

RITA CEGLIE

Il lavoro, la città e i suoi conflitti in Volponi, Biancardi, Parise

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

RITA CEGLIE

Il lavoro, la città e i suoi conflitti in Volponi, Biancardi, Parise

Il mio percorso parte da Memoriale, l'esordio narrativo di P. Volponi del '62, la cui stesura era durata due anni, e che esce a pochi mesi di distanza dal n. 4 di «Menabò» (1961) con cui Vittorini apre il dibattito su letteratura e industria. A narrare è l'operaio contadino Albino Saluggia nella forma di regressione analettica, un tifico e nevrotico, che dal lago di Candia nel Canavese ogni giorno arriva in treno alla "fabbrica X" per farvi ritorno solo alla sera.

Con L. Biancardi e G. Parise ci spostiamo in una città del Nord, molto probabilmente Milano, capitale indiscussa del "miracolo economico", dove entrambi gli autori arrivano, lasciando il microcosmo della provincia per lavorare in una casa editrice, la Feltrinelli il primo, la Garzanti il secondo.

Su questo scenario della nuova antropologia "miracolata" si colloca la vicenda de La vita agra di L. Biancardi (1962) e de Il padrone di G. Parise (1965).

Memoriale: la fabbrica, ovvero il luogo della mortificazione

Volponi si sottrae alle mode letterarie italiane e oppone un intellettuale atipico che non separa la letteratura dalla conoscenza e dall'impegno, la poesia dal romanzo, la scienza dalla letteratura; alla separatezza contrappone una totalità di approccio al reale, connaturata alla sua vita e alla sua personalità: parallela all'attività letteraria, infatti, svolge la carriera di dirigente della Olivetti, e poi dal 1972 al 1975 è dapprima collaboratore e poi segretario generale della Fondazione Agnelli, per approfondire, in quest'ultimo ruolo, i rapporti tra città e industria, forte delle sue precedenti esperienze sociologiche. Il rapporto però si interrompe bruscamente nel 1975, quando lo scrittore dichiara ufficialmente di votare per il Partito Comunista Italiano.

Volponi è stato etichettato prima come un romanziere 'industriale', confinato alla fabbrica proprio dal dibattito promosso da Vittorini su *Menabò*, poi come uno scrittore 'sperimentale'. I suoi testi, tuttavia, non si lasciano facilmente ridurre al solo tema industriale: è vero che *Memoriale* del '62 è il documento della trasformazione dell'Italia, in cui l'autore tematizzava l'industria metalmeccanica del miracolo economico e sarà l'industria robotizzata de *Le mosche del capitale* dell'89 a chiudere la stagione narrativa di Volponi, ma gli altri romanzi trattano temi diversi pur con un comune denominatore: lo sconvolgimento psicologico derivante dal neocapitalismo.

Indubbiamente i due romanzi sono accumulati non solo dalla rima in -ale (che lega peraltro altri componimenti)¹: in una pagina de *Le mosche del capitale* il protagonista Saraccini dichiara che scriverà

un memoriale, un libro bianco bianco sui grandi dirigenti, sulle grandi politiche aziendali, la verità sulla ricerca e sullo sviluppo, sulle qualità produttive, sugli investimenti, sulle grandi novità tecnologiche, sui grandi, questi sì, altro che grandi, prelievi personali e soprusi, sulle mosche, sì, le mosche del capitale².

Quest'accenno a un 'memoriale' sui grandi dell'industria, ne richiama uno già scritto oltre un ventennio prima su un operaio, imponendo uno sguardo retrospettivo e un ripensamento del passato, non ultimo quello della metafora che riguarda le mosche, già presente in *Memoriale*

Guardavo quei punti, quadrati e a strisce, dove la campagna è attaccata dalla fabbrica e dalle case intorno agli stabilimenti. Vedevo quanto perde la povera campagna, nata insieme

¹ Oltre a *Memoriale* e *Le mosche del capitale*, in -ale terminano i seguenti romanzi: *La macchina mondiale*, *Corporale*, *Il sipario ducale*. Tale rima rimanda alla chiusura di tutte le stanze del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di G. Leopardi, un marchigiano, come Volponi. Sarà del tutto "casuale", come pare abbia risposto P. Volponi ad una domanda su questa curiosità?

² P. VOLPONI, *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989, 132.

all'uomo; quanta vita le viene raschiata per le scorie, i sassi, la polvere, i metalli, le stradacce. E gli uomini stanno tutti proprio su quei quadrati a strisce, come s'ammucchiano le mosche sulle ferite³.

Memoriale si concreta in una vicenda industriale, narrata in prima persona, nella forma di regressione analettica dall'operaio contadino Albino Saluggia. Tornato al suo paese di campagna, Candia in provincia di Torino, dal campo di concentramento in cui durante la guerra ha contratto la tubercolosi, Albino trova lavoro in una fabbrica, dove spera di realizzarsi come uomo e come lavoratore; ma a poco a poco avverte che il suo rapporto con il lavoro diviene sempre più conflittuale e alienante: dopo una serie di ricoveri dovuti alla tubercolosi in un sanatorio lombardo, luogo totalmente estraneo, dal quale avvierà la stesura di alcuni componimenti in versi e dopo una serie di declassamenti nella fabbrica, la sua angosciata insoddisfazione sfocia in una nevrosi che lo induce a credersi vittima di una grande congiura ordita contro di lui dai medici aziendali. Dopo dieci anni di 'persecuzione', durante i quali la solitudine e i mali psichici si acuiscono, Albino viene licenziato per aver fatto propaganda ad uno sciopero.

Il romanzo è diviso in nove blocchi, che costituiscono delle scansioni non legate alla costruzione e allo sviluppo dell'intreccio, non organizzate attorno ad un momento, a una vicenda, ma hanno piuttosto una funzione di tipo ritmico: sono come tanti quadri aperti che si compenetrano, ognuno di essi, almeno per una parte, è iterativo rispetto al precedente, ne ripete i temi, gli episodi, che via via si complicano tra l'allora e l'oggi.

Solo l'ultimo blocco inizia con una precisazione: «Ultimo capitolo. Uscii dal sanatorio e giunsi a casa il 6 maggio 1956».

