale è considerabile neutrale e non settoriale. Si costituisce di principi teorici che a livello ideologico possono rivelarsi anche positivi, se contrapposti a ideologie settoriali negative, per esempio le dittature.

[11] Cfr. T. EAGLETON, *Ideology*, New York, Routledge, 2013 (London 1994), p. 189.

La nona concezione è l'ideologia come interpretazione del mondo intuitiva, irrazionale ed emotiva, contrapposta alla dottrina scientifica e razionalista. Settoriale, si traduce in intuizioni metafisiche e ontologiche di particolari manifestazioni religiose e dottrine varie, che si possono allineare alla visione del mondo globale o a quella scientifica, pur rimanendo indipendenti. Rappresentano la dualità di visioni e atteggiamenti nell'interpretazione del reale che contraddistingue il soggetto nella società e nell'intimità.

Un valore – e i valori da esso generati – fondano il sistema di comportamenti sociali secondo la decima concezione dell'ideologia. Si tratta di un campo ristretto del reale, fondato sulla condivisione in una società di codici giuridici, etici e normativi. Si realizza nel pratico con la proibizione di certe attività e l'incoraggiamento di altre, in un settore demarcato e specifico del gruppo sociale.

L'undicesima e ultima concezione vede l'ideologia come sentimento individuale nei confronti di un referente esterno, sociale o naturale. Non essendo né una visione del mondo, né un comportamento, il sentimento è il grado più intimo e basso dell'ideologia, al pari della falsa coscienza, inconsapevole e soggettivo, al punto da non richiedere nemmeno un'organica espressione linguistica. I sentimenti sfociano in amori e passioni, ma non costituiscono mai dottrine o strutture sociali ideologiche.[12]

Stilata questa opportuna classificazione, che qui abbiamo riassunto e scarnificato fino all'osso per motivi di spazio, Rossi-Landi opta per una polarizzazione al fine di evidenziare le concezioni ideologiche più fondanti. La sesta concezione, cioè l'ideologia come falso pensiero, si colloca al polo negativo per i suoi effetti peggiorativi sulla prassi del reale, mentre al polo positivo collochiamo l'ottava concezione, cioè l'ideologia come

[12] Cfr. F. ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., pp. 37-51. Nel saggio, Rossi-Landi tratta largamente delle undici possibili concezioni di "ideologia". Qui ci limitiamo e permettiamo di riassumere con un taglio drastico la sua elaborazione teorica, ben consci che un simile argomento implica, per la sua vastità, di tralasciare l'origine storica e filosofica di tali concezioni.

visione del mondo, che può assumere senso positivo, o comunque descrittivo-neutrale. Tra questi due poli, in base al grado di consapevolezza del soggetto e al grado di generalità dell'estensione ideologica, si possono collocare tutte le altre concezioni. Giungiamo, quindi, alla concezione definitiva di ideologia per Rossi-Landi, che fonde i due poli sostenendo che l'ideologia si configura come una rappresentazione sociale, fondata sulla condivisione dei significati attraverso cui la comunità crea il proprio senso di realtà, fortemente condizionata dalla gerarchia di potere che ne regola il meccanismo di riproduzione sociale (cioè «l'insieme di tutti i processi per mezzo dei quali una comunità o società sopravvive»).[13] Nel terreno fertile e neutrale della visione del mondo come rappresentazione, in cui ogni ramo della "riproduzione sociale" può essere intaccato dalla mistificazione ideologica, «la falsa coscienza è pensiero falso, e quindi ideologico, e comporta direttamente una falsa praxis, cioè un comportamento umano osservabile e calato nella società che abbia un significato»,[14] e questa concezione dell'ideologia «come pensiero falso cui si accompagna necessariamente una falsa praxis ci si sta dunque trasformando sotto gli occhi in una concezione dell'ideologia come progettazione sociale. Una progettazione sociale è un'organizzazione altamente finalizzata e teoricamente ben fondata (o vogliosa di esserlo, e capace di ogni trucco per fingerlo) di tutta la pratica sociale di una determinata società o, al limite, dell'umanità nella sua interezza».[15]

Da questo punto di arrivo, Rossi-Landi conclude sostenendo che ogni individuo è un prodotto della progettazione sociale – dato che «non esiste alcuna zona non-ideologica della realtà»[16] – frutto di condizionamenti biologici fin dal grembo materno, costrizioni ambientali come la classe sociale di appartenenza e i suoi stereotipi culturali, vincoli

[13] F. ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., p. 57.
[14] Ivi, p. 128.
[15] Ivi, p. 131.
[16] ID., *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1972, p. 99.

formativi inculcati dalla scuola e da altre istituzioni. Ogni discorso è condizionato socialmente dalla relativa visione del mondo, perpetuata da un'inerzia segnica controllata dalla gerarchia dominante, cioè «la classe che possiede il controllo dell'emissione e circolazione dei messaggi verbali e non-verbali costitutivi di una data comunità»[17] da un punto di vista semiotico, che, in quanto pratica sociale, è falsa coscienza e quindi ideologia. Si pensa solo ideologicamente, poiché il pensiero è deformato da una percezione del mondo basata su una *praxis* condizionata embrionalmente. La conclusione di Rossi-Landi è che un discorso può liberarsi dall'ideologia dominante conservatrice solo se guarda al futuro, immaginando un mondo nuovo extrastorico, forgiato nel movimento e nell'unione in un'unica progettazione sociale di tutte le istanze di liberazione volte al rinnovamento.[18] Questo postulato sarà fondamentale per esplicitare il risvolto innovatore nell'ideologia del protagonista di Paolo Cognetti e verrà ripreso nel capitolo in cui esploreremo *Le otto montagne.*

I.2. Breve sosta in compagnia di Terry Eagleton. Messa a punto della nozione di ideologia

Per quanto ripresa in chiave volutamente incompleta e frammentaria, l'analisi di Rossi-Landi si rivela cruciale per comprendere quante accezioni formino la nebulosa del significato di ideologia. La tassonomia proposta dal filosofo italiano necessita di un'ulteriore messa a punto, che affini e aggiorni le definizioni nell'ottica della contemporaneità, in cui la cultura e la percezione del reale si sono espanse e mutate con

[17] Cfr. F. ROSSI-LANDI, *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1972, p. 103.
[18] Cfr. ID., *Ideologia*, cit., pp. 234-241. Va precisato che, sempre per ragioni di spazio e per non rendere il lavoro prolisso, la teorizzazione di ideologia in Rossi-Landi si allarga abbracciando il campo della semiotica e della teoria dei segni. Qui limiteremo la trattazione a una definizione più 'operativa'.

l'avvento di nuove tecnologie all'epoca inimmaginabili, con l'evoluzione di nuove forme di dominio neoliberista e con i rapidi mutamenti socio-economici degli ultimi decenni. Come in una sorta di imbuto, Terry Eagleton, filosofo e critico letterario inglese, fornisce in alcuni saggi degli anni Novanta un'importante sfrondatura dei concetti di ideologia che sopravvivono tuttora. Nella pluralità di accezioni «il termine ideologia minaccia di espandersi fino a svanire»,[19] data la sua natura polimorfica, che nei secoli l'ha visto evolvere da banale "scienza delle idee" illuminista fino a diventare l'esatto opposto, cioè un idealismo speculativo e mistificante tutt'altro che scientifico.[20] Per non rischiare che un concetto tanto prezioso si smarrisca nelle trame del reale e dell'immaginario sino a diventare insignificante, Eagleton propone sei concezioni[21] sincroniche e contemporanee di "ideologia", utili per mettere a fuoco il campo d'azione e la meta.

Provocatorio al punto da definire l'ideologia come l'alitosi (dato che la notiamo sempre e solo negli altri) o come il meccanismo inconsapevole che induce a vedere nelle altre persone insetti o divinità, automatismo che deriva da condizionamenti inconsci fin dal latte materno,[22] Eagleton ragiona per approssimazioni e stratificazioni, potando le concezioni marginali. La sua prima accezione è quella di ideologia come cultura, neutrale e distante dalle pratiche quotidiane, considerabile come l'insieme di processi produttivi di significati e simboli che forgiano la visione del mondo di una comunità accomunata da valori, convinzioni e idee. Una visione angolare ancora troppo generica e refrattaria rispetto alle contraddizioni della prassi. La seconda, simile al concetto di "visione del mondo", ma ancora distante dal concetto di pianificazione sociale, è quella di ideologia

[19] T. EAGLETON, *Ideologia, storia e critica di un'idea pericolosa*, trad. it. di Marilena Renda, Roma, Fazi, 2007 (London 1991), p. 44.
[20] Cfr. ID., *Ideology*, cit., p. 189.
[21] Cfr. ID., *Ideologia, storia e critica di un'idea pericolosa*, cit., pp. 77-80. Come nel caso dell'analisi di Rossi-Landi, ci limitiamo a riassumere e a collocare su un'immaginaria linea temporale le definizioni più compiute del termine.
[22] Cfr. ID., *Ideology*, cit., p. 296.

come insieme di idee e convinzioni che legittimano e definiscono un gruppo sociale specifico, con tutti i suoi interessi particolari. Promuovendo questi interessi particolari a una visione politica d'insieme, arriviamo alla terza concezione: l'ideologia come affermazione della forma politica imposta da un gruppo sociale su un altro, introducendo dinamiche d'azione e di potere per la conservazione degli interessi comuni. Quest'ultima accezione ingloba giudizi negativi e fa emergere il lato suadente e non veritiero della struttura ideologica. La quarta concezione affina ulteriormente la terza: si tratta dell'ideologia come affermazione degli interessi peculiari della classe dominante su tutte le altre, ma in chiave ancora neutrale. Perfezionando ulteriormente e abbandonando la neutralità del termine "interesse", la quinta concezione vede l'ideologia come legittimazione degli interessi della classe dominante tramite il ricorso a inganno pianificato e mistificazione, per la perpetrazione di idee nocive per gli altri gruppi sociali e partitiche. Tralasciando la divisone in classi, la sesta possibile accezione di ideologia allarga il senso peggiorativo all'intera struttura sociale: il complesso della strutturazione sociale perpetra idee false e convinzioni mistificanti. Come vedremo più avanti, sarà questa la concezione di base dell'impianto teorico marxista atto a spiegare la feticizzazione sociale attraverso il mercato delle merci.[23]

In sostanza, Eagleton evita una definizione univoca che inglobi tutte le accezioni di ideologia, poiché «la parola "ideologia" è un testo, un tessuto in cui si intrecciano diversi fili; è tramato di storie differenti, e probabilmente è più importante valutare cosa possiamo salvare o gettare via in ciascuna di queste genealogie piuttosto che fonderle con violenza in una Grande Teoria Globale».[24] Eppure, nell'opera troviamo delle definizioni generali che

[23] Cfr. T. EAGLETON, *Ideologia, storia e critica di un'idea pericolosa*, cit., p. 81.
[24] Ivi, p. 34.

riteniamo più che meritevoli di essere citate qui, per fare luce su un concetto tanto opaco. Se

> Da un lato, l'ideologia non è un insieme di astratte dottrine ma ciò che ci rende come siamo, il tessuto costitutivo della nostra identità; dall'altro, si presenta come una sorta di verità anonima e universale. […] Essa si presenta abbastanza di frequente come un guazzabuglio di etichette impersonali e di luoghi comuni; tuttavia queste banalità di lungo corso sono intrecciate così profondamente alle radici dell'identità personale da spingerci di tanto in tanto all'assassinio o al martirio. Nella sfera dell'ideologia, particolare concreto e verità universale scivolano incessantemente l'uno nell'altra, bypassando la mediazione dell'analisi razionale. […] L'ideologia non è intrinsecamente falsificante, soprattutto se la consideriamo nella sua accezione più ampia di connubio tra potere e discorso. In una società giusta, non ci sarebbe bisogno di ideologia, intesa nel senso peggiorativo del termine, poiché non ci sarebbe nulla da giustificare.[25]

Questo significa che se l'ideologia si tramuta spesso in mistificazione e inganno, ciò è dovuto a elementi costituitivi interni alla società, non alla natura del concetto in sé. L'ideologia non deve per forza essere una mistificazione volta a interessi politici e alla loro legittimazione tramite falsificazione, al contrario, può rivelare le condizioni materiali che generano una certa affermazione e il rapporto tra queste condizioni e la prassi quotidiana in cui il potere si inscrive invisibilmente attraverso le idee. Nessuno, neppure l'antagonista più radicale, si può illudere di districare l'ideologia dalla realtà pragmatica, dato il connubio che lega dualisticamente queste entità su più piani (razionale, tradizionale, arcaico, mitologico e sociale). Eppure, esiste un campo in cui l'ideologia può essere messa in discussione. Nell'ambito pragmatico della lotta politica, ma anche nella resistenza letteraria alle gerarchie dominanti, «se una teoria dell'ideologia ha valore, è nel contribuire a illuminare i processi grazie ai quali possiamo liberarci dalle idee nocive alla nostra

[25] T. EAGLETON, *Ideologia, storia e critica di un'idea pericolosa*, cit., p. 64.

vita»,[26] permettendo tramite la critica e la dialettica un risveglio delle coscienze di uomini e donne messi di fronte alla più rude manifestazione del potere e dei suoi meccanismi invisibili. Se una delle più citate definizioni di Eagleton vede l'ideologia «as a set of discursive strategies for legitimating a dominant power»,[27] significa che è possibile individuare e smontare le strategie attraverso cui alcuni complessi di idee vengono attuati da un gruppo sociale particolare che persegue determinati interessi e li rende accettabili al resto della società, per tentare di procedere a una liberazione da tali idee e strutturarne di nuove, che mutino il modo di vedere e di sentire.

I.3. Fine del sentiero. La definizione conclusiva di Slavoj Žižek

Con la concezione stratificata di ideologia tracciata da Eagleton, che la definisce come una struttura a livelli che incrocia sistemi di credenze con rappresentazioni simboliche e materiali della realtà, che formano l'identità e a legittimano i rapporti di potere che dominano silenziosamente la società,[28] si giunge finalmente al punto nodale di questa breve escursione di riscaldamento, necessaria come una buona sessione di *stretching*. Il contributo contemporaneo più significativo e aggiornato per tentare di porre un freno alla polisemia del termine "ideologia" è rintracciabile nelle opere di Slavoj Žižek. Secondo Francesco Muzzioli, Žižek adotta una nozione di ideologia allargata a «comprendere tutte le manifestazioni attuali dell'immaginario collettivo, nonché le dichiarazioni di essere al di là dell'ideologia (il diffuso atteggiamento postmoderno), e la collega al potere dell'ordine simbolico, il cosiddetto "Grande Altro", estensione sociale del

[26] T. EAGLETON, *Ideologia, storia e critica di un'idea pericolosa*, cit., p. 375.
[27] ID., *Ideology*, cit., p. 8.
[28] Cfr. ID., *The ideology of the aesthetic*, cit., pp. 352-353.

Super-Io freudiano, la convenzione comunemente accettata che regge una certa società».[29] Nell'ottica del filosofo sloveno l'ideologia è una componente onnipresente nell'architettura del reale, come afferma in *The Sublime Object of Ideology*, testo cardine per comprendere come la nuova e più aggiornata accezione del termine non sia solamente una distorsione della realtà attuata tramite strumenti propagandistici o una falsa coscienza innestata dalla classe dominante, quanto piuttosto un fondamento della stessa identità, fossilizzatosi nell'inconscio.

> Ideology is not a dreamlike illusion that we build to escape insupportable reality; in its basic dimension it is a fantasy-construction which serves as a support for our 'reality' itself: an 'illusion' which structures our effective, real social relations and thereby masks some insupportable, real, impossible kernel (conceptualized by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe as 'antagonism': a traumatic social division which cannot be symbolized). The function of ideology is not to offer us a point of escape from our reality but to offer us the social reality itself as an escape from some traumatic, real kernel.[30]

Fondendo filosofia e psicanalisi, Žižek fa emergere quanto sia attuale il concetto di ideologia, vista qui come un meccanismo che sostiene e struttura la realtà dal suo interno, una sorta di architettura invisibile che rende la realtà accettabile anche se sottoposta al dominio di una coscienza falsata. L'ideologia è il reale in sé. Perciò, la realtà viene accettata nella sua moltitudine di significati soggettivi grazie a un sistema ideologico che la abbraccia nella sua interezza, proprio come una coperta trapuntata (la cosiddetta «Ideological quilt»)[31] che copre i significanti fluttuanti collegati ai rispettivi referenti – visti come elementi proto-ideologici parzialmente autonomi connessi da un campo

[29] FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci editore, 2019, p. 261.
[30] SLAVOJ ŽIŽEK, *The sublime object of ideology*, London, Verso, 1989, p. 45. Il concetto di "antagonism" riportato dall'autore è attribuibile a: CHANTAL MOUFFE, ERNESTO LACLAU, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics,* London, Verso, 1985, p. 135.
[31] ID., *The sublime object of ideology*, cit., p. 95.

ideologico uniformato da concetti e punti nodali socialmente condivisi che ne fissano i significati[32] – e li tiene incatenati a un ordine simbolico, un'autorità meta-garante dell'ordine sociale costruito attraverso regole comuni, applicate dalla gerarchia dominante: in altre parole il "Grande Altro".[33] Mutuato come concetto dalla psicanalisi di Jacques Lacan, il "Grande Altro"[34] è centrale per comprendere l'ideologia contemporanea, in quanto si traduce come «l'ordine simbolico che regola la vita sociale»,[35] cioè il potere nascosto dietro il potere, la struttura celata che sostiene e meta-garantisce la gerarchia dominante, immaginabile come un «Altro dell'Altro»,[36] un dittatore invisibile che opera attraverso la rappresentanza e la mano dei soggetti che avvolge col suo immaginario. Nel documentario divulgativo *The Pervert's Guide to Ideology*,[37] Žižek esemplifica questo concetto citando il film *They Live*,[38] in cui l'ideologia non è più interpretata come un paio di occhiali (una lente o un filtro, fuor di metafora) che distorcono e offuscano la realtà, bensì come la realtà vera e propria. Secondo il filosofo, in *They Live* gli occhiali che il protagonista indossa per scoprire i veri messaggi nascosti dalla propaganda nei tabelloni pubblicitari, nei poster elettorali e sui giornali, rappresentano la critica ideologica. Di conseguenza, «When you put the glasses on you see dictatorship in democracy. It's the invisible order, which sustains your apparent freedom».[39] L'ideologia tardocapitalista del presente non è più imposta da un totalitarismo violento e a senso unico che richiede ai

---

[32] Cfr. S. ŽIŽEK, *The sublime object of ideology*, cit., p. 95.
[33] Cfr. ID., *Il Grande Altro*, a cura di Marco Senaldi, trad. it. di Marco Senaldi, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 14.
[34] Cfr. JACQUES LACAN, *Il seminario, Libro III, Le Psicosi,* a cura di Antonio di Ciaccia, trad. it. di Antonio di Ciaccia, Torino, Einaudi, 1985 (Paris 1981), p. 5. In questa raccolta di seminari tenuti tra il 1955 e il 1956, Lacan introduce il concetto di "Grande Altro" in chiave psicanalitica per identificare un'entità astratta che precede il soggetto e ne struttura l'essenza.
[35] S. ŽIŽEK*, Il Grande Altro*, cit., p. 14.
[36] *Ibidem.*
[37] Cfr. SOPHIE FIENNES, *The Pervert's Guide to Ideology,* United Kingdom, P Guide Productions, 2012, 144 min., a colori.
[38] Cfr. JOHN CARPENTER*, They Live*, United States, Alive Films, 1988, 93 min., a colori.
[39] Cfr. S. FIENNES, *The Pervert's Guide to Ideology*, cit.

soggetti di immolarsi per la nazione o di sacrificarsi in nome della fede religiosa. Al contrario, nella maggior parte delle nazioni occidentali la gerarchia dominante richiede ai soggetti di realizzare loro stessi attraverso la carriera, di godersi la vita, di acquistare merci feticizzate che possano risolvere ogni loro problema e che possano riempire il vuoto interiore. Provocatoriamente, il soggetto prova gioia nell'essere immerso nella struttura ideologica e, se il godimento dovesse venire meno per l'emergere di una conflittualità antagonista di qualsiasi sorta che demistifichi la coerenza della narrazione ideologica, il "Grande Altro" neutralizzerà ogni minaccia adattando il suo racconto simbolico, trovando un capro espiatorio e alimentando teorie del complotto che preservino i meccanismi invisibili che dominano la realtà.[40]

La cultura di massa diventa un sintomo di questo potere nascosto, si lega all'ideologia come una catena di sinonimi. L'ideologia è (anche) la cultura di massa, che a sua volta è l'immaginario del "Grande Altro", il «tenutario dell'ordine simbolico»,[41] il potere che si moltiplica e propaga nell'immaginario inteso «come il modo con cui i soggetti si strutturano definitivamente dentro un ordine simbolico e con ciò compiono la loro sparizione».[42] La cultura di massa è la più chiara manifestazione dell'ideologia di massa, dei valori e delle strutture imposte dal tardocapitalismo. Ne consegue che l'immaginario collettivo è un sintomo di questa struttura ideologica, di questo sogno culturale impositivo. Il "Grande Altro", inteso come riflesso nascosto e motore dell'ideologia, non è altro che «il potere in tutte le sue forme»,[43] la rete di leggi non scritte, l'insieme delle convenzioni sistematicamente intese che strutturano un gruppo sociale, seppure invisibili e indefinite.

---

[40] Cfr. S. FIENNES, *The Pervert's Guide to Ideology*, cit.
[41] S. ŽIŽEK, *Il Grande Altro*, cit., p. 197.
[42] *Ibidem*.
[43] Ivi, p. 203.

In *Il Grande Altro*, Žižek con il suo tipico approccio intersezionale introduce un concetto chiave per la trattazione: il fatto che la letteratura possa assumere significato attraverso un particolare punto nodale che la qualifica positivamente tra le varie attività e pratiche umane, che si riassume nella sua possibilità di «attraversare il fantasma»,[44] con l'obiettivo di «evidenziare il reale dell'antagonismo, […] quella frattura che le rappresentazioni cercano di suturare e nascondere».[45] In altre parole, la letteratura ha il compito di mostrare le spaccature di quella che quotidianamente chiamiamo realtà, per permettere di intravedere una scintilla di verità, una contingenza spogliata dalla strutturazione delle fantasie ideologiche. Per Žižek, la letteratura può strappare il soggetto dall'inconscio coinvolgimento che lo attanaglia al pragmatismo del reale e ai suoi capricci, permettendogli un'immersione nelle profondità di quel «nucleo reale della fantasia che trascende l'immaginario».[46] Attraverso la letteratura, il soggetto mette in discussione il suo agire e protrarsi in un universo auto-referenziale tutt'altro che post-ideologico, per indurlo a ridiscutere la realtà quotidiana, sfrondandola da tutti gli schermi di manipolazione ideologica, per approdare all'ultimo livello del represso, a una verità che resiste alla "fantasia" costruita dall'ordine ideologico nascosto dietro il neoliberimo.[47]

Grazie alla letteratura il soggetto può, quindi, sperimentare i limiti delle mistificazioni immaginarie, affrontare le contraddizioni che evidenziano la fallacia delle strutture simboliche e le istituzioni che strutturano la vuota quotidianità, fino ad approdare a un nuovo «ritorno del Reale»,[48] espulso quello erroneo. Solo frantumando il dominio dell'immaginario, dell'ideologia della massa che vernicia il presente con la sua patina di

---

[44] Cfr. S. ŽIŽEK, *Il Grande Altro*, cit., p. 69.
[45] F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 262.
[46] S. ŽIŽEK, *Benvenuti nel deserto del reale*, trad. it. di Piero Vereni, Milano, Meltemi, 2017 (London 2002), p. 22.
[47] *Ibidem*.
[48] ID., *Benvenuti nel deserto del reale*, cit., p. 170.

irrealtà, il soggetto può avere fede in una nuova azione intellettuale che assuma significato.[49]

Nei suoi ultimi lavori, Žižek oscilla tra visioni cupe e spiragli di cauto ottimismo. Se, da un lato, in *Pandemic! COVID-19 Shakes the World* (2020) esaspera la concezione di ideologia come una struttura illusoria e mistificante di idee che integrano e legittimano l'ordine stabilito – con la loro congerie di contraddizioni, disuguaglianze e prepotenze – al punto da paragonarla a un virus e a un filtro che isolano il soggetto e ne permettono un controllo ancor più marcato da parte di nuovi Stati totalitari garantiti dalla situazione d'emergenza sanitaria,[50] dall'altro troviamo nella sua penultima opera *Too late to awaken: what lies ahead when there is no future?* (2023) una possibile risposta, che combacia con svariati punti de *Le otto montagne* di Paolo Cognetti. In questo saggio del filosofo sloveno, infatti, emerge l'ultima e la più importante concezione di ideologia dominante, nonché una possibile soluzione per resistervi, che sarà cruciale per questa trattazione. In *Too late to awaken: what lies ahead when there is no future?* Žižek riscontra nell'ideologia dominante l'evoluzione di alcune funzioni: essa oggi sembra dire la verità, ma crea le condizioni affinché il soggetto percepisca questa verità come una bugia.[51] La struttura ideologica sembra rimandare costantemente a qualcosa di altro, come nella proliferazione delle teorie complottiste, rifugiandosi dietro una cortina di complessità e di misteri apparentemente coerenti, al punto che, per cogliere la verità, il soggetto dovrebbe banalmente soffermarsi sulla realtà che ha di fronte, senza ricercare cause secondarie che spieghino i meccanismi contingenti (per esempio la pandemia o i nuovi focolai di guerra contemporanei).[52] L'ideologia si nasconde in bella vista, nella realtà effettuale mistificata che ha costruito,

[49] Cfr. S. ŽIŽEK, *Benvenuti nel deserto del reale*, cit., p. 171.
[50] Cfr. ID., *Pandemic! Covid-19 shakes the world*, London, OR Books, 2020, p. 53.
[51] Cfr. ID., *Too late to awaken: what lies ahead when there is no future?*, London, Allen Lane, 2023, p. 16.
[52] Ivi, p. 122.

rinnegando la vecchia maschera di falsificazioni a cui era associata negli ultimi decenni del secolo scorso. Se prima l'ideologia funzionava come sintomo di una realtà altra, che faceva trasparire le sue schermature adattive, oggi sembra funzionare più come un feticcio. Mentre un sintomo può essere vulnerabile alla critica dell'ideologia, poiché l'incantesimo mistificatorio si frantuma nel momento in cui la critica mostra i meccanismi della falsificazione ideologica, portando al risveglio del soggetto-vittima che apprende la sua falsa coscienza del reale, il feticcio non può essere smascherato. La nuova funzione feticistica si traduce in una schermatura ideologica molto più radicale e concreta. Se il soggetto può rendersi conto di possedere una falsa coscienza del reale e, di conseguenza, può liberarsi del sintomo ideologico, scegliendo se tornare ad agire perseguendo la verità o se continuare ad agire aderendo a un reale falsato, con la natura dell'ideologia-feticcio ciò non è più attuabile,[53] poiché

> Fetish is not the element to which I hold so that I can act while ignoring what I know – fetish is this knowledge itself. The cynical reasoning is: 'I know very well what I'm doing, so you cannot reproach me that I don't know what I am doing.' This is how, in today's capitalism, hegemonic ideology includes (and thereby neutralizes the efficiency of) critical knowledge: critical distance towards the social order is the very medium through which this order reproduces itself. Just think about today's explosion of art biennales (Venice, Kassel…): although they usually present themselves as a form of resistance towards global capitalism and its commodification of everything, they are in their mode of organization the ultimate form of art as a moment of capitalist self-reproduction.[54]

In questa nuova visione l'ideologia si rafforza definitivamente gettando la maschera della mistificazione per divenire la struttura propria del reale e la conoscenza che ne

[53] S. ŽIŽEK, *Too late to awaken: what lies ahead when there is no future?*, cit., p. 174.
[54] Ivi, p. 168.

deriva, lavorando cinicamente per frapporre una barriera inscalfibile che la preservi da ogni tentativo di critica oggettiva. Sistematizzandosi nelle pieghe del reale e costruendosi un immaginario che ne esclude ogni possibile alternativa, il concetto di "cinismo ideologico" permette di comprendere i meccanismi che l'ideologia contemporanea applica per mantenere gli individui intrappolati nella massa, senza neppure imporre forme di controllo totalitarie o fondamenti religiosi. Anche se il soggetto è ben conscio di vivere una mistificazione, la gerarchia dominante non permette di immaginare alternative. Mutuando un passaggio da *Realismo capitalista* di Mark Fisher, l'esclusione da parte dell'ideologia dominante di un mondo alternativo a quello del tardocapitalismo è «uno slogan che racchiude alla perfezione quello che intendo per "realismo capitalista": la sensazione diffusa che non solo il capitalismo sia l'unico sistema politico ed economico oggi percorribile, ma che sia impossibile anche solo immaginare un'alternativa coerente».[55] I soggetti si rendono perfettamente conto di vivere in una falsificazione ideologica, ma la barriera di cinismo costruita da una gerarchia dominante tramite livelli di "fantasie" sempre più profondi, fino a stabilirsi e diluirsi nell'inconscio, fa sì che i soggetti perseguano le loro attività senza la minima battuta d'arresto, neutralizzando anche solo l'idea di fantasticare una realtà alternativa che possa risolvere le contraddizioni del presente, fino ad arrivare all'annullamento di ogni tentativo di critica.[56]

La concezione ideologica di Žižek in *Too late to awaken: what lies ahead when there is no future?*, che sarà la principale interpretazione utilizzata in questo elaborato, sembra non ammettere alcuna speranza. L'ideologia neoliberale odierna è più coriacea di quanto la critica possa concepire, presentandosi come infinitamente longeva e inespugnabile persino agli attivismi culturali più audaci. Il tardocapitalismo avanzato resiste anche alle crisi e ai

[55] MARK FISHER, *Realismo capitalista*, trad. it. di Valerio Mattioli, Roma, Nero, 2018 (Winchester 2009), p. 26.
[56] Cfr. S. ŽIŽEK, *Too late to awaken: what lies ahead when there is no future?*, cit., p. 166.

mutamenti più radicali, dimostrando l'infondatezza e la scarsa efficacia di ogni plausibile sistema politico-economico contrastivo o alternativo.[57] Questa condizione di apparente libertà democratica in cui è immerso gran parte dell'Occidente si coagula in un mondo di imperituri e impercettibili regolamentazioni, controlli e manipolazioni, costitutive della cultura della società di massa. Il reale sfuma nel silenzio della «wrongly so-called "post-ideological" era, the main space in which ideology remains fully operative is precisely the thick network of daily practices with their implicit rules and customs that we follow without even being fully aware of them – the domain, precisely, of "mute ideology"».[58]

L'ideologia neoliberale ammutolisce e, all'apparenza, scompare, diventando ancor più incisiva e permeando la realtà, nonostante le molteplici crisi (climatiche, storiche, sociali) che la dilaniano. Paradossalmente, in pieno stile zizekiano, è proprio dalle crisi che la critica dovrebbe ripartire per contrastare il corso storico.[59] Se nella cosiddetta era post-ideologica l'ideologia sta morendo, le crisi serviranno a risvegliare la coscienza del soggetto assopito nelle "bolle"[60] protettive assicurate dalla gerarchia dominante del «*corporate neo-feudalesim*».[61] Il risveglio pessimistico sarà brusco, infiammato dall'acuirsi delle crisi globali sempre più frequenti e devastanti, che costringeranno i soggetti a trovare davvero un'alternativa effettuale, oppure ad abbandonarsi alla tragedia della storia e dei suoi nuovi dittatori feudali, fisici o virtuali che siano. Interessante notare come, nell'ultima pagina, la conclusione teorica di Žižek riprenda proprio la letteratura e il suo ruolo salvifico, attraverso l'opera di uno dei suoi più eccelsi rappresentanti modernisti, che invita il soggetto alla movimentazione per uscire dalla sua bolla.

---

[57] Cfr. S. ŽIŽEK, *Too late to awaken: what lies ahead when there is no future?*, cit., p. 166.
[58] Ivi, p. 183.
[59] Ivi, p. 188.
[60] Cfr. ELI PARISER, *The filter bubble: what the Internet is hiding from you*, London, Penguin, 2012, p. 35. Il concetto di "filter bubble" deriva da questo testo, che spiega come Internet e *social media* isolino gli utenti in base ai loro comportamenti e convinzioni, mantenendoli ignari di punti di vista alternativi o contraddittori.
[61] S. ŽIŽEK, *Too late to awaken: what lies ahead when there is no future?,* cit., p. 188.

> A collection of Bertolt Brecht's (largely ignored or forgotten) short interviews and encounters was recently published under the title Our Hope Today is the Crisis. Let's be courageous enough to fully endorse this insight: instead of just trying to escape, postpone, or minimize the threat posed by the four new riders of the apocalypse; instead of continuing to dwell in our melancholic apathy and frantically doing nothing, let's mobilize ourselves to attack the roots of our crisis, with all the risks that this involves. Because the greatest risk today is doing nothing and allowing history to follow its course.[62]

Proprio da questa movimentazione Žižek riparte nel suo ultimo saggio *Against progress* (2025), focalizzato su una critica radicale del concetto di progresso alla luce degli ultimi sconvolgimenti climatici, tecnologici ed economici. Per rispondere all'ideologia dominante che preserva un mondo di contraddizioni atte a rendere comunemente accettabili le continue catastrofi ambientali, l'inasprirsi del divario economico tra classi sociali abbienti e classi sociali emarginate, il nuovo colonialismo estrattivista, le nuove tecnologie sempre più alienanti e garanti di un controllo sugli utenti, lo scoppio di nuove guerre, i fondamentalismi religiosi imperversanti, il filosofo inneggia alla formulazione di una nuova visione del mondo che superi il capitalismo, l'origine di ogni crisi, sostenendo che le contromisure adottate dal sistema dominante attuale non possano rivelarsi incisive.[63] Tra i punti nodali di quest'ultima trattazione, Žižek decostruisce in particolare le soluzioni rivoluzionarie proposte da Saito Kohei nel suo *bestseller* intitolato *Il capitale nell'Antropocene*, sostenendo che l'attivismo ecologista e il "comunismo della decrescita" mutuato dal filosofo giapponese dagli ultimi scritti di Marx[64] non siano altro che palliativi ingenui che non risolvono i problemi del presente alla radice, infatti «the only way to

[62] Cfr. S. ŽIŽEK, *Too late to awaken: what lies ahead when there is no future?*, cit., p. 202.
[63] Cfr. ID., *Against progress*, London, Bloomsbury, 2025, p. 15.
[64] Cfr. SAITO KOHEI, *Il capitale nell'Antropocene*, trad. it. di Andrea Migliorini, Torino, Einaudi, 2024 (Tokyo 2020), p. 7.

achieve real progress today is to problematize the very notion of progress which dominates not only our ideology but our actual lives. Yet, on a burning planet, even this does not go far enough».[65] L'ultima soluzione che propone Žižek è sistematica e radicale: non solo è necessario ristrutturare il concetto di progresso per orientarlo nuovamente verso un fine globalmente emancipatorio, ma dobbiamo anche riconoscere come concrete e inevitabili le crisi in cui siamo immersi, per immaginare un nuovo futuro divergente rispetto al sistema delle idee dominanti. Secondo quest'ultima teoria, denominata "*Disavowal*"

> We should approach the prospect of an ecological or social catastrophe: not 'realistically' appraising the likelihood of the catastrophe, but accepting it as our fate, as unavoidable, and then, on the basis of this acceptance, mobilize ourselves to perform the act which will change destiny itself and thereby open up new possibilities within the situation. Instead of saying 'The future is still fluid, we still have time, time to act and prevent the worst', one should accept the catastrophe as inevitable – and then act to undo the destiny which is already 'written in the stars'. […] Ominous signs are already emerging but these signs are ambiguous – their meaning comes from the imagined/predestined catastrophe, and it is in our power to rewrite the past that leads to this future.[66]

Se l'ideologia dominante ha completamente strutturato la realtà che percepiamo, arrivando a inglobare anche le correnti antagoniste (ecologismo, avanguardie artistiche, de-colonialismo, femminismo) e gli ideali anti-ideologici, servono idee nuove e ideologie innovatrici, forgiate sull'azione, sull'unione delle istanze di resistenza e sul loro movimento attivo, che possano riplasmare il mondo originandosi come risposte concrete alle crisi imperversanti. Le idee influenzano la struttura della realtà da sempre, in un delicato equilibrio tra passato e futuro. Devono solo essere incanalate in un modello o in

[65] S. ŽIŽEK, *Against progress,* cit., p. 15.
[66] Ivi, p. 106.

una rappresentazione per prendere vita e fornire soluzioni al presente.[67] Paolo Cognetti in *Le otto montagne* presenta certamente un modello nuovo di esistenza, lontano dall'ideologia neoliberista, fondato sulla riappropriazione da parte dei due personaggi principali, Bruno e Pietro, del loro tempo e della loro esistenza, in un lungo lavoro di ricostruzione di un autentico rapporto intrapersonale e interpersonale.

[67] DAVID RUNCIMAN, *The history of ideas, Equality, Justice and Revolution,* London, Profile Books, 2024, p. 56.

