

Testi e corpi di reclusi.
Le morfologie del carcere di Antoine Volodine
(a partire da Antonio Gramsci)

Stefania Sini

Università degli Studi del Piemonte Orientale

Carlo Caccia

Università degli Studi del Piemonte Orientale

Contacts: Stefania Sini stefania.sini@uniupo.it

Carlo Caccia carlo.caccia@uniupo.it

ABSTRACT

Referring to Antonio Gramsci's *Lettere dal carcere* (1926-1937), this contribution examines Antoine Volodine's *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998), a fictional work ascribable to carceral literature. Gramsci's *Letters* serve as an exemplary model for analysis of prison writing, capable to reveal some morphological nuclei that are recurrent as narrative *topoi* in fictional and non-fictional carceral stories, especially, the narration 1) of incarcerated body; 2) of altered experience of space and time; 3) of reveries; 4) of communication modes and strategies between prisoners.

Keywords

Antoine Volodine, Antonio Gramsci, Prison Literature, Fictional/Non-Fictional Narrative

il mio incarceramento [...] è un episodio della lotta politica
che si combatteva e si continuerà a combattere non solo in Italia,
ma in tutto il mondo, per chissà quanto tempo ancora.

(Antonio Gramsci, Lettera a Teresina Gramsci, Milano, 20 febbraio 1928)

Introduzione¹

Presentiamo un'analisi dell'opera ascrivibile alla letteratura carceraria *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998) di Antoine Volodine, soffermandoci in particolare sulle modalità di raffigurazione e racconto della percezione del corpo imprigionato, dello spazio, del tempo e della loro alterazione indotta dalla reclusione; della vita onirica e immaginativa; delle comunicazioni tra i detenuti.²

Il lavoro di analisi assume come punto di avvio e base di orientamento le *Lettere dal Carcere* (1926-1937) di Antonio Gramsci, che costituiscono, in virtù della loro drammatica radice esistenziale e storica, della consapevolezza ideologica, dell'impatto emotivo e dell'intensa elaborazione retorico-stilistica, un modello esemplare di racconto di detenzione.

Il modello gramsciano ci è parso inoltre indicativo del peculiare statuto che il confine tra testimonianza e racconto di invenzione viene ad assumere nei testi ambientati in carcere e che di questo spazio eterotopico raccontano l'esperienza. Per il carattere estremo di tale esperienza, al contempo antropologicamente archetipica e storicamente connotata, le storie fittizie di prigionieri esibiscono con particolare flagranza i contrassegni dei resoconti di vita vissuta, laddove questi ultimi a loro volta mostrano vividamente la forza modellizzante della tradizione che ha coagulato in specifico sottogenere letterario i testi finzionali di ambientazione carceraria.

All'interno delle *Lettere* di Gramsci,³ nel campo di una scrittura testimoniale segnata da una forte componente di letterarietà e da un alto tasso di figuralità, è in effetti possibile rinvenire situazioni e dispositivi espressivi ricorrenti, costanti rappresentative e *topoi* propri delle narrazioni carcerarie letterarie di diverse tradizioni ed epoche, nonché di quelle filmiche e fumettistiche apparse da un secolo a questa parte. Vi ricorrono per esempio le descrizioni degli spazi angusti e soffocanti, i riferimenti alla perdita del senso del tempo, alla sete e alla fame, alla violenza delle guardie, ai vissuti onirici e di delirio. Fatti, questi, va da sé, reali e duri, esperiti e patiti dall'intellettuale sardo come dai detenuti di qualsiasi latitudine e tempo, e a cui purtuttavia il racconto conferisce morfologie riconoscibili, ereditarie ed ereditabili.

¹ Sulla base di un lavoro interamente condiviso, l'Introduzione e i paragrafi 1, 2 sono di Stefania Sini; i paragrafi 3, 4 e 5 sono di Carlo Caccia.

² Il presente contributo rappresenta uno dei primi risultati di una ricerca condivisa *in progress* avviata nel 2018 e che ha visto una accelerazione grazie alla partecipazione al seminario "The Languages and Literatures of Incarceration" svoltosi il 6 gennaio 2024 nell'ambito di MLA Conference di Philadelphia. Il progetto è un volume a quattro mani dedicato all'esame di un corpus di opere novecentesche ascrivibili alla letteratura carceraria. Di seguito riportiamo la parziale bibliografia secondaria che ci sta ad oggi guidando nel lavoro di studio e di analisi: D'Eaubonne 1970; Béguin 1973; Foucault 1975; Franklin 1989; Brombert 1991; Nerenberg 2001; Fludernik e Olson 2004; Alber 2007; Babbi Zanon 2007; Sobanet 2008; Spila 2008; Larson 2010; Wu e Livescu 2011; Zim 2014; Fludernik 2019; Kelly e Westall 2021; Murphet 2023.

³ Cfr. Spriano 1974; Chemotti 1996; Daniele 2011; Debenedetti 1972; Donghi 1982. Cfr. inoltre Rosengarten 1984; Lollini 1994; Lollini 2001; Lollini 2009; Cospito 2015.

1. Il modello gramsciano fra testimonianza e letteratura

Se le missive gramsciane presentano i resoconti di accadimenti biografici filtrati dalla prospettiva di un osservatore dotato di una robusta competenza letteraria,⁴ la mobilità e porosità del confine tra testimonianza e racconto fittizio è altresì inscritta nel genere testuale a cui Gramsci affida la sua esperienza di prigioniero politico.

Scrivere e leggere lettere è per il detenuto un'urgenza vitale, l'unica risorsa a disposizione per mantenere il contatto con gli affetti e con la realtà esterna, un contatto sempre dolorosamente precario a causa delle frequenti interruzioni e perciò esso stesso riferimento immancabile in apertura di ogni missiva tramite la registrazione puntigliosa delle date delle ultime lettere di volta in volta scritte e ricevute.

Così, dal confino di Ustica, Gramsci si rivolge alla cognata Tatiana Schucht il 19 dicembre 1926:

Carissima Tania,
ti ho scritto una cartolina il 18 per dirti che avevo ricevuto la tua assicurata del 14: antecedentemente avevo scritto una lunga lettera per te all'indirizzo della signora Passarge, che avrebbe dovuto esserti consegnata l'11 o il 12. Riepilogo gli avvenimenti principali di tutto questo tempo. [...] (Gramsci 2020, 21).

E il 15 gennaio 1927:

Carissima Tania,
l'ultima lettera da te inviata mi ha la data del 4 gennaio. Mi hai lasciato 11 giorni senza tue notizie. Nelle condizioni in cui mi trovo, ciò mi preoccupa molto. [...] Cara Tania, devi scrivermi, perché solo da te ricevo lettere: quando mi manca la tua corrispondenza così a lungo, mi pare di essere ancora più isolato, che tutti i miei rapporti con il mondo siano spezzati. (52-53).

Il ruolo massiccio e meticolosamente circostanziato – qui e ovunque nell'epistolario gramsciano – della funzione faticosa all'interno del messaggio attesta l'assillante principio di realtà: la coercizione esercitata sulla vita del prigioniero e sul suo bisogno di comunicare dal frequente sequestro della posta e dall'intervento regolare dell'«ufficio di revisione».⁵ La corrispondenza costituisce quindi una necessità primaria e la forma testuale che la veicola designa un genere del discorso altrettanto «primario» (Bachtin 1988, 247). E nondimeno leggiamo in questa stessa missiva:

Quando non ho argomento per una lettera, e per me ciò è il caso più comune, ti invierò almeno una cartolina, in modo da non tralasciare nessuna corsa postale: la vita trascorre qui monotona, uniforme, senza sbalzi. Dovrei forse descriverti qualche scenetta di vita paesana, se avessi del buon umore e sufficienza. Per

⁴ Gramsci conosceva le opere nate dall'esperienza carceraria dei letterati risorgimentali. Per esempio, nei *Quaderni del carcere* viene elogiato l'impegno letterario di Luigi Settembrini durante la reclusione. Glossando *Le Confessioni e Ricordi (1859-1892)* di Ferdinando Martini, annota: «Il Martini bonariamente giustifica l'ignoranza crassa di uomini come Nicotera, affermando che le congiure e l'ergastolo non avevano lasciato loro il tempo di studiare. Certo la vita del Nicotera non era fatta per permettere studi "regolari"; ma il Settembrini fu anch'egli all'ergastolo e pure non perse tempo» (Gramsci 1975b, 785). Ancora nei *Quaderni* Gramsci mostra interesse per la vita di Federico Confalonieri, detenuto insieme a Silvio Pellico nella fortezza asburgica dello Spielberg (Gramsci 1975c, 955; 1975c, 2064-2066). Sulla letteratura carceraria risorgimentale e sui suoi *topoi*, cfr. Panetta.

⁵ Scrive per esempio a Tatiana da Milano il 19 marzo 1927: «Carissima Tania, ho ricevuto questa settimana due tue cartoline: una del 9 e l'altra dell'11 marzo: non ho invece ricevuto la lettera alla quale accenni. Credevo di ricevere la corrispondenza tua, trasmessa da Ustica: mi è infatti giunto un pacco di libri dall'isola e lo scrivanello che me li consegnò mi disse che nel pacco erano contenute anche delle lettere chiuse e delle cartoline che dovevano ancora passare all'ufficio di revisione; spero di riceverle tra giorni» (74).

esempio potrei descriverti l'arresto di un maiale, trovato a pascolare illegittimamente per le strade del paese e condotto regolarmente in prigione: il fatto mi ha divertito enormemente, ma sono sicuro che né tu né Giulia vorrete credermi; forse mi crederà Delka quando avrà qualche anno in più e sentirà la storiella insieme alle altre dello stesso tipo [...] (Gramsci 2020, 52).