La scelta di un personaggio paranoico coincide con quella di un'ottica deformante: superstite di un'umanità preindustriale, entrando in contatto con la fabbrica, Albino è incapace di sopportare psichicamente la brusca modernizzazione; egli, che aspira a possedere e trasfigurare la *seconda natura*, quella industriale, per la quale non valgono i canoni tradizionali di bellezza, tenta di riportarne le leggi sconosciute e ostili entro i confini noti del suo mondo: la casa, l'orto, il lago, la chiesa⁴:

Ad un certo punto m'accorsi che il pezzo cambiando sotto le frese, un attimo prima d'essere finito, assumeva il colore opaco del lago di Candia. Questa fu una grossa rivelazione tanto che da allora per molto tempo [...] svolgevo il mio lavoro per arrivare ogni volta al punto in cui compariva il colore del lago⁵.

La fabbrica mi appariva sempre più bella e mi sembrava che si rivolgesse direttamente a me, come se fossi l'unico o uno dei pochi in grado e ben disposto a capirla⁶.

[...] Debbo dire che lavorare a quell'ora, entrare nel buio della fabbrica misteriosa, lucente pur senza rompere il buio come un pezzo di stella caduto, girare nel vuoto dei reparti con l'impressione di camminare nel loro sonno, a casa loro, nelle loro teste, come un mago e vivere nel silenzio, in un silenzio assurdo in quella matrice di rumore, e vedere ferme quelle macchine e tutti i nastri trasportatori, era bello e affascinante. Con lo stesso stupore entravo nella chiesa del collegio di notte dopo il riposo, portando vasi di fiori e di erbe per preparare il sepolcro del Giovedì santo⁷.

³ ID., *Memoriale*, Torino, Einaudi, 1981, 210.

⁴ E. ZINATO, *Volponi*, in *La scrittura e l'interpretazione*, n. 15, Palermo, Palumbo, 2001, 18. Un saggio fondamentale per lo studio di Volponi.

⁵ VOLPONI, *Memoriale...*, 40.

⁶ Ivi, 42.

⁷ Ivi, 44-45. Da sottolineare che il memoriale è anche nella liturgia la commemorazione della passione, resurrezione e ascesa al cielo di Gesù; non è un caso che Albino cerchi di spiegarsi il mondo industriale e sanitario circostante, facendo ricorso a una ossessiva ricerca di presagi e di formule religiose: *Padre mio, perdona loro che non sanno quello che fanno*.

La macchina dapprima si presenta come il modello di un ordine diverso, più razionale e coerente rispetto a quello caotico e confuso del mondo circostante, un'industria finalizzata a far sì che si possa vivere tutti insieme e liberi, ma in seguito questo tentativo di trasfigurare la seconda natura, di relazionarsi agli oggetti e al lavoro industriale è destinato a fallire: il prodotto del lavoro industriale si distacca dall'io narrante divenendogli totalmente estraneo:

I pezzi da fresare poi, tutt'insieme nella cassetta, davano subito un senso di spavento e dopo di fastidio. Quanti erano: ognuno uguale all'altro, irriconoscibili; quale sarebbe stato il primo e quale l'ultimo e perché? [...] All'inizio, quando i pezzi finiti erano ancora pochi sembravano nella cassetta tanti poveri orfanelli, vestiti di grigio con le bocche aperte e i loro denti; quelli da finire, ancora molti di più, erano prepotenti e sembravano un reggimento di soldati armati di spade.

[...] Alla sera, quando si doveva smettere, quella dei pezzi finiti era brillante sotto la luce: avevano vinto e sembravano tanti ufficiali orgogliosi e lustrati, di fronte ai pochi sopravvissuti dell'altro popolo. Qualche sera, per non farli splendere troppo di una gloria immeritata e inutile, lasciavo cadere sopra di essi un poco d'olio della macchina. [...] Così andava la mia giornata dietro la cassetta dei pezzi. Questo misurava il mio tempo e stabiliva con la sua luce diffusa su ogni pezzo della fabbrica, come in una visione, che dietro quelle cassette andava la mia stessa vita. [...] Quelli che all'inizio mi sembravano i vantaggi della fabbrica a poco a poco erano diventati i suoi dolori⁸.

La fabbrica è caratterizzata dalla immobilità⁹ che investe naturalmente anche la sfera del tempo, fermo e marcato dal costante ripetersi delle stesse azioni:

La fabbrica nega qualsiasi soddisfazione e quindi è come se dentro di essa il tempo non passasse, il tempo fratello degli uomini; oppure è come se passasse tutto insieme. La fabbrica è chiusa, di ferro: dentro passa il tempo dalle sette alle diciannove, ma tutto è fermo come tutto è di ferro: La fabbrica costruita per la velocità, per battere il tempo, è invece sempre ferma perché il tempo degli uomini batte qualsiasi artificiale velocità. La fabbrica in quel posto è costruita e in quello stesso posto resterà; non entrerà mai nel paese, non avrà mai un mercato davanti, una fiera [...] Davanti non si fermerà nessuno¹⁰.

All'interno del romanzo, dunque, un fattore importante da segnalare non è tanto la dialettica città-campagna, ma quella fabbrica-campagna: il panorama urbano, infatti, compare assai poco, mentre la natura, in primo luogo il lago di Candia e la fabbrica sono temi visivi ricorrenti, filtrati soprattutto dalla psiche alterata del protagonista, e delineati con un linguaggio poco descrittivo, ma fortemente poetico e connotativo.

Quando si pensa al romanzo di Paolo Volponi viene senz'altro in mente quel 'romanzo-poesia' in cui la prosa si fa quasi più figurale della poesia stessa; uno scambio lirico surreale, come lo definisce Cavalluzzi, tra prosa e poesia¹¹.

Così, lo sguardo di Albino Saluggia coincidente con quella dell'autore, sembra catturare la realtà attraverso un «filtro allucinato»¹² e disgregarla in un lirismo che, lontano dalla prosa d'arte o

⁸ Ivi, 111-112.

⁹ D. FORNI, *Le figure della fabbrica*, in *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, a cura del Gruppo Laboratorio, Milano, FrancoAngeli, 1995, 111.