CAPITOLO SECONDO

APRIRE UNA VIA

TASSONOMIA DELLA CRITICA IDEOLOGICA

II.1. Nascita della critica ideologica. La svolta marxista

Per liberarsi dall'ideologia, quindi, occorre "attraversare il fantasma",[1] vedere oltre la realtà ideologica, per tornare a immaginare mondi possibili che risolvano le crisi del presente – ripartendo proprio da queste – attraverso il movimento pragmatico e l'unione coesa di tutte le istanze di resistenza sincroniche, ma isolate dalla sovrastruttura tardocapitalista inerziale grazie alla "mute ideology", in uno slancio di realizzazione e accettazione della catastrofe imminente che si risolva in pratiche attive anti-conservatrici orientate al futuro e al cambiamento.[2]

La letteratura deve rappresentare una soluzione, la visione di un nuovo mondo possibile e alternativo,[3] come nel caso de *Le otto montagne* di Paolo Cognetti. La letteratura, in quanto forma d'arte appartenente al reale, è certamente uno dei tanti rami abbracciati dall'ideologia, ma non deve necessariamente perpetuare la visione ideologica conservatrice. Come rappresentazione artistica, può dipingere una realtà nuova, mossa da

[1] Cfr. S. ŽIŽEK, *Il Grande Altro*, p. 69.
[2] Cfr. ID., *Too late to awaken: what lies ahead when there is no future?*, cit., p. 183.
[3] Cfr. F. MUZZIOLI, *L'alternativa letteraria*, Roma, Meltemi, 2002, p. 8.

un'ideologia innovatrice.[4] Nel disegno complessivo, la letteratura è un elemento cardinale della cultura, cioè dell'«immaginario della società di massa»,[5] e proprio per questo deve orientare la sua produzione nell'ottica di una resistenza all'ideologia dominante, corrodendo le sue fantasie fondanti. La liberazione illusoria prospettata dall'era post-ideologica non sussiste, poiché «le culture non sono un corredo immaginario o una fioritura simbolica che cresce in un certo modo in un determinato terreno; sono da mettere in relazione a interessi "pesanti" e a gerarchie di dominio e di subalternità che ne viziano alla radice l'innocenza apparente e l'innocuità. L'alternativa dovrebbe contenere, perciò, i germi di una critica dell'ideologia dominante».[6] L'ideologia vista come banale e coerente "visione del mondo" che ha inglobato tutto, è passata in sordina e tralasciata da buona parte della critica moderna. Riflettendo sulla critica dell'ideologia stessa, la prospettiva è ancora più annichilente, dato che lo smascheramento di questa visione del mondo viene spesso giudicato ineffettuale, per la sua inefficacia nel rompere il guscio (o la "bolla") del consumatore o del fanatico di un *brand* o di un partito politico. Se, poi, tutto è ideologia, allora la sua critica a maggior ragione non ha più motivo di esistere.

Questo capitolo si pone l'obiettivo di ripristinare la critica all'ideologia, attraverso una tassonomia della sua genesi, fino ai risultati più recenti. Una simile ricostruzione, che farà leva sulla definizione di ideologia che abbiamo appuntato in precedenza e la raffinerà ulteriormente, sarà un utile fondamento metodologico e un piano d'azione operativo per l'analisi del romanzo di Paolo Cognetti. La traccia che seguiremo sarà costituita dal capitolo sulla critica ideologica redatto da Francesco Muzzioli in *Le teorie della critica letteraria*, opportunamente e spregiudicatamente ampliato per quanto riguarda gli

[4] Cfr. F. ROSSI-LANDI, *Semiotica e ideologia*, cit., p. 268.
[5] S. ŽIŽEK, *Il Grande Altro*, cit., p. 14.
[6] F. MUZZIOLI, *L'alternativa letteraria*, cit., p. 10.

argomenti che riterremo più interessanti al fine di svelare il motore anti-ideologico, o ideologicamente innovatore, de *Le otto montagne*.

Semplificando: «la critica dell'ideologia critica le ideologie»,[7] intese nella maniera più semplice possibile come sistemi di idee-convinzioni che determinano un contesto sociale. «La critica dell'ideologia è critica del dominio»,[8] ovvero la critica dei meccanismi attraverso cui la gerarchia dominante costruisce l'ineludibilità del proprio contesto sociale. Facendo emergere contraddizioni e distorsioni nella comprensione che abbiamo della realtà, ne evidenzia la dittatura silenziosa che la sostiene per garantire gli interessi del dominio. Questa macro-funzione ideologica è più attiva e capillare ora che in passato, anche se il contesto sociale sembra lontano dalle ideologie totalitarie dalla fine della Guerra Fredda.[9] Perciò, dopo la breve escursione nel termine "ideologia", in questo capitolo fisseremo alcuni punti di ancoraggio con l'obiettivo di intraprendere una scalata immaginaria volta a delineare le concezioni contemporanee di critica ideologica, percorrendone le principali traiettorie teoriche.

Non possiamo parlare di critica all'ideologia senza partire dal punto di svolta rappresentato dalle teorizzazioni di Karl Marx e Friedrich Engels, gli esegeti della modernità che hanno teorizzato per la prima volta il concetto di "materialismo storico", ponendo le basi per una nuova interpretazione della letteratura a partire dalle condizioni economiche materiali e dalla struttura produttiva storica che la genera, attraverso le auto-rappresentazioni dell'uomo. Il pensiero marxista fa risalire ogni attività "spirituale", come arte e letteratura, alla base materiale, sociale ed economica che esprime o dipinge. La produzione materiale si intreccia qui per la prima volta con la produzione spirituale,

---

[7] RAHEL JAEGGI, *Forme di vita e capitalismo*, a cura di Marco Solinas, Torino, Rosenberg & Sellier, 2017 (Berlin 2016), p. 67.
[8] *Ibidem*.
[9] Cfr. T. EAGLETON, *Ideologia, storia e critica di un'idea pericolosa*, cit., p. 30.

dichiarando distorte o menzognere tutte quelle rappresentazioni autonome e separate dal "materialismo storico", dalle concrete dinamiche di produzione che permettono la vita del soggetto.[10]

Marx ed Engels non costruiscono una vera e propria teoria critica ideologica, ma ne gettano le basi concettuali, riprese e riattualizzate fino a oggi. Il testo cardine che fornisce una definizione matura e moderna di ideologia è *L'ideologia tedesca* (scritto tra il 1845 e il 1846), raccolta di saggi atti a decostruire l'eredità idealista di Hegel. In opposizione all'idealismo hegeliano, il Marxismo sostiene che la coscienza umana si fonda su una rappresentazione plasmata dalle condizioni materiali dell'esistenza e che solo trasformando queste condizioni si può ambire a cambiare la coscienza del soggetto.[11] Di conseguenza, poiché «la coscienza non può mai essere qualche cosa di diverso dall'essere cosciente, e l'essere degli uomini è il processo reale della loro vita, se nell'intera ideologia gli uomini e i loro rapporti appaiono capovolti come in una camera oscura, questo fenomeno deriva dal processo storico della loro vita, proprio come il capovolgimento degli oggetti sulla retina deriva dal loro immediato processo fisico».[12] Questa prima concettualizzazione di ideologia rappresenta l'originaria presa di coscienza delle contraddizioni illusorie insite nella rappresentazione moderna del reale, paragonata in una similitudine, divenuta ormai proverbiale, all'immagine del reale rovesciata sulla lastra d'argento in una camera oscura dei primi rudimentali dagherrotipi. Appartenente ancora alla concezione embrionale di ideologia come falsa coscienza negativa o auto-illusione mistificante,[13] il punto di svolta risiede nella comprensione che proprio la classe dominante mette in pratica questo 'rovesciamento', in quanto

[10] Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 121.
[11] Cfr. T. EAGLETON, *Ideology*, cit., p. 298.
[12] KARL MARX, FRIEDRICH ENGELS, *L'ideologia tedesca*, trad. it. di Fausto Codino, Roma, Editori riuniti, 2018 (Berlin 1932), p. 87.
[13] Cfr. F. ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., p. 37.

> Le idee della classe dominante sono in ogni epoca le idee dominanti; cioè la classe che è la potenza materiale dominante della società è in pari tempo la sua potenza spirituale dominante. La classe che dispone dei mezzi della produzione materiale dispone con ciò, in pari tempo, dei mezzi della produzione intellettuale, cosicché ad essa in complesso sono assoggettate le idee di coloro ai quali mancano i mezzi della produzione intellettuale. Le idee dominanti non sono altro che l'espressione ideale dei rapporti materiali dominanti, sono i rapporti materiali dominanti presi come idee: sono dunque l'espressione dei rapporti che appunto fanno di una classe la classe dominante, e dunque sono le idee del suo dominio.
>
> Gli individui che compongono la classe dominante posseggono fra l'altro anche la coscienza, e quindi pensano; in quanto dominano come classe e determinano l'intero ambito di un'epoca storica, è evidente che essi lo fanno in tutta la loro estensione, e quindi fra l'altro dominano anche come pensanti, come produttori di idee che regolano la produzione e la distribuzione delle idee del loro tempo; è dunque evidente che le loro idee sono le idee dominanti dell'epoca. Per esempio: in un periodo e in un paese in cui potere monarchico, aristocrazia e borghesia lottano per il potere, il quale quindi è diviso, appare come idea dominante la dottrina della divisione dei poteri, dottrina che allora viene enunciata come "legge eterna".[14]

Riportiamo interamente questo passaggio per la sua cruciale importanza nell'aver definito per la prima volta l'ideologia moderna. Discostandosi dal dominio astratto dell'idealismo hegeliano, Marx ed Engels riportano le idee sulla terra, intrecciandole alle loro rappresentazioni che modulano le concezioni del soggetto rispetto al suo presente. Queste concezioni, che prendono il nome di morale, etica, religione e cosmologia, vengono prodotte e legittimate dalla classe dominante, quella che al giorno d'oggi viene definita da Žižek come la dittatura nascosta del "Grande Altro". Producendo le idee, la classe dominante impone ai soggetti una determinata concezione dei rapporti sociali che legittima gli interessi dominanti, determinando la struttura socioeconomica che forma la società e, di

[14] K. MARX, F. ENGELS, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 104.

conseguenza, secondo la dottrina del "materialismo storico", forma anche le coscienze dei soggetti.[15]

In sostanza, per Marx ed Engels l'unico modo per contrastare l'ideologia dominante e ottenere la liberazione degli individui soggiacenti alla gerarchia di potere è porre fine alla società classista per diritto di nascita e alla divisione del lavoro. Il proletariato deve prendere coscienza delle condizioni materiali di produzione della propria esistenza e demistificare le idee dominanti che le determinano.[16] Se la società borghese impone di credere nell'ideale della libertà, il proletario deve comprendere che nessun individuo sarà mai davvero libero individualmente e collettivamente finché subirà il dominio di un'altra classe. Soltanto rovesciando la propria visione del mondo determinata dal complesso sovrastrutturale delle idee dominanti e ponendo fine al classismo e alla prigionia alienante del lavoro, potrà finalmente raggiungerà la reale libertà, superando quella ideale propinata dalla classe borghese.[17] Ogni "falsa coscienza" plasmata dalla classe dominante a formare idee a tutela dei propri interessi è ideologia per Marx ed Engels. Per attuare un reale cambiamento e liberare le classi oppresse occorre «sgomberare il campo dalle immagini "nebulose" che sono state accumulate nel cervello degli uomini, viene messo in campo lo sguardo sospettoso della critica ideologica».[18] Nella sovrastruttura ideologica che tutto sembra corrodere, il critico ideologico deve saper cogliere una scintilla di resistenza, un moto di opposizione alle idee dominanti false e illusorie. In altre parole, il critico deve

[15] Cfr. KARL MARX, *Introduzione alla critica dell'economia politica*, a cura di Marcello Musto, trad. it. di Giorgio Backhaus, Macerata, Quodlibet, 2023 (Berlin 1859), p. 143.
[16] Cfr. FRIEDRICH ENGELS, *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, trad. it. di Raniero Panzieri, Roma, Editori Riuniti, 1955 (Leipzig 1845), p. 214.
[17] Cfr. K. MARX, F. ENGELS, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 83.
[18] F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 122.

trovare il polo positivo dell'ideologia che demistifica e risveglia, contrapposto al polo negativo dell'ideologia dominante che addormenta e occulta.[19]

In questo quadro moderno, volutamente sintetico e purtroppo frammentario, Marx ed Engels accendono il dibattito sulla valenza della critica ideologica fino a oggi. Nonostante le pesanti trasformazioni che hanno interessato la società negli ultimi due secoli, l'intento primario, cioè l'istanza di liberazione dalle idee dominanti perseguita dai due filosofi, trova ancora numerosi echi in tutta la trattazione critica contemporanea. Se Marx aveva solamente accennato al potere demistificante delle opere d'arte, che perdura al di là del loro periodo storico attraverso i messaggi sempre attuali,[20] in alcuni passaggi de *Per la critica dell'economia politica*, tale teoria troverà terreno fertile negli sviluppi speculativi del Novecento. Per ora basterà cogliere l'importanza della critica ideologica e del punto di vista marxista, sopravvissuto fino a oggi attraversando la tempesta del nuovo capitalismo della "società dello spettacolo" – in cui «lo spettacolo è l'ideologia per eccellenza, perché espone e manifesta nella sua pienezza l'essenza di ogni sistema ideologico: l'impoverimento, l'asservimento e la negazione della vita reale»[21] che trasformano il proletariato in "consumatariato"[22] – fino a sfociare nella ripresa dell'ultima e densamente dibattuta teoria di Karl Marx, il "comunismo della decrescita",[23] nel *bestseller* nipponico di Saito Kohei *Il capitale nell'Antropocene*, sul quale torneremo nonostante le critiche di Žižek.

---

[19] Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 122.
[20] Cfr. K. MARX, *Introduzione alla critica dell'economia politica*, cit., p. 342.
[21] GUY DEBORD, *La società dello spettacolo*, trad. di Paolo Salvadori, Milano, Baldini+Castoldi, 2001 (Paris 1967), p. 190.
[22] Cfr. S. ŽIŽEK, *Vivere alla fine dei tempi*, a cura di Carlo Salzani, Milano, Ponte alle Grazie, 2011 (London 2010), p. 263.
[23] Cfr. K. MARX, *Il capitale*, a cura di Eugenio Sbardella, trad. di Ruth Meyer, Roma, Newton Compton, 2005 (Berlin 1867), p. 1532. In particolare, uno degli ultimi passaggi, nella corrispondenza con la rivoluzionaria Vera Zasulic.

II.2. L'eredità marxista. Sociologia, rispecchiamento, produzione

La concezione di "materialismo storico" teorizzata da Marx ed Engels rappresenta l'attrezzatura basilare e il primo punto di ancoraggio per la scalata ideologica. Questa visione ideologica rimane, però, troppo avulsa dai problemi estetici dell'arte. Se la portata di un'opera letteraria perdura anche al di là del periodo storico in cui è stata prodotta, non possiamo ignorarne il valore estetico e trasversale, solamente accarezzato dal Marxismo, ma non decifrato. Le opere d'arte non possono essere catalogate come documenti catastali o archivi delle proprie epoche d'appartenenza. C'è qualcosa in più, qualcosa che trascende, altrimenti la letteratura procederebbe di pari passo con la sociologia.[24]

Dalle teorie marxiste emerge una letteratura in cui «il valore estetico non viene annullato o superato, quanto piuttosto ridotto e strumentalizzato»[25] a scopi politici, in nome della rivoluzione socialista. Troviamo alcuni esempi di questa 'eredità' marxista negli scrittori dell'ex Unione Sovietica, nei quali il concetto di "bello" era associato al valore rivoluzionario e progressista delle opere letterarie, sotto lo stretto controllo del regime. Se la rivoluzione di Lenin è stata interpretata come un atto violento e immediato per abbattere il potere zarista e instaurare una nuova classe dirigente bolscevica di matrice operaia, trasformando la Russia nel primo totalitarismo socialista della storia contemporanea, la letteratura, secondo Todorov, servì a preparare e a consolidare l'idea della rivoluzione, dato che «il rivoluzionario e l'artista sono uniti dalla fiamma del loro entusiasmo».[26] Nella Russia sovietica troviamo innumerevoli artisti che impersonano a pieno la funzione

[24] Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 123.
[25] Ivi, p. 124.
[26] TZVETAN TODOROV, *L'arte nella tempesta*, trad. di Emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2017 (Paris 2017), p. 16.

politica della concezione ideologica marxista, atta a liberare le classi oppresse dal potere dominante, con il rischio di gravi conseguenze.

Se la letteratura viene assoggettata e compenetrata alla politica, diventa mera propaganda. Se il ruolo dell'artista viene corroso e abbassato a quello di funzionario di regime, le sue creazioni perdono tutte le loro forze. La letteratura si riduce alla narrazione di un mondo idealizzato, che plasma il futuro e, di conseguenza, il presente, sotto la guida della classe dirigente che indica e impone una direzione, perpetrando i meccanismi ideologici onnipresenti nel passato che il rivoluzionario si proponeva ipocritamente di abbattere. Così facendo, «il ruolo di fabbricante di illusioni è riservato alla guida politica in persona, mentre gli artisti di professione devono accontentarsi di essere semplici esecutori»,[27] custodi delle menzogne del primo totalitarismo sovietico.

Nelle testimonianze e nelle ricostruzioni operate da Todorov in *L'arte nella tempesta*, vediamo le conseguenze più catastrofiche della dottrina marxista sulla possibile funzione politica della letteratura. Ma, sull'altro versante, veniamo anche illuminati da un barlume di speranza. La letteratura non è solo politica o sociologia, poiché «nella maggior parte delle sue forme, la creazione artistica agisce in senso contrario, creando un ostacolo all'uniformazione e alla sistematizzazione».[28] Anche nell'"ultraliberismo" contemporaneo, in cui la politica assomiglia sempre più a una religione messianica che costringe a vivere perennemente minacciati da possibili – ma non inevitabili – deumanizzazioni di matrice totalitaria, è sempre più importante valorizzare artisti che siano in grado di smascherare i meccanismi ideologici del potere dominante. Anche se l'arte sembra sotto scacco, invischiata nelle trame politiche e vittima della "riproduzione sociale" materialista al punto da ridursi a mero strumento politico come in URSS, la sua importanza risiede nel fatto

[27] T. TODOROV, *L'arte nella tempesta*, cit., p. 23.
[28] Ivi, p. 194.

incontrovertibile che «i detentori del potere sono capaci di annientare quelli che vogliono sottomettere, ma non hanno alcuna presa sui valori estetici, etici, spirituali, provenienti dalle opere prodotte da questi artisti (o da altre fonti). Senza queste opere l'umanità non potrebbe sopravvivere, né allora né oggi. È qui il trionfo dei fragili eroi del nostro racconto».[29]

L'arte, superando la concezione materialistica del Marxismo delle origini, non può ammettere che il proprio valore estetico venga sottomesso al valore politico della propria epoca. In questo modo, nonostante le tragiche biografie degli artisti sovietici riportate da Todorov, le opere sopravvivono anche nei totalitarismi come qualcosa di "bello" – concetto molto più ampio di "progressista", secondo il giudizio estetico socialista – che non si piega all'ideologia della gerarchia dominante, trasmettendo valori trascendentali e universali, non qualificabili come riduttiva sociologia. Anche se la maggior parte delle opere d'arte è sottomessa alle sovrastrutture di potere e alle logiche economiche che ne conseguono, un terreno di scontri tra potenze inteso da Bourdieu come «lo spazio dei rapporti di forza fra agenti o istituzioni che hanno in comune il fatto di possedere il capitale necessario per occupare posizioni dominanti nei vari campi»,[30] la vera arte deve rappresentare la «sfida a tutte le forme di economicismo, l'ordine letterario, che si è progressivamente costituito al termine di un lungo e lento processo di autonomizzazione, si presenta come un mondo economico capovolto: coloro che vi entrano hanno interesse al disinteresse».[31] Il "campo letterario" deve sì mirare a scardinare e distruggere la sovrastruttura di potere, ma mantenendosi pur sempre autonomo, facendo leva sul suo valore estetico, sulla sua spinta profetica e utopica, per non ridursi a mera propaganda

[29] Cfr. T. TODOROV, *L'arte nella tempesta*, cit., p. 196.
[30] PIERRE BOURDIEU, *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. di Anna Boschetti ed Emanuele Bottaro, Milano, Il Saggiatore, 2005 (Paris 1992), p. 245.
[31] *Ibidem.*

politica. Perciò, nell'arte c'è qualcosa che va oltre lo strumentalismo storico. Protetta dall'autonomia e dal disinteresse ascrivibili al "campo letterario", la letteratura diventa tanto più efficace nel suo intento di smuovere coscienze e forgiare nuove idee, quanto più rimane autonoma e indipendente, con le proprie specifiche regole e con il perseguimento dei propri valori.[32]

In questa prospettiva, dopo la svolta marxista che introduce il concetto di "politicità nella letteratura", la critica ideologica più efficace e autentica dovrà «non ridurre tutto allo scontro politico, ma rintracciare nell'ambito stesso della sovrastruttura letteraria uno scontro tra valori antagonisti che può essere compreso nell'orizzonte della complessiva contraddittorietà sociale».[33] La missione del critico sarà interpretare materialisticamente anche gli aspetti estetici dell'opera, per ottenere un quadro complessivo che non si riduca allo strumentalismo politico, in modo da coglierne all'unisono i valori trascendentali, la bellezza estetica, il nucleo interno che scatena la critica al sistema dominante. Questa visione della funzione sociale della letteratura come punto di fusione tra estetica e politica, che costituisce il frutto più maturo dell'eredità marxista, sarà colta dai più importanti critici dagli anni Trenta agli anni Cinquanta del secolo scorso.

Infatti, di pari passo con l'affermazione dell'ortodossia marxista, che ispira la critica letteraria internazionale, vediamo emergere la teoria del "rispecchiamento" di György Lukács. Il filosofo e critico letterario ungherese raccoglie a piene mani l'eredità marxista e fonde la nozione di "materialismo storico" con quella di realismo classico, derivante dalla mimesi aristotelica. L'obiettivo di Lukács è dimostrare che il romanzo (come forma d'arte) rappresenta il mondo reale poiché, secondo una sua peculiare "prospettiva", riesce a oggettivare la singolarità degli eventi narrati per recuperare una totalità infranta nella sfera

[32] Cfr. PIERRE BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it. di Guido Viale, Bologna, Il Mulino, 1983 (Paris 1979), p. 73.
[33] F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 125.

contemporanea. Il romanzo, infatti, si sostiene attraverso categorie costruttive che ricalcano *in toto* quelle che costituiscono il mondo reale, perciò è in grado di elevare a totalità ciò che è particolare, arrivando a rappresentare un'intera epoca in poche pagine.[34] L'arte come rappresentazione del mondo reale tramite l'universalizzazione del particolare è la base critica 'classica' in cui Lukács innesta la prospettiva marxista. Nella sua teoria del "rispecchiamento" sostiene che «il mondo dell'opera d'arte, dove si opera questa oggettivazione in cui la soggettività è custodita, è appunto un rispecchiamento della realtà oggettiva, una mimesi che considera e riproduce il mondo dato all'uomo».[35] L'arte è quindi vista come "specchio del mondo", riprendendo le teorie aristoteliche classiche, ma in maniera del tutto nuova. Combinando Marxismo e Realismo, la letteratura deve rispecchiare tensioni sociali e contraddizioni della propria epoca. Se prima il rispecchiamento era in gran parte meccanico, come nella corrente del Naturalismo, ora l'essenza della mimesi è elevare la singolarità a livello dell'universale, mostrando come la tensione, la contraddizione e il dramma del singolo siano il dramma di tutti. Il rispecchiamento diventa dialettico, non più freddo e inerme: l'arte deve rappresentare nuovi modelli psicologici universali che fungano da antidoto alle contraddizioni dovute alla degenerazione del presente. Nonostante la perdita di totalità del mondo contemporaneo che porta a smarrire il senso in una frammentazione sociale forzata, l'artista deve essere in grado di cogliere l'universale nel particolare, la totalità in relazione al singolo, per fornire modelli psicologici tramite i suoi personaggi e specchi della realtà tramite le sue storie, combattendo la disumanizzazione con opere immediate, sostanziali ed evocative. Chi riceve l'opera deve sperimentarne il mondo concreto e coerente rappresentato, che lo riempie di un senso e di un significato totalizzanti, rispondendo alle domande e alle

[34] Cfr. GYŌRGY LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, a cura di Giuseppe Raciti, trad. it. di Carla Lonzi, Milano, SE, 1999 (Berlin 1920), p. 84.
[35] ID., *Estetica*, vol. I, trad. it. di Anna Marietti Solmi, Torino, Einaudi, 1970 (Berlin 1963), p. 540.

contraddizioni della realtà fornendo nuovi paradigmi materiali, basati sull'immanenza e non più sfuggenti nella trascendenza.[36] In poche parole, lo scrittore deve mettere in luce, attraverso la prospettiva racchiusa nella propria opera, i meccanismi universali della realtà che contrastano l'ideologia della gerarchia dominante, altrimenti non rispecchierebbe il mondo, ma ne raccoglierebbe soltanto miseri frammenti orientati solamente a un intrattenimento borghese, prossimo a esaurirsi nel cimitero della letteratura.[37]

La critica letteraria, secondo il filosofo ungherese, giudicherà quindi le opere in base all'adeguatezza del loro grado di rispecchiamento della realtà storica dell'epoca, facendone emergere tutte le principali contraddizioni morali, psicologiche e sociali. I personaggi di un romanzo dovranno rappresentare le tendenze dell'epoca, le più importanti visioni del mondo che lo contraddistinguono, che ne costituiscono le forze sociali strutturanti. Proprio questa rappresentazione del "nocciolo" essenziale della vita umana che attraversa le epoche storiche, attuata attraverso la scrittura, permette un superamento delle teorie estetiche marxiste troppo incentrate sulla politicità della letteratura, spiegandone il perdurare del loro valore umanistico attraverso i millenni.

Per concludere questo sottocapitolo incentrato sull'eredità marxista, non possiamo esimerci dal citare, sempre e purtroppo in maniera laterale, la sconfinata opera di Walter Benjamin, teorico e filosofo tedesco multiforme, nonché pilastro della critica letteraria degli anni Trenta. Centrale per sue le posizioni innovative, egli raccoglie ed elabora la prospettiva marxista calandola nella letteratura in maniera del tutto originale e polemicamente discostata dalla teoria di Lukács. Partendo dai titoli esemplificativi di due tra i suoi saggi più importanti, *L'autore come produttore* e *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, possiamo essenzializzare la svolta critica di Benjamin

[36] Cfr. G. LUKÁCS, *Estetica*, vol. I, cit., p. 540.
[37] Cfr. ID., *Storia e coscienza di classe*, trad. it. di Giovanni Piana, Milano, Mondadori, 1973 (Berlin 1923), p. 465.

ricollocando l'autore nei reali meccanismi produttivi della sua opera. Prendendo le distanze da Lukács, la letteratura non può più essere vista come un mondo a sé stante, poiché è immersa, come tutto il resto, in un sistema produttivo con una determinata organizzazione e una riproduzione tecnicizzata che alimenta un mercato di merci interscambiate. In questa prospettiva, Benjamin attua un riallineamento su un piano paritetico di arte e società, rifiutando l'autonomia e l'indipendenza pretese dalla prima sulla seconda. L'arte classica intesa come "pezzo unico" lascia il posto all'arte contemporanea intesa come "merce", resa disponibile sul mercato attraverso la "riproducibilità tecnica" di infinite copie tutte ricalcanti l'originale che alimentano un'esperienza artistica più diffusa e libera, detronizzando l'autore e categorizzandolo come uno standardizzato artigiano, un produttore.[38]

In quest'ottica, il progresso tecnico procede di pari passo con il progresso politico, incrementando la connessione ideologica tra arte e produzione-società. La tecnica, analizzata da Benjamin soprattutto nel settore della fotografia e del cinema, coincide con lo sviluppo di mode che guidano e conformano il consumo. Per il filosofo tedesco, un'opera autentica, slegata quindi dalle mode che appiattiscono e uniformano il gusto al mercato, deve liberarsi dalla sua tecnicizzazione per abbattere le tendenze e le costrizioni produttive che le impediscono di costituirsi nel suo valore d'uso sociale, che deve perseguire la rivoluzione e non ridursi a mero intrattenimento di massa. Secondo Benjamin, l'autore deve comprendere a pieno il sistema di produzione in cui è inserito, per allontanarsene, inducendo il lettore ad agire per resistere all'omologazione sociale, attraverso la sua opera libera dalle tendenze. Riprendendo Brecht,[39] il ricettore deve essere spinto a collaborare, per agire e liberarsi dalle imposizioni ideologiche dominanti. Il lettore non può essere

[38] F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 134.
[39] Cfr. BERTOT BRECHT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. di Bianca Zagari, Milano, Meltemi, 2019 (Frankfurt 1967), p. 235.

solamente intrattenuto: in questo risiede la funzione sociale della letteratura avanguardista e in questo risiede anche il valore dell'autore come produttore di coscienza e consapevolezza.[40]

La riproduzione tecnica annulla "l'aura" dell'opera d'arte, cioè la sua essenza autentica e originale di opera singola e irriproducibile, e la tramuta in un oggetto di massa. Così facendo, la realizzazione di un'opera d'arte non è più orientata alla sua costruzione di valore nell'oggetto primigenio e singolare, fondato sulla tradizione depositata dalla tecnica nei millenni e sull'unicità del manufatto in sé, quanto piuttosto sulla sua predisposizione alla riproducibilità sul mercato, che ne decreta il successo commerciale e politico, fondato sull'intrattenimento a seconda della moda contingente. L'opera non si fonda, quindi, sulla sua autenticità e sul suo valore evocativo, ma sulla politica e sull'economia, perdendo ogni istanza di liberazione e risveglio delle coscienze orientato alla 'verità' in nome di un piacere massificato per la società dello svago che relega il suo unico momento di piacere estetico nel post-lavoro.[41]

Al posto dei valori tradizionali collegati all'arte come genialità, creatività, raccoglimento ed evocatività, subentrano i valori collettivi del mercato, frutto di una sovrapposizione tra le richieste imposte dalle tendenze commerciali, dalla linea politica vigente e, solo in ultimo, dalla qualità dell'opera. Le forze produttive hanno espulso la 'verità' e la saggezza che ne deriva, annullando anche la possibilità di narrarla. La narrazione muore nelle tendenze che influenzano la realizzazione del libro a stampa. Infatti, se «scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella

[40] Cfr. WALTER BENJAMIN, *L'autore come produttore*, in *Opere complete*, vol. VI, Scritti 1934-1937, a cura di Enrico Ganni, trad. it. di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 2008 (Frankfurt 1972-1989), p. 50.
[41] Cfr. ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete*, vol. VI, Scritti 1934-1937, a cura di Enrico Ganni, trad. it. di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 2008 (Frankfurt 1972-1989), p. 274.

rappresentazione della vita umana»,[42] calando l'esperienza o l'informazione nella realtà del ricettore, i ritmi frenetici dettati dal capitalismo in cui scrive Benjamin impediscono la ritenzione delle storie. Se la noia contemplativa e il raccoglimento sono banditi dai tempi scanditi dalla gerarchia ideologica che forma la società, il lettore di romanzi moderno, che cerca nella fiamma che arde i personaggi un senso coerente e totalizzante per la sua vita vuota e frammentata, resterà amareggiato e soltanto consolato o distratto dalla letteratura "di consumo" atta a irretirlo o intrattenerlo nel dopo-lavoro, intrappolato nella rappresentazione ideologica di cui ogni società si riveste per giustificare la propria esistenza eticamente.[43]

Superando lo storicismo marxista che limitava l'interpretazione delle opere d'arte al di fuori dell'epoca in cui erano ascrivibili, Benjamin sostiene, in conclusione, che la vera funzione della letteratura e dell'arte in generale sia fuggire dall'appiattimento dovuto alla riproducibilità tecnica. Rispolverando il concetto di allegoria e cogliendo i significati più reconditi di un romanzo, sparsi nell'opera a formare un mosaico di minuzie e dettagli significativi, scopriremo che l'arte autentica «parla d'altro», [44] distorcendo la rappresentazione immediata della realtà teorizzata nel "rispecchiamento" di Lukács, sprofondando in un abisso di immagini secondarie utili a svelare il fondo del bicchiere, il senso trascendentale che il testo racchiude. L'opera racchiude un "nocciolo conoscitivo" che «serve a risvegliare le forze assopite e a renderle disponibili per l'azione collettiva»[45] del presente, contiene quindi un'istanza di liberazione utopica rivolta al futuro, ai ricettori e a tutti coloro che vivono nel momento in cui il prodotto artistico viene attualizzato

[42] Cfr. W. BENJAMIN, *Il narratore*, in *Opere complete*, vol. VI, Scritti 1934-1937, a cura di Enrico Ganni, trad. it. di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 2008 (Frankfurt 1972-1989), p. 324.
[43] Cfr. ID., *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *Opere complete*, vol. VI, Scritti 1934-1937, a cura di Enrico Ganni, trad. it. di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 2008 (Frankfurt 1972-1989), pp. 492-493.
[44] Cfr. ID., *Il dramma barocco tedesco*, in *Opere complete*, vol. II, Scritti 1906-1922, a cura di Enrico Ganni, Torino, trad. it. di Giorgio Agamben, Einaudi, 2008 (Frankfurt 1972-1989), p. 219.
[45] F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 136.

attraverso una lettura «fra le righe»[46] atta a svelarne il motore nascosto della narrazione, per farne esplodere la particella elementare che racchiude tutte le forze sociali e le tensioni liberatorie nei confronti della classe dominante e della sua ideologia, che il testo racchiude nei suoi particolari in ottica "micrologica".[47]

II.3. Resistere alla tragedia. La scuola di Francoforte

In questa immaginaria scalata in compagnia dei più ragguardevoli alpinisti della critica ideologica, incappiamo ora sui resti di una frana che ha stravolto il paesaggio. La Seconda guerra mondiale costituirà, soprattutto per l'Europa, il più grande sconvolgimento sociale della storia contemporanea, non solo per la tragedia e il sacrificio di milioni di vite umane, ma anche per l'emersione e l'affermazione dei più ferrei regimi dittatoriali dello scorso secolo e per l'esplosione del consumismo e della società di massa nel dopoguerra. Seppur contemporanea agli autori già citati, le posizioni della Scuola di Francoforte segneranno un momento di svolta nella tassonomia della critica ideologica.

Fondato nel 1924 nell'omonima città tedesca, l'Istituto, orientato allo studio sociale dei fenomeni artistici, assisterà all'avanzata dei regimi fascisti e nazisti e lo scoppio definitivo del secondo conflitto mondiale, che lo costringeranno a dislocare le sue attività negli Stati Uniti a partire dagli anni Quaranta. Più che un gruppo di compagni illustri con cui affrontare questa scalata, la Scuola di Francoforte assomiglia a una vera e propria scuola di alpinismo, o a un rifugio montano in cui ripararsi dalla bufera rappresentata dal nazifascismo (rubando un'immagine tanto significativa a Eugenio Montale). I suoi membri, di cui riassumeremo le svolte critiche più rilevanti, elaborano e lasciano in eredità

[46] Cfr. W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in *Opere complete*, vol. II, Scritti 1923-1927, a cura di Enrico Ganni, Torino, trad. it. di Giorgio Agamben, Einaudi, 2008 (Frankfurt 1972-1989), p. 511.
[47] Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 133.

le più importanti teorie riguardo la funzione sociale dell'arte, attuali anche oggigiorno, interpretate e analizzate alla luce delle pressioni esercitate sugli artisti dai regimi dittatoriali del Novecento e dei prodromi del consumismo neoliberista sperimentate durante l'esilio negli Stati Uniti.[48]

I regimi totalitari saranno i principali artefici della massificazione della società che interessa gli studi francofortesi. Gli individui che compongono le società degli Stati-nazione interessati dal conflitto scopriranno per la prima volta e nel modo più brutale l'abbattimento dell'individualità in nome di scopi collettivi. Cavalcando paure primordiali e costruendo narrazioni ultranazionaliste attraverso la propaganda, i dittatori contemporanei guidano e incanalano gli individui trasformandoli in masse, snaturandone l'umanità tramite sovrastrutture simboliche e ideologiche intrecciate alla nuova prassi marziale. Nei nuovi sistemi sociali messi a punto dai totalitarismi i soggetti perdono la loro unicità, mossi da emozioni individuali che si trasformano in collettive, muovendo milioni di persone come un organismo univoco. Questa prima e nucleica trasformazione dei popoli in masse uniformi attraverso l'imposizione di "gerarchie fluttuanti"[49] totalitarie, come Nazismo, Fascismo e Socialismo, porterà alla formazione definitiva della "società di massa" con il boom economico degli anni Cinquanta: il trionfo della spersonalizzazione e della perdita di autonomia degli individui, progressivamente organizzati in strutture sociali collettivistiche e incamerati nei sistemi ideologici dominanti, frutti democratici ed evoluzioni liberali dei sistemi totalitari.[50]

I prodromi della "cultura di massa" allarmano i francofortesi, inducendoli a modificare radicalmente la concezione di ideologia di natura marxista, riassumibile

---

[48] Cfr. ROLF WIGGERSHAUS, *La Scuola di Francoforte*, trad. it. di Elena Monaldi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992 (München 1986), p. 356.
[49] Cfr. HANNAH ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, trad. it. di Amerigo Guadagnin, Torino, Einaudi, 2009 (New York 1951), p. 126.
[50] Cfr. ELIAS CANETTI, *Massa e potere*, trad. it. di Furio Jesi, Milano, Adelphi, 2015 (Hamburg 1960), p. 457.

fondamentalmente come una coscienza falsata e mistificante della realtà, approdando all'accezione contemporanea che farà da base alle considerazioni finali di Slavoj Žižek e degli ideologi attuali che abbiamo evidenziato nel primo capitolo e che introdurremo alla fine di questo. L'ideologia non è più distaccata dalla realtà, si trasforma insieme all'affermarsi dei totalitarismi e delle masse nella realtà in sé, nel mercato e nell'utilitarismo, manifestandosi come alienazione delle masse dominate dalla propaganda totalitaria durante la Seconda guerra mondiale e dal consumismo nel dopoguerra. Con l'indifferenziazione degli individui e l'affermazione di un mercato globale, riprendendo le teorie sull'industria culturale di Walter Benjamin, i teorici della Scuola di Francoforte segnalano il definitivo ridursi della cultura e dell'arte a prodotti destinati a un mercato appiattente per un pubblico indifferenziato, tutto volto all'intrattenimento del post-lavoro e imbevuto di simboli e regole imposti dalla gerarchia dominante attraverso le tendenze.[51] In questo nuovo paradigma sociale forgiato dalla civiltà industriale capitalista e nella nuova prospettiva dell'arte svilita a intrattenimento e merce, alla letteratura spetta ancora un ruolo cruciale di trasformazione delle coscienze.

