

Paolo Volponi,
Le mosche del capitale

Emanuele Zinato

Tiziano Toracca

Felice Rappazzo

Maurizio Ferraris

(intervista a cura di Tiziano Toracca)

Emanuele Zinato

Ripartire da Tecraso

1.

Le mosche del capitale è molto di più del memoriale di Bruto Saraccini, estrema proiezione autobiografica del dirigente Paolo Volponi, espulso due volte dall'industria. La critica ha già valorizzato questo libro, uscito nel 1989, per la rappresentazione allegorica (Luperini) e post-umana (Mobili) della realtà contemporanea, per la prefigurazione del dominio assoluto del capitale finanziario (Raffaelli), per il recupero delle tecniche del modernismo (Tortora) e per la componente marcatamente saggistica (Fichera).¹ I detrattori, viceversa, ne hanno evidenziato il disegno ideologico troppo scoperto e l'attardata riproposizione di fabbriche e operai in un mondo postindustriale (Zorzi, Coletti).² *Le mosche del capitale* è un libro che continua a occupare una posizione instabile nel canone contemporaneo e a subire, nella ricezione, i giudizi che accompagnano tutta l'opera di Volponi, percepita, oltre che come troppo «sperimentale», come troppo «ideologica».

Accogliendo la sfida, per valorizzare l'opera proverò ad avanzare un'ipotesi interpretativa incentrata: 1) sulla rilevanza del personaggio operaio Antonino Tecraso; 2) sulla centralità delle figure dell'iperbole e dell'am-

- 1 R. Luperini, *Postilla su «Le mosche del capitale» di Volponi*, in Id., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990, pp. 299-302; M. Raffaelli, *Prefazione*, in P. Volponi, *Le mosche del capitale*, Einaudi, Torino 2010, pp. v-xii; G. Mobili, *Postfazione*, in P. Volponi, *L'inedito di New York*, a cura di L. Fontanella e G. Mobili, Aragno, Torino 2012, pp. 33-70; G. Fichera, *Tolto dall'io, preso dalla storia. Studio sul saggismo di Volponi*, Nerosubianco, Cuneo 2012; M. Tortora, *Volponi e la tradizione del romanzo moderno*, in *Volponi estremo*, a cura di S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini, Metauro, Pesaro 2015, pp. 405-418.
- 2 R. Zorzi, *Un velleitario censore del potere*, in «Il Sole 24 ore», 30 aprile 1989; V. Coletti, *Uno scrittore di altra epoca?*, in «L'indice dei libri del mese», 9, settembre 2002, p. 13.



plificazione entro il *collage* dei generi discorsivi di cui è costituito il testo: la satira, il poema, il saggio, l'operetta morale, il poemetto in prosa.

Prima di analizzare il personaggio operaio e la questione delle retoriche dell'esagerazione e delle loro implicazioni, credo sia opportuno tener conto della tormentata vicenda compositiva del testo, del contesto e dell'ideologia dell'autore. Il cantiere delle *Mosche* apre i propri lavori nella seconda metà degli anni Settanta, ma lievita a dismisura all'inizio del decennio successivo. Gli anni Ottanta sono caratterizzati per Volponi da una proliferazione di progetti, in parte non realizzati, e dall'esperienza parlamentare: l'officina delle *Mosche* attesta infatti la stratificazione di soluzioni narrative tra loro difformi, tale da rendere ardua una completa ricostruzione della storia del testo nel suo divenire. I materiali del romanzo sono difficilmente separabili da altri che vivono rispetto alle *Mosche* un'esistenza gemellare o simbiotica, come *La zattera di sale*,³ numerosi poemetti compresi e non nelle raccolte *Con testo a fronte* e *Nel silenzio campale*, e il romanzo parlamentare *Il senatore segreto*.⁴ Tra i materiali spiccano tuttavia due nuclei ideativi distinti che, con vari tagli, verranno infine montati nel testo definitivo come storie parallele: il romanzo del dirigente e quello dell'operaio.⁵

2.

Le mosche del capitale viene scritto non da un dirigente industriale ma da un intellettuale politico e parlamentare. In una lettera a Franco Fortini scritta nel 1983, all'indomani della propria elezione, Volponi dichiara di voler impostare i suoi rapporti con la politica «da scrittore», per «tentare di organizzare una verità sociale come romanzo o poema».⁶ Ne sono prova, oltre ai materiali delle *Mosche*, l'intensa collaborazione a «Alfabetà», sulle cui pagine Volponi esprime posizioni «garantiste» rispetto alla criminalizzazione dei movimenti e mette in guardia il Pci dal rischio di «accanimento fobico»,⁷ e i discorsi parlamentari⁸ fra cui spicca, il 17 marzo 1984, quello contro il decreto di «San Valentino» che tagliava tre punti di scala mobile. Al pregiudizio che il costo del lavoro sia causa dell'inflazione, egli oppone il modello olivettiano di «cultura industriale», «effettivo moltiplicatore di beni, di occa-

Paolo Volponi,
Le mosche
del capitale

3 P. Volponi, *La zattera di sale e altri frammenti inediti o rari*, in «Istmi», 13-14, 2003-2004.

4 Si tratta di un romanzo di ambientazione parlamentare, ideato con il senatore comunista Edoardo Perna. Cfr. P. Volponi, *Il senatore segreto*, a cura di S. Pellegrin, in Id., *Parlamenti*, a cura di E. Zinato, Ediesse, Roma 2011.

