



factory at night, Crystalline Radical

La disciplina di fabbrica. Uno studio
tematico. Analisi di *Donnarumma
all'assalto* di Ottiero Ottieri e
Vogliamo tutto di Nanni Balestrini

GIORGIO CORATELLI
Università di Siena, Italia

ABSTRACT: In questo articolo analizzo la rappresentazione della fabbrica come “struttura disciplinare” in due romanzi italiani della seconda metà del Novecento. Dopo aver esposto un approccio rivisitato della critica tematica sulla base della semiotica, considerando il concetto di “disciplina”, analizzo la messa in scena della fabbrica, soprattutto delle relazioni di sapere e dei rapporti di potere, in *Donnarumma all’assalto* di Ottiero Ottieri e *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini. Infine presento due approcci connessi di epistemologia e politica della letteratura per studiare le relazioni tra testo e realtà nel campo letterario.

PAROLE CHIAVE: struttura disciplinare, relazioni di sapere, rapporti di potere, critica tematica, semiotica

ABSTRACT: In this paper I analyze the representation of the factory as “disciplinary structure” in two Italian novels of the second half of the Twentieth Century. First I explain a revisited approach of thematic criticism on the basis of semiotics. Then, considering the concept of “discipline”, I study the *mise en scène* of the factory, especially of the knowledge relations and power relations, in Ottieri’s *Donnarumma all’assalto* and Balestrini’s *Vogliamo tutto*. Finally I present two connected approaches on epistemology and politics of literature to study the relations between text and reality on the literary field.

KEYWORDS: disciplinary structure, knowledge relations, power relations, thematic criticism, semiotics



1. PREMESSA

Questo articolo propone uno studio tematico della rappresentazione della fabbrica in due opere della letteratura italiana del Novecento. Precede qui e segue nelle conclusioni un’introduzione di metodo in cui presento i problemi che si sono posti e che orientano la ricerca.¹

Uno studio tematico non può limitarsi al campionamento di rappresentazioni di un oggetto² in un corpus di opere. Si possono muovere tre critiche a tale atteggiamento –ne farò una quarta nelle conclusioni. Primo: quali sono i limiti di corpus di tale ricerca? Si suppone a priori l’esistenza di un trascendente codice culturale (genere letterario o periodo storico), con ciò limitando il lavoro a una rubrica, sebbene erudita, di figure del contenuto. Secondo: tracciare una relazione diretta tra oggetto esterno e sua presenza nelle opere non può che essere fatto assegnando una funzione referenziale al testo. Vi si oppone ciò che scrive Genette: il testo di finzione ha una funzione paradossale di pseudo-referenza (Genette, 1991: 36), il che pone il problema del trattamento dell’oggetto nel testo. Senza ribadire l’editto strutturalista contro il reale, ci si chiede qual è il rapporto tra opera e realtà, tra oggetto reale e sua presenza

¹ Presento lo stato della ricerca di un lavoro in corso d’opera da più di un anno.

² Parlo di oggetto reale (la fabbrica), non di oggetto ideale (come il diavolo). Tale distinzione non è sempre netta (la morte è oggetto reale o ideale?). Le tre critiche riguardano gli studi sull’oggetto reale ma possono rivolgersi anche agli studi sul secondo tipo di oggetto.

nell'opera; instaurando una relazione diretta non si pone o si evade tale domanda con concetti spesso mal definiti come "immaginario" o "cultura". Terzo: si può rovesciare l'ordine dei rapporti individuando un oggetto circolante in un corpus di opere e da qui la sua presenza in un sistema culturale. Il che o rimanda alla prima critica o, se in questo modo si vuole fornire una descrizione del sistema culturale dal suo interno, allora tale descrizione non potrà che risultare contraddittoria o incompleta. Non ne voglio negare la validità, ma porre dei problemi di metodo per uno studio tematico.

Innanzitutto tra oggetto reale e sua presenza nell'opera vi è una relazione indiretta. Ciò significa prestare attenzione al trattamento dell'oggetto nel testo. Parlo di *testo letterario* come struttura semio-linguistica (Segre, 1985: 45) i cui elementi formali (forma dell'espressione e forma del contenuto) sono delle proprietà. Di conseguenza chiamo l'oggetto presente nell'opera *fatto letterario*, in quanto costruito per mezzo delle proprietà formali del testo letterario.

Vi è una relazione indiretta tra il fatto letterario e il fatto reale: quest'ultimo non è solo l'oggetto di un sistema culturale; dipende innanzitutto dalla periodizzazione che il ricercatore ricostruisce e nella quale l'aspetto culturale va considerato insieme ad altri aspetti (economici, politici e sociali). Ne deriva che il fatto reale non è un dato da prendere in sé, ma un costruito in due sensi, storicamente determinato e ricostruito in sede di ricerca. Si potrebbe chiamarlo, con Latour (1996), un *fatticcio* (*faitiche*).

Si hanno così due problemi intrecciati: una relazione indiretta di ciò che sembrava essere lo stesso oggetto e due prospettive, storica e attuale, che si intersecano. Preciso che la prospettiva attuale può essere considerata come una prospettiva *reader-oriented* nella ricerca teorica, di una lettura a sua volta determinata storicamente e dalla quale non si svincolano i lavori né del critico né del teorico. Come tenere insieme questi elementi?