Partendo dalle ricerche sociali di Max Horkheimer,[52] se la maggior parte della cultura di massa esige prodotti da immolare al consumismo, le opere annullano ogni attività e stimolo mentale nel ricevente. Secondo questo principio, vediamo infatti esplodere dal dopoguerra il cinema e la televisione, che, nella maggior parte degli spettacoli proposti al grande pubblico, immergono lo spettatore in una catena di avvenimenti senza sosta che impediscono noia e contemplazione. L'industria culturale, per il filosofo francofortese, assolutizza l'imitazione e la mediocrità al fine di «subordinare

[51] Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 137.
[52] Cfr. MAX HORKHEIMER, THEODOR W. ADORNO, *Dialettica dell'Illuminismo*, trad. it. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2010 (Frankfurt 1944), p. 126. Nel testo facciamo riferimento alle teorizzazioni esclusive redatte da Horkheimer nei capitoli risultanti dalle sue ricerche. Lasceremo ampio spazio al lavoro di Adorno, che qui non viene citato, nei paragrafi successivi.

allo stesso modo tutti i rami della produzione intellettuale all'unico scopo di otturare i sensi degli uomini, dal momento in cui escono di fabbrica la sera a quello in cui timbrano il cartellino all'orologio di controllo il mattino dopo»,[53] alimentando la produzione di opere che sagomano la cultura egemone, la cultura perciò di massa, sinonimo dell'immaginario ideologico dominante.[54] In nome di un'armonia assoluta, gli artisti sono costretti, molto più univocamente che in passato, a legarsi ai loro nuovi patroni anti-intellettuali, ai rappresentanti del potere costituito, i committenti illetterati che guidano coi loro giudizi una produzione artistica monopolistica orientata esclusivamente al mercato di massa e alle sue regole, focalizzate sulla domanda di un'arte leggera e passiva, dedita a suscitare godimento, più che a evocare mondi alternativi o immaginare soluzioni per il presente. Ogni opera che richieda sforzo mentale o un certo grado di problematizzazione viene sacrificata in nome dell'"*amusement*": il piacere del dopo-lavoro deve servire a "ricaricare le batterie" in vista delle fatiche del mattino seguente. Così facendo, l'industria culturale condanna il tempo libero del ricettore-fruitore alle medesime meccaniche di produzione a cui è assoggettato nel suo lavoro quotidiano. La riproduzione tecnica di opere tutte uguali e incentrate su stereotipi e ripetizioni ideologiche ricalca la riproduzione tecnica dell'industria, che nella cultura proposta rappresenta virtù e valori imposti dalla classe dominante, per far sì che lo spettatore si riveda nelle trame di romanzi "di consumo" e *soap-opera*, accettando la realtà di frustrazione e inappagamento dei desideri che viene imposta dalla gerarchia al potere.[55]

In questa prospettiva desolante, in cui l'essere umano è visto dalla classe dominante esclusivamente come impiegato-dipendente oppure consumatore, «l'industria culturale tende a presentarsi come un insieme di proposizioni protocollari e a diventare, proprio in

[53] Cfr. M. HORKHEIMER, T.W. ADORNO, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 138.
[54] Cfr. S. ŽIŽEK, *Il Grande Altro*, p. 14.
[55] Cfr. M. HORKHEIMER, T.W. ADORNO, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 126.

questo modo, il profeta inconfutabile dell'esistente».[56] Le opere riproducono la realtà per propaganda e accettazione, inculcandone gli ideali come una patina opaca e onnipresente, formando una struttura in cui «la nuova ideologia ha per oggetto il mondo come tale. Essa adopera il culto del fatto, limitandosi a sollevare la cattiva realtà, mediante la riproduzione più scrupolosa possibile, nel regno dei fatti accertati. In seguito a questa trasposizione la realtà stessa, in quanto tale, diventa un surrogato del valore e del diritto»[57] predisposti dalla classe dominante. L'arte si degrada a merce in un mercato che risucchia persino l'arte "alta", impossibilitata a denunciare il sistema capitalistico di massa in cui viene forzatamente reinserita per poter esistere. Ogni libertà propagandata dal sistema dominante è l'arbitrio di scegliere il "sempre uguale", frutto di costrizioni derivate dal sistema economico che regge la società di massa. Ogni differenza o specificità intellettuale sopravvive solamente a livello di astrazione: la personalità ora, anche delle opere d'arte, è «denti bianchi, bocca fresca e libertà dal sudore e dalle emozioni»,[58] le virtù dettate dalla propaganda pubblicitaria e dalla sua missione civilizzatrice delle masse per indottrinarle a dare significato alle loro vite attraverso il consumo delle merci identitarie proposte.[59]

Diametralmente lontana dal realismo artistico teorizzato da Lukács, incentrato sulla volontà di evidenziare tensioni e contraddizioni del presente in modo da superarle, la nuova arte massificata ricalca la realtà così com'è, glorificandola anziché giudicarla. L'ingegnosa industria culturale post-bellica «riproduce banali scene di vita che tuttavia traggono in inganno perché la perfezione tecnica della riproduzione fa velo alla falsificazione del contenuto ideologico o all'arbitrarietà dell'introduzione d'un tale

[56] Cfr. M. HORKHEIMER, T.W. ADORNO, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 158.
[57] Ivi, p. 159.
[58] Ivi, p. 181.
[59] *Ibidem*.

contenuto»,[60] fungendo da altoparlante alla volontà utilitaristica della classe dominante, che perpetra i propri interessi alimentando l'idiozia nei ricettori delle opere proposte grazie alla reificazione di ogni valore o ideale, ridotti a stereotipo stantio o a ritornello del sempiterno reale immutabile.

Se la cultura che caratterizza la metà del secolo scorso è relegata alla sfera del divertimento nel dopo-lavoro e trasformata dai *mass media*, sembra restare poco spazio alle opere che contrastino questa visione industriale della cultura, tacciate di inutilità, passate inosservate come prodotti superflui dal nuovo vangelo capitalista dell'ideologia dominante.[61] Secondo Horkheimer, l'unica forma possibile di resistenza all'omologazione di massa troverebbe spazio solamente nell'utopia e nell'"inutile". Al di fuori di questa magra consolazione proiettata precariamente nel futuro e nell'immaginario, converrebbe rassegnarsi e seguire l'esempio – estremamente calzante in questa trattazione – del "cinese" citato dall'autore alla fine di *Dialettica dell'Illuminismo*, che declama

> Amico mio,
> la fortuna mi è stata avversa in questo mondo.
> Mi chiedi dove vado? Me ne vado tra i monti,
> cerco requie per il mio cuore solitario.[62]

Nell'era dei totalitarismi l'economia, la politica, la tecnologia e la cultura lavorano in maniera convergente per abbattere ogni forma di potenziale resistenza e opposizione ai loro ideali dominanti, riducendo l'essere umano all'appiattimento e alla massificazione. In questo contesto, l'industria culturale tende a distruggere desideri, libertà e bisogni reali dei soggetti, per mantenere attivo il paradigma produttivista attraverso propaganda, censura,

---

[60] M. HORKHEIMER, *Eclisse della ragione*, trad. di Elena Vaccari Spagnol, Torino, Einaudi, 1969 (Frankfurt 1967), p. 124.
[61] *Ibidem*.
[62] HANS BETHGE, *Die chinesische flöte*, Wiesbaden, Insel-Bücherei, 1955, p. 17.

minacce di nuove guerre e di nuove repressioni. Se il lavoro opera un generale "instupidimento" della massa e la cultura egemonica serve unicamente ad alleviare e prolungare tale condizione di umanità ridotta "a una dimensione",[63] e se la libertà tanto blasonata e garantita dal neoliberismo non è altro che la libertà di acquistare beni e servizi che non fanno altro che alimentare un sistema sociale di controllo, paura e fatica, allora è proprio dall'inutilità dell'arte e dal suo rifugiarsi nell'utopia che l'individuo deve ripartire. «Proprio perché disancorata dalla realtà e sostanzialmente "inutile", l'arte è in grado di resistere»[64] alla massificazione e ai condizionamenti sociali, ponendosi come ponte tra l'attualità contingente della società industriale e il futuro possibile.

L'arte autentica, nella sua inutilità, racchiude per Herbert Marcuse – altro capostipite della Scuola di Francoforte – una "promessa di felicità", il potere di negare e confutare l'ordine costituito,[65] sebbene ridotta al rango di merce e "*amusement*". Al riparo dalla società opprimente, l'arte mantiene vive in segreto verità proibite, costantemente minacciate dal declino massmediale e dall'onnipresenza della realtà quotidiana glorificata dal sistema ideologico imperante. Permettendo ai desideri più autentici dell'umano di liberarsi dal giogo della massificazione industriale, l'arte rappresenterebbe il raggiungimento delle massime ambizioni umane, diventerebbe «una forza produttiva nella trasformazione sia materiale che culturale. E in quanto tale, l'arte sarebbe un fattore cruciale nel foggiare la qualità e l'aspetto delle cose, nel foggiare la realtà, il modo di vivere. Questa significherebbe l'*Aufbebung* dell'arte: si porrebbe fine alla separazione dell'estetica dal reale, ma anche alla unione a fini commerciali degli affari con la bellezza,

[63] Cfr. H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione*, trad. di Luciano Gallino, Torino, Einaudi, 1967 (Boston 1964), pp. 76-77.
[64] F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 138.
[65] Cfr. H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione*, cit., p. 81.

dello sfruttamento con il piacere».[66] Raggiungere la liberazione tramite l'esperienza estetica permetterebbe di realizzare pragmaticamente l'utopia, di abbandonare speranze idealistiche per esperire la "felicità sensibile", lontano dall'oppressione sociale.[67]

Le due prospettive, rispettivamente di Horkheimer e Marcuse, saranno basilari per la critica ideologica degli anni Cinquanta che vede l'arte come «serbatoio delle istanze di liberazione»,[68] un movimento in aperta opposizione alla cultura di massa e alla repressione del sistema sociale, che sarà base concettuale per le rivolte studentesche del decennio successivo. Se il condizionamento sociale di matrice ideologica è inopinabilmente negativo a causa della massificazione industriale delle comunità umane, ciò significa che l'arte, per liberarci da tale sistema repressivo e riacquistare il suo valore autentico e autonomo, dovrà necessariamente staccarsi dalla società, astraendosi dalla storia per non esserne infettata. Da questa posizione estrema, Theodor W. Adorno, il critico più noto e più maturo della Scuola di Francoforte, muove i suoi passi per stabilire, in radicale opposizione alle teorie di Lukács e superando nettamente il marxismo,[69] un'essenziale svolta contemporanea, dovuta alle trasformazioni sociali traumatiche degli anni Quaranta e Cinquanta. L'arte per Adorno è rivoluzionaria per natura, ma non può basare la sua realizzazione sul rispecchiamento dello storicismo, sul ricalcare le forze sociali che mirano alla rivoluzione, ispirandosi alla prassi quotidiana e contingente della società umana. Adorno esige un rifiuto del materialismo storico e della produzione. L'arte può conservare la sua forza rivoluzionaria solo come serbatorio di forze atte a resistere a qualsiasi forma di prassi quotidiana. La produzione artistica deve tornare autonoma e svincolarsi dal mondo delle 'cose'. L'artista adorniano deve perseguire l'inutile, realizzare opere totalmente prive di scopo, per resistere

---

[66] H. MARCUSE, *Saggio sulla liberazione*, trad. di Luca Lamberti, Torino, Einaudi, 1969 (Boston 1969), p. 44.
[67] *Ibidem*.
[68] F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 139.
[69] Cfr. R. WIGGERSHAUS, *La Scuola di Francoforte*, cit., p. 356.

all'ideologia egemone dell'utilitarismo neoliberista che si era affermato dal secondo dopoguerra.

Guardando oltre le due teorizzazioni che abbiamo precedentemente esaminato, la posizione di Adorno è singolare anche rispetto al resto della Scuola di Francoforte, poiché non ammette alcuna istanza di liberazione utopica nel presente: l'arte deve staccarsi da ogni forma di pragmatismo e materialismo, denunciando negativamente ogni forma di prassi sociale senza fornire risposte immediate, dato che il suo contenuto, non appartenendo al contingente, ancora non esiste. La vera arte, per Adorno, consiste solamente nelle più estreme avanguardie, estraniate e in totale dissonanza con la realtà, in grado di illuminare l'orrore del mondo reale rifiutando di fondarsi su qualsiasi referente che vi appartenga.[70]

Anche se l'arte sembra esaurirsi nella sua stessa negazione, nel saggio più canonico di Adorno, *Teoria estetica*, l'autore rifiuta tale liquidazione sostenendo che essa «diventa a sua volta qualcosa di altro»,[71] mutando qualitativamente. Anche se in opposizione alla realtà vigente, negando l'esistente, le viene in soccorso. Polemizzando la realtà empirica, l'arte rivendica la propria autonomia rinviando a qualcosa che non ancora non c'è, anticipando l'empiria del possibile, nella quale il presente non è altro che un mero sedimento. Così facendo, rappresentando il "non-essente" e "l'irreale", l'arte autonoma si sottrae all'ideologia del dominio, in cui trapassa l'arte "commerciale". In quanto "antitesi sociale" della società, l'arte la nega e non può realizzare concretamente alcuna utopia, ma proprio attraverso la negazione essa rompe ogni falsa promessa di liberazione, aprendo gli occhi dei suoi fruitori e chiudendosi nel silenzio come nel teatro di Brecht.[72] Per liberarsi,

---

[70] Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 139.
[71] T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 5.
[72] Cfr. B. BRECHT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 346. Le opere di Brecht vengono ripetutamente citate da Adorno come esempi di un'avanguardia letteraria votata alla resistenza all'utilitarismo capitalista.

l'Io non ha bisogno del divertimento imposto dall'industria culturale, ma della tensione estrema inseguita dalle avanguardie. Una tensione che contrasti con la società, una dissonanza che comporti commozione e, di conseguenza, una regressione che riporti allo stato naturale e umano più puro, lontano dalla prigionia sociale. L'effetto delle opere d'arte autentiche, slegate dalle forme di comunicazione dominante, sarà il mutare inarrestabile delle coscienze.[73]

Le teorie di Adorno, per quanto rivoluzionarie e attuali, lasciano spazio a svariate contraddizioni. Se l'arte per esistere deve negarsi, resta da capire come può permanere nella realtà.[74] I giudizi di Adorno sono unidirezionalmente drastici e rivolti positivamente soltanto alle avanguardie degli anni Settanta, perciò, per ora, custodiremo solamente il valore risvegliante dell'arte come negazione della società, dell'arte come un'eco di una prospettiva di vita più giusta, che preservi dalla barbarie, dalla morte e dal vuoto voluto dall'industria culturale.[75] Un altro punto interessante rilevabile nella *Teoria estetica*, che ci limiteremo soltanto ad accennare, è la contraddizione tra la concezione di arte autonoma che si ribella all'ideologia egemone e il carattere paradossalmente ideologico proprio di questa forma d'arte. Se «fa più onore alla cultura chi vi rinuncia»,[76] è altresì vero che negare la realtà ne conserva pur sempre l'idea, perciò «con il proprio rifiuto della società, che coincide con la sublimazione mediante legge formale, l'arte autonoma si presta anche a essere veicolo dell'ideologia: prendendo le distanze lascia anche la società, di cui ha orrore, in pace».[77] Negando il contingente, l'arte si isola e corre il rischio di suffragare inconsapevolmente l'idea di realtà da cui tenta invano di estraniarsi. Su questo paradosso torneremo nel capitolo operativo in cui analizzeremo direttamente l'opera di Paolo

[73] Cfr. T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit. p. 88.
[74] Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 140.
[75] Cfr. T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 301.
[76] ID., *Minima moralia*, trad. it. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1954 (Frankfurt 1951), p. 127.
[77] ID., *Teoria estetica*, cit., p. 302.

Cognetti, per rappresentare il carattere eremitico, e di conseguenza ideologicamente conservatore, di Bruno nel romanzo *Le otto montagne*.

II.4. Stratificazioni ideologiche. Strutturalismo, omologia, decentramento

Seguendo sempre la mappa delineata da Francesco Muzzioli, non possiamo esimerci dal recuperare alcuni spunti teorici elaborati dagli anni Sessanta in poi, ricollegabili alle teorie marxiste, ma dilaganti in altri campi del sapere. Per i consueti motivi di spazio, siamo costretti a toccare solo superficialmente gli autori, concentrandoci maggiormente sul loro ruolo circoscritto di ideologi e tralasciando, purtroppo, una loro trattazione più esauriente poiché ci condurrebbe fuori pista. Ad assisterci nella scalata vedremo quindi venirci in aiuto anche esistenzialisti, sociologi e strutturalisti.[78]

Un ritorno all'impegno sociale della letteratura avviene grazie al contributo di Jean-Paul Sartre, che nel saggio intitolato *Che cos'è la letteratura?* tenta di rispondere a questa domanda legando la critica ideologica all'esistenzialismo. Per il filosofo francese, la letteratura deve tornare all'impegno politico in chiave moraleggiante. Contrariamente alle posizioni di Adorno, nell'attività teorica di Sartre l'autore deve farsi carico dell'incentivazione di un movimento sociale tramite i messaggi incapsulati nei propri scritti. La letteratura ha l'obbligo morale di influenzare la massa, attivando nei lettori un moto che contrasti le disuguaglianze e le umiliazioni derivanti dalla società capitalista. Se la scrittura è libertà, l'autore deve rispettare la responsabilità che ne deriva. In aperta opposizione alle teorie francofortesi, l'autore non può e non deve isolarsi mantenendo una malsana neutralità nei confronti della catastrofe rappresentata dalla società di massa. La

[78] Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 141.

letteratura deve riconquistare il suo impegno di atto trasformativo del mondo, non nascondersi nella pura estetica avanguardistica dell'"arte per l'arte". Perciò, la posizione di Sartre arricchisce il dibattito degli anni Sessanta invitando nuovamente gli autori a farsi carico dell'impegno sociale positivo che la loro libertà creatrice comporta.[79]

Oltre a questo breve tassello teorico, negli anni Sessanta è inevitabile trattare lo Srutturalismo, innestato alla critica marxista e confacente in parte alla trattazione. Dato che per l'analisi dell'opera di Paolo Cognetti non faremo particolarmente leva su queste correnti teoriche, ci limitiamo qui a tratteggiare alcune posizioni per completezza di riferimenti e per utilizzarle parzialmente nel successivo capitolo operativo in maniera collaterale. L'analisi, infatti, verterà più sui contenuti che sulla struttura del testo, cionondimeno alcuni concetti strutturalisti saranno certamente ripresi.

Lucien Goldmann, contrastando alcuni punti della Scuola di Francoforte, riconnette la letteratura alla società in una nuova "sociologia della letteratura". Fondendo marxismo e Srutturalismo, Goldmann rintraccia il punto di convergenza tra società e letteratura nella struttura delle opere d'arte. Dato che «in una società che produce per il mercato esiste una rigorosa omologia tra la forma letteraria del romanzo […] e il rapporto quotidiano degli uomini coi beni in genere e, per estensione, degli uomini con gli altri uomini»,[80] anche se la coscienza degli individui può essere distorta dall'ideologia dominante in un panorama contemporaneo sempre più alienante, la struttura mentale della società in cui l'autore è inserito forma e crea una stretta connessione con la struttura del testo letterario prodotto da tale contesto sociale. In altre parole, la struttura del testo (la sua forma) coincide con la struttura mentale della società della sua epoca, in quanto «il carattere collettivo della

[79] Cfr. JEAN-PAUL SARTRE, *Che cos'è la letteratura?,* trad. it. di Luisa Arano-Cogliati, Milano, Il Saggiatore, 2009 (Paris 1947), p. 47.
[80] LUCIEN GOLDMANN, *Per una sociologia del romanzo*, trad. it. di Giancarlo Buzzi, Milano, Bompiani, 1967 (Paris 1964), p. 20.

creazione letteraria deriva dal fatto che le strutture dell'universo dell'opera sono omologhe alle strutture mentali di determinati gruppi sociali o in rapporto intelligibile con esse».[81] Perciò, l'omologia è sia formale che inconscia negli individui, e al critico ideologico spetta il compito di capire i punti in comune tra le due strutture per interpretarli. Riprendendo il campo d'indagine di Lukács, cioè l'arte come "rispecchiamento" della realtà, Goldmann ne individua uno sviluppo strutturalista. Il filosofo e sociologo francese effettua una sintesi – che prende il nome di "strutturalismo genetico" – tra il livello di analisi strutturalista, atto a comprendere la struttura e la forma dell'opera, e il livello di analisi marxista, atto a spiegare il valore di una determinata opera legata alla sua epoca storica di riferimento, lasciando in disparte le contraddizioni e i paradossi insiti nel rapporto tra arte e società.[82] Perciò, possiamo affermare che l'opera d'arte letteraria possiede forma e struttura omologhe, o comunque influenzate, dalla forma e struttura dell'ideologia dominante in una determinata società o epoca.

Allargando la prospettiva di Goldmann sull'identità-omologia tra struttura dell'opera d'arte e struttura della società che l'ha prodotta, Louis Althusser, altro filosofo francese che ci accompagnerà in questa scalata, sostiene che ogni struttura (dalla società, alla politica, alla letteratura) è omologa a una "struttura dominante", una evoluzione della sovrastruttura marxista atta a sistematizzare il complesso del reale. A livello sovrastrutturale, Althusser definisce l'ideologia come il cemento che tiene unita la struttura dominante e rimanda la critica all'obiettivo marxista ultimo, cioè la definizione e la spiegazione scientifica di come tale struttura sia composta materialmente nel ciclo di

[81] L. GOLDMANN, *Per una sociologia del romanzo*, cit., p. 216.
[82] Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 141.

produzione calato nel mercato, rifiutando facili e falsificatori idealismi come l'umanesimo consolatore.[83]

L'opera d'arte autentica, relata indistricabilmente a questa intelaiatura dominante di matrice ideologica, può costituirsi rivoluzionaria solamente se racchiude una spinta dinamica, in aperta opposizione alle strutture statiche della comprensione strutturalista tradizionale, che contraddica la "totalità complessa". Quindi, la struttura dell'opera d'arte rivoluzionaria deve dissociarsi dalla sovrastruttura dominante. La critica ideologica per Althusser deve quindi individuare il grado e le forme di "decentramento" dell'opera rispetto al di fuori, alla ideologia-struttura complessiva egemone, scoprendone i 'non-detti'.[84] La letteratura è vista dal filosofo come un "campo di tensione" atto a svelare il funzionamento della struttura dominante 'statica' attraverso il proprio dinamismo contraddittorio. Decentrandosi da tale struttura complessiva, la letteratura si distacca anche dalle illusioni e dai sistemi di credenze instillati dal neoliberismo che, come ideologia, modellano la realtà tramite un sistema di rappresentazioni e idee collaudate dalla gerarchia dominante. La condizione che lega gli individui all'intelaiatura del reale è di matrice ideologica, ma con la teoria del "decentramento" l'arte è in grado di svelarne il sistema di relazioni per risvegliare le coscienze.[85]

Discostandoci per un momento dalla schematizzazione in riferimento alla critica ideologica operata da Francesco Muzzioli, in questo breve sottocapitolo dedicato ai principali critici ideologici francesi posteriori al secondo dopoguerra e cardinali nella prospettiva critica novecentesca, non possiamo fare a meno di introdurre alcuni concetti e le concezioni del termine "ideologia" di Michel Foucault e Roland Barthes.

---

[83] Cfr. LOUIS ALTHUSSER, *Umanesimo e stalinismo*, trad. it. di Antonio D'Andrea, Bari, De Donato, 1973 (Paris 1970), p. 46.
[84] Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 143.
[85] Cfr. L. ALTHUSSER, *On Ideology*, London, Verso, 2008 (1970), p. 41.

Foucault non utilizza il termine "ideologia" per evitare fraintendimenti e si focalizza sullo studio del potere e dei "discorsi" che formano l'odierna concezione del mondo basata su costrutti culturali. L'ideologia si configurerebbe come un termine troppo ancorato alla filosofia marxista, che la considerava unicamente come falsa coscienza. Per l'illustre storico, l'ideologia non è altro che l'apparato centrale, il nucleo nascosto del sistema del dominio, ma nei suoi saggi sul tema egli si concentra quasi esclusivamente sul dominio stesso, cioè il potere, dal suo formare la cultura dominante che costruisce la percezione del mondo attraverso pratiche e discorsi, sino a ricostruire l'intera intelaiatura della realtà, che nasce proprio dalla capillarizzazione del potere in ogni sfaccettatura della società. I "discorsi" – cioè ciò che viene considerato reale e normale in una data epoca – e la costruzione del sapere, oltre alla biopolitica, sono temi centrali che costituiscono la genealogia del potere, gli elementi che costituiscono il sistema di prassi quotidiana e fondano le verità in cui crediamo. Foucault supera il concetto di ideologia preferendo riferirsi al potere in tutte le sue forme e conseguenze, ma è interessante notare come l'ideologia ne faccia parte. La matrice ideologica è un elemento strutturante del potere, essa «addestra le moltitudini mobili, confuse, inutili, di corpi e di forze in una molteplicità di elementi individuali, piccole cellule separate, autonomie organiche, identità e continuità genetiche, segmenti combinatori. La disciplina fabbrica degli individui; essa è la tecnica specifica di un potere che si conferisce gli individui sia come oggetti sia come strumenti del proprio esercizio».[86] Questa coercizione degli individui tramite norme, simboli, convinzioni non è altro che pura ideologia promanata dai meccanismi di potere. I "sistemi di sapere", i discorsi, sono la radice epistemologica della realtà, ciò che permette ai soggetti di conoscere e capire il mondo circostante, modellando e influenzando pratiche e

[86] MICHEL FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, trad. it. di Alcesti Tarchetti, Torino, Einaudi, 1993 (Paris 1975), p. 107.

concezioni della società massificata. Il potere e l'ideologia sono parte dell'ordine invisibile che plasma e impone i comportamenti collettivi di un determinato gruppo sociale, e attuano la loro produzione di realtà tramite il linguaggio che prende forma nei rapporti tra esseri umani.[87] La concezione di linguaggio come strumento per governare le masse e come fondamento della concezione di realtà sarà ripreso nel sottocapitolo successivo, applicandolo alla teoria semiotica dell'ideologia del potere redatta da Ferruccio Rossi-Landi.

Infine, è impossibile non citare Roland Barthes riguardo lo Strutturalismo e il linguaggio in relazione all'ideologia. Se ogni significato che attribuiamo a un referente è costruito attraverso un discorso culturale, Barthes sostiene che l'ideologia è parte di questa struttura e che si manifesta attraverso il linguaggio e il segno. Tale struttura può essere decostruita per dimostrare quanto l'ideologia si insinui in ogni elemento che costituisce la realtà. Pubblicità, propaganda politica e giornalismo, alimentano la mitizzazione del quotidiano creando una foresta di segni che plasmano la concezione del reale. Tali miti rappresentano gli strumenti attraverso cui opera l'ideologia, sono costruzioni culturali che trasformano in ovvio, in naturale, i prodotti della società dei consumi, legittimando l'ordine prestabilito. Ogni genealogia storica svuota gli oggetti che popolano la realtà, riempiendoli di funzioni finzionali orchestrate dalla gerarchia dominante.[88] La letteratura è certamente condizionata dalle matrici ideologiche dominanti, in quanto ogni opera scritta è forzatamente inserita in una cornice che ne determina il senso e il contenuto. Di conseguenza, ogni critica è una valutazione che viene influenzata dal contesto culturale e politico, e spetta proprio alla critica far emergere il valore della letteratura come creazione di senso, interrogando la realtà per decostruirne ciò che appare ovvio, esplorando la libertà

[87] Cfr. M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, trad. it. di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1998 (Paris 1966), p. 150.
[88] Cfr. ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, trad. it. di Renato Pedio, Torino, Einaudi, 2016 (Paris 1957), p. 234.

di significazione che il linguaggio assume una volta svincolato dal mero comunicare. Decostruendo strutturalmente miti ideologici, la letteratura per Barthes si configura come un mondo sovversivo in grando di ripensare il mondo attuale sommerso dalla cultura di massa.[89]

II.5. Ideologi italiani. Da Gramsci a Rossi-Landi

Dalla tassonomia approntata nei sottocapitoli precedenti ci siamo volontariamente astenuti dal citare critici italiani, per affrontarli con maggior dovizia di particolari ora, facendo un salto indietro nel tempo. Abbiamo ritenuto che il punto di vista italiano, data la lingua in cui è stata prodotta l'opera analizzata, meritasse un sottocapitolo a parte che evidenziasse i contributi critici al panorama internazionale. In questa sezione della scalata spiccano Antonio Gramsci, Galvano della Volpe, Pier Paolo Pasolini e Ferruccio Rossi-Landi. Questi autori novecenteschi saranno cruciali nel riaffermare la potenza della letteratura, vista come forza liberatrice dalla prassi sociale dominante, soprattutto nel nostro Paese, tanto martoriato e segnato dagli orrori del totalitarismo fascista (per quanto considerato "imperfetto" da vasta parte degli storici)[90] e dall'esplosione della società dei consumi e dell'industria nel secondo dopoguerra per l'influenza statunitense.

Alla base della critica ideologica nostrana poniamo gli scritti di Antonio Gramsci, forse il più noto ideologo italiano a livello internazionale. Imprigionato nel novembre del

---

[89] Cfr. R. BARTHES, *Saggi critici*, a cura di Gianfranco Marrone, trad. it. di Michele di Leo, Torino, Einaudi, 2002 (Paris 1964), p. 165.

[90] Cfr. RENZO DE FELICE, *Mussolini il duce*, vol. II, Torino, Einaudi, 1981, p. 27. De Felice considera il Fascismo come un totalitarismo diverso rispetto al Nazismo o allo Stalinismo, per la compresenza di istituzioni monarchiche e della Chiesa cattolica che impedirono il controllo monopolistico dello Stato da parte del partito fascista. Il concetto ci sembra interessante e degno di ripresa soprattutto allo stato politico attuale, poiché secondo la critica storica – ad esempio negli scritti di Emilio Gentile e Roger Griffin – il Fascismo è stato l'unico totalitarismo in grado di flettersi e adattarsi sotterraneamente alle circostanze sociali, sfuggendo alle condanne radicali (a differenza del Nazismo dopo il Processo di Norimberga riportato da Arendt), proprio per merito di questa sua "imperfezione".

1926 a causa del suo ruolo di segretario del Partito Comunista d'Italia, nel clima di estrema repressione di quel decennio, elabora alcuni spunti fondamentali nei suoi *Quaderni del carcere* riguardanti la funzione sociale della letteratura. La teoria critica gramsciana si fonda sul superamento del valore puramente utilitaristico e immediato dell'arte piegata a fini esclusivamente politici sostenuto dal primo marxismo ortodosso, in nome di una nuova ricerca intellettuale volta alla creazione di opere che veicolino tramite la loro estetica nuovi valori culturali e morali atti a contrastare il "senso comune" e le tendenze dominanti. Inserire la cultura come livello intermedio tra arte e politica permette alla prima di influenzare la seconda senza assoggettarla a mero strumento propagandistico. Tramite l'esperienza estetica di nuove opere rivoluzionarie, si produrrebbe una nuova cultura che accomuna tutti gli individui e che permetterebbe un vero rinnovamento politico e sociale.[91] Questa funzione dell'arte come base per una nuova cultura morale che influenzi la politica sarà ripresa direttamente da numerosi pensatori internazionali già citati, come Adorno e Žižek, ma nasce proprio dal superamento delle posizioni di Benedetto Croce per mano di Gramsci.[92] La tesi crociana verrà confutata sia da Gramsci sia da della Volpe, in quanto una concezione dell'arte staccata dalla realtà e incentrata sull'intuizione è sinonimo di conformismo al senso comune assimilabile all'ideologia conservatrice. Se per Benedetto Croce l'arte non è altro che pura intuizione «indipendente così dalla scienza come dall'utile e dalla morale»,[93] e quindi pura espressione autonoma dalla realtà storica d'appartenenza, per Gramsci l'arte è diametralmente l'opposto.

