

Tiziano Toracca

Unico protagonista è il potere: allegorie, personaggi e straniamento nelle Mosche del capitale di Paolo Volponi

Momo è un libro sul potere che svela il trucco perenne che il potere adopera per legittimarsi e per salvare se stesso che è proprio poi quello del capitalismo ancora attuale quando ripete: «anche voi un giorno potrete essere come me e superarmi».

Paolo Volponi¹

1. Gli aspetti più rilevanti nella ricezione critica delle *Mosche* e le coordinate d'analisi

Publicato da Einaudi nel 1989 e risultato del montaggio di un vastissimo materiale accumulato all'incirca in quindici anni – la prima traccia autografa del progetto risale al 1974-1975² – *Le mosche del capitale* è l'ultimo romanzo di Paolo Volponi (1924-1994).³ Al di là della sua lunga gestazione e della «connessione triangolare»⁴ con le raccolte poetiche di *Con testo a fronte* (1986) e *Nel silenzio campale* (1990), gli aspetti delle *Mosche* sui quali la critica ha maggiormente insistito si possono condensare in tre nuclei discorsivi: *i.* il montaggio del testo e la sua struttura allegorica, in particolare per mezzo della prosopopea (l'aspetto più sperimentale del romanzo); *ii.* il rapporto tra la biografia e la carriera dell'autore da un lato (alla Olivetti di Ivrea e poi alla Fiat di Torino) e quelle del personaggio principale dall'altro lato (impiegato alla MFM di Salisburgo C. e poi nella fabbrica di Bovino); *iii.* i caratteri del potere neocapitalista e la carica critico-negativa che le forme della sua rappresentazione assumono sia in

- 1 Nel 1984, mentre lavorava alle *Mosche*, Volponi scrisse per la collana *Testi della cultura italiana* della casa editrice Costa & Nolan un'introduzione al *Momus* di Leon Battista Alberti. L'introduzione è rimasta inedita ma la trascrizione delle cartelle dattiloscritte si può leggere in E. Zinato, *Tra industria e rinascimento: Volponi attualizza Alberti. Un'inedita prefazione al «Momus»*, in «L'Ellisse», n. 1, 2006, pp. 209-222 (il passo citato è a pagina 215). Come spiega bene Zinato, Volponi considerava il *Momus* un romanzo sul potere industriale, un'opera attuale, implacabile: «il romanzo della nostra crisi» (p. 221).
- 2 Della composizione delle *Mosche* ha parlato lo stesso Volponi in alcune interviste sia durante la stesura del romanzo sia dopo la sua pubblicazione. Rimando in particolare a: *Interview with Paolo Volponi*, a cura di P.N. Pedroni, in «Italian Quarterly», XXV, 96, 1984, pp. 75-89; *Il peccato capitale*, a cura di G. Raboni, in «L'Europeo», 16-21 aprile 1989; *Un libro maturato in dieci anni*, in «Il resto del Carlino», 30 maggio 1989. Rinvio anche alla mia intervista a Maurizio Ferraris (editor del romanzo tra il 1983 e il 1984), svolta nell'agosto del 2015 e ora pubblicata su questo stesso numero di «allegoria» alle pp. 301-309.
- 3 *La Strada per Roma* viene pubblicato nel 1991 ma la sua stesura risale ai primi anni Sessanta.
- 4 F. Bettini, *Le voci del conflitto nel «Silenzio campale»*, in *Volponi e la scrittura materialistica*, Lithos, Roma 1995 («Quaderni di critica»), pp. 107-116: p. 113. Per questa connessione si veda anche: *Non voglio cantare nel coro*, intervista a cura di F. Bettini, in «la Repubblica», 20 maggio 1989; cfr. anche E. Zinato, *Paolo Volponi*, in «Studi novecenteschi», 1992, pp. 7-50 e G. Santato, *Il linguaggio di Volponi tra poesia e romanzo*, in «Paragone», 442, pp. 8-29.



chiave allegorica sia per mezzo dello straniamento linguistico (da qui è nato il dibattito in merito al genere di rappresentazione che le *Mosche* offrono della postmodernità).⁵ Nel mio intervento cercherò di approfondire i tre punti elencati nelle seguenti direzioni.

In primo luogo, vorrei riflettere sul rapporto tra utopismo e allegorismo nella narrativa di Volponi. Nelle *Mosche*, il *proprium* del procedimento allegorico («la capacità di porre continuamente l'immagine al servizio del pensiero»)⁶ sembra infatti irrigidirsi per il venir meno della tensione utopica. L'assenza di utopia è un fatto eccezionale nella narrativa dell'autore e corrisponde a un aggiornamento e a una radicalizzazione dell'innaturalità e dell'estraneità del mondo: i processi di derealizzazione, smaterializzazione e automazione dell'esistenza – per i quali secondo l'autore è determinante la «riarticolazione informatica del lavoro»⁷ – accentuano la frattura tra io e mondo e frenano lo slancio utopico. In questa prospettiva, l'accumulazione – la retorica più insistente del romanzo – configura il predominio del capitale finanziario (astratto) sulla produzione e sul lavoro (materiali) ed è figura di omologazione e di radicale reificazione. Fuori dalle allegorie del potere, tuttavia, non resta niente: nessun racconto e nessun personaggio sono estranei a quell'orizzonte discorsivo. Le stesse immagini allegoriche sono immediatamente subordinate a significare il dominio del capitale: per questo sono più fredde. Per quanto visionarie (penso ad esempio al dialogo tra il calcolatore e la luna o a quello tra il computer e i ficus o alla scena iniziale del romanzo), sono più riflessive, illustrate, più formalmente prossime alla dimostrazione e al concetto e in sostanza meno liriche e polisemiche rispetto a quelle dei precedenti romanzi.

In secondo luogo, a partire dal rapporto – inequivocabile – tra la vicenda dell'autore e quella del personaggio principale, vorrei approfondire alcuni aspetti del sistema dei personaggi del romanzo. Manca infatti e anzitutto un vero eroe protagonista: dire che «non ci sono più personaggi» e che il protagonista delle *Mosche* è il potere è tutt'altro che «banale» (*MdC*, p. 167)⁸ e merita attenzione. Come dimostrano bene

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

5 Vi hanno partecipato principalmente: Franco Fortini, Romano Luperini, Filippo Bettini, Emanuele Zinato, Franco Ferroni, Margherita Ganeri, Gregory Lucente, Piero Dal Bon e Giorgio Mobili.

6 W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [1955], Einaudi, Torino 1982, p. 136.

7 «Vero referente extraletterario attorno a cui ruotano i poemetti di *Con testo a fronte* e *Le mosche del capitale* è la riarticolazione informatica del lavoro», E. Zinato, *Paolo Volponi*, Palumbo, Palermo 2001, p. 36. Cfr. anche F. Rocchi, *Il tema del lavoro nell'opera narrativa di Paolo Volponi*, in «allegoria», 52-53, 2006, pp. 83-106.

8 P. Volponi, *Le mosche del capitale* [1989], in Id., *Romanzi e prose*, a cura di E. Zinato, vol. III, Torino, Einaudi 2003. Le successive citazioni accompagnate dalla sigla *MdC* fanno riferimento a questa edizione.

alcuni inserti autoriflessivi, per rappresentare l'azione del capitalismo Volponi sottrae ai personaggi il loro copione e trasfigura la realtà in un *medium* del potere. La mimesi del linguaggio del capitale penetra ogni aspetto del romanzo influenzando anche la voce del narratore: per quanto quest'ultimo detenga ancora l'ambizione all'onniscienza e tenda a dirigere i personaggi *ut exempla*, la sua è una voce intrisa del linguaggio del capitale. D'altro canto, vista anche la sua sovrapposizione con l'autore, Bruto Saraccini non è una mosca del capitale: la sua azione non è ispirata ai valori delle «sapienti colorate voraci mosche del capitale» (*MdC*, p. 162). Se viene travolto dal magma del potere è perché ogni aspetto della realtà ne è travolto, ma la sua visione del mondo (così come in parallelo quella di Tecraso) resta diversa dalla visione del mondo dei grandi dirigenti-mosche.

