

DIEGO VARINI

*«Strappare al suo globo pezzi anche rotti».*  
*Annotazioni su «Le mosche del capitale» di Paolo Volponi*

In

*Le forme del comico*

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

[http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1164](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164) [data consultazione: gg/mm/aaaa]

DIEGO VARINI

«Strappare al suo globo pezzi anche rotti».  
Annotazioni su «Le mosche del capitale» di Paolo Volponi

Nel romanzo in cui riversa molta parte della propria trascorsa esperienza di dirigente industriale olivettiano, Volponi persegue un intento di complessa demistificazione dell'immagine e delle retoriche del potere capitalistico, focalizzando il proprio sguardo sardonico su quanto accade e viene consumandosi nell'orizzonte gerarchico di una grande e riconoscibile azienda multinazionale. L'immagine del potere viene sottoposta in «Le mosche del capitale» ad un lavacro di natura comizzante, spogliandola di ogni aura o pretesa impostura. Strutturando il romanzo come una screziata e labirintica partitura in forma di polifonia, Volponi reinventa in direzione parodica un vasto strumentario di possibilità comiche: muovendosi, volta a volta, fra perfette imitazioni di dialoghi leopardiani e stranianti inserti efrastici, digressioni pseudo-saggistiche e deliranti sequenze di giochi para-etimologici, personificazioni di animali parlanti e parallele riduzioni dei personaggi umani alla misura grottesca e risibile dei dickensiani "nomi parlanti", in un tentativo di contestazione radicale delle liturgie e dei codici che sembravano configurare, nel pieno del Novecento, lo spettro di un diverso e più subdolo totalitarismo.

In termini generali, il rapporto fondativo che la narrativa di Paolo Volponi intrattiene con il complesso orizzonte del comico sembra leggibile alla luce delle riflessioni pionieristiche da Michail Bachtin affidate – sul finire degli anni Trenta – alle pagine affascinanti e serrate di *Epos e romanzo*: laddove il grande studioso russo poneva in stretta relazione la nascita del romanzo moderno (a partire dalla sua scaturigine settecentesca) con una remota premessa inscritta, nell'ambito della letteratura greco-latina, entro il vasto recinto dei generi che gli antichi usavano designare sotto l'insegna del *serio-comico*. Trascorrendo in rassegna un breve e sommario elenco di tali generi (mimo, favola, carne bucolico, *pamphlet*, satira menippea, dialogo socratico), Bachtin annotava:

Loro oggetto e, cosa ancora più importante, loro punto iniziale di comprensione, valutazione e organizzazione è la realtà contemporanea. Per la prima volta l'oggetto della raffigurazione letteraria seria (anche se nello stesso tempo comica) è dato senza alcuna distanza, al livello dell'età contemporanea, in una zona di immediato e brutale contatto. Persino là dove da oggetto di raffigurazione di questi generi serve il passato e il mito, la distanza epica manca, poiché il punto di vista è dato dall'età contemporanea. Un particolare significato in questo processo di distruzione della distanza spetta al principio comico di questi generi [...]. È appunto il riso a distruggere la distanza epica e in generale ogni distanza gerarchica che allontana l'oggetto in senso assiologico. Nell'immagine di lontananza l'oggetto non può essere comico; perché diventi tale è necessario avvicinarlo; tutto ciò che è comico è vicino; tutta la creazione comica lavora in una zona di massimo avvicinamento. Il riso ha la forza straordinaria di avvicinare l'oggetto; esso introduce l'oggetto in una zona di brusco contatto, dove si può familiarmente tastarlo da tutte le parti, capovolgerlo, rivoltarlo, guardarlo dall'alto e dal basso, spezzarne l'involucro esteriore, gettare uno sguardo nel suo interno, dubitarne, scomporlo, smembrarlo, denudarlo e smascherarlo, studiarlo liberamente, sottoporlo a esperimento. Il riso distrugge la paura e il rispetto di fronte all'oggetto, di fronte al mondo, fa di questo l'oggetto di un contatto familiare e così ne prepara l'analisi assolutamente libera. Il riso è un fattore essenzialissimo nella creazione di quel presupposto di impavidità senza il quale è impossibile una cognizione realistica del mondo. Avvicinando e familiarizzando l'oggetto, il riso è come se lo consegnasse nelle mani impavide di una prova analitica – sia scientifica sia artistica – e di una libera invenzione sperimentale che serve ai fini di questa prova<sup>1</sup>.

Sottoposta al vaglio di un aggressivo sguardo autoptico («in una zona di brusco contatto» e di «massimo avvicinamento»), la materia romanzesca prende ad offrirsi – ha osservato Luperini – nella

---

<sup>1</sup> MICHAEL BACHTIN, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo* (1941), in *Estetica e romanzo*, a cura di Rossana Platone, Torino, Einaudi, 2001, p. 464.

sua «frammentarietà profana»: in Bachtin «il riso romanzesco opera nel senso della disarticolazione e «frammentazione», sottraendola alle «consuete gerarchie»<sup>2</sup>. Nei termini di una sostanziale corrispondenza biunivoca, le cose diventano comiche ogni qualvolta osservate da vicino; e il riso comico funziona – per converso – alla stregua di un composto o reagente chimico, produttore di una «analisi assolutamente libera» e «una cognizione realistica del mondo». Per questa strada, il comico diviene funzione esplicita di una condizione necessariamente eslege del romanzo in quanto struttura discorsiva chiamata a rifiutare – argomenta Volponi nel '66 – «un codice, la rigidità di una norma»<sup>3</sup>. Il disordine consustanziale del mondo si trova a convergere – per dirla con Lukács – in direzione di «un paradossale amalgama di elementi eterogenei» entro «un organismo di continuo messo in discussione»<sup>4</sup>. Nelle capitali riflessioni di *Teoria del romanzo*, il pensatore ungherese (prossimo, in quel 1920, alla sua conversione al marxismo) scrive:

Il romanzo cerca, con le sue raffigurazioni, di scoprire e ricostruire la nascosta totalità della vita. La scrittura data dell'oggetto – la ricerca non è altro che l'espressione, dal punto di vista del soggetto, del fatto che tanto la totalità oggettiva della vita quanto il suo rapporto col soggetto non hanno in sé nulla di evidentemente armonico – determina l'aspirazione alla raffigurazione: tutte le crepe e gli abissi che la situazione storica porta con sé, devono essere inclusi nella raffigurazione e non possono e non devono essere mascherati da mezzi compositivi<sup>5</sup>.

