

«Tradire la propria condizione»

Rappresentazioni dell'intellettuale nella narrativa di Paolo Volponi

Erica Bellia

Quando l'industria della coscienza occupa tutto lo spazio dello spettro che è visibile, la coscienza dell'industria si rifugia alle due estremità invisibili.

Franco Fortini, *L'ospite ingrato*

Non è senza un certo disagio – si può ipotizzare – che parte della critica contemporanea si accosta al tema del (non) lavoro e in particolare dell'attività intellettuale (non) retribuita. Può capitare infatti che a occuparsi di questo aspetto sia chi, in particolare fra i più giovani, formatosi nell'ambito di discipline umanistiche, riceve periodicamente inviti dalle più varie istituzioni (non ultima l'università) ad approfondire la propria conoscenza nel campo del *marketing* o del cosiddetto *storytelling*. Il fine dichiarato della maggior parte di queste iniziative è far “guadagnare competenze spendibili” in vista di un'occupazione letteraria al soldo di un'altra produzione, generalmente industriale. Si tratta di sollecitazioni che anche chi scrive ha colto, per avere l'occasione di entrare in contatto con un mondo altrimenti distante e verificare in che forma sia eventualmente possibile fornire, dell'impresa capitalistica, narrazioni e contro-narrazioni critiche. Il maggior guadagno per l'umanista in questi contesti, oltre a una eventuale retribuzione, sembra essere la possibilità di aprire un dibattito critico sul tema, sempre attuale, delle relazioni fra produzione letteraria e

materiale, dei rapporti economico-sociali connessi, delle conseguenze sul piano delle forme dell'espressione artistica e dei rischi che possono derivarne. La riflessione collettiva che può nascere, qualora il fenomeno non venga rimosso ma affrontato criticamente, riguarda in definitiva non soltanto lo statuto sociale ed economico dello scrittore/critico/intellettuale nella società contemporanea ma anche il contributo che la letteratura può dare alla riproduzione o, viceversa, alla modificazione dell'esistente.

Si tratta in parte delle stesse questioni già sollevate in ambito italiano negli anni Cinquanta e Sessanta, alle soglie del miracolo economico, dagli intellettuali e scrittori coinvolti da Adriano Olivetti in un processo più unico che raro di apertura democratica della fabbrica, riprese e rilanciate dai due numeri del «Menabò» dedicati a questo aspetto e presenti sottotraccia in altre sedi; senonché allora il dibattito esisteva, era più che vivace, e forse difficilmente si sarebbe affidato il commento di un'opera di Benjamin al promotore di corsi di *storytelling* aziendale. Esperienza singolare, difficilmente replicabile anche allora, la comunità olivettiana, al di là dei risultati ottenuti dentro la fabbrica, com'è noto aveva dato vita a un movimento di idee all'interno del quale era quasi impossibile non assumere una posizione, spesso di critica radicale, verso l'impresa capitalistica.

D'altronde la connessione tra produzione letteraria e materiale non era e non è solo un fatto incidentale, legato a un particolare snodo storico o alle vicende individuali di ciascuno, ma assume una portata epistemologica e filosofica ampia e profonda, messa in luce da Emanuele Zinato, sulla scorta del pensiero marxiano e lukácsiano e della riflessione di Hannah Arendt e di Ferruccio Rossi-Landi.¹ Se, con Giorgio Agamben, «l'uomo ha sulla terra uno statuto poetico, cioè produttivo»,² ciò è vero a maggior ragione per quegli intellettuali coinvolti a vario titolo nella storia industriale. Tra questi, è emblematico il caso di Paolo Volponi, la cui poiesi è infatti da una parte quella connaturata a ogni essere umano,³ in secondo luogo, almeno per qualche tempo, l'attitudine riformatrice del dirigente industriale, responsabile in senso lato di un aspetto della produzione delle merci,

¹ Cfr. E. Zinato, *Il lavoro non è (solo) un tema letterario*, in Id., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 55-78.

² G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 1994, p. 103.

³ *Ivi*, pp. 118-127.

e infine la potenza creativa dello scrittore. Tra i diversi livelli di questa attitudine po(i)etica esiste un legame che sembra legittimare le domande alla base di questo intervento: è possibile trarre dal pensiero e dalla scrittura volponiana un'indicazione sul lavoro della letteratura e sul rapporto con un altro tipo di lavoro, quello nel contesto industriale? In che modo questo aspetto interseca l'appartenenza all'industria culturale? Quale posizione può assumere l'intellettuale rispetto al trionfo della "ragione" capitalistica? Nella narrativa dello scrittore urbinato a prevalere è il paradigma della (ri)produzione o piuttosto quello della trasformazione del mondo? E infine: che valore può avere, oggi, quella riflessione? Per provare a fornire delle risposte si farà riferimento in primo luogo ad alcune prese di posizione teoriche di Volponi sull'argomento e poi alle rappresentazioni letterarie dell'intellettuale fornite in quella sorta di macrotesto formato dai tre romanzi degli anni Settanta, allo snodo cioè in cui l'autore si allontana definitivamente dall'industria e può così osservarla ancor più criticamente.

I. Della produzione e della trasformazione

A fini comparativi e in parte contrastivi, può essere utile ricordare, come punto di partenza per una riflessione su produzione materiale e letteraria, le parole di Primo Levi sulle contiguità riscontrabili tra il suo lavoro di chimico e «l'altrui mestiere» della scrittura:

Vorrei invece descrivere altri benefici che mi pare di averne tratto [dal mestiere di chimico], e che tutti si riferiscono al nuovo mestiere a cui sono passato, cioè al mestiere di scrivere. Si impone subito una precisazione: scrivere non è propriamente un mestiere, o almeno, a mio parere, non lo dovrebbe essere: è un'attività creativa, e perciò sopporta male gli orari e le scadenze, gli impegni con i clienti e i superiori. Tuttavia, scrivere è un «produrre», anzi una trasformazione: chi scrive trasforma le proprie esperienze in una forma tale da essere accessibile e gradita al «cliente» che leggerà.⁴

Servendosi della potente metafora della produzione, Levi, glossando se stesso, introduce un elemento ulteriore: molto spesso

⁴ P. Levi, *L'altrui mestiere*, in Id., *Opere*, II, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 641.

ciò che avviene in letteratura non è tanto una creazione *ex novo* quanto piuttosto la messa in forma di materiali già esistenti, che lo scrittore identifica nel proprio portato biografico ed estetico. La nuova configurazione letteraria rende facilmente fruibile e piacevole per il lettore (eloquentemente assimilato a un “cliente”) un contenuto altrimenti inaccessibile, riorganizzandolo e componendolo. Si tratta sostanzialmente dello stesso processo messo in atto dall’industria, non ulteriormente connotata: rendere funzionale e appetibile un materiale grezzo allo scopo di soddisfare i bisogni e i desideri di un gruppo più o meno ampio di individui. Su questo aspetto “di servizio” dell’industria si pronuncia *a posteriori* anche Volponi in un dialogo con il movimento studentesco senese, ricordando gli anni del boom economico:

Il mondo cambiava completamente, e da quel momento, infatti, è cominciato davvero anche da noi lo sviluppo industriale. E io sono partito da Urbino per andare a lavorare nell’industria perché credevo che potesse essere il modo di modernizzare il nostro paese. Ho capito che non erano le pandette (io mi sono laureato in giurisprudenza) e non sarebbe mai stato uno studio di avvocato o di notaio a dare una novità al paese; e neanche un ufficio ministeriale di Roma, un concorso, e nemmeno una cattedra; ma invece il mondo della produzione, della ricerca scientifica, che allora si vedeva strettamente applicata in strepitose invenzioni (per esempio i medicinali; pensate a cosa è stata l’invenzione della penicillina...).⁵

A spingere il giovane Volponi ad avvicinarsi alla fabbrica negli anni Cinquanta è la speranza di poter contribuire al miglioramento delle condizioni di vita dell’essere umano e in questo senso, di ricerca e progresso materiale, la produzione industriale è accostata alle scienze della vita. Entrambe pongono in essere, producono, qualcosa che non esisteva prima in quella forma. L’industria, sembra ancora avere una funzione salvifica, capace di fornire rimedi efficaci ai disagi del genere umano. Questa stessa volontà trasformativa, almeno in un primo tempo concettualmente legata all’industria, muove la scrittura volponiana:

⁵ P. Volponi, *Scritti dal margine*, Lecce, Piero Manni, 1994, p. 131.