Ciò che funge da legame è il *tema*. In una relazione diretta sarebbe il denotato dell'opera e nell'opera. In una relazione indiretta il tema non si trova né nell'opera né nel reale. Parafrasando Proust e Deleuze, il tema è virtuale senza essere astratto (Deleuze, 1968: 269). Che posto occupa rispetto all'opera? Il tema è il virtuale delle *tematizzazioni* possibili (Greimas & Courtès, 1986: 394), ovvero dei percorsi di attualizzazione realizzati nei testi letterari (es. il tema della libertà e le tematizzazioni dell'evasione, della guerra civile, della lotta ecc. diversamente messe in scena). Che posto occupa rispetto al reale? Il tema è la struttura formale delle articolazioni possibili del fatticcio, ovvero delle sue attualizzazioni (es. il tema della libertà e le attualizzazioni della libertà di stampa, di sciopero, libertà sessuali ecc. nei vari periodi storici).

Il tema non è arbitrario in assoluto: come virtuale delle attualizzazioni possibili del fatto letterario e

del fatticcio, è legato alla periodizzazione che il ricercatore elabora e al corpus di opere selezionate. È il virtuale di possibilità storicamente determinate: non un oggetto concreto ma la struttura immanente alle articolazioni della periodizzazione e del testo letterario.

Questi sono i presupposti dello studio che presento. Il tema dunque non è la fabbrica ma la sua *struttura disciplinare*. Non si tratta di vedere come questa è rappresentata nelle opere, ma come vi si articola intrecciandosi con i procedimenti letterari. Non potendomi qui soffermare sulle sue articolazioni, rimando alla definizione di *disciplina* di Foucault in *Surveiller et punir* (Foucault, 1975: 139) e alla sua analisi della disciplina di fabbrica nella conferenza tenuta a Rio de Janeiro nel 1973 *A verdade e as formas jurídicas* (Foucault, 1994). Rimando anche all'importante saggio di Deleuze sul pensiero di Foucault (Deleuze, 1986).

In quest'articolo non mi occupo della fabbrica come *faticcio* ma solo come *fatto letterario*. Nelle analisi che seguono mi concentro sui due assi principali della struttura disciplinare: le *relazioni di sapere* e i *rapporti di potere*. Nella letteratura italiana del secondo Novecento vi sono due opere in cui si possono seguire le tematizzazioni dei due assi: si tratta di *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri (1959) e di *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini (1971). Nell'analisi della prima opera mi concentro sulle procedure di esclusione che delineano i confini della fabbrica e sulle descrizioni della catena di montaggio: è il narratore che si occupa dell'assunzione dei lavoratori e osserva le fasi di lavoro da un punto di vista scientifico, tentando di ricondurre, senza riuscirci, tutti i rapporti di potere a delle relazioni di sapere. Nel secondo caso mi soffermo sulla forma politica del testo, quindi, esaminando la messa in scena della fabbrica, mostro come vi sia una continua tensione conflittuale che trasforma lo spazio di lavoro in un campo di battaglia e proietta il protagonista dall'individuale rifiuto del lavoro alla lotta di classe, dalla fabbrica alla società, non essendoci relazioni se non in forma di rapporti di potere.

In entrambe le analisi è importante tenere conto delle procedure semio-linguistiche, in particolare della *voce* (Genette, 1972): l'identità linguistica tra narratore e personaggio non è solo un dato strutturale ma, come vedremo, ha conseguenze rilevanti sulla messa in scena della fabbrica.

I testi che analizzo si collocano in un periodo che va dal 1959 al 1980, il quale comprende due fasi economiche dell'Italia (Crainz, 1996 e 2003), il boom (1959-1971) e la crisi (1972-1980). Questa periodizzazione regge su altri aspetti sociali, politici e culturali, sui quali non mi soffermo. Considerando il contesto letterario, le due opere aprono rispettivamente alla "letteratura industriale" e alla "letteratura selvaggia" a partire da una certa serie di problemi che il testo letterario deve affrontare quando si occupa

della fabbrica. In questo senso instaurano un discorso letterario e permettono di delineare, nello stesso periodo, un corpus di opere da analizzare. Di tutto ciò dirò nelle conclusioni tornando sul rapporto tra opera e realtà.

2. OTTIERO OTTIERI, *DONNARUMMA ALL'ASSALTO*: LA RAGIONE DELLA FABBRICA

Ottieri scrisse *Donnarumma all'assalto*³ (DA) tra il 1955 e il 1957; tra il 1955 e il 1956 era stato selezionatore del personale a Pozzuoli, presso la fabbrica Olivetti (inaugurata nel 1955): da questa esperienza nacque DA.

Autore e narratore si confondono: DA è il diario di un dirigente d'azienda (semplicemente "dottore") addetto alla selezione del personale in un nuovo stabilimento costruito nel Sud, a Santa Maria, da una Società del Nord che, come l'Olivetti, produce calcolatrici. Il dato contestuale non è trascurabile: per Adriano Olivetti la fabbrica doveva essere una "comunità" (Renzi, 2008: 49), progetto basato sulla fiducia nel progresso e sull'*emancipazione* degli operai (Berta, 2001: XIV). Negli anni Cinquanta attirò vari intellettuali, assunti nell'azienda con incarichi dirigenziali, fra i quali Ottieri che, come scrisse ne *La linea gotica*,⁴ fin dal 1948, anno del suo arrivo a Milano, era in cerca di un lavoro che lo avvicinasse agli operai (Ottieri, 2009: 317). La fabbrica di Pozzuoli, disegnata dall'architetto Luigi Cosenza, immersa nel verde e in armonia col paesaggio, dalle pareti di vetro, rappresentava non la colonizzazione del Sud da parte della grande industria bensì l'*integrazione* del Sud nella comunità di fabbrica (Ochetto, 1985: 200). Condividendo questa ragione Ottieri ne percepì il limite: la fabbrica non poteva assorbire tutti i disoccupati e rimaneva un corpo estraneo al territorio.