5 Per la complessa storia compositiva del testo si rinvia a E. Zinato, *Commenti e apparati*, in P. Volponi, *Romanzi e prose*, Einaudi, Torino 2003, vol. III, pp. 785 e sgg. Tutte le successive citazioni dal romanzo si riferiscono a questa edizione.

6 Lettera di Volponi a Fortini, Milano, 12 settembre 1983, in G.C. Ferretti e E. Zinato, *Volponi personaggio di romanzo. Con tre testi inediti*, Manni, Lecce 2009, p. 89.

7 P. Volponi, *Deve stare molto attenta la sinistra*, in «Alfabetà», 6, 1979, poi con il titolo *Ossessione accusatrice e statuale*, in Id., *Scritti dal margine*, Manni, Lecce 1994, pp. 69-74.

8 Cfr. Volponi, *Parlamenti*, cit. e P. Volponi, *Discorsi parlamentari. 1984-1992*, a cura di P. Giannotti e M.L. Ercolani, Manni, Lecce 2013.

sioni, di partecipazione e di sviluppo civile della società».⁹ La posizione politica di Volponi, dunque, è ben percepibile in questo intervento ed è *contemporaneo*: nel 1983 l'Italia ha imboccato risolutamente la via che la porterà dritta al nostro presente, una mutazione senza precedenti, tellurica e di portata incalcolabile. Quell'anno s'insedia il primo governo Craxi, la cui parola-chiave è «modernizzazione»: il lemma destinato a diventare luogo comune sia nel lessico del «centro-destra» che in quello del «centro-sinistra». In quel momento s'inizia a esaltare la forma privata dell'appropriazione mentre la politica si spettacolarizza e si affermano le televisioni commerciali. Alle privatizzazioni fa da sfondo una vitalità inaudita del malaffare.¹⁰ Parallelamente, l'economia italiana vive momenti di cieca euforia: si forma un nuovo ceto di arrampicatori, la Borsa di Milano aumenta di quattro volte la propria capitalizzazione creando per la prima volta un legame diretto fra masse di risparmiatori e sorti del capitale, giungono alla ribalta i nuovi spregiudicati «condottieri», come Raul Gardini nel campo della chimica o Silvio Berlusconi in quello dei media. Su scala mondiale, del resto, sono gli anni in cui le politiche economiche dei governi del presidente statunitense Reagan e del primo ministro inglese Thatcher relegano in soffitta le teorie di Keynes e varano il neoliberismo: alla critica del capitalismo subentra, in ogni settore della società, una diffusa, unanime accettazione delle sue regole.

3.

Chi ritiene che nelle *Mosche* prevalga l'ideologia deve definire in anteprima quale sia effettivamente la visione del mondo di Volponi e deve fare i conti con la relazione fra questa e la scrittura. L'ideologia di Volponi, come ha scritto Gian Carlo Ferretti, si caratterizza fin dalle speranze di ricostruzione del dopoguerra per l'ideale anticentralistico e per la valorizzazione della democrazia industriale:¹¹ Leopardi, Cattaneo, Olivetti, Gramsci partecipano ecletticamente di un disegno che rilegge il Risorgimento e che pone in un rapporto dialettico centro e periferia.¹² Alla fine degli anni Cinquanta, mentre dirige a Ivrea i servizi sociali, nel periodo di massima fiducia nell'industria come forza motrice di decentramento e democrazia, Volponi scrive tuttavia *Memoriale*, il suo primo romanzo, che ha per protagonista un operaio psichicamente irriducibile alle regole di quella medesima industria «avanzata», e poco dopo, nei poemetti degli anni Sessanta, irride se stesso come «devoto dirigente». Nello stesso momento in cui sta per ottenere da Visentini l'Amministrazione dele-

9 Volponi, *Parlamenti*, cit., p. 8.

10 Tra il 1982 e il 1984 Calvi viene trovato morto sotto il Blackfriars Bridge di Londra, il cardinal Marcinkus è coinvolto nell'inchiesta sul crack del Banco Ambrosiano, il segretario del Pci siciliano La Torre, il generale Dalla Chiesa, il giudice Montalto, il giornalista Fava e molti altri vengono assassinati dalla mafia e dalla camorra.