Ecco che l'atto comunicativo del confinato si consegna a un *medium* atto alla proiezione del soggetto dell'esperienza vissuta in un io scrivente che gestisce la comunicazione attraverso le proprie peculiari risorse espressive, le quali vengono declinate qui e in innumerevoli altri casi dell'epistolario gramsciano nel modo narrativo. Assistiamo così alla trasformazione della lettera da «genere del discorso primario» a «genere del discorso secondario» (Bachtin 1988, 247). Anche prescindendo dall'esito non pianificato da parte del mittente – la monumentalizzazione postuma delle *Lettere dal carcere* attraverso la loro complessa vicenda editoriale (Giasi 2020) –, già nel momento della scrittura esse si predispongono a diventare oggetto di «ri-uso» (Lausberg 1969, 15-17; Brioschi, Di Girolamo 1984, 10-16; Brioschi 1982, 201-299; Brioschi 2002, 24-26, 165-167; Grendene 2021, 24-48, 87-110), aprendosi alla possibilità di una ricezione composita e spuria, attenta tanto alla referenzialità documentaria quanto alla valorizzazione estetica.⁶

Nel suo complesso la corrispondenza del detenuto Antonio Gramsci riveste diverse funzioni: informativa (ragguagli intorno alle condizioni di salute, lo status giuridico e le circostanze di vita quotidiana); pratica (richieste di medicine, vestiti, libri, ecc.); argomentativa (discussione di argomenti frutto di studi e riflessioni, ma anche di problemi relativi alle relazioni, private e pubbliche, di Antonio e al suo iter giudiziario); narrativa (racconti sulle incarcerazioni, la deportazione, l'esilio, i fatti della quotidianità). Nel momento in cui queste ultime due funzioni – in particolare quella narrativa – risultano dominanti, l'intervento di un filtro letterario frapposto alla descrizione di eventi e azioni, stati d'animo, sofferenze, fantasticherie e alle caratterizzazioni dei prigionieri si impone con speciale evidenza. Non solo: i ricordi d'infanzia raccontati al figlioletto Delio vengono narrati attraverso diversi gradienti di elaborazione formale fino a dare corpo a piccole favole.⁷ Moltissimi testi sono poi costellati da citazioni letterarie, riferimenti a letture presenti e passate, in particolare a «novelle», talora adoperate con intenti allegorico-didascalici.⁸ In questi casi potremmo domandarci, con Jurij Tynjanov, «è possibile parlare di 'vita e arte' quando l'arte è anche vita?», spingendoci a suggerire, sia pure nella ferma consapevolezza del peso biografico e storico delle vicende sottese, che «quando l'esistenza reale entra nella letteratura, diventa anch'essa letteratura e deve essere valutata come un fatto letterario» (149). Alla luce delle categorie di

⁶ Sulla forma epistolare, rinviamo a Altman 1982. Sulle fondamentali trasformazioni della epistola settecentesca in direzione di testo fittizio, cfr. Forner, Gallo, Schwarze, Viola 2017.

⁷ Si vedano per esempio le lettere a Delio del 22 febbraio 1932 con il ricordo dei ricci osservati e catturati da Gramsci bambino, e del 10 ottobre 1932 con la storia della volpe e del polledrino (Gramsci 2020, 741-742; 859-860).

⁸ Cfr. *infra*, nota 10. Cfr. inoltre, per esempio, le lettere a Tatiana del 7 aprile del 1931, in cui l'intellettuale sardo afferma: «mi pare di essere proprio come Renzo Tramaglino alla fine dei *Promessi Sposi*, cioè di poter fare un inventario e poter dire: ho imparato a non fare questo, a non fare quest'altro ecc.»; alla moglie Giulia del 1 giugno 1931, dove peraltro, a proposito di Delio, si discute distesamente di letteratura; a Tatiana del 7 settembre 1931, con un'allusione ironicamente reticente a una «novella francese» in riferimento alla lettera «arciscientifica» della cognata intorno a medici e medicine; alla sorella Teresina del 16 novembre 1931 sul personaggio di «Donna Bisodia» incarnato da alcune «beghine» che imperversavano durante la loro infanzia; a Giulia del 27 giugno 1932 sulla novella di Lucien Jean *Un uomo in un fosso* utilizzata esplicitamente da Gramsci come apologo sulla sua condizione di prigioniero e sulla sua malattia (Gramsci 2020, 570-571; 590-591; 636; 683-684; 810-811).

Monika Fludernik, vediamo dunque come le lettere di Gramsci presentino un *factum* sottoposto a *factio* (2009, x).⁹

Un'ulteriore spinta in questa direzione proviene dalla necessità costante da parte del detenuto di eludere la censura. Il parlare figurato da sempre fa *pendant* con le strategie della reticenza in condizioni di impedimento della libertà di parola: la «persecuzione» promuove «l'arte dello scrivere tra le righe», per dirla con Leo Strauss (1952), anche nella particolare forma di una comunicazione parzialmente privata.

2. I nuclei morfologici delle *Lettere dal carcere*

L'epistolario gramsciano può suddividersi in tre periodi che corrispondono all'evoluzione dello status giudiziario dell'intellettuale (Spriano, xvii-xx). Lo stesso Gramsci il 5 dicembre 1932 afferma di essere giunto alla «terza fase della [sua] vita di carcerato». Nella prima «esistevano delle probabilità» di «una svolta della vita diversa da quella che invece poi si verificò; quelle probabilità furono distrutte e poteva ancora capitare di peggio». Nella seconda fase «esistevano ancora delle possibilità (non più probabilità [...]) e anche esse furono perdute». Nella terza fase, «la più dura e la più difficile da superare» (Gramsci 2020, 891-892), il prigioniero è spaventato e disilluso sulle possibilità di venire liberato; al termine di questo periodo, inoltre, la sua salute sempre più precaria gli fa avvertire, come scrive a Giulia il 5 settembre 1936, una «degradazione intellettuale [...] accentuata» (1120). Queste tre fasi non rispecchiano soltanto l'iter giudiziario di Gramsci ma configurano una sua autobiografia personale e politica che si dipana nella scrittura delle lettere, la quale tuttavia procede circospetta, tesa, come già si è accennato, fra urgenza espressiva e necessità di aggirare l'ostacolo sempre presupposto della censura fascista.

Le prime lettere mostrano una spiccata curiosità antropologica e psicologica del prigioniero verso gli ambienti che percorre in catene, le persone che incontra e le loro interazioni e comunicazioni. Per esempio, il 3 gennaio 1927 ricorda: «Poiché il carcere è una specie di cassa di risonanza, in cui per fili invisibili e molteplici comunica ad ogni cella le notizie che interessano o possono interessare i vari detenuti, mi posi in contatto con questi misteriosi fluidi e seppi che dovevo partire il mattino» (42). Particolarmente vivace è poi la lettera del 12 febbraio alla moglie Giulia e alla cognata Tania in cui Antonio descrive la traversata Palermo-Napoli insieme ad altri condannati sottolineando il contrasto tipico tra l'aspetto esteriore delle persone e i loro crimini:

In generale il viaggio è stato per me come una lunghissima cinematografia: ho conosciuto e visto un'infinità di tipi, dai più volgari e repugnanti ai più curiosi e ricchi di caratteristiche interessanti. Ho capito come sia difficile comprendere dai segni esteriori la vera natura degli uomini; per esempio, ad Ancona, un vecchietto bonario e dalla faccia di onesto popolano di provincia, mi domandò di cedergli la mia minestra che avevo deciso di non mangiare; lo feci volentieri, colpito dalla serenità dei suoi occhi e dalla modestia spiegata del suo fare; fui avvertito subito che era un repugnante mascalzone: aveva violentato la figlia. (58-59)

Degno di nota è qui il paragone con l'esperienza cinematografica, a riprova del costante filtro artistico attivo nel racconto gramsciano. Il cinema è immagine dinamica, e in effetti nelle prime lettere si osserva anche una tendenza a raccontare gli eventi con icastica vivacità e l'utilizzo di metafore di movimento:

⁹ Ricordiamo del resto che le lettere gramsciane, pubblicate parzialmente nel 1947, vinsero nello stesso anno il Premio Viareggio e furono apprezzate per le loro qualità stilistiche da numerosi esponenti del campo letterario, da Carlo Bo a Giacomo Debenedetti (Spriano 1974, xx-xxii).

Vi voglio dare una impressione d'insieme della traduzione. Immaginate che da Palermo a Milano si snodi un immenso verme, che si compone e si decompone continuamente, lasciando in ogni carcere una parte dei suoi anelli, ricostituendone dei nuovi, vibrando a destra e a sinistra delle formazioni e incorporandosi le estrazioni di ritorno. Questo verme ha dei covili, in ogni carcere, che si chiamano transiti, dove si rimane dai 2 agli otto giorni, e che accumulano, raggrumandole, la sozzura e la miseria delle generazioni. (59)

Se la metafora organica raffigura la deportazione dei prigionieri come il percorso di un verme in continua composizione e decomposizione, il seguito del passo descrive l'esperienza attraverso il modo realistico, che richiama, non senza un'accurata elaborazione retorica, retta nella fattispecie dall'anafora, il repertorio del romanzo naturalista:

Si arriva, stanchi, sporchi, coi polsi addolorati per le lunghe ore di ferri, con la barba lunga, coi capelli in disordine, con gli occhi infossati e luccicanti per l'esaltazione della volontà e per l'insonnia; ci si butta per terra su pagliericci che hanno chissà quale vetustà, vestiti, per non aver contatti col sudiciume, avvolgendosi la faccia e le mani nei propri asciugamani, coprendosi con coperte insufficienti tanto per non gelare. Si riparte ancora più sporchi e stanchi, fino al nuovo transito, coi polsi ancora più lividi per il freddo dei ferri e il peso delle catene e per la fatica di trasportare, così agghindati, i propri bagagli. [...] (59)

Di seguito la narrazione attinge esplicitamente alla memoria letteraria presentando il ritratto creaturale e parodistico di un detenuto attraverso un'immagine dantesca esemplare, quella di Farinata degli Uberti:

Mi ha colpito specialmente un ergastolano [...] È un uomo bello, slanciato, dai tratti fini ed eleganti; parla con una precisione, una chiarezza, una sicurezza da sbalordire. Non ha una grande cultura, sebbene citi spesso Nietzsche: diceva *Dies iræ*, sdoppiando l'a-e. [...] Lo rividi all'ufficio matricola del carcere di Ancona: gli avevano lasciato i ferri, perché doveva andare in cella, essendo giunto a destinazione, e doveva attraversare dei cortili, sia pure interni. Era cambiato completamente da Napoli: davvero che mi richiamò Farinata: la faccia dura, angolosa, gli occhi pungenti e freddi, il petto in fuori, tutto il corpo teso come una molla pronta allo scatto: mi strinse la mano due o tre volte e sparì, inghiottito dalla casa di pena. (59-60)¹⁰

Non diversamente da molte altre, questa lettera, è dunque caratterizzata da un doppio ordine di rappresentazione, simbolico e realistico, da una visibile cura stilistica, e da un complessivo alto coefficiente di letterarietà. Vale la pena di osservare, a questo proposito, come lo stesso Gramsci, rivolgendosi il 20

¹⁰ L'interesse di Gramsci per il personaggio di Farinata risale agli anni giovanili e riemerge negli anni successivi incarnandosi nel progetto di uno studio sul canto X dell'*Inferno*. Cfr. le lettere a Tatiana del 26 agosto 1929, del 7 e 20 settembre 1931, del 22 febbraio e 21 marzo 1932 (402-403; 638-639; 646-649; 738-739; 755). Cfr. quindi *Il canto decimo dell'Inferno* (Gramsci 1975a, 516-530). Cfr. Corsini 2011; Mordenti 2013; Ghetti 2014; Mustè 2017; Brunello 2019; Russo 2025. Osserviamo inoltre che la volontà di fornire ai suoi corrispondenti ritratti parodistici dell'umanità a lui circostante era già stata manifestata da Gramsci in una lettera del 9 dicembre 1926. Scriveva infatti a Tania: «il viaggio [verso Ustica] è stato interessantissimo e ricco di motivi diversi, da quelli shakespeariani a quelli farseschi: non so se potrò riuscire, per esempio, a ricostruire una scena notturna nel transito di Napoli, in un camerone immenso, ricchissimo di esemplari zoologici fantasmagorici; credo che solo la scena del becchino nell'Amleto possa eguagliarla. [...] Ti assicuro che, eccettuate pochissime ore di tetraggine [...], sono sempre stato allegrissimo; lo spiritello che mi porta a cogliere il lato comico e caricaturale di tutte le scene era sempre attivo in me e mi ha mantenuto giocondo nonostante tutto» (13-15). In questa stessa lettera il diaframma letterario frapposto al racconto del vissuto è oltremodo evidente, insieme all'esplicita consapevolezza del controllo invasivo della censura: «Siamo assolutamente separati dai coatti comuni, la cui vita non saprei descriverti con brevi tratti: ricordi la novella di Kipling intitolata *Una strana cavalcata* nel volume francese *L'uomo che volle essere re?* Mi è balzata alla memoria tanto che mi sembrava di viverla. [...] Vedi, in questo tempo, sapendo con certezza che le mie lettere sarebbero state lette secondo le disposizioni carcerarie, mi è nato una specie di pudore: non oso scrivere intorno a certi sentimenti e se cerco di smorzarli per adeguarmi alla situazione, mi pare di fare il sacrestano» (13-14).

febbraio 1928 alla sorella Teresina, descriva retrospettivamente il periodo iniziale della sua vita di condannato nei termini di un orizzonte di invenzione narrativa: «I primi tre mesi dopo l'arresto furono molto movimentati: sballottato da un estremo all'altro della penisola, sia pure con molte sofferenze fisiche, non avevo tempo di annoiarmi. Sempre nuovi spettacoli da osservare, nuovi tipi d'eccezione da catalogare: davvero mi pareva di vivere in una novella fantastica» (215).