L'arte in Gramsci costituisce un veicolo di emancipazione culturale, una manifestazione di una determinata visione del mondo rappresentata da un artista, un campo

[91] Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 125.
[92] Cfr. S. ŽIŽEK, *The sublime object of ideology*, cit., p. 95.
[93] BENEDETTO CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1922, p. 59.

di tensioni in cui tali visioni ideologiche si contrappongono per affermare una certa cognizione culturale. Se la manifestazione culturale insegue le tendenze e appoggia la visione della classe dominante, produrrà essa stessa un'arte conservatrice e tendenzialmente negativa, se invece la visione rappresentata è elevazione per la cultura "nazional-popolare", uno sviluppo della coscienza critica nell'ottica del superamento del "senso comune" egemone inseguendo il "buon senso"[94] insito in ogni individuo, allora l'arte diventa «lotta per una nuova cultura, cioè per una nuova vita morale che non può non essere intimamente legata a una nuova intuizione della vita, fino a che essa diventi un nuovo modo di sentire e di vedere la realtà e quindi mondo intimamente connaturato con gli artisti possibili e con le opere d'arte possibili».[95] Precedendo Žižek, Gramsci vede nel "senso comune" la concezione dominante della vita accettata dalla maggioranza degli individui, frutto di 'sedimenti' depositati dalle culture passate. L'arte ha una funzione sociale e pedagogica essenziale per smuovere questi sedimenti immobili perpetuati dagli intellettuali conservatori connessi al potere, o slegati dalla realtà in ottica crociana, conformista e reazionaria, che non fanno altro che reiterare e veicolare l'ideologia dominante. Gramsci definisce questi autori "untorelli", poiché la qualità e la forza delle loro opere non fanno altro che realizzare i presupposti ideologici delle loro epoche.[96] Al contrario, già decenni prima dell'esplosione della società di massa, superando la concezione estetica marxista limitata allo storicismo, Gramsci evidenzia l'importanza dell'elevazione culturale garantita dalle opere d'arte contenutisticamente ed esteticamente qualitative, per plasmare una "nuova cultura" che faccia da tessuto connettivo o da strato

[94] Cfr. ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, p. 198.
[95] ID., *Quaderni del carcere*, vol. III, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, p. 2192.
[96] Ivi, p. 2271.

intermedio tra arte e politica e, di conseguenza, approdare a una nuova "vita morale" per la società liberata dall'ideologia conservatrice.[97]

Cogliendo a piene mani gli spunti critici teorizzati da Gramsci, anche Galvano della Volpe attua un superamento dell'ortodossia marxista, che reclude il valore estetico imperituro dell'arte a strumento politico o declassandolo come puro momento di svago, concentrandosi sulla "specificità" delle opere letterarie. Inoltre, anche per della Volpe, l'arte non è mai pura e autonoma intuizione crociana, ma un prodotto della società e della storia, che formano il gusto del pubblico, esprimendo la realtà della propria epoca. Perciò, la funzione sociale dell'arte è sempre al centro anche nelle trattazioni di questo critico. Il punto focale su cui fa leva la teoria della specificità letteraria di della Volpe è individuabile nella sua concezione di linguaggio polisemico: se l'arte e la scienza concorrono a ricercare in pari misura la 'verità', la prima si distingue dalla seconda per il "polisenso" del suo linguaggio. Rifacendosi alle teorie dei formalisti russi e alla linguistica contemporanea, della Volpe afferma che il linguaggio poetico si distacca dal linguaggio comune (considerato "equivoco" poiché contestuale) e dal linguaggio scientifico/filosofico (considerato "univoco" poiché ogni termine assume sempre lo stesso significato), innalzandosi grazie alla propria "plurivocità", assumendo un senso carico di significato semantico in base al "contesto organico" in cui le parole vengono agglomerate in insiemi polisensoriali: i testi letterari. Assumendo significati peculiari in base alla semantica e al valore estetico specifico dell'opera, della Volpe rintraccia la "verità sociologica" che scaturisce dal polisenso della "verità poetica" contenuta nella semantica del testo. Perciò, dal fenomeno letterario organico esplodono "idee-forza" o "idee-azione" che rispecchiano le tensioni storiche attraverso la forma in cui sono strutturate, superandola e approdando a

[97] Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 125.

un rispecchiamento del reale. Più la necessità storica richiede tali idee, più tali idee vengono validate e l'opera assume importanza. Al centro di questa "incidenza storica" delle idee contenute in un testo, c'è "l'atmosfera morale" del tempo, il nucleo da cui scaturisce l'ideologia e che la letteratura deve rispecchiare e rimodellare dialetticamente attraverso le idee che aziona.[98]

Dalla specificità del polisenso che emerge dalla semantica della forma intrecciata al contenuto del testo, emerge l'universalità nella ricerca della 'verità' operata dall'arte, assimilabile alla stessa ricerca oggettiva perseguita dalla scienza e dalla filosofia con altri linguaggi. Attraverso l'ideologia e il gusto estetico, dall'arte si universalizzano simbolismi che astraggono la stessa verità oggettiva propugnata dalle altre discipline.[99] Questa universalità del testo polisensoriale rimane perennemente intrecciata al linguaggio comune equivoco della collettività sociale in un «rapporto dialettico ineliminabile»,[100] che rende la letteratura inopinabilmente legata alla sua base storica e materiale. Al critico ideologico spetta il compito di capire quali "idee-forza/azione" rivoluzionarie universalizzino l'opera d'arte e quanto la rendano incisiva sul piano storico rispetto alla realtà che le ingloba. All'arte spetta il compito di "disalienare" l'uomo contemporaneo unidimensionale,[101] attuando una "parafrasi critica" rivolta all'ideologia dominante e all'empiria positivista che costruisce attraverso la propagazione di idee che reificano le masse degradate.[102]

Le concezioni critiche di Gramsci e della Volpe culminano e si affermano proprio con l'esplosione della società di massa a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. A tal riguardo, Pier Paolo Pasolini definirà il ruolo spettante all'intellettuale nel resistere al

---

[98] Cfr. G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, cit., p. 158. Saggio del 1960, testo cardine per stabilire un principio di razionalismo strutturale nel soggettivismo estetico, arrivando a definire il gusto come una costruzione culturale.
[99] Cfr. ID., *Ideologia e arte*, in *Opere*, vol. V, a cura di Ignazio Ambrogio, Roma, Editori Riuniti, 1973, pp. 78-79. Saggio del 1941.
[100] F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 146.
[101] Cfr. H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione*, cit., p. 312.
[102] Cfr. G. DELLA VOLPE, *Critica dell'ideologia contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 1967, pp. 69-70.

crescente consumismo e alla modernizzazione imperversante di quei decenni. Opponendosi al potere costituito, l'artista pasoliniano deve dialogare con la realtà mettendone in luce conflitti e contraddizioni e affrontandone le ingiustizie, in radicale negazione del valore evasivo della letteratura "di consumo". Un particolare sguardo viene rivolto dallo scrittore al passato rurale e agli strati più bassi della società, in cui risiedono tradizioni popolari pre-moderne e sacralizzazioni in cui ricercare un antidoto al capitalismo imperversante. Per Pasolini il "boom economico" porta solamente a una omologazione dell'individuo costretto a vivere secondo modelli prefabbricati imposti dalle logiche di mercato. Nei suoi scritti si scaglia costantemente contro questa ideologia borghese distruttiva e omologante, oltre che contro la Sinistra italiana, colpevole di aver rinnegato ogni istanza rivoluzionaria in nome della tradizione culturale della classe dominante, «frutto mostruoso e rigoroso di successivi residuati, sedimentazioni e sopravvivenze»[103] di idee conservatrici perpetuate con lo scopo di innestarle negli schemi valoriali del popolo. Tali idee portano al consolidamento dell'ideologia neoliberista e capitalista, tanto aspramente criticata da Pasolini, e comportano anche un abbandono del Neorealismo, corrente artistica progressista e impegnata, che andrà in crisi successivamente al "boom economico" perché giudicata inadeguata per rappresentare la realtà moderna radicalmente trasformata, preferendo correnti "controrealiste" maggiormente volte al disimpegno politico e all'esplorazione astratta di tematiche più individualiste.[104]

In questo panorama di rapide trasformazioni della società italiana, la feroce critica pasoliniana alla civiltà di massa e all'industrializzazione trova la sua massima espressione nell'articolo *Il vuoto del potere in Italia*, in cui denuncia la scomparsa delle lucciole dalle campagne a causa dell'inquinamento industriale. La scomparsa delle lucciole è metafora

[103] PIER PAOLO PASOLINI, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 2014 (1960), p. 222. Sono ripresi da questo testo anche i concetti illustrati durante questo paragrafo.
[104] Cfr. CARLO MUSCETTA, *Realismo, neorealismo, controrealismo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 56.

per la scomparsa dei sani valori premoderni, idealisticamente rintracciabili nelle arcaiche campagne italiane. Al posto di questi valori positivi "paleocapitalistici", Pasolini riscontra solamente i valori negativi indotti dal capitalismo e dal consumismo più sfrenato, valori "altri" legati indissolubilmente alle pratiche di potere, da cui sono tagliati fuori gli intellettuali indipendenti. Pasolini, nonostante l'impossibilità di sfuggire al servilismo intellettuale e al livellamento sociale delle masse sotto l'egida dell'"edonismo consumistico", non può fare altro che concludere l'articolo sperando, un giorno, di scambiare l'intera multinazionale Montedison in cambio di una lucciola.[105]

Per concludere questa panoramica sulla critica italiana, affiancandoci nell'immaginaria scalata alla cordata della critica sociale e della critica linguistica, non possiamo esimerci dall'introdurre la svolta semiotica teorizzata da Ferruccio Rossi-Landi. Abbiamo già proposto la mappatura ideologica redatta da questo fondamentale filosofo e semiologo italiano, perciò evidenzieremo altri contributi teorici. In questa sede importa evidenziare il suo contributo critico di natura semiotica al dibattitto riguardante la critica ideologica. Rossi-Landi fonde marxismo e filosofia del linguaggio, affermando che l'ideologia si insinua ogni volta che vengono utilizzati dei segni. A differenza della critica linguistica, che si basa sulle teorie di De Saussure e ha come materia di analisi codici precostituiti, la semiotica parte dai segni, che sono appartenenti ai codici linguistici, interpretandoli in base al contesto in cui significano e in cui sono calati. I segni formano la coscienza e la prassi di una data comunità, rappresentano una rifrazione della realtà attraverso i loro significati e i loro simboli relativi a determinati referenti e, di conseguenza, riflettono visioni del mondo contrapposte. I segni sono veicolo dell'ideologia, poiché mutano la percezione del reale se manipolati dalla classe dominante,

[105] Cfr. P.P. PASOLINI, *Il vuoto del potere in Italia*, in *Scritti corsari*, a cura di Alfonso Berardinelli, Milano, Garzanti, 1975, p. 138. Articolo del 10 febbraio 1975 apparso sul «Corriere della Sera».

infatti, non esiste ideologia senza segni che ne veicolino i messaggi. Ovvero, il segno ideologico dipende e forma il contesto sociale che ne garantisce le condizioni di esistenza. Partendo da queste intuizioni, la semiotica assume importanza in quanto campo di tensioni dialettiche tra la classe egemone e le classi subalterne, nel quale ogni parola è parte di una battaglia tra ideologie.[106]

Rossi-Landi a cavallo degli anni Sessanta e Settanta riprende il dialogismo marxista di Bachtin e Volosinov, innestandovi la semiotica strutturalista e giungendo a sostenere che nell'epoca dell'"infocrazia"[107] – in cui il capitalismo globale controlla le vite degli individui non più con violenza e repressione, ma attraverso le logiche di mercato e la confusione generata dalla sovrabbondanza di stimoli e messaggi – tutto è calato nelle meccaniche della "riproduzione sociale"[108] e, di conseguenza, tutto è merce: anche la parola e i segni. La mercificazione totale del reale svilisce, secondo il filosofo, ogni pretesa di abbattimento ideologico dell'arte realista e neorealista, dato che non esiste più una zona del reale che non sia ideologica[109]. Nel sistema di scambio neoliberista, in cui i messaggi sono merci intrecciate al mercato dei segni, i messaggi sono arditamente paragonati a utensili nel saggio *Il linguaggio come lavoro e come mercato*.[110] Questa prospettiva di reificazione estrema, nella quale il concetto di sovrastruttura marxista collassa nella struttura, calata nell'economia che tutto ingloba e nella quale i segni sono al centro del sistema di scambio e del dominio politico, in quanto «i sistemi segnici servono al potere soprattutto come produttori e organizzatori del consenso».[111]

---

[106] Cfr. VALENTIN VOLOSINOV, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, trad. it. di Giorgio Agamben, Bari, Dedalo, 1976 (Prague 1929), p. 120.
[107] Cfr. B. HAN, *Infocrazia*, cit., p. 67.
[108] Cfr. F. ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., p. 57. Nel saggio, già citato nel primo capitolo, la riproduzione sociale può essere essenzializzata come «l'insieme di tutti i processi per mezzo dei quali una comunità o società sopravvive».
[109] Cfr. ID., *Semiotica e ideologia*, cit., p. 91.
[110] Cfr. ID., *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1968, pp. 167-168.
[111] ID., *Ideologia*, cit., p. 72.

Riprendendo i filosofi di cui abbiamo riassunto le teorizzazioni in precedenza, anche Rossi-Landi sostiene che nella società dei consumi tutto sia immerso nell'ideologia (e nei segni, che ne sono l'origine e il veicolo), ma che nell'arte avanguardistica permanga una speranza di rinnovamento sociale. Se l'ideologia conservatrice esige opere d'intrattenimento oppure glorificazioni della tradizione e del passato, esiste un'opposizione nelle opere che guardano al futuro, rinnovando la qualità e la quantità di comunicazione che producono. Nel saggio *Criteri per lo studio ideologico di un autore*,[112] Rossi-Landi afferma che l'autore deve essere reinserito nella cornice della riproduzione sociale a cui appartiene e in cui l'opera è stata prodotta, per comprendere quanto l'autore se ne distacchi per mostrare un mondo alternativo. Come abbiamo già asserito riguardo Walter Benjamin, anche per Rossi-Landi l'autore è un produttore di merci, ma "eccedendo", distaccandosi dalle logiche di mercato che lo avvolgono e che minano la riuscita di un'opera d'arte avanguardistica, può ambire a produrre un'arte ideologicamente innovativa e una nuova consapevolezza nel lettore, emergendo dalla putredine del mercato della letteratura "di consumo" attraverso il suo lavoro fatto di segni e basato sull'evocazione di significati innovativi.[113] L'opera d'arte, per raggiungere questo obiettivo, deve immergere il lettore nella consapevolezza del suo grado e del suo ruolo nella struttura della riproduzione sociale, per innescare un reale processo di "disalienazione" che porti il ricettore a comprendere la progettazione sociale,[114] la costruzione della realtà tramite sistemi di segni per mano del potere dominante, in cui è immerso come atomo di un progetto mitologico. In questa impostazione, l'arte deve emettere un messaggio, attraverso il proprio sistema

[112] Cfr. F. ROSSI-LANDI, *Criteri per lo studio ideologico di un autore*, in *Metodica filosofica e scienza dei segni*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 188-192. Il saggio citato è stato pubblicato nel 1976.
[113] Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 147.
[114] Cfr. F. ROSSI-LANDI, *Ideologia*, p. 59. Troviamo nel saggio una definizione più accurata di "progettazione sociale" nella frase: «una progettazione sociale è un'organizzazione altamente finalizzata e teoricamente ben fondata (o vogliosa di esserlo, e capace di ogni trucco per fingerlo) di tutta la pratica sociale di una determinata società o, al limite, dell'umanità nella sua interezza.»

segnico, che interrompa la catena dell'ovvio in cui siamo tutti collegati nella prassi, un messaggio che scardini l'apparente realismo a cui ci condannano gran parte degli autori che, appoggiando le logiche del reale, non fanno altro che perpetuarne l'impianto ideologico.[115] Il potere teme la libertà insita della letteratura, la libertà di vagheggiare e di non essere utile e reificata, in quanto «la poesia è anarchica, intollerabile, perché non la si può strumentalizzare: sovversiva per il solo fatto che esiste... La poesia tramanda il futuro. Di fronte alle realizzazioni del presente, essa ricorda l'evidenza: ciò che non è ancora stato realizzato. […] La poesia è anticipazione, sia pure nel modo del dubbio, della rinuncia, della negazione. Non che essa parli del futuro: parla come se un futuro fosse possibile, come se fosse possibile un colloquio libero fra non-liberi, come se non vi fosse estraneazione ed assenza di linguaggio».[116] Questa rivelazione sarà cruciale per l'analisi de *Le otto montagne* in chiave di opera ideologicamente e surrettiziamente avanguardistica.

II.6. Prospettive contemporanee. L'autore come produttore di consapevolezza

Siamo giunti alla fine della scalata e la vetta è vicina, ma definire in maniera esaustiva le principali correnti della critica ideologica contemporanea, applicata alla letteratura, rappresenta un'impresa piuttosto ardua, perciò proseguiremo con un approccio frammentario e dialogico, districando i principali spunti dei pensatori più affermati degli ultimi decenni, dagli anni Ottanta a oggi, sfruttando la mappatura di Francesco Muzzioli.

L'ideologia intesa come "falsa coscienza" e come sovrastruttura di stampo marxista si è ormai evoluta definitivamente con lo stagnare della società dei consumi e del neoliberismo più sfrenato. Le vecchie ideologie basate sul controllo e sulla pianificazione

[115] Cfr. F. ROSSI-LANDI, *Semiotica e ideologia*, cit., p. 98.
[116] HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Questioni di dettaglio. Poesia, politica e industria della cultura*, trad. it. di Alberto Asor Rosa, Milano, Feltrinelli, 1972 (Frankfurt 1970), p. 217.

sociale degli Stati-nazione sono tramontate come la solidità delle stesse istituzioni che le garantivano. Con la fine della Guerra Fredda non solo si sciolgono le tensioni dirette ed esplicite tra le principali potenze mondiali, ma si sgretolano anche le istituzioni che reggevano graniticamente le società occidentali. Nella profusione di stimoli, nel progresso tecnologico, nel radicarsi del capitalismo e nella tramutazione di simbologie e valori si disgrega il mondo contemporaneo, ormai distante anni luce dal vecchio mondo moderno e solido prima dell'avvento del consumismo. Mutuando una rinomata espressione del sociologo Zygmunt Bauman,[117] il presente si è liquefatto in una realtà inafferrabile in cui la politica sembra sprofondare, insieme agli scopi più evidenti delle ideologie che ne conseguono, in un oceano di simboli, valori e disorientamento comunicativo. Le istituzioni più salde del passato, come religione, stato e famiglia, sembrano smembrarsi nel tempo atomizzato della "società delle *performance*", in cui instabilità e incertezza venano ogni referente e ogni elemento del reale, riplasmando l'individualità, il lavoro, gli affetti e gli oggetti, all'insegna di consumismo incontrollabile e alienazione permanente. Le reti virtuali hanno sostituito le relazioni umane concrete con corrispondenze vuote e temporanee, mentre la politica si è tramutata in pura spettacolarizzazione e sovranismo, dimenticando l'azione pragmatica e la partecipazione popolare. In un universo sociale pervaso di paure, instabilità e individualismo, Bauman invita il lettore a reimmaginare un mondo nuovo, superando la precarietà e raggiungendo una nuova forma di solidarietà che abbatta l'alienazione in cui il tardocapitalismo ha relegato gli individui.[118]

Ricalcando questa speranza nel futuro e nell'immaginazione, Bauman ne esalterà l'importanza nel suo ultimo saggio, *Retrotopia*, incentrato sul vuoto valoriale che affligge la "modernità liquida", costringendo la società contemporanea a un perenne rivolgersi al

[117] Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità liquida*, trad. it. di Sergio Minucci, Bari, Laterza, 2018 (Oxford 2000), p. 196.
[118] Ivi, p. 196.

passato per ritrovare forza creativa, identità politica e culturale. Il passato sembra un pilastro su cui il presente è costretto a poggiare, per non disperdersi nella frammentazione capitalista. La "retrotopia" si configura, quindi, come il contrario dell'utopia: la rivisitazione del passato per cavalcarne le perdute sicurezze e solidità. Il passato sembra la terra consacrata alla verità, mentre il presente quella dissacrata dalla menzogna o dalle mezze verità farneticanti e illusorie. Nel passato l'ideologia politica recupera valori e identità perduti nel presente, assicurandosi consensi e rassicurando il "consumatariato"[119] sempre più sradicato dal capitalismo globale. Sul recupero del passato, di vecchie e mistificate tradizioni identitarie, sulla difesa dei confini e sull'inazione proiettata al futuro, si fondano le basi per i nuovi governi sovranisti, svuotati da ogni credibilità e solidità istituzionale. Seppur ripiegata nel passato, la contemporaneità, per Bauman, può ancora trovare una forma di utopia sociale in grado di ricreare la solidarietà globale perduta, in modo da poter affrontare le nuove sfide imposte dalla globalizzazione e fronteggiare le crisi odierne, a patto di disancorarsi dal 'vecchio'.[120]

Cercare una soluzione al dominio ideologico e culturale del capitalismo contemporaneo appare però sempre più inattuabile. Il sistema capitalista ha ormai permeato ogni sfaccettatura del reale, palesandosi come una coerente e inevitabile visione del mondo a senso unico, di cui risulta impensabile un'alternativa. Nell'inerzia culturale, fatta per lo più di un mercato di prodotti tutti uguali, in cui si ripetono stereotipi e contenuti stagnanti, anche le opere più radicali subiscono il processo di mercificazione e vengono assorbite dal mercato che ne predispone una nicchia "di consumo". Il consumo diventa identità, un tutt'uno col neoliberismo estremo, che si insinua nell'individuo trapiantando a livello soggettivo i mali del secolo, come la depressione e la precarietà lavorativa ed

[119] Cfr. S. ŽIŽEK, *Vivere alla fine dei tempi*, cit. p. 389.
[120] Cfr. Z. BAUMAN, *Retrotopia*, trad. it. di Marco Cupellaro, Bari, Laterza, 2020 (Cambridge 2017), p. 154.

esistenziale. Non sembra più realizzabile una fuga nell'arte, tramutata in svago del dopolavoro, sotto la direttiva della "distrazione permanente" e dell'isolamento. In questo panorama desolante, solo le crisi ecologiche, tecnologiche e sociali potrebbero rappresentare un punto di svolta per reimmaginare il presente. A queste conclusioni, già viste in Žižek, giunge anche Mark Fisher, nel suo saggio più noto, *Realismo capitalista.*[121] Uno dei punti più interessanti del saggio, cioè la provocazione «è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo»,[122] che riassume perfettamente l'espansione universale del concetto di ideologia, riprende un'idea di Fredric Jameson.

Jameson raccoglie l'eredità marxista e la fonde con le posizioni più aggiornate della sociologia e della psicanalisi fornendo un'interpretazione della critica ideologica del tutto originale per la contemporaneità, introducendo i concetti fondamentali di "inconscio politico" e di "ideologema". La teoria dell'"inconscio politico" vede nella letteratura, come in ogni altra forma d'arte, una possibile risposta ai problemi insiti nel reale, alle contraddizioni che il critico ideologico deve far emergere scavando nella superficie del testo per rendere visibile la matrice socioeconomica sottesa alla narrazione. La letteratura diventa un terreno di soluzioni possibili, una "cartografia" atta a mappare le incognite della storia attuale, diventa «un riflesso o un sintomo, una manifestazione tipica o un semplice sottoprodotto, una presa di coscienza o una risoluzione immaginaria o simbolica della realtà sociale».[123]

Questa "cartografia" intellettuale si basa sugli "ideologemi", le unità minime di discorso che costituiscono l'ideologia, i mattoncini concettuali che fanno da veicolo per le idee, da tramite tra le concezioni ideologiche e le loro manifestazioni, come valori astratti,

---

[121] Cfr. M. FISHER, *Realismo capitalista*, cit., p. 21.
[122] Ivi, p. 26.
[123] FREDRIC JAMESON, *Marxismo e forma*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, trad. it. di Renzo Piovesan e Maria Zorino, Napoli, Liguori, 1975 (Princeton 1971), p. 17.

opinioni comuni e classiste, le narrazioni. L'"ideologema" è «an amphibious formation, whose essential structural characteristic may be described as its possibility to manifest itself either as a pseudoidea, a conceptual or belief system, an abstract value, an opinion or prejudice or as a protonarrative, a kind of ultimate class fantasy»,[124] ovvero, è «uno schema elementare di distribuzione del materiale immaginario, quale è ad esempio la netta divisione tra bene e male»,[125] una fusione tra la sfera concettuale delle idee e la loro manifestazione narrativa, che prende la forma di "antefatti" nel testo, come l'abilità del pistolero nei film western che risolve il conflitto e veicola la proto-idea della vittoria del bene sul male,[126] oppure, ad esempio, la voglia di evadere dalla società che si concretizza nel recupero di una baita abbandonata ne *Le otto montagne*.

Le manifestazioni dell'immaginario, gli "ideologemi", sono risposte e soluzioni alla situazione sociale che li determina. Convivono nei testi e racchiudono *The seeds of time*,[127] i semi del tempo, dei sedimenti di utopia pronti a germogliare nel futuro attraverso soluzioni radicali alle crisi del presente. Perciò, nell'ottica di Jameson le contraddizioni che segnano la base del reale determinano le soluzioni contenute nei testi e le racchiudono, arrivando al paradosso jamesoniano che fonde sovrastruttura e struttura in un unico livello: il postmoderno, inteso come fine di tutto, fine dell'ideologia, delle classi, del millenarismo e dello storicismo.[128] Infatti, se il tardocapitalismo, segnato dal dominio totalitario della tecnologia e dei *mass media*, racchiude in ogni sua manifestazione reificata sia l'ideologia dominante "funzionale" al mondo odierno sia l'utopia "anticipatoria" rivolta al futuro, «la

[124] F. JAMESON, *The political unconscious*, London, Routledge, 1983 (1981), p. 73.
[125] F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 247.
[126] Ivi, p. 247.
[127] Cfr. F. JAMESON, *The seeds of time*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 65.
[128] Cfr. ID., *Il postmoderno, o la logica culturale del tardocapitalismo*, trad. di Francesco Sgambati, Milano, Garzanti, 1989 (Durham 1991), pp. 150-155.

negazione della realtà figura come il realismo dei nostri tempi».[129] Nella mescolanza di struttura e sovrastruttura, di marxismo e psicanalisi, di presente e futuro, Jameson vede la letteratura come trionfo del postmoderno senza vie di fuga e nella figura dell'intellettuale un distaccato osservatore a cui spetta solamente un compito "diagnostico" del reale.[130] Solo a questo prezzo, cioè riconoscendo che le istanze utopiche e la forza simbolica degli antefatti culturali devono forzatamente convivere con la volontà di dominio delle gerarchie al potere, la critica ideologica marxista può attuare una ricognizione delle criticità del reale e porvi un rimedio politico.[131]

Un secondo punto di vista, che abbiamo già menzionato nel primo capitolo, è quello di Terry Eagleton, centrale per un superamento del concetto di "fine dell'ideologia" introdotto con la concezione della fusione di struttura e sovrastruttura attuata dal postmoderno, la sola e unica struttura, teorizzata poco sopra da Jameson. Ripercorriamo qui alcuni punti chiave. Per Eagleton, come già ribadito, dichiarare che l'ideologia si è espansa al punto da essersi dissolta in ogni livello del reale è dannoso perché annulla ogni appiglio critico e ogni istanza di liberazione dalle idee dominanti. Sostenere che viviamo in un'era post-ideologica (o postmoderna riprendendo Jameson) è una falsità, dato che l'ideologia si è stratificata in ogni ambito del reale, dalla comunicazione all'utilitarismo, alla politica. Una critica ideologica è ancora necessaria per smascherare gli interessi oggettivi della gerarchia dominante, e l'arte rappresenta ancora un rifugio "estetico" contro le istanze di dominio.[132] Secondo Eagleton, il declino della critica ideologica dopo la fine dei totalitarismi fa parte di una più ampia strategia politica attuata dalle 'destre' per garantire un'accettazione universale delle proprie idee imposte a gruppi sociali sempre più

[129] F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 249.
[130] Ivi, p. 248.
[131] Cfr. F. JAMESON, *The political unconscious*, cit., pp. 289-290.
[132] Cfr. T. EAGLETON, *The ideology of the aesthetic*, cit., p. 9.

alienati e assertivi, grazie all'industria culturale del divertimento e alle prerogative generate dal consumismo e dai valori neoliberali. Il declino della critica ideologica coinciderebbe con il declino delle forze politiche orientate a 'sinistra', ormai completamente rassegnate e svuotate da ogni velleità di rivoluzione. Accettare che "tutto è ideologia" o negare la realtà con il postmoderno corrisponde ad accettare l'ideologia dominante. Di conseguenza, dato che "chi tace acconsente", alla critica spetta il compito di disalienare le masse, di far parlare questo silenzio tramite la forza estetica. La critica deve distinguere i concetti di ideologia per poterli fronteggiare, deve demistificare le coscienze degli individui per permettere loro di demistificare i meccanismi del potere.[133] La teoria della critica ideologica deve fornire, attraverso le opere d'arte, un'alternativa all'ordine sociale esistente, mettendo in luce la contraddizione che unisce politica, sociologia, psicanalisi, semiotica, linguistica e ogni altra disciplina che si basi sui segni condivisi da una comunità.[134]

Un altro contributo fondamentale per risvegliare la critica ideologica nella contemporaneità è rappresentato dal lavoro di Juan Carlos Rodriguez. Il critico spagnolo evidenzia l'importanza di ricostruire una "nozione chiave"[135] che essenzializzi e riassuma la matrice ideologica di un'epoca storica. Partendo dal sempre presente presupposto che la struttura sociale e il materialismo storico determinino la conformazione e il messaggio di un'opera letteraria, Rodriguez ne ricerca «l'asserzione fondante»,[136] il micro-discorso che racchiude il senso e la percezione identitaria di un individuo generalizzato rispetto al suo periodo storico di appartenenza. La "nozione chiave" permette alla critica di assorbire la prospettiva del ricettore e del produttore in un dato periodo storico, nonché del ruolo della

[133] Cfr. T. EAGLETON, *Ideologia, storia e critica di un'idea pericolosa*, cit., p. 371.
[134] Cfr. ID., *Ideology*, cit. p. 297.
[135] Cfr. JUAN CARLOS RODRIGUEZ, *Teoria e historia de la produccion ideologica*, Madrid, Akal, 2017, p. 129.
[136] F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 252.

letteratura, riconnettendo il tutto a una matrice ideologica inconscia che fonda la percezione di tale realtà, una matrice tanto più pervasiva quanto più frammentata e diluita in ogni atomo del presente. Perciò, al pari di molti altri critici già citati in precedenza, anche Rodriguez ricollega il ramo della psicanalisi a quello della critica letteraria, intuendo che la letteratura si costituisca come un "rifugio dell'anima", un campo in cui convergano le istanze di liberazione dal senso comune e dalle regole sociali che comporta a livello inconscio. Per sprigionare tali forze, la letteratura deve operare un "disfunzionamento" che smascheri le contraddizioni tra l'identità del soggetto e tutto ciò che gli è contingente, come le norme sociali, il pubblico, il mercato, le immagini feticcio e tutti gli elementi che strutturano il sistema tardocapitalista.[137]

Ulteriori sviluppi per la critica ideologica contemporanea sono introdotti da Alain Badiou che, raccogliendo l'eredità di Althusser, nella sua *Inestetica*[138] sostiene e ribadisce l'importanza di una funzione sociale pragmatica per la letteratura, analizzata non più solamente per il suo valore estetico trasversale, ma soprattutto per la potenza evocatrice di nuove idee che colpiscano il pubblico, permettendo una funzione fondante di nuove ipotesi ontologiche per il mondo del futuro. Per Badiou, il lettore non deve essere appagato o divertito, ma smosso tramite la rottura dell'ovvio e della prassi quotidiana, poiché «l'arte è educativa dal momento stesso in cui produce delle verità, e educazione non ha mai voluto dire nient'altro (salvo in certe concezioni oppressive o pervertite) se non questo: dispiegare il sapere in modo tale che una qualche verità possa farvi breccia».[139] Il pubblico deve essere colpito dalle istanze di verità racchiuse e sprigionate dall'arte, deve uscire stordito e assorto dall'esperienza della lettura, non banalmente divertito o distratto, altrimenti si

[137] F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 253.
[138] Cfr. ALAIN BADIOU, *Inestetica*, a cura di Livio Boni, trad. di Pietro Bianchi, Milano, Mimesis, 2007 (Paris 1998), pp. 98-100.
[139] Ivi, p. 31.

otterrebbe soltanto una letteratura "di consumo" vacua. Il giudizio estetico che ne consegue diventa assiomatico, basato sulle idee nuove che l'arte innesta nel ricettore, sugli effetti che l'arte deve esercitare sul pensiero.[140]

Tutte le concezioni fin qui analizzate, oltre alle teorizzazioni di Žižek che abbiamo trattato esaurientemente, si possono riassumere, modificando leggermente il titolo di uno tra i più famosi saggi di Benjamin che abbiamo esaminato prima, nella figura dell'autore come produttore di consapevolezza. Chiudendo l'anello, la funzione sociale della letteratura, il punto cardinale di questo sottocapitolo, deve essere demistificare l'ideologia dominante, cioè ogni manifestazione dell'ordine sociale egemone, a partire dal senso comune fino ad arrivare alla politica e all'economia che tutto inglobano. La letteratura deve resistere, deve "attraversare il fantasma",[141] trovando risposte alle crisi del presente. Il lettore deve riappropriarsi della realtà, disalienandosi attraverso l'esperienza del testo, per opporsi all'ottundimento culturale e inconscio promulgato dall'industria culturale. Come scritto da Benjamin, la letteratura deve suscitare una reazione, tramite i messaggi che nasconde tra le sue righe, affrontando i traumi dell'attualità.[142] Riteniamo che il romanzo pluripremiato di Cognetti, *Le otto montagne*, assurga a questo scopo sociale. Per quanto ascrivibile alla letteratura di massa e mercificato dall'industria culturale, induce nel lettore una reazione disalienante.

---

[140] Cfr. A. BADIOU, *Inestetica*, cit., p. 107.
[141] Cfr. S. ŽIŽEK, *Il Grande Altro*, p. 69.
[142] Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 264.

CAPITOLO TERZO

UN ROMANZO SELVATICO

SMARRIRSI TRA LE OTTO MONTAGNE

III.1. Un ritratto della riservatezza. Ricostruire Paolo Cognetti

Dopo l'escursione di riscaldamento per comprendere il significato più attuale di "ideologia" avvenuta nel primo capitolo e dopo la faticosa scalata alla cima della critica ideologica, guidati dai suoi principali interpreti, nel secondo, siamo finalmente pronti a percorrere i sentieri de *Le otto montagne*.[1] Rinvigoriti dall'aria pulita e ormai acclimatati, terminiamo la peregrinazione accampandoci in una radura in Valle D'Aosta, più precisamente a Fontane, frazione del villaggio di Estoul, una località situata a oltre 1900 metri di quota composta da tre baite e una stalla. Nello spiazzo antistante la stalla, convertita a rifugio culturale,[2] intravediamo un "montanaro" che ha superato i quarantacinque anni, intento a regolarsi barba rossiccia e capelli irsuti con un paio di forbici, specchiandosi nell'acqua di un catino ricavato da un grosso tronco di larice.

[1] Cfr. PAOLO COGNETTI, *Le otto montagne*, Torino, Einaudi, 2016, p. 3.
[2] Cfr. DANIELE PIERINI, *Portraits – Paolo Cognetti*, Italia, Framedivision, 2021, 28 min., a colori.

Immaginiamo così Paolo Cognetti, l'autore oggetto di questa trattazione, ripescando l'immagine di apertura del suo ultimo documentario, *Fiore mio*.[3]

Riprendendo alcune considerazioni elaborate da Roland Barthes nel saggio *La morte dell'autore*, la trattazione si soffermerà il meno possibile sulla biografia di Paolo Cognetti, dato che l'interesse primario è la sua opera più famosa, il frutto più emblematico dei suoi scritti, non il fiore che l'ha generato. Dato che l'opera letteraria si distacca dal suo autore una volta che ha inizio la scrittura e comincia a vivere nel lettore che ne percorre l'oggetto-testo per fissarne un'interpretazione, un barlume di senso,[4] ci dedicheremo in questo sottocapitolo alla ricostruzione della figura di Cognetti solamente nell'ottica di illuminarne alcuni tratti essenziali, come il suo fervente attivismo, i dati reali da cui ha preso ispirazione per le sue opere, la sua poliedricità, la sua coscienza ideologica. In questa fase della ricerca avremo poche linee guida a cui riferirci, poiché l'autore non è stato ancora vagliato in maniera sistematica dalla critica accademica. Paolo Cognetti non è certamente un classico della letteratura, non avendo ancora ricevuto il battesimo del tempo, ma riteniamo che la sua opera principale sia degna di nota per svariate qualità che esamineremo. Se, come sostiene Roland Barthes, l'autore e la sua ingombrante figura, mitizzati dalla critica moderna che con l'empirismo ricercava il senso ultimo delle opere nelle biografie e nelle spiegazioni dell'artigiano-creatore, muoiono affinché la lettura possa nascere,[5] percorreremo i sentieri de *Le otto montagne* autonomamente, alla ricerca di una possibile chiave di lettura ideologica, appoggiandoci alle grandi idee emerse nei capitoli precedenti e rintracciandole nel testo, tentando di incarnare il "lettore modello"[6] a cui Cognetti si sarà rivolto durante la stesura dell'opera. Oltre a queste finalità e motivazioni,

[3] Cfr. P. COGNETTI, *Fiore mio*, Italia, Samarcanda Film, 2024, 80 min., a colori.
[4] Cfr. R. BARTHES, *Il brusio della lingua,* trad. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988 (Paris 1984), p. 51.
[5] *Ibidem*.
[6] Cfr. UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 9.

aggiungiamo anche che non sarà possibile affidarci alla biografia di Paolo Cognetti o a sue spiegazioni ermeneutiche dirette, in quanto l'autore si è sempre contraddistinto per la sua elusività e la sua riservatezza, schivando per sua natura i palcoscenici e i *social network*. Nonostante sia ormai un personaggio pubblico affermato, la sua vita privata è ricostruibile soltanto in maniera frammentaria tramite una collazione di interviste, articoli, documentari e note autobiografiche nei suoi libri, rintracciabili nell'ultimo decennio di imprevedibile fama. Ne ricostruiremo qui i punti salienti, sia per finalità critiche sia per strutturare la trattazione in maniera più esauriente, esplorando e approfondendo, per quanto possibile, un autore difficile da decifrare.

Paolo Cognetti nasce a Milano il 27 gennaio 1978, da una famiglia umile, classificabile nella piccola borghesia del quartiere Bovisa, la prima periferia settentrionale oltre i bastioni. Da numerose interviste[7] emerge un'infanzia trascorsa in un appartamento, con un padre gran lavoratore, spesso stanco e ancor più spesso arrabbiato, e una madre gentile e impegnata nel sociale, con la quale mantiene un forte legame tuttora. La Milano in cui cresce Paolo Cognetti è segnata dal clima cupo degli ultimi scontri in piazza degli anni Settanta e dalla diffusione dell'eroina. Vive in città un'infanzia silenziosa e solitaria, sognando scorribande inattuabili con i gruppi di ragazzi che vedeva dal balcone e di tornare in estate alla baita di famiglia nella Valle di Gressoney, luogo che, insieme alla Valle d'Ayas, ispirerà i suoi romanzi più famosi. La passione per la letteratura, soprattutto quella americana della *beat generation*, nasce durante l'adolescenza, dopo amori non corrisposti e un temperamento votato alla ribellione. Dopo il diploma si iscrive alla facoltà di Matematica all'Università degli Studi di Milano, seguendo l'inclinazione per i numeri

[7] Cfr. MASSIMO VINCENZI, *Paolo Cognetti: "L'amicizia è gioia e libertà. La montagna è la mia famiglia"*, in «La Stampa», 2017, https://www.lastampa.it/cultura/2017/07/22/news/paolo-cognetti-l-amicizia-e-gioia-e-liberta-la-montagna-e-la-mia-famiglia-1.34455804/ (data ultima consultazione 07/01/2025). Prendiamo questa intervista come riferimento per l'esaustività delle citazioni riportate.

che lo aveva caratterizzato sin da bambino e per l'incoraggiamento del padre; ma, giunto «al bivio della vita»,[8] sceglie di lasciare la facoltà per perseguire la sua più profonda vocazione letteraria. Nel 1999 si diploma alla Civica Scuola di Cinema di Milano, dedicandosi negli anni successivi alla scrittura di racconti e alla realizzazione di alcuni documentari a carattere sociale con la sua casa di produzione indipendente *Cameracar*. Tra i documentari prodotti all'epoca ricordiamo *Vietato scappare*, *Isbam*, *Box*, *La notte del leone*, *Rumore di fondo*, tutti incentrati sulla rappresentazione delle periferie milanesi, da sempre suo campo di esplorazione e interesse, sulla ribellione giovanile, sulle contestazioni di quegli anni, sulla musica *reggae* e sulla scena *undergound* dei circoli sociali della città, dei quali è stato animatore e attivista fin dall'adolescenza.[9] L'interesse per la documentazione sociale, politica e letteraria in campo audiovisivo giungerà alla maturazione nel 2014 con la collaborazione di Giorgio Carella e *minimum fax media* per la produzione della serie *Scrivere/New York* e del documentario *Il lato sbagliato del ponte*, in cui racconta la periferia di New York, altra sua metropoli d'adozione, attraverso gli occhi e le opere di nove scrittori newyorkesi contemporanei. Queste ultime produzioni cinematografiche rappresentano l'inclinazione e l'interesse di Cognetti nei riguardi della periferia e della sua esplorazione. La descrizione empatica e sensibile della quotidianità nascosta delle città di Milano e New York attraverso gli occhi di giovani ribelli e di artisti contemporanei costituisce l'altra faccia della medaglia di quella che sarà la narrazione della vita nella «periferia boscosa»[10] delle Alpi. Oltre alla produzione di documentari, New York affascinerà a tal punto Cognetti da venire descritta in un paio di guide per esplorarla

[8] M. VINCENZI, *Paolo Cognetti: "L'amicizia è gioia e libertà. La montagna è la mia famiglia"*, cit.
[9] Cfr. Emilia Costantini, *Premio Strega 2017: il vincitore è Paolo Cognetti*, in «Il Corriere della Sera», 2017, https://www.corriere.it/cultura/17_luglio_06/premio-strega-2017-vincitore-paolo-cognetti-d54a137a-6289-11e7-84bc-daac3beed6c1.shtml (data ultima consultazione 07/01/2025).
[10] P. COGNETTI, *Senza mai arrivare in cima. Viaggio in Himalaya*, Torino, Einaudi, 2018, p. 12.

culturalmente ed enogastronomicamente: *New York è una finestra senza tende* del 2010 e *Tutte le mie preghiere guardano verso Ovest* del 2014, che citiamo solo per completezza.