Da un lato vi è l'ordine razionale della fabbrica: la divisione del lavoro e la procedura scientifica di assunzione, la psicotecnica, che misura abilità manuali e intellettuali del candidato. Dall'altro lato la disperazione dei disoccupati, l'esuberanza vitale e il loro rifiuto della resa (Mauro, 1965: 30). Il nome di uno di loro, il violento Donnarumma, dà il titolo al romanzo: insieme ad altri –Accettura, Chiodo, Conte, Dattilo, Papaleo– si apposta tutti i giorni fuori dello stabilimento, incrinando con la sua sola presenza l'ordine razionale.

³ Cito dall'edizione delle *Opere scelte* (Ottieri, 2009) riportando la sigla DA e il numero di pagina.

⁴ Si tratta di una raccolta di taccuini scritti tra il 1948 e il 1958 e pubblicati nel 1962.

A partire da questa rigida opposizione si delineano due coordinate per l'analisi della messa in scena della fabbrica: considerando l'opposizione "Dentro vs Fuori", si può mostrare come la psicotecnica, da strumento di misurazione interno della forza-lavoro, si trasformi in procedura di esclusione che innalza il muro che separa la fabbrica dai disoccupati, sancendo il fallimento del *progetto di integrazione*; seguendo il punto di vista del narratore sulla fabbrica e le sue riflessioni sull'organizzazione del lavoro si può sottolineare come il tentativo di condurre a relazioni di sapere i "congelati" rapporti di potere non gli permetta di comprendere gli operai e di risolvere la contraddizione del "macchinismo industriale", conseguendone l'insuccesso del *progetto di emancipazione*.

Nella riflessione sulle prove che i candidati devono affrontare emerge subito il ruolo della psicotecnica e il contrasto tra fabbrica e disoccupati: "Il colloquio e gli esami psicotecnici alzano una rete protettiva, un vaglio fra noi e loro, tra la fabbrica e il paese; sono anche la nostra difesa dalla disoccupazione. [...] *Selezione scientifica e disoccupazione si negano*" (DA: 34. Corsivo mio). Su quarantamila pochissimi passano i test. Si innalza un confine invalicabile: più che selezionare, scrive il narratore, si screma: "è più facile che un cammello passi attraverso la cruna di un ago che uno di Santa Maria attraverso l'esame psicotecnico [...] questo è un imbuto, da una parte entra un fiume, dall'altra esce solo un rigagnolo" (DA: 18). Uno dei tratti della psicotecnica è selezionare le attitudini della forza-lavoro per poterla indirizzare verso mansioni idonee alle sue caratteristiche (Gallino, 1993: 391). Ma a Santa Maria la scrematura dei candidati avviene per eliminazione, con procedure di esclusione e non di inclusione. Le tecniche di selezione non sono neutrali: colorandosi del luogo dove si svolge, la psicotecnica entra in conflitto con la disoccupazione la quale "*ridicolizza tutti gli sforzi della ragione, di cui la psicotecnica è una delle ultime figlie*" (DA: 18. Corsivo mio). L'assunzione comporta un tale scarto di soggetti che è impossibile valutare correttamente le attitudini di chi lavora (DA: 155).

La ragione, allora, difende se stessa e si appella all'oggettività della fabbrica. Lo si vince nel colloquio, quando lo sguardo del funzionario deve incrociare quello del candidato, analizzarlo "come in una fotografia a mezzo busto" (DA: 18). Gli intervistati sono tanti, passano pressoché anonimi e, dato il contesto, "l'intervista si trasforma, per forza, in una loro disperata richiesta" di lavoro (DA: 19); l'intervistatore, che non manca di umanità e vorrebbe conoscere meglio tutti i candidati, deve difendere le necessità della fabbrica, rendere accettabile "la nostra parte di razionalità e ragione" (DA: 19).

Le procedure di esclusione, "la strozzatura dell'imbuto" (DA: 19), non dipendono dal selezionatore ma dalle condizioni di equilibrio e di ordine dell'organizzazione produttiva. La fabbrica –spiega il narratore al disoccupato Accettura– ha le sue leggi; non i regolamenti disciplinari, ma la sua struttura disciplinare:

Solo l'organizzazione produttiva decide. Questa fabbrica funziona solo perché l'organizzazione guarda al futuro e ci permette di vivere. Ora l'organizzazione, –e nessuno ci può fare niente, né il direttore, né il capo del direttore, né il presidente, in alta Italia, e io meno che mai– impedisce... impedisce questa organizzazione che vengano assunti altri operai. Che dunque venga assunto lei, Accettura (DA: 62).

Il muro che divide fabbrica e paese e difende la razionalità della prima dalla disperazione dei disoccupati è alto. Dall'esterno, dal paese, di notte, lo stabilimento appare asettico e lontano “come un castello orizzontale di vetro” (DA: 78). Dall'interno la divisione del lavoro trasforma l'uomo, lo emancipa: ma se l'operaio che è dentro non è il meridionale che è fuori (DA: 156), allora si recide il legame tra cultura di fabbrica e cultura sociale. L'una deve prevalere sull'altra. Sono segni del fallimento del progetto di integrazione. Lo si è visto nella risposta del narratore ad Accettura, lo si vede con l'apparizione di Donnarumma. Questi pretende di lavorare senza presentare domanda di assunzione e svolgere i test: come gli altri disoccupati considera naturale che la fabbrica sia stata impiantata lì per dare lavoro a tutti. Minaccia narratore, segretaria e direttore, viene infine accusato di aver fatto esplodere una bomba carta. La sua presenza, il volto accigliato e l'aria di rimprovero, incombe ogni giorno sullo stabilimento, ne fende le vetrate: Donnarumma incarna la resistenza dei disoccupati contro le leggi dell'organizzazione.