In terzo luogo, al grado di assolutezza e perentorietà raggiunto dal potere neocapitalista (dove per l'appunto l'innaturalità e l'estraneità del mondo assumono carattere radicale e totalizzante), vorrei contrapporre la forza straniante delle forme in cui quel potere viene raffigurato. L'operazione di straniamento mira a evidenziare anzitutto l'autoreferenzialità del linguaggio del potere. In particolare, il potere viene deformato in due direzioni: nel senso dell'esagerazione da un lato e nel senso del disordine dall'altro lato. Dal primo punto di vista lo straniamento agisce sulla sintassi e si traduce in accumulazione, dismisura ed eccesso allo scopo di esasperare l'autismo e la logorrea del potere; dal secondo punto di vista, lo straniamento agisce sulla morfologia e investe dettagli, particolari ed episodi allo scopo di disordinare l'ordinata vacuità del potere. Ne risulta un discorso autotelico: un linguaggio senza referente che gira a vuoto. Nonostante la feroce pervasività del corpo-mondo-capitale, la sua deformazione finisce per ridicolizzarlo e per comunicare – insieme e oltre alla sua potenza – la sua meschinità. È in questa prospettiva comica e grottesca che Volponi confligge con l'ideologia dominante nell'assenza di una tensione utopica. E più che un conflitto la sua è una guerriglia.⁹

9 Nel finale del romanzo, la malattia di Nasàpeti – il cancro – viene paragona a «una sconosciuta sorprendente, [...] un'avversaria... anche ostinata [...] istruita altrove, formatasi con altri principi, su altre culture. Fanatica, ieratica, votata... come un'orientale [...] una terrorista palestinese [...] una entraineuse di Hong Kong» dotata di «esplosivo al plastico, mitra, missili, oppure veli, droghe, balsami e veleni», e la sua morte grottesca a un attentato guerrigliero: «morì schiantando la bocca come un bulldozer governativo colpito dal bazooka di un guerrigliero» (*MdC*, pp. 334 e 338). Come fa notare Zinato – per il quale nella scena finale Nasàpeti rappresenta «una escrescenza del corpo-valore del capitale, un ganglio periferico dell'impero, dove infuria la guerriglia» – esiste un'immagine simmetrica nel poemetto *Petra Pertusa e mista*: «Sotto gli operai sentono il Presidente / come un elicottero Usa nel Vietnam», in *Con testo a fronte*, Einaudi, Torino 1986, p. 81. Cfr. E. Zinato, *Volponi topografo del capitale*, in «allegoria», III, 9, 1991, pp. 102-113: p. 113.

2. Una premessa opportuna: la cultura industriale di Volponi e la mutazione degli anni sessanta. Da *Corporale* alle *Mosche del capitale*

Le mosche del capitale si inserisce all'interno di un'ampia riflessione dell'autore in merito alle trasformazioni della società italiana nella sua transizione al neocapitalismo. «Volponi ha raccontato la modernizzazione percorrendo la storia d'Italia del Novecento, dagli anni Trenta alla fine degli anni Settanta»¹⁰ nella convinzione che fosse possibile dirigerla. Ribadita per tutta la vita, questa posizione è eccentrica rispetto a quella della maggior parte degli intellettuali italiani di cultura umanistica, per i quali la civiltà industriale ha costituito un trauma.¹¹ La ragione, sostanzialmente, è nota: Volponi ha rivestito ruoli dirigenziali alla Olivetti e alla Fiat e ha creduto che l'industrializzazione potesse essere una forza democratica.¹²

L'industria non va vista come strumento di alienazione, come catena di prodotti, "società dei consumi", eccetera, ma come forza liberatrice dal bisogno, dalla fatica, dalle malattie, dalle infinite schiavitù che condizionano la vita dell'uomo.¹³

Io sono convinto che il progresso tecnico e tutte le sue applicazioni volgari, come gli elettrodomestici, le automobili, la televisione, le autostrade, i supermarkets, aggiungerei le medicine, le case, gli abiti, i giornali, sono cose tutte utili all'uomo e alla sua vita. Sono convinto che non sono colpe del progresso, e di questi suoi buoni frutti, la standardizzazione del gusto, il conformismo, l'alienazione della civiltà di massa. Infatti ogni società, proprio perché non c'è mai stata la società di tutti, ha generato i suoi tipi standard, i suoi conformismi, le masse degli intruppati e degli alienati. Il problema quindi va visto, come sempre, dalla parte dell'uomo: o l'uomo controlla il progresso tecnico, l'industrializzazione e la scienza [...] oppure egli dovrà pagare tutto lo scotto che il progresso tecnico, l'industrializzazione e la scienza richiederanno per svolgere in modo autonomo le loro catene, per procedere cioè a conquistare la faccia della terra secondo quella auto-generazione che è tipica del monopolio industriale.¹⁴

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

10 E. Zinato, *Introduzione*, in P. Volponi, *Romanzi e prose*, vol. I, Einaudi, Torino 2002, p. XI.

11 Nonostante le diverse prospettive, lo sforzo di conoscenza della civiltà industriale avvicina a Volponi almeno altri due intellettuali italiani: Luciano Bianciardi, uno degli scrittori più critici verso il miracolo economico, e Ottiero Ottieri, quest'ultimo a sua volta impiegato alla Olivetti (come anche Giovanni Giudici, Geno Pampaloni, Franco Fortini, Leonardo Sinisgalli, Giorgio Soavi, Libero Bigiaretti) e influenzato dalla riflessione che negli anni Trenta aveva svolto Simone Weil in particolare nel suo *Journal d'usine*. Nel vasto panorama sulla letteratura industriale si veda il recente contributo di Daniele Fioretti, *Carte di fabbrica. La narrativa industriale in Italia (1934-1989)*, Tracce, Pescara 2013.

12 Per una ricostruzione della carriera dell'autore alla Olivetti con attenzione ai suoi risvolti letterari rimando a: M. Pistilli, *Paolo Volponi: uno scrittore dirigente alla Olivetti di Ivrea*, Aras, Fano 2014. Si veda anche: V. Ochetto, *Adriano Olivetti*, Marsilio, Venezia 2009.

13 P. Volponi, *Il movimento operaio ha creato un uomo nuovo*, intervista a cura di G. C. Ferretti, in «L'Unità», 31 maggio 1966.

14 P. Volponi, *Un unico rimedio: diffondere la cultura*, in *Come auspica la civiltà del futuro*, in «L'Illustrazione italiana», LXXXIX, 1962, 6, p. 46. Di seguito i più significativi interventi dell'autore su

Il più profondo *Leitmotiv* della narrativa dell'autore è l'antinomia tra la modernizzazione come strumento di miglioramento dell'esistenza da un lato e come strumento di dominio e di regressione dall'altro lato. Per questo si può essere d'accordo con la sintesi di Alfonso Berardinelli:

fra gli autori che hanno pubblicato a partire dagli anni Cinquanta [...] è difficile trovarne uno che più di Volponi abbia investito tanto nella rappresentazione dell'Italia in trasformazione. Volponi è il narratore dello sviluppo italiano, della modernizzazione vista sia come crescita necessaria e sperata che come progetto fallito, utopico e, infine, vera e propria catastrofe.¹⁵

La polarità utopia-apocalisse nella narrativa di Volponi¹⁶ – a cominciare dal «complesso intreccio di utopismo e industrialismo»¹⁷ – deriva anzitutto dalla sua specifica postura intellettuale. Questa polarità agisce nei romanzi di Volponi sia a livello sovraindividuale, in termini di forze storiche e conflitti ideologici – Zinato ha giustamente parlato di una letteratura «tendente a incorporare [...] un forte momento di critica storica allegorizzata»¹⁸ –, sia a livello individuale, nelle azioni e nella psiche dei personaggi.

È opportuna tuttavia una distinzione all'interno dell'opera narrativa di Volponi. Se nei primi due romanzi – *Memoriale* (1962) e *La macchina mondiale* (1965) – l'autore aveva tematizzato il passaggio da una civiltà rurale a una civiltà industriale, è soltanto a partire da *Corporale* (1966-1974) che rappresenta l'affermarsi della civiltà neocapitalista nei termini di una mutazione improvvisa, radicale e disumanizzante. Lo dimostrano bene i motivi della completa riscrittura di *Corporale*, che non dipende soltanto dalle responsabilità che Volponi assunse in quegli anni alla Olivetti.¹⁹

questo tema: P. Volponi, *Non ci credo ma lo farò*, a cura di M. Cancogni, in «La Fiera letteraria», 21 settembre 1967; G.C. Ferretti, *Paolo Volponi*, La Nuova Italia, Firenze 1972, pp. 1-7; *Paolo Volponi*, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano 1973, pp. 123-143; *A colloquio con Paolo Volponi. Lo scrittore e l'industria*, a cura di E. Cavalli, in «La Fiera letteraria», 20 gennaio 1974; *Interview with Paolo Volponi*, cit.; G.L. Lucente, *An interview with Paolo Volponi*, in «Forum italicum», vol. 26, 1992, pp. 218-235; P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe*, Einaudi, Torino 1995; *Il fuoco di una certa ricerca*, a cura di S. di Giacinto, in *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, a cura di Gruppo laboratorio, Angeli, Milano 1995, pp. 69-84; E. Marongiu, *Intervista a Paolo Volponi*, Archinto, Milano 2003.