Dall'amore per l'esplorazione delle periferie cittadine, delle realtà nascoste e quotidiane, dall'ascolto sensibile degli altri e dall'irrequietezza di un temperamento ribelle e anarchico nascono le prime opere letterarie di Cognetti. La sua carriera di narratore inizia nel 2003, con la pubblicazione del racconto *Fare ordine*, vincitore del premio Subway-Letteratura, nell'antologia *La qualità dell'aria* redatta da Christian Raimo e Nicola Lagioia l'anno seguente. Il racconto narra della necessità di un ragazzo di mettere ordine alla propria vita, in un momento di profonda crisi nel passaggio all'età adulta, mediante il riordino della sua casa. *Fare ordine* in casa diventa la metafora di fare ordine nella propria vita, ricercando un proprio equilibrio e un rapporto autentico con se stessi e con l'ambiente circostante: tutti elementi che ritroveremo nelle opere successive, caratterizzate da temi simili e dallo stesso stile di scrittura diretta e asciutta, come i modelli americani moderni a cui si era ispirato nella prima fase di racconti adolescenziali.[11]

Proseguendo la sua collaborazione con *minimum fax*, casa editrice a cui si sentiva molto affine per le medesime inclinazioni politiche e l'interesse per la letteratura d'oltreoceano, negli anni seguenti esordisce ufficialmente e prosegue la sua carriera di narratore con tre raccolte di racconti: *Manuale per ragazze di successo* del 2004, *Una cosa piccola che sta per esplodere* del 2007 e *Sofia si veste sempre di nero* del 2012. I racconti gli varranno numerosi premi, tra cui Lo Straniero, affermandolo nel panorama dei giovani scrittori italiani più promettenti per la sua capacità di esprimere il disagio giovanile delle periferie, per la sua dote nell'ascoltare e raccontare gli anni difficili dell'adolescenza nel tardocapitalismo, segnati da precarietà e spaesamento, e infine per la sua fibra morale di

[11] Cfr. CHRISTIAN RAIMO, NICOLA LAGIOIA, *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, Roma, minimum fax, 2004, p. 35.

autore rigoroso e autentico.[12] Infatti, in *Manuale per ragazze di successo* Cognetti tratta intimamente e malinconicamente sei storie di giovani donne insoddisfatte a causa delle aspettative sociali che provocano in loro perdita di identità, insicurezza e alienazione, sullo sfondo di una Milano composta da «strade che non vanno da nessuna parte»,[13] come le relazioni con gli uomini. In *Una cosa piccola che sta per esplodere* affronta le esperienze più traumatiche e catartiche di una serie di protagonisti, tutti adolescenti, sul punto di cambiare repentinamente le loro vite, pronti a svincolarsi da amori finiti, famiglie in conflitto, sessualità da comprendere e in procinto di fronteggiare la solitudine. È in questa serie di racconti che l'autore colloca *La stagione delle piogge*, in cui appare per la prima volta il personaggio di Pietro, il giovane protagonista omonimo del personaggio che ritroveremo ne *Le otto montagne*, che si rifugia nei boschi della Valtellina costruendo una capanna per fuggire dai litigi dei genitori, costretti a vivere in una *roulotte*.[14] Il Pietro di questa raccolta di racconti non è lo stesso de *Le otto montagne*, ma l'ambientazione, scappare in un rifugio montano per la crisi tra i genitori e il profondo senso di solitudine che lo colpisce, non possono fare a meno di ricordarlo. Infine, nella più famosa delle raccolte, *Sofia si veste sempre di nero*, Cognetti approfondisce la lotta e la ribellione alle convenzioni sociali, dando libero sfogo al suo carattere anarchico, incarnato nella protagonista Sofia.[15] In questa raccolta i riferimenti alla biografia dell'autore e ai temi principali che caratterizzeranno la maggior parte dei suoi lavori più maturi e noti è palpabile. I racconti che compongono il libro si incatenano a delineare una sorta di romanzo di formazione della protagonista, Sofia Muratore, soggetto su cui Cognetti ha

[12] Cfr. E. COSTANTINI, *Premio Strega 2017: il vincitore è Paolo Cognetti*, cit.
[13] P. COGNETTI, *Manuale per ragazze di successo*, Roma, minimum fax, 2004, p. 24.
[14] Cfr. ID., *Una cosa piccola che sta per esplodere*, Roma, minimum fax, 2007, p. 101.
[15] Cfr. ID., *Sofia si veste sempre di nero*, Roma, minimum fax, 2012, p. 10.

lavorato per più di cinque anni, arrivando a definirla la sua «fidanzata immaginaria»[16] e facendole rivivere svariati frammenti della sua stessa esperienza biografica, come l'abbandonare Milano (vista come una palude o una morsa di freddo allo stomaco), il fascino verso le Alpi all'orizzonte, l'aspra critica alle convenzioni sociali e alla famiglia che genera ogni stortura nella protagonista e, più in generale, un assoluto richiamo alla libertà e alla ribellione. Infine, sempre per *minimum fax*, pubblica *A pesca nelle pozze più profonde, meditazioni sull'arte di scrivere racconti* nel 2014. Si tratta di una raccolta di saggi sulla scrittura creativa che riporta i modelli letterari e le radici culturali di Cognetti – tra cui Hemingway, Carver, London e Munro – e alcune sue interessanti considerazioni sulla teoria della letteratura, vista come l'atto di pescare storie nelle profondità di un lago, nonché alcuni degli spunti biografici che sfoceranno nei suoi romanzi più famosi.[17] Non ci dilungheremo oltre, al momento, per quanto riguarda le raccolte di racconti giovanili o dei saggi sociali, politici e letterari, per i consueti motivi di spazio e tempo. Torniamo in montagna.

Il 27 gennaio 2008, giorno del suo trentesimo compleanno e anno di crisi finanziaria nazionale, esce dal cinema dopo la proiezione del film *Into the Wild*[18] e decide, in lacrime, di ritornare alla valle in cui aveva trascorso le estati della sua infanzia, dopo un lungo periodo di depressione dovuta ai fallimenti di un amore, di un lavoro e di un collettivo politico presso un centro culturale.[19] Fino a quel giorno, la montagna della sua infanzia era rimasta solo un vago ricordo, dato che aveva preferito, dall'adolescenza, le relazioni e le

[16] P. COGNETTI, *A pesca nelle pozze più profonde. Meditazioni sull'arte di scrivere racconti*, Roma, minimum fax, 2014, p. 103.
[17] Ivi, p. 18.
[18] Cfr. SEAN PENN, *Into the Wild*, United States, Paramount, 2007, 148 min., a colori. Adattamento cinematografico del libro *Nelle terre estreme* di Jon Krakauer del 1996, che ripercorre la vicenda biografica di Christopher McCandless, studente statunitense che abbandonò la sua famiglia per vagabondare in Alaska, dove trovò la morte per inedia nell'agosto del 1992. Ritrovato alcuni mesi dopo da alcuni cacciatori all'interno di uno *scuolabus* abbandonato nella foresta, i suoi diari e le sue lettere furono raccolti in questo romanzo, centrale nella formazione di Paolo Cognetti.
[19] Cfr. M. VINCENZI, *Paolo Cognetti: "L'amicizia è gioia e libertà. La montagna è la mia famiglia"*, cit.

possibilità lavorative e progettuali che offrivano Milano e New York. La città, per Cognetti, non ha un'accezione negativa. In essa egli coltiva relazioni, progetti politici e culturali, la diversità e il contatto con le altre persone, che mancano ad alta quota. La città è luogo di attivismo politico e costruzione di una rete orizzontale di relazioni orientate alla condivisione di pratiche culturali e multiculturali, che egli trova tanto importanti quanto il raccoglimento e il silenzio della montagna.[20] Tuttavia, giunto ai trent'anni in piena crisi esistenziale, non trovando più un senso alla sua quotidianità e avendo totalmente smesso di scrivere, decide nella primavera del 2008 di lasciare il "rumore di fondo" di Milano e trasferirsi in una baita di Fontane (Estoul), a 1900 metri di quota, nella Valle d'Ayas, contigua alla Valle di Gressoney dove villeggiava coi genitori da bambino.

L'arrivo alla baita presa in affitto durante il disgelo primaverile è duro. Un eremitaggio fatto di lavori di *routine*, come tagliare la legna e accendere il fuoco, fare provviste, leggere e camminare. Prima di stabilirsi in quel rifugio definitivamente per sei mesi all'anno, alternando la vita milanese alla vita valdostana, vive in completo eremitaggio, ancora lontano dalla comunità montana di Estoul e dalle relazioni verticali e profonde che riuscirà a instaurare negli anni successivi. Questi primi anni di isolamento e ritorno all'essenziale, al camminare "zaino in spalla" tra boschi, valloni e creste, alla lettura di autori americani e italiani legati alla vita alpina (come Hemingway, London e Rigoni Stern), sfociano in un ritorno alla scrittura e nella pubblicazione de *Il ragazzo selvatico, quaderno di montagna* nel 2013, diario che inaugura il "ciclo della montagna" dei romanzi dell'autore. I ricordi d'infanzia, la baita affittata con la sua storia peculiare, il territorio in cui Cognetti si immerge e la letteratura montana da cui si "abbevera"[21] segnano una rivoluzione nella scrittura dell'autore e ispirano il suo primo romanzo vero e

[20] Cfr. D. PIERINI, *Portraits – Paolo Cognetti*, cit.
[21] Cfr. P. COGNETTI, *Il ragazzo selvatico. Quaderno di montagna*, Milano, Terre di Mezzo, 2013, p. 11.

proprio, *Le otto montagne*, pubblicato nel 2016 da Einaudi, vincitore del Premio Strega nel 2017 e di altre numerose onorificenze internazionali (*Prix Médicis étranger*, *English Pen Translates Award*, Premio ITAS). Su *Le otto montagne* ci concentreremo nei prossimi sottocapitoli, evidenziandone trama, ispirazioni, modelli, significati, interpretazioni ideologiche, realemi.[22] Con più di due milioni di copie vendute in più di quaranta paesi,[23] oltre al celebre adattamento cinematografico di Felix Van Groeningen e Charlotte Vandermeersch del 2022 (vincitore del settantacinquesimo Premio della Giuria del Festival di Cannes e di quattro David di Donatello), Paolo Cognetti viene proclamato portavoce e cantore dei territori alpini.

Negli anni seguenti, dopo il successo, giudicato dall'autore in maniera ambivalente per lo stravolgimento della sua figura pubblica e per l'impatto e l'emulazione che il testo ha generato nei lettori,[24] vedono la luce *Senza mai arrivare in cima* nel 2018, *La felicità del lupo* nel 2021 e *Giù nella valle* nel 2023, che chiude il "ciclo della montagna". Purtroppo, non ci potremo soffermare singolarmente su questi testi, ma evidenzieremo alcune considerazioni contenute in essi per leggere al meglio *Le otto montagne*, innestandovi importanti intuizioni comparative. Se *Il ragazzo selvatico* si sviluppa come una sorta di diario quotidiano dell'eremitaggio che porta Cognetti alla riscoperta dell'essenziale, alla rigenerazione grazie al raggiungimento di una purezza esistenziale lontana dalla frenesia della città,[25] ispirando con questo frammento autobiografico alcuni dei temi e l'ambientazione de *Le otto montagne*, che segnerà un distacco totale dalla scrittura sociale, politica e culturale dei racconti e delle guide turistiche ambientate a

---

[22] Cfr. BERTRAND WESTPHAL, *Geocritica*, trad. di Giulia De Marco, Roma, Armando, 2009 (Paris 2007), p. 89. La nozione di "realema" si riferisce alla fusione di realtà fisiche e narrative, luoghi geografici rivestiti di significato tramite la loro combinazione a una realtà finzionale. La baita, il paese di Graines in Valle d'Ayas, l'orografia del luogo, saranno tutti realemi del romanzo.
[23] Cfr. G. ZAMA, *Paolo Cognetti: tra la montagna e l'abisso*, cit.
[24] Cfr. D. PIERINI, *Portraits – Paolo Cognetti*, cit.
[25] Cfr. P. COGNETTI, *Il ragazzo selvatico. Quaderno di montagna*, cit., p. 11.

Milano e New York degli anni precedenti, gli altri tre romanzi che lo seguiranno portano a un superamento, o quantomeno a una diversificazione, della prospettiva dell'autore. Ne appuntiamo qui i contenuti per fornire un quadro generale più esauriente.

Senza mai arrivare in cima prosegue immaginariamente il cammino di Pietro in Nepal, riportando autobiograficamente il viaggio effettivo di Cognetti nel Dolpo nepalese, uno degli ultimi avamposti tibetani solo sfiorati dal controllo cinese successivo all'invasione del 1950. Il libro racconta, con lo stile del *memoir,* la spedizione organizzata da Cognetti e alcuni nuovi amici "montanari" – tra cui Remigio, il precedente proprietario della baita in cui abiterà l'autore; Nicola Magrin, l'illustratore di tutte le copertine dei suoi romanzi; Sete, celebre guida nepalese che gestisce un rifugio sul Monte Rosa e che ricomparirà nel documentario *Fiore Mio* – per raggiungere il tempio di Shey, sulla sacra e inavvicinabile Montagna di Cristallo, territorio aspro di creste e valloni in cui lo scrittore riflette sul raggiungimento della purezza interiore attraverso le pratiche buddhiste dei monaci tibetani, lontani dal rumore delle città e dalla mercificazione di Kathhmandu, metafora del progresso che squassa il Paese. Il testo è interessante per la prosecuzione del viaggio del protagonista-autore nella ricerca di un senso e di una dimensione spirituale più pura, oltre all'esplicita introduzione di alcuni personaggi-persone che hanno ispirato *Le otto montagne*.[26]

La felicità del lupo ricalca svariati elementi autobiografici dell'autore, che durante la sua permanenza a Fontane lavorerà al ristorante del paese per mantenersi e integrarsi con la comunità locale, vivendo anche alcune esperienze da rifugista. Fausto, il protagonista del romanzo, fugge da Milano e dalla fine del suo matrimonio (visto perennemente nell'ottica di Cognetti come un'imposizione sociale) per rifugiarsi in un paesino di montagna,

[26] Cfr. P. COGNETTI, *Senza mai arrivare in cima. Viaggio in Himalaya*, cit., p. 5.

Fontana Fredda, dove lavorerà come cuoco al ristorante Il Pranzo di Babette, rimando al celebre racconto di Karen Blixen. Qui conosce Silvia, una giovane rifugista e avventuriera, con cui intratterrà una relazione sentimentale. In questo romanzo la montagna è vista maggiormente dal punto di vista pragmatico, meno esistenziale e metaforico, ma rimane il simbolo di una purezza perduta, di una fuga dal caos, nonché un luogo in cui ricominciare la propria vita e guarire dalle ferite. Infatti, persino il lupo, che mancava in quella valle da secoli, ritornerà alla ricerca della sua felicità nell'epilogo. In questo romanzo e in quello seguente, la montagna sembra acquisire sempre maggiore concretezza, come se Cognetti stesse scendendo idealmente dal suo eremo per calarsi nelle vite dei valligiani, entrando nella quotidianità delle relazioni di chi vive ad alta quota tutto l'anno, ascoltando le storie delle persone con l'orecchio attento e sensibile che ha caratterizzato la sua vocazione da documentarista in gioventù.[27]

L'ultimo romanzo di Cognetti, *Giù nella valle*, conclude il "ciclo della montagna" e, come si evince dal titolo, segna lo spostarsi della focalizzazione alla montagna pragmatica, la realtà del fondovalle, rappresentata da una narrazione corale di prospettive diverse. Le vite di persone e animali si intrecciano nella piovosa Valsesia, segnata da amori, violenze e malasorte. Tra tutti, è certamente il romanzo più "realista" di Cognetti, il più aspro e concreto. La ricerca di senso che caratterizza tutta la produzione dell'autore trova qui un nido di realtà in cui non resta altro che resistere. La resilienza dei personaggi, tra i quali spiccano due fratelli, la moglie di uno di questi e un cane, si confronta con un territorio montano ostile e insensibile alle relazioni dei protagonisti. Proprio questo ambiente, che segna il definitivo scendere "giù nella valle" di Paolo Cognetti rispetto alle altitudini in cui erano stati ambientati i primi due romanzi, costituisce uno dei punti più interessanti del

[27] Cfr. P. COGNETTI, *La felicità del lupo*, Torino, Einaudi, 2021, p. 3.

libro. Infatti, la postfazione reca una vera e propria dichiarazione d'intenti dell'autore, che, paragonandosi a Bruce Springsteen nella composizione dell'album *Nebraska*,[28] dichiara di voler rappresentare la vita reale della Valsesia, un imbuto geografico perennemente affogato dalle nebbie che salgono da Vercelli e Novara, mentre il Monte Rosa la scruta dall'alto della sua cima soleggiata.[29]

Oltre a questi romanzi, segnaliamo anche alcune opere minori pubblicate negli stessi anni, come *Il Nuotatore*, breve racconto di formazione illustrato da Maria Cerri nel 2013,[30] in cui un uomo rielabora la propria crisi interiore meditando mentre nuota in piscina. Nel 2015 ha curato l'antologia di racconti *New York Stories* per Einaudi, una bussola letteraria per esplorare New York con gli occhi dei suoi più peculiari autori di periferia contemporanei. Infine, *L'Antonia: poesie, lettere e fotografie di Antonia Pozzi scelte e raccontate da Paolo Cognetti* del 2021, in cui l'autore racconta la vita e le composizioni della poetessa Antonia Pozzi.[31] Oltre a queste opere laterali, accenniamo qui anche ai suoi numerosi interventi in ambito giornalistico come collaboratore occasionale, soprattutto per il «Corriere della Sera», «la Repubblica» e «Il Fatto Quotidiano», oltre a una serie di periodici minori, grazie ai quali ha pubblicato articoli riguardo cultura, arte e ambientalismo.[32] Purtroppo, dato l'oggetto della tesi, ci sarà impossibile riportare tali interventi che, in ogni caso, sarebbero poco incisivi. Citiamo solamente, per completezza, il suo interessante articolo *Margherita e il ghiacciaio*, contenuto nell'ultimo volume di *The*

---

[28] Cfr. BRUCE SPRINGSTEEN, *Nebraska*, United States, Columbia Records, 1982. Nella postfazione de *Giù nella Valle*, Cognetti riporta la genesi dell'album ad opera della ricostruzione di Leonardo Colombati. Frutto di settimane di depressione dopo il primo tour nazionale, l'album viene registrato nella casa diroccata presa in affitto dal cantautore in uno studio improvvisato. Tre accordi, chitarra, armonica a bocca e una voce che diventa un mormorio raccontano la vita degli *outsider* nelle periferie piovose del Nebraska, donandoci un senso musicale che dipinge le atmosfere descritte nel libro.
[29] Cfr. P. COGNETTI, *Giù nella valle*, Torino, Einaudi, 2023, p. 5.
[30] Cfr. P. COGNETTI, MARIA CERRI, *Il nuotatore*, Roma, Orecchio Acerbo, 2013, p. 10.
[31] Cfr. ANTONIA POZZI, P. COGNETTI, *L'Antonia. Poesie, lettere e fotografie di Antonia Pozzi*, *scelte e raccontate da Paolo Cognetti,* Milano, Ponte alle Grazie, 2021, p. 35.
[32] Cfr. D. PIERINI, *Portraits – Paolo Cognetti*, cit.

Passenger – Alpi, a cura di Iperborea, in cui ricostruisce la storia del rifugio Capanna Regina Margherita sul Monte Rosa attraverso un dialogo immaginario tra i personaggi illustri che l'hanno architettato e costruito.[33] Tralasceremo, invece, tutti gli interventi minori, come prefazioni ad altri romanzi o commenti e interviste riguardo altri autori contemporanei, in quanto produzioni ininfluenti per la trattazione.

In questi ultimi anni di scrittura, si è dedicato parallelamente anche alla sua altra grande passione, i documentari, ideando nel 2021 *Sogni di Grande Nord*, in cui racconta un viaggio negli Stati Uniti per raggiungere l'Alaska in auto, insieme all'amico illustratore Nicola Magrin, fino a visitare il celebre *Magic Bus* in cui morì Christopher McCandless, alla scoperta dei luoghi che hanno generato le opere dei loro autori americani prediletti, in una ricerca geografica ed esistenziale delle radici letterarie che hanno forgiato l'animo e le opere di Cognetti.[34] Infine, nel 2024, esce nelle sale cinematografiche il suo ultimo documentario-evento indipendente, *Fiore mio*, in cui racconta, con immagini suggestive e una colonna sonora esclusiva dell'amico Vasco Brondi, il lento sciogliersi del ghiacciaio situato sul Monte Rosa. Quest'ultimo documentario è di particolare rilevanza per inquadrare l'attivismo ambientale di Cognetti che, partendo dalla fontana inaridita di fronte alla sua baita, giunge fino alla sorgente sul ghiacciaio del Monte Rosa tramite un lungo *trekking* popolato da animali, piante, rifugi e persone che vivono ad alta quota (tra cui i già citati amici Remigio e Sete), per evidenziare l'importanza che i ghiacciai rivestono nel nutrire la terra e nel rendere possibile la vita anche nelle città a valle.[35]

Procedendo con lo sguardo all'attivismo di Cognetti, concludiamo segnalando le sue svariate attività politiche e culturali, tra le quali spiccano l'inaugurazione nel 2017 del festival *Il richiamo della foresta* a Fontane, nella radura antistante la sua baita, luogo di

[33] P. COGNETTI, *Margherita e il ghiacciaio*, in *The Passenger – Alpi*, Milano, Iperborea, 2024, p. 89.
[34] Cfr. DARIO ACOCELLA, *Sogni di Grande Nord*, Italia, Samarcanda Film, 2021, 82 min., a colori.
[35] Cfr. P. COGNETTI, *Fiore mio*, cit.

incontri artistici e culturali; il recupero della sua stalla adibita a rifugio culturale grazie alla Fondazione Paolo Cognetti, istituita nel 2023 allo scopo di promuovere uno stile di vita libertario, ecologico e di valorizzare arti e culture montane.

Dopo questa panoramica, necessaria a delineare i tratti dell'autore e a esaltarne il temperamento anarchico, ribelle alle convenzioni della città, e la spasmodica ricerca di libertà e del proprio senso nel mondo, possiamo finalmente percorrere i sentieri de *Le otto montagne*.

III.2. *Le otto montagne*. Destini

Il documentario *Sogni di Grande Nord* si apre con una scena in cui Paolo Cognetti e Nicola Magrin sono ritratti al tavolo della baita di Fontane, indaffarati a pianificare il percorso in vista del loro viaggio negli Stati Uniti, fino al *Magic Bus* di McCandless nella desolazione delle foreste dello Yukon, chini su una cartina geografica dispiegata sul tavolo e incorniciata da un paio di bicchieri di vino rosso. La voce fuori campo di Cognetti accoglie lo spettatore in quel luogo, raccontandogli di quando era approdato lì, ispirato dal mito americano di una frontiera da cui ricominciare. In montagna aveva ricominciato, se non altro, a scrivere e quell'esperienza gli aveva portato in dono una casa di legno e pietra, qualche amico e un libro di successo.[36] *Le otto montagne* è un romanzo semplice. L'archetipo narrativo su cui si basa è l'incontro di due uomini, uno dei quali rimane fisso in un punto dello spazio, mentre l'altro si sposta continuamente.[37] L'apparente basilarità della trama non deve però trarre in inganno.[38]

[36] Cfr. D. ACOCELLA, *Sogni di Grande Nord*, cit.
[37] Cfr. D. PIERINI, *Portraits – Paolo Cognetti*, cit.
[38] Nel caso de *Le otto montagne*, ci limitiamo a parlare genericamente di "trama" poiché fabula e intreccio complessivamente coincidono.

L'incipit del romanzo si apre con la descrizione del carattere ruvido e del modo competitivo e bellicoso di vivere la montagna del padre del protagonista, Giovanni Guasti, solitario ingegnere chimico in una multinazionale automobilistica di Milano, presumibilmente l'Alfa Romeo. La madre, Francesca, è il contrario del marito: docile e mansueta, coltiva relazioni per mestiere e vocazione, in quanto assistente sociale. Il primo ama conquistare le vette, la seconda ama la vita tranquilla dei boschi a fondovalle. Il mito fondativo della famiglia è il loro matrimonio nella chiesetta antistante le Tre Cime di Lavaredo, attorniati solamente dai testimoni e vestiti con le giacche a vento. Il prete che li sposò fu lo stesso che li fece incontrare da bambini, durante una villeggiatura sulle Dolomiti. La famiglia di Francesca si era opposta alla loro unione, in quanto Giovanni fu ingiustamente incolpato della morte del fratello di lei, Piero, durante un'escursione sulla neve. Dopo il matrimonio, i due abbandonano il Veneto e le Dolomiti, loro luogo d'origine, per trasferirsi a Milano, dove li aspettano due contratti di lavoro e la gravidanza di lei.

Protagonista e narratore in prima persona delle vicende "autobiografiche" raccontate, Pietro nasce a Milano nel 1973, in un condominio affacciato su un viale trafficato, dal cui balcone, nelle mattine più terse, si potevano vedere le montagne all'orizzonte. Verso la fine degli anni Settanta, in una Milano a ferro e fuoco per gli scontri in piazza, la famiglia ormai stabilizzatasi economicamente può permettersi di trascorrere le vacanze estive in villeggiatura. Scelgono di recarsi a Ovest, cercando nuove montagne che ricordassero le Dolomiti, la loro vecchia casa. Nei primi anni vagano per la Valsesia, l'Ossola e la Valle d'Aosta, sempre alla ricerca di nuove zone da esplorare, finché la madre, Francesca, non trova un'abitazione fissa da affittare a Grana, l'odierna Graines in Val d'Ayas, Brusson.

Ha qui inizio la prima parte del romanzo, intitolata *Montagna d'infanzia* e ambientata ai tempi della fanciullezza del protagonista. La famiglia si stabilisce in una casupola del paese, una struttura semplice e fatiscente, frutto del degrado e dell'abbandono che hanno segnato Grana dagli inizi del Novecento fino allo spopolamento definitivo del dopoguerra. Cognetti ricostruisce il luogo e la sua conformazione in maniera rigorosa, dato che si ubica qualche sentiero oltre la baita di Fontane. La madre e Pietro si stabiliscono lì per i mesi estivi in villeggiatura, mentre il padre torna a Milano per lavorare e risale in montagna solo sporadicamente per godere delle sue vacanze scalando rabbiosamente le cime attorno a Grana. In quell'estate, durante i suoi vagabondaggi, Pietro conosce un ragazzino che pascola mucche nei pressi di un fiume. Bruno sembra più grande, tosto e solitario, ma grazie alla capacità di intessere relazioni della madre, Pietro se lo ritrova in casa un mattino. L'abitazione dove villeggiano i coniugi Guasti è di proprietà della zia di Bruno e della sua famiglia, i Guglielmina, uno tra i pochi cognomi rimasti lassù. Inizia quindi l'amicizia tra Pietro e Bruno, gli unici bambini del paese, in un rapporto che perdurerà lungo tutto il romanzo e ne costituirà il cuore pulsante. In quei mesi i due ragazzini esplorano il villaggio e i boschi in lungo e in largo, giocando al torrente o intrufolandosi nei ruderi sparsi ovunque, testimoni di un passato dimenticato. Nel villaggio fantasma i due continuano le loro esplorazioni e i loro giochi ogni momento in cui Bruno è libero dal suo lavoro di pastore e non si trova nell'alpeggio dello zio Luigi. Al contempo, Pietro è valutato abbastanza capace e vocato all'alpinismo, così da poter seguire il padre nelle sue scalate e nelle sue escursioni militaresche. Francesca, al contrario, intesse relazioni con tutta la comunità di Grana, ottenendo anche il permesso di fare da maestra a Bruno, che a causa del suo lavoro al pascolo aveva perduto un anno di scuola. Sguinzagliato da Francesca, il marito Giovanni è incaricato di portare Pietro a trovare

Bruno all'alpeggio dello zio Luigi Guglielmina, sulle pendici del Grenon, la montagna di Grana, per stabilire un ulteriore contatto con la famiglia, in quanto la madre di Bruno passa le sue giornate silenziose tra i propri orti in quota e il padre è muratore girovago in Svizzera. Il giorno successivo all'incontro in alpeggio, Giovanni ottiene il permesso di portare i due ragazzini a scalare il ghiacciaio del Monte Rosa, ma Pietro scopre di soffrire il "mal di montagna", il patire l'altitudine che affligge anche lo stesso Cognetti, e sono costretti a rientrare. Sarà l'ultima avventura prima dell'inverno e del ritorno in città.

L'estate successiva Pietro e Bruno si rincontrano a Grana, come se la loro amicizia non avesse subito alcuna pausa. I due continuano le loro esplorazioni e, grazie agli insegnamenti e alle ripetizioni della madre di Pietro, Bruno supera gli esami di terza media e scopre la passione per la lettura, soprattutto di romanzi d'avventura e di mare, che condividerà con l'amico. Siamo nel 1987 e i due ragazzi stanno per passare alle scuole superiori, così la famiglia di Pietro ottiene il permesso dagli zii di Bruno (e il tacito assenso della madre) per ospitarlo a Milano durante il periodo scolastico e provvedere di tasca loro alla sua istruzione. Pietro malsopporta l'irruenza dei suoi genitori nella vita dell'amico, ma Bruno, al contrario, accetta di buon grado la proposta. Mentre l'inquietudine e i silenzi adolescenziali di Pietro aumentano giorno dopo giorno, un evento sgretola i piani predisposti per Bruno. Di ritorno dall'ultima escursione sul ghiacciaio dell'anno, Giovanni Guasti viene intercettato nel cortile di casa da un rude sconosciuto in preda all'ebrezza che gli sferra un pugno in pieno volto. L'uomo si rivela il padre di Bruno, che preleverà suo figlio il mattino seguente per condurlo a lavorare con lui nei cantieri oltralpe.

Le estati seguenti sono segnate dalla separazione fra Bruno e Pietro, il primo a lavorare come muratore col padre, il secondo chiuso in un silenzio in aperta ribellione alle consuetudini inestirpabili e divenutegli insopportabili della famiglia in villeggiatura. Il

momento di massima tensione adolescenziale e di chiusura avviene quando Pietro si rifiuta di seguire il padre nella loro tradizionale escursione di fine estate, portando a un'interruzione definitiva della serenità nei rapporti tra i due. Pietro smette di frequentare boschi e vette, per dedicarsi ai bar della valle, in cui passa le giornate in compagnia di villeggianti ricchi, tentando di nascondere la sua estrazione sociale umile. Nei bar di paese incontra sovente Bruno in compagnia degli altri muratori, con cui scambia solo qualche sporadico cenno di saluto che racchiude tutta la distanza che si è frapposta tra i due amici d'infanzia. L'amicizia con i villeggianti ricchi della valle, esponenti del turismo di massa che imperversa nelle località più attrattive, dura solo il tempo di qualche scalata, mentre il silenzio tra Pietro e il padre diventa sempre più assoluto. Solo una rapida escursione per aiutare Bruno a recuperare alcune capre disperse in alpeggio riavvicina momentaneamente i due vecchi amici, ma i silenzi fra loro, dovuti a un imbarazzo adolescenziale e da qualche anno di distacco, non bastano a rinsaldare il loro rapporto. Così finisce l'estate dei loro diciassette anni e della loro adolescenza, e finiscono anche le villeggiature di Pietro a Grana. Non ci sarebbe più tornato per i successivi tredici anni.

Ha così inizio la seconda parte del romanzo, intitolata *La casa della riconciliazione*. Giovanni Guasti muore d'infarto lungo l'autostrada tornando da quel lavoro che ne aveva deturpato la salute fisica e mentale nel corso del tempo. Aveva sessantadue anni, Pietro trentuno. Pietro si è distaccato dai genitori, contravvenendo ai loro voleri lasciando la facoltà di Matematica di Milano per studiare Cinema a Torino, dove si barcamena tra lavori vari per cercare di produrre alcuni documentari (anche qui rinveniamo palesi tracce biografiche dell'autore). Torna di rado a casa, mantenendo il silenzio col padre e un rapporto epistolare con la madre. Dopo il funerale, sbrigate le beghe burocratiche durante un breve soggiorno con la madre a Milano, Pietro viene messo a conoscenza dell'eredità

del padre: un terreno sopra Grana, acquistato per poco denaro prima della morte, all'insaputa della madre. Così Pietro ritorna nella casa di villeggiatura dei genitori a Grana, trovando le braci nella stufa accese e le grappe del padre nella cucina completamente riarredata dalla madre. Bruno conosce l'ubicazione del terreno e accompagna Pietro la mattina seguente. Dopo il tempo trascorso lontani, i due ritrovano una perduta intimità a poco a poco. Dopo qualche ora di sentieri sommersi dalla neve, in cui Pietro ammira la desolazione che ha colpito l'alpeggio di Luigi Guglielmina dopo l'abbandono in seguito alla crisi economica e a un'alluvione che aveva devastato Grana, i due giungono finalmente a un rudere affacciato su un vallone e costruito a ridosso di una parete di roccia. Spinto da un senso d'inevitabilità per quel lascito testamentario, Pietro accetta la proposta di Bruno di aiutarlo nel restauro del rudere, in memoria di una vecchia promessa che il giovane muratore aveva stipulato con Giovanni Guasti. In quegli anni, infatti, Bruno aveva preso le distanze dal suo padre biologico violento e repressivo, risolvendo il loro rapporto a pugni, ma aveva mantenuto la relazione affettiva con i genitori di Pietro.

Ha così inizio la riconciliazione tra i due amici d'infanzia e tra Pietro e il ricordo di suo padre. Spinto dal rimpianto per aver trascorso quegli anni lontano dai genitori inseguendo futili interessi a Torino, Pietro riscopre l'essenzialità della fatica in montagna e l'autenticità dell'amicizia che lo lega a Bruno. I due trascorrono l'estate ristrutturando la baita con mezzi di recupero ricavati dai ruderi immersi nel bosco, trasportando a mano tutti i materiali e lavorando senza sosta, sino a stabilirsi entrambi lassù per completare l'opera. Oltre a Bruno, Pietro si riavvicina e rinsalda il rapporto con la madre, scoprendo tutti gli avvenimenti che si era perduto in quegli anni di testarda ribellione alla famiglia, e scoprendo anche la storia familiare tragica che legava suo padre allo zio Piero, morto sotto una valanga. Attraverso i racconti della madre, capisce anche di aver avuto due padri: il

Giovanni intrattabile di città, corroso dal lavoro e dalla frenesia del traffico, e il Giovanni di montagna, che sciacquava la sua rabbia nei torrenti e nel sudore durante la conquista delle vette. Mentre i lavori alla baita procedono, Pietro si dedica, quindi, a ripercorrere le escursioni tracciate sulla mappa del padre, appesa in cucina nella casa in paese, per ritrovare tutti i messaggi lasciati da Giovanni nei quaderni di vetta. Ripercorrendo gli stessi sentieri e leggendo i messaggi lasciati dal padre nei diari nascosti sotto le croci sulle cime dei monti, in Pietro riaffiora ogni possibile ricordo positivo del padre, riappacificandosi con se stesso e purificandosi dal malessere vissuto fino ad allora inseguendo la frenesia della città. Alla fine di quell'estate le relazioni tra i protagonisti, vivi o morti, sono riallacciate e depurate, approfondite da quella verticalità che contraddistingue le pareti rocciose e l'amicizia tra Pietro e Bruno. Una lapide in memoria di Giovanni Guasti suggellerà la fine dei lavori di restauro alla sua baita, l'unica casa che in vita aveva scelto di acquistare, per lasciarla al figlio, o ai suoi due figli. Infatti, in nome dell'amicizia rinsaldata e come riconoscenza per tutto il lavoro svolto, Pietro decide che la baita, chiamata nel dialetto locale *Barma drola* (roccia strana), diventerà la casa che condividerà con Bruno. Prima dell'inverno imminente e prima del ritorno alle loro vite, dopo la pausa estiva consacrata al restauro del rudere, i due si ripromettono di passare alla *Barma* ogni estate. Pietro decide finalmente di dare una svolta alla sua vita e di partire per l'Asia, sacrificando gli ultimi risparmi per cercare di produrre alcuni documentari, mentre Bruno decide, vista l'esperienza e l'abilità maturate con il restauro del rudere, di rimettere in sesto l'alpeggio dello zio Luigi e di convertirlo in azienda agricola per produrre formaggi. Al solito, Bruno sarebbe rimasto lassù, mentre Pietro avrebbe viaggiato e fatto ritorno l'estate successiva.