La seconda coordinata conduce nello stabilimento. Le osservazioni e le esperienze del narratore si confrontano con le parole del presidente della società, che Ottieri trasse dal discorso con il quale Olivetti inaugurò lo stabilimento di Pozzuoli (Olivetti, 2001: 96-103): “*La fabbrica fu quindi concepita ... sulla misura dell'uomo...* Sulla misura dell'uomo, perché questi trovasse nel suo ordinato posto di lavoro uno strumento di riscatto e non un congegno di sofferenza” (DA: 104. Corsivo mio).

È il secondo tratto della psicotecnica: adeguare metodi, strumenti e ambiente di lavoro alle caratteristiche scientificamente attestate dell'esecutore medio (Gallino, 1993: 391), come l'architettura innovativa, l'ambiente spazioso in cui si è “fra le macchine, ma come al limitare di un prato, di un bosco” (DA: 24, 101). L'opposto dei capannoni grigi, scuri e affollati. Questi contrasti formali celano la contraddizione di fondo della razionalità della fabbrica, del “macchinismo industriale” (DA: 25).

Si consideri la descrizione della catena di montaggio (DA: 24-25) in cui si ha un saggio della prosa “fatta delle cose stesse di cui parla” (Eco, 1959: 168): prevalgono ossimori come “lavoro difficilissimo e stupido”, “manovale specializzato”, “monotono ma abile”, “intercambiabile [...] eppure carico di un'attenzione, di una responsabilità da tecnico insostituibile”, “macchine utensili, con le loro appendici di liberi schiavi”. Sono espressioni della contraddizione della razionalità della fabbrica: il macchinismo industriale “scomponne, *frammenta la personalità umana nello stesso momento che pone il proletario nella*

condizione del suo più alto impegno morale” (DA: 25. Corsivo mio).

Si frammentano le mansioni fino al punto in cui il lavoro può essere sostituito dall'automazione, come nel caso delle donne che eseguono una stessa operazione per il collaudo delle calcolatrici (DA: 135). È il terzo tratto della psicotecnica: scomposizione del ciclo lavorativo in fasi brevi e insignificanti che l'esecutore può svolgere pensando ad altro (Gallino, 1993: 391). Così si solleva il lavoratore dalla fatica.

All'inizio di una lunga riflessione (DA: 151-156) il narratore dubita di questa certezza: ha per esempio eseguito al montaggio le mansioni di un manovale, apprezzando tuttavia solo la difficoltà del “lavoro difficilissimo e stupido”, l'abilità e non la sua monotonia (DA: 43). Non sa se ciò che la psicotecnica afferma sia vero perché c'è una distanza incolmabile tra lui e gli operai (Albinati, 2006: XVI): “passo tante volte dietro le schiene dei nostri delle presse *ma ancora i loro veri pensieri mi sfuggono*” (DA: 153. Corsivo mio).

Il silenzio dell'operaio è tema tipico delle analisi sull'alienazione del lavoro. Ma a Santa Maria non dipende dai rumori delle macchine o dal lavoro frammentato. Qui la vera alienazione è la disoccupazione cronica che “precede ogni problema industriale” (DA: 154). Prima dell'industria “c'è lo smarrimento assoluto” (Montesano, 2004: IV). L'industria mette ordine nella società come nella vita umana. Il silenzio diventa allora espressione paradossale della condizione di “appendici di liberi schiavi”: “C'è ovunque uno stesso silenzio di persone che corrono dietro al tempo, e *questa corsa costringe certamente alla schiavitù*, ma mai come nel nostro stabilimento compare l'altra faccia di questa schiavitù necessaria: la dura dignità, *la costruzione giornaliera di una via di libertà*” (DA: 156. Corsivo mio).

Consapevole della distanza dagli operai, il narratore affonda nella contraddizione. Cosa lega gli operai alla macchina e nello stesso tempo li avvicina a una liberazione? Il cottimo, che “tiene la disciplina sostituendo la frusta” (DA: 202). Alla fine del diario il narratore riassume l'ultima conversazione con il direttore. Si parla di tempo e cottimo: “stare nei tempi” comporta metodo e movimenti prestabiliti; l'operaio vorrebbe fare da sé ma il cronometrista gli impone il modo di raggiungere il tempo assegnato. Importano le attitudini della sua forza-lavoro misurate scientificamente e che lo hanno destinato a eseguire determinati compiti. Si estrae il valore “alienando” la forza-lavoro: valore non del lavoro ma della postazione di lavoro. Strumento di estrazione è il cottimo che rende equivalenti tutte le mansioni. Sicché l'uomo non ha più un valore fisso e acquista valori diversi cambiando posti. L'operaio è una pedina nelle caselle dello spazio quadrettato: ma egli rifiuta la necessità e la razionalità di questo ordine, lotta per migliorare se stesso e la propria categoria. Non è possibile evitare il conflitto (DA: 222-223).

Qui la conversazione si interrompe. La contraddizione della razionalità di fabbrica, a livello di relazioni di sapere, è irrisolvibile. È l'epilogo del percorso intellettuale di Ottieri, il tentativo di avvicinarsi agli operai partecipando alla vita di fabbrica (Ottieri, 2009: 361), la fine dolorosa di un'esperienza umana (Iadanza, 1976: 58).