- 15 A. Berardinelli, *Volponi, uno scrittore "diverso"*, in *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, Atti del Convegno di Studio (Urbino 24 maggio 1996), a cura di M. Raffaelli, Transeuropa, Ancona 1997, pp. 11-18: p. 17.
- 16 «È stato uno scrittore apocalittico. Eppure "il mondo che finisce e che ricomincia" potrebbe essere l'epigrafe e la definizione del mito essenziale che viene rivissuto ogni volta nei suoi romanzi», Berardinelli, *Volponi, uno scrittore "diverso"*, cit., p. 18.
- 17 M. Forti, *Volponi romanziere: cultura e potere industriale, allegoria, poesia*, in «Nuova antologia», CXXIV, 1989, 2172, pp. 273-302: p. 274.
- 18 Zinato, *Paolo Volponi*, cit., p. 22. Cfr. anche G.C. Ferretti, *Paolo Volponi politico*, in «Belfagor», LI, 6, 1996, pp. 675-690.
- 19 «Ho impiegato nove anni a scrivere *Corporale* perché dal '66 al '71 sostenni la responsabilità di Direttore delle Relazioni Aziendali del Gruppo Olivetti, carica di primo piano e in un momento di grande vitalità e impegno dell'Azienda», *Interview with Paolo Volponi*, cit., p. 83.

La prima idea che ha ispirato *Corporale* è stato il terrore della bomba atomica [...] Poi il romanzo è andato avanti, si è trasformato. E sempre più ha preso il sopravvento l'interesse per quei processi di caos, di disgregazione, di smarrimento sociale e individuale che cominciavano ad emergere in quegli anni e che di lì a poco avrebbero dilagato.²⁰

I processi di caos, di disgregazione e di smarrimento ai quali fa riferimento Volponi si possono condensare in quel passaggio storico ancora oggi ampiamente dibattuto che prende avvio intorno ai primi anni Sessanta e che dà origine alla condizione postmoderna.²¹ In Italia – si può essere d'accordo con Pasolini – nel giro di pochi anni i valori del neocapitalismo (il consumismo e l'edonismo di massa anzitutto) si impongono in maniera così rapida e radicale da provocare una “mutazione antropologica” che investe anzitutto la classe media.²² L'intellettuale italiano che ha chiarito con maggior lucidità le ragioni del disagio della cultura umanistica di fronte all'affermazione della civiltà neocapitalista è stato Italo Calvino, in particolare nei saggi scritti tra il 1955 e il 1978 poi raccolti in *Una pietra sopra* (1980).²³ A questo trapasso «in direzione della mercificazione della vita quotidiana variamente denominato immateriale, postindustriale o postmoderno»²⁴ corrisponde nella narrativa di Volponi la centralità inedita assunta dal corpo e dall'animalità: se si eccettuano *Il sipario ducale* (1975), scritto «per sfida e quasi per rabbia»²⁵ e *Il lanciatore di giavellotto* (1981), «percorso laterale»²⁶ sul fascino arcaico e minaccioso del fascismo, i romanzi che Volponi scrive dalla metà degli anni Sessanta in avanti (*Corporale*, *Il pianeta irritabile* e *Le mosche del capitale*) si caratterizzano per l'uso in chiave allegorica del corpo e dell'animalità. Gli animali e le percezioni

Paolo Volponi,
Le mosche
del capitale

- 20 P. Volponi, *Questa mia Italia corporale. Colloquio tra Paolo Volponi e Filippo Bettini su «Corporale»*, in *Volponi e la scrittura materialistica*, cit., p. 52. Cfr. anche *Questo pazzo signor Aspri*, intervista a cura di C. Stajano, «Il Giorno», 21 febbraio 1974.
- 21 Il dibattito sui caratteri della condizione postmoderna e sui confini tra modernità e postmodernità è stato molto acceso ed è ancora molto attuale anche in Italia (i critici che lo hanno avviato sono Luperini e Ceserani). Le riflessioni di Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* [1979], e di Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* [1984, 1991], restano il punto di partenza.
- 22 Sulla *middle class* come «epicentro sociale della grande mutazione» si veda G. Mazzoni, *I desideri e le masse. Una riflessione sul presente*, in «Between», III, 5, 2013, pp. 1-14.
- 23 I. Calvino, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980.
- 24 E. Zinato, *Paesaggio, animalità e utopia nelle prose di Volponi*, in *Del naturale e dell'artificiale*, a cura di E. Zinato, pp. 5-21: p. 11. Cfr. anche J. Rifkin, *La fine del lavoro. Il declino della forza lavoro globale e l'avvento dell'era del post-mercato*, Baldini & Castoldi, Milano 1995.
- 25 «Erano i tempi del grande successo della *Storia* della Morante, uscito nello stesso anno di *Corporale*. Benché amassi e stimassi profondamente l'autrice, la *Storia* mi sembrava un libro vecchio, superato. Mi dissi: «Possibile mai che all'altezza di metà degli anni Settanta sia a tal punto penalizzato un tentativo di rinnovamento, mentre viene premiata un'opera che sembra scritta da Victor Hugo? [...] E scrissi, così, per sfida e quasi per rabbia, *Il sipario ducale*: lo composi in poco più di sei mesi e lo pubblicai nel '75», Volponi, *Questa mia Italia corporale*, cit., p. 55.
- 26 P. Volponi, *L'inedito di New York*. Conversazione con Luigi Fontanella, Arago, Torino 2012, p. 19.

corporali costituiscono allora i più sensibili parametri morali su cui misurare i nuovi gradi di alienazione esistenziale. Sono zone difensive – adottate variamente in Italia anche da Pasolini, Sanguineti e Morante – contro la smaterializzazione dell'esistenza.²⁷ Non è un caso che una delle fonti più esplicite di Volponi – Leopardi – assuma preminenza proprio in questa nuova stagione narrativa, in sintonia con il «secondo tempo» poetico di Volponi, avviato con alcuni componimenti di *Foglia mortale* (1974) – scritti negli anni Sessanta – nei quali per l'appunto «si accentua il leopardismo».²⁸ Nello *Zibaldone* e nelle *Operette morali*, Volponi rintraccia i poli di una dialettica che diventerà da qui in avanti centrale nella sua opera: la dialettica tra naturale e artificiale. Secondo Volponi, in sostanza, la civiltà postmoderna e la logica del tardo capitalismo sono caratterizzate anzitutto dalla derealizzazione dell'esistenza. Le dinamiche corporali e gli animali raffigurano ora delle forme esemplari di alterità e di resistenza alle leggi della “seconda natura” marxiana, ora, come accade nelle *Mosche*, delle allegorie dell'estensione del dominio di quelle leggi. In *Corporale*, le percezioni del soggetto sono all'origine tanto del suo smarrimento paranoico davanti alla realtà – divenuta improvvisamente inconoscibile attraverso i consueti schemi ideologici e morali – quanto della sua ribellione e del progetto utopico di bestializzazione e di rinascita; nel *Pianeta*, in un mondo post-atomico, l'avventura favolosa del nano Mamerte al seguito di tre animali si conclude con la sua completa animalizzazione, esplicito atto di accusa contro la civiltà dell'uomo costruttore dell'atomica; nelle *Mosche*, oltre agli uomini, anche gli animali, le piante e gli oggetti gareggiano tra loro nell'adulazione del potere. La seconda stagione narrativa di Volponi lascia intendere che se i cambiamenti avvenuti a partire dagli anni Sessanta ricadono all'interno di quella mutazione di lungo periodo che caratterizza la modernità – la mutazione dovuta cioè alla nascita del capitalismo industriale – essi producono tuttavia una discontinuità perché aggiornano e radicalizzano le forme di alienazione e di disagio esistenziale. Volponi

Tiziano Toracca

27 Su questo ha riflettuto Giorgio Mobili, in particolare sulla funzione dell'abietto: «imprescindibile sostrato di ogni razionalizzazione [...] vittima concreta di ogni atto simbolico [...] il suo traumatico esternarsi nell'ambito della sempre più opprimente e astrante razionalità occidentale possiede [...] tutta la forza polemica di un ritorno del represso», in Id., *L'utopia irritabile di Paolo Volponi*, in Volponi, *L'inedito di New York*, cit., pp. 33-70: p. 53. Ma si vedano anche: G. Mobili, *Ambiguità e preoccupazioni postmoderne nel «Pianeta irritabile»: il soggetto tra parola ed escremento*, in «Strumenti critici», 1, gennaio 2007, pp. 123-136 e Id., *Irritable Bodies and Postmodern Subjects in Pynchon, Puig, Volponi*, Peter Lang, New York 2008. In particolare, proprio per questo ritorno dell'abietto in funzione polemica nei confronti dei traumi che l'egemonia del capitale ha prodotto sulla società e sulla psiche, il critico inserisce la narrativa di Volponi – da *Corporale* in avanti – all'interno di un filone postmodernista critico europeo e americano (diverso dal «postmodernismo derealizzato, intellettualistico e ludico di un Calvino o di un Eco», in *L'utopia irritabile*, cit., p. 44) accanto a Marguerite Duras, Michel Tournier, Kurt Vonnegut, E.L. Doctorow, Margaret Atwood, Don DeLillo, Thomas Pynchon e Manuel Puig.