Cosa c'entra la letteratura con questo? C'entra secondo me moltissimo, perché se uno crede che la letteratura sia un'attività politica, cioè di intervento, di modificazione della realtà, di progetto, di ricerca, d'ampliamento dell'area culturale in termini linguistici e in termini anche psicologici, storici, allora si capisce come la letteratura vada messa a confronto anche con l'industria e con i problemi dell'industria.⁶

L'avvicinamento di Volponi all'impresa si presenta come una relazione bilaterale, in cui la letteratura prende atto della cultura capitalistico-industriale senza esserne schiacciata. Diversamente da Levi, Volponi ritiene che oggetto della trasformazione letteraria non sia soltanto l'esperienza che le preesiste ma il contesto con cui la scrittura interagisce. Se Levi si dichiara a una certa altezza scettico e sospettoso verso un'idea di letteratura che si proponga di modificare il mondo,⁷ Volponi sin dagli anni Sessanta rivendica allo scrittore un ruolo quasi performativo rispetto alla realtà in continuo moto. Quest'ultima, immaginata come «una specie di palla infuocata in movimento»,⁸ assorbe il narratore, che si descrive con «le mani e i piedi che scottano nella realtà e gli occhi rapiti nel tentativo che faccio di tenermici accanto».⁹ D'altra parte, lo scrittore può intervenire sul mondo con la sua proposta. Questo rapporto con la realtà comporta, dal punto di vista delle poetiche, un ripensamento della nozione di realismo e coinvolge la questione del lavoro della letteratura, il cui compito può essere da una parte quello “interno” al testo, di riprodurre o trasformare l'esperienza in materiale linguistico, e, dall'altra, quello che si proietta fuori dal testo, sul mondo con la sua rete di rapporti economici e sociali, suggerendo vie per modificarlo. In questo caso non si tratterà allora soltanto di adoperare sapientemente uno

⁶ *Ivi*, p. 130. Cfr. anche P. Volponi, *Le difficoltà del romanzo*, in Id., *Romanzi e prose*, I, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2002, p. 1029.

⁷ Cfr. P. Levi, *Perché si scrive*, in Id., *Opere*, cit., p. 661: «Provo personalmente una certa diffidenza per chi “sa” come migliorare il mondo; non sempre, ma spesso, è un individuo talmente innamorato del suo sistema da diventare impermeabile alla critica. C'è da augurarsi che non posseda una volontà troppo forte, altrimenti sarà tentato di migliorare il mondo nei fatti e non solo nelle parole: così ha fatto Hitler dopo aver scritto il *Mein Kampf*, ed ho spesso pensato che molti altri utopisti, se avessero avuto energie sufficienti, avrebbero scatenato guerre e stragi».

⁸ P. Volponi, *Le difficoltà del romanzo*, cit., p. 1026.

⁹ *Ivi*, p. 1028.

strumentario di tropi e figure ma anche di concepire una possibilità di intervento extraletterario non sempre, evidentemente, esplicitata, una proposta di ricerca aperta ai lettori con cui realizzarla. La pratica letteraria assume così un valore di metodo prima ancora che nel merito. Se, con Fortini, la cultura nell'era industriale rischia di farsi pura tecnica,¹⁰ e quindi ri-produzione, Volponi sembra voler restituire centralità al momento trasformativo. Per questo carattere di ricerca la scrittura del romanzo non può che essere intrinsecamente difficile, in quanto non conferma ma produce una realtà nuova, che lo scrittore costruisce insieme ai suoi lettori. Dunque, rispetto all'industria culturale che asseconda il gusto a fini economici:

L'intellettuale deve tradire la propria condizione, per rompere questi schemi. Essere intellettuale significa non essere solo bravi, eruditi, istruiti, laureati e scrittori e saggisti. L'intellettuale, secondo me, è magari uno che non ha fatti tanti studi ma che ha una capacità di invenzione e che progetta delle novità. Bisogna porsi fuori da queste condizioni: il che significa dibattere, significa essere scomodi, significa pagare anche di persona, intervenire. Ci sono scrittori che scrivono delle cose che si sa che vanno secondo il gusto, per cui accontenteranno molte orecchie, molti ron ron e daranno evasioni e dolcezze a tanti buoni lettori: centomila, duecentomila, trecentomila. E ci sono scrittori che invece rodono contro se stessi e contro la pagina, duramente, sapendo benissimo che quel che fanno è difficile. Ma questa difficoltà [...] deve esistere per porre scomodità e necessità, obblighi di confronto, di ricerca, di attenzione.¹¹

L'intellettuale in questo senso deve farsi altro da sé, non cristallizzarsi nel suo ruolo sociale, astraendosi dal mondo, ma praticare la sua funzione culturale eminentemente critica nel mondo.¹² La tensione dialogica e partecipativa insita nelle parole appena citate si associa a un'irrequietezza di fondo dell'intellettuale, sempre in moto e in conflitto con se stesso, mai in grado di accomodarsi dentro

¹⁰ Cfr. F. Fortini, *L'ospite ingrato: primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985, p. 78.

¹¹ P. Volponi, *Scritti dal margine*, cit., pp. 147-148.

¹² In questo senso, sul tradimento di una presunta missione, sarebbe interessante far interagire le parole volponiane con quelle di J. Benda, *Il tradimento dei chierici* [1927], trad. it. di G. Teroni Menzella, Torino, Einaudi, 1977.

qualcosa e spesso metaforicamente “in esilio”.¹³ Negli anni Sessanta, Volponi sembra declinare questa idea di continua mutabilità, che l’intellettuale proietta sul mondo, nel senso di una parziale analogia con le dinamiche produttive e trasformative dell’industria e delle scienze in sé (trasformazione industriale) e, contemporaneamente, con una critica ai meccanismi di alienazione implicati dall’impresa capitalistica (nella prospettiva di una trasformazione sociale in senso marxista). Procedendo verso gli anni Settanta, la fiducia nelle possibilità di redenzione dell’industria pare venir meno e tuttavia quest’ultima rimane un centro della riflessione volponiana, nella sua forma degenerata allegoricamente incarnata nella bomba atomica. Il modello trasformativo dell’industria capitalistica si rivela riproduzione di qualcosa che in effetti non migliora la vita dell’essere umano ma la distrugge. Ciò che invece sembra poter salvare l’umanità è il transito condiviso e il mutamento dal basso delle strutture sociali. In termini letterari, ciò si traduce nella proposta di una letteratura “difficile” intesa come creazione condivisa con i lettori.¹⁴ Inoltre, come nota Gabriele Fichera, anche in quelli che a prima vista appaiono testi apocalittici, il paradigma prevalente non è quello della fine ma ancora una volta la dialettica della trasformazione, che avviene nel dominio libero e discontinuo della Storia.¹⁵ In misura e maniera diversa, i tre romanzi cui si farà riferimento (*Corporale*, *Il sipario ducale* e *Il pianeta irritabile*)¹⁶ si articolano su un doppio livello: da una parte, dentro i testi, come fenomenologia dell’intellettuale sistematicamente inorganico e in movimento e, dalla sua posizione di “esule”, in grado di prospettare alternative; dall’altra, come proposte per il mondo che sta fuori dal testo. Sul piano tematico, l’insistenza sul momento del transito sembra farsi metafora della transizione sociale da perseguire e, più vistosamente in *Corporale*, lo stile franto ribadisce l’importanza della discontinuità.