¹⁰ VOLPONI, *Memoriale...*, 181. Da notare che il "tempo" compare cinque volte all'interno del passo e ne costituisce la parola chiave; l'intensa allitterazione della dentale che ritma il costante ripetersi delle azioni.

¹¹ G. TURCHIANO, *Mappe dell'esordio al romanzo di Paolo Volponi*, in *La Letteratura Degli Italiani. Rotte Confine Passaggi*, Atti XIV Congresso Nazionale (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, 2.

dall'ermetismo, è fondato, invece, – come afferma Pier Vincenzo Mengaldo – «su una serie di elementi stilistici che spesso non accarezzano il soggetto ma, al contrario, indicano un attacco all'oggetto¹³».

Albino sembra guardare il non guardabile e, attraverso la metafora («le fiamme delle case... veleggiavano») e la similitudine («una luce viscida come una lumaca») il non guardabile è portato sotto gli occhi del lettore, che viene messo direttamente in contatto con una dimensione distorta del reale e, in particolare, con quelli che il protagonista definisce i suoi 'mali', provocati dalle esperienze del passato¹⁴, dai suoi incubi e dal suo malessere interiore: la «costante lirica» diventa pertanto lo strumento nelle mani di Albino per affermare la propria

malattia del corpo come esito estremo di una somma di mali interiori che incalzano per tutta la vita ed esplodono nella tubercolosi, se non nella follia¹⁵,

scrive a tal proposito Cavalluzzi.

In Albino le umiliazioni, le sconfitte sociali, i conflittuali legami familiari (in particolare quello con la madre, presentata come «una tozziana, castrante figura paterna¹⁶»), il suo rapporto con le donne e il suo lavoro in fabbrica, favoriscono quel fenomeno definito da Maria Carla Papini «espansione dell'Io¹⁷» che, tipico del processo paranoico, si verifica con lo spostamento di attenzione e di desiderio dall'oggetto esterno a se stesso, sfociando nel narcisismo e, di conseguenza, in manie di grandezza e in un complesso di superiorità.

Inoltre, il delirio paranoico del protagonista dalla realtà si prolunga e si afferma nel mondo onirico dove si assiste ad una ulteriore «espansione dell'Io». Il sogno è vissuto non come fuga dalla realtà, bensì come prolungamento di essa e sua deformazione, «quasi uno spazio dove rigirarmi e tentare qualcosa con una mano¹⁸» dice Saluggia. E proprio quando gli viene diagnosticata la tubercolosi la linea di confine tra mondo reale e visione onirica sembra farsi più labile: Il responso era una tubercolosi grave, aperta, contagiosa in tutti e due i polmoni

– Perché non ha detto niente; perché ha sofferto così; da quanto tempo si sente male? In questa fabbrica, a casa sua, certamente avrebbero fatto tutto –. Questi i discorsi che il professor Bompiero mi faceva, con le mani giunte e l'ipocrisia nascosta da una lampada verde, accesa davanti alla sua faccia alle dieci della mattina. Quella luce verde che si diffondeva sul suo camice lasciava in ombra il suo volto e si posava sulle sue mani, quando egli le muoveva per rendere il discorso ancora più grave. Le sue mani verdi diventavano esse la tubercolosi che frugava nei miei polmoni; nelle loro grosse vene viveva un sangue acido e cattivo, pericoloso per il mio.¹⁹

¹² G. PATRIZI, *Il primo Volponi: scoria come alterità*, in *Volponi e la scrittura materialistica*, a cura di F. Bettini, Roma, Lithos, Roma, 40.

¹³ P.V. MENGALDO, *Un maestro dello stile disiunctus*, intervista a P.V. MENGALDO, a cura di E. Zinato, «L'immaginazione», dicembre 1997, 143, 11.

¹⁴ TURCHIANO, *Mappe dell'esordio al romanzo...*, 3.

¹⁵ R. CAVALLUZZI, *Il Memoriale di «mali» e di «visioni»*, ora in ID., *Lo scarpone e il turbante indiano. Su Volponi e altre occasioni di letteratura e di cinema*, Bari, Graphis, 2009, 7.

¹⁶ G. GIGLIOZZI, *Memoriale*, in *Letteratura italiana. Le opere*, diretta da A. Asor Rosa, IV/2. *Il Novecento. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, 747.

¹⁷ M. C. PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997, 22.

¹⁸ VOLPONI, *Memoriale...*, 4.

¹⁹ Ivi, 62.

La fabbrica, dunque, a ben vedere, non è il tema dominante, ma si identifica con l'esperienza di Albino malato e paranoico (una condizione sveviana), intrecciandosi con la donna, la madre, la solitudine e il rapporto con gli altri, cui si legano il parlare e il silenzio, temi tutti presenti a partire dal primo capitolo: «Oggi che scrivo ho già compiuto trentasei anni e i miei mali sono arrivati a un punto tale che non posso fare a meno di denunciarli²⁰».

La fabbrica si colloca, dunque, nella dimensione del ricordo e dell'interiorità: per cui ciò che spinge Albino a scrivere è il bisogno di sollevare, per un momento, i suoi mali dal suo corpo e dalla sua anima, in modo da «vederli distinti, lontani, come sopra un davanzale dal quale fosse poi possibile farli sparire o magari riprenderli²¹», secondo la sua volontà.

Nella scrittura e con la scrittura l'io narrante riscopre e si riappropria della sua identità, considerandosi come oggetto di analisi e di osservazione.

La vita agra: la città' ovvero il luogo dell'alienazione

Ne *La vita agra* (1962) Bianciardi (Grosseto 14 dicembre 1922- Milano, 14 novembre 1971) saggista, giornalista, traduttore, critico televisivo, scrittore satirico sceglie, come già Volponi di *Memoriale*, la prima persona e il memorialismo per una satira di taglio autobiografico, incentrata su Milano, capitale indiscussa del 'miracolo economico', una satira particolarmente feroce nei confronti del mondo editoriale: l'io narrante per vivere fa traduzioni per una casa editrice, in cui intravediamo l'ambiente Feltrinelli (ove Bianciardi lavorò effettivamente), così come ne *Il Padrone* (1964) di G. Parise vi scorgiamo la Garzanti.