11 G.C. Ferretti, *Volponi politico*, in «Belfagor», LI, 6, 1996, pp. 675-690.

12 Cfr. P. Volponi, *Macché Bossi, il vero politico è Leopardi*, intervista a cura di P. Di Stefano, in «Corriere della Sera», 13 agosto 1993.



gata dell'intero gruppo sta anche ultimando accanitamente il suo capolavoro neomodernista, *Corporale*, in cui la disintegrazione del protagonista si dà sotto forma di allegoria di una crisi più generale, di ordine ideologico e storico-esistenziale.¹³ La simpatia per il Partito comunista, mediata da Pasolini e resa esplicita nel 1975 in una dichiarazione di voto che gli costò la Presidenza della Fondazione Agnelli, è accompagnata sul piano della scrittura dalla contropinta negativa di una visionarietà figurale: Volponi, che negli articoli sul «Corriere» rappresenta il Pci come un grande «maestro collettivo» capace di «ridisegnare la repubblica dal basso», al contempo scrive il suo “romanzo delle stragi” e inventa una indimenticabile coppia di anarchici, veri antagonisti dell'informazione televisiva (*Il sipario ducale*). Dalla cacciata dall'industria in poi, si impegna in una più diretta militanza: nel 1977-78 è nel Consiglio di Amministrazione della Rai e nel 1980 nel Consiglio comunale di Urbino; parallelamente, concepisce i primi nuclei narrativi che confluiranno nelle *Mosche* e sviluppa, da una costola dell'avantesto di *Corporale*, *Il pianeta irritabile*. Si iscrive al Pci nel febbraio 1991 per partecipare all'ultimo congresso del partito a Rimini ed è tra i primi ad aderire a Rifondazione comunista: mentre si sgretola il socialismo reale e la parola *comunismo* diventa impronunciabile, Volponi reagisce dunque mettendosi «dalla parte del torto». Se nel successivo ventennio berlusconiano il termine «comunista» sarà affibbiato in forme caricaturali a ogni minima forma di dissenso all'egemonia del partito-azienda, Volponi cercò da subito di salvare del comunismo la sua radice, «la speranza nella liberazione del mondo».¹⁴ Il suo «comunismo», a ben guardare, è la prosecuzione in tempi fieramente avversi del suo ideale di democrazia industriale.¹⁵ D'altra parte, le forze della scrittura agiscono in lui in *contrappunto*: come ritorno del rimosso e disvelamento delle contraddizioni di ogni costruzione ideologica.

4.

La maggior parte dei *tableaux* giustapposti nelle *Mosche* traggono origine dal «memoriale» di Saraccini e hanno la loro radice autobiografica nella

Paolo Volponi,
Le mosche
del capitale

- 13 G. Guglielmi, *Il romanzo centrale di Volponi*, in *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, a cura di G. Cerboni Baiardi, Vecchiarelli, Manzana 2001, pp. 439-446 e T. Toracca, *Corporale, romanzo neomodernista*, in *Volponi estremo*, cit., pp. 385-404.
- 14 «Il comunismo è gran parte del pensiero umano, sarebbe assurdo privarsi di questa speranza. Non vedo per quale ragione ci si debba mutilare di una parte della nostra intelligenza. Ci sono state prove negative. E questo nessuno lo discute. Ma è come se volessimo giudicare il Cristianesimo studiando le efferatezze compiute da certi papi o dai crociati. [...] Nel mio cuore io resto comunista, qualsiasi cosa avvenga. Non sono un uomo d'apparato, non ho un'etichetta di partito, né piango perché cascano le statue. Sono crollate certe forme politico-sociali realizzate nel nome del comunismo ma che non avevano nulla a che fare con quel pensiero. Credo che il comunismo sia una possibilità storica, che deve continuare, non solo contro le ingiustizie, ma anche per la liberazione del mondo, per la sua migliore qualità»: P. Volponi, Risposta all'Inchiesta su «La morte del comunismo», in «Il venerdì di Repubblica», 6 settembre 1991.
- 15 «Per essere comunisti basterebbe secondo me dire che l'economia deve essere all'interno di un prioritario disegno democratico»: P. Volponi, *La cultura della sinistra tra antagonismo e omologazione*, intervista a cura di L. Campagnano, in «Marxismo oggi», 1, 1994, p. 164.

ragione vera dell'allontanamento di Volponi dalla «stanza dei bottoni» dell'industria italiana: il fermo riconoscimento della centralità del lavoro rispetto alla deriva neolibera e finanziaria del capitale.

Ho litigato con il presidente, un illustre politico, perché non eravamo d'accordo sull'assetto da dare all'azienda. Lui diceva: «Caro Volponi, le industrie le fanno gli uomini» ed io, invece, risposi che sì le fanno gli uomini, ma non i cosiddetti «capitani d'industria», bensì tutti gli uomini che lavorano in un'azienda sotto la guida del grande capitano, anche quelli che stanno alle macchine, alle pulitrici, ai forni, alle officine, alla verniciatura, che si ammalano per certi lavori allora alienanti e che oggi fanno i robot.¹⁶

