

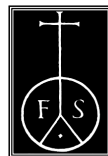
ISSN 0391-3368
ISSN ELETTRONICO 1724-1677

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

ANNO XLII · N. 1
GENNAIO / APRILE 2013

ESTRATTO



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXIII

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

Periodico quadrimestrale diretto da

ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO, DAVIDE DE CAMILLI

★

Comitato di consulenza:

MIKHAIL ANDREEV (*Moskvá*), JOHANNES BARTUSCHAT (*Zürich*),
LUCIA BATTAGLIA RICCI (*Pisa*), LINA BOLZONI (*Pisa - Scuola Normale Superiore*),
MARIA CRISTINA CABANI (*Pisa*), THEODORE J. CACHEY (*Notre Dame, Indiana*),
MONICA FEKETE (*Cluj-Napoca*), KLAUS W. HEMPFER (*Berlin*),
SUSANNE KLEINERT (*Saarbrücken*), FRANÇOIS LIVI (*Paris - Sorbonne*),
MARTIN McLAUGHLIN (*Oxford*), RITA MARNOTO (*Coimbra*), GIORGIO MASI (*Pisa*),
CRISTINA MONTAGNANI (*Ferrara*), EMILIO PASQUINI (*Bologna*),
LINO PERTILE (*Harvard, Massachusetts*), RAFFAELE PINTO (*Barcelona*),
NICCOLÒ SCAFFAI (*Lausanne*), HANNA SERKOWSKA (*Warszawa*),
H. WAYNE STOREY (*Bloomington, Indiana*), LUIGI SURDICH (*Genova*),
DIRK VANDEN BERGHE (*Bruxelles*), JUAN IGNACIO VARELA-PORTAS ORDUNA (*Madrid*)

★

Redazione:

GIORGIO MASI (*coordinatore*), VERONICA ANDREANI, SARA BOEZIO,
IDA CAMPEGGIANI, MAIKO FAVARO, LEYLA M. G. LIVRAGHI,
EUGENIO REFINI, VERONICA RIBECHINI

★

Indirizzo per le spedizioni cartacee

(corrispondenza, dattiloscritti, volumi per recensione, omaggio o cambio):
Direzione di «Italianistica», c/o Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica,
Sede di Italiano, Via S. Maria 36, I 56126 Pisa, tel. **39 050 2215321

Spedizioni informatiche: m.ciccuto@ital.unipi.it oppure casadei@ital.unipi.it

★

«Italianistica» is an International Peer-Reviewed Journal
and it is indexed and abstracted in *Scopus* (Elsevier).
The eContent is archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

LA FAVOLA NELLA NARRATIVA DI PAOLO VOLPONI: UNA FILIGRANA IDEOLOGICA

TIZIANO TORACCA

L'articolo esamina l'impiego di alcuni elementi del genere favolistico nel *Pianeta irritabile* (1978), nelle prose con protagonisti animali apparse su quotidiani e riviste tra il 1982 e il 1984, e nelle *Mosche del capitale* (1989). Dopo aver discusso del ricorso di Volponi all'utopia e poi alla favola come di un tentativo di rappresentare e denunciare il conflitto tra civiltà e natura, si traccia una parabola ideologica che dall'utopia impossibile di *Corporale* (1974) giunge sino al disincanto delle *Mosche*. L'articolo evidenzia dunque una progressiva sfiducia dell'Autore nella possibilità di ribellione alla società capitalistica.

The paper discusses the use of some elements of the fable as a literary genre in *Pianeta Irritabile* (1978), in those works in prose where animals are the main characters and published in newspapers and magazines between 1982 and 1984, and in *Mosche del capitale* (1989). By discussing Volponi's use of utopia and fable as an attempt to represent and reveal the conflict between nature and civilization, the paper suggests an ideological trajectory connecting the impossible utopia of *Corporale* (1974) with the disenchantment of *Mosche*. Thus, the paper highlights the Author's increasing distrust in the possibility of rising against capitalist societies.

Da me parlano gli animali e le cose: questa presenza e innocenza creaturale al mondo la do agli animali come ai meravigliosi oggetti costruiti dall'uomo, al paesaggio e alle piante. È questa la verità del mondo, la sua realtà.¹

PAOLO VOLPONI

Le esasperazioni del capitalismo sono insostenibili e finiranno per bruciare la terra. Questo è il vero dramma...²

PAOLO VOLPONI

1. PREMESSA

Nell'orrendo degrado politico tutta menzogna e corruzione, nell'economia capitalistica rapinosa, nella società sconvolta in tutte le sue relazioni e sensibilità [...] riteniamo di leggere, dopo averlo avvertito amaramente nella nostra coscienza individuale, la fine di una civiltà. Questa civiltà moderna che attraversa le filosofie della ricerca, gli esperimenti della scienza, l'illuminismo, la rivoluzione francese, le democrazie liberali, il socialismo riformista, il nazismo e il fascismo e tutte le guerre, sfociata infine nel produttivismo e nello sfruttamento disumano di ogni risorsa e individuo, è sconvolta dalle sue contraddizioni in modo irreparabile. La sua perversione è arrivata al punto di vedere, nei sintomi della propria malattia mortale, i segni di una fiorente mutazione. Vive divorando ogni giorno parte di sé, affidata alla propria agonia.³

¹ PAOLO VOLPONI, *Quello che sarà domani non ha una forma già prestabilita*, intervista a cura di Emanuele Zinato, Urbino, 4 gennaio 1994, in IDEM, *Scritti dal margine*, a cura di Emanuele Zinato, Lecce, Manni, 1994, p. 196.

² ELENA MARONGIU, *Intervista a Paolo Volponi*, Milano, Archinto, 2003, p. 21.

³ PAOLO VOLPONI, *Questa civiltà*, in *Terza ondata: il nuovo movimento della scrittura in Italia*, a cura di Filippo Bettini e Roberto Di Marco, con la collaborazione di Marcello Carlino et alii, testi di Mariano Bainsi et alii, note di Ottavio Latini, Gianfranco Pala, Paolo Volponi, e con *La concezione dialettica dell'avanguardia* di Edoardo Sanguineti, Bologna, Synergon, 1993, pp. 260-261: 260.

NEL *Pianeta irritabile* (1978), nella serie di prose con protagonisti animali apparse in quotidiani e riviste nel triennio 1982-1984 e nelle *Mosche del capitale* (1989), Paolo Volponi ricorre variamente, talvolta in maniera intratestuale,¹ a elementi del genere della favola. Analizzando l'impiego di questo genere letterario dal *Pianeta* agli inserti favolistici delle *Mosche* si evidenzia una progressiva sfiducia dell'autore nella possibilità di ribellione alla società capitalistica. Il consueto «sforzo di immettere la voce dell'utopia nel silenzio di una realtà sempre più indecifrabile»² compiuto da Volponi sin dalla raccolta poetica *Le porte dell'Appennino* (1960) e dal suo esordio narrativo (*Memoriale*, 1962), tocca il suo apice nel personaggio di Anteo Crocioni, il contadino-filosofo della *Macchina mondiale* (1965) alla ricerca di una «legge superiore che governa l'universo incarnato e vivente nei corpi di materia organica».³ Tale sforzo d'immaginazione, tuttavia, cambia radicalmente di segno in *Corporale* (romanzo iniziato nel 1966 ma pubblicato solo nel 1974), si fa esplicito, comico e didascalico nel *Pianeta* e diventa, nelle *Mosche*, vano e disperato. A partire da *Corporale*, opera in cui «l'animalità si tematizza divenendo metafora ossessiva»,⁴ Volponi si affida all'utopia e poi alla favola per rappresentare e denunciare il conflitto tra l'uomo e la natura. La parabola che dal progetto originario di *Corporale* giunge sino alle *Mosche* passando attraverso il *Pianeta* e le varie prose degli anni ottanta investe il tema del rapporto fra civiltà e natura nel senso di una inesorabile derealizzazione dell'esistenza in una realtà ormai dominata dal capitale.

2. VERIFICA DELLE FORME

L'intelligenza di una favola risiede in generale nel saper trovare fra i vari fenomeni naturali quelli che sono in grado di servire come convalida a riflessioni generali sull'agire e sul comportamento umano, pur se il naturale ed animale non sono sottratti ai modi propri della loro esistenza [...] E anche il travestimento non appare semplicemente come un singolo caso affine, ma è sottratto a questa singolarità ed acquista una certa universalità, che ci rende evidente che così in generale vanno le cose nel mondo. Il lato giocoso risiede ora in questo travestimento stesso, la cui scherzosità è unita all'amara serietà della cosa, in quanto nella bassezza animale porta ad intuizione, nel modo più acconcio, la bassezza umana, e in quel che è semplicemente animale mette inoltre in rilievo un gran numero di tratti divertentissimi e di storie singolarissime. In tal modo abbiamo dinanzi [...] non uno scherzo di cattivo genere [...] ma uno scherzo che riflette la realtà e che va preso sul serio.⁵

Il *Pianeta irritabile* è una favola animale con tratti allegorici e fantascientifici.⁶ Compa-

¹ Basti un esempio: scritto e pubblicato nel 1984 sul «Corriere della Sera» in veste di intervento saggistico sulle trasformazioni del sistema produttivo, *Il dialogo sull'industria fra pianta e macchina* è stato in seguito integralmente inserito nelle *Mosche* (PAOLO VOLPONI, *Romanzi e prose*, vol. III, *Le mosche del capitale. La strada per Roma. Prose minori 1983-1994*, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2002, pp. 198-203; cfr. EMANUELE ZINATO, *Paesaggio, animalità e utopia nelle prose di Volponi*, in PAOLO VOLPONI, *Del naturale e dell'artificiale*, a cura di Emanuele Zinato, Ancona, Il lavoro editoriale, 1999, pp. 5-16: 11).

² ALFREDO LUZI, *La scrittura di Volponi tra natura e storia*, in Paolo Volponi. *Il coraggio dell'utopia*, Atti del Convegno sulla narrativa volponiana organizzato dall'«Istituto Gramsci Marche» e Centro culturale marchigiano «La città futura», tenutosi a Urbino il 24 maggio 1996, a cura di Massimo Raffaelli, Ancona, Transeuropa, 1997, pp. 53-64: 64.

³ PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, Torino, Einaudi, 1975, p. 14.

⁴ ZINATO, *Paesaggio, animalità e utopia*, cit., p. 10.

⁵ GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 505-515.