28 E. Zinato, *Introduzione a P. Volponi, Poesie. 1946-1994*, Einaudi, Torino 2001, pp. ix-xxviii: p. xix.



registra dunque un passaggio interno al capitalismo e lo rappresenta attraverso la dialettica tra naturale e artificiale. In questa prospettiva, le *Mosche* fa sistema con la crisi epistemologica e la ribellione di Gerolamo Aspri in *Corporale*, con lo scenario apocalittico e l'avventura favolosa degli eroi del *Pianeta irritabile* e con lo scontro tra naturale e artificiale al centro di molte prose allegoriche che Volponi elabora e pubblica tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta.²⁹ All'interno di questo sistema le *Mosche* rappresenta il momento di massima sfiducia dell'autore nella possibilità di proporre alternative politiche alla società capitalista. Come Volponi, Saraccini vuole «estirpare dall'industria il cancro del capitalismo cieco ed egoista»,³⁰ ma nelle *Mosche* entrambi prendono coscienza dell'impraticabilità di quel progetto.

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

3. Il venir meno dell'utopia e il suo rapporto con l'allegorismo

Uno degli aspetti più eccezionali nell'impianto delle *Mosche* in rapporto alle precedenti opere dell'autore è il venir meno dell'utopia. Delle tre invarianti della narrativa di Volponi – conflitto, sperimentalismo e utopia – è senza dubbio quest'ultima a far difetto nell'ultimo romanzo. Come ha rilevato Piero Dal Bon, con le *Mosche*, «libro della negazione sarcastica, del furore, acre nella revisione delle proprie mitologie, caustica nell'impotenza», Volponi «approda ad una nuova estetica, che estremizza lo sperimentalismo ma facendolo collidere con la constatazione di una resa all'onnipotenza di un nuovo Capitale, più subdolo e proteiforme, quasi lo vanifica, in scherno alle precedenti baldanze utopistiche. [...] In una struttura globalmente allegorica [...] che indica volontà di distanziamento straniato, non c'è più spazio per la vocazione utopistica della scrittura [...]». ³¹ Nelle *Mosche* viene meno la fiducia in quelle forme di ribellione che Volponi considerava alla base della sua opera più ambiziosa, *Corporale*: di fronte a «un'autorità che è sempre al di sopra dell'uomo e verso la quale l'uomo non ha nessuna possibilità di intervenire [...] bisogna o abbattere questa autorità (a livello collettivo) o, se questo appare impossibile, mantenere viva a livello individuale una carica di libertà e di ribellione, isolandosi magari e scavandosi una buca». ³² A mio avviso, il venir meno della tensione utopica condiziona il montaggio allegorico del romanzo: l'allegoria non è soltanto figura dominante ma si dà anche in maniera più rigida, esplicita e didascalica.

29 Cfr. T. Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, in «Italianistica», XLII, 1, gennaio-aprile 2013, pp. 145-164.

30 C. Toscani, *Le Mosche del capitale*, in «Forum italicum», vol. 26, 2, 1992, pp. 406-409: p. 407.

31 P. Dal Bon, *Le mosche del capitale: la palinodia del finale*, in «Quaderns d'Italià», 14, 2009, pp. 177-186: p. 178.

32 Ferretti, *Paolo Volponi*, cit., pp. 3-4.

La verifica del venir meno dell'utopia è stata compiuta dalla critica riflettendo soprattutto su tre aspetti del romanzo: la nuova rappresentazione dello spazio e del tempo; il predominio dell'artificiale sul naturale all'insegna della reificazione; il destino fallimentare dei personaggi principali.

Sotto il primo profilo – ha ragione Emanuele Zinato – le *Mosche* tracciano una topografia del capitale. Per il critico, la verifica delle «determinazioni spazio-temporali prevalenti nelle *Mosche*» contribuisce anzitutto a distinguere «il vero protagonista del romanzo» (da ricercare «nella [...] geografia allegorica complessiva» dell'opera) dai due «personaggi-vettori, Saraccini e Tecraso» e «dalla moltitudine di personaggi minori, uomini, animali o cose». ³³ Gli spazi rappresentati nel romanzo (la città industriale, gli uffici aziendali, i reparti della fabbrica, via dell'Orma) compongono una geografia «inedita» ³⁴ perché tracciano le coordinate di un paesaggio completamente assoggettato ai valori del capitale. Oltre allo spazio, questa colonizzazione investe il tempo – con una coincidenza straordinaria e “innaturale” tra tempo di lavoro ed esistenza – il cosmo (gli animali, le piante, la luna, gli oggetti) e l'inconscio (il sonno, i ricordi, le pulsioni).

Sotto il secondo profilo, lo sbilanciamento a favore dell'artificiale è per lo più evidente. «Sempre più avvicinarsi alle scintille e alle scosse del denaro»: questo moto che per Volponi configura l'«identità vera dell'artificiale» ³⁵ caratterizza tutti i personaggi delle *Mosche* presentandosi come un destino collettivo. Così sovradeterminati e orientati dall'idolo del denaro i soggetti del romanzo “agiscono passivamente” come se fossero ingranaggi meccanici o funzioni astratte. L'artificialità della vita si misura sulla base di questa assenza di imprevedibilità, particolarità, molteplicità e autenticità. La voce degli oggetti è un coro che amplifica l'ideologia delle mosche – «sia sicuro della nostra scienza e del nostro diritto: i conti sono i conti» (*MdC*, p. 335) – e ribadisce che la realtà è ormai un mondo chiuso (solo apparentemente dinamico) ³⁶ asservito al culto del capitale. L'accumulazione è soprattutto figura della reificazione: «persone, animali e cose possono scambiarsi i ruoli in quanto mere *quantités*, sicché le cose possono avere voce umana in quanto il loro parlare equivale a quello delle persone, le quali, a loro volta, si esprimono e interagiscono come fossero cose; il

33 Zinato, *Volponi*, cit., p. 87.

34 *Ivi*, p. 88. «Le determinazioni di spazio, le enumerazioni, gli apologhi, le figure di suono delle *Mosche* mettono a punto uno strumento letterario capace di trasfigurare una nuova inedita colonizzazione, quella del capitalismo divenuto mondo. Offrono, nel loro ordine estetico e strutturale, la sorprendente rappresentabilità poetica di una totalità priva di altro da sé». *Ivi*, p. 92.

35 P. Volponi, *Etna: natura e scienza* [1983], in *Del naturale e dell'artificiale*, cit., p. 172.

36 Per la natura dinamica del capitalismo (dinamica solo apparente nelle *Mosche*) ho trovato utile: F. Braudel, *La dinamica del capitalismo* [1977], il Mulino, Bologna 1981. Cfr. anche: M. Berman, *All That Is Solid Mels into Air. The Experience of Modernity*, Simon & Schuster, New York 1982; P. Anderson, *Modernity and Revolution*, «NLR», 144, March-April 1984, pp. 96-113.



mondo appare interamente *reificato*.³⁷ In particolare, diversamente dai precedenti romanzi, la natura delle *Mosche* non è più insofferente: fa parte integrante del sistema e molto spesso, serenamente, se ne compiace. Quando ad esempio il terminale accusa i ficus di essere «ancora veri, perfino vivi» e di non potersi perciò «agganciare alla velocità del capitalismo odierno» (*MdC*, p. 202), la loro corporeità è percepita da tutti gli astanti (e dai ficus stessi) come un fatto che sta diventando sempre più innaturale all'interno di un mondo in cui sono invece naturali l'astrazione e l'automazione.³⁸ Al contrario, l'avventura di Aspri in *Corporale* e quella di Mamerte nel *Pianeta* sono faticose e problematiche e implicano lacerazione fisica – sangue, vomito, sperma, bave, infezioni, infiammazioni – perché la loro metamorfosi è antagonista alle logiche dominanti. Il tratto più originale delle *Mosche* è questo: come avviene già in parte in alcune prose minori degli anni Ottanta, la logica capitalistica non è rappresentata come un'ideologia economica e politica ma come un'ontologia, come un organismo vivente le cui logiche coincidono con le leggi naturali della realtà. «Tutto è ridotto a strumento, mezzo, risorsa, energia o punto d'appoggio [...]. La natura appare ormai come la tavola, la tastiera di una simulazione». ³⁹ È questo il senso che diamo alle *Mosche* quando, a ragione, lo interpretiamo come la prima grande rappresentazione dell'«apoteosi del capitalismo». ⁴⁰

Sotto il terzo profilo, sono stati più volte sottolineati, per primo da Fortini, l'assenza di vere forze centrifughe e il destino fallimentare di Saraccini e Tecraso. Si potrebbe aggiungere una considerazione in merito alla circolarità chiusa e negativa delle *Mosche*: il romanzo prende infatti avvio con un problema di successione ai vertici di un'azienda (i due amministratori delegati devono essere sostituiti e Saraccini è un candidato) nel senso di una trasformazione verso il meglio, e termina con una successione ai massimi vertici di quella stessa azienda (Nasàpeti viene sostituito da Sommersi Cocchi) nel senso di una trasformazione verso il peggio. All'isolamento di Saraccini si contrappone infatti l'ascesa al comando dell'ingegnere Sommersi Cocchi, emblema del più rozzo, spietato e minaccioso capitalismo industriale.