Nel secondo periodo della detenzione, che corrisponde all'arrivo a Turi, il tono delle lettere di Gramsci cambia: insieme a una più manifesta volontà di progettare studi di ampio respiro redigendo i *Quaderni* spicca con evidenza maggiore il suo senso di isolamento nei confronti degli altri prigionieri. Lo scrittore si concentra sullo spazio della cella e inizia a fare un bilancio, talora con un'amara ironia rivolta al tedio della quotidianità, del tempo trascorso fino a quel momento in carcere. Nella lettera scritta a Tania il 1° luglio 1929, la dettagliata autoanalisi interiore fa da contrappunto all'osservazione del cronotopo esterno della prigione:

In questo ultimo mese mi è passato il malessere che avevo precedentemente, ma mi è rimasta addosso una grande svogliatezza: gli altri carcerati mi dicono che questo è il sintomo più vistoso del carcere, che nei più resistenti incomincia ad operare nel terzo anno, determinando appunto questa atonia psichica. Al terzo anno, la massa di stimoli latenti che ognuno porta con sé dalla libertà e dalla vita attiva, comincia ad estinguersi e rimane quel barlume di volontà che si esaurisce nelle fantasticherie dei piani grandiosi mai realizzati: il carcerato si sdraia supino nella branda e passa il tempo a sputare contro il soffitto, sognando cose irrealizzabili. Questo io non lo farò certamente, perché non sputo quasi mai e anche perché il soffitto è troppo alto! (385)

Per quanto riguarda la rappresentazione dello spazio, nella stessa lettera del 1° luglio assistiamo allo sviluppo di un'allegoria che si amplifica progressivamente, a partire dall'immagine di una pianta di rosa che Gramsci osserva nella sua cella:

A proposito: sai, la rosa si è completamente ravvivata [...] Dal 3 giugno al 15, di colpo, ha cominciato a metter occhi e poi foglie, finché si è completamente rifatta verde [...]. [L]a pianta è attecchita e l'anno venturo darà certamente i fiori. [...] Ciò mi fa piacere, perché da un anno in qua i fenomeni cosmici mi interessano (forse il letto, come dicono al mio paese, è posto secondo la direzione buona dei fluidi terrestri e quando riposo le cellule dell'organismo roteano all'unisono con tutto l'universo). Ho aspettato con grande ansia il solstizio d'estate e ora che la terra si inchina (veramente si raddrizza dopo l'inchino) verso il sole, sono più contento (la questione è legata col lume che portano la sera ed ecco trovato il fluido terrestre!); il ciclo delle stagioni, legato ai solstizii e agli equinozii, lo sento come carne della mia carne; la rosa è viva e fiorirà certamente, perché il caldo prepara il gelo e sotto la neve palpitano già le prime violette, ecc. ecc.; insomma il tempo mi appare come una cosa corpulenta, da quando lo spazio non esiste più per me. (385-386)

L'immagine organica osservata nella sua crescita dà avvio a un fenomeno cosmico attraverso un'estensione dell'orizzonte immaginativo dalla pianta alle vicende delle stagioni, al movimento del sole e della terra: un'*amplificatio* dell'organico che si traduce in una cosmologia in miniatura (Bachelard 1961, 140-167).

Il tempo prende corpo nel venir meno dello spazio.

Non si tratta tuttavia di un cedimento all'irrazionalismo né di una tensione verso il *cupio dissolvi*. Al contrario, il ricorso di Gramsci a metafore cosmologiche è guidato da una riflessione materialistica sull'autobiografia (Debenedetti 1972), «intesa non come il luogo di una deposizione immediata di sé, ma il luogo di una trasfigurazione e trasformazione, di una tensione morale alla costruzione di una figura di sé

stesso [...] in grado di rappresentare il senso ultimo della propria esperienza» (Forenza 2013, 128). Oltre che configurarsi quale esito concreto della scrittura epistolare, l'autobiografia entra pertanto al suo interno in forma di metadiscorso. A tal riguardo, un'immagine contigua a quella della pianta ricorrente nell'epistolario gramsciano è quella della molecola, concepita sia come parte di una totalità sia come elemento vitale di un divenire, che lotta eroicamente per resistere alla monotonia e alla sedentarietà della vita carceraria.

Scrivo a Giulia il 19 novembre 1929:

Mi manca proprio la sensazione molecolare: come potrei, anche sommariamente, percepire la vita del tutto complesso? Anche la mia vita propria si sente come intrizzata e paralizzata: come potrebbe essere diversamente, se mi manca la sensazione della tua vita e di quella dei bambini? Ancora: ho sempre la paura di essere soverchiato dalla routine carceraria. È questa una macchina mostruosa che schiaccia e livella secondo una certa serie. Quando vedo agire e sento parlare uomini che sono da 5, 8, 10 anni in carcere, e osservo le deformazioni psichiche che essi hanno subito, davvero rabbrivisco, e sono dubbioso nella previsione su me stesso. Penso che anche gli altri hanno pensato (non tutti ma almeno qualcuno) di non lasciarsi soverchiare e invece, senza accorgersene neppure, tanto il processo è lento e molecolare, si trovano oggi cambiati e non lo sanno, non possono giudicarlo, perché essi sono completamente cambiati. Certo io resisterò. (Gramsci 2020, 307)

Con il peggioramento delle sue condizioni di salute, le lettere di Gramsci trasmettono la preoccupazione assillante di poter resistere nel «naufragio»¹¹ serbando incrollabile la dignità di «uomo libero prigioniero» (Spriano 1974, xvii).

Aumentano i ragguagli sulle percezioni di malessere fisico:

[...] la temperatura cade e risale da 35.8 a 36.9 e 37 senza ragioni apparenti per me. Di notte ho due accessi di freddo (io li chiamo di febbre alla rovescia), uno verso le 9, l'altro verso le 4 del mattino; la temperatura cade, come ti ho detto (una volta anche a 35,6) e il corpo è percorso da guizzi, da tic improvvisi in parti del corpo le più varie ma specialmente nelle gambe e sulle braccia, da stiramenti, da raggricciamenti; mi pare di essere «elettrizzato», per così dire e ogni movimento brusco o inaspettato provoca un susseguirsi rapido di guizzi e di tuffi al sangue (il «cuore va in gola», come si dice). Le gambe però riacquistano rapidamente una certa stabilità. Già cammino da solo, senza bisogno di appoggiarmi a un braccio altrui, almeno nella mia stanza. (Lettera a Tatiana del 21 marzo 1933). (Gramsci 2020, 958)

Sopraggiungono momenti di alienazione, sdoppiamento e stati allucinatori:

Come ti ho scritto, ho avuto nei primi giorni alcune manifestazioni patologiche curiose che in parte ricordo e in parte mi furono descritte da chi era presente. Per es., parlai lungamente in una lingua che non era compresa e che certo è il dialetto sardo, perché ancora fino a qualche giorno fa mi accorsi che inconsciamente mescolavo all'italiano parole e frasi in sardo. Le finestre e le pareti della stanza apparivano agli occhi come popolati di figure, specialmente di faccie [vizi], senza però nulla di spaventevole, anzi nelle pose più diverse, sorridenti ecc. Invece sembrava di tanto in tanto che si formassero nell'aria delle masse compatte ma fluide che si accumulavano e poi si precipitavano su di me, facendomi arretrare con un tonfo nervoso nel letto. Così la retina manteneva le immagini passate a lungo ed esse si sovrapponevano alle più recenti ecc. Anche all'udito ebbi delle allucinazioni. (958-959)

¹¹ Si veda la lettera a Tania del 6 marzo 1933 che espande la narrazione del naufragio per rappresentare la condizione del prigioniero. (952-953)

Pur non riuscendo a celare malumori e irritazioni, lo scrivente intende mostrarsi come un combattente impegnato in un «un processo faticoso di superamento di questi di stati d'animo», che attinge «a insospettate risorse del carattere» (Spriano 1974, xviii) per non rinunciare al proprio *ubi consistam* morale, politico, identitario e relazionale. Un episodio indicativo di questa lotta personale trova spazio nella lettera del 24 luglio del 1933 a Tania, in cui Antonio descrive dall'esterno sé stesso, malato e delirante, e i suoi discorsi attraverso gli occhi straniati degli altri detenuti:

Adesso che sto meglio, quelli che stavano con me quando mi trovavo nel punto critico della malattia mi hanno detto che nei momenti di vaneggiamento, c'era una certa lucidità nei miei sproloqui (che poi erano intramezzati di lunghe tirate in dialetto sardo). La lucidità consisteva in questo: che ero persuaso di morire e cercavo di dimostrare l'inutilità della religione e la sua inanità ed ero preoccupato che approfittando della mia debolezza il prete mi facesse fare o mi facesse delle cerimonie che mi ripugnavano e da cui non sapevo come difendermi. Pare che per una intera notte ho parlato dell'immortalità dell'anima in un senso realistico e storicistico, cioè come una necessaria sopravvivenza delle nostre azioni utili e necessarie e come un incorporarsi di esse, all'infuori della nostra volontà, al processo storico universale ecc. (Gramsci 2020, 1012)

In questo lucido delirio, inframmezzato da invettive, turpiloquio e mescolanza di codici – le tirate in dialetto sardo – Gramsci afferma l'ostinata forza intellettuale delle proprie convinzioni: il suo materialismo gli impedisce di accettare la visione cristiana dell'immortalità dell'anima, contrapponendovi l'idea di una sopravvivenza delle «azioni utili e necessarie» nel processo storico universale.