3. NANNI BALESTRINI, *VOGLIAMO TUTTO*: IL RIFIUTO DEL LAVORO

*Vogliamo tutto*⁵ (VT) è composto dal monologo di un immigrato dal Sud, registrato e trascritto, e da altri materiali – volantini, cronache di lotta, discorsi d'assemblea. Non si tratta infatti di una memoria individuale ma della storia dell'*operaio-massa* (Balestrini & Moroni, 1997: 128). Proletario del Sud, impiegato nella grande industria, l'*operaio-massa* è stato il protagonista delle lotte del 1969 con cui in Italia i lavoratori hanno conquistato importanti diritti sociali.

Sperimentazione formale e contenuto politico sono strettamente correlati. Balestrini, figura di spicco del Gruppo '63, ha composto VT con tecniche sperimentate in poesia e prosa (Balestrini, 1965: 196-198; Guglielmi, 1968: 138-142; Renello, 1993: 109-129). L'opera è divisa in due parti, ciascuna composta di cinque capitoli. I titoli dei capitoli sono: "Il Sud", "Il lavoro", "Il Nord", "La Fiat", "La lotta" (prima parte); "Il Salario", "I compagni", "L'autonomia", "L'assemblea", "L'insurrezione" (seconda parte). Nella prima parte si delinea un tragitto per tappe esperienziali, come in un *Bildungsroman*, che il protagonista compie fino all'assunzione in Fiat dove il suo rifiuto del lavoro confluisce nel percorso collettivo della lotta di classe. Quest'ultimo si sviluppa nella seconda parte, i cui titoli hanno chiaro valore politico, ciascuno riferendo uno strumento della lotta (Balestrini, 1972: 14). Ogni capitolo è formato da blocchi non uniformi di frasi breve e rapide, dove allitterazioni, consonanze, dissonanze, ritornelli conferiscono ritmo al fraseggio (Spinazzola, 2007: 275) e le continue anafore semplificano il tessuto semantico.

Nella prima parte, nel decimo capitolo e in parte del sesto e settimo il racconto del protagonista ricalca la forma orale. L'ottavo capitolo e buona parte del sesto e del settimo combinano la forma impersonale dei linguaggi dei volantini e delle cronache di lotta; nel nono prevale il linguaggio collettivo dell'assemblea. Non si tratta di formalismi ma di modi per dare voce alla lotta (sull'analisi dei linguaggi: Spinazzola, 2007: 273-277).

⁵ Cito dall'edizione del 1999 riportando la sigla VT e il numero di pagina. L'opera è disponibile sul sito dell'autore www.nannibalestrini.it.

La voce narrante ha valore politico. L'operaio protagonista è del tutto nuovo nel panorama letterario: non vuole lavorare, schernisce i padroni, partecipa alla lotta (Paris, 1977: 167). L'autore ne condivide il punto di vista, interviene in modo non invasivo montando le frasi in blocchi; intensifica il valore politico e conferisce al testo una forma epica più che di romanzo (Brancaleoni, 2009: 101; Spinella, 1971: 37). L'opera acquista un valore antitetico nel sistema della letteratura nazionale, anche per i tratti stilistici della voce narrante: un parlato semplice e impoverito, proletario, turpiloqui diffusi soprattutto rivolti ai padroni, espressioni dialettali, meridionalismi nella costruzione della frase e nella scelta delle parole.

Nei capitoli centrali (quarto e quinto) vi è il racconto del lavoro e della lotta in Fiat. La fabbrica è messa in scena attraverso il ritmo senza fiato dei suoi tempi stretti, reso con frasi brevi e rapide, giustapposte senza punteggiatura, ciascuna riportando un segmento d'azione, e con il ricorso alle onomatopee. Così la catena di montaggio:

Io prendevo questo fascione col paraurti sopra di me c'era la carrozzeria della 500 che arrivava dall'altra parte arrivava il motore io piazzavo questo fascione col paraurti che peserà un dieci chili fra tutt'e due. Io prendevo da un altro posto che lo preparava un altro lo mettevo sopra il motore ci mettevo i bulloni sopra. Avvitavo con sta chiave automatica a aria. Veloce trrrr trrrr due bulloni e tutto andava via mentre un altro arrivava (VT: 34).

O la pausa pranzo:

Perché mentre stai lavorando suona la sirena uuuhhh e allora tu ti metti a correre fai le scale arrivi nel tuo corridoio arrivi nel tuo spogliatoio arrivi al tuo armadietto prendi la forchetta il cucchiaino il pane corri vai dove sta il tuo baracchino che ce ne stanno duemila prendi il tuo baracchino arrivi al tavolo parli tatatatatatata mangi giù uuuhhh salti su scappi corridoio spogliatoio armadietto posi un'altra volta la roba corri giù mezz'ora eccoti un'altra volta nell'officina (VT: 40).

Nella struttura disciplinare ogni azione dell'operaio deve essere controllata. La vita di fabbrica si riassume in un elenco di numeri come una forma di "nevrosi":

Cos'è la nevrosi. Ogni operaio Fiat ha un numero di cancello un numero di corridoio un numero di spogliatoio un numero di armadietto un numero di officina un numero di linea un numero di operazioni da fare un numero di pezzi di macchine da fare. Insomma è tutto numeri la sua giornata alla Fiat è tutta articolata organizzata da questa serie di numeri che si vedono e da altri che non si vedono. Da una serie di cose numerate e obbligate (VT: 41).

Il rapporto dell'operaio con la fabbrica è un'estensione del suo modo di stare alla catena di montaggio secondo la sola modalità del "dovere": "dovere mettere un coso di quelli ogni dieci secondi",

“operazioni obbligate in frazioni di secondo”, “operazioni che i muscoli e l’occhio dovevano farle da sé”, “dovevo solo tenere il ritmo” (VT: 34).