Paolo Volponi,
Le mosche
del capitale

37 E. Alessandrini, *Le misure del romanzo volponiano*, in *Volponi estremo*, a cura di S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini, Metauro, Pesaro 2015, pp. 19-33: p. 23.

38 La protesta dei ficus contro il terminale inoltre rappresenta un caso eccezionale. Sembra infatti di sentire la voce del personaggio-autore: «Tu sei stato costruito dalla negazione dell'industria e della sua cultura. Partorito da quel cinismo ossessivo, totale, onnipotente, e ormai imperiale, che domina l'industria come una corona. L'industria vuol sfuggire a ogni realtà compresa la sua. E tu devi aiutarla in questo annullando il tempo e lo spazio del reale. Ma noi [...] vi batteremo e forse ci salveremo nello scontro tra la simulazione e la realtà», *MdC*, p. 202.

39 P. Volponi, *Natura e Animale* [1982], in *Del naturale e dell'artificiale*, cit., pp. 155-156.

40 F. Jameson, *Il Postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo* [1984], Garzanti, Milano 1989, p. 67.

Quando penso a un'industria, al suo corpo e alla sua attività, penso a una macchina bellica, nucleare, capace di velocità e forza d'urto, che spazza il nemico, che avanza e che conquista intanto che ordina e lavora secondo il proprio intento trionfale... (*MdC*, pp. 58-59)

Sommersi Cocchi è "gemello" di Radames, il priapesco capo delle guardie, l'ex «maggiore della decima mas, nella repubblica sociale di Salò» che ha trovato posto nell'azienda «provvedendo ad assicurare una totale copertura a certi trasferimenti di carte e di casse». Parlando con la luna, il calcolatore – l'emblema del capitalismo finanziario – confessa di aver paura solo di Radames.

È un uomo molto duro e preciso, ha qualcosa della macchina. È il solo che io tema, e lo credo capace di venire a interrompere i miei flussi o a manomettere i miei programmi. (*MdC*, p. 100)

La paura del terminale, così come, parallelamente, l'ascesa al potere di Sommersi Cocchi, lasciano presagire la connivenza del grande capitale finanziario con le istanze più oscure della società civile e la sua strumentalizzazione in funzione antidemocratica e antiliberalista.⁴¹

A conferma del declino dell'utopia nelle *Mosche* aggiungerei un altro dato. Nel finale del romanzo compare infatti un riferimento intertestuale davvero notevole che non è stato adeguatamente rilevato in sede critica.⁴² Nasàpeti, sul letto di morte e in preda al delirio, sta telefonando convulsamente a vari uffici di potere. Tra le persone a cui si rivolge c'è un personaggio molto noto ai lettori di Volponi.

Chiamò la segretaria della presidenza, la segretaria dello studio professionale, la segretaria della direzione del partito, la segretaria del gruppo parlamentare. Chiamò tutte le contesse italiane del comitato internazionale per salvare Venezia, chiamò il commendatore di bronzo che aveva comandato i batiscafi con i lingotti d'oro della banca centrale e che avrebbe nel futuro guidato l'ultimo sommergibile dei liberals contro i vandali animaleschi del Pianeta irritabile. Colui che avrebbe ucciso il capo ribelle, la scimmia Epistola, e che si sarebbe disintegrato al massimo dell'eroismo e della dedizione con le sue stesse bombe. Chiamò ancora Sommersi Cocchi [...]. (*MdC*, pp. 335-336)

Il riferimento è ovviamente al governatore Moneta del *Pianeta irritabile*. Più avanti, durante un nuovo giro di telefonate, si precisa: «governatore

41 «Dovevano passare ancora tre ore prima che quel giorno finisse, il ventuno ottobre millenovecento..., ennesimo dell'era fascista che ancora continuava» (*MdC*, p. 233).

42 Tutta la sequenza finale delle *Mosche* era stata già pubblicata praticamente senza differenze (se non nei nomi: Nasàpeti, ad esempio, è Zeno Franco Furesin, e questo spiega perché i passeri sono chiamati anche "seleghe", Lanuti è Caposile e Sommersi Cocchi è La Corbata) su «Alfabera», 49, giugno 1983, pp. 10-11.



sommersgibilista della Banca d'Italia» (il riferimento dunque, oltre che nella finzione, è chiaro anche nella realtà). A venir evocata in questa sequenza delle *Mosche* è la battaglia finale tra la comitiva animalesca guidata dalla scimmia Epistola e gli uomini guidati dal governatore Moneta così come narrata nel *Pianeta*. All'interno della finzione, quella di Nasàpeti è evidentemente una telefonata irrealistica: le *Mosche* sono ambientate sul finire degli anni Settanta del Novecento mentre Il *Pianeta* è ambientato nel 2293: il commendatore di bronzo non può vivere così a lungo da riuscire a parlare al telefono con il Presidente e a guidare più di trecento anni dopo l'ultimo sommersgibile dei liberals. Il punto però è un altro. L'accorciamento prospettico, con cui lo scenario futuro del *Pianeta* entra nel presente delle *Mosche*, va interpretato nel senso di una prefigurazione. Il futuro, anziché succedere al presente, lo riempie di senso retrospettivamente perché ne rappresenta il compimento. In forza di questo riferimento straordinario, la rappresentazione dell'estensione totalizzante del potere capitalistico è figura dello scenario postumano narrato nel *Pianeta*. L'utopia non si dà, il futuro è l'atomica. Il finale del *Pianeta*, certo, è più ambiguo: al termine della battaglia, morti i capi, completata l'animalizzazione del nano Mamerte (allegoria di una rifondazione del genere umano all'insegna della diversità e dell'animalità: dove "selvaggia", con il Leopardi degli *Accorgimenti di memoria* citato in epigrafe, è "l'immortalità"), viene fondata una piccola comunità che allude probabilmente a una società di liberi e uguali.⁴³ Tuttavia, oltre a restare dell'idea che le forme del testo – la sua natura di favola anzitutto – sottraggano ogni effetto di realtà all'utopia finale del *Pianeta* (indebolendone la sostanza ideologica), mi sembra anche evidente che il riferimento intertestuale presente nelle *Mosche* si concentri sulla disintegrazione – futura ma certa – del genere umano, lasciando invece in ombra ogni altra possibilità di civilizzazione.

Come dicevo, l'assenza eccezionale di utopia nelle *Mosche* merita attenzione in relazione al montaggio allegorico. Credo infatti che nella narrativa di Volponi il valore più importante custodito dall'utopia sia la spinta ad agire come se una ricomposizione tra particolare e universale fosse possibile, come se una verità del mondo esistesse e fosse raggiungibile; la spinta ad agire, in altre parole, credendo o immaginando che l'individuo possa infine riuscire a far parte del mondo come organo di un organismo. Questa spinta bilancia il presupposto stesso dell'allegoria moderna – l'estraneità e l'innaturalità del mondo – perché riammette una raffigurazione simbolica del mondo, evocando la fusione tra soggetto e oggetto propria di quella raffigurazione. In Volponi si assiste a un bilanciamento,

Paolo Volponi,
Le mosche
del capitale

43 Cfr. P. Zublena, *Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel «Pianeta irritabile» di Volponi*, in *Volponi estremo*, cit., pp. 461-476.

per usare le note espressioni di Coleridge, tra la “forma meccanica” (propria dell’allegoria) e la “forma organica” (propria del simbolo) dei rapporti tra individuo e mondo. L’utopia funziona come un dispositivo che attraverso il proprio pathos ideale per la vita, riavvicina il mondo e lo rende più familiare: è un attributo della relatività dei fenomeni, del loro fremere di potenzialità inaudite. La carica utopica permette di stabilire connessioni tra fenomeni e di collocare lo scontro con l’ideologia dominante all’interno di una prospettiva di più lunga durata in cui il mondo è soprattutto una costellazione di possibilità. Se i personaggi di Volponi sopportano l’inabitabilità del mondo e si ribellano alla sua innaturalità è perché, attraverso la carica utopica di cui fanno esperienza, riescono a percepire l’esistenza nella sua parzialità, a sottrarre assolutezza alla storia e a rimetterne in moto la dialettica. In questa prospettiva, per quanto consapevole che l’esperienza quotidiana è stata radicalmente trasformata dall’industria capitalistica e che l’alienazione moderna e la frammentazione interiore scaturiscono da quella trasformazione epocale, il «realismo allegorico» di Volponi non cessa mai di essere scaldato da un «realismo visionario». ⁴⁴ In fondo, sta dicendo più o meno questo Pasolini quando nella sua recensione a *Corporale* scrive che il «senso profondo» del realismo di Volponi consiste «in una “pietà creaturale” verso gli uomini, sia come principio pre-razionale sia come ultima risoluzione di una ideologia» e dove – continua – «l’atteggiamento psicologico di Volponi [...] non è solo di “pietà” [...] ma di simpatia, di affetto, di tenerezza sviscerata e quasi impudica».