Se si esaminano le zone del libro che dell'autobiografia industriale sono una rifrazione iperrealistica, ci si accorge tuttavia che non si tratta di una denuncia, retta da una voce narrante, ma di un coro grottesco che tende a disantropomorfizzare i personaggi, riducendoli a marionette, a vantaggio del dilagare "imperiale" del linguaggio dominante: per stile e per genere *Le mosche* si avvicina infatti alle demistificatrici *Operette* leopardiane. «Sparita la prospettiva critica del personaggio unico, e l'espressività visionaria che faceva corpo con esso, a tenere il campo, ad essere personaggio centrale è la mimesi del discorso aziendale e del magma dei gerghi diplomatici, ideologici e settoriali, nella proliferante germinazione cancerogena di un discorso identico che fluisce attraverso le voci dei vari attori. Non, si badi, una lingua individuale, personalmente lavorata, ma la fluente lingua di un coro, di una collettività alienata nella grande Chiacchiera universale».¹⁷ A farne le spese, oltre alla possibilità stessa del romanzo, è in primo luogo il personaggio del dirigente: Saraccini, nonostante i suoi progetti neoilluministi, è ridotto a una maschera ventriloqua, a una "cosa" parlata a sua volta dal capitale come la poltrona, le penne, i ficus, il computer. L'ultima fase della produzione volponiana, incentrata su *Le mosche* e sulle raccolte poetiche *Con testo a fronte* e *Nel silenzio campale*, è in tal modo strettamente legata alla lingua allegorica e iperbolica del *Pianeta irribabile* ed è segnata dalla consapevolezza che ogni alternativa all'ordine dominante è divenuta illusoria. «La dimensione umana [...] arretra o si disgrega di fronte alle forze inumane ora imperanti: gli spazi e i rumori dell'azienda, il traffico energetico e informatico, gli incontri e scontri di astratto e concreto, organico e inorganico, carne e metallo».¹⁸ Posta al servizio di questa rappresentazione postumana è l'epica degradata: i piedi di Mercurio sono ormai «jet personali con rotte e scali», i suoi messaggi «dati bilanci profitti», Ercole è «in azienda / italico ercolino tarchiato, chiapputo».¹⁹

16 P. Volponi, *Per una letteratura di liberazione e di conflitto*, colloquio con gli studenti dell'istituto «M. Buonarroti» di Frascati, a cura di F. Bettini e I. Capotondi, in «Critica marxista», n.s., 2, 1995, pp. 79-87: p. 86.

17 P. Dal Bon, *Le mosche del capitale: la palinodia del finale*, in «Quaderns d'Italia», 14, 2009, pp. 177-186: p. 180.

18 Mobili, *Postfazione*, cit., p. 65.

19 P. Volponi, *Poesie. 1946-1994*, Einaudi, Torino 2001, p. 225.



Se il vettore tematico e stilistico dominante delle *Mosche* è la confusione fra natura e artificio, questo libro si può collocare lungo la linea di ricerca del migliore postmodernismo critico, iperrealistico e surreale di fine millennio, in cui a rinascere sorprendentemente in senso postumano sono la satira sociale, la prospettiva epica, la capacità di intravedere la totalità nel frammento e, soprattutto, la tensione immaginativa biomeccanica, erotica e necrofila, conseguenti alla sempre maggiore interazione tra il corpo e la macchina, potenziate dall'*appeal* tecnologico e reificante.²⁰ *Le mosche* in questa direzione, su scala planetaria, può stare all'altezza non solo di *Rumore bianco* (1985), *Underworld* (1997) e *Cosmopolis* (2003) di Don DeLillo,²¹ ma anche delle sperimentazioni dello scrittore più di tutti incline all'immaginazione catastrofica iperurbana, considerato il padre del cyberpunk: l'inglese James Ballard, che in *Crash* (1975) e in *Millennium people* (2003) insiste nel raffigurare un universo in cui la percezione è coestensiva con gli spazi iperurbani, meccanici e artificiali.

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

5.

Il vero problema critico, tuttavia, è dato dal fatto che nella vicenda globale, lunare, planetaria, postumana delle *Mosche* si riconosce pur sempre il residuo ingombrante di una vicenda nazionale, solo e squisitamente italiana: ci sono Gianni Agnelli e Bruno Visentini, Pasolini e Panzieri, Fortini e Leopardi, l'Olivetti e la Fiat, Torino e Milano, Jesi e l'Appennino, i calabresi e i milanesi, i padroni e gli operai. E, soprattutto, persiste un personaggio non mutato: Antonino Tecraso, l'operaio calabrese immigrato, il solo a non essere una marionetta o una mosca cocchiera del capitale. Tecraso è parte integrante di un romanzo volponiano sui detriti di quella che era stata la centralità operaia: fra le carte urbinati relative alle *Mosche* è presente infatti un progetto romanzesco inizialmente autonomo (variamente denominato negli appunti autografi «Via dell'Orma», «L'operaio», «T. T.», «La ragazza»)²² sulla sconfitta dell'antagonismo operaio. Proprio perché nel testo definitivo delle *Mosche* alla storia del dirigente si giustappone quella dell'operaio, e agli interni «plastificati» della MFM si contrappongono gli esterni conflittuali di Via dell'Orma e dei cancelli, il libro intero non è solo una rappresentazione dello spazio e dei corpi mutati dal predominio assoluto del capitale ma, includendo il processo traumatico che produce la mutazione, si pone anche il compito di misurare i prezzi pagati per far sì

20 Secondo Margherita Ganeri vi sarebbero nelle *Mosche* veri e propri «caratteri postmoderni», anche se assunti criticamente, come l'intertestualità, le citazioni nascoste, la parodia e l'elemento metaletterario. Cfr. M. Ganeri, *Postmodernismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1998, pp. 61-64.