¹³ Sulla nozione di esilio intellettuale cui si farà riferimento anche in altri luoghi cfr. E.W. Said, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere* [1994], trad. it. di M. Gregorio, Milano, Feltrinelli, 2014.

¹⁴ P. Volponi, *Le difficoltà del romanzo*, cit.

¹⁵ Cfr. G. Fichera, *Volponi, il paradosso apocalittico*, in «L’ospite ingrato», 23 gennaio 2013, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/volponi-il-paradosso-apocalittico/> (ultimo accesso: 02/08/2018).

¹⁶ I tre testi sono parte di un’officina testuale comprendente anche materiali che poi confluiranno in *Con testo a fronte* e *Le mosche del capitale*.

II. «Credo proprio che occorra preparare l'anima e la lingua alla rivoluzione, e anche la valigia»: *Corporale*

Gerolamo Aspri, protagonista di *Corporale* (1974), può essere a tutti gli effetti descritto come un intellettuale, che ricopre nella società una posizione molto simile a quella occupata da Volponi: né pienamente dentro l'industria (per cui non lavora più) né interno al partito, dal quale è allontanato. Inorganico a qualsiasi istituzione, finisce col fare l'insegnante sebbene, per sua stessa ammissione, nemmeno in questo ruolo riesca a identificarsi.¹⁷ Lacerato dalle contraddizioni e da una corporalità struggente, instabile, in costante dialogo con la sua controparte apollinea e critica, espressa dal controverso tedesco – a tratti fortiniano e lukácsiano? – Overath, Aspri sviluppa anche una sorta di alter ego cui assegna il nome del bandito Joaquin Murieta e che definisce come «una esagerazione sentimentale e non il cosciente ricercatore di un'alternativa».¹⁸ L'irrequietezza ideologica e la tensione dialettica di cui è portatore pone Aspri a confronto con spinose questioni, una delle quali è proprio quella della produzione e della trasformazione:¹⁹

La produzione è il problema unico del marxismo. La produzione collettivizzata è la base della libertà. Non m'interessa della produzione capitalista; non me ne interessa più da tanto, da quando so che cosa arriverà a produrre, un bel buco, al centro del mondo, con fuoriuscita di materiale cerebrale e di pus. Non ho paura quindi né della produzione come è adesso e tanto meno di come dovrebbe essere. Saprei anche condurre io stesso il passaggio tra le due, impastando bene gli avanzi, cambiando le marce, trasformando la fila delle salsicce. Non cedo nemmeno alla paura della barba di Ruggeroni: né del rombo della sua corriera, né dei nomi dei suoi giovani, né del loro atteggiamento, del loro odore, pallore, gonfiore. Fuori delle conseguenze della produzione, fermando la produzione? E dove si potrà far partire un'altra produzione se non trasformando questa?²⁰

¹⁷ Cfr. P. Volponi, *Corporale*, in Id., *Romanzi e prose*, I, cit., p. 498: «Sono insegnante in un istituto privato religioso. Ma non sono un professore».

¹⁸ *Ivi*, p. 598.

¹⁹ Cfr. G. Fichera, *Tolto dall'io, preso dalla storia. Studio sul saggismo di Volponi*, Cuneo, Nerosubianco, 2012.

²⁰ P. Volponi, *Corporale*, cit., pp. 808-809.

Allegoria delle derive della tecnica e dell'intelletto umano, della complessa relazione che lega scienza ed etica, l'atomica rappresenta un nodo fondamentale attorno al quale ruotano azioni e pensieri di Aspri. Questi è da un canto terrorizzato dallo scenario apocalittico cui la bomba preluderebbe, dall'altro attratto dall'immagine della deflagrazione che infrange l'esistente gettando le basi per una palingenesi. Da intellettuale, sa che il suo compito sarebbe «condurre il passaggio» dalla produzione capitalistica a quella collettivizzata, transitare «con altri spaventati»²¹ verso un sistema nuovo. Il modo di produzione capitalistico non è che una fase nella Storia, che può in ogni momento cambiare forma e ribaltarsi. Al timore di un'esplosione, Aspri reagisce decidendo di costruirsi un rifugio dotato dell'occorrente per cominciare una vita nuova dopo la deflagrazione. L'autocoscienza di Aspri riguarda in questo senso anche il piano letterario:

Oppure un'altra forma di diario sarebbe stata quella di scrivere di un futuro presunto: per esempio il diario di un'attesa dentro un rifugio: aspettare di ritornare fuori, ora per ora contando i biscotti e le gocce, e di uscire alla luce, magari cambiata, con lo stesso corpo, oppure accettare la mutazione sputando e leccando. Cioè con queste due tendenze letterarie: naufragio naturalistico oppure, più aggiornato, abbacinante estenuazione fantascientifica.²²

La letteratura può farsi carico della catastrofe imminente indulgendo alla paura o prospettando uno scenario alternativo. Lo sguardo che Aspri getta sul mondo dalla sua prospettiva quasi postuma gli consente di percepirne la mutabilità incessante, la strutturale incompiutezza,²³ la storicità delle cose, a cominciare dal linguaggio. Come Albino Saluggia e Anteo Crocioni, anche Gerolamo aspira alla definizione "amatoriale" e pedestre di una lingua essenziale, più autentica rispetto al lessico manipolatorio delle istituzioni. Invece che nella poesia, Aspri rinviene le possibilità di un tale rinnovamento nel riavvicinamento del codice ai suoi referenti, nell'uso più elementare e animale dell'idioma, sulle cui convenzioni basare la vita in una realtà nuova. Ai tecnicismi di ogni genere, superflui in un mondo svuotato di tutto, Gerolamo oppone l'essenzialità di sei parole: "Garibaldi", "selve", "alberi", "strada",

²¹ *Ivi*, p. 478.

²² *Ivi*, p. 933.

²³ *Ivi*, p. 478.

“animale”, “id”. Come si può facilmente osservare, sono tutti, tranne il primo e in parte l'ultimo, vocaboli che rimandano alla dimensione metastorica, si potrebbe dire postumana. L'intruso Garibaldi, inserito probabilmente nel lessico con intenzione parodica rivolta all'ambigua e discutibile vicenda risorgimentale e alle sue retoriche, è additato come il modello d'uomo cui ispirarsi; complessivamente, i sei lemmi del nuovo vocabolario sembrano comporre una *summa* concentrata di quanto nel mondo vada messo in salvo dalla bomba. Alla catastrofe atomica ci si potrebbe sottrarre convertendo quell'energia in rivoluzione, dirigendola verso un altro segno, intraprendendo un cammino collettivo: «Credo proprio che occorra preparare l'anima e la lingua alla rivoluzione, e anche la valigia. Per essere dove uno deve essere, con una libertà come una bomba».²⁴ D'altronde la necessità trasformativa era già stata suggerita al protagonista dall'amico Overath, con un'immagine potentemente evocativa: «Icaro sfiorerà la terra e il suo passaggio renderà soltanto qualche tramonto più bello e seminerà qualche brivido fra i bicchieri dei gelati; mentre noi siamo già sulla terra e siamo noi che possiamo scuoterla».²⁵ Il punto è qui sul ruolo della comunità umana che, con la potenza delle proprie scelte e delle proprie azioni, può salvare se stessa purché se ne assuma la responsabilità.