Aderente all'esperienza umana disperata, grottesca e beffarda raccontata nel romanzo è la lingua adoperata dall'autore, un 'pastiche', prossimo al parlato, che mescola il dialetto con lemmi aulici e gerghi di varia origine.

Alla stesura dell'opera, che riscosse un successo di pubblico (nel '64 uscirà il film di Lizzani), ma fu molto discussa dalla critica hanno agito non solo gli americani, Miller e i beat o 'arrabbiati', tradotti da Bianciardi in quegli anni, ma anche Brendan Behan de *Il ragazzo del Borstal*, con il tema del giovane che approda in Inghilterra dalla natia Irlanda con una valigia carica di bombe per combattere per la repubblica degli operai e contadini irlandesi.

Se la vicenda palese del romanzo si svolge a Milano, quella più occulta, che ne costituisce l'antefatto, è un'esplosione reale, avvenuta il 4 maggio 1954, nella miniera maremmana di Ribolla, ove morirono quarantatré operai e il processo contro la dirigenza della Montecatini si concluse con una completa assoluzione.

Nel romanzo, proprio per vendicare quei minatori, su mandato di Tacconi Otello, un sopravvissuto, il protagonista lascia la sua provincia, la moglie e il figlio e va a Milano per far saltare, con una bomba proletaria

il torraccione della Montecatini di vetro e cemento [...] e far saltare tutti e quattro i palazzi e, in ipotesi secondaria, occuparli, sbattere fuori le circa duemila persone che ci lavorano, chine sui fatturati, sui disegni tecnici e sui testi delle umane relazioni²².

²⁰ Ivi, 3.

²¹ Ivi, 6.

²² L. BIANCIARDI, *La vita agra*, Milano, Bompiani, 2009, 41.

Questa deflagrazione (oggetto di un libro-inchiesta di Bianciardi con Cassola) e la conseguente chiusura della miniera sono 'figura' della fine repentina di un'attività produttiva tradizionale del Moderno; lo stesso protagonista, infatti, constaterà che la classe lavoratrice milanese, rispetto a quella maremmana, è geneticamente mutata: egli è attorniato da una nuova piccola borghesia invasiva e pervasiva che alla fine fagocita anche lui, un anarchico in origine saldo, determinato e pieno di ardore, ma poi avvinto dai tentacoli di quel sistema che voleva scardinare:

Non c'è niente da fare, bisogna star qui perché siamo poveri, e ci manca il coraggio di dar di balta al carretto e metterci a campare come barboni autentici. Finché non avremo questo coraggio dovremo stare qui a sgobbare²³.

Pertanto, il protagonista, venuto a Milano per vendicare i minatori maremmani, divenuto anch'egli piccolo borghese, alla fine si chiude nel proprio appartamento, disperdendo la sua rabbia nel muro di gomma del 'miracolo' economico: denaro, traffico rabbioso, consumi, disidratazione spirituale.

Ma poco prima di mutare geneticamente, chi dice «io» nel testo fa a tempo a formulare una strepitosa diagnosi sociale, un'operetta morale 'disattivista', che prende il posto del progetto dinamitaro:

E se ora ritorno al mio paese, e ci incontro Tacconi Otello, che cosa gli dico? Posso dirgli, guarda, Tacconi, lassù mi hanno ridotto che a fatica mi difendo, lassù se caschi per terra nessuno ti raccatta, e la forza che ho mi basta appena per non farmi mangiare dalle formiche, e se riesco a campare, credi pure che la vita è agra, lassù [...]. Se si trattasse soltanto di aprire un vuoto politico, dirigenziale, in Italia, con pochi mezzi ci riuscirei. [...]

No, Tacconi, ora so che non basta sganasciare la dirigenza politico-economico-social-divertentistica italiana. La rivoluzione deve cominciare da ben più lontano, deve cominciare in interiore homine.

Occorre che la gente impari a non muoversi, a non collaborare, a non produrre, a non farsi nascere bisogno nuovi, e anzi a rinunciare a quelli che ha.

La rinuncia sarà graduale, iniziando coi meccanismi, che saranno aboliti tutti, dai più complicati ai più semplici, dal calcolatore elettronico allo schiaccianoci. [...] Scomparse le diete dimagranti e i pregiudizi pseudoestetici, le donne saranno finalmente grasse. [...] Non esistendo la famiglia, i rapporti sessuali saranno liberi, indiscriminati, ininterrotti e frequenti, anzi continui²⁴.

L'omicidio politico e le bombe, insomma, piuttosto che moralmente inaccettabili, sono divenuti del tutto inutili in un orizzonte già postmoderno: occorre piuttosto perseguire un ritorno allo stato comunitario di natura, contro il modello 'social-divertentistico' proposto dalla pubblicità di quegli anni, o dagli schermi televisivi, dai rotocalchi, dalle canzonette che invitavano a evadere, acquistare, spendere denari, i *dané*, la grana – come scrive Bianciardi – la nuova religione dell'Italia del miracolo economico.

Nel romanzo il grado di alienazione del protagonista cresce nel passaggio dal centro storico, in cui si conserva ancora la memoria di un passato denso di cultura, arte, tradizioni e si intessono ancora rapporti umani, fino alla periferia sterile e fredda, una «bolgia di purgatorio» ove si aggirano «darve indistinte».²⁵

²³ Ivi, 191.

²⁴ Ivi, 158-162.

²⁵ Per l'analisi di questo romanzo mi sono avvalsa dell'articolo di C. FERRARI, *Una rilettura del romanzo capolavoro di Luciano Bianciardi, La vita agra*, Bibliomanie.it, agosto 2012.

A inizio romanzo il protagonista dedica una lunga trattazione al Quartiere Brera, partendo dall'origine terminologica e soffermandosi a descriverne nel particolare alcune costruzioni. È una zona che il personaggio vive intensamente, perché Brera è un'isola «ciottolosa [...], tranquilla e tutta nostra [...] per tacito consenso quella era la nostra isola, la nostra cittadella²⁶»; un quartiere dall'atmosfera bohémienne, in cui è più facile intrattenere rapporti di amicizia, per esempio con Carlone, Ugo, Mario, rapporti superficiali, forse, ma pur sempre importanti nel mare della solitudine cittadina, perché

la sigaretta scambiata è un pegno di amicizia a difesa contro quest'altra collera grigia della città che si stringe attorno a noi e minaccia quest'isola nostra, appena oltre il tavolino nostro di ferro intravedi sotto la griglia scorrere impetuosa l'acqua della fogna che mina il tuo terreno e da un momento all'altro tutto può crollare, aprirsi una voragine che inghiotte²⁷.