In forma (anche sintatticamente) tormentata, Lukács disegna i contorni di una decisiva equiparazione del romanzo a un corpo agonistico governato da un'istanza mimetica assoluta, capace di drammatizzare in chiave di riflessione autocosciente anche il diagramma delle proprie irresoluzioni. Una posizione che, nel citato e fondamentale intervento recante per titolo *Le difficoltà del romanzo*, Volponi non esita a rivendicare in effetti (nel pieno degli anni Sessanta) in termini di implicita continuità e omologia con la vecchia teorizzazione lukácsiana:

Io sono nella condizione, come scrittore, di discutere tutto, la lingua stessa che adopero e la mia stessa posizione di scrittore oltre che il progetto di romanzo che mi vado componendo, perché ho le mani e i piedi che scottano nella realtà e gli occhi rapiti nel tentativo che faccio di tenermi accanto. E scrivere cercando di discutere tutto e di scegliere tutto per organizzare un'alternativa, una costruzione nuova, è un gesto di amore, e come tale sempre nuovo, mai scontato, mai affidato alla organizzazione di schemi preesistenti. O meglio, in termini più precisi, è una ricerca, consentitemi la presunzione, scientifica, e allora chi poi mi accompagna leggendo il mio libro non può sperare di farlo stando seduto «socialmente», accomodato, ma deve farlo con quella stessa attenzione con la quale si accinge a studiare, a scoprire le cose e le persone nuove. [...] La lettura di un romanzo è una specie di lotta che si conduce accettando il terreno, i termini, la lingua, l'universo che lo scrittore ha scelto e da questa lotta, che può essere anche dura, si viene fuori immancabilmente con i segni delle difficoltà superate<sup>6</sup>.

Volponi – ha osservato di recente uno studioso – «recupera le stesse forze centrifughe che agitavano e facevano esplodere il romanzo sperimentale, convogliandole però all'interno di

<sup>2</sup> ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 113-114.

<sup>3</sup> PAOLO VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo* (1966), ora *Romanzi e prose*, I, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2002, pp. 1023-1038: 1028.

<sup>4</sup> GYÖRGY LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, a cura di Giuseppe Di Giacomo, Parma, Pratiche, 1994, p. 111.

<sup>5</sup> Ivi, p. 87.

<sup>6</sup> PAOLO VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo*, cit., pp. 1028-1029.

un'opera che *nonostante tutto* rimane unitaria, coesa, organica»<sup>7</sup>. All'interno di questa complessa operazione – che viene in parte radicalizzandosi nella sua officina romanzesca a far tappa dallo snodo siglato dall'uscita di *Corporale* (1974) – la fenomenologia del comico assume nello scrittore urbinato la veste di una funzione in senso etimologico *eversiva*: il comico si struttura in altre parole per Volponi come il riflesso di un rovesciamento prospettico che, attraverso la messa in opera di uno sguardo audacemente oltranzistico, mira a demistificare e sovvertire l'immagine del reale veicolata (e congelata) dalle retoriche del potere.

Fondata su un patto di reciproca complicità con un lettore ideologicamente coinvolto sempre «nelle sue ansie, nei suoi ondeggiamenti, nei suoi profondi conflitti»<sup>8</sup>, una consimile poetica chiama anzitutto in causa, in prima istanza, la natura della delega per così dire affidata dallo scrittore ai suoi personaggi: ovvero alla loro capacità di esercitare un dissenso radicale e totale, magari in forme urlate, esacerbate, furiose – come succede ai protagonisti dei suoi primi due romanzi, *Memoriale* (1962) e *La macchina mondiale* (1965). Ad avere la “mania della verità”, in Volponi, sono all'inizio i malinconici, gli strambi, i fissati: personaggi che si chiudono in una protesta talmente ostinata e sorda, indisponibile ad ogni ricomposizione o accordo col mondo, da trasformare il loro comico “non voler capire” in un modo di indagare – con le armi del paradosso – una serie di incongruenze sottese ai codici di funzionamento della vita associata e dell'orizzonte politico. «Al centro della poetica narrativa di Volponi si colloca una percezione irriducibilmente *altra* della realtà, che trova la propria figurazione esemplare nell'immagine del “diverso”, nella sua ottica deformante, nella sua follia visionaria»<sup>9</sup>. Ora, per rifarsi – un'ultima volta – alle riflessioni consegnate da Volponi alle pagine su *Le difficoltà del romanzo*:

[...] io cerco di mettere nel mio lavoro tutta quella carica, la stessa, che mi è dato di avere per la ricerca e la discussione nella mia vita familiare e civile, e cerco di mettere in atto dei personaggi, i quali, con la loro mentalità, il loro rapporto con tutte le cose, la loro lingua, discutendo tutto, e prima di tutto se stessi, e discutendo molto, essi, con me, possano andare avanti per una strada che si vanno scegliendo e costruendo per se stessi e per gli altri nel tentativo di uscire dalla selva, liberi e di entrare e restare nel mondo altrettanto liberi e con una capacità di intervento, di conversazione sulla scena, come veri protagonisti in virtù della loro libertà e delle loro idee, giudici anche della società e dell'ambiente.