L'esperienza carceraria che ha condotto Antonio Gramsci alla morte attraverso crisi e malattie lo ha costretto a testare il suo temperamento, a perseguire la sua *Bildung* intellettuale e politica in condizioni devastanti nelle quali è purtuttavia riuscito a continuare a pensare e a lavorare, a scrivere più di cinquecento lettere e le migliaia di pagine dei *Quaderni*, acuendo e sviluppando il senso critico nei confronti di sé stesso e degli altri, senza mai dismettere la certezza del proprio status di «uomo libero prigioniero».¹²

Nell'analisi inevitabilmente rapida dell'epistolario gramsciano qui presentata si sono messi a fuoco almeno quattro diversi nuclei morfologici attraverso cui l'io recluso comunica, rappresenta e narra la propria esperienza, diventando consapevolmente padrone, attraverso la scrittura, del destino e della forma di vita circoscritti della prigionia: la descrizione del corpo proprio e di quello altrui, della percezione di alterazione dello spazio e del tempo, della vita onirica e immaginativa, delle modalità comunicative tra i prigionieri in un contesto di vita comune.

Nei prossimi paragrafi, vedremo come questi quattro nuclei morfologici dell'esperienza carceraria realmente vissuta prendano forma nell'opera finzionale di Antoine Volodine.

¹² Significative, in questo senso, erano già le esortazioni rivolte alla madre nella lettera del 10 maggio 1928: «Vorrei, per essere proprio tranquillo, che tu non ti spaventassi o ti turbassi troppo qualunque condanna siano per darmi. Che tu comprendessi bene, anche col sentimento, che io sono un detenuto politico e sarò un condannato politico, che non ho e non avrò mai da vergognarmi di questa situazione. Che, in fondo, la detenzione e la condanna le ho volute io stesso, in certo modo, perché non ho mai voluto mutare le mie opinioni, per le quali sarei disposto a dare la vita e non solo a stare in prigione. Che perciò io non posso che essere tranquillo e contento di me stesso». (261)

3. Il carcere post-esotico di Antoine Volodine

Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze (1998)¹³ dello scrittore francese Antoine Volodine rappresenta la cornice narrativa, poetica e ideologica che perimetra un macrotesto di quarantasette opere, legate tra loro da coerenza stilistica e tematica, richiami intertestuali interni e personaggi ricorrenti. Tale macrotesto comprende gli scritti firmati da Volodine prima e dopo il '98 ma anche altri pubblicati con diversi pseudonimi editoriali – Elli Kronauer, Manuela Draeger, Lutz Bassmann, Infernus Iohannes.¹⁴

Le post-exotisme en dix leçons è altresì il manifesto di collettivi di scrittori e scrittrici immaginari appartenenti a una esoterica corrente letteraria chiamata *post-esotismo* e presenti in quest'opera come personaggi detenuti. Volodine afferma di immaginare sé stesso quale *porte parole* di questi autori fittizi; la sua funzione non è pertanto quella tradizionalmente consueta di un autore responsabile dei propri libri, ma piuttosto di un'istanza che, equiparando la propria esistenza reale a quella dei suoi personaggi,¹⁵ si impegna a firmare e a diffondere nella nostra realtà alcuni scritti la cui paternità andrebbe conferita alle sue eroine e ai suoi eroi incarcerati.

Gli scrittori post-esotici vivono all'interno di una realtà simile alla nostra ma con elementi fantastici, distopici e post-apocalittici e in cui le frontiere tra sogno e realtà, vita e morte, sanità e pazzia sono costitutivamente porose. Essi sono condannati in un braccio di massima sicurezza a causa del loro credo politico egualitarista, internazionalista, comunista, nonché, per via del loro agire sovversivo e tendenzialmente violento – se non terroristico – contro i regimi totalitari e contro la società capitalista. Impossibilitati ad agire nella realtà ma determinati a resistere ai soprusi degli interrogatori e delle torture, gli scrittori incarcerati decidono di condurre clandestinamente la loro militanza politica scrivendo collettivamente e sotto anonimato opere letterarie: «[u]ne fois incarcérée, cette armée vaincue, ce noyau dur de l'égalitarisme a déversé sous forme romanesque sa passion non éteinte... sous forme échevelée, sous forme somptueuse, fantastique, exubérante, sous forme tonnante» (Volodine 1998, 25).¹⁶

Il libro *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* è difficilmente inquadrabile nelle maglie dei generi letterari canonici. Come in un manifesto letterario vero e proprio, vi sono dieci sezioni in cui si chiariscono la poetica e le forme letterarie create dal post-esotismo – *romance*, *shaggâ*, *narrat* e *entrevoûte* – e in cui si elencano autori immaginari e opere fittizie. Inoltre, fra una sezione e l'altra, vi sono raccontati in maniera frammentaria l'esperienza carceraria di Lutz Bassmann – l'ultimo autore post-esotico ancora in vita – e una serie di interrogatori-interviste fatte ad alcuni scrittori post-esotici – Ellen Dawkes, Yasar Tarchalski,

¹³ Cfr. Wagner 2001; Gleize 2006; Tjell 2012. Per un inquadramento generale della poetica volodiniana, si veda il pur non recente Ruffel 2007.

¹⁴ Il macrotesto si comporrà alla fine di quarantanove opere. La quarantottesima pubblicazione, che uscirà nella primavera del 2025, si intollererà *Arrêt sur enfance* e sarà firmata dallo pseudonimo editoriale Manuela Draeger. La quarantanovesima opera, firmata con il nome di Infernus Iohannes, si chiamerà *Retour au Goudron* e vedrà la luce tra il 2026 e il 2027. Con le parole dello scrittore, *Retour au Goudron* sarà «un oggetto gigantesco» composto da più di 4000 pagine e fotografie, il quale non avrà «una sua esistenza editoriale e si presenterà quindi (almeno in un primo momento) [...] nello spazio di un'esposizione» nella quale «i visitatori (non avendo quindi più lo statuto di "lettori") saranno invitati a passeggiare e a immergersi» (Volodine 2024).

¹⁵ «Il y a eu plusieurs porte-paroles: Lutz Bassmann, Maria Schrag, Julio Sternhagen, Anita Negrini, Irina Kobayashi, Rita Hoo, Iakoub Khadjbakiro, Antoine Volodine, Lilith Schwack, Ingrid Vogel» (Volodine 1998, 11). Per un esame ravvicinato del ruolo da portavoce assunto immaginativamente da Volodine, cfr. Tjell 2013.

¹⁶ Nella poetica volodiniana, la scrittura collettiva e anonima dei suoi autori fittizi rinvia tanto alla tradizione surrealista dei libri scritti a più mani quanto al fenomeno del *samizdat* sovietico.

Irina Kobayashi – e condotte da due giornalisti letterari, Blotno e Niouki, con la complicità della malvagia amministrazione penitenziaria.

Concentreremo la nostra analisi testuale sulle sezioni narrative di *Le post-exotisme en dix leçons*, cercando di rilevare i quattro nuclei morfologici emersi dall'analisi dell'epistolario gramsciano. Prima di procedere in questa direzione, intendiamo però soffermarci su alcuni aspetti dell'estetica post-esotica utili a comprendere meglio l'assiologia degli scrittori incarcerati.

4. *Hermétisme limpide*

La scrittura degli autori post-esotici è caratterizzata da un immaginario composito che attinge a tradizioni culturali eterogenee – sovietica e euroasiatica *in primis*; da una scrittura contraddistinta da densità figurale, ricerca sonora, neologismi e assimilazioni di elementi e strutture linguistiche estranee alla lingua francese standard;¹⁷ dalla romanzizzazione di forme letterarie non europee – *byline* e *haiku*¹⁸ – o che appartengono alla sfera extra-artistica – slogan politici, rituali religiosi – o, ancora, ad altri media – cinema, musica, danza, teatro; da frequenti turbamenti dell'ordine logico-cronologico degli eventi narrati; da interruzioni e sospensioni ellittiche della narrazione; da ripetute metalessi che scompaginano i livelli ontologici del racconto e le differenze tra narratore extradiegetico, intradiegetico e personaggio; da ulteriori smottamenti nello statuto della voce narrante che provocano l'alternanza irregolare tra racconto omodiegetico, eterodiegetico, *you narrative* e *we narrative*.

Il post-esotismo descrive tale complessità compositivo-stilistica attraverso il concetto di «*hermétisme limpide*» (Volodine 1998, 63). Questo ossimoro però non rinvia semplicemente a un insieme di proprietà espressive e simboliche delle opere volodiniane: l'hermetismo limpido è infatti anche una proprietà pragmatica che traduce la volontà della poetica post-esotica di configurare, a livello sia della finzione rappresentata nella cornice carceraria sia della realtà, dei lettori-nemici e dei lettori-complici.¹⁹

Gli scrittori post-esotici ricercano uno stile ermetico perché sono convinti che le loro opere dovrebbero risultare «*inutilisables par l'ennemi*» (11). I loro nemici, a livello della finzione, sono torturatori, secondini, poliziotti e censori, i quali vorrebbero trovare all'interno delle opere clandestine degli autori imprigionati confessioni chiare di crimini ideologici. Il post-esotismo ha pertanto elaborato uno stile di scrittura volutamente depistante per ingaggiare una guerriglia semiotica contro i loro aguzzini:

[...] nous n'avons presque jamais raconté les histoires que l'ennemi attendait de nous, le plus souvent nous les avons racontées de loin, en adoptant un point de vue formaliste, littéraire en excès, qui ne correspondait guère à notre goût, nous avons contourné les anecdotes centrales afin de ne pas renseigner l'ennemi sur ce

¹⁷ Per l'onomastica degli scrittori e delle scrittrici post-esotiche, Volodine gioca per esempio a combinare insieme nomi e cognomi che rimandano a culture nazionali differenti. Si veda l'elenco, per esempio, degli autori e delle autrici post-esotiche in *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Volodine 1998, 14-16). Per uno studio attento sul multilinguismo volodiniano, si veda Soulès 2017.

¹⁸ Sul ri-uso da parte di Volodine dei generi letterari della *bylina* e dell'*haiku*, cfr. rispettivamente Roche 2016 e Astruc 2016.