Si apre così la terza e ultima parte del romanzo, intitolata *Inverno di un amico*. Sarà un anziano *sherpa*, un portatore, che insegnerà a Pietro in Nepal la leggenda delle "otto montagne". Al centro di un *mandala* l'anziano disegna il monte Sumeru più alto, e attorno un cerchio costituito da altre otto montagne minori, a rappresentare il mondo. «Avrà imparato di più chi ha fatto il giro delle otto montagne, o chi è arrivato in cima al monte Sumeru?»[39] gli chiede il vecchio nepalese. È evidente che la *Barma* e il Grenon, la montagna che la custodisce, sono il centro del mondo per Pietro e Bruno, dove il primo fa il giro delle otto montagne e il secondo rimane sulla più alta. Nella prima estate che passano alla *Barma*, mentre Bruno ristruttura l'alpeggio, vivono momenti di riacquisita intimità intorno al fuoco, leggendo al lume di candela e bevendo vino. In una di quelle sere, Bruno conosce Lara, amica di Pietro venuta in visita da Torino, che decide di aiutarlo nella gestione dell'alpeggio abbandonato dallo zio. In quell'autunno Bruno e Lara iniziano una relazione amorosa e ultimano i preparativi per avviare l'azienda agricola, mentre Pietro scopre la purezza incontaminata dell'Himalaya, girando un documentario su alcuni alpinisti. A differenza della sua casa nelle Alpi italiane, la sua nuova casa in Himalaya pullula di vita, come se in Nepal la montagna vivesse ancora nella sua sacralità di "Dea che nutre" (la traduzione del nome Annapurna, celebre vetta himalayana) con la sua acqua, i villaggi rigogliosi e le città frenetiche a valle. In Himalaya non esistono ruderi e abbandono, perciò il ritorno alla *Barma* l'estate successiva gli sembra più desolante che mai. Solo l'alpeggio resuscitato da Bruno e Lara apporta nuova linfa a quel villaggio fantasma. I due vi si stabiliscono, mentre Pietro rimane alla *Barma*, al riparo dai legami familiari che minano la sua libertà.

[39] P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 138.

L'azienda agricola procede a singhiozzi, per la difficoltà nel gestirla in maniera tradizionale. Bruno si chiude sempre più nel suo duro lavoro quotidiano e nel silenzio, mentre Lara si occupa dei conti e del trasporto a valle del latte e del formaggio. Pietro lascia definitivamente Torino per dividersi tra il Nepal, dove gira documentari e incontra una ragazza che gestisce una scuola per i bambini emarginati nella periferia di Kathmandu, e i suoi ritiri estivi alla *Barma*. Le montagne himalayane gli appaiono come un tempio originale, come la vera montagna intatta dove la civiltà montana continua a vivere, mentre le alpi valdostane gli sembrano desolatamente come ruderi di una società ormai estinta. È proprio tra queste rovine che nasce Anita, figlia di Lara e Bruno, nell'autunno dell'anno seguente, in un alpeggio destinato al fallimento a causa dei conti in rosso.

Una lettera scritta da Francesca intenta negli ultimi mesi a seguire Anita e ad aiutare la sua famiglia, sorprende il figlio Pietro in Nepal. Bruno ha dichiarato fallimento, dopo una stagione di lavoro ossessivo e di mutismo, che ha costretto Lara a lasciarlo per tornare dai suoi genitori con Anita e lavorare in un rifugio presso un impianto sciistico. Bruno si rifiuta di cambiare vita e abbandonare la sua montagna, perciò al telefono con Pietro dichiara di volersi ritirare sulla *Barma* e non vedere più nessuno. Pietro anticipa il suo ritorno e trova Grana immersa nel gelo dell'inverno per la prima volta. La *Barma* giace sotto una coltre di neve e Bruno vi si è ritirato per condurre una vita eremitica, come un santo isolatosi dalla società, dopo aver reciso ogni rapporto che lo lega alla famiglia e agli altri, opponendo un muro di silenzio, malinconia e nostalgia. Bruno non riesce a cambiare perché è sempre stato il figlio di suo padre, il muratore, il pastore, il casaro, che non si sarebbe piegato a una vita di compromessi a valle. Pietro non riesce a smuoverlo e i due finiscono per allontanarsi dopo una grave discussione. Pietro incontra Lara nel ristorante dove lavora presso gli impianti di risalita, che lo rincuora assicurandogli che non si può

aiutare "l'ultimo montanaro", il marito che non vuole farsi aiutare. Incoraggiato dalla madre, come di consueto, Pietro torna alla *Barma* per un'ultima volta e si riconcilia con Bruno, trovandolo rintanato al gelo sotto metri di neve. Tenta di convincerlo a scendere, come aveva cercato di fare negli ultimi trent'anni, ma anche questa volta Bruno si rifiuta.

Sarà una telefonata di Lara a Pietro, ritornato in Himalaya, a concludere tragicamente la vicenda. Una grossa valanga caduta sulla *Barma* aveva disperso il corpo di Bruno, che verrà ritrovato in primavera dai corvi. Pietro, appresa la notizia, comprende l'ultima volontà dell'unica persona al mondo che l'avesse davvero capito, e comprende anche che ci sono montagne, come il Grenon e la *Barma*, in cui non gli sarà più possibile tornare.[40]

III.3. *Le otto montagne*. Radici e ispirazioni

Ripercorrere tutti i modelli letterari che costituiscono le radici dell'animo di Paolo Cognetti è un'impresa pressoché impossibile, data la vastità della cultura letteraria dell'autore e la difficoltà nel reperire fonti affidabili. Ciononostante, riteniamo che sia fondamentale ricostruire quantomeno le principali fonti e ispirazioni che hanno influenzato la stesura de *Le otto montagne*, sia per dimostrare l'effettiva consapevolezza ideologica dell'autore e la sua conseguente ed esplicita presa di posizione nei confronti del reale, sia per comprendere meglio il cuore del romanzo. Per raccogliere e catalogare tali spunti, ci avvarremo di alcune interviste rilasciate dall'autore e di alcuni documentari.

Secondo Ferruccio Rossi-Landi, il primo passo nello studio critico di un autore è comprendere il suo grado di consapevolezza della realtà ideologica in cui è invischiato. Per individuare quali ideologie sottende un'opera, il primo passo è capire a quali modelli è

[40] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 198.

ispirata, nell'infinito cerchio del riutilizzo segnico che costituisce la letteratura. Per quanto i sistemi categoriali di un'opera non siano espliciti, il testo stesso appartiene a un sistema segnico intriso di valori sociali, come religione, morale, estetica, che vanno oltre la mera scrittura, ricollegando il romanzo alla realtà sociale che l'ha generato. Naturalmente, occorre un testo adeguato, che rispecchi in maniera chiara i valori e le categorie sociali a cui fa riferimento, interrelate alla cultura, alla tecnologia, all'economia, alle costruzioni politiche che una determinata società richiede per esistere. Ogni testo rimanda con i suoi valori a un determinato sistema ideologico, e può apportare principi in contrasto o in accordo con esso. Perciò, se l'autore è inglobato tramite una catena valoriale e di categorie di senso alla società, dobbiamo valutarne "l'eccedenza", i valori nuovi che evidenzia e propone per impattare sulla sfera sociale che lo racchiude, bisogna individuare la "chiave" che interpreta il significato e gli ideali di un romanzo. Se i sistemi segnici mediano i valori di un'opera in rapporto alle istituzioni ideologiche che la permeano, dobbiamo interpretarli al fine di comprendere la visione del mondo del testo in rapporto alla "progettazione sociale" operata dalla classe dominante, per sprigionare la carica liberatrice del romanzo dal giogo della "riproduzione sociale".[41] In sostanza, dobbiamo capire quali ideali veicola l'autore tramite la sua opera, quali scelte consapevoli (o inconsapevoli) ha compiuto nella stesura, quali messaggi ha promosso o rappresentato con il suo frammento di vita relegato nella scrittura. Nel romanzo in questione, risalire alle opere e ai valori ideologici a cui si è rifatto Paolo Cognetti nell'ideazione de *Le otto montagne*.

Oltre all'attivismo politico presso i centri sociali milanesi di periferia e all'impegno della Fondazione Paolo Cognetti per promuovere la cultura ad alta quota, tra le più grandi ispirazioni e aspirazioni libertarie troviamo alcuni classici della letteratura americana citati

[41] Cfr. F. ROSSI-LANDI, *Criteri per lo studio ideologico di un autore*, cit., pp. 182-184.

e percorsi nel documentario *Sogni di Grande Nord*.[42] Tutto il documentario si basa sul ripercorrere i territori che hanno dato vita a importanti autori americani e in cui sono ambientate le loro opere, a cui accenneremo per la portata dei loro messaggi e per la rilevanza nella formazione dei modelli letterari di Cognetti.

Il richiamo della libertà e il mito della frontiera sono citati in riferimento agli elementi centrali della narrativa di Ernest Hemingway, che nei suoi racconti affronta questi temi intrecciandoli alle vite pionieristiche di personaggi come Nick Adams, suo *alter ego*, impegnati in prove di coraggio e amore negli sconfinati boschi del Montana, del Wyoming, o nei laghi del Michigan. In Hemingway questi territori selvaggi e sconfinati simboleggiano la fuga dalla città e la guarigione dei personaggi dalle angosce e dai fallimenti legati alle loro esperienze in società. In Africa durante i safari, sulle Alpi durante la Grande Guerra, in Spagna ai tempi della resistenza antifranchista, gli eroi di Hemingway si misurano con l'ambiente esterno e con gli altri per trovare il loro senso di esistere e il loro posto in un mondo in perenne conflitto.[43] Un altro riferimento diretto a Hemingway avviene proprio nel romanzo, quando Pietro paragona la Torino studentesca alla sua *Festa mobile*,[44] per i portici e il fiume, per il senso di libertà che respirava nei vagabondaggi alla ricerca di lavoro dopo aver lasciato la facoltà di Matematica per seguire i suoi sogni da documentarista. Il senso di libertà ispirato dagli autori americani viene richiamato come valore in tutti i romanzi d'avventura che Pietro e Bruno leggono durante le loro serate

[42] Cfr. D. ACOCELLA, *Sogni di Grande Nord*, cit. Prenderemo questo documentario come riferimento per questi primi modelli letterari che hanno influenzato la stesura de *Le otto montagne*.
[43] Cfr. ERNEST HEMINGWAY, *I quarantanove racconti*, trad. di Vincenzo Mantovani, Milano, Mondadori, 1988 (New York 1938), p. 10.
[44] Cfr. E. HEMINGWAY, *Festa mobile*, trad. di Vincenzo Mantovani, Milano, Mondadori, 1964 (New York 1964), p. 8.

solitarie alla *Barma*, in cui tra i vari autori spiccano Mark Twain, Jack London, Joseph Conrad, Robert L. Stevenson, e altri narratori dei grandi spazi.[45]

Proseguendo nel viaggio di *Sogni di Grande Nord*, Cognetti presenta un paio di autori che sono basilari per definire il suo grado di consapevolezza ideologica e che hanno ispirato generazioni di scrittori libertari. Prima di rivolgersi all'estremo nord nell'Alaska di Christopher McCandless, l'avventuriero per antonomasia, Cognetti e l'amico Nicola Magrin visitano il lago di Walden nel Massachussetts alla ricerca della capanna in cui visse Henry David Thoreau dal 1845 al 1847. Nel saggio autobiografico *Walden, ovvero vita nei boschi*, divenuto fondamentale per i movimenti ambientalisti ed ecologisti moderni, Thoreau racconta il suo ritiro dalla città di Concord per rifugiarsi in una capanna da lui stesso costruita nel bosco accanto al lago di Walden, in totale solitudine e indipendenza, per sfuggire alle logiche del consumismo incipiente negli Stati Uniti a seguito dell'industrializzazione. L'autore coltiva e si procura il proprio cibo, vivendo nell'essenzialità e ricercando nella natura e nel bosco la verità del suo esistere. Tornerà in città dopo due anni, rigenerato e consapevole dei suoi nuovi valori. Thoreau è tra i primi autori a criticare l'utilitarismo e il materialismo della società moderna in maniera del tutto radicale e a trovarne una soluzione nella connessione con la natura, trascendendo nella pura verità che solo la vita nel bosco gli ha insegnato. *Walden* rappresenta il manifesto per l'attivismo ecologista e la ricerca di stili di vita alternativi, in nome di un ritorno alla vita autentica, allontanandosi dai veleni del progresso e del consumismo.[46] Il riferimento all'opera di Thoreau sarà palesemente ripreso da Paolo Cognetti per delineare il senso di

[45] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 81. *Festa mobile* viene nominata al capitolo cinque, mentre i riferimenti ai romanzi d'avventura sono sparsi lungo l'intero romanzo in più punti.
[46] Cfr. HENRY D. THOREAU, *Walden, ovvero vita nei boschi*, trad. e a cura di Piero Sanavio, Milano, Rizzoli, 1988 (Boston 1854), p. 100.

evasione e di ricerca di una vita autentica ne *Le otto montagne*, nonché per guidarlo nella sua personale stesura del romanzo, come dichiarato nel documentario.

Dopo la visita alla capanna sul lago di Walden e alcune interviste a scrittori e pescatori che vivono in totale distacco dalla società, i due protagonisti di *Sogni di Grande Nord* proseguono il loro viaggio verso la solitudine artica dell'Alaska, fino a raggiungere a piedi il *Magic Bus 142* in cui Christopher McCandless aveva trascorso gli ultimi mesi di vita in totale solitudine. Il libro biografico *Nelle terre estreme* di Jon Krakauer, reso celeberrimo al grande pubblico grazie all'adattamento cinematografico *Into the Wild*, rappresenta la massima espressione del rifiuto del consumismo tardocapitalista e del tentativo di fuga nella libertà di una vita più autentica da parte del protagonista. Cognetti sarà tra gli ultimi visitatori del *Magic Bus 142*, deposto e abbandonato lungo lo *Stampede Trail* in Alaska come rifugio d'emergenza per cacciatori polari, e in seguito prelevato e trasferito al *Museo del Nord* di Fairbanks per motivi di sicurezza. Cognetti indulgerà a lungo sull'ultimo rifugio di Christopher McCandless, dedicandogli parole commosse e ringraziandolo per l'anelito alla libertà per antonomasia che la sua persona ha simboleggiato.[47] Christopher McCandless sarà indicato da Cognetti come suo spirito guida, per gli ideali che la sua esperienza ha veicolato, per il suo rifiutarsi di obbedire alle costrizioni sociali, dal lavoro alla famiglia, isolandosi dalla società come un santo di altre epoche, un illuminato come Siddharta, come Bruno o come il cane Buck protagonista de *Il richiamo della foresta* di Jack London, che fugge dal mondo degli uomini per tornare coi lupi del Klondike.[48]

---

[47] Cfr. JON KRAKAUER, *Nelle terre estreme*, trad. di Laura Ferrari, Milano, Corbaccio, 2008, (New York 1996), p. 7.
[48] Cfr. JACK LONDON, *Il richiamo della foresta*, trad. di Davide Sapienza, Milano, Feltrinelli, 2011 (San Francisco 1903), p. 8. Altro titolo ricorrente nel documentario e nelle interviste di Cognetti.

Alla fine del documentario, mentre il focolare allestito accanto al *Magic Bus* si accinge a spegnersi, Cognetti si siede sul tetto del veicolo e recita alcuni versi in sottofondo. La fine di quel viaggio nella letteratura americana corrisponde all'arrivo alla sorgente della verità, la libertà dal giogo dell'ideologia commerciale e della politica utilitarista: arrivare a comprendere che il fine ultimo nella vita di un individuo, parafrasando l'*Ultimo Frammento* di Raymond Carver,[49] è l'essere amati e sentirsi amati su questa terra, in un rapporto umano autentico e libero da costrizioni e condizionamenti. «Libertà e amore. Chissà se si possono avere insieme» si chiede nella scena di chiusura l'autore.[50]

Un altro importante documento che testimonia i modelli e le ispirazioni nella stesura de *Le otto montagne* è la videointervista *Portraits – Paolo Cognetti* per mano di Daniele Pierini del 2021. Nel cortometraggio Cognetti dichiara che il cuore pulsante de *Le otto montagne*, cioè il rapporto di amicizia puro che lega Pietro e Bruno, è frutto dell'ispirazione di due capolavori della letteratura americana contemporanea: *In mezzo scorre il fiume* di Norman Maclean (dal quale è tratto l'omonimo film di Robert Redford del 1992) e *Gente del Wyoming* di Annie Proulx (dal quale è stato tratto il celebre film *I segreti di Brokeback Mountain* di Ang Lee del 2005). *In mezzo scorre il fiume* racconta in chiave semi-autobiografica la vicenda esistenziale di due fratelli del Montana, estremamente diversi nelle vite che conducono, rappresentate metaforicamente dai loro opposti approcci nella pratica della pesca a mosca nella natura incontaminata, l'unica vera religione della loro famiglia. Il romanzo si conclude con la morte di Paul, il più autodistruttivo e ribelle dei due fratelli, nella totale impotenza del protagonista di cambiare

[49] RAYMOND CARVER, *Orientarsi con le stelle*, trad. di Riccardo Duranti, Roma, minimum fax, 2013 (New York 1989), p. 484. *Ultimo frammento* rappresenta l'epitaffio del poeta, che sarebbe morto poco prima della pubblicazione della raccolta.
[50] Cfr. D. ACOCELLA, *Sogni di Grande Nord*, cit.

il destino.[51] La natura della relazione tra i due fratelli richiama il rapporto tra Pietro e Bruno. Perennemente legati, ma separati da scelte esistenziali agli antipodi, anche se pur sempre connesse alla montagna dove sono cresciuti, al torrente in cui giocavano da bambini e al lago vicino alla *Barma* in cui nuotavano da adulti, i due protagonisti mutuano numerosi elementi dal romanzo di Maclean. Anche ne *In mezzo scorre il fiume* la coppia di protagonisti si ribella alle convenzioni imposte dalla città, per scegliere una vita autentica all'aria aperta, pescando alla mosca come pratica esistenziale e meditativa.[52] Invece, da *Gente del Wyoming* Paolo Cognetti riprende la dinamica del rapporto che lega i due amanti del libro trasponendola nell'amicizia tra Pietro e Bruno. Proulx affronta il peso delle convenzioni sociali denunciando l'omofobia che renderebbe la vita impossibile ai due *cowboy* protagonisti del racconto, costretti a vivere il loro amore in segreto tra le montagne del Wyoming solamente durante il periodo estivo, finalmente lontani dalla pianura, dalle loro mogli e dalle loro quotidianità convenzionali imposte dalla società.[53] Soltanto nella libertà rappresentata dalla natura selvaggia i due protagonisti possono vivere a pieno la loro identità e consumare il loro rapporto più autentico, proprio come accade all'amicizia inscalfibile di Pietro e Bruno a Grana durante le loro estati.

Sempre nel documentario *Portraits – Paolo Cognetti* abbiamo alcuni altri interessanti spunti di riflessione per bocca dell'autore. Tornando alla letteratura italiana, a influenzare l'opera di Cognetti convogliando valori di libertà, pragmaticità e resistenza all'ideologia dominante troviamo il romanzo *Due di due* di Andrea de Carlo e l'opera completa di Mario Rigoni Stern. Dal romanzo *Due di due* Cognetti mutua alcune caratteristiche del rapporto tra Pietro e Bruno. Nella coppia di protagonisti narrata da De

---

[51] Cfr. NORMAN MACLEAN, *In mezzo scorre il fiume*, trad. di Marisa Caramella, Milano, Adelphi, 1993 (Chicago 1976), p. 5.
[52] Cfr. D. PIERINI, *Portraits – Paolo Cognetti*, cit.
[53] Cfr. ANNIE PROULX, *Gente del Wyoming*, trad. di Mariapaola Dettore, Milano, Baldini+Castoldi, 1999 (New York 1999), p. 67.

Carlo, forgiati dalle esperienze anticonformiste del 1968, Mario è l'elemento archetipale stabile e fisso in un punto dello spazio, mentre Guido rappresenta l'elemento instabile della coppia, sempre alla ricerca della sua libertà attraverso viaggi e nuove esperienze. Come ne *Le otto montagne*, i due fuggono da Milano e dalla frenesia insoddisfacente della città per rifugiarsi in un casale in Umbria, dove Mario risiederà da eremita, mentre Guido viaggerà per il mondo. Al contrario dell'opera di Cognetti, in *Due di due* sarà Guido, il viaggiatore, a morire in un incidente stradale, dopo una vita autodistruttiva tra amori fallimentari, dipendenze varie e un libro dal successo insopportabile.[54] Gli evidenti richiami della trama che connettono i due romanzi sono evidenti, ma ciò che importa per questa trattazione è sottolineare i valori libertari e anticonformisti che ispirano la ricerca di senso e identità nei personaggi letterari che costituiscono i modelli de *Le otto montagne*. A tal proposito, Cognetti dichiara di pescare a piene mani dal «più grande scrittore di montagna»:[55] Mario Rigoni Stern. L'autore di Asiago sarà il principale ispiratore della ricerca attenta del linguaggio di montagna operata da Cognetti, che lungo tutto il romanzo citerà a più riprese i termini dialettali esatti della topografia del luogo, come a volerli salvare dall'oblio e a volerli impiegare per donare concretezza e pragmaticità allo stile di scrittura. E così il rifugio scavato nella parete di roccia sarà, appunto, *Barma* (roccia), Pietro verrà soprannominato *Berio* (pietra) dall'amico, il piccolo pino cembro salvato dalle rovine della *Barma* si chiamerà *Arula*, e così via.[56] Oltre alla toponomastica e all'impiego del dialetto valdostano, Cognetti, per bocca di Bruno, rifugge l'uso del termine "natura" perché troppo cittadino, generico e astratto, dichiarando che i "montanari" usano soltanto parole concrete

[54] Cfr. ANDREA DE CARLO, *Due di due*, Milano, Mondadori, 1989, p. 6.
[55] Cfr. P. COGNETTI, *Introduzione*, in *Il bosco degli urogalli*, di Mario Rigoni Stern, Torino, Einaudi, 2022 (1962), p. XI.
[56] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 51.

come “torrente”, “bosco” o “pascolo”, rifiutando ogni possibile e inutile astrazione.[57] L’utilizzo di questo stile asciutto, costruito tramite termini pragmatici, impiegati per descrivere pratiche quotidiane del popolo della montagna, viene mutuato dai romanzi di Rigoni Stern,[58] in aperta opposizione allo stile e ai vocaboli astratti sovente presenti nella letteratura “di consumo”.[59]

Gli ultimi riferimenti diretti ai modelli che hanno ispirato l’autore presenti nel documentario *Portraits – Paolo Cognetti* sono due *album* musicali, colonne sonore esistenziali dei suoi primi mesi nella solitudine della baita a Fontane, prima di dedicarsi alla stesura dell’opera. Il primo a essere nominato dall’autore è *For Emma, Forever Ago* di Bon Iver, disco registrato nella baita in legno a nord del Wisconsin dove il cantautore Justin Vernon si era rifugiato dopo la fine di un amore e alcuni problemi di salute.[60] L’atmosfera rarefatta e il minimalismo musicale con radi effetti sonori ripresi dal bosco sussurrano la stessa atmosfera che ritroviamo nella baita di Cognetti e nella *Barma*, durante le desolanti notti invernali dei protagonisti e nelle loro estati trascorse nel completo isolamento. Il cantautore statunitense rispecchia a pieno, nella genesi del disco, i valori veicolati da *Le otto montagne*, la necessità di una fuga dai malesseri provocati dalla società per purificarsi nella natura, riscoprendo la propria essenza.[61] Accenniamo qui anche a un altro *album* giudicato essenziale da Cognetti, per rispecchiare principi valoriali e l’atmosfera della sua personale esperienza, biografica e letteraria, alla *Barma*: *Non al denaro non all'amore né al cielo* di Fabrizio De André. Il disco terrà compagnia all’autore, che si sentirà il custode della collina dove riposano i defunti raccontati dal cantautore,

[57] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 140. I riferimenti dialettali sono sparsi in tutto il romanzo, ma la discussione emblematica tra Bruno e gli amici di Torino riguardo al termine “natura” si trova in questa pagina.
[58] Cfr. P. COGNETTI, *Introduzione*, in *Il bosco degli urogalli*, di Mario Rigoni Stern, Torino, Einaudi, 2022 (1962), pp. X-XI.
[59] Cfr. D. PIERINI, *Portraits – Paolo Cognetti*, cit.
[60] Cfr. BON IVER, *For Emma, Forever Ago*, United States, Jagjaguwar, 2008.
[61] Cfr. D. PIERINI, *Portraits – Paolo Cognetti*, cit.

riprendendo la nota *Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Master.[62] Cognetti si ritiene il cantore anarchico del suo personale *Spoon River*, di quel mondo di ruderi e fantasmi di una vita passata che aleggiano fra le cascine diroccate di Fontane ed Estoul, di quelle vite trascorse nella solitudine, cariche di vizi, virtù e di spirito di resistenza, avventura e diversità.[63]

III.4. *Le otto montagne*. Il cuore

Giungiamo, quindi, alla definizione del nucleo anti-ideologico che sostanzia la struttura de *Le otto montagne*. Gli esempi di santi ed eremiti, come le figure di Henry D. Thoreau e Christopher McCandless, e i modelli letterari di Cognetti, come *In mezzo scorre il fiume* e *Gente del Wyoming*, conducono a un'unica e inequivocabile "nozione chiave"[64] del romanzo, suffragata dallo stesso autore nell'intervista *Portraits – Paolo Cognetti*. Il cuore de *Le otto montagne* è il rapporto di amicizia autentica che lega Pietro e Bruno, i due protagonisti principali, lungo tutta la durata del racconto. Per realizzare loro stessi e l'unione sincera che li connette, i due "vanno in montagna", estraniandosi completamente dalla società dominata dal tardocapitalismo, dalle futili occupazioni e dal rumore, per sperimentare la loro vera essenza in alta quota, dove la vita si riduce all'essenzialità del focolare e dei libri alla *Barma*, il loro rifugio elettivo, un luogo di decontaminazione dai disvalori della competizione, del possesso e dello sfruttamento tipici della pianura,[65] nonché loro centro del mondo. Andare in montagna, accendere il fuoco, i corsi d'acqua, la baita, i pochi oggetti e strumenti che la arredano, appaiono come una serie di allegorie,

[62] Cfr. FABRIZIO DE ANDRÉ, *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Italia, Produttori Associati, 1971.
[63] Cfr. D. PIERINI, *Portraits – Paolo Cognetti*, cit.
[64] Cfr. J.C. RODRIGUEZ, *Teoria e historia de la produccion ideologica*, cit., p. 76.
[65] Cfr. T. EAGLETON, *The ideology of the aesthetic*, cit., p. 9.

immagini fisse nella storia umana e nella letteratura che trasmettono "qualcos'altro",[66] racchiudendo altri significati, come il rimando alla sostanzialità della vita in alta quota, alla libertà dai condizionamenti ideologici, al calore del rapporto autentico con l'altro, ai valori perduti dell'immaginazione[67] e della contemplazione[68] anticapitalista inattiva, riscoperti nell'intimo raccoglimento della *Barma*, allegoria della sospensione esistenziale dal tumulto disorientante simboleggiato dalla pianura. Lo stato di purificazione dalla frenesia della città, ottenuto fuggendo nella "periferia boscosa" per trovare il silenzio e la concentrazione fuori dal tempo e dal progresso che Cognetti sperimenta in prima persona nella scalata alla Shey Gompa nel suo viaggio nepalese descritto in *Senza mai arrivare in cima*, appare come un messaggio di liberazione dal "deserto del reale", fatto di «Messaggi, posta, notifiche e chiamate perse».[69] La fuga salvifica tra i monti, per quanto condizione provvisoria e soluzione di compromesso nella biografia dell'autore, assume un carattere simbolico di liberazione e purificazione nel suo romanzo. Pietro e Bruno possono realizzare loro stessi solamente distaccandosi dalla società e dalla città, operando un taglio netto dalle convenzioni e dalle logiche di mercato che li imprigionano a valle. Proprio come i due fratelli protagonisti di *In mezzo scorre il fiume* o i cowboy di *Gente del Wyoming*, i protagonisti di Cognetti ricercano il senso delle loro esistenze fuori dal "rumore di fondo" della società.

Prima di individuare i passaggi fondamentali del romanzo che enucleano il cuore dell'opera, a cui ora abbiamo solamente accennato superficialmente, vogliamo ripercorrere alcuni fatti biografici che confermano la presente lettura, attraverso esperienze dirette della

---

[66] Cfr. W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 219.
[67] Cfr. M. HORKHEIMER, T.W. ADORNO, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 133.
[68] Cfr. B. HAN, *Vita contemplativa, o dell'inazione*, trad. it. di Simone Aglan-Buttazzi, Milano, Nottetempo, 2023 (Berlin 2022), p. 12.
[69] P. COGNETTI, *Senza mai arrivare in cima. Viaggio in Himalaya*, cit., p. 103. Cognetti riporta proprio l'espressione «deserto del reale», mutuandola dall'opera omonima di Žižek, che abbiamo citato nel primo e nel secondo capitolo.

fuga in montagna e la presenza di numerosi realemi nell'opera. Oltre al viaggio di liberazione narrato in *Senza mai arrivare in cima*, alcune nozioni chiave del tentativo di Paolo Cognetti di definire una sorta di "orografia esistenziale" pervengono dalla sua esperienza biografica e dal suo primo racconto lungo, o diario, intitolato *Il ragazzo selvatico*. Infatti, nell'esergo della breve opera autobiografica leggiamo «Questo libro è per Gabriele e Remigio, i miei maestri di montagna. E alla memoria di Chris McCandless, spirito guida».[70] Se di McCandless come mentore spirituale di Cognetti abbiamo già trattato, vale la pena spendere alcune parole per le persone in carne e ossa che popolano il borgo fantasma di Fontane e il villaggio di Estoul, dove l'autore si era ritirato all'alba dei trent'anni per purificarsi dall'insoddisfazione della vita cittadina e ritrovare l'essenziale nella sua baita. Gabriele "Rambo" Vuillermin, pastore e casaro spentosi nel 2021, e Remigio Vicquery, muratore dal quale Cognetti ricevette la baita in affitto, sono i principali ispiratori dei personaggi di Bruno e Pietro nel romanzo.[71] Come notiamo in *A pesca nelle pozze più profonde*, il desiderio di evasione di Cognetti si concretizza proprio grazie alla baita di Remigio, il più importante realema[72] del romanzo: un rudere in mezzo ai pascoli abbandonati di Fontane che fu regalato a Remigio dal padre malato, prima di morire. Dopo la morte del padre, con cui Remigio intratteneva un rapporto conflittuale, senza alcuna ragione apparente quei ruderi vennero ristrutturati dal figlio con mezzi tradizionali e senza macchinari. Dopo due anni di lavoro in solitudine, tranne la compagnia di pala e piccone, quel rudere divenne una baita che Remigio non volle mai abitare, perciò venne messa in affitto a chiunque volesse trascorrere qualche tempo ad alta quota. La

[70] P. COGNETTI, *Il ragazzo selvatico. Quaderno di montagna,* cit., p. 3.
[71] Cfr. MONICA REPETTO, PIETRO BALLA, *Ragazzi selvatici*, Rai Cinema, Italia, 2018, 27 min., a colori. Breve documentario prodotto da RAI, che mostra il luogo in cui è ambientato il romanzo e le persone che lo popolano.
[72] Cfr. B. WESTPHAL, *Geocritica*, cit., p. 89. Un luogo geografico a cui la narrativa dona senso, un luogo geografico reale con cui il mondo letterario e virtuale interagisce trasponendovi la propria costruzione letteraria, una combinazione tra spazio reale e spazio immaginario che va oltre la mera critica geografica.

storia di quella baita restaurata rappresenta l'atto di nascita della *Barma*, la baita ricostruita da Pietro e Bruno per volere di Giovanni Guasti, il padre biologico del primo e padre elettivo del secondo. Tramite la costruzione narrativa, Cognetti dona un senso alla *Barma*, sede e mezzo di riconciliazione tra i protagonisti del romanzo, ispirato dalla mancanza di significato che apparentemente affliggeva la sua baita in affitto. Dalla storia di Remigio, simbolo dell'impermanenza e dello sradicamento, nasce il mito fondativo della *Barma*, rifugio di anime e centro del mondo per i protagonisti.[73] Oltre alla baita, Remigio e Gabriele, insieme ad altri amici pastori, influenzeranno l'ideazione dei protagonisti del romanzo. Infatti, le vite di questi uomini isolati ad alta quota, in borghi ormai disabitati, caratterizzate dalla frugalità e dalla ricerca dell'essenziale, si riverberano in tutti i personaggi de *Le otto montagne*. Oltre alla storia legata alla *Barma*/baita, troncare i rapporti con la città, accettare i compromessi di una vita amara in alpeggio, i contrasti famigliari, la fatica del lavoro e di ogni attività richiesta per sopravvivere all'ambiente ostile, che si traducono in pragmaticità e concretezza, che contraddistinguono questi modelli umani, rappresentano gli stessi valori di Pietro e Bruno e delle loro famiglie. In sostanza, la ricerca di libertà e purificazione che appuriamo dalla biografia di Cognetti, le influenze delle amicizie valdostane, la storia della stessa casa, dei viaggi e delle esperienze in città, i valori veicolati dai modelli letterari e dalle varie ispirazioni, confluiscono nel radicare la sua opera più importante su solidi principi anti-ideologici, alimentandone il motore anticonformista.

Il nucleo da cui si sprigionano le idee-forza e le idee-azione[74] atte a contrastare il sistema di consuetudini e di regole che veicolano il potere nascosto, la dittatura invisibile

[73] Cfr. P. COGNETTI, *A pesca nelle pozze più profonde. Meditazioni sull'arte di scrivere racconti*, cit., p. 34.
[74] Cfr. G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, cit., p. 157.

che ordina il reale,[75] si intravede in numerosi punti del romanzo, che raccontano il tentativo anarchico dell'autore di opporsi e ribellarsi all'ideologia dominante. Secondo Cognetti, è possibile fuggire dalla contingenza del reale e dalle sue logiche neoliberiste rifugiandosi nell'essenziale della vita tra i monti, lontano dalla futilità e vicini all'essenziale, in una dimensione ideale che rifiuti l'alienazione sociale e lo straniamento di ogni senso vitale che comporta la civilizzazione. Di conseguenza, urge comprendere cosa spinge persone reali e personaggi immaginari a scegliere una vita in alta quota, anche solo per un periodo limitato dell'anno o della propria esistenza: «non l'hanno mica scelto. Se una va a stare in alto, è perché in basso non lo lasciano in pace» – risponde Giovanni Guasti al figlio Pietro – «E chi c'è, in basso?» prosegue, «Padroni. Eserciti. Preti. Capi reparto. Dipende».[76] Nelle parole del padre sono racchiuse le convenzioni da cui egli fugge inerpicandosi sulle vette più aspre, sfidando se stesso e gli altri in una gara perenne a chi arriva in cima per primo, per concedersi una sigaretta, rabbuiarsi e tornare a valle di corsa. Il lessico usato, i termini scelti, rimandano alla critica marxista, la primordiale forma di resistenza alla classe dominante e alle sue propaggini di controllo, come Stato, religione e lavoro, sovrastrutture che falsano la vita biologica degli individui tramite astrazioni atte a rimodellare la loro realtà materiale.[77] Giovanni Guasti fugge dalla sua stessa ontologia e dalle categorie fondamentali su cui basa la sua vita a valle, tra città e fabbrica. Nelle scalate ai ghiacciai, il padre sperimenta una personale forma di libertà, un barlume di salvezza dalla quotidianità, tramite il rovesciamento della propria condizione di esistenza materiale, cioè il lavoro salariato, riacquistando l'individualità impedita dai rapporti di dominio materiale[78] che guastano la sua quotidianità. Ad alta quota trascina il figlio in un'escursione speciale, non

[75] Cfr. S. ŽIŽEK, *Il Grande Altro*, cit., p. 256.
[76] P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 33.
[77] Cfr. K. MARX, F. ENGELS, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 124.
[78] Ivi, p. 122.

solo tra le vette, ma all'altitudine in cui riesce a essere finalmente se stesso, il cosiddetto "padre di montagna" che Pietro non ha mai scorto dietro l'apparenza burbera del "padre di città". Superate pianure, vallate, boschi e praterie, Giovanni Guasti arriva al suo mondo, alla sua vera essenza, un regno di rocce, licheni e neve che copre «le fabbriche in tumulto, le case popolari sovraffollate, gli scontri in piazza, i bambini maltrattati, le ragazze madri»,[79] che lo opprimono a Milano. Il tutto a confermare e definire attraverso le parole di Pietro "l'orografia esistenziale" in cui credeva la madre Francesca, secondo la quale

> Ognuno di noi ha una quota prediletta in montagna, un paesaggio che gli somiglia e dove si sente bene. La sua era senz'altro il bosco dei 1500 metri, quello di abeti e larici, alla cui ombra crescono il mirtillo, il ginepro e il rododendro, e si nascondono i caprioli. Io ero più attratto dalla montagna che viene dopo: prateria alpina, torrenti, torbiere, erbe d'alta quota, bestie al pascolo. Ancora più in alto la vegetazione scompare, la neve copre ogni cosa fino all'inizio dell'estate e il colore prevalente è il grigio della roccia, venato dal quarzo e intarsiato dal giallo dei licheni. Lì cominciava il mondo di mio padre. […] Lassù lui diventava felice.[80]

Giovanni Guasti ringiovanisce durante le scalate alle cime, lasciandosi alle spalle tutti i tormenti che lo affliggono in pianura, mentre la ricerca di senso e libertà, la purificazione dell'animo per la moglie Francesca si dipana nel bosco, e quella del figlio nelle praterie poco sopra la linea degli alberi. In questa visione, che pervade tutto il romanzo, la montagna si fa ontologia, luogo deputato all'essere autentico, spogliato da ogni convenzione e costrizione sociale costruita e strutturata dalle idee in cui l'ideologia dominante immerge l'individuo. In questo "esistenzialismo altimetrico", in cui i personaggi si rifugiano per ricercare la loro essenza più autentica, troviamo sottesa, ma chiara, una netta critica ideologica.