E questi personaggi sono per forza isolati, fuori della società e di ogni rappresentazione che di essa si dà (o urlare con i lupi o essere nevrotici, diceva Musil); per forza poco accomodanti, antipatici ed esaltati, proprio perché tendono ad un percorso diverso da quello che la maggioranza degli uomini sistemati e ben pensanti trova fatto ogni giorno.

Per questo si scontrano con la cultura di massa e anche perché sono mossi da me oppure scelti da me, dato il mio rapporto di parità con loro, nel tentativo di continuare ad elaborare una cultura di sperimentazione, e di preparare nuovi mezzi di produzione per la cultura di un tempo più nostro, che venga dopo questo che si consuma in gesso: mezzi per la cultura non più di classi privilegiate, ma di tutti<sup>10</sup>.

Alle origini della narrativa volponiana, nel dittico folgorante dei primi anni Sessanta, campeggiano in sostanza due alienati (Albino Saluggia, l'operaio nevrotico di *Memoriale*; e Anteo Crocioni, il contadino utopista de *La macchina mondiale*): in un resoconto che si regge sul «principio

<sup>7</sup> MASSIMILIANO TORTORA, *Volponi e la tradizione del romanzo moderno*, in *Volponi estremo*, a cura di Salvatore Ritrovato, Tiziano Toracca, Emiliano Alessandrini, Pesaro, Metauro, 2015, pp. 405-417: 411.

<sup>8</sup> GUIDO SANTATO, *Appunti su Volponi. «Il lanciatore di giavellotto»* (1983), in *Pasolini Volponi (e variazioni novecentesche)*, Modena, Mucchi, 2016, pp. 231-250: 232.

<sup>9</sup> Ivi, p. 233.

<sup>10</sup> PAOLO VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo*, cit., p. 1036.

formale del delirio», lo straniamento è al loro interno ottenuto in generale «attraverso un ingrandimento della rappresentazione»<sup>11</sup>. Disadattati e fuori sincrono rispetto al reale circostante, essi vengono scoprendo che una patologia privata può diventare il principio euristico per diagnosticare il male del mondo (per esempio, nel caso di Saluggia, davanti all'ingorgo orripilante e allucinato che, nel segreto della sua coscienza, trasforma la fabbrica – «immobile come una chiesa o un tribunale»<sup>12</sup> – nel corrispettivo di un carcere o di un sanatorio). Ma la carica di fattuale alterità e pervicace dissenso, della quale i personaggi volponiani sono portatori, non si limita a fare leva sulla premessa insita in una sofferenza (o dissociazione) psichica. Dopo la parabola di Anteo Crocioni (e passando – nove anni dopo *La macchina mondiale* – per la radicale destrutturazione del personaggio narrativo, esplorata e attuata in *Corporale* attraverso le metamorfosi del protagonista Gerolamo Aspri), la malattia psicotica abbandona in chiave esplicita l'orizzonte narrativo di Volponi. Beninteso, resta invece parallelamente vero – secondo quanto Guido Guglielmi ebbe modo di osservare (parlando di *Corporale*) – che qualunque «oggetto o evento» (*in primis*, qualunque discorso posto in carico ai singoli personaggi) «si presenta in una rete di allusioni interne», invariabilmente correlate a un «sovransenso comico»<sup>13</sup>.

Per esempio, risulta sconcertante e istruttivo che in un romanzo di forte valenza autobiografica come *Il lanciatore di giavellotto* (1981) – un romanzo che parla di un traviamiento collettivo, il fascismo, visto dal fondo della provincia di Urbino nei lugubri anni del consenso (gli anni Trenta) –, il più lucido e acuminato esegeta delle prevaricazioni e violenze sottese alla natura in apparenza rassicurante e paternalistica del regime mussoliniano sia un personaggio umile: un calzolaio autodidatta che si chiama Occhialini e che ai ragazzi della sua bottega parla, infiammato di animosa e didattica facondia, stando in disparte e agli esterni margini dei territori istituzionalizzati della cultura. Intento al suo lavoro, maneggiando la tomaia di uno stivale, Occhialini riesce capace di prodursi in una lunga e consequenziale riflessione su questo elemento decisivo, lo stivale, del vestiario e delle liturgie della gerarchia fascista:

[...] Impiegano tanta pelle e suola solo per mostrare la prepotenza di chi li porta; la loro anima militare, autoritaria... sprezzante di tutto ciò che sta intorno... di dove mette i piedi e va a pistare, protetta e cieca fino al ginocchio. E così di seguito lungo il tubo del gambale che arriva fino in cima, fino al capo, fino alla testa di... Con questo stupido tubo di cuoio duro, che da solo sembra il monumento del fascio, del suo vuoto e del suo nero, della sua voglia di arrivare dappertutto e di stringere tutto.

[...] Lo stivale è la tipica calzatura da parata, inutile quanto tronfia; con il tacco rinforzato per fare più rumore col passo marziale, e anche per fare un colpo più sicuro nello sbatterli agli ordini dei superiori e dei veri padroni. Gli stivali sono autoritari e servili proprio come si addice alla nostra classe dirigente. Fanno anche male a chi li porta; ... al collo del piede e anche alla circolazione del sangue, nel polpaccio e per tutta la gamba. Ma costui, il dirigentone, non se ne cura perché si appaga del sacrificio; e forse nemmeno se ne accorge, preso com'è dalla parata. E poi sono calzature antieconomiche, antigieniche e puzzolenti... se poi c'entra dentro uno scorpione o una vipera non li toglie di sicuro prima di essere morso<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> GUIDO GUGLIELMI, *Il romanzo centrale di Volponi*, in ID., *Critica del nonostante. Perché è ancora necessaria la critica letteraria*, a cura di Valerio Cuccaroni, prefazione di Niva Lorenzini, Bologna, Pendragon, 2016, pp. 145-156: 153.