¹⁹ In questo senso, lo stile post-esotico esemplifica quelle proprietà pragmatiche delle enunciazioni che, dalla prospettiva di Leo Strauss, appartengono anche a certe opere filosofiche dell'antichità (Strauss 1988) e, dalla prospettiva bachtiniana, al cronotopo carnevalesco contraddistinto dalla parola bi-tonale (Bachtin 1979, 180-181; Sini 2011, 134-135). Inoltre, come abbiamo osservato, anche Gramsci è consapevole di indirizzare le proprie enunciazioni sia verso lettori-complici – per esempio, i famigliari – sia verso lettori-ostili – i censori fascisti. Cfr. *supra*, par. 1.

qui nous émouvait vraiment et nous plaisait [...]. nous avons en permanence dévidé de faux souvenirs d'enfance, d'inutilisables biographies, des histoires gigognes qui déconcertaient l'ennemi et le frustraient, qui ne lui livraient rien, [...] en substance, nous avons usé la capacité d'écoute de nos tortionnaires et découragé leur intelligence, nous l'avons noyée sous de fastidieuses scènes de guerre noire, [...] nous modifions le braillement inhumain qui nous venait en gorge et nous en faisons une variation que l'ennemi renonçait à lire et qu'il n'avait même pas le désir de déchiffrer, tant elle était éloignée de l'atroce plainte qu'il s'était préparé à comprendre enfin. Nous avons toujours parlé d'autre chose, toujours. (47-50)

A livello del piano della realtà, il potenziale nemico del post-esotismo è rappresentato invece dalla «critique littéraire officielle» (59). La quale, sedotta dallo stile ermetico dei libri degli scrittori incarcerati, cerca di esaminarne intellettualisticamente le opere ricorrendo alle categorie codificate, per esempio, dalla narratologia tradizionale:

L'exercice est possible, mais au prix de contorsions mentales qui font du post-exotisme un lieu de rendez-vous pour élites schizophrènes et hautaines [...]. Le passage au crible de la critique traditionnelle à cet effet: il décoit, mais, surtout, il rend hideux et il tue. Des instruments non adaptés lacèrent le texte et ils l'écrasent, ils ne réussissent pas à en démonter les rouages, ils s'appuient sur des domaines de réflexion que nous n'avons fait qu'effleurer, par exemple le statut esthétique du narrateur ou de la narratrice, et ils négligent ce qui pour nous est essentiel. (59)

Per esaminare le opere post-esotiche sarebbero invece necessarie categorie create *ad hoc*, che vengono suggerite nel testo in forma di elenco (61-62). Tuttavia, vale anche la pena di notare un altro motivo di ostilità da parte del post-esotismo nei confronti della *critique littéraire officielle*. Infatti, allorché si avvale delle categorie critico-teoriche per esaminare le opere e i generi letterari post-esotici, essa implicitamente intende assimilare la letteratura degli scrittori incarcerati a correnti estetiche esistenti fuori della prigione, nel mondo reale. Facendo ciò, la critica letteraria misconosce l'autonomia estetica e l'autonomia politico-pragmatica apertamente rivendicate dal post-esotismo all'interno del campo letterario:

Très peu de passerelles désormais établissent une jonction entre le post-exotisme et la littérature officielle, ce qui n'empêche pas le murmure des hétéronymes d'être audible par toute oreille: perceptible par toute intelligence. [...] L'idée d'une compétition artistique, ou encore celle d'un cheminement parallèle, ne convenaient plus pour expliquer la relation qui existait entre nous et l'en-dehors de notre camp. Il n'y avait plus de relation. Nous habitons des planètes trop différentes, trop distantes l'une de l'autre pour qu'un contact pût avoir fût-ce un semblant d'existence. [...] Parce que nous avons parcouru un très long chemin d'isolement, de rumination, nous avons de plus en plus de mal à nous persuader que notre groupe et les gens de l'extérieur appartenaient à la même communauté. (71)

Se inquisitori immaginari e critici letterari reali sono gli antagonisti del post-esotismo, chi sono i lettori complici capaci di cogliere il carattere limpido e non ermetico dello stile post-esotico?

Sul piano della finzione rappresentata nella cornice di *Le post-exotisme en dix leçons*, il solo «destinataire réel» è un «lecteur détenu», cioè un lettore che fa parte o ha fatto parte della comunità carceraria degli scrittori post-esotici (43). In questo senso, il post-esotismo, pur sposando ideologie atee e profane come l'egalitarismo rivoluzionario e l'autonomismo politico, si configura come un circolo esoterico, iniziatico e monastico. È l'eteropia carceraria a disciplinare l'assiologia post-esotica: «les conditions de la réclusion à perpétuité, dans des cellules d'isolement, rendent naturelles les conduites monacales» (78).²⁰ Il carcere

²⁰ Sul *topos* del carcere come monastero, cfr. Brombert 1991, 21-35. Sulla presenza di questo tema nella poetica volodiniana, cfr. Asselin 2016.

però rappresenta anche lo spazio in cui gli scrittori hanno trovato dei modi per ri-autooggettivare la loro soggettività. Nella difficile vita carceraria, essi infatti hanno rinvenuto i barlumi dell'utopia sociale che non hanno potuto realizzare fuori dalla prigione: «Nous avons fini par comprendre que le système concentrationnaire où nous étions cadennassés était l'ultime redoute imprenable de l'utopie égalitariste, le seul espace terrestre dont les habitants fussent encore en lutte pour une variante de paradis» (65).

Occorre tuttavia osservare che per gli scrittori post-esotici il «lecteur détenu» è un compagno o una compagna di cella morto. Si comprende allora come la funzione primaria dell'opera degli scrittori incarcerati sia quella di omaggiare i loro fratelli e sorelle riportandoli metaforicamente in vita all'interno dei loro libri. I protagonisti e le protagoniste delle opere post-esotiche, perciò, non sono altro che gli alter-ego degli autori morti nel carcere: «Mes assassins depuis toujours préférés et... Maria Schrag, Maria Soudaïeva, Julio Sternhagen, Soudaïev, Wernieri. Préférables à tout et à tous... Ils resurgirent, revécurent, se repassionnèrent, remoururent» (84).

Ispirandosi così al *Libro Tibetano dei Morti*²¹ e alle liturgie sciamaniche, gli autori post-esotici stabiliscono nei loro scritti una particolare assiologia della voce narrante: essa ubbidisce ai valori di un «camaraderie intime», che costringe la «sa voix et sa pensée à reproduire la courbe mélodique d'une voix et d'une pensée disparues» (39). Perciò, quando dal testo del post-esotismo emerge per esempio una prima persona singolare, essa riveste la funzione di «accompagner la voix» dei compagni e delle compagne morti: «pour un narrateur post-exotique, de toute façon, il n'y a pas l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette entre la première personne et les autres, et guère de différence entre vie et mort» (19). Il narratore delle opere post-esotiche, detto anche *ournarrateur*, è in altri termini quell'istanza in grado di dire io al posto del personaggio morto e di diventare il *porte parole* della coscienza e dei ricordi di quest'ultimo. Sottolineiamo inoltre che nelle opere post-esotiche appare sovente, come accennato sopra, un *we narrative* che rinvia alla compresenza nella voce narrante di due entità che convivono e concregono insieme: l'io del narratore e l'io del personaggio.²²

Sul piano della realtà, il lettore complice sarà invece colui che vivrà esteticamente le arditezze stilistiche e le immagini stranianti del post-esotismo in maniera ingenua e appassionata, senza dunque intellettualizzarle come fanno i critici letterari. Tuttavia, il post-esotismo non pretende di riproporre un'inamidata poetica dell'*l'art pour l'art*. Infatti, il lettore complice è anche colui che simpatizzerà assiologicamente con i temi, l'*éthos* politico e con l'«archaïsme idéologique» degli autori incarcerati (65). Questo lettore avvertirà, per

²¹ Possiamo osservare che anche un materialista ateo come Gramsci nutriva un certo interesse nei confronti della religione buddista. A tal proposito, il 27 febbraio del 1928 racconta a Tania di aver difeso il buddismo dalle invettive di un fanatico cristiano: «Un tale, che credo sia evangelista o metodista o presbiteriano [...] era molto indignato perché si lasciavano ancora circolare per le nostre città quei poveri cinesi che vendono oggettini certamente fabbricati in serie in Germania, ma che danno l'impressione ai compatrioti di annettersi almeno un pezzettino del folklore cataico. Secondo il nostro evangelista, il pericolo era grande per la omogeneità delle credenze e dei modi di pensare della civiltà occidentale: si tratta, secondo lui, di un innesto dell'idolatria asiatica nel ceppo del cristianesimo europeo. [...]. Non fu difficile però cacciarlo in un ginepraio di idee, senza uscita per lui, facendogli osservare: 1°. Che l'influenza del buddismo sulla civiltà occidentale ha radici molto più profonde di quanto sembri, perché durante tutto il Medio Evo, dall'invasione degli arabi fino al 1200 circa, la vita di Buddha circolò in Europa come la vita di un martire cristiano [...]. 2°. Il buddismo non è una idolatria» (Gramsci 2020, 218). Su alcune curiose affinità che emergono dalle lettere tra il pensiero gramsciano e le dottrine religiose dell'oriente, cfr. Pasqualotto 1988.

²² Per l'analisi narratologica di alcuni *we narratives* nelle opere post-esotiche, ci permettiamo di rinviare a Caccia 2013, 258-262.

esempio, che letteratura post-esotica denuncia,²³ attraverso dispositivi allegorici, eventi politicamente e culturalmente traumatici della Storia novecentesca in una prospettiva transnazionale: «des échos de massacres nationalistes ou les chiffres de la pauvreté ou autres ignominies» del presente e del passato sono deformate, nei testi post-esotici, in «images et métaphores xénolittéraires pour les supporter et les comprendre» (71-72). Nei libri Volodine affiorano infatti, in forme iperboliche e alterate immaginativamente, la corruzione dilagante dell'Unione Sovietica in *Un navire de nulle part* (1986), le guerriglie dell'America Latina in *Le nom des singes* (1994), la repressione poliziesca della Baader Meinhof in *Des enfers fabuleux* (1988) e in *Lisbonne, dernière marge* (1990), il revanscismo nazionalista e xenofobo nell'Europa orientale alla fine del Novecento in *Alto solo* (1991), i genocidi etnici in *Dondog* (2002) e in *Songes de Mevlido* (2007), i campi di concentramento in *Nuit blanche en Balkhyrie* (1997) e *Haïkus de prison* (2008; dell'eteronimo Lutz Bassmann), le purghe staliniane in *Écrivains* (2010) e la vita opprimente nei kolchoz in *Terminus radieux* (2014).

Per narrare queste catastrofi politiche e umanitarie, il post-esotismo adotta il punto di vista dei reietti, degli ultimi e di coloro che sono stati sconfitti ideologicamente dai regimi totalitari o dalla società capitalista.²⁴ I protagonisti e le protagoniste delle opere volodiniane sono perciò partigiani e brigatisti rossi, propagandisti rivoluzionari, operai e contadini stacanovisti, *Untermenschen* appartenenti a etnie minoritarie e oppresse, malati mentali, femministe militanti, streghe e stregoni, *besprizorniki*, cantori di strada, malati mentali, *stalkers*, uomini ibridati con animali. Ricordiamo però che le entità di questa *Comédie humaine* bizzarra e composita sono da considerarsi anche delle 'reincarnazioni' letterarie degli autori morti nella prigione rappresentata in *Le post-exotisme en dix leçons*.

Prefigurando pragmaticamente la presenza di un lettore complice tanto nella finzione quanto nella realtà, Volodine restituisce un'immagine ambivalente dell'esperienza carceraria che ha reso possibile la

²³ Volodine, tuttavia, si considera estraneo alle forme contemporanee di *littérature engagée*. Intervistato da Teresa Manuela Lussone in merito alla sua partecipazione alla raccolta di scritti *Contre la littérature politique* (2024) dell'editore militante La Fabrique, lo scrittore francese ha affermato infatti quanto segue: «très franchement, je n'ai pas beaucoup réfléchi à la question de la littérature politique» (Lussone 2024, 2); «Nulle prétention de ma part à agir sur le présent. La littérature a eu son heure de gloire politique, engagée en Occident, dissidente à l'Est, mais, à présent, elle ne pèse en rien sur la morale collective, les décisions des responsables quels qu'ils soient» (5).