Nel quartiere c'è Palazzo Brera, in cui trovano sede la Biblioteca Braidense, la Pinacoteca «dove si conserva un famosissimo Cristo, grosso e grigio, coi piedoni avanti, e morto, morto senza speranza di resurrezione»²⁸; ci sono l'Osservatorio astronomico, l'Orto botanico e l'Accademia, la Scuola di belle arti, una chiesa: «sconsacrata da chissà quanto» quella di San Fruttuoso, ma già nelle vicinanze si trova un palazzo nuovo: «pieno di gente che da mattina a sera fattura la produzione metalmeccanica²⁹».

Sopravvivono i ristoranti (Bersagliere, Quattrino), le latterie in cui ordinare anche una mezza porzione di spaghetti e basta, i caffè (delle Antille, della Braidà).

Brera è un piccolo universo in cui le macchine procedono in rispettoso silenzio, in cui si conserva un patrimonio di storia, anch'esso purtroppo in via di estinzione, come gli archivi già smantellati e minacciati dalla presenza dei nuovi palazzoni. Brera è il paese che sta per scomparire, sommerso dal caos della metropoli di cui è simbolo il torraccione, emblema del potere milanese, sede dell'azienda responsabile della morte dei minatori maremmani. Si trova dentro una cittadella:

tre o quattro torraccioni simili, di vetro, di alluminio, di pietra lustrata. Giù verso la stazione altri nuovi e maestosi ne sono sorti, si ché ormai la città in quel punto è tutta un blocco militaresco, coi suoi ponti levatoi, le sue muraglie imprevedibili, i suoi camminamenti coperti, le sue aeree bertesche³⁰.

Vi sono luoghi in cui il vecchio e il nuovo convivono insieme «vicini a scomparire o non ancora nati»: via Lanzzone è la sede di un'Osteria dove il protagonista riesce ad apprezzare il valore delle cose semplici, come semplice e povera è la gente che la frequenta:

i vecchi patiti della lirica a cantare chi mi frena in tal momento. Siedono ai rustici tavoli di legno, mangiando salame e bevendo vino, e poi a un tratto uno attacca la donna è mobile, accompagnato da un vecchio pianoforte verticale, e tutti applaudono;

o come in Via Passarella dove ci sono «le ballerine [...], povere figlie anche loro, magre e rifinite dalla fame, con duemila lire a serata in tutto, più si capisce le marchette³¹».

²⁶ BIANCIARDI, *La vita agra...*, 14.

²⁷ Ivi, 25.

²⁸ Ivi, 12.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, 32.

³¹ Ivi, 52.

Al di là di questo microcosmo ancora umano, la città è ostile e nemica: già nella Stazione Centrale i lavoratori scendono rabbiosi dai treni per andare al lavoro; è un'umanità impersonale, quasi senza volto

battaglioni di gente grigia, con gli occhi gonfi, in marcia spalla a spalla verso il tram, che li scarica all'altro capo della città dove sono le fabbriche [...]. Sfilano a passi lesti, poi tutto ritorna vuoto e silenzioso, fino al prossimo treno, al prossimo sbarco di gente assonnata e frettolosa³².

Neppure tra loro il protagonista riesce a trovare degli alleati con cui mettere in atto il suo piano rivoluzionario, perché l'appiattimento si è trasformato in apatia e l'abitudine in rassegnazione.

Anche nei frequentatissimi tram le persone non hanno alcuno scambio umano e appaiono tra loro ostili:

Estranei che non si parlano, anzi nemici che si odiano [...] è difficile riconoscere una faccia, anche se fai tutti i giorni la solita linea. Questo perché si somigliano tutti, i passeggeri del tram³³.

In periferia (via Meneghino), ove l'autore ambienta la seconda parte del romanzo, la vita è veramente 'agra'. Qui il protagonista condivide un'abitazione con Anna, la donna con cui è riuscito a stabilire un legame affettivo, anche se questa relazione di fatto racchiude i due in una bolla di solitudine.

La periferia milanese, un cantiere edile permanente, è raffigurata come una città di morti o di 'bacelloni' mutanti, lo sterrato che circonda la casa dell'io narrante è definito 'bolgia di purgatorio', abitata da 'larve indistinte'; il paradiso consumistico del supermercato diviene una stanza d'obitorio, «enorme, senza finestre, dalle luci giallastre sempre accese [...] dal cui soffitto cola una musica calcolata per l'effetto ipnotico³⁴».

E chi la abita sono emigrati e stranieri: «la famiglia giapponese dell'ultimo piano, gli iracheni giudei del secondo, i francesi di sopra e di sotto, la slava col marito inglese dell'altro blocco³⁵».

Milano, insomma, è indifferenza, cinismo e aggressività verso gli altri, traffico mostruoso, lavoro che isterilisce, consumismo esasperato, è la città delle facili illusioni di massa, del potere distorto dell'industria che crea un'umanità alienata e asservita: i consumatori. Questa moderna città trasforma gli uomini in automi, e poi in fantasmi, gusci vuoti:

Un fiume di persone: tetri e ingobbiti gli uomini, ritte e secche le donne, la testa alta, la faccia immobile, tranne un ritmico vibrar delle gote, per il contraccolpo dei passi rigidi sui tacchi a spillo³⁶.

Uscendo «non trovi le persone, ma soltanto la loro immagine, il loro spettro [...] gli ultracorpi, gli ectoplasmi [...] nei primi mesi del loro arrivo in città forse no, ma basta un mezzo anno perché si vuotino dentro, perdano linfa e sangue, diventino gusci³⁷».

³² Ivi, 105.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, 170.

³⁵ Ivi, 164.

³⁶ Ivi, 13.

³⁷ Ivi, 194.