<sup>12</sup> PAOLO VOLPONI, *Memoriale*, in *Romanzi e prose*, I, cit., p. 14.

<sup>13</sup> GUIDO GUGLIELMI, *Il romanzo centrale di Volponi*, cit., p. 153.

<sup>14</sup> PAOLO VOLPONI, *Il lanciatore di giavellotto*, in *Romanzi e prose*, II, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2002, pp. 530-531.

Con la nitidezza derivante da un fungibile occhiale ideologico (per il comunista Occhialini, la scelta del cognome sembra lasciar trasparire in Volponi un trasparente riferimento all'immagine di Gramsci), tutto sembra diventare (nel segno della degradazione comica) improvvisamente chiaro: anche se l'ausilio ottico potrebbe sempre coincidere con un paio di lenti deformanti. Forse in ragione di questo sospetto, il tredicenne Damini verrà in effetti rifiutando nel *Lanciatore di giavellotto* la pedagogia politica del calzolaio, sulla cui figura l'adolescente proietta un ambivalente e tragico moto di ribellione edipica. Ma insomma, problematizzando asserti e prospettive nel segno di una calcolata ambiguità, è un fatto che Volponi scelga di muovere la pagina citata nel segno di uno straniamento duplice. Per un verso, all'insegna di un calcolato anacronismo, un calzolaio di Fossombrone nell'anno 1934 viene condotto nel *Lanciatore di giavellotto* a ragionare con sottile perspicacia semiologica, in tutto degna del futuro Roland Barthes di *Mythologies* (posteriore di almeno due decenni). Mentre uno straniamento reduplicato investe nel contempo alcune sconcertanti scelte di lessico, equiparabili in senso spitzeriano ad altrettante spie che Volponi lascia campeggiare sulla pagina, quasi facendo mostra di un'esibita noncuranza (in realtà avendone soppesato perfettamente le valenze congenite).

Nell'imbuttarsi d'improvviso in un sintagma quale «classe dirigente», ovvero in un lemma quale «dirigentone» (chiamato a occupare il posto del più consueto “gerarca” o “federale”), il lettore volponiano non può fare a meno di interrogarsi sulla significazione implicita in una scelta lessicale che introduce nel testo un forte ed esibito cortocircuito (fra gli anni Trenta e gli anni Ottanta). E sembra insomma ragionevole sospettare che Volponi stesse in tal modo testimoniando – nel diverso orizzonte di un romanzo di impianto provocatoriamente tardo-naturalista quale il *Lanciatore* – la persistenza incompressibile di un grande tema poi messo al centro delle *Mosche del capitale*: un lavoro la cui lunghissima gestazione, iniziata nel 1975, lo occuperà ancora, per l'intero decennio, fino alle soglie della pubblicazione nel 1989<sup>15</sup>. Il grande interrogativo concerne in sostanza la natura minacciosamente anfibia o maligna del potere, soggetto alla cotangenza implicita fra razionalità progettuale (la splendida utopia neo-illuminista di «Adriano Olivetti, maestro dell'industria mondiale»<sup>16</sup>) e principio di sua necessaria formalizzazione gerarchica. Un'industria, necessariamente, funziona in segreta e fattuale consonanza con i codici che ogni giorno regolano la vita di una caserma? È un dubbio lacerante che attraversa – come noto – l'intero orizzonte di quanti vengono accompagnando (primo fra tutti, il socialista Ottieri all'altezza di un epocale romanzo-diario di fabbrica quale *Donnaruma all'assalto*)<sup>17</sup> il tentativo olivettiano di saldare comunità e impresa, capitale e lavoro, razionalità tecnologica e umanesimo integrale, nella forma di una rinnovata e inedita “città dell'uomo”.

Lo «scorpione» o la «vipera» che si insinua nello stivale, se proviamo a sciogliere il senso riposto in quella specie di apologo-confessione racchiuso nella lunga tirata di Occhialini, ha l'aria di rivelarsi per molti aspetti lo stesso Volponi, con le contraddizioni della sua complessa biografia. Volponi

<sup>15</sup> Sulla vicenda compositiva ed editoriale delle *Mosche del capitale* (come, in generale, dell'intera opera volponiana) il riferimento obbligato è alla magistrale ricostruzione approntata dal curatore nei *Commenti e apparati*, posti segnatamente in appendice a PAOLO VOLPONI, *Romanzi e prose*, III, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2003, pp. 777-813.

<sup>16</sup> Collocata in esergo all'inizio delle *Mosche del capitale*, tale formula dedicatoria problematicamente «assolve a una funzione contrastiva rispetto al titolo e ai contenuti»: così EMANUELE ZINATO, *Paolo Volponi*, Palermo, Palumbo, 2001, p. 84.