²⁴ Per caratterizzare la simpatia di Volodine verso quelli che considera i vinti dalla Storia vale la pena di riportare un episodio che abbiamo vissuto in prima persona. Durante la sua *lectio magistralis* tenuta all'Università di Vercelli nel maggio del 2019 e nell'ambito del corso di Letterature comparate della Professoressa Stefania Sini, Volodine dichiarò di sentirsi in sintonia con le protagoniste e i protagonisti intervistati di Svetlana Aleksievic in *Tempo di seconda mano* (2013). In sintonia con gli ex cittadini e cittadine sovietici, orfani di una realtà transculturale e utopica come l'Unione Sovietica, lo scrittore francese affermò di sentirsi, citando il titolo tradotto dell'opera della scrittrice bielorusa, un *homme rouge*.

produzione letteraria collettiva e impegnata degli scrittori fittizi di cui è portavoce.²⁵ Da una parte la prigione è certamente per loro il luogo della violenza, della censura, del conflitto con il mondo esterno e della morte; dall'altra invece è una dimensione che ha reso possibile creare e sperimentare peculiari forme di vita. Infatti, imponendosi regole di scrittura comuni e adottando, sempre di comune accordo, un'assiologia condivisa, le eroine e gli eroi volodiniani concretizzano, in un braccio di massima sicurezza, una forma di utopia sociale e collettiva, che trova la sua massima espressione nella denuncia degli orrori della Storia novecentesca attraverso il punto di vista degli ultimi e degli sconfitti.

5. L'esperienza carceraria in *Le post-exotisme en dix leçons*

L'analisi dell'esperienza carceraria rappresentata e narrata in *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* consente di mettere a fuoco i nuclei morfologici già riscontrati nell'epistolario gramsciano – la descrizione del corpo proprio e quello altrui, dell'esperienza di alterazione dello spazio e del tempo, della propria vita onirica e immaginativa, delle modalità comunicative tra i prigionieri in un contesto di vita comune – che permettono a Volodine di caratterizzare i suoi eroi ed eroine come facenti parte di un'umanità prigioniera ma, allo stesso tempo, libera.

Il narratore dell'opera volodiniana si sofferma sovente sul corpo dei detenuti. Vediamo, per esempio, la caratterizzazione di Ellen Dawkes, Yasar Tarchalski e Irina Kobayashi durante l'interrogatorio-intervista a cui vengono sottoposte dai due critici letterari, Blotno e Niuko. Inizialmente i corpi di Dawkes e Kobayashi appaiono ammalati, sottomessi e mortificati:

[Ellen Dawkes] ressemblait à une pensionnaire d'asile psychiatrique, à une de ces émouvantes insanes que si souvent on voit errer dans notre romanesque postexotique. Elle était assise sur le tabouret vissé dans le béton, elle appuyait ses deux coudes sur la tablette destinée à recevoir ses coudes ou ses mains, et, dépeignée, froissée, enlaidie, elle ne donnait pas l'impression d'avoir jamais été une grande criminelle, alors qu'elle avait criblé de balles une dizaine [...] des riches de pays pauvres et des riches de pays riches (Volodine 1998, 32).²⁶

²⁵ Essendo un'immagine valorizzata in senso ambivalente, il carcere assurge nelle opere volodiniane anche a vera e propria «metafora ossessiva» (Mauron 1963) che pervade il livello tematico del macrotesto post-esotico: «Les huis-clos [...] ne laissèrent place à aucune autre thématique. L'enceinte étanche pouvait varier, l'enfermement physique ici et là se doublait d'un enfermement psychique» (Volodine 1998, 65). Diverse storie post-esotiche sono, per esempio, ambientate in manicomi e scuole, luoghi cioè di disciplinamento della soggettività liminari allo spazio carcerario (Foucault 1975). Anche quando il *plot* si svolge dentro spazi aperti, i personaggi che li attraversano sono condannati a un'erranza perpetua e a ripetere all'infinito le loro azioni – vedi, per esempio, la taiga di *Terminus radioux*. Pure la dimensione del sogno, che in Volodine coincide con quella del Bardo descritto nel *Libro tibetano dei morti*, è caratterizzata come una prigione da cui è impossibile uscire e che impone, fra l'altro, agli eroi e alle eroine un destino circolare – essi, in altri termini, sono destinati a morire e a reincarnarsi continuamente. Occorrerebbe inoltre osservare come l'esperienza carceraria trovi rispondenza anche nell'utilizzo frequente da parte del post-esotismo di generi del discorso dialogici solitamente associati al cronotopo della prigione – in primis interrogatori e confessioni –, di racconti metadiegetici – con allusioni, fra l'altro, a situazioni in cui il narratore di secondo livello si trova sull'estrema soglia come la Sherazade in *Le mille e una notte* – e di *mises en abyme* – vedi il caso esemplare in *Écrivains* studiato in Sini e Caccia 2023, 173-178. Infine, vale la pena di ricordare che il post-esotismo si avvale di *contraintes* formali che, per esempio, stabiliscono apriori il numero di parole, di voci di elenchi, di paragrafi, capitoli, e pagine fisse dei libri, in una sorta di contenzione imposta all'enunciazione letteraria (Volodine 1998, 40-42).

²⁶ Si può qui rilevare altresì del contrasto topico tra l'aspetto esteriore di Dawkes e i suoi crimini da terrorista efferata, come nella descrizione del «vecchietto bonario» nella lettera gramsciana del 12 febbraio 1927. Cfr. *supra*, par. 2.

Irina Kobayashi éternua, et ensuite elle sortit de sa poche de pantalon un carré d'étoffe dans quoi elle se nettoya les narines. [...] Irina Kobayashi leva sur lui [Blotno] des yeux que la fièvre avait jaunis et embrumait. Elle était malade. (51-52)

Tuttavia, i corpi delle detenute si ribellano all'interrogatorio dei giornalisti e cominciano a rivendicare in maniera folle ed aggressiva la propria libertà di espressione. Ecco allora che Dawkes mostra di volere urlare e Kobayashi canta:

Sa voix [Ellen Dawkes] se brisait, repartait, les morceaux de phrases se chevauchaient, elle ne faisait pas effort pour que ses idées victorieusement se superposent aux grêlures de l'orage. [...] Sa voix avait baissé encore en intensité, et pourtant une terrible violence s'y était introduite, terrible et amère. Maintenant, elle stationnait en face du grillage, ne fixant les yeux ni sur la Niouki ni sur son ombre. Les membranes électroniques du magnétophone n'enregistraient guère plus que des bruits de lèvres, mais il était évident qu'Ellen Dawkes hurlait [...] comme dans un film muet quand une imprécatrice maudit une civilisation de l'arrogance. (33-34)

À peine gercée par la fièvre, la voix d'Irina enflait soudain, une voix superbe, de cantatrice, dont les inflexions nous faisaient frémir [...] ... Elle s'était mise debout, comme toujours quand une héroïne ou une insane du post-exotisme commence à apostropher le rien. (53)

I riferimenti al cinema muto e al canto lirico rappresentano e valorizzano un corpo che, ribellandosi all'interrogatorio carcerario, cerca di diventare opera d'arte sublimando la mortificante condizione reale in cui si trova.²⁷ Questo valore eroico e ribelle del corpo del detenuto è ancora più accentuato dal modo con cui la voce narrante descrive invece quello tanto ordinario quanto volgare della «grosse vache» (27) Niouki attraverso le seguenti immagini di basso corporeo:

Je regrette de ne plus savoir si, à l'époque, les seins de la journaliste s'arrondissaient d'une façon qui me déplaisait ou me charmait, et si, ce que prisonniers et prisonnières devinaient de son corps à travers la grille et à travers ses vêtements, ils le regardaient avec avidité ou non, ou ennui. (24)

La Niouki bombait ses chairs de mammifère sensible [...]. (25)

En surface de vos textes, reprit la Niouki en rajustant une bretelle de son soutien-gorge. (25)

Ses mains de journaliste célèbre tremblaient, sa poitrine d'auteur à succès ne se calmait pas, ses seins avaient à présent quelque chose de consterné, d'inutile. (34)

Il basso corporeo e il contrasto tra il corpo del detenuto e quello di chi vive fuori del carcere emergono in primo piano anche quando la voce narrante sottolinea il modo diverso di sudare di Tarchalski e Blotno:

À voir avec quelle courtisane demande de connivence le Blotno jetait des coups d'œil en direction du preneur de son, on saisissait combien la police et la notion de police étaient importantes pour la tranquillité physique et mentale de la critique officielle. Tarchalski transpirait à grosses gouttes, lui aussi, mais pour des raisons différentes. L'adrénaline lui barbouillait le sang. Elle exaspérait en lui les élémentaires besoins

²⁷ Nell'opera volodiniana ricorrono descrizioni di corpi, solitamente femminili, che si rivoltano 'artisticamente' alla loro condizione di costrizione. Ricordiamo, anche per la loro resa stilistica raffinata, le immaginifiche metamorfosi 'lautre-amontiane' di Samiya Schmidt, la quale insorge contro Soloviej, suo padre padrone e tiranno autoritario del *kolchoz*/prigione di *Terminus radieux*: «Elle se couvre d'écaillés très dures. Elle donne des coups terribles. Elle se déplace à une vitesse invraisemblable. Elle transforme son cri en énergie. Elle n'a plus de sang, ou plutôt elle n'a plus ni sang ni absence de sang. Elle n'est ni morte ni vivante, ni dans le rêve ni dans la réalité, ni dans l'espace ni dans l'absence d'espace. Elle fait théâtre. [...] Elle fait théâtre, elle fait opéra, elle fait cantopéra» (Volodine 2014, 352; 359).

d'indignation et de mépris qu'il avait refoulés depuis des mois, faute de leur trouver un exutoire, car depuis des mois il n'avait pas eu d'interlocuteur. (44-45)

Le Blotno se tamponnait les joues avec un mouchoir. Il avait assisté sans commentaire au tabassage de Tarchalski. (51)

Per quanto riguarda la percezione spazio-temporale dei detenuti, osserviamo come la voce narrante – assumendo il punto di vista degli scrittori e delle scrittrici e ricorrendo, con lo scopo di confondere i lettori-nemici (cfr. *supra*, par. 4), al dispositivo dell'ironia – rifiuti esplicitamente di indicare le date precise dei giorni dell'interrogatorio-intervista, e quindi di adottare una concezione razionale e lineare della temporalità:

Le calendrier indiquait une date printanière, disons avril, disons le treize avril puisque les fausses précisions sont indispensables, indispensables, puisque le fait de prendre la parole oblige à mentir, puis à fouiller avec minutie dans ses mensonges. Le treize avril ou le quatorze. (26)

Il tempo, per gli scrittori incarcerati, è invece percepito attraverso il riconoscimento e l'appropriazione di alcuni suoni provenienti dall'esterno del carcere e che rinviano ai cicli cosmici delle stagioni:

Un oiseau poussa un appel solitaire, deux notes tenues, fortes, spectaculairement harmonieuses. Tiens, fit Tarchalski. Vous connaissez cet oiseau ? Il y a des années qu'il chante ainsi, à cette époque. D'avril à juin. Ensuite, il disparaît. Tarchalski imita l'oiseau. (34-35)

Il tempo è altresì scandito affettivamente attraverso il ricordo della morte di un compagno di cella:

Quel jour était-on, déjà ? Peut-être le seize avril, puisque nous n'avions pas atteint encore le dix-sept, date anniversaire du suicide de Wolfgang Gardel, par le feu, dans la cellule 234. (51)

La temporalità si presenta anche in forma spaziale nelle scene di interrogatorio. Sono due i modi con cui la voce narrante restituisce una percezione spazializzata del tempo. Nel primo, la pioggia²⁸ che si abbatte sulle mura esteriori al carcere fa percepire sonoramente agli eroi la sensazione di trovarsi in uno spazio chiuso e delimitato:

La pluie s'abattait sur la prison ; poussée par des bourrasques de vent, elle mitraillait les murs énormes, la verrière, comme si elle voulait les ravager, ou comme lorsque des commandos de héros extérieurs lançaient de suicidaires assauts pour libérer les détenus, ce qui depuis longtemps n'advenait plus. (27)

Nella seconda modalità, la pioggia scandisce ritmicamente le pause di silenzio durante gli interrogatori:

[...] l'orateur répondait aux questions, le déluge marquait une pause. On entendait les gouttières tinter, la ville s'ébrouait derrière les barbelés qui hérissaient les faîtes et les murs d'enceinte. (34)

La pluie avait envahi l'espace sonore. Elle le striait, elle lui imposait ses écailles filantes, ses mélodies bourbeuses, elle le quadrillait, elle l'étouffait. (46)

²⁸ L'atmosfera uggiosa è una *Stimmung* costante all'interno delle opere post-esotiche, capace altresì di dare ritmo ai vissuti intimi dei personaggi. Per esempio, si veda la funzione della pioggia nel caratterizzare la malinconia dello scrittore incarcerato Mathias Olban in *Écrivains*: «Quand il pleuvait, par la fenêtre ouverte s'introduisait le vacarme de la pluie. Le bruit était impérieux, il dominait et même annulait toutes les autres sonorités à l'extérieur comme à l'intérieur de la chambre. C'étaient alors des heures où il pouvait se poster en face de la glace sans ce grésillement de corne, de derme et de détresse. Mais, quand il ne pleuvait pas, il l'entendait constamment, ce grésillement» (Volodine 2010, 23).

Une grosse averse cinglait la fenêtre en verre armé, comme si quelqu'un jetait dessus des gravillons, par grosses poignées, avec une obstination stérile. (51)

Dehors, la pluie s'épanouissait en rythmes et en sous-rythmes, en grenailages à sept temps, en éclaboussures ternaires. (52)

Tra le numerose descrizioni della vita onirica e immaginativa presenti nell'opera, menzioniamo le *rêveries* solitarie che Lutz Bassmann intesse mentre contempla le fotografie dei compagni e delle compagne di cella morti.²⁹ Egli immagina, attraverso la recitazione delle preghiere funerarie del *Libro tibetano dei morti*, delle possibili storie in cui questi ultimi si reincarnano:

L'eau zigzagait entre les photographies et les extraits de journaux que Bassmann avait épinglés là, et qui l'avaient aidé à supporter son séjour dans le quartier de haute sécurité, parmi nous: ce voyage immobile qui durait déjà depuis vingt-sept ans, vingt-sept longues. [...] Il contemplait les photographies mal lisibles, spongieuses, les portraits obsolètes de ses amis hommes et femmes, tous défunts, et il se remémorait on ne sait quoi de trouble et, en même temps, de merveilleusement scintillant, qu'il avait vécu en leur compagnie, du temps où ils étaient tous en liberté et scintillaient, du temps où tous, du premier au dernier, nous étions autre chose que. (10-11)

[...] une nouvelle photographie finissait par être épinglée ou scotchée sur nos murs [...] ... quelque part dans ce lieu fermé où notre utopie, bien au-delà de son naufrage, florissait, croissait radieusement, rayonnait, se reformulait, souffrait de maladies rares, ni infantiles ni séniles et jusque-là non décrites, s'enfonçait dans des cauchemars, dégénérait, se régénérait, entre deux songes flottait. Nous examinions les portraits de nos défunts et nous leur parlions [...]. (70)

Le *Bardo Thödol* est [...] destiné exclusivement aux pensionnaires du quartier de haute sécurité, et transmis de prisonnier à prisonnier, dans une atmosphère d'amour, de clandestinité et de peur. Il est dit par Maria Schnittke depuis la cellule 1157... Et maintenant...Maintenant, seul Lutz Bassmann pouvait le prononcer encore. Il le murmurait en face de nos photographies, tandis que l'agonie montait en lui comme une marée et tandis que les odeurs de pourriture augmentaient à l'extérieur de ses sacs pulmonaires et à l'intérieur de ses émissions narratives. (82-83)

Notiamo, *en passant*, la presenza nel primo dei tre frammenti del dispositivo *we narrative*, che, come abbiamo già anticipato, indicherebbe la coalescenza tra l'io del narratore e l'io del personaggio. Tuttavia, in questo caso specifico, si potrebbe anche evidenziare lo statuto 'innaturale' del narratore: a parlare e a dirigere la focalizzazione interna su Bassmann, nonché a percepire lo spazio e il tempo, sembrano infatti essere le fotografie che ritraggono i compagni e le compagne morti.³⁰

Il dialogo solitario e immaginativo che Bassmann intrattiene con le foto dei defunti è anche uno dei modi con cui i carcerati vivi comunicano con quelli morti:

Lucide en dépit des dédoublements de la personnalité qui gangrenaient son agonie, Bassmann déjà ne cherchait plus à communiquer qu'avec les trépassés. [...] [I]l faisait le nécessaire pour qu'un murmure franchît ses lèvres, feignant de ne pas être encore mort et reproduisant une technique de chuchotement que les plus tantriques d'entre nous avaient mainte fois utilisée dans leurs românces. (13)

²⁹ Nell'opera volodiniana, le *rêveries* si presentano anche come ricordi dell'infanzia degli eroi post-esotici. Su Volodine e l'infanzia, cfr. Andre 2008. Osserviamo che, in *Écrivains*, le *rêveries* sull'infanzia sono «technique d'évasion intime» utilizzate dai protagonisti per resistere immaginativamente agli interrogatori a cui sono sottoposti dai loro carnefici (Volodine 2010, 45). A tal riguardo, cfr. Sini e Caccia 2023, 173-178.

³⁰ Sulla narratologia non naturale, cfr. Richardson 2020.

Tuttavia, dato che Bassmann viene ritratto anche come l'ultimo scrittore post-esotico ancora in vita, vi sono riferimenti alle strategie che gli scrittori post-esotici adottavano, in barba all'isolamento forzato e ai rumori esterni di interferenza, per comunicare tra loro, per creare collettivamente le loro opere letterarie e per apprendere le preghiere rituali del *Libro tibetano dei morti*:

[Bassmann] ne tapait plus sur les tuyaux du lavabo ou sur la porte, disant, par exemple, J'appelle la cellule 546, ou sur le syphon scellé derrière la cuvette des cabinets, demandant la cellule 1157, ou sur les barreaux de la fenêtre, disant Ici Bassmann... répondez... Bassmann écoute... répondez... Il ne cognait, désormais, nulle part. (13)³¹

Je me rappelle seulement ces longues semaines que Maria Schnittke consacra à la transmission du *Bardo Thödol* [...]. Nous transpirions près de nos portes, l'oreille collée au guichet, murmurant, afin de nous les approprier, les lourdes prières et les réprimandes qui font *Le livre des morts*. (81-82)

Il paradosso di questa solitudine collettiva si salda alle numerose infrazioni delle barriere tra vita e morte, veglia e sogno, interno ed esterno che caratterizzano l'opera volodiniana anche sotto il profilo della costruzione narrativa, la quale, come abbiamo visto, è attraversata da continui salti metalettici.

L'analisi di *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* mostra dunque come i nuclei morfologici della descrizione del corpo, della percezione dello spazio e del tempo, della vita onirica e immaginativa, delle comunicazioni tra i prigionieri tra le mura del carcere esaminati nelle *Lettere* di Gramsci vengano declinati da Volodine in una scrittura di alta qualità letteraria che pur rompendo i vincoli della verosimiglianza restituisce vissuti e porzioni di mondo in cui le mura finzionali non differiscono infine da quelle edificate nella realtà per rinchiudere corpi, vite, voci.

Bibliografia

Alber, Jan. *Narrating the Prison: Role and Representation in Charles Dickens' Novels, Twentieth-Century Fiction, and Film*. Youngstown: Cambria Press, 2007.

Alber, Jan e Richardson, Brian (a cura di). *Unnatural Narratology. Extensions, Revisions, and Challenges*. Columbus: The Ohio State University Press, 2020.

Altman, Janet G. *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press, 1982.

Andre, Sarah. "L'identité et la filiation vues à travers le prisme du post-exotisme ; L'univers d'Antoine Volodine au sein de la littérature française du vingtième siècle." Tesi di dottorato, Université de Provence Aix-Marseille I, 2008.

³¹ Questo passo richiama l'inizio di *Nuit blanche en Balkebyrie*, in cui l'io narrante incarcerato Breghuel, in preda ai suoi deliri schizofrenici, cerca di mettersi in contatto con la sua amante Molly: «Il faisait froid, il faisait noir. Quelqu'un chuchotait et, à force d'écouter, je reconnus ma propre voix. Breughel appelle Molly, disais-je. Répondez. Je me mis à attendre. Plus un bruit ne parcourait les ténèbres. Breughel ou Molly, répondez, suppliai-je encore» (Volodine 1997, 11).