⁶ Cfr. tra gli altri ROMANO LUPERINI, *Il neosperimentalismo tra «Officina» e «Il Menabò»: Rovessi, Leonetti, Volponi*, in IDEM, *Il Novecento. Apparatî ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, pp. 804-816: 815; CLELIA MARTIGNONI, *Le carte di Pavia*, in PAOLO VOLPONI, *Romanzi e prose*, vol. II, *Il sipario ducale. Il pianeta irritabile. Il lanciatore di giavellotto. Prose minori 1976-1983*, a cura di Emanuele Zinato,

iono chiaramente i due elementi costitutivi di questo genere letterario: l'animale protagonista e parlante da un lato, e il contenuto didattico-moraleggiante dall'altro lato. La struttura del racconto è semplice, paratattica e lineare; la presentazione e le azioni dei personaggi si succedono in maniera cumulativa. La favola infatti è una forma arcaica di racconto in cui l'elementarità della narrazione mira a recuperare la sua originaria vocazione orale. L'originalità del *Pianeta* rispetto alla tradizione della favola consiste piuttosto nel fatto che il travestimento allegorico accentua il conflitto fra l'agire propriamente animale e l'agire propriamente umano. I protagonisti animali del racconto, infatti, per quanto allegorie di tipi umani, cercano incessantemente di sperimentare modalità di adattamento e di sopravvivenza propri del mondo animale. Sostanzialmente si affidano più alla sensibilità e all'istinto che non alla capacità razionale; il nano Mamerte, il vero protagonista della favola, soffre di un grave senso di inferiorità nei confronti dei suoi compagni e di una forte nostalgia per il passato proprio perché è un essere umano dotato di ragione. Il travestimento animale mira insomma a denunciare l'incapacità dell'uomo di abitare il pianeta e a formulare nuove modalità per farlo. Più che rappresentanti del genere umano, gli animali della favola sono realmente degli animali che però agiscono come veri e propri soggetti alternativi a quello. Se l'umanità del *Pianeta* è caratterizzata essenzialmente dalla volontà di dominio e dal desiderio d'immortalità, gli animali, al contrario, vanno alla ricerca di un regno dell'uguaglianza¹ e fondano la loro vita sulla consapevolezza e l'accettazione della morte. È questo il più profondo messaggio del *Pianeta*, ed è proprio l'elefante Roboamo, il solo animale che sia dotato di parola, a insegnare al nano questa qualità necessaria ad affrontare il viaggio e la vita. Il nano Mamerte subisce una metamorfosi dolorosa e difficile perché diversamente dagli altri animali deve prendere coscienza sia della sua natura di animale fra animali, di soggetto cioè con pari dignità e diritti di ogni altro, sia della sua natura mortale. L'esclamazione con cui a un certo punto egli riprende l'epigrafe leopardiana al testo (« Oh! immortalità selvaggia»)² deve essere letta in questo senso: l'animalizzazione a cui mira l'apprendistato di Mamerte consiste nell'imparare ad accettare la vita così com'è, abbandonando ogni selvaggia presunzione di immortalità. Proprio la sua umanità dimezzata (è una sorta di scarto della società che per questo viene rinchiuso nel carro degli animali malati) è il sintomo di una diversità che si fa in certo modo prerogativa della sua animalizzazione. La morale della favola consiste pertanto, da un lato, nella critica spietata al sistema capitalistico, e dall'altro lato nell'idea che si debba «disincagliare la vita dal pregiudizio dell'immortalità».³ L'utopia volponiana di una società in armonia con la natura si fonda su una forma di autocoscienza del limite ricavabile dal comportamento animale: desiderio di illimitatezza e profitto economico (come già nel Leopardi della *Palinodia*)⁴ sono perciò la causa principale di ogni conflitto e di ogni corru-

Commenti e apparati, Torino, Einaudi, 2002, pp. 736-756: 749; EMANUELE ZINATO, *Mito e storia nella narrativa di Paolo Volponi*, «Humanitas», LIV, 2, 1999, pp. 735-749: 740; GUIDO SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, «Studi Novecenteschi», XXV, 55, 1998, pp. 29-66: 55.

¹ La gerarchia che si instaura all'interno del gruppo e che da vita a una sorta di partito rivoluzionario leninista è soltanto strumentale alla distruzione del nemico. In questo senso, la morte della scimmia nella lotta finale, è un dato fisiologico, necessario al raggiungimento del nuovo regno.

² PAOLO VOLPONI, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978, p. 64.

³ MARCELLO CARLINI, *Il pianeta irritabile: l'allegoria di una materia in rivolta*, in Volponi e la scrittura materialistica, a cura di Filippo Bettini et alii, Roma, Lithos, 1995, pp. 61-67: 61.

⁴ GIACOMO LEOPARDI, *Palinodia al Marchese Gino Capponi*, in IDEM, *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1973, vol. 1, pp. 109-111: 109.

zione. In certo modo, in Volponi, la critica alla società del capitale si fa critica della società *tout court* nel momento in cui la ricerca del profitto coincide con un bisogno selvaggio di affermazione e di dominio. Se da un lato il *Pianeta* individua immediatamente il suo nemico principale nell'uomo moderno, costruttore dell'atomica, dall'altro lato mette in guardia l'intera specie umana dalla deriva distruttiva del proprio istinto di sopravvivenza assoluta. L'animalizzazione si pone perciò come argine alla «perfetta civiltà» che produce «barbarie perfetta»: ¹ la vita, intesa quale finalità contraria a calcoli, ripetizioni, accumuli e controlli, si comprende soltanto grazie a questo sguardo animale, fisiologico in tutte le specie viventi e perciò proprio anche dell'uomo. Questa sorta di utopia 'allargata' dove alla critica della società capitalista si accompagna la critica dell'essere umano viene tematizzata in *Corporale* ed è la ragione del ricorso di Volponi alla favola.

Nel *Pianeta* non mancano tuttavia riferimenti alla fantascienza e al romanzo cavalleresco. In linea con una tradizione risalente a Herbert George Wells, autore di romanzi come *La macchina del tempo* (1895) o *La guerra dei mondi* (1897), il futuro descritto nel *Pianeta* assume le forme di un passato arcaico. Attraverso una rappresentazione distopica, Volponi narra insomma le barbarie del presente. Come in Wells, che aveva simpatie socialiste, anche in Volponi il ricorso alla fantascienza serve ad analizzare criticamente la società presente. Il paesaggio descritto nel *Pianeta* non è mai completamente sciolto da oggetti, idee o manufatti storicamente determinati, per quanto poi l'autore ne compia una parodia o ne dichiari l'inservibilità o la degradazione. Le rifunzionalizzazioni in chiave ironica e grottesca sono a tal punto disseminate nel testo che a tratti sembra di contemplare un vero e proprio *bazar* del mondo contemporaneo. Ciò spiega ad esempio l'attitudine robinsoniana del nano a raccogliere e accumulare 'roba' della passata civiltà. Anche il riferimento all'epidemia di peste del Seicento, nel *flash-back* iniziale sulle origini del leccio, serve ad ancorare la fantascienza a un preciso contesto storico, «togliendo la successiva narrazione al mero ambito fantascientifico». ² Il governatore Moneta, chiamato dal nano «uomo alla fine dell'uomo», è il più evidente dato storico: la sua nomina radica letteralmente il futuro al presente dominio del capitale. Il governatore è il personaggio distopico per eccellenza come rivelano il suo potere, carismatico e dittatoriale, la sua propaganda e la violenta ostilità contro il diverso. Insomma, se anche Volponi ricorre a un immaginario fantascientifico, elencando per l'appunto oggetti inesistenti e completamente immaginati, tuttavia non rinuncia mai a collocarli nella storia: il linguaggio aziendale, tecnologico e informatico, serve a denotare un futuro per nulla differente dal barbaro presente.

Il romanzo cavalleresco mi sembra ben qualificare la più lunga analesi del testo: il viaggio compiuto dai quattro personaggi principali. Vi si fondono «le cadenze "meccaniche" di un racconto d'avventure alla Jules Verne con quelle rauche e profonde di un romanzo picaresco e con le volute astrattamente melodiose di un poema cavalleresco». ³ Si possono riconoscere una serie di microunità narrative ricomponibili entro una macrofinalità già resa esplicita (il viaggio infatti è narrato restrospectivamente): è questa, credo, la ragione per cui il *Pianeta* si è prestato bene a una lettura antologica. Sono

¹ IDEM, *Zibaldone di pensieri*, 1173 (16 giugno 1821), Milano, Mondadori, 1983, vol. 1, p. 449.

² RENATO NISTICÒ, *Il discorso della magia nell'apocalisse comunista di Volponi*, in *E Volponi ci manca*, a cura di Leonardo Mancino e Antonio Tricomi, «Hortus - semestrale di poesia e arte», XXVII, II semestre 2004, pp. 252-280: 273.

³ GIOVANNI RABONI, *Tre lune appese sul disastro*, «Tuttolibri», 27 maggio 1978, p. 7.

soprattutto le modalità con cui i quattro ingaggiano la lotta con le varie forme nemiche a richiamare il romanzo cavalleresco in un susseguirsi di prodezze, astuzie e gesti coraggiosi. Anche da un punto di vista strutturale, se il viaggio appare dominato da una certa discontinuità (paratassi tipica della favola) cosicché gli scontri appaiono fra loro slegati e autonomi, resta tuttavia esplicita la sua meta finale: a blocchi narrativi semanticamente autosufficienti, si sovrappone un tessuto tipicamente romanzesco in cui la continuità dell'azione principale non viene mai meno. Il principio di causalità tipico del romanzo cavalleresco si esplicita attraverso il motivo della *quête* (dove la ricerca è rivolta tanto alla battaglia con il governatore quanto, contemporaneamente, alla scoperta di un nuovo regno) e del *don contraignant* (tutto il discorso di Roboamo al nano è una sorta di promessa in bianco). Non si può parlare invece di *entrelacement*, perché mancano completamente le formule tipiche dei poemi cavallereschi e perché le variazioni di itinerario sono per lo più assenti o assorbite dal medesimo itinerario di fondo.¹ Sono dunque ben presenti alcuni caratteri tipici del *romance*: la molteplicità delle vicende straordinarie sullo sfondo di una ricerca determinata; la categoria del meraviglioso come espediente per qualificare ostacoli e nemici nonché per risolvere situazioni di pericolo; l'indole eroica dei personaggi; la divisione del mondo in una opposizione dicotomica di forze. Nella descrizione di Northrop Frye,² la forma ideale del *romance* è caratterizzata attraverso le fasi dell'*agon* (viaggio o scontri preliminari), del *pathos* (scontro mortale col nemico che incarna il Male) e dell'*anagnòrisis* (riconoscimento del suo statuto di eroe): il viaggio dei quattro è appunto così caratterizzato.³ In coerenza con la favola, Volponi si affida perciò, in questo inserto dedicato al viaggio, a una forma narrativa fantastica e premoderna (*romance*) distante dalla forma romanzesca moderna di tipo realistico (*novel*).

Non sono mancati inoltre i tentativi di definire il *Pianeta* nei termini di un romanzo incentrato sull'apocalisse e sulla catastrofe fantascientifica. Insieme a *Dissipatio H. G.* di Morselli e al *Re del magazzino* di Porta, e sulla scia, per quanto riguarda l'Italia, del *Superstite* di Cassola, *L'allegria dell'orco* di Compagnone, *Il gran trucco* di Gramigna e *Le città del diluvio* di Pederiali, il *Pianeta* è stato collocato all'interno di una tradizione novecentesca che dal finale della *Coscienza di Zenò* di Svevo giungerebbe alle *Cosmicomiche* e a *Ti con zero* di Calvino e a certi racconti di Buzzati.⁴ Questo riferimento ai romanzi apocalittici degli anni settanta, così come quello alle *Operette morali* di Leopardi, se ineccepibili sotto un profilo ideologico, mi sembrano invece poco convincenti sotto un profilo formale. Diversamente dal *Pianeta* (favola e non romanzo) le *Operette morali* sono infatti per lo più dialogiche e mitologiche.⁵

Un discorso solo in parte diverso rispetto al *Pianeta* meritano le prose minori degli anni ottanta: saremmo infatti di fronte, come è stato notato, a «parabole, apologhi, ope-

¹ Inoltre, le sole azioni che vengono raccontate ad incastro rispetto al viaggio dei quattro protagonisti sono volte al passato come rievocazione di fatti già accaduti ai medesimi personaggi (p. es. la storia d'amore fra il nano e la suora o quanto avvenuto al tempo del circo).

² Cfr. NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 2000.

³ Il riconoscimento dello statuto di eroe nel *Pianeta* è ambiguo: da un lato viene riconosciuto alla scimmia, caduta nell'ultimo scontro; dall'altro, implicitamente, viene rimesso al nano, finalmente accettato dagli altri animali come uno di loro.