21 Cfr. M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo. II. Le forme*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2002, pp. 5-34: p. 33.

22 Il racconto, in cui compare una giovane operaia e militante, Iride Grimonti, con il titolo *Iride* è stato pubblicato per la prima volta in «Marka» nel 1985, poi in *Romanzi e prose*, vol. III, cit.

che, nel paese con il partito comunista più forte dell'occidente e con la più forte combattività operaia, si sia potuti passare repentinamente dalla critica del capitalismo alla più supina, euforica accettazione delle sue regole e compatibilità. La raffigurazione dei prezzi sociali e politici della "modernizzazione" è resa dunque possibile facendo ricorso a un personaggio conflittuale e subalterno. Non si tratta, come nel caso dell'operaio folle Albino Saluggia (*Memoriale*) o del contadino visionario Anteo Crocioni (*La macchina mondiale*), di un doppio della voce autoriale che, come in una pittura «su due lastre» (Pasolini), sovrappone marginalità creaturale del personaggio e sguardo critico e poetico dell'autore. Né tantomeno di un ritorno, fuori tempo massimo, al protagonista proletario e "populista" del romanzo sociale. L'operaio Tecraso è un «guerriero» allegorico che entra con grande energia contrastiva, plastica e corporea, nella costellazione delle operette volponiane più grottesche e derisorie, immettendo solennità, dialogo socratico, epica e tragedia nel registro prevalente, comico, parodico e satirico (il suo nome stesso del resto è un anagramma di Socrate): svela infatti la battaglia, la sconfitta, il "genocidio" di classe, del tutto rimossi. A dispetto di chi pensa che il capitale abbia vinto con la sola forza simbolica dell'edonismo, Tecraso rammenta la materialità epica, spietata e violenta dello scontro, e ciò avviene soprattutto grazie al "lasciapassare" dell'iperbole.

6.

L'iperbole è un dispositivo retorico tipico del poema epico. La prima dimensione iperbolica della letteratura greca è già nella scena iniziale dell'*Iliade*, quando Apollo scatena sull'esercito l'epidemia pestilenziale (*Il. I, 53-54*). Nel suo trattato di retorica, Pierre Fontanier descrive l'iperbole come figura di «veridizione», cioè di produzione di un «effetto rafforzato di verità». ²³ «Nel collegare le cose al di sopra o al di sotto di quello che sono, l'iperbole rafforza l'effetto di credibilità perché porta a intensificare quanto viene detto di incredibile. La figura dell'iperbole mostra così la sua disponibilità a incrementare i toni emozionali di un intento comunicativo (dall'esasperazione all'esaltazione fino al delirio)». ²⁴

Nelle pagine iniziali delle *Mosche*, Tecraso, metalmeccanico nella fabbrica di carne in scatola, entra in scena come un «eletto», «pieno di capelli neri e con due grandi occhi blu» (p. 21), quando incontra casualmente Saraccini e gli illustra i corpi, gli edifici e i rapporti di forza degli abitanti di Via dell'Orma. L'iperbole scatta subito, favorita dall'accumulo caotico di termini legati al campo semantico farmacologico, biochimico e corporeo della droga e della malattia epidemica e, subito dopo, intorno a quello della violenza criminale:

²³ P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1971, pp. 123-124.

²⁴ D. Corno, voce *Iperbole*, in *Enciclopedia dell'italiano: il vocabolario Treccani*, a cura di R. Simone, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2010-11.

In fabbrica c'è anche la droga, specie nei reparti sperimentali. Dicono che ci sia anche in infermeria. Nella via laggiù in fondo, la droga cola dalle finestre. Tutte le puttane hanno una riserva di iniezioni. I preservativi usati li trovi anche per le scale. Vengono a scopare al buio, e anche le nostre ragazze scendono di un piano o due a farsi inzeppare da un finto dirigente. La città è peggio della fabbrica. Anche se la fabbrica è imbattibile come cattiveria e prepotenza. Adesso può permettersi anche di licenziare. Dopo che ti ha sfruttato e istupidito, ti butta fuori. Ti rimanda in una di queste vie. Io qui non saprei mai come passare il mio tempo. In fabbrica sai quando ti viene la stanchezza, quando ti prende la noia. Qui dai siciliani sono quasi tutti malati. C'è una brutta asiatica. Fosse magari la peste che ripulisse la via. Allora potrebbero bruciare questi quartieri e fare case nuove. [...] Gli spacciatori di droga hanno il naso e gli occhi mangiati da un fiore rossiccio, e per questo tengono sempre i baffi e gli occhiali grandi da sole. Una prostituta di qui è stata trucidata a martellate. L'ho saputo perché me lo hanno fatto leggere in fabbrica. Un pregiudicato ha tirato sei colpi di revolver contro la convivente, credendo di averla uccisa si è buttato dalla finestra. Al residence ci sono stati assalti, festini, violenze di ogni tipo; una hostess straniera è stata violentata da cinque maschi per una settimana di seguito. Un dirigente è stato trovato morto sotto la doccia aperta. (p. 25)

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

In un crescendo accumulativo, analogo a quello della successiva sequenza della battaglia ai cancelli, si delinea il mondo esterno alla fabbrica in cui Tecraso sa di essere destinato a soccombere alla più violenta delle contaminazioni. Come figura di resistenza mentale e corporale, l'operaio immagina tuttavia che nel siero per l'asiatica iniettatogli nell'infermeria dello stabilimento abiti un piccolo combattente: il cavaliere cinese.