---

[79] P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 8.
[80] Ivi, p. 34.

Questa "nozione chiave"[81] del romanzo si dipana in numerosi altri passaggi. L'idea che salire in quota purifichi dai malesseri della vita cittadina affiora sul finire della prima estate di Pietro in villeggiatura, al rientro a Milano. Il protagonista, ancora bambino, ricorda l'avversione del padre per la montagna invernale, rovinata dal turismo di massa degli sciatori che la deturpavano. Il desiderio di «fuggire in alto dalle cose che ti tormentavano in basso»[82] di Giovanni si interrompe, per tornare alla severità dell'inverno, la stagione deputata alla discesa, al lavoro in fabbrica e alla rabbia nel traffico. Secondo il padre, chimico industriale, a ogni «stagione della leggerezza doveva seguire necessariamente quella della gravità, ovvero il tempo del lavoro, della vita in pianura e dell'umore nero»,[83] il ritorno a valle da cui conseguiva la resa incondizionata alla propria inevitabile "riproduzione sociale",[84] ai meccanismi che permettono la vita materiale della famiglia. Al giovane Pietro, la città appare «indistinta e sbiadita, […] una nebbia di persone e automobili da attraversare due volte al giorno», [85] un luogo oscuro e insignificante, che trova pochissimi accenni descrittivi nel romanzo, nel quale l'unico sentimento che il protagonista sperimenta è la nostalgia per l'estate a Grana. Se Milano e Grana si alternano nella fanciullezza del protagonista come la salita e la discesa sui versanti delle cime, come l'alternarsi dell'inverno cittadino cupo e dell'estate carica di vita, l'unico giudizio positivo rivolto al mondo urbano che riscontriamo nel romanzo è riferito a Torino, ma solamente per l'atmosfera romantica e anticonformista che la deputerà a città della maturità di Pietro e del suo affrancarsi dai genitori. Rispetto alla cupa Milano di fine anni Settanta, Torino rappresenta le possibilità di realizzarsi come documentarista per il protagonista maturo, "emigrato" tra i portici piemontesi per vivere la sua personale *Festa*

[81] Cfr. J.C. RODRIGUEZ, *Teoria e historia de la produccion ideologica*, cit., p. 79.
[82] P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 48.
[83] *Ibidem*.
[84] Cfr. F. ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., p. 189.
[85] P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 49.

mobile. Anche se entrambi i capoluoghi godono di un panorama sulle montagne lontane, Pietro concretizzerà solo a Torino il suo primo slancio di libertà effettiva, lontano dalla famiglia che lo opprime e distante dalle montagne d'infanzia. Dopo l'allontanamento dalla facoltà di Matematica, ultima grande delusione inferta al padre, Pietro scopre i valori della libertà assoluta, dell'indipendenza e della ribellione che ne caratterizzano la figura.[86] Dopo la morte di Giovanni, accaduta in questo "periodo torinese", avviene però un rapido cambio di scenario. Pietro rimpiange gli anni trascorsi a Torino, sprecati a inseguire "cose futili",[87] che nemmeno ricorda, mentre a Grana i genitori trascorrevano le loro villeggiature in compagnia di Bruno.

La morte del padre rappresenta una catarsi per Pietro, la fine della sua adolescenza ribelle nei confronti della famiglia e l'inizio del riavvicinamento alla montagna d'infanzia. Dopo il distacco da Giovanni, del quale non condivideva i valori del duro lavoro, del conformismo, della fiducia nel progresso scientifico e del brutale pragmatismo, che possiamo far coincidere con le categorie dell'ideologia dominante neoliberale, la relazione simbiotica immaginaria con i mezzi di produzione materiale dell'esistenza [88] che imprigiona il padre ai suoi valori tradizionali simboleggiati dal senso del dovere nei confronti della fabbrica, Pietro torna a Grana per visionare la casa ricevuta in eredità. Il protagonista ritrova, nella salita alla *Barma*, quel senso di purificazione verticale che il padre gli aveva trasmesso nelle escursioni avvenute durante le villeggiature estive, finalmente lontano da quel lavoro che ne stroncherà il cuore a causa della fatica.[89] Lassù, Pietro smette di dileguarsi dalle «cose serie» come aveva fatto per tutta la sua adolescenza,

[86] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., pp. 81-82.
[87] Ivi, p. 107.
[88] Cfr. L. ALTHUSSER, *On Ideology*, cit., p. 223.
[89] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 82.

e la neve di Grana lo risana dalle «miserie del fondovalle».[90] In questo punto centrale del romanzo egli si riavvicina al padre defunto e alla sua infanzia dimenticata, rientrando nella casa di villeggiatura che aveva ospitato la sua famiglia, respinta per anni, durante le vacanze estive. La cosa più importante che Pietro riscopre, una volta entrato, è la stufa accesa. Le braci ardono, sopite sotto la cenere, a ricordargli che la sua amicizia con Bruno, fulcro dell'opera,[91] è perdurata in un'«unica e infinita estate».[92] Nella stessa fiamma che arde nella stufa di Pietro, riattizzata dall'amico Bruno, si scalderà anche il lettore che cerca un senso[93] per la propria vita incoerente e soffocata dalle costrizioni ideologiche, scoprendo il valore commovente dell'amicizia più autentica che riscalderà i personaggi fino al tragico epilogo. Se "l'età ribelle" di Pietro era cominciata in montagna, con i silenzi sprezzanti che rivolgeva ai genitori, ed era proseguita a Torino, il ritorno a Grana rappresenta la riconquista di una purezza interiore, un'occasione di riconciliazione con Bruno e la possibilità di ripartire dalle cose più importanti che, come di consueto, accadevano alla sua quota esistenziale elettiva. Durante gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza in città, Pietro realizza, durante un dialogo con Bruno all'inizio dei lavori di restauro alla *Barma*, di essersi sempre e solo nascosto,[94] senza neppure sapere precisamente da chi o che cosa. Al contempo, anche Bruno realizza e dichiara di aver vissuto da anticonformista, abbandonando il padre e il bar del paese, simboli che accomunano gli abitanti del luogo, preferendo il bosco e il suo rifugio in alta quota.[95] La *Barma* e la montagna che si eleva sopra il paese fantasma di Grana diventano la quota elettiva per condurre le loro esistenze, anche solo per una parte dell'anno, distaccandosi dai

[90] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 86.
[91] Cfr. D. PIERINI, *Portraits – Paolo Cognetti*, cit.
[92] P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 49.
[93] Cfr. W. BENJAMIN, *Il narratore*, cit., p. 335.
[94] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 82.
[95] Ivi, p. 104.

veleni del fondovalle. A più riprese durante il romanzo, vediamo il solidificarsi della loro amicizia, che viveva a pieno solamente alla *Barma*, incontaminata e mai sfiorata da ciò che succedeva a valle o in pianura,[96] incarnando il sogno di Giovanni Guasti, la sua eredità più profonda, custodita nel suo ultimo messaggio ritrovato da Pietro in un quaderno di vetta: «sarebbe bello restarci tutti insieme, senza vedere più nessuno, senza dover più scendere».[97] Pietro riflette sul fatto che forse avrebbero potuto veramente rimanere lassù senza che nessun altro si accorgesse di loro, ma si rende conto che era solamente una fantasia del suo "padre di montagna", fuggito per qualche settimana dalla fabbrica. Cionondimeno, la *Barma* rappresenta incontestabilmente una pausa di purificazione nelle vite dei due giovani protagonisti che, una volta terminato il restauro e aver compiuto la loro riconciliazione, saranno pronti per proseguire nei rispettivi cammini esistenziali alla ricerca del loro posto nel mondo. Se Bruno è consapevole di essere nato per "fare il montanaro" e rimanere lassù nel suo alpeggio, Pietro realizza di essere pronto per distaccarsi nuovamente dal suo centro, dal monte Sumeru della leggenda nepalese, per viaggiare in Asia realizzando documentari. Le spinte che animano i due protagonisti sono antitetiche, ostacolano l'adesione alla realtà vigente rifiutando l'omologazione che li aspetta in pianura, dando nuova forma agli elementi del reale con una visione anticonformista e antisociale[98] che guida le loro azioni. In questo modo, Pietro e Bruno rappresentano due personaggi letterari completi e a tutto tondo, rifiutando soluzioni rinunciatarie e protocollari, tipiche dell'arte non autentica e stereotipata, facendosi carico della crisi di senso delle loro vite[99] per porvi rimedio tramite scelte esistenziali radicali e originali.

---

[96] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 160.
[97] Ivi, p. 127.
[98] Cfr. T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 4.
[99] Ivi, p. 207.

Avviene così una nuova separazione fra i due protagonisti, che si reitera al sopraggiungere di ogni inverno, e la riconferma che ogni loro scelta esistenziale evidenzia un carattere anticonformista che non si piega alle logiche del guadagno, del compromesso o dell'obbedienza alle istituzioni. Riprendendo Todorov, i personaggi principali del romanzo di Cognetti impersonano il carattere contrastivo rivolto contro ogni forma di uniformazione e sistematizzazione sociale che caratterizza la maggior parte delle creazioni artistiche, che assumono senso proprio in base al loro perpetuare valori etici, spirituali e morali in controtendenza e impossibili da sottomettere.[100] Per Bruno, rimanere nell'alpeggio dello zio e "resuscitarlo" rappresenta un atto simbolico di resistenza all'abbandono delle zone montane impervie e improduttive dal punto di vista commerciale che ha caratterizzato le Alpi dagli inizi del Novecento sino allo svuotamento dei borghi più isolati con il sopraggiungere del progresso e con l'ampliamento delle vie di comunicazione.[101] Come racconta il giovane Bruno all'inizio del romanzo,[102] Grana era un paese rigoglioso, prima del secondo dopoguerra e del "boom economico" che aveva eradicato la maggior parte delle famiglie del luogo con la promessa di una vita migliore. La scelta di Bruno di resistere e sopravvivere con l'alpeggio, poco fruttuoso dal punto di vista economico, svela il carattere idealista e romantico del personaggio, che non si piegherà alle logiche di mercato e all'abbandono del suo personale posto nel mondo anche dopo la crisi economica del 2008 che lo porterà a dichiarare fallimento e a perdere fidanzata e figlia, tornate a valle, tra i compromessi della famiglia e del lavoro in una località sciistica. Se «la scrittura abolisce le determinazioni, le costrizioni e i limiti costitutivi dell'esistenza sociale»,[103] la scelta vitale di Bruno, rappresentata dal suo attaccamento al passato e

[100] Cfr. T. TODOROV, *L'arte nella tempesta*, cit., pp. 194-196.
[101] Cfr. MARCO ALBINO FERRARI, *Assalto alle Alpi*, Torino, Einaudi, 2023, p. 17.
[102] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 27.
[103] Cfr. P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, cit., p. 71.

veicolata dalla sua volontà di lavorare ancora secondo la tradizione degli avi, fino a risalire "all'uomo selvatico" dal quale sostiene di derivare, simboleggia il suo opporsi alle logiche del progresso. Rifiutandosi di implementare l'alpeggio con la tecnologia moderna (macchinari automatizzati per mungere le mucche, l'impiego di caglio chimico, la mercificazione esasperata in nome del plusvalore), Bruno si oppone alla contemporaneità, alla costruzione dell'ovvio imposta dalle istituzioni e dai *leader* di mercato, ponendosi come l'archetipale eroe moderno, isolato dal mondo degli uomini in una solitudine che diventa epicità.[104] L'alpeggio gestito in maniera tradizionale e la risoluzione ferrea di non voler scendere a valle comporteranno la fine di Bruno, ma non dell'idea di ribellione al conformismo e all'ideologia neoliberista che lo anima.

Contrario allo stabilizzarsi in un unico luogo, ma infervorato dagli stessi valori anti-ideologici, Pietro sceglie invece di proseguire la sua ricerca di un senso esistenziale nel movimento, nel raggiungimento di quote elettive in cui realizzarsi dall'altra parte del mondo. Rifiutando le istituzioni della famiglia e del lavoro, compromessi che comportano responsabilità e impegni troppo gravosi per il personaggio, Pietro focalizza la sua ricerca sul valore della libertà, ribellandosi a tutte le categorie che possono limitarla. In Himalaya troverà la sua quota elettiva, «dove il bosco finisce e non restano che prati e pietraie»[105] egli si sente a casa, raggiungendo idealisticamente il proprio benessere tra quelle montagne severe, da cui discendono i torrenti che simboleggiano la vita. Il viaggio di Pietro è idealismo allo stato puro, corrotto solamente dai rapporti coi vertici politici di Kathmandu, che gestiscono a scopo di lucro le scuole per i bambini di periferia dove lavorerà, e infangato dall'interesse esclusivamente alpinistico e performativo degli escursionisti che

[104] Cfr. G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., p. 58.
[105] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 146.

filmerà il protagonista girando i suoi documentari.[106] Nelle poche parole di Pietro a tal riguardo emerge la critica alla società tardocapitalista che infesta anche la remota Himalaya, ultimo rifugio di purezza incontaminata e icona sacra della comunità montana degli albori, rimandando agli stessi valori di anticonformismo e ribellione che animano anche Bruno.

Il perenne andirivieni di Pietro alla *Barma* e la stoica permanenza di Bruno all'alpeggio costituiscono il tentativo di una realizzazione pragmatica dell'utopia che sognavano ogni sera durante la prima estate della loro riconciliazione. Riscaldati dal focolare della baita e in compagnia di qualche amico di Torino, Pietro vagheggiava la sua idea di società ideale, che si sarebbe potuta concretizzare solamente ad alta quota, resuscitando un borgo fantasma per trasformarlo in un ecovillaggio, sotto i consigli e l'esperienza di Bruno, che stava costruendo realmente la sua personale utopia all'alpeggio dello zio.[107] Bruno si divertiva a smontare le fantasie dei 'cittadini', riportandoli a questioni fondamentali come il cibo, gli abiti o le abitazioni. Pietro si preoccupava, invece, di capire come una simile società utopica si sarebbe potuta salvare dalle inevitabili istituzioni sociali, come la famiglia, la proprietà e il potere, nemiche di ogni comunità.[108] Queste idee, che guidano costantemente le azioni dei due personaggi, trovano massima espressione nei loro percorsi di vita e nelle pratiche adottate. La spinta al raggiungimento dell'indipendenza e all'anticonformismo sfocia nella costruzione del rapporto di amicizia autentico che lega i due e che costituirà il perno di tutta la vicenda narrata. Tale autenticità, valore fondamentale per il pragmatismo dei rapporti "verticali" ad alta quota – che diventano tanto più profondi quanto più impervi, rari, elettivi e distanti dal proliferare di

[106] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 164.
[107] Ivi, p. 139.
[108] Ivi, p. 140.

rapporti "orizzontali" in pianura, spesso venati di falsità, superficialità e utilitarismo[109] – è frutto sia delle radici comuni che condividevano nell'infanzia, sia soprattutto dalla sedimentazione di questa amicizia infantile durante il lavoro di ristrutturazione della *Barma* e del loro stesso legame perduto. Durante l'estate che inaugura la seconda parte del romanzo, l'inevitabilità dell'eredità paterna, che costringe Pietro e Bruno a un destino comune per quei mesi, spinge i due protagonisti alla riconciliazione attraverso il duro lavoro, una fatica liberata dal tornaconto economico, un'occupazione utilitaristicamente inutile e, proprio perciò, così importante, perché libera dal dominio del mercato di scambio e dai falsi bisogni di un'umanità degradata,[110] in netta opposizione alla centralità del denaro che, al contrario, filtra ogni rapporto in città.[111] Se in pianura Pietro si sarebbe burlato dell'idea di trascorrere l'estate restaurando il vecchio rudere, la sua maturazione avviene improvvisamente mentre si trova seduto sopra i muri crollati della *Barma*, sepolti dalla neve. Il senso di inevitabilità e l'ultimo indovinello del padre, che lega Pietro e Bruno, è il nodo principale che fa risorgere e rinsalda l'amicizia fra i due, simboleggiata dal piccolo pino cembro, salvato dalle rovine e trapiantato nel cortiletto della baita. Pietro e Bruno si ritroveranno in quella vallata nascosta per tutta l'estate della loro maturazione, isolati e riconnessi, riparandosi sotto le pietre rimesse in sesto della *Barma* e lavandosi al vicino lago, dove nuotavano da bambini, che ricorda il *Walden* di Thoreau.[112] La loro unione è simbolo di purezza, dell'amore più profondo che lega gli esseri umani, elevato sopra i condizionamenti e i veleni della società civile. Se l'opera letteraria è una sezione di vita rappresentata con l'obiettivo di evocare un mondo immaginario che risponda alle tensioni sociali che animano il mondo reale, universalizzando le vicende particolari dei

[109] Cfr. D. PIERINI, *Portraits – Paolo Cognetti*, cit.
[110] Cfr. T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 304.
[111] Cfr. D. PIERINI, *Portraits – Paolo Cognetti*, cit.
[112] Cfr. H.D. THOREAU, *Walden, ovvero vita nei boschi*, cit., p. 100. Ambientato sull'omonimo lago di Walden.

personaggi e le dinamiche dell'ambiente in cui sono immersi,[113] la montagna nella quale è ambientato il romanzo simboleggia un'altimetria esistenziale: sotto, in pianura e a valle, vive un'umanità costretta a quotidianità svilenti inseguendo la futilità dei valori neoliberisti, quali il lavoro salariato, l'apparenza e la competizione; sopra, alla *Barma* o sulle cime, assistiamo all'idillio di due uomini alla ricerca della loro interiorità più vera, dell'essenziale e dell'amicizia autentica che ne consegue. A distruggere questo idillio, considerato da Cognetti il motivo del successo considerevole ottenuto dal romanzo, sarà l'estremizzarsi dei caratteri dei due protagonisti, che guideranno e radicalizzeranno progressivamente le loro scelte di vita fino alla valanga che seppellirà Bruno.

Il motore anticonformista e anti-ideologico che ispira le azioni dei personaggi, condannando Pietro a un eterno viaggiare alla ricerca di un senso oramai perduto, poiché nel mondo contemporaneo "l'essere" è diventato un ideale irraggiungibile,[114] e costringendo Bruno a rimanere sulla sua montagna perseguendo il suo idealismo da "uomo selvatico", si acuisce progressivamente lungo una narrazione che rispecchia l'intensificarsi delle spinte di autoaffermazione personale dei due e il radicalizzarsi delle loro visioni del mondo e dei rispettivi caratteri. Il movimento oscillatorio di Pietro, sempre dimidiato tra la montagna d'infanzia e Milano, tra la vita dei suoi genitori e la sua indipendenza a Torino, tra la vocazione al viaggio e la serenità delle sue estati alla *Barma*, lo condurrà per l'ultima volta da Bruno e alla loro baita, dopo la crisi economica che colpisce l'alpeggio dell'amico e lo induce al silenzio e al ritiro definitivo all'eremo. Mentre Pietro, grazie al carattere più aperto alle relazioni con l'altro, più malleabile e ramingo, troverà sollievo dalle pene dell'esistenza nel suo continuo peregrinare attorno alle "otto montagne", trovando la sua quota esistenziale ovunque ci sia la possibilità di raggiungere la pace e la purificazione ad

[113] Cfr. G. LUKÁCS, *Estetica*, vol. I, cit., p. 1021.
[114] Cfr. ID., *Teoria del romanzo*, cit., p. 70.

alta quota, staccandosi provvisoriamente dalle città o dalle situazioni che lo opprimono e accettandone i compromessi, Bruno giungerà alla soluzione opposta. L'ostinarsi a rimanere ancorato alla sua montagna, rifiutandosi di scendere a valle con la sua famiglia e ribellandosi a ogni possibile soluzione vitale che comprometta la sua integrità di "ultimo montanaro", che lo riveste di un'aura sacrale agli occhi dell'amico, segnerà la fine dell'idealismo del coprotagonista. Se il rifiuto della società e delle sue istituzioni comporta un allontanamento di Pietro dalla civiltà occidentale, costringendolo a un pellegrinaggio eterno alla ricerca della pace interiore e del benessere che gli permettano di continuare a vivere secondo i propri ideali, non sarà un presupposto altrettanto salvifico per Bruno. Rintanatosi alla *Barma* per l'ultima volta, il santo, l'eremita, il montanaro, vedrà tramontare il suo «modo giusto di vivere, […] da solo nel pieno dell'inverno, senza niente se non un po' di cibo, le sue mani e i suoi pensieri»,[115] finendo sepolto da una valanga improvvisa, che spazzerà via la sua ultima istanza di resistenza al progresso e all'altro, la sua incorruttibile volontà di non scendere a valle accettando le costrizioni ideologiche della società. Pietro se ne andrà, così, definitivamente, salvandosi da quel tragico destino. Il percorso dei personaggi di Cognetti porta al loro reciproco riconoscimento, attraverso un «cammino compiuto dall'individuo problematico per giungere a se stesso, alla via che mena dalla fosca subordinazione a una realtà semplicemente puntuale, eterogenea e, per l'individuo, insensata, alla chiarità dell'autoriconoscimento»,[116] poco importa se avviene su un sentiero alpino o himalayano. I percorsi paralleli di Pietro e Bruno arrivano all'"autoriconoscimento" finale, esplicitato nei paragrafi conclusivi del romanzo dalle ultime parole di Pietro rivolte all'amico disperso: «e allora, mi chiesi, chi l'aveva

[115] P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 194.
[116] G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., p. 72.

conosciuto oltre a me sulla terra? E chi mi aveva conosciuto oltre a Bruno?»,[117] che racchiudono il segreto del loro amore fraterno e il più profondo senso del loro rapporto. Con quest'ultima pagina, Cognetti invita il lettore a interrogarsi sul significato delle due vite raccontate, riscaldandolo, per un'ultima volta, al focolare delle due anime che moriranno con la fine dell'opera.[118]

Se la valanga ha inghiottito il passato, il senso della vita eremitica e sacrale di Bruno, la *Barma*, il piccolo pino cembro e il lago, Pietro continuerà invece a scorrere come un torrente sotto la neve, proseguendo la sua ricerca di libertà, autoaffermazione e "autoriconoscimento". Benché l'autore e il suo protagonista siano perfettamente consci che un senso esistenziale sia effettivamente irraggiungibile, il romanzo si chiude epicamente, abbracciando la dissonanza dell'esistere attraverso il viaggio di Pietro attorno alle "otto montagne", spintosi in capo al mondo nella ricerca dell'"immanenza del senso", per coglierne l'assenza.[119] Dopo la morte di Bruno e la distruzione del suo "centro del mondo" sepolto dalla neve, Pietro non può fare altro che proseguire nel suo pellegrinaggio epico alla ricerca di un senso, illuminandone la scomparsa. Proseguirà, quindi, nella sua eterna fuga libertaria e ribelle a ogni costrizione ideologica e istituzionale, quella «forma di espatriazione trascendentale» [120] nella quale il protagonista coglie il significato irraggiungibile della propria esistenza, segnata dal "divenire" e non dallo stabilizzarsi e atrofizzarsi come l'amico Bruno, operando una negazione delle false verità imposte dalla società e rincorrendo una verità residuale che emerge dall'ideologia dominante come una luce crepuscolare nel buio.[121]

---

[117] P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 198.
[118] Cfr. W. BENJAMIN, *Il narratore*, cit., p. 335.
[119] Cfr. G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., p. 144.
[120] Cfr. W. BENJAMIN, *L'autore come produttore*, cit., p. 334.
[121] Cfr. T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 313.

Dopo aver perso l'unica persona che l'aveva conosciuto davvero, Pietro decide di lasciare Kathmandu, divenutagli insopportabile, e di «andare a fare un giro da solo in montagna»,[122] rifiutandosi di seguire sentieri già percorsi, ribellandosi alla nostalgia del ricordo e del passato, che avevano segnato l'arroccarsi di Bruno nella sua dimensione idealistica di tradizioni e recupero di pratiche e valori di una civiltà montana ormai estinta. In quel suo modo di "andare in montagna", fermandosi nei villaggi e giocando tra le pozze dei torrenti, rivivono Bruno e la loro amicizia segreta. La *Barma* non sarebbe servita più a nulla, sopravviveva come un simulacro lontano, presto destinato a crollare per riunirsi ai tanti ruderi di quel villaggio fantasma. Pietro si rassegnerà al suo destino di eterno *Gnaskor*,[123] "pellegrinaggio" in tibetano, per raggiungere la sua *Beyul*,[124] una vallata della mitologia himalayana protetta da aspre vette e monasteri segreti per mantenerla intatta dalla presenza umana, la "terra promessa" dei monaci buddhisti del Tibet, diversa dalle valli della mitologia alpina italiana rivolte costantemente ai fasti del passato, poiché la *Beyul* deve essere ancora trovata. Nel paragrafo finale, il protagonista accetterà il suo destino, rinfrancandosi nella speranza nel futuro, imparando dal ricordo di suo padre che

> In certe vite esistono montagne a cui non è possibile tornare. Che […] non si può tornare alla montagna che sta al centro di tutte le altre, e all'inizio della propria storia. E che non resta che vagare per le otto montagne per chi, come noi, sulla prima e più alta ha perso un amico.[125]

[122] P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 198.
[123] Cfr. ID., *Senza mai arrivare in cima. Viaggio in Himalaya*, cit., p. 20.
[124] Ivi, p. 43.
[125] ID., *Le otto montagne*, cit., p. 199.

III.5. *Le otto montagne*. Versanti: *Adret* ed *Envers*

Se finora abbiamo trattato i punti che accomunano i percorsi esistenziali di Pietro e Bruno, legati da un'amicizia autentica e mossi da valori anticonformisti volti a contrastare l'ideologia dominante della società contemporanea, intendiamo in questa sezione approfondire quelle che costituiscono le maggiori differenze tra i due protagonisti, secondo la lettura improntata.

Riprendendo uno spunto "orografico", tratto direttamente da un'intervista all'autore,[126] i personaggi del romanzo possono essere divisi tra positivi e negativi, proprio come le connotazioni opposte che assumono i due versanti di una montagna. Nella tradizionale toponomastica valdostana, infatti, il versante esposto a sud viene definito *Adret*, cioè "dritto" ed esposto al sole, mentre il versante esposto a nord si definisce *Envers*, cioè "inverso" e ombroso. Sul versante solatio sono tipicamente presenti larici, insediamenti umani, coltivazioni e pascoli; viceversa, sul versante "rovescio" si trovano boschi di abeti, ruderi di alpeggi di fortuna, natura selvaggia. Se nel restauro della *Barma* vengono impiegati materiali specifici di entrambi i versanti, come il larice asciutto per l'isolamento termico interno alla struttura e l'abete umido per rivestirne il tetto e impermeabilizzarlo, lo stesso non si può dire per la definizione della natura dei personaggi. Cognetti afferma che in ogni libro di montagna coesistono personaggi positivi, solari e retti moralmente, rappresentati dal versante *Adret* e paradigmatici nei racconti di Mario Rigoni Stern, insieme a personaggi negativi, ombrosi e corrotti, rappresentati dal versante *Envers* ed emblematici dei romanzi di Mauro Corona.[127] Se Rigoni Stern dedica maggiormente la sua attenzione alla bellezza quotidiana del suo altipiano e presta ascolto alle storie di persone umili, "montanari" bonari e docili, animali e alberi, Corona, al contrario, si

[126] Cfr. D. PIERINI, *Portraits – Paolo Cognetti*, cit.
[127] *Ibidem*.

focalizza soprattutto sulla corruzione morale, sui contrasti, gli abusi, le violenze e le dipendenze dei suoi personaggi. Una lettura complessiva deve considerare questi due lati della montagna e dei personaggi come un insieme, per avere una visione totalizzante della vita letteraria presente in un'opera.

Essenzializzando e tralasciando al momento alcune sfumature caratteriali, ne *Le otto montagne* riteniamo ascrivibile al versante *Adret* il personaggio di Pietro, mentre riconduciamo al versante *Envers* Bruno, «due facce contrarie di una stessa realtà, i due estremi di una scala cromatica»[128] congiunte dal destino e dalla passione per la montagna in un disegno unitario. Infatti, nella valutazione complessiva, Pietro veicola fino alla fine del romanzo valori positivi quali apertura all'altro, empatia, solidarietà, e bontà d'animo, nonostante riconosca la sua tendenza a slacciarsi dalle relazioni affettive troppo "ingombranti"; mentre Bruno, benché emancipato dall'influenza totalmente negativa della sua famiglia, è contaminato da disvalori quali la chiusura in se stesso, la volontà di isolarsi, rabbia verso l'altro e una tendenza alla noncuranza ereditata dallo zio. Sebbene abbia preferito il bosco al bar,[129] a differenza della società montana del villaggio fantasma da cui discende, in Bruno permane la rabbia verso gli altri e verso l'ambiente circostante tipica dei suoi avi, che reiterarono l'abbandono di Grana, lasciando il paese e il bosco circostante al degrado e all'incuria ogniqualvolta si presenti un ostacolo alle loro attività professionali. Il fallimento dell'alpeggio di Bruno combacia con la disgregazione del personaggio, con il crollo della sua integrità di essere umano puro, di "ultimo montanaro" genuino, inflessibile alle logiche della valle e imperturbabile. Bruno è l'ultimo «omo servadzo»,[130] l'antitesi

[128] ALBERTO ZAVA, *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig*, in *Cronache dal cielo stretto, Scrivere il Nordest*, a cura di Cristina Perissinotto e Charles Klopp, Udine, Forum, 2013, p. 145.
[129] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 92.
[130] Ivi, p. 152.

letteraria alla società contemporanea,[131] per il suo essere indipendente e autonomo, per la negazione di ogni compromesso che la sua biografia simboleggia. Con l'effettiva "resurrezione" dell'alpeggio abbandonato dallo zio, egli si emancipa, per un istante, dalla negligenza e dall'apatia dei suoi avi, apportando nuova linfa vitale a quella montagna disabitata e concretizzando l'utopia sociale ed ecologica vagheggiata da Pietro e gli amici di Torino. La forza e la ribellione antisociale di Bruno raggiungono in quel punto del romanzo lo *spannung* della sua carica anti-ideologica, ma la parentesi positiva subisce un drastico rovesciamento con la crisi economica e il fallimento dell'azienda agricola che ne consegue. Bruno non si riprenderà, abbandonando la famiglia per la sua impossibilità di mutare, ritirandosi alla *Barma* definitivamente per isolarsi dalla società come un santo o un eremita, sprofondando tragicamente nel silenzio e nell'accettazione della sua incapacità di reagire alla sorte avversa. Il rifiuto dell'altro e del mutamento è categorico nel personaggio di Bruno e lo condanna alla morte. Stabilendo un parallelismo con alcuni passaggi della *Teoria estetica* di Adorno, il rifiuto della società è da un lato un'antitetica forma di critica sociale, dall'altro una sublimazione che porta il protagonista alla sublimazione, alla scomparsa nella negazione del rapporto con l'altro. Bruno «prendendo le distanze lascia anche la società, di cui ha orrore, in pace».[132] La sua rinuncia ad agire è al contempo sia negazione dell'ideologia dominante, sia una pratica che la mantiene intatta e che ne veicola i messaggi. Nella sfera letteraria, la vera resistenza deve basarsi sul «movimento immanente contro la società»,[133] sul divenire di personaggi che plasmino la realtà con le loro azioni di rivolta, non con l'inazione che conduce alla fissità e alla morte che ne consegue. Il romanzo deve colpire per la sua "forza produttiva" di trasformazione morale,

[131] Cfr. T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 301.
[132] *Ibidem*.
[133] Ivi, p. 304.

culturale e materiale, rimodellando la realtà e il modo di vivere dei protagonisti,[134] per indurre il lettore ad agire, a collaborare per plasmare una realtà alternativa, comprendendo le costrizioni ideologiche e i cicli di produzione materiale in cui è inserito per allontanarsi.[135] Il costante rifarsi alla tradizione nel lavoro e nelle pratiche quotidiane di Bruno, oltre a velarlo di una patina romanticamente nostalgica, lo trattiene e imprigiona al passato dei suoi avi e della sua montagna. Se Cognetti ha dichiarato di sentirsi spesso il cantore di una vallata di fantasmi, richiamando l'album *Non al denaro non all'amore né al cielo* di Fabrizio De André e l'*Antologia di Spoon River* da cui deriva,[136] riscontriamo questa vocazione anche in Bruno, l'ultimo e unico bambino nato a Grana, cresciuto tra i ruderi e i ricordi dei defunti. Come sulla collina dove riposano i protagonisti dell'album di De André e del libro di Edgar Lee Master, Bruno sembra imprigionato nel passato e incapace di muoversi verso il futuro come l'amico Pietro. Con la sua rinuncia all'esistenza e il suo rintanarsi alla *Barma*, ha compimento il suo desiderio di isolamento totale e di chiusura nei confronti dell'altro, manifestando l'accettazione del suo destino e arrendendosi alla sorte senza opporre resistenza. La concreta ribellione antisociale di Bruno si risolve nel nulla, nell'unilateralità della sua decisione di non voler più scendere a valle, rifiutando ogni forma di dialettica e accettando l'empirico e i fatti che ne derivano, rifiutandosi di tentare un'azione che manipoli i fattori che l'hanno condotto al fallimento e alla sua condizione di alienazione universale. Troncando la sua parabola utopistica e arrendendosi a un "grande rifiuto" della società e delle sue leggi, Bruno esaurisce tutta la sua carica rivoluzionaria, aderendo alla realtà e riconfermando l'ideologia stessa che la domina.[137] Se l'ideologia conservatrice non tollera teorie e pratiche alternative, al punto da

[134] H. MARCUSE, *Saggio sulla liberazione*, cit., p. 44.
[135] Cfr. W. BENJAMIN, *L'autore come produttore*, cit., p. 54.
[136] Cfr. D. PIERINI, *Portraits – Paolo Cognetti*, cit.
[137] Cfr. G. DELLA VOLPE, *Critica dell'ideologia contemporanea*, cit., p. 74.

inglobarle pur di mantenere la propria stabilità, ribadendo con una fitta articolazione di condizionamenti, convenzioni sociali e rappresentazioni simboliche, atte a ribadire la propria progettazione sociale,[138] le straordinarie e integerrime "idee-forza" di Bruno si stemperano nella riconferma dell'adesione alla stessa ideologia dominante, inficiandone ogni possibile sviluppo o validazione storica basata sulle tensioni sociali della contemporaneità.[139] Perciò, possiamo affermare che l'esperienza biografica di Bruno, per quanto ribelle e antisociale, si conclude con una riconferma dell'ideologia conservatrice, segnata da chiusura all'altro e dall'oscurità del versante *Envers* che lo rappresenta.