⁴ Cfr. RENATO BERTACCHINI, «Il pianeta irritable», *Italianistica*, II, 1979, pp. 438-440: 438, e LUCIANA MARCHIONNE, JOHN PICCHIONE, *Le modalità della disperazione apocalittica* (Morselli, Volponi, Porta), «Otto/Novecento», III-IV, 1980, pp. 63-87: 64.

⁵ Cfr. GIUSEPPE SANGIRARDI, *Il libro dell'esperienza e il libro della sventura*, Roma, Bulzoni, 2000.

rette morali in cui protagonisti sono degli animali». ¹ Se si eccettuano *Tordo balordo hai voluto morire*,² una vera e propria favola, e il *Dialogo sull'industria fra pianta e macchina*,³ operetta morale polifonica con protagonisti piante e oggetti, per le restanti prose⁴ sembrerebbe valere la definizione di parabola o apologo. Tuttavia, il fatto che protagonisti siano sempre degli animali, sebbene non dotati di parola, elude la più profonda differenza descritta da Hegel tra parabola e apologo da un lato e favola dall'altro:

La parabola ha con la favola questa affinità generale, che essa trae dalla cerchia della vita quotidiana avvenimenti a cui conferisce un significato più alto e più generale con lo scopo di rendere comprensibile ed intuibile questo significato con quei casi che, per sé considerati, sono di natura quotidiana. Al contempo la parabola si distingue però dalla favola per il fatto che essa cerca tali casi non nella natura e nel mondo animale, ma nell'agire e operare umano.⁵

L'apologo [...] può essere considerato come una parabola che non si serve del caso singolo [...] per rendere intuibile un significato generale, ma sotto questo rivestimento presenta ed esprime la massima generale, in quanto essa è contenuta realmente nel caso singolo, raccontato però come singolo esempio.⁶

In queste prose, insomma, per riflettere sul comportamento dell'uomo, Volponi passa ancora dalla natura e dal mondo animale; egli, inoltre, non descrive il comportamento animale in maniera naturalistica, ma al contrario cerca sempre, liricamente, di ricavare dall'animale o dal paesaggio una qualche relazione con l'azione dell'uomo. L'io lirico di queste prose mantiene un rapporto di comunicazione fra l'uomo e l'animale come è tipico nelle favole. Pur non dotando l'animale di parola, insomma, Volponi ne umanizza costantemente i tratti, esibendo la possibilità della natura di indicare una giusta morale all'uomo. Se guardiamo alla parabola per antonomasia, quella evangelica, ci accorgiamo al contrario che è del tutto assente il tratto tipico di queste prose, e cioè il protagonismo animale. Questa natura ha favolosamente sentimenti, percezioni e pensieri suoi propri: le «condizioni esistenziali lupine» di quindici esemplari che stanno «là sopra, davanti a noi, sotto il nostro stesso cielo», associati «agli inverni di una volta, alle nevi dell'infanzia, alle mascherate e alle pasquelle [...] alle leggende», «solitari e magagnati, molto lontani gli uni dagli altri, sopra gli ultimi sentieri, neri contro la neve o la luna [...] perduti e smemorati ma non ancora dementi»;⁷ i «piccioni cittadini» che brontolano e rotolano, i «piccioni del Mercatale» che combattono le cornacchie «forestiere [...] e prepotenti [...] intelligenti, organizzate ed efficienti» che «sembrano davvero di ferro e di meccanica: ali di latta, petto di ghisa, becchi e artigli di acciaio [...] pezzi di vecchi o di nuovi motori combinati per una sorte animale»;⁸ i gabbiani di mare che navigano «in quel modo che è tipico del loro volo, con larghe vogate, sopra la città,

¹ ZINATO, *Paesaggio, animalità e utopia*, cit., p. 9.

² «Corriere della Sera», 28 novembre 1982, p. 11, ora in VOLPONI, *Del naturale e dell'artificiale*, cit., pp. 115-116.

³ «Corriere della Sera», 10 gennaio 1984, p. 3, poi in PAOLO VOLPONI, *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 198-203.

⁴ Si fa riferimento a cinque prose: *Elogio dei lupi*, «Corriere della Sera», 15 marzo 1983, p. 3, poi in VOLPONI, *Scritti dal margine*, cit., pp. 115-118; *Guerra di piume sopra la città*, «Corriere della Sera», 29 gennaio 1984, p. 3, poi in PAOLO VOLPONI, *Cantonate di Urbino*, Urbana, Stibu, 1985, pp. 39-43; *Cosa insegnano quei gabbiani?*, «Corriere della Sera», 12 febbraio 1984, p. 3; *Quei passerotti dell'infanzia*, «Corriere della Sera», 6 marzo 1984, p. 3; *Toro italiano in solitudine*, «Corriere della Sera», 21 marzo 1984, p. 3. Si possono leggere anche in VOLPONI, *Del naturale e dell'artificiale*, cit., pp. 117-145.

⁶ Ivi, p. 518.

⁵ HEGEL, *Estetica*, cit., pp. 515-517.

⁷ VOLPONI, *Elogio dei lupi*, cit.

⁸ IDEM, *Guerra di piume sopra la città*, cit.

dirigendosi scopertamente in avanti verso ovest», sorvolando «il cerchio dell'orizzonte all'estremo della vallata del Metauro senza nessuna incertezza, con un luminoso semicerchio che scandiva in modo perfetto, quasi tagliandoli, tutti gli ordini del paesaggio urbinato»;¹ quei passerelli dell'infanzia che «preferivano [...] restavano [...] diffidavano [...] ronfavano [...] avevano un volo e una vivacità intorno ad ogni cosa»;² il toro che «si compiace di sé e di quell'ammirazione [...] ostaggio, vittima di scienze nuove e distanti [...] l'unico vero e naturale e [...] per questo solo e prigioniero».³

C'è dunque, in virtù della centralità del mondo naturale e animale, una forte contiguità tra questi scritti e il genere della favola. Inoltre, in queste cinque prose Volponi denuncia, in maniera talvolta espressamente didattica,⁴ la derealizzazione e la mutilazione della natura compiuta dal sistema produttivo. In questi testi insomma, lo schema allegorico-moraleggiante è nuovamente esplicito.

Nelle *Mosche del capitale*, infine, l'uso di stilemi del genere favolistico è palese, seppure in maniera frammentaria, in quegli inserti o *tableaux* in cui si assiste a un vero e proprio coro che coinvolge ogni 'abitante' dell'azienda. Piuttosto Volponi concede adesso all'animale, alla pianta o all'oggetto un particolare tipo di linguaggio: un linguaggio umano, certo, che però risulta a tal punto e sempre ossessionato dalla ricerca del potere da neutralizzare la sorprendente e favolosa alterità del soggetto (animale, pianta o cosa) parlante. Nelle *Mosche*, se nessun personaggio fuoriesce più dall'allegoria del capitale è proprio perché il solo personaggio rimasto e onnipotente è il discorso capitalista. Il primo tratto caratterizzante la favola, l'animale parlante, viene come assorbito dal secondo tratto, la morale: è questa, e cioè, in una formula, il dominio assoluto del discorso del capitale, a impedire alterità a qualunque soggetto. Uomini animali e cose non possono essere altro insomma che mosche del capitale.

3. DALL'UTOPIA IMPOSSIBILE DI *CORPORALE* AL DISINCANTO DELLE *MOSCHE*

Il *Pianeta* si pone al vertice di una immaginaria parabola ideologica che da *Corporale* giunge sino alle *Mosche*: la favola del 1978 rappresenta infatti l'estrema speranza di un rapporto diverso fra natura e civiltà e nello stesso tempo, in ragione proprio della sua veste formale e dell'uso che ne verrà fatto in seguito, il limite oltre il quale si consuma definitivamente la perdita della natura.

Per Volponi la letteratura ha sempre avuto e dovrebbe avere un compito preciso: «quello di tenere vive le coscienze, di aiutare la gente a non perdere la propria testa e la propria lingua. Ha il dovere di tornare a essere quella che è sempre stata: conflitto, sfida contro il potere dominante, tentativo di trovare nuove forme di comunicazione e nuovi linguaggi».⁵ Se *Corporale* è l'opera in cui questa tensione civile è portata al massimo grado, è anche l'opera in cui l'opposizione al potere rifiuta disperatamente ogni conciliazione in chiave riformista: l'opera in cui, per la prima volta, Volponi ammette la necessità di ripensare radicalmente e biologicamente l'individuo prima ancora che la società. Gerolamo Aspri tenta un autosuperamento che mira a denunciare l'ordine totalizzante del sistema di potere capitalistico il quale, rappresentato allegoricamente

¹ IDEM, *Cosa insegnano quei gabbiani?*, cit.

² IDEM, *Quei passerelli dell'infanzia*, cit.

³ IDEM, *Toro italiano in solitudine*, cit.

⁴ Si pensi a titoli come *Cosa insegnano quei gabbiani?* o *Elogio dei lupi*.

⁵ PAOLO VOLPONI, *Il diavolo dell'Avvocato*, intervista a cura di Franco Marcoaldi, «L'Espresso», 16 aprile 1989, pp. 158-161: 161.

dalla bomba H, è giunto a contaminare persino la natura. Per questo, nel romanzo, all'abbattimento di un sorbo, episodio di un più generale accanimento del protagonista contro il paesaggio divenuto un «brontolone notevole al servizio d'ogni governo»,¹ segue l'apologia di un frutteto abbandonato, metafora di un progetto libero, naturale, contrario alla logica del profitto e perciò correlativo oggettivo del progetto stesso del protagonista.

L'opposizione al potere passa per categorie nuove, corporali, materiali e biologiche, nella convinzione che siano queste le sole irriducibili all'alienazione prodotta dal sistema capitalistico, le sole capaci di fondare un'alternativa a un mondo votato alla sua distruzione. L'inafferrabilità del reale, già denunciata nel testamento del suicida Anteo Crocioni, si manifesta tanto nelle figure dei «padri assassini», Stalin, Overath, Corboli, l'avvocato Trasmanati, quanto, a livello formale, attraverso una prosa antinaturalistica, debordante e lirico-espressionista che rifiuta la linearità del discorso e che si dimostra «quasi più figurale della poesia».² Consapevole del nesso fra parole e cose, fra linguaggio e potere, Volponi, soprattutto in *Corporale*, rompe l'uso convenzionale della lingua. Se è vero che tutta quanta la sua opera si fonda sull'idea che la letteratura contribuisca alla costruzione di una società migliore, tuttavia, a partire da *Corporale* questa vocazione civile si sposta definitivamente sul terreno dell'utopia, «in uno strato della realtà dove la realtà sta spezzandosi, crepando per morire».³ In altre parole, con il romanzo del 1974 Volponi dichiara il fallimento di ogni progetto politico riformatore e affida l'istanza di resistenza a categorie primordiali dell'essere umano, capaci come tali di proiettare l'uomo in un futuro liberato dalla bomba, *alias* dal sistema capitalistico. L'auto-superamento di Gerolamo Aspri e il suo progetto di rigenerazione antropologica e palingenetica appaiono come la sola alternativa rimasta di fronte al dominio dell'irrazionalità capitalistica.