Coerentemente, alla fine del romanzo Aspri si renderà conto della vanità del progetto della sua arcadica: la proficua marginalità intellettuale non può essere spinta all'estremo della fuga individuale, il ritiro non è efficace se solitario. Ancora una volta sarà il corpo a imporre la via: a causa delle fratture seguite a una caduta dalla scala del rifugio, Gerolamo è costretto a rientrare tra gli uomini, sebbene sempre in posizione liminare, in ospedale:

L'inutilità del rifugio, della quale cominciava a sentirsi colpevole, derivava solo in piccola parte dalla qualità del suo lavoro. La ragione vera era dentro una verità che non conosceva, impressa in una pellicola irraggiungibile. Un piccolo vento o la finestrina potevano dirgli poco, come quella debolezza che lo stava invadendo. Le costruzioni ideologiche gli sfuggivano. La presunzione intellettuale gli si voltava contro allo stesso modo del vento e dei canarini.²⁶

²⁴ *Ivi*, p. 553.

²⁵ *Ivi*, p. 482.

²⁶ *Ivi*, p. 952.

L'inutilità della tana di Aspri è forse motivata dal fatto che quel velleitario rifugio, momento di una «resistenza passiva – ma non perciò meno decisa e ardua – nell'autoesclusione»,²⁷ salverebbe solo lui. Alla fine del romanzo, tutto sembra andare in pezzi, negando l'ideale di unità artistica perseguito dalla Morante di *Pro o contro la bomba atomica*, pure citata in epigrafe. La letteratura volponiana procede, come detto, per rotture, apre crepe e da quelle si propone di ripartire per un processo di co-codifica testuale che assegna al lettore un ruolo attivo nel processo creativo. La frattura è anche una cifra a livello strutturale e stilistico, per via della tecnica a montaggio che appunto sollecita il lettore a prospettare sempre nuove combinazioni di significato.²⁸

III. «La storia sarà la storia di quello che sapremo fare noi, nell'anarchia, di là»: *Il sipario ducale*

Il romanzo successivo, *Il sipario ducale* (1975), in certa misura meno sperimentale, prosegue tuttavia sulla linea del dialogismo e del transito. Anche in questo caso al centro della vicenda è una bomba, ma stavolta l'esplosione è già avvenuta e si tratta della strage di Piazza Fontana. I due filoni diegetici, autonomi ma destinati a incrociarsi, sono quello di una coppia di intellettuali aperti alla Storia, i Subissoni, e, dall'altra parte, le vicende degli Oddi, eredi della nobiltà urbinata, immobili e impermeabili al mutamento.

Gaspere Subissoni e la compagna Vivés, reduci, com'è noto, dalla guerra civile spagnola, conducono a Urbino un'esistenza tranquilla al margine delle grandi istituzioni. Vivés, laureata in filosofia e matematica, dedica il proprio tempo libero alla stesura di un trattato ideologico e alla traduzione di opere politiche di utopisti russi. Gaspere, dal canto suo, è un professore, anarchico di vecchia data, studioso di Storia. L'anarchismo di fondo e il rifiuto del nazionalismo, costituiscono il punto di vista straniato da cui il personaggio può rivolgere uno sguardo critico alle retoriche dominanti.

²⁷ M.C. Papini, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 79.

²⁸ Per un'interpretazione delle tecniche di *Corporale* in senso modernista cfr. almeno T. Toracca, *Corporale romanzo neomodernista*, e M. Tortora, *Volponi e la tradizione del romanzo moderno*, in S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini (a cura di), *Volponi estremo*, Pesaro, Metauro, 2015.

La rispettiva posizione intellettuale è vissuta dai due coniugi in maniera simile per certi aspetti e differente per altri. Vivés appare più serena di Gaspare, continuamente assalito da dubbi concernenti la filosofia della storia. All'indomani dell'esplosione in piazza Fontana, che interroga l'opinione pubblica italiana, intellettuali e società civile, i coniugi condividono un esitante smarrimento. Nelle ore che immediatamente seguono il diffondersi della notizia, cercano allora punti di riferimento cui aggrapparsi e altri personaggi con i quali condividere la perplessità che li pervade, anche rispetto alla morte di Giuseppe Pinelli. Entrambi tendono verso la Storia, ne sono inesorabilmente attratti in virtù del loro passato. Tuttavia a Urbino mancano loro quei legami di solidarietà che consentirebbero l'azione (o anche solo la riflessione) collettiva:

Subissoni e la moglie erano spinti a prendere qualche contatto, ma non sapevano come cominciare e a chi rivolgersi. Evitavano da anni le polemiche inutili, come i bassi addottrinamenti e le frasi fatte. Pensavano e vivevano in anarchia. [...] Rimasero fermi e indecisi, girando la testa da un gruppo all'altro, i quali cominciavano a ridursi e a spostarsi perché la gente ormai si ritirava verso casa o si dirigeva verso le televisioni.²⁹

Il rifiuto che i Subissoni oppongono alla facilità di percorsi ideologici già tracciati e passivamente accettati, la loro mancata adesione a cliché imposti, da un canto li isola, dall'altro li rende liberi e in grado di elaborare autonomamente spiegazioni per i fenomeni che li circondano. Gaspare così si pone alla lettura del giornale (nel caso specifico, «l'Unità»):

Poté senza spiegarlo leggerne il titolo: *Dal profondo cordoglio di Milano un monito e un impegno democratico*. Cominciò a sbuffare con le parole «monito» e «impegno» e continuò a ripetersele per svuotarle sempre più e sentirle via via acquistare il significato più logoro, mazziniano, risorgimentale, da proclama massone, carducciano, liceale.³⁰

²⁹ P. Volponi, *Il sipario ducale*, in Id., *Romanzi e prose*, II, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2002, p. 23.

³⁰ *Ivi*, p. 91.

Come Aspri, Subisconi è ben cosciente del carattere intrinsecamente politico della lingua. Riserva dunque alle notizie un'analisi diffidente, sospettosa, volta a decostruire la densità semantica non neutrale delle parole per scorgervi inquietanti tracce del sostrato risorgimentale e ai suoi occhi nazionalistico dell'Italia. A una lingua logora, portatrice di significati già acquisiti e omogeneizzati, dunque inesorabilmente compromessa, i Subisconi oppongono una pratica conoscitiva tutta nel segno di un consapevole dialogismo, ricercato a più riprese, anche attraverso la potente immagine della finestra. Sia Vivés che Gaspare avvertono infatti, in maniera e misura diversa, il bisogno di confrontarsi con altri su quanto accade loro intorno, a cominciare appunto dall'esplosione del 12 dicembre 1969. Lei così si rivolge agli uomini che incontra nella cooperativa in cui lavora:

Non posso dirvi altro che di discutere... molto, sempre, su tutto; sul fatto, sui suoi elementi, su come si sarebbe svolto, su come viene presentato, interpretato. Se questa esplosione resta integra e isolata, soltanto celebrata nei discorsi degli uomini di potere, viene consacrata per sempre come una pala d'altare: continuerà a esplodere sempre, e a intimidirci per sempre. Seguiremo ogni notizia e la discuteremo a fondo.³¹

La protagonista sente l'esigenza di sviscerare l'avvenimento storico, leggerlo discutendone l'interpretazione dominante, spostarlo dal piedistallo su cui è comodamente riposto, violare la cornice nella quale viene inquadrato. Questa concezione quasi socratica della pratica intellettuale, che tanto valore conferisce al momento dialogico anche come opportunità e proposta di riflessione critica condivisa, assimila Vivés al suo autore e ne fa il lucido ed estroverso contrappunto all'intellettualità sofferta e per certi versi autoreferenziale del marito. Ancora nella sua prospettiva:

Il diario sarebbe stato un'inutile indulgenza. Quanti ne aveva iniziati il suo Gaspare! E come erano apparsi a lei piuttosto irrilevanti, fuori del tempo e del pensiero storico! Tutto invece doveva essere ricominciato da capo, riportato al momento della proclamazione della repubblica spagnola del 1931.