Il vaccino dell'infermeria di fabbrica viene dalla Cina: in ogni fialetta milioni di microbi cinesi, pronti e superattivi da divorare tutti i nemici in poche ore. Chissà se hanno il loro Mao e un segretario di zona per ogni fiala. Attraverso la mia, che l'infermiera teneva in mano sotto la lampada per scaldarla bene, mi pareva di vedere un cavaliere alto che recasse una bandiera. Una bandiera corta e stretta come nei film dei samurai. Quel cavaliere adesso ha già vinto le sue battaglie dentro le mie grotte e i miei capannoni. Il mio cavaliere non diventerà mai un generale se resterà dentro di me. (p. 25)

Il sogno a occhi aperti del cavaliere introiettato e intermittente è per Tecraso il modo di percepire e monitorare il proprio corpo nel conflitto, non diversamente da quanto accade, nelle pagine di *Corporale*, al corpo di Aspri davanti alla mutazione e al terrore atomico, perché una lotta violenta e tragica si svolge in lui, ricordo per ricordo e cellula per cellula, mentre è licenziato dalla fabbrica, indagato e infine incarcerato.

Il mio cavaliere cinese deve avermi abbandonato. Non lo sento più passare a cavallo battendomi dentro la gola, dentro le ascelle fino alle costole e anche giù tra le cosce e dentro la sacchetta. (p. 26)

Tornato nel suo appartamento, sentì che il cavaliere gli stava ancora dentro, che avanzava stretto allo stendardo. Risaliva rapido la grotta sotto il suo cervello, scavando con la cavalcatura potente in prima e seconda marcia la parete dritta e liscia della vena maestra del cuore, lungo l'osso del collo. (p. 238)

Quando un aereo gli riporta il feretro del figlio, morto giocando a calcio a Monaco di Baviera, contro la lacerazione e il dolore, Tecraso ricorre per autodifesa al suo lucido delirio:

È vero, noi sappiamo vedere i cavalieri dentro e i loro nemici assassini, perché noi abbiamo coscienza della lotta. La sentiamo dentro e fuori. Noi vediamo il cavaliere a cavallo con il suo stendardo, che è dei nostri colori, fra la materia della vita e la carne della lotta. (p. 237)

Durante gli interrogatori in carcere, infine, si difende con una lucida raffica di domande retoriche, abitato in modo tuttavia sempre più incerto e intermittente dal suo cavaliere:

Adesso mi accusate di favoreggiamento e anche di associazione a banda armata. Cosa ho favorito secondo voi? E quale patto ho steso? Ditemi, quale congiura? [...] Ho favorito il loro umano ricovero e il loro riposo. Nient'altro che questo. [...] Voi mi accusate, ma io non posso rispondere con precisione contro la colpa che voi mi date. Mi pare che tutto questo sia uno scandalo, una disgrazia capitatami addosso all'improvviso, come tante altre nella mia vita. La fabbrica mi ha licenziato come sobillatore e criminale. Voi mi tenete in prigione, in isolamento e senza interrogarmi, da più di sei mesi. [...] Ascoltava, Tecraso, il suo cavaliere a cavallo che passava, ma non riconosceva più se saliva o traversava o fuori inseguiva il suo ricordo. Anche il ricordo l'abbandonava. Allora disse, ma lo disse quando non era più in udienza e ormai arrivato davanti alla sua cella che gli toglievano le manette: – Condannate alla galera un operaio che non sono più io. (p. 293)

7.

Non solo il nucleo ideativo del cavaliere nel corpo dell'operaio si ripresenta come costante, fino alla sequenza finale in cui Tecraso tenta il suicidio prendendo a testate le sbarre della prigione, ma costituisce anche il filo conduttore de *La zattera di sale*, la narrazione allucinata, biochimica e fantascientifica che si trova incompiuta fra le carte delle *Mosche*. Il disegno della *Zattera* verrà abbandonato dopo il 1983 e la sua rifunzionalizzazione nel tessuto delle *Mosche* è attestata dal seguente appunto autografo:

Il cavaliere sta bene dentro l'operaio: vi prepara e vi lancia in giro buoni eserciti: lui stesso deve uscirne in carcere come adesso per suicidio. La città si gonfia e lievita nello spazio astrale della sua sporczia e irrealtà. La zattera di sale verso altre galassie.²⁵

25 Agenda "P. Volponi 1983 edizioni Bora" rinvenuta tra le carte di Urbino. In corrispondenza del 28 marzo vi è il seguente appunto autografo: «Quanti RR? Le mosche? La zattera? L'op(eraio)? Dividere Zattera tra Mosche e Oper?».