Milano d'inverno è soprattutto una città fredda e desolata, dove la nebbia ingloba luoghi e persone in un'atmosfera spettrale: «Fuori le strade si incupivano di nebbia, le case avevano serrato porte e finestre, e attorno ai lumi c'era un alone umido e fuliginoso»³⁸.

Ma solo al termine del romanzo l'autore svela che cosa sia veramente questa nebbia:

Una cupola grigia e fuliginosa sopra la città [...]. La chiamano nebbia, se la coccolano, se ne gloriano come di un prodotto locale. E prodotto locale è. Solo, non è nebbia [...]. È semmai una fumigazione rabbiosa, una flatulenza di uomini, di motori, di camini, è sudore, è puzzo di piedi, polverone sollevato dal taccheggiare delle segretarie, delle puttane, dei rappresentanti, dei grafici [...] è fiato di denti guasti, di stomaci ulcerati, di budella intasate, di sfinteri stitici, è fetore di ascelle deodorate, di sorche sfitte, di bischeri disoccupati³⁹.

Significativo nelle pagine finali del romanzo è il forte rallentamento di gesti del protagonista, che muove meccanicamente le braccia e le mani sui tasti della macchina per scrivere, traduce autori americani a domicilio. La scrittura si concentra sulla nuda registrazione delle funzioni corporali che allude a un annientamento: la seduta al gabinetto, l'odore del pigiama e del tabacco, i muscoli posti in movimento dalla battitura delle cartelle, la stanchezza e la sonnolenza della digestione, lo sciroppo alla codeina per la bronchite cronica, la vita di coppia con Anna, la prospettiva di acquisto di un televisore a rate, fino a quando «il sonno è già arrivato e per sei ore io non ci sono più»⁴⁰.

Il percorso del personaggio che, spostandosi dal centro alla periferia, è condannato alla perdita di identità e all'isolamento, diviene metafora dello smarrimento di un Paese che cominciava allora a incamminarsi lungo la strada dell'oblio della propria storia, della cultura con il suo patrimonio di arte, di tradizioni e di umanità, i soli antidoti contro la mercificazione e la mortifera omologazione.

Il padrone: *la fabbrica, ovvero il luogo della nullificazione*

Alla stregua di Bianciardi che non parla di alienazione, ma la descrive nel suo dispiegarsi giorno per giorno, ora per ora, allo stesso modo Parise, ne *Il Padrone* (1964), racconta in prima persona, con uno stile e una lingua a metà strada tra realismo e sguardo deformante del registro grottesco, non tanto una storia, ma un'idea: è l'idea della spersonalizzazione imposta dall'industria di massa che si spinge fino all'annullamento del singolo lavoratore.

Come un pamphlet filosofico settecentesco, con Voltaire e Rousseau tra i 'prestiti' più evidenti, e con uno spirito a tratti kafkiano, Parise narra in quattordici capitoli la vicenda di un ragazzo di provincia (voce narrante il cui nome non compare nel testo), una sorta di Ingenue o di Candide, che trova lavoro in una grande città industriale del Nord Italia (volutamente imprecisata, ma probabilmente Milano), all'interno di una ditta commerciale. La provincia rappresenta ciò che il giovane si è lasciato alle spalle, vale a dire i genitori e la fidanzata e fungono da interlocutori ideali cui si rivolge, la metropoli, invece, incarna la grande occasione e, soprattutto, la modernità.

La vicenda si svolge quasi interamente negli uffici della ditta che ha due sedi: una più vecchia situata in un edificio simile a una casa signorile e una più recente collocata in un modernissimo palazzo ricco di vetrate, con un giardino sovrastato da una cupola di vetro; l'ambiente urbano fa solo da sfondo a tutte le vicende che si svolgono fuori dagli uffici.

³⁸ Ivi, 22.

³⁹ Ivi, 167.

⁴⁰ Ivi, 197.

Il proprietario dell'azienda e deus ex-machina è il dottor Max: egli è in conflitto generazionale e gestionale con il vecchio padre, il dottor Saturno che, distratto dalla caccia alla balena, non si occupa quasi più della ditta. A mediare tra le due figure è Uraza madre/moglie, alleata di Max,

una signora alta dai capelli rossi⁴¹ [...] che possiedono una sorta di magnetismo o di carica elettrica centrifuga [...]; essi equivalgono a migliaia e migliaia di sottilissime antenne erette e vibranti nel vuoto ⁴² quasi fossero uno strumento tentacolare sensoriale e inquietante del controllo dispotico.

Max è il 'Capo', il sacerdote che celebra in ogni istante nei confronti dei dipendenti/fedeli il rito della nuova religione: la cieca fedeltà alla ditta.

L'impatto del titolare sulla vita del protagonista è devastante: è un padrone freddo e anaffettivo,

un uomo giovane, vestito di un abito scuro da vecchio, dal volto fine e pallido, strizzato, rimpicciolito da qualcosa di doloroso e ineluttabile come una malattia inguaribile. Gli occhi chiari e ghiacciati erano chiusi dentro una fessura e dalla fessura guardavano.⁴³

Persona contraddittoria, nevrotica, dilaniata da «squilibri morali», collerica e instabile, meditabondo, amante della filosofia e della vita campestre, insomma, «una persona infelice», anzi un dio inquieto, vittima della sua stessa morale e che non ha altra possibilità che quella di rendere tutti e tutto simili a sé⁴⁴.

Egli è consapevole della difficoltà di conciliare, nella sfera etica 'normale', la condizione di uomo con quella di padrone (parola chiave del romanzo insieme con 'morale'), se non ricorrendo al concetto di 'morale negativa', quella cioè che non si accontenta dell'obbedienza e della passività ottenute con tutti i mezzi, ma ritiene necessaria la subalternità del lavoratore al credo produttivista e consumista della società moderna; novello Satana pretende, se non l'anima, la concessione a tempo indeterminato e in maniera incondizionata della vita del dipendente: «Morale sarebbe che questa gente si rendesse conto che è di mia proprietà e che io posso fare di loro ciò che voglio»⁴⁵.