È proprio in questa prospettiva che s'inserisce la favola: al bisogno via via sempre più indifferibile di opporsi alla derealizzazione e alla smaterializzazione dell'esistenza e alla naturalità del dominio dell'artificiale e della moneta, Volponi risponde esasperando l'utopia di un altrove dove sia possibile proiettare la metamorfosi biologica inaugurata da Aspri. La favola permette all'Autore di rappresentare questa istanza utopica e di immaginare liberamente, collocandolo in un futuro post-atomico, lo scontro fra natura e civiltà; di deridere il sistema capitalista senza più preoccuparsi della realizzabilità storica di una alternativa ad esso; di sostituire alla voce sofferente di Aspri, l'invincibile grido di battaglia di Mamerte, Roboamo, Epistola e Plan Calcule. Nel *Pianeta*, ed è un fatto straordinario rispetto alla consueta disfatta degli eroi volponiani, essi giungono a deridere e a sconfiggere la civiltà capitalista come fossero una *longa manus* di quel pianeta irritato dalla presunzione di dominio dell'uomo 'bombesco'. Tuttavia, quella super-realtà repressa dalla favola del *Pianeta* ritorna prepotentemente nelle *Mosche*, dove il Potere è capace di sottomettere a sé qualunque voce, compresa quella dell'immaginazione. Gli oggetti parlanti delle *Mosche*, diversamente dagli animali del *Pianeta*, non sono più dotati di un discorso alternativo: la loro attitudine favolosa a creare e rappresentare una qualche utopia derivante dal fatto che sono anch'essi dei personaggi di favola, è schiacciata e assorbita da un principio di realtà totalizzante in cui «l'unica cosa

¹ IDEM, *Corporale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 383.

² RABONI, *Introduzione*, in Paolo Volponi. *Il coraggio dell'utopia*, cit., pp. 7-10: 9.

³ VOLPONI, *Corporale*, cit., p. 310.

solida che resta è il corpo massiccio del capitale». ¹ La stessa possibilità di far agire e parlare la natura, quella originale opzione formale che aveva dato vita agli eroi vincenti del *Pianeta*, diviene in seguito, dapprima nelle prose degli anni ottanta e poi negli inserti favolistici delle *Mosche*, lo strumento di rappresentazione dell'assoluto dominio del discorso capitalista. Persino la favola, insomma, con quanto di utopico e irriducibile poteva ancora garantire, finisce inevitabilmente col rappresentare la realtà così com'è: l'esistenza è ormai diventata a tal punto virtuale e immateriale, soggiogata cioè all'onnipresenza della moneta, che persino il mondo d'invenzione non può più figurarsi una qualche valida alternativa alla mimesi nuda e cruda di essa. Così, se già molti animali protagonisti delle prose degli anni ottanta raffigurano la completa mercificazione della vita, niente e nessuno nelle *Mosche* potrà parlare un'altra lingua che non sia quella del Potere. Nelle *Mosche del capitale*, il linguaggio di Volponi «cessa di essere veicolo di Utopia, per assumere le sembianze di un coro grottesco, assimilabile a quello dei morti del leopardiano *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, che coinvolge poltrone, ficus, terminali, penne, porte, borse, e ogni altro abitante degli interni aziendali». ²

La scelta della favola si può dunque leggere nel senso di una parabola, sotto un duplice ordine di significati. Da un lato, e da principio, essa consente nuove possibilità in termini di immediatezza, semplicità e uniformità del discorso ideologico. In questo senso, l'operazione di Volponi rende davvero esplicita la sua ribellione «alle scintille e alla scossa del denaro, identità vera dell'artificiale». ³ Dando voce, logica, armi e ironia all'animale e alla natura, lo scrittore esemplifica il conflitto con la civiltà capitalistica e può addirittura permettere ai suoi protagonisti di deridere e sconfiggere quella civiltà: è l'originale caso del *Pianeta*. Dall'altro lato, la funzione della favola è di segno contrario: quel medesimo modulo narrativo impiegato per semplificare il conflitto e la ribellione, quella medesima possibilità di far pensare e parlare animali, piante, penne, borse e personal computer, porta a testimonianza, per quanto amaramente e criticamente, la conquista da parte del capitale di ogni città del sole e di ogni utopia.

Le *Mosche* pongono fine al conflitto fra natura e civiltà e a ogni sua proiezione utopica, perché rappresentano un Potere che ha irrevocabilmente distrutto «il sentiero del bosco di Heidegger» penetrando e colonizzando la natura e l'inconscio. ⁴ «E infatti la fiducia nell'animalità, che emerge con forza non solo in *Corporale*, ma anche nel *Pianeta irritabile*, entra definitivamente in crisi a partire dagli anni ottanta e scompare dall'orizzonte delle *Mosche del capitale*». ⁵

Quell'autore 'sovraesperto', le cui tesi, perlomeno fino al *Sipario ducale*, emergevano quasi sempre nitidamente e che spesso additava ai lettori una qualche strada per rendere migliore e più giusta la loro società, lascia ora il posto a un autore che, se non si nasconde, è comunque costretto a limitare il proprio intervento a un'opera di demistificazione della logica e della presunta naturalità del dominio, ma non può più suggerire vie o forme di rivolta ad esso. Non può più credere a un domani diverso come non può più crederci il protagonista del romanzo [...] [Bruto Saraccini] inizialmente crede nel progresso e nella possibilità che questo possa conservare un volto umano e migliorare la società, se ben amministrato e diretto. Dovrà ricredersi e ammettere il proprio fallimento. ⁶

¹ ROMANO LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2008, p. 122.

² EMANUELE ZINATO, Paolo Volponi, «Studi Novecenteschi», XIX, 43-44, giugno-dicembre 1992, pp. 7-50: 38.

³ PAOLO VOLPONI, FRANCESCO LEONETTI, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Torino, Einaudi, 1995, p. 104.

⁴ Cfr. FREDERIC JAMESON, *Il postmoderno, o la logica cultura del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 67-69.

⁵ LUPERINI, *La fine del postmoderno*, cit., p. 122.

⁶ ANTONIO TRICOMI, *La Repubblica delle lettere*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 99.

4. LA FAVOLA TRA PROGETTO INDUSTRIALE E UTOPIA

Sul finire degli anni settanta, il ricorso al genere della favola da parte di Volponi non è occasionale: alla «sostanziale contemporaneità»¹ dell'ideazione e della stesura del *Pianeta*, delle prose minori degli anni ottanta e delle *Mosche*, al rinnovato intervento pubblico e alla scelta di un concreto impegno politico,² corrisponde, sul piano letterario, una scrittura radicalmente e marcatamente allegorica. Per ammissione dello stesso Autore tutte queste opere sono fondate sulla sua esperienza industriale ovvero, in particolare, sul trauma che seguì l'estromissione dall'Olivetti (1971) e la richiesta di dimissione forzate dalla Fondazione Agnelli (1975).³ Come la stesura autografa del *Pianeta* comprende un appunto relativo ai romanzi, alle poesie e agli articoli in corso d'opera in cui Volponi progetta di far ricorso alla sua personale vicenda professionale, così i primi abbozzi delle *Mosche*, risalenti al 1974-1975, «testimoniano che il nucleo originario delle *Mosche* nasce in modo reattivo nei confronti dell'ultima drammatica fase dell'esperienza industriale dello scrittore». ⁴ Certamente l'uscita dall'industria costituisce il trauma dopo il quale Volponi radicalizza la sua utopia di un mondo alternativo. Sostanzialmente, al fallimento dell'ideale di un'industria a misura d'uomo, corrisponde, sul piano letterario, una rappresentazione sempre più utopistica e allegorica del futuro. L'originale progetto riformatore di Volponi, dove a teorici politici come Verri e Cattaneo vengono accostati filosofi utopisti come Bruno e Campanella,⁵ sconta infatti, sul finire degli anni sessanta, una vera e propria marginalizzazione, parallela direi, a quella che andava subendo la figura stessa dell'intellettuale.⁶

Soprattutto attraverso la lunga esperienza di lavoro alla Olivetti, Volponi ha vissuto più di altri scrittori "olivettiani" (Pampaloni, Fortini, Giudici, ecc.) il progetto e l'utopia di trovare un punto d'incontro, la possibilità di una crescita "organica" e "neumanistica" nel rapporto fra l'industria capitalistica e la vita culturale di un'intera società.⁷

¹ VOLPONI, *Romanzi e prose*, vol. II, cit., p. 734. Ammessa dallo stesso Autore (cfr., tra le altre cose, MARONGIU, *Intervista a Paolo Volponi*, cit.), è peraltro ormai pacifica la strettissima contiguità stilistica tra le *Mosche* e i componimenti di *Con testo a fronte* (cfr., in part., SANTATO, *Follia e utopia*, cit., pp. 39 sgg.). Risalgono al medesimo periodo anche due progetti narrativi poi abbandonati: il romanzo fantascientifico *La zattera di sale*, di cui restano numerosi materiali manoscritti e dattiloscritti fra le carte delle *Mosche* (cfr. VOLPONI, *Romanzi e prose*, vol. III, cit., pp. 789 sgg.; EMANUELE ZINATO, "Un pianeta senza moneta". *Cosmogonie volponiane: utopia, scienza, letteratura*, in Paolo Volponi. *La zattera di sale e altri frammenti inediti o rari*, «Istmi», XIII-XIV, 2004, pp. 9-39) e il romanzo satirico su Palazzo Madama progettato col senatore Eduardo Perna e testimoniato da abbozzi, frammenti e scambi epistolari inseriti fra le carte delle *Mosche* (cfr., in part., PAOLO VOLPONI, *Parlamenti*, Roma, Ediesse, 2011, pp. 41-147).

² Oltre alla collaborazione con il «Corriere della Sera» e con «L'Unità» avviata nel 1976, Volponi comincia a frequentare la redazione dei «Quaderni piacentini» ed è tra i fondatori, nel 1978, della rivista «Alfabeta». Nella primavera del 1980 viene eletto nel consiglio comunale di Urbino e nel luglio del 1983 entra in Senato come indipendente nelle liste del PCI. Nel febbraio 1991, con lo scioglimento del Partito Comunista, aderisce al movimento di Rifondazione Comunista.

³ Cfr., fra i numerosi documenti, PAOLO VOLPONI, *Per una letteratura di liberazione e di conflitto*, colloquio con gli studenti dell'Istituto «M. Buonarroti» di Frascati, a cura di Filippo Bettini e Iolanda Capotondi, «Critica marxista», n.s., 4-5, 1995, pp. 74-100: 86.

⁴ VOLPONI, *Romanzi e prose*, vol. III, cit., p. 787.

⁵ Cfr. IDEM, *Incontro con la pantera*, [incontro avvenuto a Siena l'8 febbraio 1990], in IDEM, *Scritti dal margine*, cit., pp. 127-171: 163, e *Interview with Paolo Volponi*, ed. by Peter N. Pedroni, «Italian Quarterly», xcvi, Spring 1984, pp. 75-89: 78.

⁶ Cfr., in part., LUPERINI, *La fine del postmoderno*, cit.; RAFFAELE DONNARUMMA, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, «Allegoria», XLIII, 2003, pp. 56-85; ANTONIO TRICOMI, *Crisi della testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, «Allegoria», XLIV, 2003, pp. 35-60.

⁷ ALFONSO BERARDINELLI, *Volponi, uno scrittore "diverso"*, in Paolo Volponi. *Il coraggio dell'utopia*, cit., pp. 11-18: 17.