La lunga sequenza iperbolica della battaglia ai cancelli, in cui l'operaio "lancia" per l'ultima volta il proprio esercito, non ha come referente storico i 35 giorni dell'occupazione della Fiat dell'autunno 1980, presenti nel testo delle *Mosche* con la marcia dei 40.000, ma il precedente licenziamento di 61 lavoratori, il 9 ottobre del 1979, che si tradusse nel primo vero e proprio processo al «decennio operaio». ²⁶ Per riportare ordine nei reparti, smantellare il sindacato dei consigli e rovesciare i rapporti di forza istituiti dall'autunno del 1969, la direzione aziendale e i maggiori quotidiani misero in campo l'equazione conflitto = terrorismo, smentita dall'esito stesso delle indagini della magistratura, che in seguito accertarono come solo quattro dei sessantuno licenziati avessero avuto qualcosa a che spartire con le organizzazioni armate. L'attenzione generale si spostò tuttavia dalla ristrutturazione che l'azienda stava per varare alle forme di lotta lecite o illecite.

Nel testo delle *Mosche*, all'arrivo delle lettere di licenziamento (cinquantasette in luogo di sessantuno, che corrisponde al numero totale meno i quattro casi di effettivo coinvolgimento nella lotta armata) segue dunque una battaglia epica e furibonda che nella realtà non ha avuto luogo, né con quella potenza né in forme più moderate. In realtà, prima della consegna delle lettere, i vertici Fiat avvertirono i sindacati e in tutti gli stabilimenti i responsabili del personale convocarono i membri degli esecutivi dei consigli di fabbrica, ai quali fu chiesto (in nome della lotta al terrorismo) di tenere una posizione "responsabile". La FLM poté organizzare soltanto un'assemblea al palazzetto dello sport con Lama, Carniti e Benvenuto: «Siamo al sette aprile della classe operaia» dichiarò il 12 ottobre 1979 a «La Stampa» Silvano Veronese, segretario nazionale. Nella trasfigurazione romanzesca i licenziamenti assumono invece, già alla consegna delle lettere, la forza d'urto di una guerra totale:

Cinquantasette furono considerati i casi intollerabili su una popolazione di centosedicimila soggetti. Occorreva prevenire, isolare il contagio, alzare bandiera gialla per il bene e la salute generale. A Tecraso, dopo circa un mese, arrivò la lettera gialla numero diciannove. Quando la ebbe in mano gli pesava come un lingotto da cento chilogrammi, però se la tenne lontana, a più di mezzo metro dalla faccia. La riprese per tutti e quattro i lati, poi disse: – È come se l'avesse scritta e firmata Kissinger in persona. Quindi aggiunse: – È una vera dichiarazione di guerra. Una grande alleanza di potenze e di stati è scesa in guerra contro uno schieramento di altri stati che odia e vuole distruggere. Distruggere più ancora che sbaragliare e sottomettere. (p. 135)

8.

Esiste una linea nella letteratura italiana dal secondo Novecento agli anni Zero, da Luciano Bianciardi a Nanni Balestrini fino a Luca Rastello, che ha tentato di mettere a punto dispositivi linguistici per rappresentare la ribel-

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

²⁶ Cfr. N. De Amicis, *La difficile utopia del possibile. La federazione lavoratori metalmeccanici nel decennio operaio (1969-1984)*, Ediesse, Roma 2010.

lione e il moto di rivolta. Da *La vita agra* (1962) a *Aprire il fuoco* (1969), da *Vogliamo tutto* (1971) fino *Piove all'insù* (2006), è all'opera una componente sovversiva dell'immaginazione, esilarante, utopica e talvolta ucronica, che sembra recuperare in senso sperimentale la scena primaria su cui si è fondato in Europa il conflitto politico urbano moderno e che ha uno dei suoi archetipi narrativi nella digressione iperbolica, nei *Miserabili* di Hugo, sulla più mostruosa delle barricate parigine: la barricata Saint-Antoine, «diga ciclopica» e montagna informe su cui le palle di cannone della repressione affondano, ingoiate e digerite.²⁷ *Le mosche del capitale*, grazie alla vicenda di Tecraso, è la più riuscita tra le opere contemporanee capaci di dar voce a questi specifici contenuti politici e storiografici rimossi. In Volponi la rappresentazione del conflitto assume la forma dell'amplificazione: una *exaggeratio* complessa, elaborata, che combina varie tipologie retoriche ma che, accumulando iperbole su iperbole, vuole persuadere emotivamente il lettore che l'omologazione planetaria, come un *silenzio campale*, è il risultato di una lotta epica, tanto furiosa quanto invisibile ai più. La cronaca degli scontri si avvale di un ritmo velocissimo, da finta radiocronaca sportiva: l'occhio del narratore si sposta sul campo di battaglia con rapidi *zoom* come una telecamera; la sintassi è dominata dall'asindeto e dall'enumerazione: «Volano biglie chiavi inglesi mozzi bottiglie stracci di fuoco [...] esplodono colpi spari razzi urla sirene. Due morti al recinto nordovest, quattro ustionati gravi al cancello est, tre saltati in aria, una decina investiti da autoblindo». I poliziotti appaiono «tranquilli come in un telegiornale» (p. 139).