³¹ *Ivi*, p. 51.

Lì era cominciata una partita che era ancora aperta. Gaspare si era ritirato da tempo, si era messo sopra, di fianco, di traverso e filava il suo bozzolo di rabbia e di dolcezza. «Ma io?» scrisse Vivés a se stessa sul foglio che aveva scelto poco prima.³²

La proclamazione della repubblica spagnola viene letta come una rottura nel continuum storico alla quale rifarsi per prospettarne di nuove. La necessità è quella di un inizio. Vivés percepisce d'altronde come claustrofobiche e limitanti persino le mura di casa che le precludono la partecipazione attiva al movimento storico. Anche di Urbino biasima la fastidiosa marginalità provinciale, riparata dagli eventi del presente grazie allo spesso, metaforico, sipario. A disagio in casa propria (e già allontanatasi dalla patria d'origine), rimpiange di non essere a Milano, di non poter attingere almeno un po' di "centro". Soffre dell'esclusione cui è condannata e tuttavia mantiene un atteggiamento positivo, programma il viaggio nel capoluogo lombardo e dai margini continua a concepire un intervento nella Storia, ancora nel segno della trasformazione: «la storia ci sarà dopo, se riusciremo a fare un buco attraverso il quale passeremo tutti; di là, fuori dal telone. La storia sarà la storia di quello che sapremo fare noi, nell'anarchia, di là».³³ L'uso della prima persona plurale identifica il soggetto indefinito ma partecipativo cui è demandata la transizione storica, il passaggio collettivo che l'intellettuale costruisce e intraprende con la sua comunità di riferimento. L'esigenza di guadagnare spazi e tempi per l'azione non viene inizialmente avvertita da Gaspare, il quale sembra godere di una provvisoria patria nell'autoimposto confino urbinato. Così i due a proposito della casa:

– Per troppo tempo abbiamo soltanto letto, – disse Vivés, – e ci siamo illusi dentro questa casa: l'abbiamo anche acquistata, e addirittura fatto i conti degli interessi. Non conosciamo chi comanda. Non conosciamo l'industria. Non conosciamo Milano. Non conosciamo i sindacati. Non conosciamo gli operai. Non conosciamo una collettività. Non conosciamo un comune. Tutto ci appare fatto di parole e di quel brutto latte della televisione. È come la repubblica del 1931: la stessa costituzione, la stessa faccia borghese.

³² *Ivi*, p. 61.

³³ *Ivi*, p. 96.

– Perché dici a me queste cose? Abbiamo vissuto. Hai potuto scrivere e anche lavorare senza servire nessuno. Tanti ti considerano la loro maestra, – disse Subissoni concitato al punto da essere immobile. – Tanti, – ripeté. – E se è per la casa che devi soffrire possiamo rivenderla, – ricominciò a tremare, con l’occhio ancora fisso, in alto.³⁴

Le reazioni anche corporee di Subissoni all’ipotesi di lasciare la propria abitazione sembrano indizio del suo acclimatemento alla condizione dell’esilio metaforico in cui si è autorecluso e del disagio connesso a quest’altezza a una sua eventuale interruzione. Significativo è poi il riconoscimento, da parte di Vivés, della necessità di una conoscenza diretta dell’industria, al quale il marito risponde rivendicando la presunta libertà e indipendenza goduta da entrambi. La sete di conoscenza è sopportata e gestita da Vivés con maggiore serenità solo perché proiettata su un orizzonte progettuale in cui la trasformazione è ancora possibile, laddove invece l’atteggiamento di Gaspare appare ben più malinconico e regressivo. Libera dalla paura ideologica (sentimento tipicamente volponiano) che paralizza Gaspare e lo mantiene nell’isolamento, Vivés affronta la realtà con un approccio molto più maturo, sa che la marginalità del pensiero non deve necessariamente coincidere con un passivo distacco e, in uno dei dialoghi con Gaspare su cui si tesse la trama del romanzo, con lucida autocoscienza così lo redarguisce:

Anche noi siamo stati orgogliosi. Lontani con orgoglio e quasi con scherno dalla politica e dall’azione; isolamento come crisma di superiorità, come se intorno non ci fossero che le creature di quelle che una volta allevammo noi. [...] Il secondo punto è la paura. Devi sapere che ho paura che questo orgoglio ci abbia allontanato per sempre dalla vita, dalla possibilità di riprenderla. E la paura fa anche un altro passo, e s’ingrandisce: che non ci sia più vita per noi.³⁵

La rappresentazione dell’esilio intellettuale dei protagonisti si associa alla riflessione sull’argomento in termini più generali. Gaspare giunge ad affermare lapidariamente che «ogni uomo in Italia è un

³⁴ *Ivi*, p. 63.

³⁵ *Ivi*, p. 132.

esiliato. Chi più di Leopardi e di Manzoni?»,³⁶ e così la compagna, riconsiderando il passato della propria patria: «So bene quanto vale quel che dici. L'unica unità della Spagna è nel vagabondare di Don Chisciotte».³⁷ La vocazione all'esilio e a quello che si potrebbe definire come nomadismo intellettuale è ricondotta a ragioni storiche e, in un'ottica anarchico-libertaria, individuata come solo elemento unificante di nazioni la cui legittimità istituzionale è messa in dubbio.

Alla morte di Vivés segue la tardiva *Bildung* di Gaspare.³⁸ Presa coscienza troppo tardi della necessità di lasciare la culla di Urbino, il suo rassicurante palcoscenico, Subissoni è quasi obbligato a "crescere" ideologicamente. È così che riscopre lo spazio e il tempo della strada, l'esperienza del transito, in allucinate peregrinazioni che hanno vero valore iniziatico e durante le quali, ancora in forma dialogica, ha modo di sottoporre a verifica la tenuta delle sue posizioni. Con la missione di sottrarre la giovane Dirce alle mire del conte Oddino, ma in realtà per dare postumo compimento al desiderio di Vivés, Gaspare, come è noto, organizzerà infine la partenza verso Milano, verso i luoghi della Storia, oltre il sipario ducale. Costituendo con Dirce una nuova microcomunità, Gaspare darà vita a una modificazione dal basso delle strutture sociali, mettendo in pratica di fatto l'ideale anarchico e così "tradendo" la propria condizione di partenza.

A sancire la posizione intellettuale dei Subissoni contribuisce poi, in funzione contrappuntistica, la narrazione parallela della vicenda degli Oddi. Il compatto nucleo formato dal conte, dalle zie Marzia e Clelia e dal fedele e scaltro autista Giocondo Giocondini vive l'isolamento urbinato in senso ancora diverso. Privi di ogni tensione verso l'esterno e ripiegati entro la dimensione domestica, il contino e le zie limitano la propria intellettualità alla passiva contemplazione di trasmissioni televisive. Quando queste esulano dal puro intrattenimento, vengono messe a tacere con stizza. In questo quadro ben definito, che priva gli Oddi di ogni intellettualità autonoma, a proposito della formazione culturale di Marzia e Clelia il brano seguente può essere letto anche con valore di riflessione metaletteraria sull'industria culturale:

³⁶ *Ivi*, p. 138.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. S. Di Giacinto, «*Il fuoco di una certa ricerca*», intervista a P. Volponi, in *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, a cura del Gruppo Laboratorio, Milano, Franco Angeli, 1995, pp. 69-84: pp. 73-74.