<sup>17</sup> Sul tragitto ideologico (e sulla screziata complessità degli esiti amaramente comico-parodici) di Ottieri, mi permetto di rimandare a quanto ne ho scritto in DIEGO VARINI, *La cattedrale offesa. Moravia Ottieri Testori*, Milano, Medusa, 2014 (*Le allucinazioni della politica*, pp. 111-172).

conosceva profondamente e assai dall'interno lo stivale del potere (fuor di metafora: le mandarinesche liturgie e obbligate circonvoluzioni del linguaggio aziendale), per esserne stato – almeno per una significativa porzione della propria biografia – parte integrante: la sua partecipe e complessa esperienza dentro le aziende di Adriano Olivetti, dentro i ranghi di quella singolare e peculiare vicenda imprenditoriale e culturale-politica<sup>18</sup>, lo aveva portato (nel 1971) fino a un passo dalla carica di amministratore delegato dell'azienda di Ivrea. E non sembra privo di ragioni ipotizzare che lo scorpione racchiuso dentro lo stivale indirizzasse nelle *Mosche del capitale* il veleno contro se stesso: sottoponendo la propria biografia di antico dirigente olivettiano a un'operazione di tipo violentemente autoparodico. Il fulcro di questa azione di auto-aggressione comicizzante risiede nel personaggio di Bruto Saraccini: il personaggio in qualche modo principale del romanzo, modellato sul rovescio della biografia di Volponi. La storia di Saraccini è la vicenda del dirigente industriale Paolo Volponi messa in caricatura (cosa radicalmente diversa dall'idea ingenuamente equivoca di scambiare Saraccini per un *alter ego* dello scrittore)<sup>19</sup>. E il destino suo di personaggio tragicomico è già iscritto e leggibile nella filigrana di quel nome parlante (secondo un procedimento che trova in Charles Dickens e Thomas Mann la sua sanzione otto-novecentesca più autorevole, ma che si affacciava del resto su basi precoci dentro l'arsenale secentesco dell'eroicomico Tassoni). In un romanzo che sembra sottoporre il piano della diegesi a una sconcertante, paradossale svalutazione – perché di fatto la vicenda delle *Mosche del capitale* conosce poche e programmate torsioni narrative, e quel non molto che nella trama si consuma (la progressiva giubilazione, ad uno ad uno, di tutti) lo si intuisce e prevede molto in anticipo sugli eventi (come nella parodia di una sacra rappresentazione) –, i nomi parlanti funzionano come macrosegnali capaci di orientare l'enorme e grottesco dispendio di discorsi variamente parenetici che i personaggi mettono avanti (nel segno della mistificazione o dell'autoinganno). Bruto Saraccini, dunque: un intellettuale animato da idee progressiste, che crede con fervore nel «primato sociale, culturale, scientifico dell'industria»<sup>20</sup>. Bruto come un pugnalatore, in conformità alla cifra nascosta del suo nome anagrafico (traditore per antonomasia, traditore forse anzitutto delle proprie antiche idee politiche); e Saraccini – verosimilmente – come il bersaglio dell'antica e tradizionale Giostra del Saracino, in scena ritualmente nelle rievocazioni periodiche in uso entro una famosa città dell'Italia centrale (fuor di metafora: Saraccini come una specie di zimbello, che prende colpi da tutti i lati). Il comico volponiano funziona spesso su questo appello implicito al lettore, chiamato a sbrigliare la propria fantasia ermeneutica in uno sforzo di complicità e collaborazione: in piena consonanza col remoto archetipo tassoniano, «il gioco dotto dell'*interpretatio*, della “spiegazione etimologica”» si trova chiamato a decifrare e sigillare «la *vis* comica già insita nel nome»<sup>21</sup>.

Per dirla con un grande aforisma di Lichtenberg – che Volponi poteva rammentare facilmente, in quegli anni, anche attraverso l'*Antologia dello humour nero* di André Breton – Bruto Saraccini «era uno di quelli che vogliono fare le cose sempre meglio di quanto richiesto. È una qualità orribile in

<sup>18</sup> Per un teso ed equanime bilancio cfr. LUCIANO GALLINO, *L'impresa responsabile. Un'intervista su Adriano Olivetti*, a cura di Paolo Ceri, Milano, Edizioni di Comunità, 2001.

<sup>19</sup> Cfr. EMANUELE ZINATO, *Paolo Volponi*, cit., p. 84: «Nella scomposizione e nel montaggio dei blocchi narrativi il passato di Saraccini è esploso in tanti frammenti: i resti della storia del protagonista non combaciano sempre gli uni con gli altri. Saraccini è il frutto di un incerto compromesso, allo stesso tempo manichino e autoritratto impietoso».

<sup>20</sup> PAOLO VOLPONI, *Le mosche del capitale*, in ID., *Romanzi e prose*, III, cit., p. 8.

<sup>21</sup> MARIA CRISTINA CABANI, *L'ipertrofia onomastica della «Secchia rapita»*, in «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», 4, 2002, pp. 271-294: 283.