Ciò che scatena tali sentimenti, mi sembra, è un fatto anomalo che ben conoscono i poeti: si tratta della «ripetizione», o, per meglio dire della «riconoscibilità». Una cassiera nella penombra meridiana [...] un cameriere appoggiato alla porta del bar deserto [...]: la loro non è mai un’apparizione ma è sempre una riapparizione; essi perciò non sono, per definizione, conosciuti, ma riconosciuti. Ed è questo, appunto, che scatena l’ansia affettiva dell’autore. Il quale sembra loro grato di farsi garanti della continuità e dell’inesauribile possibilità conoscitiva del mondo. ⁴⁵

Lo stesso Volponi, quando illustra a Leonetti il concetto di “chiara fantasia”, allude alla capacità della letteratura di invocare ciò che non è immediatamente visibile e che però è immanente e può influenzare il rapporto con la realtà.

44 Di “realismo allegorico” ha parlato soprattutto Romano Luperini in *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, p. 302. Di “realismo visionario” hanno parlato soprattutto Giovanni Raboni (*Introduzione*, in *Paolo Volponi. Il coraggio dell’utopia*, cit., pp. 7-10) ed Emanuele Zinato in vari interventi (si veda ad es. l’introduzione a Volponi, *Poesie. 1946-1994*, cit.).

45 P.P. Pasolini, *Quel «pazzo» di Volponi non sa rinunciare a niente*, in «Tempo illustrato», 29 marzo 1974, 13, poi in Id., *Descrizione di descrizioni*, Einaudi, Torino 1979, pp. 288-294; pp. 289-290.

Leonetti: Una volta hai detto che ci vuole la fantasia per pensare a una diversa e possibile organizzazione sociale, politica, finanziaria, istituzionale, economica. [...] Ciò che dici si avvicina alla definizione del «razionale poetico» in Galvano Della Volpe.

Volponi: Per chiara fantasia intendo un sistema più aperto sulla realtà di quanto non lo sia il sistema della ragione. La fantasia può capire il reale meglio della ragione perché è in grado di elaborare rappresentazioni, metafore, un numero vasto di significati non immediatamente visibili. Deve restare, comunque, in contatto con la ragione utilizzando semmai certi impulsi, certi segnali che vengono dall'inconscio.⁴⁶

Ciò che mi interessa e mi piace è, in filosofia come in letteratura, l'utopia. Purtroppo non arrivo ad essere un maestro, un cultore dell'utopia. È superiore alle mie forze. Forse la mia fantasia, che pure è vigilante, non mi aiuta fino a concepire un'idea nuova di Città del Sole. Mi piacerebbe arrivare a una rappresentazione completamente diversa del vivere dell'uomo sulla terra. Immaginare un futuro Paradiso Terrestre, dove metteremo le nuove città, le nuove industrie, le nuove università...⁴⁷

La tensione utopica di Volponi passa soprattutto dalla figuralità espressionista della sua prosa. La consueta immissione di poesia nella sua narrativa – aspetto sul quale la critica è unanimemente concorde⁴⁸ – fonda anzitutto l'immanenza del particolare e l'utopia di un suo legame con l'universale. Esprime il “lavoro della speranza” e formalizza lo “spirito dell'utopia”.⁴⁹ In rapporto alla costruzione allegorica,⁵⁰ allora, la tensione utopica impedisce di trattare il particolare come esempio dell'universale, di trattare la narrazione in funzione di un'idea. In forza di questa tensione utopica, il particolare resta sempre singolare, significativo, “irriducibile” per usare un termine caro all'autore: fa da contrappeso alla rappresentazione razionale, distaccata e stranante con cui l'allegoria, raffigurando la frammentazione del mondo moderno, induce alla sua demistificazione critica. Accanto alla demistificazione, l'utopia permette di immaginare una ricomposizione della crisi. Evoca la malinconia per una totalità ideale e perduta: «beninteso non la nostalgia, che è lo spasimo e l'illusione di un ritorno, ma il perimetro vuoto, al presente, della totalità dell'esperienza, qualcosa che dovrebbe esserci e non c'è più, che si vede senza poterlo toc-

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

46 Volponi, Leonetti, *Il leone e la volpe*, cit., pp. 41-42.

47 *Ivi*, p. 106.

48 Nella formula icastica di Gianni D'Elia: *Poeta nella prosa, prosatore nella poesia*, in «il manifesto», 24 agosto 1994.

49 Si fa riferimento a E. Bloch, *Il principio speranza* [1959], Garzanti, Milano 1994. Secondo Emanuele Zinato, «nell'officina di Volponi l'indizio costante di disordine e lacerazione è la deflagrazione corporea, mentre il segnale di ricomposizione è dato [...] dalla presenza della luce», in *Id.*, *Introduzione* a P. Volponi, *Romanzi e prose*, vol. I, cit., p. xxxvii.

50 Ho tenuto presente Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit.

care». ⁵¹ Citando una celebre poesia dedicata da Volponi a Pasolini, ⁵² Emanuele Zinato ha riconosciuto nel «linguaggio delle cose [...] il segno più intimo della scrittura di Volponi», la «manifestazione di un misticismo naturale che ripropone il timbro dei testi più arcaici della letteratura religiosa centroitaliana [...] e ne riutilizza la presenza creaturale come figura della Speranza, dell'impercettibile tendere di tutte le cose verso l'Utopia [...] potente allegoria del non-ancora-esistente». ⁵³ Il punto, allora, è proprio il rovesciamento che nelle *Mosche* subisce questo linguaggio delle cose e più in generale la figuralità: citando ancora Zinato, quel linguaggio «cessa di essere veicolo di Utopia, per assumere le sembianze di un coro grottesco, assimilabile a quello dei morti nel leopardiano *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*». ⁵⁴ Questo rovesciamento, mettendo fine alla tensione utopica, si ripercuote sull'impianto allegorico delle *Mosche* rendendo più esplicito e meccanico il legame tra le immagini o gli episodi narrati e i significati a cui rimandano. Nel tentativo di fare del potere del capitale il protagonista assoluto del romanzo – non soltanto in quanto oggetto intorno al quale svolazzano le mosche ma in quanto soggetto, discorso penetrato nella realtà – la mimesi appare costantemente subordinata a quel discorso e dappertutto riflesso insistente di quel linguaggio. La giustapposizione di immagini o di episodi la cui forma è di continuo “declinata” nel gergo del capitale – sia essa narrativa, dialogica o monologica – oltre a sostituire la diegesi e a negare intimità ai personaggi produce una falsa pluralità di significati e non fa che ribadire, riformulare, accumulare lo stesso messaggio. Restano, non c'è dubbio, immagini e sequenze visionarie, ma la loro forza è frenata dal bisogno di rappresentare l'onnipresenza del capitale e finisce per essere orientata a sostegno di questa idea. La scena iniziale è l'esempio migliore (essendo una delle pagine più celebri e più riuscite del romanzo) per mostrare in che modo l'allegorismo delle *Mosche* si renda esplicito. Che cos'è, infatti, che dà improvvisamente senso all'anafora martellante del sonno e alla scena visionaria della città industriale che dorme? Un procedimento simile si trova nell'incipit dell'*Uomo senza qualità*. Dopo aver accumulato una serie di immagini relative al sonno innaturale degli uomini e alla stasi della realtà si legge:

E mentre tutti dormono il valore aumenta, si accumula secondo per secondo all'aperto o dentro gli edifici. (*MdC*, p. 8)

Questa affermazione cade improvvisa e dà senso a tutta la pagina che precede: l'immagine del sonno generale, diffuso e innaturale assume un

51 M. Raffaelli, *Tavola rotonda*, in *Volponi estremo*, cit., pp. 490-493: p. 492. Cfr. anche nello stesso volume l'intervento di Romano Luperini, pp. 494-496.