L'estromissione dall'industria è il dato biografico più prossimo al compiersi di quella modernizzazione rapida, caotica e orfana del «diversissimo progetto illuministico della "modernità"». ¹

La fabbrica è [...] un modo di lavorare, che l'uomo ha scoperto, che può essere civile e può dare un formidabile contributo al progresso e alla cultura. Io non sono un contadino in polemica con la fabbrica, un artigiano in polemica con la produzione di serie: io ritengo che la fabbrica e la produzione di serie siano due beni necessari per la vita moderna; ritengo però che all'interno della fabbrica debba circolare maggior libertà di quella che non vi circoli ora: maggior libertà di acquisire capacità professionali, di acquisire potere, potere decisionale da parte della classe operaia. Io non condanno la fabbrica. Condanno caso mai il fatto che in una cultura come quella odierna, in un mondo organizzato come quello odierno, la fabbrica sia purtroppo strumento, molto spesso, di oppressione fisica e di oppressione culturale [...] L'industria non è ancora in grado di garantire a tutti la possibilità di esprimere la propria intelligenza e di farla fruttificare nel vantaggio comune: questa è la vera forma di sfruttamento che ancora esiste [...] Ripeto: l'industria va usata come un certo strumento, in modo diverso da come viene usata oggi: però la sua natura e la sua fortuna sono valide, felici. ²

Tuttavia, già all'indomani della *Macchina mondiale*, romanzo che riflette in maniera ossessiva la ricerca di una scientifica e giusta organizzazione sociale, ³ all'altezza cioè del progetto originale di *Corporale*, Volponi intuisce lucidamente le difficoltà di un'autentica conciliazione fra l'industria e il potere economico-politico da un lato e il progresso democratico dall'altro. Nel suo progetto utopico-riformatore, insomma, fa irruzione l'anarchica pulsione vitale del corpo, la ricerca di un luogo altro sul quale impostare una rivolta all'ideologia del capitale. In questo senso, credo che la favola del *Pianeta*, per quanto tragga alimento dalla fallita esperienza industriale dell'Autore, affondi le sue radici ideologiche in *Corporale*.

5. CORPORALE PROGETTA, IL PIANETA COMPIE

Attraverso i frantumi psichici di Gerolamo Aspri, Volponi tematizza la possibilità di una ribellione al potere dominante proiettandola nella capacità biologica del corpo. Il protagonista di *Corporale*, rinunciando a valori politici, civili o morali e spostando la lotta in un altrove prossimo, nel corpo appunto, progetta l'utopia di una società finalmente liberata dall'uomo della bomba. L'iniziazione all'animalità del personaggio e la sua ansia di mutamento e di rigenerazione; l'idea della fine come necessità per un nuovo inizio; ⁴ il titolo progettato per *Corporale*, «Liberare l'animale»; la fuga del protagonista «alle soglie della nuova possibilità di vita»: ⁵ per tutto questo, Gerolamo Aspri è il personaggio senza il quale il *Pianeta irritabile* non avrebbe senso, colui che anticipa, progettandola, quella medesima mutazione che subirà il nano Mamerte. «E il «futuro presunto» che, in *Corporale*, Gerolamo Aspri si proponeva di descrivere, è, qui [nel *Pianeta irritabile*], già cominciato». ⁶ *Corporale* funziona perciò da spartiacque fra *Memoria-*

¹ VOLPONI, LEONETTI, *Il leone e la volpe*, cit., p. 14.

² FERDINANDO CAMON, *Intervista a Paolo Volponi*, in IDEM, *Il mestiere di scrittore: conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 123-143: 130-132.

³ Cfr. SANTATO, *Follia e utopia*, cit., pp. 51 sgg.

⁴ «Volponi, credo, è soprattutto questo: lo scrittore, il narratore, il poeta della "fine necessaria" che diventa necessità di un nuovo inizio» (BERARDINELLI, *Volponi, uno scrittore "diverso"*, cit., p. 18).

⁵ ANTONIO PORTA, *Il manager e la scimmia*, «Corriere della Sera», 31 maggio 1978, p. 3.

⁶ MARIA CARLA PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 84.

le e *La macchina mondiale* da un lato, e il *Pianeta* dall'altro lato. Attraverso la sua struttura duale, ben individuata da Pasolini, «romanzo dello scontro» *versus* «romanzo del ritiro»,¹ *Corporale* problematizza l'inefficacia e perciò la fine del riformismo politico e la scelta dell'utopia come residua forma di resistenza. Quella volontà di lotta che aveva dato vita ai personaggi irregolari dei primi due romanzi, continua, spostata però nella materialità dell'esistenza, in *Corporale*, per poi migrare, sempre più irriducibile, cosmica e fantascientifica, nel *Pianeta*. Mentre nei romanzi degli anni sessanta la critica al potere dominante passa attraverso personaggi paranoici che però, incapaci di reali alternative, restano travolti, riuscendo al limite a restituire un'immagine fedele e spietata della società in cui vivono,² in *Corporale* e più chiaramente nel *Pianeta* l'utopia di una mutazione cosmica e antropologica modifica radicalmente lo statuto dell'eroe e le sue modalità di scontro con la civiltà. Se la certezza sul destino della società dell'atomica aveva spinto Volponi a tematizzare in *Corporale* la necessità di una metamorfosi radicale dell'essere umano, nell'utopia del *Pianeta* quella medesima metamorfosi può dirsi raggiunta. Il favoloso viaggio verso un'armonia del tutto contraria al mondo di cenere prodotto dal sistema capitalistico rappresenta il compimento del progetto di mutazione-rigenerazione che proprio il protagonista di *Corporale* aveva faticosamente vissuto e immaginato. Il nano Mamerte è infatti l'erede più prossimo di Gerolamo Aspri, di quel soggetto scomparso «nelle pieghe del romanzo stesso»³ con l'ossessiva speranza di riemergere «diverso e vivo».⁴ Il *Pianeta* permette così di comprendere e di legittimare la radicale proposta di Aspri e la sostanza della sua delirante profezia. Il bisogno di Aspri di rifondare la propria umanità trova appagamento nel *Pianeta* perché la favola può finalmente rappresentare, proprio attraverso l'esempio animale, una nuova forma di coscienza. Tanto la vita di Aspri quanto l'apprendistato di Mamerte consistono infatti in un'iniziazione all'animalità intesa soprattutto come ricerca di una condizione di vita differente, in armonia con il cosmo e contraria alla legge del profitto. Se dunque *Corporale* progetta, il *Pianeta* compie l'utopia di un 'nuovo regno'. Al fondo di questa scelta formale c'è dunque la stessa crisi che aveva investito e caratterizzato, frantumandolo, il personaggio di *Corporale*,⁵ risolta tuttavia in chiave positiva attraverso la possibilità concreta di una sua mutazione.

6. L'UTOPIA COMICO-RADICALE

La favola garantisce quelle possibilità inventive indispensabili per rappresentare sincronicamente l'utopia di un nuovo regno e la fine della civiltà dell'uomo capitalista. Citando il Calvino di *Per Fourier*, il *Pianeta*, dando seguito alla profezia di Aspri, e cioè a un'utopia che in *Corporale* risulta ancora impossibile,

¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Quel «pazzo» di Volponi non sa rinunciare a niente*, «Tempo», xxxvi, 13, 29 marzo 1974, pp. 70-72, poi in IDEM, *Descrizione di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, p. 288.

² «L'irrazionale razionalità del sistema è illuminata dalla razionale irrazionalità del «folle», che di esso è vittima ma proprio per questo ne è l'immagine più fedele» (LUPERINI, *Il neosperimentalismo tra «Officina» e «Il Menabò»*, cit., p. 813).

³ MARCO COLONNA, *Il pianeta irritabile, o l'epica della mutazione*, in Paolo Volponi: *scrittura come contraddizione*, a cura del Gruppo Laboratorio, Milano, FrancoAngeli, 1995, pp. 87-105: 90.

⁴ VOLPONI, *Corporale*, cit., p. 403.

⁵ Cfr. LUPERINI, *Il neosperimentalismo tra «Officina» e «Il Menabò»*, cit., p. 814. Giustamente il critico distingue la «crisi del soggetto» presente in *Memoriale* e nella *Macchina mondiale*, dalla «crisi del personaggio» in *Corporale*, ladove «personaggio diventa il corpo».

serve a qualcosa d'insostituibile: ad allargare la sfera di ciò che possiamo rappresentarci, a introdurre nella limitatezza delle nostre scelte lo «scarto assoluto» d'un mondo pensato in tutti i suoi dettagli secondo altri valori e altri rapporti. Insomma l'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondata se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende d'abitare noi, non d'essere abitata.¹

Le ultime parole di Calvino, in particolare, possono essere adottate per spiegare il senso complessivo del viaggio verso un nuovo regno così come descritto nella favola di Volponi da Roboamo, l'elefante intellettuale, al nano.

E del nostro viaggio, cosa pensi? Dove andremo a finire? – insistette il nano, dopo un attimo di silenzio.

- Vuoi fermarti qui? – rispose Roboamo e piegò il barcone della testa per dormire.²

Noi possiamo imitare, ma la nostra stessa vita ci impedisce di continuare nell'imitazione. Come in qualsiasi altra operazione mentale o corporale. Nessun animale ripete! Tienilo presente [...]. Ciascuno invece è sempre nuovo perché sa di andare con ogni suo gesto e anche insieme con ogni altro verso la sua finalità. La finalità è la vita. [...]. La vita è comunque dentro e fuori ciascuno di noi e la viviamo parte o tutta sempre con lo stesso rispetto. Abbiamo deciso da tempo di smettere di ragionare sulla nostra sensibilità agli stimoli al fine di evitare alla stessa sensibilità di distinguersi da noi e di culminare in vita interiore. Seguitiamo a non distinguere e a non catalogare proprio per non dividere e non confondere la vita. [...]. Per questo il nostro regno è sempre con noi; uguale dove siamo e dove andiamo. Anche se ci andiamo per migliorarlo e per migliorarci, cioè per allungarci la vita.³

Dunque, con il *Pianeta*, Volponi pensa che sia ancora possibile edificare un futuro diverso e migliore, sebbene, ed è questo il senso della sua utopia, «in opposizione radicale non solo al mondo che ci circonda ma ai condizionamenti interni che governano le nostre attribuzioni di valori, la nostra immaginazione, la nostra capacità di desiderare una vita diversa, il nostro modo di rappresentarci il mondo».⁴ Il *Pianeta* si pone in sostanza come ultimo sussulto dell'utopia volponiana di una società più giusta e razionale; di quello che in fin dei conti mi sembra il più profondo *Leitmotiv* della sua scrittura. Dal *Pianeta*, attraverso l'epica corporale e i frequenti motti di spirito con cui gli animali deridono il potere distruttivo del nemico, si ricava un profondo e generale interrogativo che va ben oltre l'ideologia anticapitalista: non sarebbe giusto se un potere antiliberal, antidemocratico e distruttivo (come quello del capitale) fosse *realmente* sconfitto una volta per tutte? In altre parole, leggendo il *Pianeta*, mentre ammettiamo subito l'impossibilità di quanto ci viene favolosamente raccontato, e cioè la perentoria sconfitta del capitalismo, siamo però portati a concedere agli animali una profonda ragione in merito alla loro rivolta verso un sistema di potere di quel genere. Certo, il fronte capitalistico non sarà vinto dai peti di una scimmia o dal pene di un nano, e tuttavia è legittimo rivoltarsi e immaginare una società alternativa fondata su valori contrari al profitto e allo sfruttamento illimitato delle risorse del pianeta. L'utopia trasgressiva, comica e grottesca del *Pianeta* induce a una straordinaria comprensione delle sue ragioni critiche; le numerose e schiette analogie fra capitale ed escremento che incontriamo nel testo,

¹ ITALO CALVINO, *Per Fourier*, 3, *Commiato. L'utopia pulviscolare*, in IDEM, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, p. 306.