un servo»<sup>22</sup>. E il presidente della grande multinazionale MFM (dietro cui si riconoscono le trasparenti sembianze del mondo olivettiano attraversato per tanti anni da Volponi), giocando sulla vanità di Saraccini e sul suo fervore di zelante convertito alle filosofie del neocapitalismo aziendalista, si limiterà ad utilizzarlo come una pedina in un' interna lotta di potere, prima di sbazarlo via da un ruolo di amministratore delegato che aveva peraltro provveduto a ridurre preventivamente nei termini di un simulacro appena nominale, simile a un involucro vuoto. La dialettica fra Saraccini e Nasàpeti funziona a contrasto come un modo di contrapporre entro il romanzo due diverse idee di intellettuale prestato all'industria: in linea con il sarcastico pessimismo antropologico che il nome di Ciro Nasàpeti esibisce nella giustapposizione brutale e secca fra un austero appellativo di sovrano antico (il senofonteo Ciro) e un dato fisiognomico-olfattivo inutilmente camuffato (per malintesa verecondia o perbenistica ipocrisia) da un timido arretramento di accento. Per Nasàpeti, rivelarsi un astuto e sagace conoscitore di uomini significa in sostanza avvertire dei propri interlocutori e sottoposti, ogni volta con animalesca prontezza, tutta la risibile inconsistenza (o brutalmente il lezzo)<sup>23</sup>. E Nasàpeti riporterà in effetti a zero puntualmente, con una smorfia spazientita o un ironico rabbuffo, l'animoso impegno di Saraccini nel giustificare attraverso un laborioso inquadramento teorico e un fantasioso ventaglio di analogie storiche implausibili (per fare solo un esempio, all'inizio del libro, le alate farneticazioni di Saraccini sull'analogia possibile «tra l'impresa capitalistica e il padre di Mozart»<sup>24</sup>) il proprio transito dal mondo della cultura a quello della grande industria e del capitale. Benché attanagliato (in termini marxistici) nelle spire di una falsa coscienza, Saraccini non è tuttavia ridicibile alla misura banalmente risibile delle sue futili amplificazioni verbose in lode del libero mercato (il che inchioderebbe il personaggio all'ambito stucchevole del farsesco). Saraccini è invece altra cosa, un personaggio diviso, dissociato, tragicomicamente, fra i vecchi ideali politici abbandonati (da uomo di sinistra ora transitato verso l'ideologia del padronato) e il volontarismo ottimistico con cui si sforza di contemplare il silenzio notturno della «grande città industriale» con l'assurda fiducia di un secondo volterriano Candide<sup>25</sup>, producendosi in una specie di potente notturno tassiano che tuttavia si riversa comicamente in un sigillo grottesco: nella magica e silenziosa quiete fra le due e le cinque, «quasi tutti dormono sotto l'effetto del Valium, del Tavor e del Roipnol»<sup>26</sup>.

L'immagine è quella di un mondo reificato, orrendamente divaricato tra la frenesia dell'attivismo diurno e il sopore chimico dei tranquillanti notturni. Eppure, di questa reificazione terrificante, la voce di Saraccini può ancora produrre un referto in chiave di *poème en prose* funeralmente estasiato, con splendida segmentazione percussiva:

<sup>22</sup> Cfr. ANDRÉ BRETON, *Antologia dello humour nero*, a cura di Paola Dècina Lombardi, Torino, Einaudi, 1996, p. 48.

<sup>23</sup> «Furbo tanto da trasudare copiosamente l'untuosa lucida patina di chi è furbo anche animalescamente, per natura, adattamento e clima; non solo nelle idee, visioni e propositi, ma proprio fisicamente e chimicamente, nel corpo, nella carne, nei pori, nelle unghie, nei capelli, nella barba, in tutti i peli del corpo, villi o anelli ricciuti o pettinati, incolti o rasati. Furbo nel fiato, nei reticoli di vene e capillari, nell'umido degli occhi e delle narici, nel taglio delle labbra, nelle smorfie calcolate e volontarie, nei gesti decisi o automatici»; PAOLO VOLPONI, *Le mosche del capitale*, cit., p. 102.

<sup>24</sup> Ivi, p. 11.

<sup>25</sup> Ovvero si tenga presente il rilievo fondamentale di PIER VINCENZO MENGALDO, *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 355: «nell'assieme si può forse dire che l'atteggiamento di Saraccini verso la grande città industriale è una parodia di quello celebre del balzacchiano Lucien de Rubempré verso Parigi (*Le Père Goriot*)».

<sup>26</sup> PAOLO VOLPONI, *Le mosche del capitale*, cit., p. 7.



Il midollo spinale dei nastri crepita, memoria e calcolo, come nel sonno il sangue circola, l'inconscio dilaga, il sogno si versa, il cervello si alimenta di nuovi scatti per i pensieri nuovi di domani. Già al primo risveglio sul lavandino sulla tazza o ancora prima sul sapore del cuscino, cresce spinto dalla vita di tutto e di tutti, il corpo e il valore del capitale. Mai un istante, anche nelle più cupe notti, cessa di crescere e prevalere; si sposta si assesta recupera forze distribuisce risorse immagina e progetta nuove strategie delinea nuovi organi e nuove facoltà.

Il sonno si spande senza alcuna innocenza, e non per fisico gravame, ma come ulteriore dato e calcolo delle compatibilità favorevoli al capitale. Tutta la città gli è sottoposta; così ciascun dormiente, ciascuno nel suo posto e letto, nel proprio sonno come in quello più grande e generale che si svuota di vapori. Il calcolatore guida e controlla, concede rincorre codifica assume imprime. Dormono anche i padroni e i custodi del calcolatore, dorme la loro coscienza vigilata da infiniti sistemi d'allarme, elettronici quanto morali, sociali politici biochimici<sup>27</sup>.

Ora, se facciamo appena un salto poco più avanti, nella prima parte del romanzo, l'ottimismo volontaristico di Saraccini lascerà tuttavia il posto alla narrazione di un sogno-incubo di intonazione ben diversa, un sogno-incubo che ingloba una serie di riflessioni efrastiche sulla pittura umbra del Trecento, e su un quadro cristologico di Monsù Desiderio, strutturandosi in forma di lacerto diaristico in terza persona (con tanto di datazione: 1° luglio 1975) e nella prospettiva indecibile del lucido delirio. È il resoconto del modo in cui Saraccini venga precipitando all'improvviso in una sorta di balbuzie, davanti alla direzione aziendale schierata sul piazzale e ai lavoratori-operai che sente in fondo subdolamente di avere tradito: la sua balbuzie inaspettata e angosciosa, con effetti ricalcati sul modello probabile di Sanguineti (fra *Laborintus* e *Il gioco dell'oca*), denuncia la silente angoscia di un personaggio tormentato dall'ombra del proprio schizofrenico smarrimento ideologico (con il risultato di equiparare – in parallelo – la retorica del linguaggio aziendale ad una sorta di ripetizione ecolalica e glossolalica):