Si assiste, così, ad un rito di iniziazione che prevede il sacrificio della sfera umana dell'individuo, per la creazione di una nuova specie: l'Uomo-Macchina, il sogno di ogni capitalista, lo schiavo modello che aspira liberamente a servire. Il prototipo di questo impiegato modello è il fido factotum Lotar,

essenza della forza e, in particolare, della forza cieca, ottusa, comandata, o per meglio dire, eterodiretta per quel che riguarda le azioni da compiere e autodiretta per il modo come compie queste azioni [...]; le sue membra si prestano alle funzioni per cui è stato prescelto con una intensità buia e quasi cosmica⁴⁶.

Ne deriva nei dipendenti una condizione di stress perpetuo, che si somatizza in una 'una vaga stanchezza' che il Padrone si affretta a curare, per non mettere a rischio la produttività dell'azienda, con le iniezioni forzate di vitamine (ai 'necessitanti'), eseguite dal nerboruto Lotar e con cicli di 'rieducazione morale del personale' da parte del nuovo direttore commerciale Rebo.

⁴¹ G. PARISE, *Il padrone*, Torino, Einaudi, 1971, 96.

⁴² Ivi, 98.

⁴³ Ivi, 22.

⁴⁴ PARISE, *Il padrone...*, in *Introduzione*, VIII.

⁴⁵ Ivi, 76.

⁴⁶ Ivi, 118.

In questo clima surreale, freddo e opprimente i personaggi sembrano quasi uscire da una rappresentazione teatrale: a tratti entrano in scena figure da circo come il pittore Orazio, l'uomo gondoliere «che saltellava come una marionetta sospesa sui fili⁴⁷» Rebo la cui perfetta simmetria del viso è metafora dell' assenza di tratti umani della sua personalità; il dottor Bombolo, viscido per attitudine; Minnie la fidanzata del padrone, che si esprime con i versi di un fumetto (Ron-ron se ha sonno, S-ciak per un bacio, Sbang per un pugno⁴⁸; Pippo e Pluto, figure fantozziane; Diabete, il primo impiegato con cui il protagonista viene a contatto e che lo aiuta ad ambientarsi sia nella ditta, sia nella grande città, personaggio frustrato, che spesso si appisola anche sul posto di lavoro.

Altri personaggi sembrano appena usciti da un fantasmagorico bestiario medievale: Lotar 'il portiere-scimmia' è paragonato ad un enorme orango; la segretaria Selene è una farfalla e persino il dottor Max è ritratto con il colorito di un insetto malato.

Scriva Montale⁴⁹, uno dei più acuti lettori di Parise

Che G. Parise avesse conoscenza diretta dell'opera di Darwin mi era noto da qualche tempo, ma anche se non l'avessi saputo sarei stato colpito, leggendo *Il padrone*, dai caratteri somatici dei suoi personaggi, i quali sembrano ripercorrere all'inverso le tappe dell'evoluzione che li ha resi quali essi sono [...]. Nel libro di P. incontriamo uomini e donne nei quali le connotazioni dei primi vertebrati e magari dei primi insetti sembrano riaffiorare.

Questi personaggi così paradossali e grotteschi rappresentano una grande allegoria del mondo del lavoro meccanizzato, con la ripetitività e l'alienazione che inevitabilmente ne derivano.

Non meno interessante Zilietta, la 'fidanzata' imposta al protagonista dalla volontà padronale, creatura 'demente', ridotta a oggetto inanimato, ma utile come esperimento genetico per procreare una genia di ritardati, così da fissare i caratteri nel Dna dell'immobilismo sociale nella 'razza' degli schiavi:

Col mio matrimonio il dottor Max si è molto placato in quanto egli vede nella mia famiglia il prototipo della famiglia ideale che intende creare in futuro: cioè il capolavoro della proprietà assoluta⁵⁰.

La ditta stessa finisce col trasformarsi in 'una trappola mortuaria', in un mostro che divora la vita dei dipendenti, entra nel privato, semina incertezze circa il loro futuro, spegne ogni aspirazione alla libertà e all'autonomia nel momento stesso in cui pare solleccitarla: ogni ribellione, infatti, è interpretata come una forma di ingratitudine.

L'azienda di Parise – scrive Guido Piovene⁵¹ – adempie alla funzione di campo di concentramento inteso (è una nota definizione) come un mezzo per trasformare la personalità umana allo scopo di ottenere sudditi più utili qui al padrone, ma potrebbe essere allo stato, alla specie, al sesso.

Il giovane farà un unico tentativo di sottrarsi a questo tipo di violenza, ma sarà inutile, visto che alla fine accetterà il proprio destino, persino il matrimonio con Zilietta.

Nel giro di poco tempo egli si uniforma perfettamente ai modelli richiesti, e il suo unico fine vitale diventano il lavoro e la sottomissione assoluta al 'padrone'.

⁴⁷ Ivi, 32.

⁴⁸ Ivi, 93.

⁴⁹ E. MONTALE, «Corriere della Sera», 18 aprile 1965 in *Introduzione*, PARISE, *Il padrone...*, VIII.

⁵⁰ PARISE, *Il padrone...*, 234.

⁵¹ G. PIOVENE, «La Stampa», 6 maggio 1965, in *Introduzione*, PARISE, *Il padrone...*, X.

Il dott. Max – sostiene l'io narrante – è soltanto quello che è: il padrone. Padrone del suo tempo, dei suoi atti, dei suoi pensieri, dei suoi sentimenti e persino del tempo libero. Ed ancora:

La mia felicità, che mi pareva precaria, ora si va consolidando. Ciò che mi rende felice sopra ogni altra cosa è l'essere diventato proprietà del dottor Max⁵².

A poco a poco il processo di degradazione subito per influenza del padrone gli farà perdere i tratti della sua personalità fino a trasformarlo in un oggetto; divenuto un ingranaggio che si annulla nell'anonimo lavoro quotidiano; si paragona a una 'cosa', che in tanto vale in quanto sa di appartenere a qualcuno. Egli quasi gode di questa sua 'cosalizzazione' e ci si adatta supinamente.