- Asselin, Guillaume. "L'âme murée ou le fort intérieur." In *Revue des Sciences Humaines*, n. 322, (2016): 43-57.
- Astruc, Rémi. "Poésie de Lutz Bassmann." In *Revue des Sciences Humaines*, n. 322, (2016): 157-166.
- Babbi, Anna Maria, Zanon, Tobia (a cura di). *Le loro prigioni: scritture dal carcere*. Verona: Fiorini, 2007.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace* (1957). Paris: Les presses universitaires de France, 1961.
- Bachtin, Michail. "Il problema dei generi del discorso" (1952-1953). In *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* di Michail Bachtin, trad. di Clara Strada Janovič, Torino: Einaudi, 1988, 245-319.
- Bachtin, Michail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965). Trad. di Milli Romano. Torino: Einaudi, 1979.
- Bassmann, Lutz. *Haïkus de prison*. Lagrasse: Verdier, 2008.
- Béguin, Albert. "Les poètes en prison." In *Création et Destinée* di Albert Béguin. Neuchâtel: La Baconnière, 1973, 145-146.
- Brioschi, Franco. *La mappa dell'impero*. Milano: il Saggiatore, 1982.
- Brioschi, Franco. *Critica della ragion poetica*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.
- Brioschi, Franco, Di Girolamo, Costanzo. *Elementi di teoria letteraria*. Milano: Principato, 1984.
- Brombert, Victor. *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario* (1975). Bologna: Il Mulino, 1991.
- Brunello, Yuri. "Dante visto da Gramsci. Una lettura 'organica' del canto decimo dell'«Inferno»." In *Per Franco Contorbia*, a cura di Simone Magherini e Pascuale Sabbatino, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2019, 457-69.
- Caccia, Carlo. "Dall'identitarismo rivoluzionario all'identità come gioco immaginativo. Antoine Volodine e il post-esotismo." *Dialoghi sull'identità*, a cura di Fulvio Ferrari, Pia Carmela Lombardi e Romano Madaro. Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento, 2023, 261-277.
- Chemotti, Saveria. "Oltre l'«Hortus Conclusus»: 'Le lettere dal carcere' di Antonio Gramsci." In *Studi Novecenteschi* 23, n. 52 (1996): 297-368.
- Corsini, Paolo. "Il carcere di Farinata, la prigione di Gramsci." *Testo: Studi di teoria e storia della letteratura e della critica* XXXII, nn. 61-62 (2011): 311-325.

Cospito, Giuseppe. “Le ‘cautele’ nella scrittura carceraria di Gramsci.” *International Gramsci Journal* 1, n. 4, (2015): 28-42.

D’Eaubonne, Françoise. *Les écrivains en cage*. Paris: Balland, 1970.

Daniele, Chiara. “L’epistolario del carcere di Antonio Gramsci.” In *Studi storici* 4 (2011): 791-835.

Debenedetti, Giacomo. “Il metodo di Antonio Gramsci.” *Rinascita-Il Contemporaneo*, n. 39 (1972): 16-19.

Donghi, Giuseppe. “Dialoghi e monologhi nelle Lettere del Carcere di Antonio di Gramsci.” *Studi italiani di linguistica teorica applicata* 9, nn. 1-3 (1982): 119-140.

El Basri, Aïcha. *L’imaginaire carcéral de Jean Genet*. Paris: L’Harmattan, 1999.

Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology* (2006). London: Routledge, 2009.

Fludernik, Monika. *Metaphors of Confinement. The Prison in Fact, Fiction, and Fantasy*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

Fludernik, Monika, Olson, Greta (a cura di). *In the Grip of the Law: Prisons, Trials and the Space Between*. Pieterland e Berna: Peter Lang, 2004.

Franklin, H. Bruce. *Prison Literature in America: The Victim as Criminal and Artist*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

Forenza, Eleonora. “Il Gramsci molecolare di Giacomo Debenedetti: il problema politico dell’autobiografia.” *Historia Magistra: rivista di storia critica* 12, n. 2 (2013): 123-136.

Forner Fabio, Gallo, Valentina, Schwarze, Sabine, e Viola Corrado (a cura di). *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

Foucault, Michel. *Utopie Eterotopie*. A cura di Antonella Moscati. Napoli: Cronopio, 2006.

Ghetti, Noemi. *Gramsci nel cieco carcere degli eretici*. Roma: L’Asino d’oro edizioni, 2014.

Giasi, Francesco. “Introduzione.” In Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere (1926-1937)*, a cura di Francesco Giasi. Torino: Einaudi, 2020, VI-LII.

Gleize, Joëlle. “ ‘Pour une meilleure transparence de la désinformation’. Commentaire-fiction d’Antoine Volodine.” In *Écritures contemporaines 8: Antoine Volodine, fictions du politique*, a cura di Anne Roche e Dominique Viart, Caen: Lettres modernes Minard, 2006, 69-84.

Gramsci, Antonio. *Lettere dal carcere (1926-1937)*. A cura di Francesco Giasi. Torino: Einaudi, 2020.

Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere. Vol. I*. A cura di Valentino Gerratana. Torino: Einaudi, 1975a.

Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere. Vol. II*. A cura di Valentino Gerratana. Torino: Einaudi, 1975b.

Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere. Vol. III*. A cura di Valentino Gerratana. Torino: Einaudi, 1975c.

Grendene, Filippo. *Il dialogo della tradizione. Intertestualità, Ri-uso, Storia*. Macerata: Quodlibet, 2021.

Kelly, Michelle, Westall, Clare. *Prison Writing and the Literary World. Imprisonment, Institutionalization and Questions of Literary Practice*. London: Routledge, 2021.

Larson, Doran. “Toward a Prison Poetics.” *College Literature* 37, n. 3 (2010): 143–166.

Lausberg, Heinrich. *Elementi di retorica*. Bologna: il Mulino, 1969.

Lollini, Massimo. “Il velo della letteratura e le sofferenze del soggetto nel carcere di Gramsci.” *Il piccolo Hans* 81 (1994): 91-112.

Lollini, Massimo. “Il testimone invisibile: le lettere dal carcere di Antonio Gramsci.” In *Il vuoto della forma: scrittura, testimonianza e verità* di Massimo Lollini, Genova: Marietti, 2001, 171-195.

Lollini, Massimo. “La questione del soggetto nelle Lettere dal carcere di Antonio Gramsci tra testimonianza e letteratura.” In *Americanismi. Sulla ricezione del pensiero di Gramsci negli Stati Uniti*, a cura di Mauro Pala, Cagliari: Cuec editrice, 2009, 145-167.

Lussone, Teresa Manuela. “«...une ère de raison et de paix mondiale. C’est tout le contraire qui s’est produit». Conversation avec Antoine Volodine.» *Revue italienne d’études françaises* 14 (2024): 1-6. doi: <https://doi.org/10.4000/12ozb>.

Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*. Paris: José Corti, 1963

Miller, D. Quentin. *Prose and Cons: Essays on Prison Literature in the United States*. Jefferson: Macfarland, 2005.

Mordenti, Raoul. “ ‘Il canto decimo dell’Inferno’ di Antonio Gramsci. Seminario dell’IGS-Italia sul Quaderno 4.” *Ultima modifica* 8 marzo,

2013. <https://raulmordenti.it/wp-content/uploads/2014/04/Il-saggio-di-Gramsci-sul-canto-x-per-IGS.pdf>

Murphet, Julian. *Prison Writing in the Twentieth Century: A Literary Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023.

Mustè, Marcello. "Gramsci, Croce e il canto decimo dell'Inferno di Dante." *Giornale critico della filosofia italiana* XCVI, n. 1 (2017): 34-63.

Nerenberg, Ellen. *Prison Terms: Representing Confinement during and after Italian Fascism*. Toronto: Toronto University Press, 2001.

Panetta, Maria. "Metafore e topoi della letteratura carceraria nella memorialistica di Pellico, Bini e Settembrini." In *Voci da dentro, itinerari della reclusione nella letteratura italiana*, a cura di Cristiano Spila, Roma: Bulzoni, 2008, 203-223.

Pasqualotto, Giangiorgio. "Azione senza forzature: 'Wu-Wei' di Gramsci." *Belfagor* 43, n. 4 (1988): 452-456.

Roche, Anne. "Les « histoires de brigands » d'Ellie Kronauer." In *Revue des Sciences Humaines*, n. 322, (2016): 141-155.

Rosengarten, Frank. "Three Essays on Gramsci's Letters from Prison." *Italian Quarterly*, nn. 97-98 (1984): 7-40.

Ruffel, Lionel. *Volodine post exotique*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2007.

Russo, Michela. "Gramsci lettore di Dante Il canto decimo dell'«Inferno» nella moderna esegesi della Commedia." In *Antonio Gramsci e la letteratura. Percorsi critici tra giornali e 'Quaderni del carcere'*, a cura di Luca Marcozzi e Priscilla Santoro, Roma: RomaTre-Press, 2025, 1-9.

Sini, Stefania. *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*. Roma: Carocci, 2011.

Sini, Stefania, Caccia, Carlo. "Comancer une recette autobiographique. L'infanzia postuma di Antoine Volodine". *Forme di vita. Temi, stili, identità nelle life narratives contemporanee - Quaderni di Symbolon n°5*, a cura di Giuseppe Carrara, Ludovica del Castillo, Lorenzo Marchese e Giacomo Raccis. Lecce: Milella, 2023, 156-179.

Spila, Cristiano (a cura di). *Voci da dentro, itinerari della reclusione nella letteratura italiana*. Roma: Bulzoni, 2008.

Spriano, Paolo. Introduzione a *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci. Torino: Einaudi, 1974, VII-XXII.

Sobanet, Andrew. *Jail Sentences: Representing Prison in Twentieth-Century French Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.

Soulès, Dominique. *Antoine Volodine, l'affolement des langues*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2017.

Strauss, Leo. *Persecution and Art of Writing* (1952). Chicago e London: Chicago University Press, 1988.

Tjell, Mette. "Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze d'Antoine Volodine, un manifeste fictionnel?" In *Actes du XVIII^e congrès des romanistes*, a cura di Eva Ahlstedt et Al., Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2012, 735-746.

Tjell, Mette. "Posture d'auteur et médiation de l'œuvre: l'écrivain en porte-parole chez Antoine Volodine." *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature* 13 (2013). doi: <https://doi.org/10.4000/contextes.5826>

Tynjanov, Jurij. *Il problema del linguaggio poetico* (1924). Trad. di Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova. Milano: Il Saggiatore, 1968.

Volodine, Antoine. *Un navire du nulle part*. Paris: Denoël, 1986.

Volodine, Antoine. *Des enfers fabuleux*. Paris: Denoël, 1988.

Volodine, Antoine. *Lisbonne, dernière marge*. Paris: Minuit, 1990.

Volodine, Antoine. *Alto solo*. Paris: Minuit, 1991.

Volodine, Antoine. *Le nom des singes*. Paris: Minuit, 1994.

Volodine, Antoine. *Nuit blanche en Balkhyrie*. Paris: Gallimard, 1997.

Volodine, Antoine. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris: Gallimard, 1998.

Volodine, Antoine. *Dondog*. Paris: Seuil, 2002.

Volodine, Antoine. *Songes de Mevlido*. Paris: Seuil, 2007.

Volodine, Antoine. *Écrivains*. Paris: Seuil, 2010.

Volodine, Antoine. *Terminus radioux*. Paris: Seuil, 2014.

Volodine, Antoine. “Sette domande sul post-esotismo. Intervista ad Antoine Volodine.” Intervista di Lorenzo Petrachi, *Lo spazio letterario*, 4 novembre 2024, <https://www.lospazioletterario.it/intervista-antoine-volodine/>.

Wagner, Frank. “Leçon 12: Anatomie d’une révolution post-exotique.” *Études littéraires* 33, n. 1, (2001): 187-199.

Wu, Yenna, Livescu, Simona. *Human Rights, Suffering, and Aesthetics in Political Prison Literature*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2011.

Zim, Rivkah. *The Consolations of Writing: Literary Strategies of Resistance from Boethius to Primo Levi*. Princeton: Princeton University Press, 2014.