Così parlò piuttosto male, e il colmo fu che per indicare la diminuzione della forza della manodopera di quello stabilimento secondario di grossa meccanica, decentrato in una vecchia area industriale toscana, di fondazione e promozione fascista, disse più volte "recessione"... impropriamente, infelicemente – infelicità che invadeva e schiantava, l'oscurità della mente fissa piegata, recessione recessione, più volte, malamente, recessione. Simile a un piccolo dirigente privo di qualità e anche consumato che tenti di aggiornare il proprio linguaggio. Lui. Lui che aveva sempre avuto il pregio di parlar bene e chiaro, anche sopra i vezzi e le mode dei termini aziendali d'importazione d'imitazione e di ostentazione – chi non sa bene un lavoro dice working process –, bene e chiaro, e anche con il verbo e i toni di una vera passione industriale, civile, entro la quale poteva scorrere, ben dosato, un sincero calore umano<sup>28</sup>.

L'inciampo inavvertito e comico di Saraccini su un vocabolo siglato da una fattuale interdizione (la nefanda parola "recessione") è un incidente gravido di rovinose conseguenze, nella misura in cui pone in dubbio o contesta il postulato aziendalista della crescita *in infinitum* di volumi di produzione e margini di profitto. Strutturandosi un'altra volta al modo di un qualunque corpo bellico, il neo-capitalismo chiede adesione fanatica ed entusiasta alle parole d'ordine in cui si riflette la propria

<sup>27</sup> Ivi, pp. 8-9. Per effetto di splendida interna rifrazione, una rimodulazione in forma ampliata e variata se ne produce – sembra utile segnalare – nell'*incipit* del capitolo I, 5: «Silenzi plastificati. Crepita l'acido cristallino del dominio oligarchico assoluto, narcisistico quanto cinico. Le sue figure sono singolari, altere e preziose, compiaciute e controllate, intelligenti, esatte nei rispettivi posti. Il deposito è filtrato dal pensiero scaldato, dal calore ossigenato, dai desideri illuminati, dal fulgore del successo; è l'universo, l'unico, il solo dell'esistenza e del futuro. Le sue vicende e i suoi moti sono la storia; il suo equilibrio è la natura, la sua salute è la verità, il suo corso la realtà, la sua direzione la ragione, il suo peso la materia, i suoi organi la scienza, il suo sangue l'umanità. La mente e i sentimenti di questo universo sono i loro, di coloro che lo colmano e che lo saziano. Altro universo non c'è, nemmeno sottostante e affondato»; ivi, pp. 181-182.

<sup>28</sup> Ivi, p. 40.

causa: derubricando la semplice evocazione della riserva critica o del dubbio timido a un infamante reato di disfattismo.

Nel frattempo, anche l'industria manifatturiera viene trasformandosi nel lungo secondo dopoguerra novecentesco – all'insegna di una tragica mutazione epocale – in un differente Moloch poggiate sui giochi misteriosi e labirintici della grande finanza. Un salto di paradigma che riesce drammaticamente ineffabile per Volponi – ha scritto bene Massimo Raffaelli – «nelle forme della mimèsi realistica, anche la più spericolata, che era stata sua»<sup>29</sup>, e che innesca nel tessuto delle *Mosche del capitale* una specie di amara, complicata palinodia, rispetto alle illusioni e utopie che Volponi aveva condiviso con Adriano Olivetti, negli anni Cinquanta e poi ancora a lungo dopo la precoce morte dell'ingegnere nel '61, sulla possibilità di riformare su basi di rinnovato e integrale umanesimo il mondo della fabbrica e dell'industria. Il dissenso viene esercitato dallo scrittore contro un pezzo del proprio passato. E trascina per inevitabile conseguenza una domanda che diventa, per uno scrittore di forte e intenzionale vocazione civile (quale Volponi aveva la consapevolezza di essere), un interrogativo di impronta antropologica e in senso lato filosofica: il potere è, in sé, legittimo o illegittimo? Il potere è, sempre, una prevaricazione?

È una domanda ultimativa che interrogava, dal basso, le ragioni della democrazia. E che produce, nelle *Mosche del capitale*, sovrapposizioni comiche – alquanto disturbanti e allucinate – fra vecchio ordine fascista-littorio ed ordine gerarchico neo-aziendalista. È appena il caso di rammentare un episodio esemplare, che riguarda gli uffici dell'azienda concorrente di quella di Nasàpeti e Saraccini, cioè la fabbrica torinese della quale è proprietario il dottor Astolfo (un nome ariostesco che funziona, in questo caso, per antifrasi: perché nelle *Mosche del capitale*, anche per il capitalismo e le sue grandi famiglie, non sembrava più tempo di domare l'Ippogrifo o approdare sulla luna). Anche i capitalisti sembrano stanchi o malinconici, insomma un po' imbelli, ed è esattamente ciò che pensa, sul conto del dottor Astolfo, un vecchio maggiore repubblicano che, dopo gli antichi trascorsi nella X Mas, sbarca ora il lunario come sovrintendente alla pulizia dei bagni aziendali. In assenza di tutti, il vecchio repubblicano improvvisa sulla poltrona del dottor Astolfo un soliloquio in forma di proclama mussoliniano e nostalgico<sup>30</sup>. L'effetto è straniante, a maggior ragione perché la prospettiva delegata a visualizzare la scena è quella di un pappagallo: un consigliere politico del dottor Astolfo, che fa pensare al Casti degli *Animali parlanti*, essendo in specie un pappagallo curiosamente filosofo e retore. Con la stessa disponibilità al *pastiche*, la struttura del dialoghetto leopardiano viene recuperata a freddo nel corpo della narrazione, come nel caso della conversazione della luna e di un calcolatore<sup>31</sup> (ovvero una borsa del presidente può parlare degli *arcana imperii*, delle segrete stanze presidenziali, e poi cedere la parola a una penna stilografica per completare il discorso)<sup>32</sup>. Il principio formale è sempre quello dell'incastro, della variazione continua, dello slittamento fra i piani le voci i personaggi, del riuso fuori contesto, della giustapposizione di calchi stranianti. In qualche modo si tratta di assolutizzare la parodia, ponendo indistintamente ogni personaggio o situazione del romanzo nella prospettiva di un'ipoteca falsificante o delegittimante. L'effetto complessivo è quello di una polifonia che opera in senso apparentemente nichilistico, sciogliendo in un lavacro comico qualunque discorso predicabile in positivo. Per questa via, il comico può anche ritrovare paradossalmente la via del sublime.