52 P. Volponi, *Pasolini da cinque anni è morto*, in *Con testo a fronte*, Torino, Einaudi 1986.

53 Zinato, *Volponi*, cit., pp. 25-26.

54 *Ivi*, p. 38.



significato critico senza però perdere nulla della sua forza figurale. Anche se l'anafora del sonno ricomincia subito dopo, viene adesso accompagnata dalla riflessione intorno all'accumulazione del capitale. Il significato dell'immagine (mentre tutti dormono il capitale è sveglia) viene spiegato dalla riflessione. Nuove rappresentazioni del sonno inoltre vengono elencate e accumulate disordinatamente. Non solo, dunque, l'immagine grandiosa del sonno si raffredda a contatto con la spiegazione esplicita del significato al quale rimanda, ma si dà essa stessa nella forma logorroica del linguaggio del potere che vorrebbe evocare. Da un lato, la riflessione tende a spiegare l'immagine – fa una sorta di esegesi della propria allegoria – e dall'altro lato tende a elencarne altre come se fossero degli esempi a sostegno di questa spiegazione. Le *Mosche* sono fatte così: le immagini e gli episodi vivono in funzione dell'idea che tutta la realtà sia parlata dal potere. Riflettendo sulla mancanza di polifonia nelle *Mosche* (di cui parlerò dopo), Piero Dal Bon ha per l'appunto evidenziato il «passaggio da un realismo visionario espressionistico che appoggiava la propria struttura sulla narrabilità di un vissuto eretico, ad un realismo allegorico che constata la pervasività di un potere omologante, che azzera e livella».⁵⁵

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

4. Il sistema dei personaggi.

Bruto Saraccini, Tecraso, la voce del narratore, il coro, il potere

Sul rapporto tra Volponi e Bruto Saraccini direi che senza dubbio il personaggio delle *Mosche* ha vistosi tratti autobiografici.⁵⁶ Il romanzo e più esplicitamente le sue carte preparatorie mostrano chiaramente che al centro della vicenda narrata c'è l'estromissione di Volponi dalla Olivetti e la sua esperienza alla Fiat. Nella preparazione del romanzo, è noto, Volponi usava le iniziali del suo nome – P. V. – per riferirsi a Saraccini. Ma le riprove sono molteplici: le comuni origini appenniniche, le loro debolezze caratteriali, la figura del padre, la comune passione per la pittura medievale e barocca, la stessa visione dell'industria, lo stesso idioma, i numerosi referenti extratestuali legati tanto alle rispettive carriere quanto alla loro formazione culturale. Il personaggio principale del romanzo è una «trasparente maschera dell'autore».⁵⁷ Sebbene sia facilmente banalizzabile, il dato è in realtà importante. La sovrapposizione tra la vicenda reale e quella di finzione ribadisce anzitutto la volontà dell'autore di denunciare la strumentalizzazione capitalistica dell'industria trasfigurando la propria

55 Dal Bon, *Le mosche del capitale: la palinodia del finale*, cit., p. 180.

56 Per questo dibattito rinvio soprattutto alle riflessioni di Aldo Mastropasqua, Fulvio Abbate, Filippo Bettini, Pier Vincenzo Mengaldo, Frando Fortini e Alberto Asor Rosa.

57 E. Zinato, *L'epos aziendale tra degrado parodico e catastrofe cosmica: «Le mosche del capitale»*, in «Il Giannone», gennaio-giugno 2004, 3, pp. 39-49: p. 42.

esperienza particolare in una vicenda universale – «indice di una negatività non casuale, ma storica e politica, logica e sistematica» (*MdC*, p. 231).

Ma c'è un'altra ragione per cui questa sovrapposizione mi sembra utile. È stato variamente detto in sede critica e lo ha ribadito lo stesso Volponi: Saraccini è una mosca del capitale perché ronza come tutti attorno al potere. È un personaggio negativo.

Saraccini è un personaggio che ha cultura, inventiva, una certa vocazione, ma è un personaggio del potere, è un personaggio negativo. Come Julien Sorel di *Il Rosso e il Nero* di Stendhal, che è un personaggio negativo ma serve per dire tante cose e fa capire le contraddizioni di una società da cui è poi inevitabilmente travolto. Saraccini non è niente altro di più che una mosca del capitale.⁵⁸

Eppure, tenendo proprio conto di questa sovrapposizione con l'autore, la sua natura di mosca è quantomeno problematica. Sebbene narcisista e velleitario – «voleva essere ammirato nel dubbio, sostenuto nella condotta, sorretto di fronte agli ostacoli della sua ascesa fatale, inarrestabile, da portarlo immancabilmente alla conquista della corona di amministratore delegato» (*MdC*, p. 80) – Saraccini non si comporta come una mosca del capitale, ha valori diversi, gli stessi dell'autore e di Adriano Olivetti – «maestro dell'industria mondiale» – a cui il romanzo è dedicato. Lo testimoniano molti luoghi del romanzo, sia quando parla, pensa o agisce il personaggio, sia quando a parlare a lui o di lui sono gli altri. Durante uno dei primi incontri aziendali, davanti alle rappresentanze sindacali, Saraccini parla in modo incerto proprio perché diversamente dalle mosche comprende le ragioni del lavoro.

Egli rispose in modo incerto e frammentario, non tanto per mancanza di conoscenza, o per l'ignoranza di qualche dettaglio, quanto per la timidezza che gli impose un linguaggio piuttosto ordinario, incerto e dubbioso, come scaturito da un'immediata dolente presa di posizione accanto ai rappresentanti dei lavoratori. Come li avesse visti quali Ettore e Coppi compagni di Sartre e di Picasso, nipoti degli schiavi amati e pianti nelle prime classi ginnasiali, fratelli dei negri oppressi e di ogni altra minoranza contrastata, comparì dei braccianti meridionali dei grandi latifondi [...]. Li sentiva e li temeva quali lettori degli ammirati quaderni rossi e piacentini, interlocutori di Panzieri e di Fortini, portatori di una cultura più giusta e materiale [...]. (*MdC*, p. 39)

Tutto il monologo della borsa di Nasàpeti testimonia che la bravura di Saraccini dipende da un carattere e da comportamenti contrari a quelli delle mosche.

58 C. Toscani, *Intervista a Paolo Volponi per «Le mosche del capitale»*, in «Otto-Novecento», XIII, 1989, 6, pp. 89-93: p. 92.



Ripeto, il Presidente stimava Saraccini e considerava il suo lavoro come uno dei reali, pochissimi motori della vita aziendale. Proprio per il suo lavoro non si verificavano presso la nostra azienda tutti i disordini conflitti scioperi occupazione di reparti o magazzini, addirittura sequestri di persona, di dirigente specie di officine che si verificavano abbondanti presso tutte le altre aziende. La sua democraticità, la sua vecchia conoscenza dell'azienda dove era entrato appena laureato in seconda categoria, la sua personalità concreta e cortese, le sue cordiali e franche relazioni con tutti, anche con sindacati e partiti della sinistra, il suo impegno e il suo modo di lavorare [...]. (*Mdc*, p. 90)

I giudizi che le mosche esprimono su di lui dicono invece sostanzialmente il contrario: Saraccini non è uno di loro. I dialoghi con Nasàpeti (a partire dal quello iniziale in cui Saraccini paragona l'impresa capitalistica al padre di Mozart)⁵⁹ o la «sfacciataggine» con cui Lanuti lo canzona perché si sforza «di conciliare industria e sinistra, libertà e marxismo» (*MdC*, p. 73) evidenziano prospettive non sovrapponibili. Le mosche ammirano e disprezzano «l'arditissimo presuntuosissimo... lo scontroso, il disinteressato» (*MdC*, p. 95) Saraccini. Lo considerano una persona buona ma ingenua (esattamente al contrario di loro), «una specie di intellettuale di sinistra dubbioso e pieno di sensi di colpa», e per questo tentano continuamente di cooptarlo. Sono convinti infatti che «anche questo imparerà con carne e sangue che comandare è meglio di..., che essere potenti premia sempre dappertutto, anche nella Cina di Mao... e che i soldi sono la cosa più bella del mondo, e che quanti più sono più bello fanno il mondo... e presto capirà che i soldi sono il mondo, il mondo vero, l'unico possibile abitato dall'uomo centro dell'universo» (*MdC*, p. 18). Il pappagallo di Astolfo lamenta la fatuità di Saraccini perché lo invidia (*MdC*, pp. 126-128). Ugualmente, mi sembra difficile interpretare altrimenti la vera e propria ossessione che Nasàpeti prova per lui sul letto di morte. A sancire la diversità di Saraccini c'è un riferimento intertestuale esplicito. Saraccini si trova a Milano, è la mattina del primo giorno successivo alle sue dimissioni dalla MFM e sebbene un po' agitato sta leggendo un libro di Pasolini. Come si evince dai versi citati si tratta di alcune battute della parte iniziale di *Orgia* (l'unica delle sei tragedie messa in scena da Pasolini). Interpretando la propria vicenda attraverso il monologo del personaggio di *Orgia* (l'Uomo), Saraccini desume di non essere una mosca del capitale. Il riferimento è molto particolare: la citazione è difatti molto fedele salvo in un punto decisivo: Volponi scrive “no, non” al posto di “no, no!” cambiando

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

59 Sulle implicazioni di questa allegoria si vedano le riflessioni di M. Rustioni, *L'ombra di Mozart: allegoria e straniamento nelle «Mosche del capitale»*, in «Il Giannone», gennaio-giugno 2004, 3, pp. 27-38. In questa prospettiva mi sembrano pertinenti anche le considerazioni che Elettra Stimilli svolge in *Debito e colpa*, Ediesse, Roma 2015.

completamente senso alla frase che segue, la quale, così citata, può essere interpretata da Saraccini a suo favore.