Marzia e Clelia si erano anche date qualche anno prima alla lettura, facendo brutti incontri e subendo gravi affronti da tante pagine; ma alla fine avevano trovato il loro laticello, la prima, in Italo Calvino, nei suoi nobili più o meno integri ma sempre corretti e gentili, degni delle casate e delle vecchie virtù: descritti, gli uni e le altre, così bene, con una penna asciutta e sottile che seguiva la lettrice minuta e attenta.... ron-ron... in ogni momento, a letto, mentre si alzava, davanti alla porta, per le scale: anche a tavola, con quelle vicende come merletti... con quelle parole che sapevano bussare e farsi aprire; la seconda, nelle casalinghe virtù di Natalia Ginzburg, dove tutta ben in ordine era la famiglia, ciascuno dei membri con le proprie qualità, anche con i suoi tic o capricci... ma sempre ben cosciente della giusta autorità, dei buoni sentimenti e partecipe della forza familiare: ciascuno così protetto dalle buone e anche dalle cattive parole, dalle regole e maniere anche stravaganti ma sempre famigliari; lontano dalla cattiveria di questo mondo, che appariva raramente, comunque sempre sotto, e non degno della famiglia e nemmeno di quella penna... caso mai ogni tanto di qualche occhiata e giudizio o di qualche ammonimento. Oddino quindi per alcuni anni fu nutrito segretamente dei buoni sentimenti [...]. Ma Oddino aveva per sua fortuna virtù intemerate e rimase del tutto estraneo, sovrastando, con la sua statura enorme e con lo spessore della sua autosufficienza, quegli imbonimenti savoiardi. Da solo però si era letto il Don Chisciotte della Mancia.³⁹

Osservato da una prospettiva ironica, il microcosmo intellettuale di Marzia e Clelia si mostra disponibile ad accogliere con favore soltanto i contributi culturali che consolidino idee e convenzioni già acquisite. Nella letteratura, le sorelle cercano consolazioni e conferme, visioni rassicuranti, specchi che le restituiscano a se stesse integre e salde nei propri principi; si trastullano nella godibilità ornamentale delle pagine di autori che, forse con giudizio troppo severo, sono ridotti a difensori dell'ordine esistente. Calvino con la sua ludica leggerezza, la Ginzburg con la sua voce domestica e borghese, diventano emblemi di una letteratura che si allontana dai clamori stridenti della Storia per ripiegarsi su un bacino narrativo fantastico o privato. Sebbene le poetiche dei due autori citati siano ben più complesse e certo irriducibili alle poche indicazioni appena fornite, dal confronto con la

³⁹ P. Volponi, *Il sipario ducale*, cit., p. 101.

scrittura volponiana emerge di quest'ultima, per contrasto, la radicale diversità, la natura programmaticamente tesa appunto a rompere la realtà, denunciandone le convenzioni con uno stile per certi versi violento e spiazzante nel quale difficilmente le sorelle Oddi potrebbero "sentirsi a casa".⁴⁰

IV. «La libertà, la libertà»: *Il pianeta irritabile*

Il pianeta irritabile (1978) è il romanzo volponiano in cui l'intellettualità dei personaggi si presenta più "diffusa" fin quasi a potersi dire parcellizzata. Aderendo all'assunto gramsciano che postula l'intellettuale in ogni uomo (o, nel caso specifico, animale),⁴¹ poiché nel mondo post-apocalittico in cui la vicenda è ambientata non vi è altra sfera pubblica che quella formata dalla ristretta comunità dei personaggi la nozione di "intellettualità" andrà ricalibrata su questa dimensione nuova e intesa qui come esercizio ed espressione del pensiero nonché di interessi non necessariamente pertinenti a un'istituzione o a un gruppo di individui. Nel circo⁴² di cui i protagonisti fanno parte prima della grande esplosione che squassa il pianeta si può vedere una trasparente allegoria del mondo (e della produzione artistica in particolare) con le sue gerarchie e i suoi rapporti di forza. Finché il circo è in funzione, l'oca, l'elefante, il babbuino e il nano al centro del romanzo sono tutti accomunati dalla condizione di cattività e servitù. Strappati, anche da generazioni, all'ambiente di origine, sfruttati a fini economici per l'intrattenimento del pubblico o, come nel caso del nano, impiegati nella manutenzione della struttura (quasi un letterale "mandare avanti il baraccone"), sono alienati a se stessi. Roboamo «non sapeva cosa fossero libertà e indipendenza; aveva solo dovuto servire e obbedire»,⁴³ il nano deve «molto del dramma della sua vita [...] a quell'operazione del raccogliere e del portare via merda con tempestività e precisione»;⁴⁴ l'oca vede le proprie ali, immagine suprema di libertà, come il mezzo attraverso cui può più facilmente

⁴⁰ Sull'irrequietezza della scrittura cfr. almeno T.W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* [1951], trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1994, frammento 51, pp. 93-94.

⁴¹ Cfr. A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 7.

⁴² Sull'immagine del circo nella narrativa volponiana cfr. P.N. Pedroni, *Volponi and desired exile*, in «Italian culture», X, 1992, pp. 195-203: p. 201.

⁴³ P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, in Id., *Romanzi e prose*, II cit., p. 291.

⁴⁴ *Ivi*, p. 293.

essere sfruttata; la scimmia amadiade, dalle sbarre inamovibili della sua gabbia, prova rabbia e frustrazione.

Una volta venuta meno, in seguito all'esplosione, la struttura del circo con il suo rigido ordinamento, si può osservare nei protagonisti il traumatico risveglio alla libertà. Quest'ultimo termine è infatti ricorrente lungo tutto il corso del romanzo, quasi in forma cantilenante come nell'inquietante ritornello «“Catari, Catari” oppure “la libertà, la libertà”»,⁴⁵ ulteriormente articolato, più avanti nel testo, nella versione seguente: «“Catari, Catari” oppure “libertà, libertà”. “La libertà mi fa male perché”. Per il nano questi erano punti per i suoi pensieri: sia quando ne aveva concluso uno, sia quando stava per smarrirsi dietro a tanti».⁴⁶ Nell'ultima occorrenza riportata, il riferimento ironico a certa cultura popolare italiana si associa a una ben più seria allusione alla difficoltà di praticare la libertà dopo lunghi periodi di asservimento. Il nano, disabituato al cogitare da lunga e imposta quiescenza, sente il bisogno di puntellare i suoi pensieri con *cliché* linguistici e formule stereotipiche. L'inettitudine alla libertà non è d'altronde prerogativa esclusiva di Mamerte/Zuppa. Per una sorta di pigrizia intellettuale o per rassegnata interiorizzazione della naturalità della servitù, all'indomani dell'esplosione i personaggi accettano tacitamente e di buon grado che la scimmia Epistola si ponga a capo della compagnia. I quattro sviluppano, all'interno della nuova gerarchia, un'intelligenza per così dire funzionale e differenziale: «il capo, il ricognitore (ce l'avevano in gran conto anche i circhi, colui che andava a scegliere le piazze), il trasportatore e poi lui [il nano] che era al rimorchio, utile ogni tanto, ma non essenziale per il gruppo».⁴⁷

L'onomastica dei personaggi è già, in questo senso, significativa⁴⁸ e contribuisce a fare, degli animali, antropomorfe allegorie a chiave, riducendoli a esseri unidimensionali: un processo progressivamente rovesciato nel corso del romanzo.

Epistola, in quanto creatura più prossima all'uomo (più del nano, disumanizzato agli occhi dei compagni da deformità e servilismo indotto), ne incarna l'attitudine al dominio dispotico e al comando. Di

⁴⁵ *Ivi*, p. 283.