² VOLPONI, *Il pianeta*, cit., p. 32.

³ Ivi, pp. 160-161.

⁴ ITALO CALVINO, *Per Fourier*, 2, *L'ordinatore dei desideri*, in IDEM, *Una pietra sopra*, cit., p. 275.

se inducono il lettore al riso, innescano anche un meccanismo di ripensamento del valore che abitualmente viene dato alla moneta e al guadagno.

7. UN OBLIQUO COMPIMENTO

Il *Pianeta* rappresenta tuttavia un obliquo compimento dell'utopia radicale inaugurata in *Corporale* perché lascia già intravedere la crisi irreversibile dell'ideale volponiano di una società più equilibrata. Ciò è vero a partire proprio dalla sua veste formale: la favola tende infatti a semplificare e ad allegorizzare un contenuto morale già dato, ora rinunciando a spiegare le complesse ragioni che avevano contrapposto i precedenti eroi volponiani alla società, ora facendo appello a un nuovo regno che resta sfumato nell'atto stesso della sua possibilità e che appare pertanto come un antisistema *tout court*. È il finale, problematico, dibattuto e per molti aspetti incompiuto, del *Pianeta*, dove il nuovo regno, nonostante l'assonanza con l'ideale comunista di una società di liberi e uguali, si definisce piuttosto come categoria assiologica, meta ubiqua, necessaria, naturale e invincibile, capace, al di là di tutto, di porre fine al potere dell'uomo sulla natura. Non si può tralasciare il fatto che il *Pianeta* tenda a radicalizzare un'istanza utopica di rovesciamento del mondo creando una contrapposizione manichea tra un futuro di luce e un presente di tenebra. Con una terminologia psicoanalitica, potremmo dire che Volponi compie nel *Pianeta* una 'fantasia di sparizione' del sistema capitalistico, riducendolo a un manipolo di «presuntuosi e stupidi nemici super-tecnologici»¹ sconfitti da una simpatica comitiva. È solo grazie a un futuro infernale di carattere fantascientifico-distopico che la vittoria degli animali e il raggiungimento di un nuovo regno non possono mai venir messi in dubbio. L'irritazione del pianeta dovuta alle esplosioni nucleari, insomma, garantirebbe la salvezza da un potere miope e suicida come fosse una *ultima ratio necessitatis* in conseguenza della quale gli animali possono ripensare un nuovo regno. Proprio questa semplificazione didattica, per cui la morale tende a dominare l'invenzione e la costruzione allegorica, testimonia già, *in nuce*, una crisi irreversibile dell'ideale di lotta di cui sono portatori gli eroi della favola. Essi, anziché lottare contro un sistema, ne dichiarano e ne contemplano l'immancabile fine. Non c'è insomma un vero e proprio confronto epocale fra natura e civiltà; piuttosto, Volponi sembra assumere la fine del mondo capitalista come un dato necessario affinché l'uomo possa ripensare il mondo in maniera dialettica. Come ammoniva Marx nei *Manoscritti economici-filosofici* (1844), il sistema capitalista viene nuovamente assunto come un dato metastorico che funziona da postulato per ogni interpretazione della realtà. Proprio nel *Pianeta* Volponi cita espressamente quest'opera di Marx: si tratta di un particolare di grande rilievo dal momento, come dicevo, che una simile concezione metastorica del sistema capitalista viene adottata anche nel *Pianeta*. In sostanza, se l'alternativa al sistema capitalistico presuppone che esso venga abolito dall'irritazione distruttiva del *Pianeta*, allora quel sistema è fuori da ogni prospettiva storico-processuale.

Quando il sommergibile del governatore affiora nel lago e sta per iniziare la battaglia finale l'elefante ha paura.

Roboamo vide ricomporsi esatto un pezzo del vecchio mondo e sentì un momento di quelle contemplazioni tristi nelle quali entrava davanti ai bei paesaggi, nei giorni di riposo o dopo una malattia.²

¹ ALFONSO BERARDINELLI, *Non incoraggiate il romanzo*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 99.

² VOLPONI, *Il pianeta*, cit., p. 154.

Improvvisamente Roboamo crede che la torre del sommergibile sia imbattibile, ed è un fatto straordinario considerando anche il suo ruolo di guida nel sistema dei personaggi. Colui che ha sempre sostenuto il viaggio con consapevolezza e ironia, e che anzi è stato il punto di riferimento costante per il 'più debole' di loro, cioè per il nano, dubita adesso, d'un tratto, della sorte del gruppo.

È qui, nella descrizione della contemplazione di Roboamo, che Volponi cita esplicitamente e a lungo i *Manoscritti economico-filosofici* e, cosa davvero insolita, alcune parole della citazione sono in carattere corsivo, carattere riservato dall'Autore (nel *Pianeta*) solo a opere letterarie (la *Divina Commedia*, gli *Ossi di seppia*) o musicali (*Il lago dei cigni*, la *Marsigliese*).¹

Allora sempre uno spirito non suo s'impossessava di lui e lo distingueva perfino da se stesso. Tutto di fronte a quello spirito [...] cadeva nella categoria della massa; e quello, risplendentemente, dissolveva tutte le antitesi dogmatiche nell'unica antitesi dogmatica tra la propria intelligenza e la generale volgarità. L'elefante impiegò del tempo per capire che quel contemplare era un'imitazione, e anche d'importazione. L'aiutarono le letture del prete e, a dire il vero, anche le picche del guardiano: ma non capita che la tristezza possa morire del tutto, e così la soggezione; tanto più se qualcuno in giro, lungo tutte le frontiere dell'Ulp, continua a proclamare la propria superiorità sul mondo, e fa risuonare di tanto in tanto dalle sue labbra sarcastiche il riso degli dei olimpici. Le righe e i toni del passato si erano ricomposti quella mattina dentro le battute dell'ala dell'oca [...]. Che fosse quello il momento in cui ciascuno, nel posto assegnatogli, avrebbe ricevuto il suo *testimonium paupertatis*? Roboamo ebbe paura e vide la torre di ferro del lago come imbattibile.²

Riporto anche il passo dei *Manoscritti* di Marx per testimoniare di come la citazione volponiana, oltre che evidente, sia protratta.

Dopoiché essa [Marx sta parlando della critica alla dialettica hegeliana compiuta da critici come Strauss e Bruno Bauer] nella sua presunzione spiritualistica ebbe ridotto l'intero movimento storico al rapporto tra il resto del mondo – che di fronte ad essa cade sotto la categoria della «massa» – e se medesima, ed ebbe risolto tutte le opposizioni dogmatiche nell'unica opposizione dogmatica tra la propria furberia e la stupidità del mondo, tra il Cristo critico e l'umanità, come «folla»; dopoiché essa, giorno per giorno, ora per ora, ebbe dimostrato la sua eccellenza sulla insulsaggine della massa; dopoiché, finalmente, ebbe annunciato il giorno del giudizio critico proclamando che era vicino il momento in cui tutta l'umanità caduta si sarebbe schierata di fronte ad essa, e da essa sarebbe stata divisa in gruppi, e ciascuna schiera particolare avrebbe ricevuto il suo *testimonium paupertatis*; dopoiché essa ebbe fatto imprimere la sua superiorità sia su tutti i sentimenti umani sia sul mondo – sul quale, troneggiando, chiusa nella sua orgogliosa solitudine, fa scrosciare di tanto in tanto dalle sue sarcastiche labbra un'olimpica risata – dopo tutti questi sollazzevoli gesti dell'idealismo (del giovane hegelismo) che rende l'ultimo respiro sotto le spoglie della critica, esso non ha espresso nemmeno il sospetto che si dovesse ormai venire ad una discussione critica con la propria madre, con la dialettica hegeliana, come pure non ha saputo mettere in rilievo il suo rapporto critico con la dialettica di Feuerbach: atteggiamento completamente acritico verso se stessa.³

La paura di Roboamo, in sostanza, è di tenere quel medesimo atteggiamento che secondo Marx ha caratterizzato il giovane hegelismo: un atteggiamento cioè completamente acritico verso se stessi, risultato di una presuntuosa certezza intorno alle sorti del mondo. Roboamo teme che la battaglia contro il governatore e il progetto di un mondo

¹ L'unica parola in corsivo che non riguarda opere è l'aggettivo usato per qualificare la condizione dell'imitatore di tutti gli uccelli: «libero» (ivi, p. 176).

² Ivi, p. 154.

³ KARL MARX, *Critica della dialettica e in generale della filosofia di Hegel*, in IDEM, *Manoscritti economici-filosofici del 1844*, Torino, Einaudi, 2004, p. 160 (la parentesi quadra è mia).

nuovo possano fallire perché sono fondati soltanto sulla base della convinzione dei quattro personaggi. Lo spirito che s'impadroniva di lui nel vecchio mondo è per l'appunto l'idealismo acritico. Ma a ben vedere è proprio questa presunzione e cioè la cieca fiducia nell'irritabilità del pianeta a caratterizzare la lotta degli eroi della favola: è solo sul presupposto della sua fine necessaria che si gioca la partita col sistema capitalista. Per tale ragione, lasciando cioè sullo sfondo, come già avvenuto, lo scontro vero e proprio con il potere, il *Pianeta* appare un obliquo compimento dell'utopia inaugurata in *Corporale*.

Il modo stesso con cui Roboamo riprende fiducia in sé testimonia il carattere assoluto dell'utopia del *Pianeta*. Roboamo riesce infatti a superare quello stato di paralisi osservando la metamorfosi animale del nano la quale, ormai quasi compiuta, è allegoria della dinamica incessante e vitale del pianeta: affidandosi cioè, e ancora, a una forza estranea alla dimensione storica.

Roboamo [...] scoprì il nano felice. Allora poté scuotersi: – Ehi! Prometeo, dov'è questa volta il tuo fuoco? – reagiva letterariamente, ma il nano lo scavalcò, avanzando anche in realtà tra le sue gambe, e sparò due revolverate contro il sommergibile, nell'ansia di trovare un posto proprio per la prossima battaglia. – Non c'è labbro divino che possa confonderti, – disse Roboamo ormai in movimento. Evocato il labbro divino, dal sottomarino rimbombò la voce di un altoparlante.¹

Dietro la vittoria sullo 'sciocco' capitalismo, il *Pianeta* lascia già intravedere un primo segnale di resa alla dura oggettività di quel sistema stesso: da un lato infatti, i suoi protagonisti sono dei vincitori *in partenza*, simpatici ma antitragici; dall'altro lato, la morale è a tal punto esplicita da depotenziare la carica allegorica dell'utopia di un altrove. La radicale decisione di fondare la lotta e la resistenza al sistema capitalistico sulla base non più di una qualche categoria politica o morale bensì attraverso la materia vivente, di per sé irriducibile all'alienazione, diviene nel *Pianeta* esplicita e didascalica. Volponi, in ragione dei modi propri della favola, ovvero deformazione prospettica, allegorismo didattico e trasfigurazione, affida la rappresentazione di un mondo alternativo a quanto di iperbolico, opaco, esplicito ed esagerato accade nelle favole. Così, quanto più l'autore affida alla favola la critica del sistema capitalistico, tanto più si allontana da modelli realistici di contestazione e denuncia.