Questa serie di costrizioni evidenzia la tensione cui soggiace la rappresentazione della fabbrica e del lavoro. Non c’è blocco che non abbia connotato politico, per esempio per via delle riflessioni del narratore, come quando, dopo la descrizione ritmica della pausa pranzo, nota che si tratta di una sorta di lavoro. Oppure per via del rapporto tra personaggi. Il che può avvenire o mediante espressioni che evocano atti di forza, come nel racconto della visita medica propedeutica all’assunzione: “ti guardavano in faccia e ti sparavano un paio di domande”, “ficcavano dentro l’ago e tiravano da qualche parte” (VT: 31); o nella messa in scena di uno scontro, come quello tra il protagonista e il fuorilinea, l’operaio in grado di compiere tutte le operazioni sulla linea (VT: 37).

La tensione conflittuale attraversa tutti gli eventi narrati e, specie nella forma dello scontro, è costitutiva dei rapporti di forza – sfruttato e sfruttatore, operaio e padrone, proletario e borghese. Fa parte della messa in scena della fabbrica, riconduce ogni relazione a un rapporto di potere, trasforma lo spazio di lavoro in un campo di battaglia.⁶

Lo scontro non è dato occasionale, ma continuamente cercato dal protagonista in nome del rifiuto del lavoro. Lui lo chiama “qualunquismo” (VT: 30). La morale è “lavoro il meno possibile e cerco di guadagnare i soldi nel modo più immediato possibile” (VT: 23). Così a Milano “arrivata la primavera cominciavo a fare ritardo al mattino tutte le mattine. Mi ero rotto le scatole volevo tornarmene giù a fare i bagni” (VT 21). Il lavoro è vissuto fin dall’inizio come una costrizione. Tuttavia non è dipinto come un dramma, bensì con tinte comiche e grottesche (Guglielmi, 2010: 255). È un tratto importante dello stile del racconto. Più che le descrizioni di lavoro prevalgono le peripezie con cui il protagonista, come un eroe picaresco, sfida padroni, superiori, “servi”. Per esempio durante la visita medica, citata prima, si inventa di aver subito un’operazione chirurgica: il medico “resta male non se n’era accorto prima. Mi dissi io adesso gli faccio fare una figura a questo dottore” (VT: 32).

Le sfide (contro fuorilinea, caporeparto, ingegnere, medico di fabbrica) scandiscono la lotta individuale contro il lavoro. In Fiat sono diffuse le fughe dalla catena di montaggio: i lavoratori si licenziano o si mettono in mutua (VT: 34). Anche il protagonista, accentuando un infortunio a un dito, ottiene dodici giorni di mutua raggirando caporeparto e medico di fabbrica (VT: 35).

⁶ Nel risguardo di copertina della prima edizione vi è la piantina dello stabilimento Fiat di Mirafiori. La sua funzione sembra essere quella di una mappa del campo di battaglia.

Il passaggio dalla lotta individuale alla lotta collettiva avviene per via di due eventi. Innanzitutto la prima riunione politica con studenti e operai alla quale il protagonista prende parte. L'immagine degli studenti che danno volantini fuori dei cancelli apre il quarto e il quinto capitolo. La prima volta prevale il giudizio "qualunquista": non capisce perché gli studenti, che hanno tempo per divertirsi, vengano "davanti alla fabbrica che è la cosa più schifosa che c'è" (VT: 30). Nel secondo caso, avendo deciso di non voler più lavorare in Fiat, accetta di partecipare alla lotta: "Insomma lottiamo domani non si lavora" (VT: 40). Il secondo evento è lo scontro verbale con l'ingegnere che raduna degli operai per sedare lo sciopero spontaneo. All'accusa che chi sciopera non vuole lavorare il protagonista replica:

E allora dico io perché tutti questi qua invece di mettersi nelle linee a lavorare preferiscono starsene qua a parlare con lei? Si vede che anche a tutti questi non gli piace lavorare. Basta una cosa qualsiasi basta che trovano una scusa anche di stare a sentire qualcuno che parla pur di non lavorare. All'operaio non piace il lavoro l'operaio è costretto a lavorare (VT: 45).

L'ingegnere "sente odor di botte" e va via, il protagonista conquista il consenso degli altri operai. La lotta individuale confluisce nella lotta collettiva. Questa comincia con l'abbandono della postazione di lavoro e il conseguente blocco della produzione; prosegue con il taglio trasversale delle linee che rompono lo spazio quadrettato della struttura disciplinare e la formazione di cortei e assemblee spontanee. Così, al "dovere" della vita di fabbrica, l'operaio oppone il suo "volere": "Poi ogni tanto facevamo delle assemblee una volta a nord delle linee una volta a sud delle linee. Le tagliavamo a zig zag gridando tutti insieme: Più soldi meno lavoro. Oppure: Vogliamo tutto. Salivamo e scendevamo le linee e facevamo le assemblee" (VT: 45).

Nell'ultimo blocco del quinto capitolo l'uscita dalla fabbrica, scandita dall'anafora, è come una liberazione e segna l'inizio della lotta collettiva: "E sono uscito fuori. Sono uscito fuori e c'erano lì tanti operai e studenti davanti. C'erano davanti al cancello tutti i compagni che parlavano della lotta. [...] E quello fu l'inizio delle grandi lotte alla Fiat. Che era stato il 29 maggio quel giorno giovedì" (VT: 46).