⁴⁶ *Ivi*, p. 300.

⁴⁷ *Ivi*, p. 308.

⁴⁸ Cfr. anche A. Gaudio, *Per una cartografia del tardo capitalismo. La verifica utopica del «Pianeta irritabile» di Paolo Volponi*, in «Critica letteraria», XXXVI, 141, 2008, pp. 676-686: pp. 684-685.

ogni luogo che la compagnia attraversa, pretende di sondare e acquisire le risorse, giungendo a controllare il territorio anche attraverso la sua ridefinizione: «prende possesso di ogni cosa e la collocava in un ordine che doveva sancire il suo dominio».⁴⁹ In questo senso egli è, come l'antagonista Moneta che fa la sua comparsa alla fine del romanzo, portatore dell'intellettualità efficiente del borghese medio occidentale, che vive dell'ordine e del controllo che instaura su spazi, oggetti e spesso anche esseri viventi. Il suo operato, le sue azioni si autogiustificano nell'ottica di un presunto bene comune, nella missione liberatrice di condurre dall'alto la compagnia verso un futuro migliore, un orizzonte più roseo. Ciò passa necessariamente attraverso il conflitto con l'altra istituzione forte, appunto il drappello di uomini superstiti riuniti sotto il comando del governatore Moneta. Questi si esprime esplicitamente nei termini uniformanti di "umanità", là dove afferma che:

– [...] Amici o nemici non ci sono più! Gli uomini non ci sono più! C'è solo l'umanità! Chi è vivo può venire con me dall'altra parte: salire con me sul razzo che ci porterà su un mondo nuovo e migliore.

Là potremo ricominciare e rifare una storia.

Dio è con me. La storia è con me. La salvezza, l'unica possibile, è nel mio cuore, come nelle mie mani.

Roboamo già inquieto con se medesimo per lo sbaglio da studente infelice in cui era caduto prima, s'incazzò e sbottò con tutta la gran cassa della sua esperienza e del suo corpo: – Imbecille.

Il nano si mise a ridere e continuò da non potere fermarsi più, presto imitato dall'elefante e anche dagli altri.⁵⁰

L'ideologia che appiattisce l'individuo sulla dimensione collettiva ma non partecipativa di una non meglio precisata umanità è qui presentata in veste quasi caricaturale. Un uomo-istituzione (per "Moneta" si legga agevolmente: "capitalismo") si attribuisce lo statuto di potenza soterica investita della prerogativa esclusiva della salvezza universale. Dalla prospettiva straniata di cui godono in virtù della loro essenza ibrida tra umano e animale, i protagonisti smascherano senza difficoltà la retorica

⁴⁹ *Ivi*, p. 305.

⁵⁰ *Ivi*, p. 426.

che informa le parole del governatore e, con procedimento rabelaisiano,⁵¹ la ribaltano in carnevalesca, deflagrante risata. Roboamo, Zuppa, Plan Calcule ed Epistola hanno infatti sperimentato, per mezzo del transito attraverso un mondo di rovine e tuttavia nuovo, un progressivo esilio dall'umanità e dal suo sistema di regole e gerarchie, di cui pure sono stati parte. Sebbene siano inizialmente indotti dall'abitudine a riprodurre il vecchio mondo verso cui, in forme diverse, provano evidentemente "nostalgia", gradualmente subentra per i personaggi il momento creativo e positivo e, alla trasformazione dell'ambiente in cui vivono, segue la modificazione del loro sistema sociale. Nel corso del romanzo, sembrano infatti prendere progressivamente coscienza della loro acquisita estraneità alla realtà che precede l'esplosione, alle sue dinamiche sociali e culturali e alla sua struttura fundamentalmente antropocentrica. Una volta fuori dal microcosmo del circo, i quattro possono coglierne la natura storica e dunque soggetta al cambiamento.

La presa di coscienza delle nuove possibilità passa anche attraverso la riappropriazione dei rispettivi corpi e delle funzioni fisiologiche. Alla fine del romanzo e dopo un'esistenza trascorsa a rimuovere gli escrementi altrui, Mamerte/Zuppa misura così con sollievo l'avvenuto mutamento: «Finalmente, – disse, – butto via la merda mia».⁵² Alla morte di Epistola e del governatore Moneta i tre sopravvissuti non hanno più bisogno di mimare comportamenti umani o svolgere funzioni eterodirette e possono interamente dedicarsi all'impresa della sopravvivenza:

In quei gesti ciascuno voleva provare di esistere per quel che era, e intendeva inoltre dichiarare ed esprimere il proprio senso di parità con gli altri.

Roboamo non sentì più il bisogno di filosofeggiare; né l'oca di fissare gli occhi e di avviarne i tre dischi in senso contrario uno all'altro; né di fare solfeggi o canzoni con il sassofono del collo e le note del quaqua.

⁵¹ Rabelais rientra tra i modelli cui Volponi si rifà esplicitamente, come testimonia l'esame delle carte condotto da Emanuele Zinato per cui cfr. E. Zinato, *Commenti e apparati*, in Volponi, *Romanzi e prose*, II, cit., p. 730. Sull'argomento si veda anche P. Zublena, *Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel «Pianeta irritabile» di Volponi*, in Volponi *estremo*, cit., pp. 461-476.

⁵² P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 448. In un autore così attento alla dimensione fonica della lingua, non sorprende la rima interna, con funzione enfatica e ironica.

Il nano non sentì più la colpa di nascondere qualcosa di suo.⁵³

Dalla parcellizzazione delle loro intellettualità, funzionalizzate a poche e ripetitive mansioni, i personaggi pervengono a una dimensione libera e corale, paritaria, deliberatamente condivisa. Perché ciò accada è necessario compiere una trasformazione collettiva e tornare animali in senso pieno, dal momento che «Nessun animale ripete: ciascuno invece è sempre nuovo perché sa di andare con ogni gesto e anche insieme con ogni altro verso la sua finalità. La finalità è la vita. La vita è fatta come a ogni specie piace di farsi la vita».⁵⁴ Nel caso di Mamerte, la transizione all'animalità è lenta e non sarebbe possibile senza uno sforzo di volontà:

- Tu, - diceva Roboamo, – sei un uomo buono e libero, forse perché non hai mai conosciuto e vissuto con i tuoi genitori. E poi perché sei stato prigioniero.
- Forse anche, e forse di più, perché sono storpio, – rispondeva Mamerte per diminuire quei complimenti. – Sono e sono stato sempre uno storpio.
- No, no. Non è questo che conta. Un uomo storpio sarebbe potuto diventare più ancora un soggetto devoto, un fedele riconoscente. Non basta essere appena diverso, per non diventare un uomo; occorre volerlo e anche esercitare questa volontà con molta forza e con un grande giudizio. Altrimenti non ti saresti salvato.⁵⁵

Solo da una posizione marginale, in ricercato esilio dall'umano, Zuppa può attingere l'animalità che gli è necessaria per vivere bene nel nuovo mondo e guadagnare la sospirata libertà. In questo senso, il suo profilo può essere accostato a quello di Idelcditu, l'imitatore del canto di tutti gli uccelli, verso cui peraltro Mamerte prova una certa attrazione e che più volte evoca con nostalgia.

Il personaggio di Idelcditu agisce quasi *in absentia* lungo tutto il romanzo. La sua storia è ricostruita in sequenze digressive che temporaneamente sollevano lo sguardo del lettore dalla comunità circense in viaggio (già seguita in analessi) e lo dirottano verso il passato. Tecnico elettronico, l'imitatore giunge in possesso di un nastro che

⁵³ *Ivi*, p. 451.