Riprova della crisi irreversibile dell'ideale volponiano è poi l'uso che l'Autore fa del modulo della favola dopo il *Pianeta*: non più cioè per ribaltare esplicitamente e allegramente l'ideologia capitalista, ma per rimarcare, amaramente, il dominio. Quella medesima veste formale adottata nel *Pianeta* e confluita, dapprima e in parte nelle prose degli anni ottanta, e infine, per frammenti, nelle *Mosche*, vuole infine significare tutt'altro: la rottura del rapporto fra l'uomo e la natura, il carattere artificiale dell'uno e dell'altra, l'invincibile affermazione della seconda natura marxiana. Credo che si debbano collocare in questa stessa prospettiva anche le due prose sul contagio pestilenziale che Volponi consegnò senza titolo a Pizzingrilli, il redattore di «Marka», nella primavera del 1984,² nelle quali «la peste [...] è [...] allegoria di una degenerazione apocalittica dove il capitale muta i cromosomi del pianeta fino a condurlo all'autoan-

¹ VOLPONI, *Il pianeta*, cit., pp. 154-155.

² Le due prose sono state raccolte in volume: PAOLO VOLPONI, *La pestilenza*, a cura di Marco Rustioni, Pistoia, Via del Vento, 2002. Il curatore inquadra questi 'racconti della peste' nella produzione giornalistica del biennio '83-'84, ma suppone, in base al loro stato *in fieri*, alle numerose e sotterranee affinità con il progetto delle *Mosche* e alla centralità del tema pestilenziale in *Corporale* e nel *Pianeta*, che esse appartengano a un più ampio progetto narrativo rimasto incompiuto. «Il dattiloscritto consegnato a Pizzingrilli testimonia che le due opere procedevano parallele, che le pagine delle *Mosche* e quelle sulla peste si alternavano in un unico scartafaccio» (ivi, p. 28).

nientamento».¹ Nella prima di queste prose, in particolare, dove si narra la morte dei pittori Ambrogio e Pietro Lorenzetti per contagio di peste, si ritrovano motivi e temi presenti tanto nel *Pianeta* quanto in alcune delle prose giornalistiche citate. In questo racconto dove, come in *Guerra di Piume sopra la città*, assistiamo a una lotta fra uccelli (un branco di passeri e uno stormo di monacchie), le affinità tematiche e stilistiche col *Pianeta* sono davvero numerose: l'ossessione di una catastrofe da cui prende le mosse il racconto; la riconosciuta e colpevole responsabilità del genere umano nelle parole dei pittori come in quelle degli animali; l'identico destino di morte e incompiutezza che accomuna Ambrogio Lorenzetti e Johann Liss, pittore citato nel *Pianeta* come vittima della peste seicentesca; l'abbandono al contagio da parte dei pittori e della contessa Tea Viti; la nostalgia da parte di Lorenzetti e del nano Mamerte; la sorte del mercante ferrarese ossessionato dai quadri abbandonati e appestati, e quella, nel *Pianeta*, dell'ambasciatore veneziano e del suo forziere rubato; la funzione metaforica di un melograno, il cui schianto prelude alla morte dei pittori, e quella del grande leccio nel *Pianeta*, immagine di una rigenerazione trionfale; il regno della capra e quello della scimmia. Anche in questa prosa la struttura allegorico-moraleggiante del racconto è sostenuta dalla presenza di soggetti animali e dalla continua allusione all'estinzione del genere umano. Se la favola continua insomma per tutti gli anni ottanta a demistificare il potere del capitalismo, esso tuttavia appare sempre più invincibile.

In un intervento tenuto a Milano nel 1982 sulla presenza animale nell'arte Volponi ha dichiarato:

La natura è ormai stata assunta e confezionata in precise e preordinate dispense o anche nei flaconi, nelle pozioni di consumo, nelle pillole e nei medicinali, o negli intervalli o in certi programmi secondari della televisione [...] A questi uomini mi pare che sia davvero negato quel grande rapporto e quella possibilità di vita che sono il contatto con la natura [...] e che per giunta sia anche negata loro la possibilità di riconoscere la natura e l'animalità loro interiori.²

Quindi la natura e l'animale sono diventati, nel corso dei secoli, realtà piuttosto astratte ed estranee, distinte, direi, spesso anche veri e propri concetti; oppure oggetti di contemplazione, indulgenza, nostalgia, riferimenti vaghi, quanto indagati, del tutto interiori oppure solamente spettacolo.³

Il ricorso a stilemi della favola, sebbene coerente con una scrittura sempre conflittuale, allucinatoria, sinestetica ed espressionista, colloca l'Autore in una posizione sempre più difensiva nei confronti della realtà che descrive: 'espulso' da quell'industria in cui aveva intravisto il progetto di una grande riforma e che non aveva esitato a definire «strumento della scienza» e «creatura del marxismo»,⁴ Volponi è costretto ad affidare «alla sola invenzione» l'utopia di un mondo alternativo, a un'opera cioè di pura (e impotente) demistificazione. Così in seguito, all'altezza della raccolta poetica *Nel silenzio campane* (1990), è davvero significativa la variante del poemetto *Il cavallo di Atene*, scritto nel 1986, dove a ignoto si sostituisce noto alla sola invenzione.⁵ La scelta di restituire «sostanza utopica alla forza cognitiva dell'immaginazione»⁶ per denunciare nuovamente gli esiti reali e catastrofici del sistema capitalistico, testimonia la sola strada ancora percorri-

¹ Ivi, p. 27.

² PAOLO VOLPONI, *Natura ed Animale*, in IDEM, *Del naturale e dell'artificiale*, cit., p. 167.

³ Ivi, p. 162.

⁴ IDEM, *Il movimento operaio ha creato un uomo nuovo*, intervista a cura di Gian Carlo Ferretti, «L'Unità», 31 maggio 1966, p. 8.

⁵ Lo fa notare ZINATO, «Un pianeta senza moneta», cit., p. 28.

⁶ *Ibidem*.

bile dall'Autore: come già, in parte, nel *Pianeta*, come nelle prose di quello stesso periodo e poi nelle *Mosche*, non resta che adottare modelli allegorici sovraccarichi di finzione, figurabilità e utopia. La realtà, ormai, è invincibile.

Un pianeta artificiale, funzionante,
equilibrato, con principi, leggi, convinzioni,
esposizione, raggi, proporzioni,
ombre intonate e intoccabili zone,
foreste vergini, vulcani, deserti, abissi,
del tutto nuovi, *noti alla sola invenzione*.
Un pianeta costruito e programmato,
e anche pianificato nella sua organicità e
funzionalità. Vivente, *irritabile*, manovrabile,
percorribile, adattabile, etc. etc.
Un pianeta senza moneta, senza mandati
né prezzi; senza costi, senza banche.¹

8. MANIPOLAZIONE DEI GENERI E ALL'ALLEGORIA. VOLPONI ANCORA MODERNO

Fin dai suoi esordi Volponi rifiuta di costruire testi di maniera o romanzi ben fatti. Contrariamente a uno scrittore come Calvino al quale è stato spesso contrapposto proprio per questa ragione,² egli cerca sempre, a costo di disturbare l'ordine del discorso, di esprimere il suo punto di vista da scrittore e intellettuale perennemente spinto da «un'esigenza di totalità».³ La sua resistenza al postmodernismo si fonda sostanzialmente sulla costante tensione fra realtà e utopia da un lato, e sul rifiuto di una letteratura come forma di intrattenimento o gioco intellettuale dall'altro. Volponi respinge una facile accessibilità al testo perché è convinto che solo in questo modo la sua scrittura potrà continuare a funzionare come riflessione sulla vita senza subire una sterile catalogazione riducendosi a codice, merce o finzione. Quando, come nel caso del *Pianeta*, Volponi manipola idee e materiali della tradizione lo fa «in nome di un'etica del conflitto e di un *pathos* della verità».⁴ Il procedimento caratteristico della letteratura postmoderna (il riuso, la citazione, la manipolazione dei generi e l'abolizione della distinzione tra opere di consumo e opere d'avanguardia) non comporta mai in Volponi la rinuncia all'idea di impegno etico ossia all'idea che la letteratura possa incidere sul nostro mondo.

Il *Pianeta* è certamente l'opera che più si alimenta di una produzione di consumo (si pensi ai fumetti, esplicitamente menzionati da Volponi negli appunti preparatori al testo); che recupera un genere letterario desueto come la favola, manipolandolo con elementi propri della fantascienza e del romanzo cavalleresco; che mescola citazioni dantesche, leopardiane e marxiane a riferimenti propri della cultura di massa (la musica leggera di Caterina Caselli o l'Harris Bar). Tuttavia, nonostante questi tratti postmoderni, risulta sempre evidente lo straniamento, il sovvertimento e la parodia del senso tipicamente modernisti. Anche nel *Pianeta*, grazie soprattutto alla sua struttura allegorica, è facile rintracciare una tensione costante verso un tipo di società libera e giusta, una prospettiva utopica alla quale connettere immagini, azioni, dialoghi. Volponi non maneggia gratui-

¹ PAOLO VOLPONI, *Il cavallo di Atene, Nel silenzio campale* [1990], in IDEM, *Poesie 1946-1994*, a cura di Emanuele Zinato, pref. di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, 2001 (il corsivo è mio).

² Cfr., fra gli altri, LUPERINI, *La fine del postmoderno*, cit., pp. 111 sgg.

³ IDEM, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, p. 173.

⁴ DONNARUMMA, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, cit., p. 67.

tamente i codici per giocare, ridere o compiacere; piuttosto se ne serve per impostare una critica alla società capitalista, per demistificare un certo tipo di linguaggio. Come Sciascia del *Contesto* (1971), anche Volponi, a partire da *Corporale*, compie uno «smascheramento o una rielaborazione modernista di temi e forme postmoderne».¹ Mancano completamente in Volponi le due maggiori categorie del postmodernismo: l'una, la testualizzazione della realtà, tipicamente americana; l'altra, la centralità della letteratura, idolo e allo stesso tempo menzogna, tipicamente italiana. La letteratura, in Volponi, non è mai puramente una finzione autoriflessiva e autocelebrativa, non è mai «il *primum*»;² è piuttosto una pratica che ha la funzione di «proposta»³ e di critica dell'esistente.

Se è vero che i testi in prosa di Volponi sono indefinibili, se non per comodità, in base a questo o quel genere letterario per «la concezione dinamica dei moduli letterari che in essi l'autore dimostra di avere»,⁴ e se è altrettanto vero che «la logica artistica moderna ha modificato le antiche funzioni dei generi [...] dal momento che li ha trasformati in una categoria negativa, sinonimo di convenzionalità»,⁵ tuttavia, nell'ultimo Volponi, a partire proprio dal *Pianeta*, l'uso di stilemi della favola è una costante formale che orienta la lettura in senso marcatamente allegorico chiamando perciò in causa «la responsabilità ermeneutica del soggetto». ⁶ È una costante che permette di tracciare una parabola ideologica quasi trentennale tenendo insieme opere fra loro molto diverse, che fa del progetto di *Corporale* il vero momento di svolta nella carriera di Volponi. Se la favola conferma le consuete categorie stilistiche dell'Autore, pluristilismo, espressionismo e lirismo, fa però anche emergere un tono grottesco sconosciuto alle precedenti opere e invece ben presente da allora fino all'ultimo Volponi.

Nel *Pianeta*, tuttavia, Volponi ha impiegato l'allegoria in maniera obliqua, ora forzando il nesso fra senso letterale e allegorico (accorciando cioè la distanza fra allegoria e simbolo: è il caso p. es. del governatore Moneta), ora lasciando per lo più sfumata e incerta la caratterizzazione di certi personaggi (come l'imitatore degli uccelli) e di intere sequenze narrative (come quella finale). Il *Pianeta* è infatti l'opera in cui Volponi sconta maggiormente la sua posizione difensiva nei confronti della letteratura postmoderna, e dove più si manifesta il bisogno frustrato di conciliare «volontà di parlare del mondo e consapevolezza autoriflessiva della letteratura»,⁷ dialettica che proprio il postmoderno aveva rotto nel senso di una completa autoreferenzialità della letteratura. Inoltre, come di consueto nei suoi romanzi, Volponi adotta l'allegoria per rappresentare realisticamente tanto il mondo (sebbene in maniera filtrata e allusiva) quanto l'utopia di un suo superamento.