Sull'altro versante, il soleggiato *Adret*, collochiamo invece la biografia di Pietro che, sebbene condivida con l'esperienza vitale dell'amico Bruno lo stesso moto anticonformista e anti-ideologico, se ne distacca completamente volgendosi al futuro e mettendo da parte il passato. Trovando finalmente risposta a uno degli indovinelli posti dal padre Giovanni, che nelle prime pagine del romanzo chiede al figlio se il futuro si trova alla sorgente del torrente o alla foce, Pietro scopre fin da bambino che la cima delle montagne da cui sgorga la fonte è l'avvenire, mentre la valle dove sfocia il corso d'acqua è il passato.[140] Mentre osserva con l'amico un gruppo di trote stazionare in una pozza ombrosa del torrente di Grana, tutte rivolte verso la sorgente della corrente in attesa del cibo che essa trasporta, Pietro realizza che il futuro si trova sulla cima del monte, per le trote, e non in pianura dove il torrente si estingue nella sua corsa.[141] Dopo questo indovinello, il Pietro bambino non farà altro che inseguire le vette, atte metaforicamente a rappresentare il futuro, sia sulle Alpi sia in Himalaya, fino a raggiungere l'Annapurna, la «dea del raccolto e della

---

[138] Cfr. F. ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., p. 268.
[139] Cfr. G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, cit., p. 158.
[140] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 25.
[141] Cfr. N. MACLEAN, *In mezzo scorre il fiume*, cit., p. 67. L'immagine delle trote nel fiume è ripresa dal romanzo di Maclean, che vede nel loro attendere all'ombra dei cespugli il senso della vita che va catturato dai bravi pescatori.

fertilità»[142] per i nepalesi. Con il suo continuo peregrinare, il protagonista rifiuta di rassegnarsi alle imposizioni sociali e al suo fallimento esistenziale, volgendosi all'immaginazione e all'utopia.[143] Scappando "in alto" e purificandosi dai veleni del fondovalle, Pietro ricerca il futuro, vocabolo associato al suo personaggio in numerosi paragrafi, e la speranza di salvezza. Se l'epitaffio inciso nella roccia della *Barma*, dedicato al padre, afferma che «è nel ricordo il più bel rifugio»,[144] Pietro è cosciente del fatto che tale dimensione remota, relegata alla sfera del passato tanto rappresentativa di Bruno, va necessariamente superata per proseguire nel proprio cammino esistenziale alla ricerca di una vita alternativa e più sostanziale. A differenza dell'amico, Pietro rifiuta di legarsi al passato e di rassegnarsi ad accettare il destino, perseverando nei suoi sempiterni viaggi una fuga nella speranza, nell'opporsi alla stagnazione in un unico luogo segnato da crisi economica e ruderi. Parallelamente a Lara, la fidanzata di Bruno, che prima del fallimento effettivo dell'alpeggio immagina delle soluzioni in un futuro di cambiamento esistenziale,[145] anche Pietro è volto all'avvenire e al mutamento, mentre Bruno rimane confinato nella dimensione del passato e della tradizione, nell'immobilismo e nel rifiuto del futuro che lo condanneranno al tragico epilogo. Per sopravvivere e agire pragmaticamente nel concretizzare forme di resistenza alle pratiche dominanti della società "a valle", Lara sarà costretta a immaginare un futuro senza il compagno, a inseguire la speranza di una vita migliore, allontanandosi dal passato e dalla rassegnazione, per permettere alla figlia Anita di crescere. Se la figlia di Bruno simboleggia la resurrezione dell'alpeggio e della famiglia, il padre segregato nella sua condizione di inscalfibile accettazione del fallimento economico ed esistenziale dovrà necessariamente essere

[142] P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 145.
[143] Ivi, p. 140.
[144] Ivi, p. 133.
[145] Ivi, p. 188.

tagliato fuori dal suo futuro. Allo stesso modo, quando Bruno fallirà e rimarrà sulla sua montagna isolato, anche Pietro dovrà scappare dal suo centro del mondo, rappresentato dalla *Barma* e dal passato, per sopravvivere nel futuro e nella ricerca di una vita alternativa e utopica nel suo continuo viaggiare. Il movimento salva Pietro e Lara, volti all'avvenire, mentre Bruno sprofonda nella staticità e nel passato.[146]

Riprendendo le teorie di Rossi-Landi e della Volpe citate per mettere in luce l'appartenenza di Bruno a una dimensione ideologica conservatrice orientata al passato, possiamo ascrivere l'esperienza biografica e la portata simbolica di Pietro a un'ideologia rivoluzionaria, innovatrice e orientata al futuro, evidenziando, così, la differenza principale che disgiunge la coppia di protagonisti del romanzo. Volgersi al futuro, al movimento e al preservare la speranza durante le peregrinazioni di Pietro sono sintomi di una progettazione di un mondo alternativo all'ideologia dominante. Se l'ideologia permea ogni sfaccettatura del presente, solo una visione rivolta al futuro, all'"infra-storico", può rivelare una nuova progettazione sociale del corso della storia.[147] Da questa angolazione, Pietro risulta quindi un personaggio caratterizzato da una visione rivoluzionaria del reale, in aperto dissidio con l'ideologia dominante, in un moto di costante fuga dall'accettazione delle costrizioni sociali e dalla rassegnazione al fallimento esistenziale. Se una dimensione puramente non-ideologica è irraggiungibile, come dimostrano la vicenda biografica e la morte di Bruno, la letteratura deve guardare al futuro, al dinamismo che abbatte la staticità, in un percorso in divenire orientato alla costruzione di una nuova speranza che risvegli il lettore dall'inerzia sociale in cui è inglobato.[148] In quest'ottica, Pietro è simbolo di una progettazione sociale, di una nuova mentalità che contrasta la realtà consolidata attraverso la ricerca impossibile del possibile. Le idee-azione del protagonista sono tanto preziose proprio per la loro carica

[146] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 196.
[147] Cfr. F. ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., p. 269.
[148] Ivi, pp. 271-274.

innovativa, per la spinta al dinamismo e al rinnovo delle coscienze offuscate dalla realtà ideologica dominante, concetti estremamente necessari nel quadro storico contemporaneo e perciò validati.[149] Le azioni di Pietro, la sua continua ricerca di un senso totalizzante e il suo perenne rivolgersi alle cime dei monti, al futuro, anticipano ciò che l'autore si aspetta dalla società ventura, liberata dai condizionamenti socio-economici attraverso la consapevolezza di alternative possibili, instillando nel lettore i germogli di un pensiero rivoluzionario, orientato al risveglio e alla reversione del complesso di idee dominanti.[150] Confrontandosi con le idee di Pietro, il lettore sarà inevitabilmente spinto alla riflessione, concluderà la lettura del romanzo rimanendo assorto, colpito dalla nuova concezione esistenziale del protagonista e ricevendo nuove conoscenze assiomatiche che inducano un risveglio e la volontà di ricercare soluzioni per il proprio dissidio con il presente:[151] tutte conseguenze dell'immersione in un'opera profondamente critica nei confronti della società e delle sue regole, lontana dal consolare il pubblico cullandolo in una narrazione relegata allo svago della letteratura "di consumo". Da questo punto di vista, il protagonista disalienato de *Le otto montagne* incarna perfettamente la teoria del "*Disavowal*" approntata nell'ultimo saggio di Žižek: come Bruno, anche Pietro realizza la crisi del proprio presente e la catastrofe imminente che segna le loro esistenze, ma invece di accettare passivamente la sorte e la valanga che ricoprirà la *Barma*, egli reagisce. Invece di negare il presente e di isolarsi nel rifiuto della società, egli agisce attivamente per cambiarla. Entrambi accettano le loro crisi esistenziali, ma Bruno si rassegna passivamente, mentre Pietro riscrive il proprio passato rivolgendosi al futuro, alla movimentazione e all'azione richiesta per risollevare un presente catastrofico e privo di senso.[152]

---

[149] Cfr. G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, cit., p. 158.
[150] Cfr. F. JAMESON, *Marxismo e forma*, cit., p. 175.
[151] Cfr. A. BADIOU, *Inestetica*, cit., p. 98.
[152] Cfr. S. ŽIŽEK, *Against progress,* cit., p. 106.

Riprendendo Lukács, anche Pietro riveste un ruolo di eroe epico in chiave moderna. Nonostante la sostanza dell'essere, il senso che renderebbe totalizzante l'esperienza umana, sia ridotto a un ideale irraggiungibile, condannando l'uomo moderno all'isolamento in una ricerca impossibile che lo emargina dalla propria comunità,[153] il protagonista de *Le otto montagne* accoglie la "dissonanza" dell'essere, ridotto ormai a un "processo" o a un "divenire",[154] e prosegue nel proprio pellegrinaggio esistenziale alla ricerca di un senso vitale, per quanto immanente e impalpabile. Pietro non si arrende alle imposizioni ideologiche, sfocianti nell'isolamento e nell'esasperazione dell'individualismo tipici del presente, abbracciando le relazioni con gli altri soggetti per mutare prospettiva e comprendere la realtà. Come l'arte avanguardistica e i movimenti rivoluzionari,[155] egli si oppone alle forze degenerative che esercitano pressioni sull'umano e si riappropria del presente attraverso una dialettica col mondo,[156] l'apertura all'altro, che lo differenzia nettamente da Bruno. La sezione di vita di Pietro, rappresentata da Cognetti nel romanzo, evoca un'alternativa esistenziale possibile, un mondo nuovo volto a un futuro di apertura, tolleranza, ricerca dell'essenziale, raffigurato dal modello psicologico del protagonista e dal suo cammino. Se l'ideologia neoliberista basata su utilitarismo e produttivismo ha espulso la verità dal mondo, e con essa la sua stessa narrazione, «scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana»,[157] è riversare un'esperienza esistenziale, come quella salvifica di Pietro, nell'interiorità di un lettore capace di coglierne il messaggio liberatorio, attraverso il libro, invitandolo a collaborare per agire collettivamente all'acquisizione di tale libertà, per indurlo a comprendere che «non c'è più bellezza e conforto se non nello sguardo che fissa l'orrore,

[153] Cfr. G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., p. 70.
[154] Ivi, p. 144.
[155] Cfr. EDOARDO SANGUINETI, *Avanguardia e neo-avanguardia*, Milano, Sugar, 1966, pp. 8-10.
[156] Cfr. G. LUKÁCS, *Estetica*, vol. I, cit., pp. 740-742.
[157] W. BENJAMIN, *L'autore come produttore*, cit., p. 324.

gli tiene testa, e, nella coscienza irriducibile della negatività, ritiene la possibilità del meglio».[158] Una comprensione della realtà che Pietro raggiunge con la dialettica, con il movimento, con l'apertura all'altro trasmessagli dalla madre, grande intessitrice di relazioni.

Proprio Francesca Guasti, infatti, altro esempio di personaggio votato al versante *Adret* dell'esistenza, infonde nel figlio il valore positivo dell'apertura al prossimo, invitandolo a più riprese, durante il romanzo, ad avvicinarsi a Bruno da bambini e, soprattutto, a riavvicinarsi all'amico nelle occasioni più drammatiche. La madre si fa promotrice del rapporto autentico tra i due protagonisti, che costituisce il cuore dell'opera e un inno alla riconquista della solidarietà umana perduta nel tardocapitalismo. Lo sviluppo di nuove relazioni autentiche, intessute dalla madre di Pietro e garantite dalla verticalità dell'ambientazione e delle vicende, invita a immaginare nuove forme di solidarietà umana, che buchino le "bolle" in cui il neoliberismo ingloba gli individui inducendoli a un sogno esistenziale collettivo e menzognero,[159] esortando il lettore alla movimentazione per superare le crisi del presente relazionandosi all'altro, per trovare un'alternativa di vita umana e disalienante ai condizionamenti ideologici dominanti.

[158] T.W. ADORNO, *Minima moralia*, cit., p. 16.
[159] Cfr. S. ŽIŽEK, *Too late to awaken: what lies ahead when there is no future?*, cit., p. 188.

CONCLUSIONI

QUEL CHE RESTA DI UN RUDERE

Giunti a questo punto della trattazione è opportuno tirare le somme di un discorso che, altrimenti, potrebbe protrarsi all'infinito. Se, come sostiene Benjamin, il lettore di romanzi è un tipo solitario che brucia le pagine, come legna in un camino, per crogiolarsi al calore della fiamma che arde le vite dei personaggi fino alla fine del libro, sprigionandone le scintille di senso, tanto preziose quanto rare nel presente,[1] anche a questo lavoro spetta il compito di estinguersi tra le ultime braci, per donare ai possibili fruitori un messaggio conclusivo e coerente. Per riassumere l'essenza dell'opera in oggetto, *Le otto montagne* di Paolo Cognetti, dobbiamo ripartire dal suo cuore pulsante: l'amicizia autentica tra Pietro e Bruno, i due protagonisti principali.

«Dato che qualsiasi racconto […] è una produzione linguistica che assume la relazione di uno o più avvenimenti, riesce forse legittimo trattarlo come uno sviluppo (mostruoso finché si vuole) dato a una forma verbale, nel senso grammaticale del termine: l'espansione di un verbo»,[2] la "forma minimale" e più essenzializzante del romanzo di

[1] Cfr. W. BENJAMIN, *Il narratore*, cit., p. 335.
[2] GÉRARD GENETTE, *Figure III, Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (Paris 1972), p. 78.

Cognetti è riassumibile con la frase "Pietro e Bruno vanno in montagna".[3] In aggiunta a questa espansione del verbo "andare", possiamo affermare che i due protagonisti vanno in montagna per fuggire dal sistema ideologico che legittima l'ordine nascosto[4] della realtà attraverso imposizioni sociali falsificanti. "Andare in montagna per rifugiarsi dai mali della società" può essere considerata l'"asserzione fondante", la "nozione chiave"[5] che esplica la matrice ideologica (in questo caso anti-ideologica) del romanzo, evidenziando il carattere anticonformista dell'opera, che si configura come una sfida alle strutture ideologiche dominanti, universalmente condivise a "valle", e che si eleva a modello letterario di una possibile vita alternativa.[6] Nonostante il successo commerciale che ha investito *Le otto montagne*, condannandolo per certi versi a essere catalogato come letteratura "di consumo", il testo presenta messaggi avanguardistici e anti-ideologici inequivocabili, riscontrabili nell'intuizione di nuovi modi di esistere, che inducono il lettore a mettere in discussione il suo modo di percepire e vedere la realtà, contribuendo a plasmare una cultura maggiormente etica[7] attraverso i valori veicolati dai protagonisti, che tramite le loro gesta indicano al pubblico una nuova prospettiva ontologica, di cui il romanzo rappresenta l'eco.[8] Perciò, in quest'ottica, *Le otto montagne* può essere letto come una chiara critica al presente e ai suoi condizionamenti, ai quali tenta di porre rimedio fornendo una verità che apra una breccia nel pubblico,[9] innestandovi nuove idee. La verità libertaria contenuta in esso invita il lettore a collaborare, a stabilizzarsi trovando il proprio centro contemplativo del mondo distaccandosi dalla società come Bruno, o a partire come Pietro in una ricerca

[3] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 50.
[4] Cfr. S. ŽIŽEK, *Il Grande Altro*, cit., p. 203.
[5] Cfr. J.C. RODRIGUEZ, *Teoria e historia de la produccion ideologica*, cit., p. 76.
[6] Cfr. T. EAGLETON, *The ideology of the aesthetic*, cit., p. 3.
[7] Cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, vol. III, cit., p. 2192.
[8] Cfr. T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 338.
[9] Cfr. A. BADIOU, *Inestetica*, cit., p. 31.

trascendentale del proprio senso esistenziale, immaginando soluzioni e nuovi approcci ontologici che attraversino i "fantasmi" dell'alienazione ideologica.[10]

Andare verso le cime dei due protagonisti riassume le traiettorie delle loro vite e rappresenta una costante allegorica[11] in tutto il testo. È un'immagine che rimanda a qualcos'altro, un motore di significati, l'espressione dell'abisso che investe le psicologie dei personaggi, uno schema fisso che esprime le varie accezioni esistenziali evidenziate durante la trattazione. Andare in montagna per Bruno è isolamento, è rinnegare la società e le sue costrizioni ideologiche per raggiungere il suo "autoriconoscimento"[12] in alta quota, sopravvivendo alla *Barma* come l'ultimo dei "montanari", procacciandosi autonomamente il cibo e lavorando con metodi tradizionali, simboli del suo attaccamento a un passato da preservare intatto, come i ruderi che popolano Grana. La sua prospettiva, come sostenuto nel capitolo precedente, si riduce a una rivolta sociale che si esaurisce nella rassegnazione statica e nel rifiuto silenzioso, che lo condurranno alla morte, perpetuando la legittimazione delle leggi che formano la struttura del reale e, di conseguenza, l'ideologia conservatrice che le anima.[13] Invece, andare in montagna per Pietro è purificazione dai veleni della città, è un percorso verso il futuro e la speranza, una rincorsa ribelle al mantenimento della propria libertà, rappresentata dalle vette dell'Himalaya. Il viaggio esistenziale del protagonista si conclude con la perpetuazione della vita, con l'apertura verso il prossimo e con la resistenza alle dinamiche costrittive della società contemporanea, in un moto perpetuo che possiamo ricondurre a una matrice ideologica innovatrice e rivoluzionaria.[14]

Infine, per entrambi andare in montagna rappresenta il raggiungimento di una quota elettiva da chiamare "casa", il consolidamento di un rapporto verticale di amicizia

[10] Cfr. S. ŽIŽEK, *Il Grande Altro*, cit., p. 69.
[11] Cfr. W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 219.
[12] Cfr. G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., p. 73.
[13] Cfr. G. DELLA VOLPE, *Critica dell'ideologia contemporanea*, cit., p. 74.
[14] Cfr. F. ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., p. 268.

autentica rifugiandosi alla *Barma*, vista come il centro del loro mondo. Più in profondità, andare in montagna rappresenta la possibilità per i due protagonisti di realizzare la loro essenza, di vivere secondo le loro regole e di esprimere un amore umano irrealizzabile nell'inautenticità e nell'utilitarismo che dominano il fondovalle. Andare in montagna si configura come allegoria dell'inseguimento della verità per esistere davvero, per «succhiare tutto il midollo»[15] della vita, abbattendo tutto ciò che non lo è, «per non scoprire, in punto di morte»[16] di non essere vissuti. Parallelamente al messaggio del grande classico libertario di Thoreau, la vita in alta quota di Pietro e Bruno e dei personaggi che orbitano attorno alle loro figure – dei quali non è stato possibile analizzare l'ideologia in maniera esaustiva in questa trattazione volontariamente circoscritta – è la riconquista di un'esistenza autentica, purificata dai condizionamenti ideologici della pianura, simbolo del sistema neoliberista contemporaneo, è l'invito a raggiungere la propria altitudine esistenziale elettiva. Ricercare se stessi scalando montagne allegoriche permette di raggiungere il proprio mondo, come fanno i licheni sulle vette, quota esistenziale del padre Giovanni.[17] Come i licheni, i personaggi di Cognetti ritrovano ad alta quota la saggezza e la verità espulse dalla società contemporanea mistificata ideologicamente,[18] riunendosi in legami autentici, sintomo della necessità storica di saldare nuove forme di solidarietà[19] umana e non umana per fronteggiare le crisi politiche, economiche ed ecologiche imperversanti. Nei licheni descritti da Cognetti, apprezzabili in ottica "micrologica",[20] assistiamo alla realizzazione di una strenua forma di resistenza vitale del mondo selvatico nella loro associazione simbiotica, che permette a questi organismi di sopravvivere sulle

[15] H.D. THOREAU, *Walden, ovvero vita nei boschi*, cit., p. 152.
[16] *Ibidem.*
[17] Cfr. P. COGNETTI, *Le otto montagne*, cit., p. 34.
[18] Cfr. W. BENJAMIN, *L'autore come produttore*, cit., p. 324.
[19] Cfr. S. ŽIŽEK, *Too late to awaken: what lies ahead when there is no future?*, cit., p. 188.
[20] Cfr. W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 70.

rocce in condizioni estreme grazie alla loro coabitazione e coevoluzione, insegnando che la mescolanza è forza e che la vita autentica richiede verità e solidarietà.[21]

[21] Cfr. OLIVIER REMAUD, *Quando le montagne ballano*, trad. it. di Lara Cavalli, Milano, Wudz, 2024 (Arles 2023), p. 51.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

ADORNO, THEODOR W., *Minima moralia*, trad. it. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1954 (Frankfurt 1951).

—, *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, trad. it. di Giovanni Matteucci, Torino, Einaudi, 2009 (Frankfurt 1970).

ALTHUSSER, LOUIS, *Umanesimo e stalinismo*, trad. it. di Antonio D'Andrea, Bari, De Donato, 1973 (Paris 1970).

—, *On Ideology*, London, Verso, 2008 (1970).

ARENDT, HANNAH, *Le origini del totalitarismo*, trad. it. di Amerigo Guadagnin, Torino, Einaudi, 2009 (New York 1951).

BADIOU, ALAIN, *Inestetica*, a cura di Livio Boni, trad. it. di Pietro Bianchi, Milano, Mimesis, 2007 (Paris 1998).

BARTHES, ROLAND, *Miti d'oggi*, trad. it. di Renato Pedio, Torino, Einaudi, 2016 (Paris 1957).

—, *Saggi critici*, a cura it. di Gianfranco Marrone, trad. di Michele di Leo, Torino, Einaudi, 2002 (Paris 1964).

—, *Il brusio della lingua,* trad. it. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988 (Paris 1984)

BAUMAN, ZYGMUNT, *Modernità liquida*, trad. it. di Sergio Minucci, Bari, Laterza, 2018 (Oxford 2000).

—, *Retrotopia*, trad. it. di Marco Cupellaro, Bari, Laterza, 2020 (Cambridge 2017).

BENJAMIN, WALTER, *Il compito del traduttore*, in *Opere complete*, vol. II, Scritti 1923-1927, a cura di Enrico Ganni, Torino, trad. it. di Giorgio Agamben, Einaudi, 2008 (Frankfurt 1972-1989).

—, *Il dramma barocco tedesco*, in *Opere complete*, vol. II, Scritti 1906-1922, a cura di Enrico Ganni, Torino, trad. it. di Giorgio Agamben, Einaudi, 2008 (Frankfurt 1972-1989).

—, *Il narratore*, in *Opere complete*, vol. VI, Scritti 1934-1937, a cura di Enrico Ganni, trad. it. di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 2008 (Frankfurt 1972-1989).

—, *L'autore come produttore*, in *Opere complete*, vol. VI, Scritti 1934-1937, a cura di Enrico Ganni, trad. it. di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 2008 (Frankfurt 1972-1989).

—, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete*, vol. VI, Scritti 1934-1937, a cura di Enrico Ganni, trad. it. di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 2008 (Frankfurt 1972-1989).

—, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *Opere complete*, vol. VI, Scritti 1934-1937, a cura di Enrico Ganni, trad. it. di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 2008 (Frankfurt 1972-1989).

—, *Angelus novus*, in *Opere complete*, vol. VII, Scritti 1938-1940, a cura di Enrico Ganni, trad. it. di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 2008 (Frankfurt 1972-1989).

—, *Angelus novus*, a cura di Renato Solmi, trad. it. di Ferdinando Giuliani, Torino, Einaudi, 2014 (Frankfurt 1963).

BETHGE, HANS, *Die chinesische flöte*, Wiesbaden, Insel-Bücherei, 1955.

BOURDIEU, PIERRE, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it. di Guido Viale, Bologna, Il Mulino, 1983 (Paris 1979).

—, *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. di Anna Boschetti ed Emanuele Bottaro, Milano, Il Saggiatore, 2005 (Paris 1992).

BRECHT, BERTOLT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it. di Bianca Zagari, Milano, Meltemi, 2019 (Frankfurt 1967).

CANETTI, ELIAS, *Massa e potere*, trad. it. di Furio Jesi, Milano, Adelphi, 2015 (Hamburg 1960).

CARVER, RAYMOND, *Orientarsi con le stelle*, trad. it. di Riccardo Duranti, Roma, minimum fax, 2013 (New York 1989).

CROCE, BENEDETTO, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1922.

DE CARLO, ANDREA, *Due di due*, Milano, Mondadori, 1989.

DE FELICE, RENZO, *Mussolini il duce*, vol. II, Torino, Einaudi, 1981.

DE TRACY, DESTUTT, *Mémoire sur la faculté de penser*, in *Mémoires de l'Institut national des sciences et des arts, pour l'an IV de la République, I*, Paris, Baudouin, 1796.

—, *Elémens d'ideologie*, Paris, Courcier, 1817.

DEBORD, GUY, *La società dello spettacolo*, trad. it. di Paolo Salvadori, Milano, Baldini+Castoldi, 2001 (Paris 1967).

DELLA VOLPE, GALVANO, *Critica dell'ideologia contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 1967.

—, *Ideologia e arte*, in *Opere*, vol. V, a cura di Ignazio Ambrogio, Roma, Editori Riuniti, 1973.

—, *Critica del gusto*, in *Opere*, vol. VI, a cura di Ignazio Ambrogio, Roma, Editori Riuniti, 1973.

EAGLETON, TERRY, *The ideology of the aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1990.

—, *Ideologia, storia e critica di un'idea pericolosa*, trad. it. di Marilena Renda, Roma, Fazi, 2007 (London 1991).

—, *Ideology*, New York, Routledge, 2013 (London 1994).

—, *Le illusioni del postmodernismo*, trad. it. di Franco Salvatorelli, Roma, Editori Riuniti, 1998 (Oxford 1996).

ECO, UMBERTO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

—, *Sulla letteratura*, Milano, La nave di Teseo, 2022 (2002).

ENGELS, FRIEDRICH, *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, trad. it. di Raniero Panzieri, Roma, Editori Riuniti, 1955 (Leipzig 1845).

ENZENSBERGER, HANS MAGNUS, *Questioni di dettaglio. Poesia, politica e industria della cultura*, trad. it. di Alberto Asor Rosa, Milano, Feltrinelli, 1972 (Frankfurt 1970).

FERRARI, MARCO ALBINO, *Assalto alle Alpi*, Torino, Einaudi, 2023.

FISHER, MARK, *Realismo capitalista*, trad. it. di Valerio Mattioli, Roma, Nero, 2018 (Winchester 2009).

FOUCAULT, MICHEL, *Le parole e le cose,* trad. it. di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1998 (Paris 1966).

—, *Sorvegliare e punire,* trad. it. di Alcesti Tarchetti, Torino, Einaudi, 1993 (Paris 1975).

GENETTE, GÉRARD, *Figure III, Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (Paris 1972).

GOLDMANN, LUCIEN, *Per una sociologia del romanzo*, trad. it. di Giancarlo Buzzi, Milano, Bompiani, 1967 (Paris 1964)

GRAMSCI, ANTONIO, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.

—, *Quaderni del carcere*, vol. III, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975.

HAN, BYUNG-CHUL, *La società della stanchezza*, trad. it. di Federica Buongiorno, Milano, Nottetempo, 2012 (Berlin 2010).

—, *La salvezza del bello*, trad. it. di Vittorio Tamaro, Milano, Nottetempo, 2019 (Frankfurt 2015).

—, *Infocrazia*, trad. it. di Federica Buongiorno, Torino, Einaudi, 2023 (Berlin 2021)

—, *Vita contemplativa, o dell'inazione*, trad. it. di Simone Aglan-Buttazzi, Milano, Nottetempo, 2023 (Berlin 2022).

HEMINGWAY, ERNEST, *I quarantanove racconti*, trad. it. di Vincenzo Mantovani, Milano, Mondadori, 1988 (New York 1938).

—, *Festa mobile*, trad. it. di Vincenzo Mantovani, Milano, Mondadori, 1964 (New York 1964).

HORKHEIMER, MAX, ADORNO, THEODOR W., *Dialettica dell'Illuminismo*, trad. it. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2010 (Frankfurt 1944).

HORKHEIMER, MAX, *Eclisse della ragione*, trad. it. di Elena Vaccari Spagnol, Torino, Einaudi, 1969 (Frankfurt 1967).

JAEGGI, RAHEL, *Forme di vita e capitalismo*, a cura di Marco Solinas, trad. it. di Marco Solinas, Torino, Rosenberg & Sellier, 2017 (Berlin 2016).

JAMESON, FREDRIC, *Marxismo e forma*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, trad. it. di Renzo Piovesan e Maria Zorino, Napoli, Liguori, 1975 (Princeton 1971).

—, *The political unconscious*, London, Routledge, 1983 (1981).

—, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardocapitalismo*, trad. it. di Francesco Sgambati, Milano, Garzanti, 1989 (Durham 1991).

—, *The seeds of time*, New York, Columbia University Press, 1994.

KOHEI, SAITO, *Il capitale nell'Antropocene*, trad. it. di Andrea Migliorini, Torino, Einaudi, 2024 (Tokyo 2020).

KRAKAUER, JON, *Nelle terre estreme*, trad. it. di Laura Ferrari, Milano, Corbaccio, 2008, (New York 1996).

LACAN, JACQUES, *Il seminario, Libro III, Le Psicosi,* a cura di Antonio di Ciaccia, trad. it. di Antonio di Ciaccia, Torino, Einaudi, 1985 (Paris 1981).

LONDON, JACK, *Il richiamo della foresta*, trad. it. di Davide Sapienza, Milano, Feltrinelli, 2011 (San Francisco 1903).

LUKÁCS, GYŌRGY, *Teoria del romanzo*, a cura di Giuseppe Raciti, trad. it. di Carla Lonzi, Milano, SE, 1999 (Berlin 1920).

—, *Storia e coscienza di classe*, trad. it. di Giovanni Piana, Milano, Mondadori, 1973 (Berlin 1923).

—, *Il Marxismo e la critica letteraria*, trad. it. di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1964 (Berlin 1953).

—, *Estetica*, vol. I, trad. it. di Anna Marietti Solmi, Torino, Einaudi, 1970 (Berlin 1963).

—, *Estetica*, vol. 2, trad. it. di Anna Marietti Solmi, Torino, Einaudi, 1970 (Berlin 1963).

—, *Scritti di sociologia della letteratura*, trad. it. di Giovanni Piana, Milano, Mondadori, 1976 (Berlin 1971).

MACLEAN, NORMAN, *In mezzo scorre il fiume*, trad. it. di Marisa Caramella, Milano, Adelphi, 1993 (Chicago 1976).

MARCUSE, HERBERT, *L'uomo a una dimensione*, trad. it. di Luciano Gallino, Torino, Einaudi, 1967 (Boston 1964).

—, *Saggio sulla liberazione*, trad. it. di Luca Lamberti, Torino, Einaudi, 1969 (Boston 1969).

MARX, KARL, ENGELS, FRIEDRICH, *L'ideologia tedesca*, trad. it. di Fausto Codino, Roma, Editori riuniti, 2018 (Berlin 1932).

MARX, KARL, *Introduzione alla critica dell'economia politica*, a cura di Marcello Musto, trad. it. di Giorgio Backhaus, Macerata, Quodlibet, 2023 (Berlin 1859).

—, *Il capitale*, a cura di Eugenio Sbardella, trad. it. di Ruth Meyer, Roma, Newton Compton, 2005 (Berlin 1867).

MOUFFE, CHANTAL, LACLAU, ERNESTO, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics,* London, Verso, 1985.

MUSCETTA, CARLO, *Realismo, neorealismo, controrealismo*, Milano, Garzanti, 1976.

MUZZIOLI, FRANCESCO, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2019.

—, *L'alternativa letteraria*, Roma, Meltemi, 2002.

PARISER, ELI, *The filter bubble: what the Internet is hiding from you,* London, Penguin, 2012.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 2014 (1960).

—, *Il vuoto del potere in Italia*, in *Scritti corsari*, a cura di Alfonso Berardinelli, Milano, Garzanti, 1975.

PROULX, ANNIE, *Gente del Wyoming*, trad. it. di Mariapaola Dettore, Milano, Baldini+Castoldi, 1999 (New York 1999).

REMAUD, OLIVIER, *Quando le montagne ballano*, trad. it. di Lara Cavalli, Milano, Wudz, 2024 (Arles 2023).

RIGONI STERN, MARIO, *Il bosco degli urogalli*, Torino, Einaudi, 1962.

RODRIGUEZ, JUAN CARLOS, *Teoria e historia de la produccion ideologica*, Madrid, Akal, 2017.

ROSSI-LANDI, FERRUCCIO, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1968.

—, *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1972.

—, *Ideologia*, Milano, Mondadori, 1982 (1978).

—, *Criteri per lo studio ideologico di un autore*, in *Metodica filosofica e scienza dei segni*, Milano, Bompiani, 1985.

RUNCIMAN, DAVID, *The history of ideas, Equality, Justice and Revolution,* London, Profile Books, 2024.

SANGUINETI, EDOARDO, *Avanguardia e neo-avanguardia*, Milano, Sugar, 1966.

—, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001 (1975).

SARTRE, JEAN-PAUL, *Che cos'è la letteratura?,* trad. it. di Luisa Arano-Cogliati, Milano, Il Saggiatore, 2009 (Paris 1947).

THOREAU, HENRY D., *Walden, ovvero vita nei boschi*, a cura di Piero Sanavio, trad. it. di Piero Sanavio, Milano, Rizzoli, 1988 (Boston 1854).

—, *Camminare*, trad. it. di Maria Antonietta Prina, Milano, Mondadori, 2009 (Boston 1862).

TODOROV, TZVETAN, *L'arte nella tempesta*, trad. it. di Emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2017 (Paris 2017).

VOLOSINOV, VALENTIN, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, trad. it. di Giorgio Agamben, Bari, Dedalo, 1976 (Prague 1929).

WESTPHAL, BERTRAND, *Geocritica*, trad. it. di Giulia De Marco, Roma, Armando, 2009 (Paris 2007).

WIGGERSHAUS, ROLF, *La Scuola di Francoforte*, trad. it. di Elena Monaldi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992 (München 1986).

ZAVA, ALBERTO, *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig*, in *Cronache dal cielo stretto, Scrivere il Nordest*, a cura di Cristina Perissinotto e Charles Klopp, Udine, Forum, 2013.

ŽIŽEK, SLAVOJ, *Benvenuti nel deserto del reale*, trad. it. di Piero Vereni, Milano, Meltemi, 2017 (London 2002).

—, *The sublime object of ideology*, London, Verso, 1989.

—, *Il Grande Altro*, a cura di Marco Senaldi, trad. it. di Marco Senaldi, Milano, Feltrinelli, 1999.

—, *Vivere alla fine dei tempi*, a cura di Carlo Salzani, trad. it. di Carlo Salzani, Milano, Ponte alle Grazie, 2011 (London 2010).

—, *Sulla letteratura*, trad. di Andrea Bottano, Napoli, Orthotes, 2016.

—, *Pandemic! Covid-19 shakes the world*, London, OR Books, 2020.

—, *Too late to awaken: what lies ahead when there is no future?*, London, Allen Lane, 2023.

—, *Against progress,* London, Bloomsbury, 2025.

BIBLIOGRAFIA SU PAOLO COGNETTI

COGNETTI, PAOLO, *Manuale per ragazze di successo,* Roma, minimum fax, 2004.

—, *Una cosa piccola che sta per esplodere,* Roma, minimum fax, 2007.

—, *New York è una finestra senza tende*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

—, *Sofia si veste sempre di nero,* Roma, minimum fax, 2012.

—, *Il ragazzo selvatico. Quaderno di montagna,* Milano, Terre di Mezzo, 2013.

—, CERRI, MARIA, *Il nuotatore,* Roma, Orecchio Acerbo, 2013.

—, *A pesca nelle pozze più profonde. Meditazioni sull'arte di scrivere racconti,* Roma, minimum fax, 2014.

—, *Tutte le mie preghiere guardano verso Ovest,* Torino, Einaudi, EDT, 2014.

—, *Le otto montagne*, Torino, Einaudi, 2016.

—, *Senza mai arrivare in cima. Viaggio in Himalaya,* Torino, Einaudi, 2018.

—, *La felicità del lupo,* Torino, Einaudi, 2021.

—, POZZI, ANTONIA, *L'Antonia. Poesie, lettere e fotografie di Antonia Pozzi, scelte e raccontate da Paolo Cognetti,* Milano, Ponte alle Grazie, 2021.

—, *Introduzione*, in *Il bosco degli urogalli*, di Mario Rigoni Stern, Torino, Einaudi, 2022 (1962)

—, *Giù nella valle,* Torino, Einaudi, 2023.

—, *Margherita e il ghiacciaio*, in *The Passenger – Alpi*, Milano, Iperborea, 2024.

RAIMO, CHRISTIAN, LAGIOIA, NICOLA, *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, Roma, minimum fax, 2004.

SITOGRAFIA

COSTANTINI, EMILIA, *Premio Strega 2017: il vincitore è Paolo Cognetti*, in «Il Corriere della Sera», 2017, https://www.corriere.it/cultura/17_luglio_06/premio-strega-2017-vincitore-paolo-cognetti-d54a137a-6289-11e7-84bc-daac3beed6c1.shtml (data ultima consultazione 07/01/2025).

VINCENZI, MASSIMO, *Paolo Cognetti: "L'amicizia è gioia e libertà. La montagna è la mia famiglia"*, in «La Stampa», 2017, https://www.lastampa.it/cultura/2017/07/22/news/paolo-cognetti-l-amicizia-e-gioia-e-liberta-la-montagna-e-la-mia-famiglia-1.34455804/ (data ultima consultazione 07/01/2025).

ZAMA, GASTON, *Paolo Cognetti: tra la montagna e l'abisso*, per «Le Iene», Italia, 2025, 22 min., a colori, https://www.iene.mediaset.it/video/gaston-zama-paolo-cognetti-tra-la-montagna-e-l-abisso_1364307.shtml (data ultima consultazione 14/01/2025).

FILMOGRAFIA

ACOCELLA, DARIO, *Sogni di Grande Nord*, Italia, Samarcanda Film, 2021, 82 min., a colori.

CARPENTER, JOHN, *They Live*, United States, Alive Films, 1988, 93 min., a colori.

COGNETTI, PAOLO, *Fiore mio*, Italia, Samarcanda Film, 2024, 80 min., a colori.

FIENNES, SOPHIE, *The Pervert's Guide to Ideology,* United Kingdom, P Guide Productions, 2012, 144 min., a colori.

PENN, SEAN, *Into the Wild*, United States, Paramount, 2007, 148 min., a colori.

PIERINI, DANIELE, *Portraits – Paolo Cognetti*, Italia, Framedivision, 2021, 28 min., a colori.

REPETTO, MONICA, BALLA, PIETRO, *Ragazzi selvatici*, Rai Cinema, Italia, 2018, 27 min, a colori.

VAN GROENINGEN, FELIX, VANDERMEERSCH, CHARLOTTE, *Le otto montagne*, Italia, Wildside, 2022, 147 min., a colori.

BIBLIOGRAFIA MUSICALE

DE ANDRÉ, FABRIZIO, *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Italia, Produttori Associati, 1971.

IVER, BON, *For Emma, Forever Ago*, United States, Jagjaguwar, 2008.

SPRINGSTEEN, BRUCE, *Nebraska*, United States, Columbia Records, 1982.