⁵⁴ *Ivi*, p. 429.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 427-428.

contiene le registrazioni del canto di tutti gli uccelli. Nel mondo distopico in cui vive non può che ascoltare il documento in clandestinità: se intercettato, sarebbe infatti accusato di spionaggio. Decide di imparare a riprodurre i versi degli uccelli e, denunciato, è letteralmente esiliato. Dal confino riesce a sfuggire e compie una serie di peregrinazioni prima di giungere in un paese che accetti e onori la sua abilità e infine al circo.

La sua vocazione può essere interpretata in più direzioni. Gli uccelli sono immagini ricorrenti nella produzione volponiana sia in prosa che in versi. Spesso figure della migrazione, sono tipicamente associati al canto poetico ma anche al lavoro dentro l'industria. L'unione dei due significati porta a vedere nell'imitatore una rappresentazione del poeta migrante che, nel mondo degradato in cui opera, come ultima espressione dell'autonomia dell'arte si limita a riprodurre la voce dei suoi omologhi animali. D'altro canto, quest'ultima attività gli consente di avvicinarsi all'animale, acquisendone il verso. L'ibridità conquistata ne fa un'immagine della dialettica riproduzione-trasformazione che non riesce a sciogliersi tuttavia nella pura animalità.⁵⁶

La vicenda di Idelcditu è comunque tutta riassumibile nel segno del distacco. Anche dopo l'esplosione, segue la compagnia a distanza, non visto per un po', e questo scarto è contemporaneamente imposto dalla volontà di Epistola ma anche ricercato dallo stesso Idelcditu. Così Roboamo, rivolgendosi a Mamerte/Zuppa:

L'imitatore ci ha raggiunto sopra la città del ghiaccio, quando noi non potevamo fare nulla; e lì si è mostrato apertamente. Parlò a lungo con me rimanendo a una distanza di una cinquantina di metri, anche per darmi dei consigli sul modo di ripararci e di sopravvivere. Il capo gli buttò del cibo; ma non lo volle con noi. Che facesse la sua strada, libero! *Liberò* anche se avesse deciso di continuare a seguirci. Anche l'imitatore mi disse che non si sarebbe unito a noi; che ci seguiva perché gli faceva comodo: gli aprivamo la strada, lasciavamo resti: cibo, oggetti, armi.⁵⁷

Anche dopo la sconfitta di Moneta, l'imitatore sceglierà di proseguire da solo il proprio cammino, preservando una residua autonomia. Questa immagine, parallela a quella della nuova comunità

⁵⁶ Sul personaggio di Idelcditu cfr. anche M. Colonna, «*Il pianeta irritabile*», o *l'epica della mutazione*, in Paolo Volponi: *scrittura come contraddizione*, cit.

⁵⁷ P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 444.

paritaria formata da Roboamo, Mamerte e Plan Calcule chiude il romanzo sullo scenario di una doppia utopia, resa possibile solo dall'esilio. Con le parole di Alessandro Gaudio:

Solo l'utopia, intesa come ricerca e scienza, esilio di chi vuole scrivere il reale e parteciparvi attivamente, necessità poetica di una cultura ibrida, equilibrio instabile tra il margine e l'orizzonte del quotidiano e contraria a ogni fondamentalismo e a ogni imperialismo, può consentire all'uomo di recuperare la sua animalità inibita.⁵⁸

Non sarà forse allora una forzatura istituire un collegamento fra la comunità post-apocalittica e quella con cui il Volponi scrittore nella realtà del suo tempo voleva mettersi in transito.⁵⁹ In tal senso appare particolarmente significativa la conclusione del romanzo, in cui il nano decide di dividere con i compagni di viaggio la poesia donatagli dalla suora di Kanton e di mangiarla, senza essere mai riuscito a leggerla. Al di là dei riferimenti eucaristici, si tratta di un riassorbimento della letteratura nella sfera materiale, fisiologica, partecipativa, di una negazione alla poesia dello statuto di monumento. Ciascuno la assume secondo i propri bisogni e solo così la parola sulla carta cessa di essere autoreferenziale, perché il lavoro della letteratura non può darsi fuori dalla sfera della produzione materiale e dal contatto con chi la assume e le dà senso.

V. Dall'industria della coscienza alla coscienza dell'industria

Da Albino Saluggia a Guido Corsalini, i personaggi di Volponi compongono, talvolta per allegoria, una galleria di rappresentazioni dell'intellettuale in rapporto con l'industria e con le sue degenerazioni. Esuli, transfughi dalla fabbrica, nevrotici, giungono a salvarsi solo tradendo la propria condizione, tentando di uscire dall'industria della coscienza per guadagnare la coscienza dell'industria, fino a rinunciare all'intellettualità umana facendosi "più" uomini nella natura animale. I transiti e le trasformazioni che compiono rientrano nella sfera di un possibile che oggi sembra precluso a una società forse postindustriale ma certamente non postcapitalistica. Con le parole di Slavoj Žižek:

⁵⁸ A. Gaudio, *Per una cartografia del tardo capitalismo*, cit., p. 679.

⁵⁹ Per un collegamento con il movimento del '77 cfr. ancora E. Zinato, *Commenti e apparati*, cit., p. 735.

Oggi, la suddivisione tra ciò che è possibile e ciò che non lo è si determina in modo strano, con un medesimo eccesso nella definizione di entrambe le categorie. Da un lato, nel campo dello svago e delle tecnologie, ci martellano con “niente è impossibile”. [...] In campo socio-economico, al contrario, la nostra epoca si caratterizza per il credo in una società giunta alla piena maturità, che ha saputo rinunciare alle vecchie utopie millenariste e accettare le costrizioni della realtà (da intendersi: della realtà capitalista), con tutti gli impossibili che la proteggono. “Non potete” è la sua parola d’ordine, il suo primo comandamento: non potete impegnarvi in grandi azioni collettive, che porterebbero necessariamente al terrore totalitario; non potete insistere sullo stato assistenziale, se non volete perdere competitività e provocare una crisi economica [...]. Oggi, l’ideologia dominante si sforza di persuaderci dell’impossibilità del cambiamento radicale, dell’impossibilità dell’abolizione del capitalismo, dell’impossibilità di creare una democrazia che non si riduca a un corrotto gioco parlamentare, riuscendo al tempo stesso a rendere invisibile l’antagonismo che attraversa le nostre società.⁶⁰

In quest’ottica, i personaggi volponiani sono momento di una libertà letteraria che, in forma di proposta, si proietta sull’essere umano in carne e ossa, sulla comunità dei lettori, e se questo spirito militante non rappresenta forse una traiettoria dominante nel panorama italiano contemporaneo,⁶¹ certo può agire come sollecitazione dal margine per chi si domandi, rispetto all’impresa capitalistica e alla potenza dei suoi condizionamenti economici, che posizione assumere.

⁶⁰ S. Žižek, *Si può uscire dalla rete e preparare l’impossibile*, in «Le Monde Diplomatique», XVII, 11, 2010, pp. 18-19.

⁶¹ Cfr., a titolo esemplificativo, le dichiarazioni di Mario Marchetti, presidente dell’edizione 2015 del Premio Calvino, contenute in un’intervista radiofonica rilasciata a Maria Vittoria Novati, per Radio Ca’ Foscari, a conclusione di un incontro tenutosi presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia nel mese di ottobre 2015, dal titolo *Gli esordi: Letterature al futuro*, coordinato da Alessandro Cinquegrani: «Sicuramente la letteratura può cambiare l’individuo, il modo di vedere le cose, la sua emozionalità. Non può cambiare la società, questo lo vediamo: ci sono stati grandissimi scrittori e la società non si è modificata. Si è modificata tecnologicamente ma non sotto il profilo umano. I problemi di un tempo si sono riproposti in maniera diversa».