Questa scena è riportata nel linguaggio dei volantini nell'ultimo blocco del sesto capitolo, integrata nel percorso collettivo di lotta, nella serie di scioperi già in corso da due settimane. L'uscita liberatoria dalla fabbrica ritorna, narrata in prima persona, all'inizio del settimo capitolo. Vi si descrive la piena sintonia con gli altri operai: "E finalmente ebbi la soddisfazione di scoprire che le cose che pensavo io da anni da quando lavoravo le cose che credevo essere solo io a pensarle le pensavano tutti" (VT: 55); Si passa dal "qualunquista" al "compagno": "Lo scopri ecco il compagno quello che ha fatto le mie stesse cose" (VT: 56).

Superati i cancelli della fabbrica, il percorso collettivo procede ed evolve verso una nuova tappa: dalla lotta in fabbrica alla lotta di classe contro lo Stato:

Noi vogliamo tutto. Tutta la ricchezza tutto il potere e niente lavoro. [...] Per cui la lotta non era soltanto una lotta di fabbrica. [...] Fuori dalla fabbrica non diventavano dei cittadini come tutti gli altri gli operai quando si levavano la tuta. [...] In questo sistema dello sfruttamento continuavano a restare operai anche fuori. A vivere da operai anche fuori a essere sfruttati come operai anche fuori (VT: 60).

Ora è la città il campo di battaglia. L'ultimo capitolo racconta la rivolta di corso Traiano (3 luglio 1969), in cui operai e abitanti del quartiere popolare del Nichelino si scontrarono per una giornata intera contro la polizia. È l'inizio di un'insurrezione a venire che si conclude simbolicamente: "Era quasi l'alba c'era un grande sole bellissimo che stava venendo su. Eravamo stanchissimi sfiniti. Per questa volta bastava. Scendemmo giù e ce ne tornammo a casa" (VT: 90).

4. CONCLUSIONI

Come ridefinire il rapporto tra opera e realtà? Una quarta critica, oltre a quelle esposte nella premessa, mi permette di esporre una serie di problemi di metodo.

Il trattamento di un tema in un'opera non è l'opinione dello scrittore su quel tema. Bisogna ripartire dalla relazione indiretta tra l'oggetto e la sua presenza nell'opera e dal *tema* – ciò che lega i due oggetti configurandone la struttura profonda relativamente a una periodizzazione e a possibili tematizzazioni. Si pone il rapporto tra fatto letterario e fatticcio in un periodo storicamente determinato. Ne consegue una prima domanda: come l'opera conosce il reale? Si considera l'opera come ciò che ricopre una funzione di sapere nell'ottica di una *epistemologia della letteratura*.

Ho analizzato due casi letterari di messa in scena della fabbrica. In questi, come in altre opere dello stesso periodo,⁷ si tratta della struttura profonda della fabbrica estesa a configurazione sociale. Il rapporto conoscitivo si dà a partire da un duplice problema formulato da Ottieri (2009: 361) ne *La linea gotica*: come rilevare la vita interna della fabbrica? "Il mondo della fabbrica è un mondo chiuso": non è facile entrarvi e uscirvi. Non si tratta solo di lavorare in fabbrica ma di comprenderla, penetrarla, riuscire a esprimerne i tratti profondi. A questa domanda se ne collega un'altra: come dare parola alla fabbrica? "L'industria è inespressiva": non richiede ricognizione o inchiesta, ma l'assimilazione dei suoi caratteri

⁷ Ecco il corpus di opere: *Memoriale* (1962) di Paolo Volponi, *Il capolavoro* (1961) di Luigi Davì, *A proposito di una macchina* (1965) di Giovanni Pirelli, *I miei amici. Diari (1968-1970)* (1972) di Luisito Bianchi, *Nord e Sud uniti nella lotta* (1974) di Vincenzo Guerrazzi, *Tuta blu* (1978) di Tommaso Di Ciaula.

strutturali e storici. La fabbrica non è un Moloch ma uno spazio disciplinato: qui si può scorgere l'ipotesi di una frattura epistemologica tra le opere di questo periodo e quelle precedenti, le quali affrontano, relativamente al mondo della fabbrica, problemi diversi.

Le due domande orientano lo studio delle opere di questo periodo e della loro forma di realismo come tentativo di risposta. Da ciò si evince che il tema, in teoria il virtuale delle attualizzazioni (tematizzazioni) realizzabili nei testi letterari, è in pratica il *limite* di una traiettoria (tematizzazione) che il testo letterario traccia per approssimarvisi. Per esempio in DA lo psicotecnico visita i reparti, passa vicino agli operai o ne esegue le mansioni in una postazione, ogni volta tracciando una curva che passa vicino a dei punti (gli operai), si approssima a un limite oltre il quale non sa procedere e dal quale non può che ricominciare. In VT il ripetersi di sfide individuali confluisce nel conflitto di classe: rompe le linee della struttura disciplinare e sfonda i cancelli portando la battaglia nelle strade. La città, non solo la fabbrica, diventa campo di battaglia. Si supera il *limite*, si giunge alla *soglia* che segna un cambiamento inevitabile, una rottura che fa passare a un altro concatenamento (sui concetti di limite e soglia: Deleuze & Guattari, 1980: 546). La soglia può essere il punto di congiunzione tra fatticcio e fatto letterario, dove l'oggetto sembra essere lo stesso e si passa dall'opera alla realtà e viceversa. Ma non è detto che tale sfondamento trascini con sé un intero tema e che ne segua la sua trasformazione. Se ciò accade è perché muta la configurazione del tema nel reale, ovvero si passa a un'altra periodizzazione: fatticcio e fatto letterario sono in correlazione reciproca. Il che apre al problema dell'evoluzione letteraria e, di nuovo, delle rotture epistemologiche.