Se l'*Institutio oratoria* di Quintiliano segnala quattro piste per amplificare i discorsi (VIII, 4, 4-25), nelle *Mosche* sembrano attive la prima, *per incrementum* (accrescimento di informazioni minori) e la quarta, *per congeriem* (accumulo di informazioni apparentemente non collegate). Le informazioni minori pullulano infatti nella minuta descrizione delle tecniche di guerriglia ideate con la più intelligente e comica abilità artigianale:

Tecraso inventò di mettere una padella piatta di lamiera da friggere, stretta contro il basso ventre, e con il manico in fuori ma coperto. Nei momenti decisivi bastava estrarre il manico. Fu imitato da altri quattro o cinque. C'era chi preferiva cinturini di rame chiodati ai polsi, e chi pugni di ferro, ferri di cavallo e manopole tozze e corte. [...] Uno furioso rinchiusse tre gatti inferociti dentro un sacco. Fu tanto fortunato da vedere cosa capitò al brigadiere che andò a tastarlo, e poi a ficcarci le mani, protetto da una pattuglia: scattò via con un gatto sul collo e tirò il sacco aperto addosso ai giovani cattolici che venivano avanti cantando la libertà dell'uomo. Alcune ceste furono riempite di merda, e alcuni panini imbottiti di sottilette e di aghi. (pp. 136-137)

L'accumulo di situazioni apparentemente irrelate si dà soprattutto

27 A. Loreto, *Milanesi in rivolta. Luciano Bianciardi e l'asse Valera-Balestrini*, in «il Verri», 37, 2008, pp. 73-90; D. De Martini, *L'immaginazione sovversiva. Apocalissi, cataclismi e rivolte in Porta Morselli Bianciardi*, Tesi di laurea magistrale in Filologia Moderna discussa a Padova nell'A.A. 2014-15.

nell'accostamento brusco di normalità ed esagerazione (una carica di polizia e migliaia di morti) e nell'elenco eterogeneo e straniante di armi consuete e non (lanciarazzi e borsette chiodate, biglie e bombe, frecce e idranti, molotov e panini imbottiti di aghi):

I primi parlanti e volantinatori sono sorpresi da provocatori crumiri e agenti armati; vengono dentro di punta, con bastoni, borsette chiodate, falsi strumenti, fili. Rovesciano le batterie elettriche degli altoparlanti, le ceste con i viveri, stroncano i fili degli attacchi. Urlano come matti imprecaando alla violenza e all'assassinio, ai morti, migliaia di morti ammazzati, schiacciati, bruciati vivi, squartati, calpestati dalla folla come bucce di semi, bicchierini di plastica. (p. 136)

Se idranti, molotov e lacrimogeni sono pertinenti al contesto delle rivolte nostrane, raffiche e lanciarazzi appartengono a scenari altri: esattamente come in *Corporale*, nella superba sequenza sulla spiaggia della tromba marina scambiata da Aspri per un'esplosione nucleare, nelle *Mosche* il cortocircuito visionario che le iperboli spiazzanti rendono possibile finisce col concentrare in un solo luogo allegorico, i cancelli della Fiat, e in un tempo specifico, la fine degli anni Settanta, tutto il conflitto planetario di un decennio.

«In nome del popolo italiano», e io vidi uno dei nostri più vicini sparargli netta una revolverata. Tech tech, come una piccola pressa ribaditrice. Il coperchio restò alto ma l'elmetto sparì sotto. Le autoblindo spararono altre raffiche all'altezza delle lance del recinto, una contro il muretto di cemento. Si videro le schegge di cemento e di ghisa, e si vide cadere un altro dei nostri. Arrivarono camion e camionette, drappelli armati in piedi e in posizione d'attacco. Noi fuggimmo via lungo i muri delle officine, cercando scampo fra le porte, le tettoie esterne e i depositi. [...] Lo scontro era largo e denso, sbandava sempre più compatto da un punto all'altro, come lievitando. Alcuni giovani si scansarono per fare un piano. Quasi subito si divisero scattando in ogni direzione dentro quella massa bestiale. Le frecce provocarono squami e sussulti laceranti; esplosero colpi d'arma da fuoco e due tre bombe, lampeggiarono coltelli e pugnali. Il mucchio cominciava a muoversi in diverse sfere che reagivano ognuna a un proprio stimolo, a eruzioni dal fondo, a resezioni alla base. (pp. 139-140)

Alla smaterializzazione finanziaria del mondo e al trionfo dell'artificio, dominanti nelle sequenze in cui è al centro la marionetta di Saraccini, Volponi accosta, nel racconto della sconfitta operaia, la logica pesante del conflitto, rappresentabile grazie a un personaggio ancora corporeo, Antonino Tecraso che, proprio come Gerolamo Aspri, percepisce il mondo con le sue allucinazioni e i suoi recettori e, grazie all'iperbole, con esiti di tragica ironia. Perché la società fosse pensabile solo come il paradiso del «terziario onirico» (sembra rammentarci l'autore, da dirigente olivettiano sconfitto ma non pacificato) è stata necessaria la vittoria sulla classe lavoratrice organizzata, i cui bisogni non di consumo ma di autogoverno erano incompatibili con la logica del capitale.