¹ Ivi, p. 74.

² LUPERINI, *La fine del postmoderno*, cit., p. 74.

³ PAOLO VOLPONI, *Sperimentalismo e tradizione*, intervista a cura di Pietro Cataldi, «Allegoria», XIV, 1993, pp. 97-105: 103.

⁴ TRICOMI, *La Repubblica delle lettere*, cit., p. 107. Continua Tricomi: «Per [Volponi] i generi sono forme aperte e in divenire, dunque egli può mescolarli l'uno con l'altro, negando a ciascuno di essi la propria identità [...]. E la sovversione delle più disparate pratiche discorsive, perlomeno a partire da *Corporale*, nella sua opera in prosa egli la realizza anche attraverso la coesistenza, in una stessa "testualità", delle diverse tipologie, dei diversi generi narrativi: dal romanzo catastrofico alla *spy story*, dal racconto di formazione a quello intimista, dall'apologo alla storia *fantasy*. Ciascun anti-romanzo di Volponi, perciò, è quasi un'enciclopedia del romanzesco, in cui le varietà di forme e di stili, e soprattutto il magma ribollente della scrittura, riproducono e giudicano il caos del mondo contemporaneo».

⁵ CARLA BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 100.

⁶ ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 3.

⁷ RAFFAELE DONNARUMMA, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, «Allegoria», LVII, 2008, p. 27.

Per quanto la scelta dell'Autore di servirsi della favola si radichi al tema dell'animalità e dell'utopia e, più in generale, a una tensione cosmico-fantascientifica risalente alla *Macchina mondiale*,¹ resta notevole l'impiego di un codice narrativo pressoché disertato nella produzione italiana degli anni settanta e ottanta. Le rare opere di genere del periodo, come *Le galline pensierose* (1980) di Malerba, o le *Storie della preistoria* (1982) di Moravia, sono molto diverse: in Volponi, infatti, non c'è mai un vero e proprio travestimento dei protagonisti e del cronotopo. Nelle sue allegorie, l'*immagine* è a tal punto contaminata da riferimenti storici e sociali (in primo luogo dalla realtà ora industriale e tecnologica ora immateriale e perversa della società capitalistica) da ridurre la distanza con *l'altro da sé* che quell'immagine esprime. In Volponi, in sostanza, ciò che è esplicito (lo scontro col sistema capitalistico) e che la favola tende ad allegorizzare, non cessa mai di riferirsi direttamente a un preciso contesto storico. Il contrappunto sociale, il tratto italiano della vicenda, la corrispondenza con linguaggi e modi propri di una certa forma di potere, di industria e di politica: tutto questo impedisce di universalizzare personaggi, ambiente, e morale della favola.

Nel dialogo con Francesco Leonetti pubblicato nel 1994, lo stesso Volponi, dopo aver indicato nella bomba atomica «la vera padrona» del pianeta e la più certa garanzia della sua catastrofe, dichiarava, in contrappunto: «ci sono idee o forme *antiche o di altri Paesi* che trovo interessanti: le favole, i versetti, le utopie».² Tanto il riferimento a modelli letterari *non italiani e non contemporanei*, quanto la loro funzione al tempo stesso utopistica e rivoluzionaria sono espliciti.

Come il *Cantico delle creature*, la cui lezione è «sempre attuale, e oggi più attuale che mai [...] per sentirsi realmente in piedi sulla Terra, per non aver paura della morte, per mettersi a lavorare, per essere confortati dall'Universo», la favola è servita insomma a Volponi per incitare l'uomo a prendere coscienza del suo tragico «destino di rovina e di inerzia».³

VOLPONI: la speranza sta in quei giovani, che malgrado tutto continuano a studiare in un Terzo Mondo che non è del tutto arreso e che costringerà l'occidente a ragionare. E poi nella paura che questa terra venga definitivamente compromessa, distrutta: forse arriverà il momento in cui capiremo che non possiamo andare avanti così; e che bisognerà pensare a una diversa distribuzione planetaria delle ricchezze, a un'idea diversa di consumo, a una maggiore giustizia. Cosa sarebbe se no il comunismo? Ma ho anche un'altra speranza: che venga scritta ancora qualche bella poesia. Perché è vero che le poesie non cambiano il mondo, ma aiutano chi le legge, a stare più vigile, a pensare, a capire la società in cui è immerso. Il nostro è un Paese sgangherato, ma non è morto. E anche nella cultura, nella letteratura; perché non siamo tutto e soltanto televisione, tutto e soltanto plastica. C'è ancora molto che freme, frigge, farnetica...

LEONETTI: Abbiamo stabilito di non riferirci ai nostri libri in questo: ma mi ricordi quella scimmia del tuo *Pianeta irritabile*... ora il pianeta è addormentato o demente; e svegliarlo e ragionare è un problema; forse viene un altro ciclo, cominciando dalla scimmia.⁴

(tizianotoracca@gmail.com)

¹ Cfr. ZINATO, "Un pianeta senza moneta", cit. Si vedano anche le dichiarazioni in merito al rapporto fra letteratura e scienze matematiche, fisiche, biologiche e cosmologiche fatte dall'autore a Milano nel 1966, durante una conferenza dedicata alla funzione dello scrittore, ora con il titolo *Le difficoltà del romanzo*, in PAOLO VOLPONI, *Romanzi e prose*, vol. I, *Memoriale, La macchina mondiale, Corporale, Prose minori 1956-1975*, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2002, pp. 1023-1038.

² VOLPONI, LEONETTI, *Il leone e la volpe*, cit., p. 107 (il corsivo è mio).

³ Ivi, p. 100.

⁴ Ivi, pp. 131-132.

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE, Pisa · Roma
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. **39 050 542332, fax **39 050 574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's website www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
tramite carta di credito (*Visa, Eurocard, Mastercard, American Express*).

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

www.libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 9 del 24.5.1983

Direttore responsabile: FRANCESCO VARANINI

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2013 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.
Stampato in Italia · Printed in Italy

*

ISSN 0391-3368

ISSN ELETTRONICO 1724-1677

SOMMARIO

SAGGI

- ANDREA LAZZARINI, *Materiali per Elegia di Pico Farnese. Fonti, modelli, incroci* 11
GIUSI BALDISSONE, *Il nome degli elementi nel sistema narrativo di Primo Levi* 35

ONOMASTICA E LETTERATURA

- GIORGIO SALE, *Dalla ripresa del modello letterario italiano al riferimento all'attualità francese: il repertorio antroponomico di filosofi ed eruditi pedanti nell'opera di Molière* 55

NOTE

- LEYLA M. G. LIVRAGHI, *Attardati, epigoni, 'liquidatori': passaggi di testi fra Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Sennuccio del Bene* 69
VERONICA COPELLO, *Le similitudini geografiche dell'Orlando Furioso* 89
GENNARO TALLINI, *Nuove coordinate biografiche per Giovanni Tarcagnola da Gaeta (1508-1566)* 105
ANDREA BOCCHI, *Angelo De Gubernatis internazionalista. Come trovare una sposa e perdere un'idea* 127
IDA DURETTO, *La paga del sabato e Steinbeck* 141
TIZIANO TORACCA, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica* 145

CRITICA E METODOLOGIA

- FIAMMETTA PAPI, *Prospettive linguistico-cognitive nell'interpretazione del testo parodico* 167
ARIANNA MARELLI, *Gehirn und gedicht di Raoul Schrott e Arthur Jacobs: la poesia al vaglio delle scienze cognitive* 191
ALBERTO GODIOLI, *Narrazione, contingenza, destino. Su Teoria del romanzo di Guido Mazzoni* 205

BIBLIOGRAFIA

Saggistica

- FABIAN ALFIE, *Dante's tenzone with Forese Donati: the reprehension of vice* (B. Bellandi) 217
LUCANO, *Pharsalia*, Volgarizzamento toscano trecentesco, a cura di Maria Carla Marinoni (M. Berisso) 218
Reliquiarum servator. Il manoscritto Parigino latino 5690 e la storia di Roma nel Livio dei Colonna e di Francesco Petrarca, a cura di Marcello Ciccuto, Giuliana Crevatin, Enrico Fenzi, presentazione di Francisco Rico (V. Pacca) 224
FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, ed. critica di Giuseppe Savoca; GIUSEPPE SAVOCA, *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica* (P. Baioni) 226

COLUCCIO SALUTATI, <i>De verecundia. Tractatus ex Epistola ad Lucilium prima</i> a cura di Teresa De Robertis et alii (M. Mazzetti)	229
CRISTIANA ANNA ADDESSO, <i>Teatro e Festività nella Napoli aragonese</i> (A. Castellitti)	231
ALESSANDRO POLCRI, <i>Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull'allegoria nel Morgante</i> (L. Bellomo)	232
<i>De Sphaera. Commentario all'edizione in facsimile del codice miniato a. x. 2. 14 = lat. 209 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena</i> (M. Ciccuto)	236
FRANCESCO BAUSI, <i>Umanesimo a Firenze nell'età di Lorenzo e Poliziano. Jacopo Bracciolini, Bartolomeo Fonzio, Francesco da Castiglione</i> (M. Mazzetti)	238
KRISTIN PHILLIPS-COURT, <i>The Perfect Genre. Drama and Painting in Renaissance Italy</i> (M. Ciccuto)	240
RUZANTE, <i>Moschetta</i> , ed. critica e commento a cura di Luca D'Onghia (S. Deotti)	242
GABRIELE BUCCHI, «Meraviglioso diletto». <i>La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara</i> (M. Favaro)	244
PIETRO GIBELLINI, <i>Parini. L'Officina del "Giorno"</i> (C. Toscani)	247
<i>I colori della narrativa. Studi offerti a Roberto Bigazzi</i> , a cura di Andrea Matucci e Simona Micali (F. Romboli)	249
ALBERTO GODIOLI, «La scemenza del mondo». <i>Riso e romanzo nel primo Gadda</i> (V. Baldi)	252
CATERINA VERBARO, <i>I margini del sogno. La poesia di Lorenzo Calogero</i> (A. Casadei)	253
<i>Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessi</i> , a cura di María de Las Nieves Muñiz Muñiz, Jordi Gracia (M. Lanzillotta)	255
ALESSANDRO IOVINELLI, <i>Il salto oltraggioso del grillo. Saggi di narrativa e cinema</i> (S. Lazzarin)	257
DENNIS LOONEY, <i>Freedom Readers. The African American Reception of Dante Alighieri and the Divine Comedy</i> (N. Leporini)	259
FABIO DANELON, <i>Il giogo delle parti. Narrazioni letterarie matrimoniali nel primo Novecento italiano</i> (F. Romboli)	260
GIOVANNI PASCOLI, <i>Pensieri e cose varie</i> , a cura di Renato Aymone e Aida Apostolico (F. Romboli)	262
ACCADEMIA DEI FILOMARTANI, <i>L'acqua e i suoi simboli</i> , a cura di Giancarlo Rati (N. M. Fracasso)	264
MARIO MARTI et alii, <i>Emilio Bigi e gli studi di stilistica storica</i> , a cura di C. Zampese (F. Romboli)	271
<i>Notiziario</i>	277