Ripiegando sul tema, si pone una seconda domanda: quale posizione l'opera assume rispetto alla realtà? Non c'è rapporto diretto tra opera e realtà; l'opera va considerata nei rapporti di potere del *campo letterario* (Bourdieu, 1992) nell'ottica di una *politica della letteratura*.

Si tratta della stessa domanda precedente considerata su un altro piano: a partire da un tema, definendo la relazione di sapere tra opera e realtà già si prospetta, nel campo letterario, la posizione dell'opera rispetto alla realtà, quindi rispetto alle altre opere del corpus selezionato. Anche qui bisogna partire dall'analisi della resa letteraria del tema: il punto di vista dello psicotecnico, le contraddizioni intorno al "compito morale" dell'operaio alla catena di montaggio, per esempio, delineano l'importante ruolo che DA occupa nella "letteratura industriale".

Accenno infine a un altro aspetto importante, la complessità del rapporto tra autore e opera. Questa non raccoglie le opinioni dell'autore su un tema. Può accadere che la messa in scena di un tema abbia delle

conseguenze sulla posizione dell'autore nel campo letterario: per esempio sull'incrinatura del rapporto tra Ottieri e gli intellettuali della Fondazione Olivetti, che non gradirono il romanzo, o dello scrittore con Elio Vittorini e Italo Calvino, redattori della casa editrice Einaudi. Tali rapporti si delineano a partire da un insieme di questioni affrontate, per esempio, nel numero 4 della rivista *Il Menabò* (1961), diretta da Vittorini e Calvino.

Anche la posizione dell'autore può sortire effetti sulla posizione dell'opera nel campo letterario. VT non è scindibile dai movimenti cui Balestrini in quel periodo ha preso parte: Neoavanguardia e militanza politica. Intorno a queste due coordinate si diramano rapporti, posizioni, domande su sperimentalismo e letteratura militante che solcano il campo letterario. L'opera inoltre, acquistando valore politico per via della voce operaia narrante, dà anche avvio alla cosiddetta "letteratura selvaggia", alle opere di operai-scrittori.

BIBLIOGRAFIA

- Albinati, E. (2006). *I candidati*. In O. Ottieri. *Donnarumma all'assalto* (pp. IX-XXI). Torino: UTET.
- Balestrini, N. (1961). *Linguaggio e opposizione*. In A. Giuliani (Ed.) (1965), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (pp.196-198). Torino: Einaudi.
- (1972). *Prendiamoci tutto. Conferenze per un romanzo. Letteratura e lotta di classe*. Milano: Feltrinelli.
- (1999). *Vogliamo tutto*. In ID. *La grande rivolta* (pp.1-90). Milano: Bompiani.
- Balestrini, N. & Moroni, P. (1997). *L'orda d'oro. 1968-1977*. Milano: Feltrinelli.
- Berta, G. (2001). *Introduzione* (pp. VII-XXI). In A. Olivetti (2001), *La città dell'uomo*. Torino: Edizioni di Comunità.
- Bourdieu, P. (1992). *Le règles de l'art*. Paris: Éditions du Seuil.
- Brancaleoni, C. (2009). *L'impazienza della realtà. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini*. Lecce: Manni.
- Crainz, G. (1996). *Storia del miracolo italiano*. Roma: Donzelli.
- (2003). *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni Ottanta*. Roma: Donzelli.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- (1986). *Foucault*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Milles Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Eco, U. (1959). Un'impotenza assediata. *Risorgimento. Periodico della Resistenza*, 6 (9), 168.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- (1994). *La vérité et les formes juridiques*. In ID, *Dits et écrits II* (pp. 538-646). Paris: Gallimard.
- Gallino, L. (1993). *Dizionario di sociologia*. Torino: Utet.

- Genette, G (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1991). *Fiction et diction*. Paris: Éditions du Seuil.
- Greimas, A. J. & Courtès, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Guglielmi, A. (1968). *Vero e falso*. Milano: Feltrinelli.
- (2010). *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*. Milano: Bompiani.
- Iadanza, G. (1976). *L'esperienza meridionalistica di Ottieri. Lettura critica di Donnarumma all'assalto*. Roma: Bulzoni.
- Latour, B. (1996). *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*. Paris: Éditions Synthélabo.
- Mauro, W. (1965). *Cultura e società nella narrativa meridionale*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Montesano, G. (2004). *Donnarumma liberato* (pp. I-X). In O. Ottieri, *Donnarumma all'assalto*. Milano: Garzanti.
- Ochetto, V. (1985). *Adriano Olivetti*. Milano: Mondadori.
- Olivetti, A. (2001). *La città dell'uomo*. Torino: Edizioni di Comunità.
- Ottieri, O. (2009). *Opere scelte*. Ed. Giuseppe Montesano. Milano: Mondadori.
- Paris, R. (1977). *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*. Milano: Garzanti.
- Renelli, G.P. (1993). Taglio e combinazione. Le tecniche di scrittura in Nanni Balestrini. *Rassegna europea di letteratura italiana*, 1 (1), 109-129.
- Renzi, E. (2008). *Comunità concreta. Le opere e il pensiero di Adriano Olivetti*. Napoli: Guida.
- Segre, C. (1985). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.

Spinazzola, V. (2007). *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana del secondo Novecento*. Milano: Il Saggiatore.

Spinella, M. (1971). Balestrini. Vogliamo tutto. *Rinascita*, 47 (28), 36-37.