<sup>29</sup> MASSIMO RAFFAELLI, *L'ultimo romanzo*, in Paolo Volponi. *Il coraggio dell'utopia*, Ancona, Transeuropa, 1997, pp. 121-125: 124.

<sup>30</sup> PAOLO VOLPONI, *Le mosche del capitale*, cit., pp. 101-102.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 96 sgg.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 87-95.

Succede, in qualche modo, davanti alla figura dell'operaio Tecraso, che – superstite rappresentante di una classe sociale brutalmente in estinzione – reca nel segnale fonosimbolico (e cacofonico) del suo nome evaporato la malinconia di una identità fittasi periclitante e incerta: «Al sindacato lo chiamano Tecràso, termine battuto, conteso, di tecnologia e di sociologia. “Il compagno Tecràso”, oppure Tesvaso, Tescrapo, Tecrapion, caprone bullonato, Tefranto, Tecassintegrato, Tescrapo, Tesparso e frantumato, screato creato ossidato»<sup>33</sup>. L'incertezza del nome è il riflesso di una prospettiva politica e umana totalmente esautorata («Le speranze di qualche anno fa sono cadute nel buco del cesso come un pettinino o come il coperchietto del dentifricio. Io, la mia, ce l'ho buttata da me, che era tutta spremuta e finita»<sup>34</sup>). Contro l'idea di una incipiente desertificazione del reale, di fronte alla «colonizzazione ormai compiuta dal capitalismo non soltanto nei confronti della natura vivente, ma anche nel fondo dell'inconscio, dello statuto psichico del soggetto e dei rapporti interpersonali»<sup>35</sup>, Volponi investe sulla capacità del comico di farsi braccio armato di una tensione dissenziente e vitale, percorsa dal lievito della speranza e della (impossibile) palingenesi. Il prezzo da pagare è gravoso, perché il risultato è atrabiliare e tende ogni volta alla focalizzazione spietata delle dicotomie drammatiche sottese alla progettualità politica, magari in forme di sibillina e laconica condensazione aforistica («la scrivania [di un presidente] è un deserto che a poco a poco si accende, come la base attrezzata di un'invasione astrale. Sempre accanto al potere si cela e sfiata un antro stregonesco»<sup>36</sup>); altre volte assumendo la forma dell'invettiva, in chiave di cotangenza con il catalogo mostruoso della fondamentale insensatezza delle abitudini umane:

Automatico è il sonno il risveglio il saluto il viaggio, automatico il giornale e di nuovo la perorazione. Così gli aneddoti i detti gli esempi le incertezze le decisioni sbagliate infinite uguali, con gli stessi accenti, le medesime esclamazioni, lo stesso numero di appelli sputi sigarette collere sbattimenti telefonate scoppi di risa incontri, beffare per anni e anni di carriera, anch'essa automatica, fino all'ingrata, un'altra volta automatica, pensione<sup>37</sup>.

Su questo terreno, prosa e poesia violentemente convergono: nel segno del comico, esse perdono fattualmente ogni possibilità di essere distinte (se non per una semplice questione di versificazione). In poesia – scriverà Volponi nel '94 – io «sento dei problemi, che non conosco bene, che non so affrontare; vedo delle situazioni; ho delle immagini, ho delle ansie: e allora ecco che il discorso è poetico, la parola è la mia, che cerca di entrare in quel problema»<sup>38</sup>. L'ultima fase poetica della poesia volponiana, racchiusa nelle due raccolte *Con il testo a fronte* (1986) e *Nel silenzio campale* (1990), è leggibile del resto ampiamente come «una sorta di quaderno preparatorio per il romanzo» – ha ricordato Zinato – «esplicitata da un componimento di tipo metapoetico come *Figure per un romanzo*»<sup>39</sup>. Fino all'ultimo, articolandosi in forma agonistica come lotta strenua contro i limiti stessi del proprio campo argomentativo, Volponi sperimenta nella complessità del linguaggio la ricerca inesausta «di un universo reale irriducibile ai limiti che esso gli impone»<sup>40</sup>.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 27-28.

<sup>34</sup> Ivi, p. 27.

<sup>35</sup> FABIO MOLITERNI, *Sul materialismo di Volponi*, in «L'immaginazione», 281, 2014, pp. 15-16: 16.

<sup>36</sup> PAOLO VOLPONI, *Le mosche del capitale*, cit., p. 69.

<sup>37</sup> Ivi, p. 188.

<sup>38</sup> PAOLO VOLPONI, FRANCESCO LEONETTI, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Torino, Einaudi, 1995, p. 108.

<sup>39</sup> EMANUELE ZINATO, *Paolo Volponi*, cit., p. 73.

<sup>40</sup> MARIA CARLA PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 131.