Spesso mi chiedo che cosa farei, anche qui senza un padrone, cioè senza una persona che mi ritiene di sua proprietà e che mi usa giornalmente come fossi un bicchiere, un'automobile, una sedia o un letto che non servono a nessuno, cioè oggetti isolati e astratti, privi di una funzione. e non soltanto privi di una funzione ma privi anche di una loro essenza tanto che un bicchiere che non viene usato non si può chiamare bicchiere, non si può neppure nominare: è una scoria, un ex bicchiere che viene buttato nei rifiuti cessando così del tutto di essere un bicchiere⁵³.

[...] Se guadagnerò di più, questo fatto mi farà molto felice, non tanto per il denaro quanto perché, con quell'aumento di stipendio, il dottor Max, di sua iniziativa, vorrà premiarmi e dimostrare che per lui sono una proprietà cara, cioè un oggetto che va tenuto con cura⁵⁴.

Questa agghiacciante 'confessione' del giovane protagonista si conclude con un'ulteriore riflessione:

Insomma, la mia vita è mutata radicalmente come prevedevo fin dal primo giorno e ora ne è cominciata un'altra che potrebbe apparire quella di uno zelante impiegato. Non è così: io non sono zelante, non c'è nessun servizio di zelo nell'essere quello che sono, cioè nel fare la vita che faccio, ma semplicemente faccio la vita che faccio perché essa mi dà un senso di grande armonia e di grande serenità⁵⁵.

È morto il ragazzo di provincia ed è nato l'uomo interamente posseduto dal padrone.

L'ingenuo ragazzo, partito dalla provincia con un'educazione borghese e cattolica, sbarcato nella città, ha coronato il suo sogno di avere «una moglie, una casa, un frigo, una lavatrice: tutto quello che occorre per vivere nella società⁵⁶» e ammette, con ripugnanza, «che più nulla mi lega a mio padre, a mia madre e alla città dove sono nato».

L'apprendistato alla vita dell'io-narrante, dunque, si compirà con la presa d'atto che non può esistere una realtà senza padroni e che è quindi inutile lottare per costruire un mondo alternativo: ci troviamo dinanzi a un determinismo senza via di scampo, al nichilismo della rassegnazione, ad una visione sconsolata che vede l'impossibilità nelle nostre società a reclamare per sé la libertà individuale; la sola libertà, come ha dichiarato Parise stesso in un'intervista, «coincide con la morte». D'altronde nel cap. III del romanzo assistiamo a questo dialogo fra il padrone e il giovane⁵⁷

Mi ha chiesto a bruciapelo: - Ma lei a cosa aspira? Perché a qualcosa vorrà pur arrivare, vorrà anche lei arraffare qualcosa dalla vita, o da me, come tutti, come tutto il mondo. Vorrà anche lei rubacchiare qualcosa, e dunque...

L'ho interrotto, per la prima volta, e ho risposto:

⁵² Ivi, 72.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, 73.

⁵⁵ Ivi, 228.

⁵⁶ Ivi, 233.

⁵⁷ Ivi, 87.

-Sì, anch'io aspiro a qualcosa.
 -E a cosa aspira? Sentiamo
 Per farlo felice ho risposto:
 - Alla morte. - Ma ho provato dolore perché quello che dicevo era la verità.

Nel finale del romanzo, prima che l'ultimo barlume di coscienza si offuschi, l'io narrante ci consegna un inquietante testamento spirituale:

Ognuno desidera trasmettere nel figlio che lo continuerà i propri caratteri individuali. Spero dunque che non sia come me, ma felice come sua madre [Zilietta, la demente] nella beatitudine pura dell'esistenza. Egli non userà la parola ma nemmeno saprà mai cosa è morale e cosa è immorale. Gli auguro una vita simile a quella del barattolo che in questo momento sua madre ha in mano, solo così nessuno potrà fargli del male⁵⁸.

Non esiste realtà, dunque, senza padroni e senza gerarchia. Questa è l'amarissima conclusione.

Il romanzo vinse il Premio Viareggio nel 1965.

Conclusioni

In *Memoriale* il protagonista, proveniente da una società preindustriale, ha un nome, cioè un'identità, e pur nella sua visione paranoica mantiene la sua dignità:

Quanto sbaglia la gente, ad ogni livello, che crede di diventare una parte della fabbrica [...] Ma io contro tale influenza ho lottato sempre e sono potuto rimanere libero, anche se turbato in ogni fibra⁵⁹.

Ne *La vita agra* alla fine l'io narrante si chiude nel proprio appartamento e la sua rabbia si perde nel muro di gomma del 'miracolo' economico; prosciugato spiritualmente, gli rimangono i soli bisogni corporali e le sei ore di sonno, vera e disperata liberazione finale.

Ne *Il padrone* il protagonista si lascerà completamente assorbire dagli ingranaggi del sistema fino a instaurare un rapporto del tutto particolare con il suo dirigente, di cui si sentirà un oggetto di proprietà. Arrivato dalla provincia, «senza nulla in mano, [...] giovane ventenne che ha trovato lavoro e che d'ora in poi provvederà a se stesso⁶⁰», finirà per aspirare solo alla morte e per augurare al figlio che sta per nascere «una vita simile a quella del barattolo [...], solo così nessuno potrà fargli del male⁶¹».

In *Memoriale* lo spazio si muove fra fabbrica e campagna (ma domina la fabbrica); ne *La vita agra* lo spazio è quello della metropoli dal centro alla periferia, 'figura' della progressiva alienazione del protagonista, ne *Il padrone* dominano la fabbrica e i suoi interni sullo sfondo di un paesaggio urbano; una sola descrizione della natura, e fra l'altro inquietante, è quella del giardino della signora Uraza⁶² paragonato, come la fabbrica, ad una trappola mortuaria..

⁵⁸ Ivi, 234.

⁵⁹ Ivi, 210.

⁶⁰ Ivi, 1.

⁶¹ Ivi, 234.

⁶² Ivi, 99-100.

Un lirismo surreale la prosa di Volponi, una scrittura irrequieta, precisa, impossibile da imbrigliare quella di Bianciardi, una favola «minuziosa e crudele», come ha definito il suo romanzo lo stesso Parise.

La lettura dei tre romanzi offre uno spaccato dell'Italia del boom economico, in cui la realtà della fabbrica entra non solo come nuovo tema da esplorare, ma come terreno di confronto con i mutamenti sociali e culturali indotti dall'industrializzazione.