– Sì, sono stato veramente libero, indipendente, – respirò, – perché ho accettato senza alcuna riserva, – respirò, – che ci fosse il potere, – respirò, – mi ci sono adattato, – respirò. – con tutto il conformismo necessario e da uomo, – respirò, – normale, ho cercato di volerne [in *Orgia: viverne*] la mia parte. [...] Sono stato solo un medio borghese –. Sentendosi un po' diminuito da quei versi di Pasolini. Procede a leggere: – Per completare il quadro devo aggiungere, – respiro di speranza, – che non sono stato affatto conformista per fare, – assenso con emissione di fiato, – del potere un buon uso, no, non sono stato proprio di quelli, [qui l'originale di *Orgia* recita invece: no, no! Sono stato proprio di quelli etc.] – respiro più forte, – che nella loro libertà non hanno conosciuto né amore, – rapidamente, – né carità né altre difficoltà della coscienza. – Ha capito professore? (*MdC*, pp. 232-233)⁶⁰

Il personaggio si è appena dimesso, è in crisi e dubita del proprio rapporto col potere. Il “fiato sospeso” con cui Saraccini-Volponi legge è dovuto precisamente ai dubbi circa il proprio rapporto con il potere. Per questo egli si identifica con il personaggio di *Orgia*. Come l'Uomo, anche lui è «morto da poco» (si è dimesso) e sta riflettendo se ha «fatto buon uso della morte»⁶¹ (se ha fatto bene a dimettersi). Il suo rapporto con il potere, così come quello dell'Uomo, è difatti ambiguo. Saraccini teme di trovare nel testo di Pasolini – peraltro maestro e amico di Volponi⁶² – un verdetto negativo che in qualche modo lo condanni al rango di mosca. Al contrario, egli trova le parole dell'Uomo perfettamente adeguate a spiegare il suo rapporto col potere: pur avendo accettato quel gioco e pur avendo come tutti desiderato la sua parte, Saraccini ha però conosciuto amore e carità e ha avuto problemi di coscienza (sintomo una sensibilità sconosciuta alle mosche). Amore, carità e autocoscienza fanno di Saraccini un uomo diverso dalle mosche del capitale. L'errore nella citazione è notevole (e andrebbe approfondito) perché cambia di segno al monologo dell'Uomo e tuttavia, così com'è trascritto, consente a Saraccini-Volponi di avere una conferma (da Pasolini) di non essere una mosca. Potrebbe insomma trattarsi di una svista di Volponi, di una svista di Saraccini o potrebbe invece essere una scelta consapevole dell'uno o dell'altro: fatto sta, per l'appunto, che grazie a questo “errore” la frase che segue e il suo

60 In corsivo la citazione di *Orgia*. Sottolineato l'errore.

61 P.P. Pasolini, *Orgia*, in Id., *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, pp. 243-355: p. 245.

62 Sul rapporto di amicizia e di stima tra i due rimando a E. Zinato, «Maestro e amico»: Volponi attraverso Pasolini, in «Studi pasoliniani», II, 2008, pp. 23-36. In un'altra sequenza delle *Mosche* viene raccontato l'assassinio di Pasolini, cfr. *MdC*, pp. 175-176. Sull'omicidio di Pasolini come “delitto politico” si vedano i due interventi contenuti in P. Volponi, *Scritti dal margine*, a cura di E. Zinato, Manni, Lecce 1994, pp. 18-29.

contesto lasciano intendere che Saraccini non si sente una mosca. L'esultanza e l'invettiva contro il professore/presidente (Nasàpeti) che seguono alla lettura ne sono la prova più schiacciante. "Io non sono come loro": è questa l'interpretazione che Saraccini ricava per la propria vicenda dalla lettura del testo di Pasolini. Ed è una riprova: anche il personaggio si sente diverso dalle mosche. Ma ci sono altri dati. In un'intervista rilasciata nel 1989 (oltre a quella con Claudio Toscani solitamente citata dalla critica) Volponi parla molto diversamente di Saraccini: ammette la sua parabola fallimentare (da fervente olivettiano il personaggio giunge a capire che l'industria è ormai uno strumento di oppressione e di potere e perciò ne viene estromesso) ma non lo paragona affatto alle mosche e anzi riconosce in lui un'etica contraria al «principle of career advancement».⁶³

Anche il rapporto (ancora poco indagato) tra Saraccini e quella proiezione di un sé presunto che è il «Maestro del '75» – figura che il personaggio evoca talvolta nel corso del racconto – andrebbe a mio avviso letto in questa stessa prospettiva, a riprova cioè della diversità di Saraccini.⁶⁴ L'interpretazione corretta mi sembra la seguente: come molti artisti anonimi del passato vengono identificati sulla base delle loro opere più straordinarie – Volponi fa riferimento esplicito a Roberto Longhi⁶⁵ – così Saraccini, attraverso lo «sdoppiamento nel Maestro del 1975», vorrebbe compiere grandi opere per essere ricordato evitando di farsi assorbire dall'azienda e dalla sua ideologia.

Saraccini pensa di non doversi del tutto concedere all'Azienda; o perdersi dentro di essa o uscirne in vetta con la rigidità di un sovrano che non vede altro che la propria immagine nell'obbligo di sostenere e ingrandire il suo potere e il suo spicco. Saraccini si propone di avere sempre presente un personaggio esterno, ispirato e operoso per conto suo, che egli stesso dovrà tener vivo e riconoscere in un gruppo di opere, un corpus omogeneo che possa e anche potrà in futuro a lungo provare e ricordare l'esistenza di un vivente, storico quanto inconfondibile autore. (*MdC*, p. 41)

Anche il primo dialogo tra Astolfo e il pappagallo è una scena decisiva per capire che Saraccini non è una mosca del capitale. Oltre a ribadire la sua eccentricità, Astolfo e il pappagallo confezionano un piano strategico per impedire che Nasàpeti gli conceda il mandato di amministratore. Lo

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

63 Lucente, *An interview with Paolo Volponi*, cit., p. 223.

64 Prima della pubblicazione del romanzo, Volponi parlava del "maestro" come dell'«anima del [...] personaggio», una figura capace di stabilire «un contatto con la poesia», Volponi, *L'edito di New York*, cit., p. 24. Il riferimento a questa figura compare peraltro nel poemetto *Insonnia Inverno 1971*, nella raccolta *Con testo a fronte*.

65 «In attesa di salire dal Presidente, riprende in mano le dispense longhiane, trova il segno sull'illustrazione di giorni prima, la Derisione di Cristo di un primitivo umbro, il Maestro del 1310 lo chiama Longhi», *MdC*, p. 36.

vogliono “catturare” nella loro azienda di Bovino per usarlo come cortigiano e depotenziare il suo progetto riformista.

Insomma, se tu riuscissi a costringere Nasàpeti a rimangiarsi la proposta, cioè ad affidare l’incarico soltanto all’ingegnere, oppure a concedere due deleghe distinte, molto più ridotta quella per Saraccini, credo che allora, davvero, potresti ottenere il risultato di trovarti Saraccini fresco e scalpitante sul mercato, e con maggiore voglia di fare, furente, deciso, animato da grandi propositi di rivincita... Credo che quel Saraccini appena appena gli si muti il quadro proposto da Nasàpeti, si ritirerà d’un balzo, schizzando tanto all’indietro da saltar fuori perfino dalla MFM. E lo credo proprio sulla base delle sue vere qualità. E allora sarà un gioco da ragazzi catturarlo. [...] qualora non arrivasse a tanto, vorrebbe allora dire che le sue qualità non sarebbero così alte... cioè, se restasse lì dentro, subendo le nuove condizioni, noi non avremmo perso nulla. (*MdC*, p. 116)

Saraccini viene strumentalizzato dal potere ma non è una mosca. Affinché il piano vada a buon fine, i due pensano di «intervenire e far intervenire altri [...] di Milano per esempio... altre industrie del gruppo d’intervento... banchieri, finanziari [...]. Anche qualche politico sarà opportuno far intervenire... per esempio qualcuno della Dc o del partito liberale o repubblicano, che dimostrino di temere una modificazione degli equilibri politici...» (*MdC*, p. 118).

Il fatto che Saraccini sia stato paragonato a una mosca dice tuttavia qualcosa di molto importante. Il romanzo non parla delle mosche e della loro strumentalizzazione del potere (in questo caso non si sarebbe potuto confondere il personaggio con le mosche): il romanzo rappresenta il potere in senso assoluto. Come le mosche allora, e come ogni elemento della realtà, anche Saraccini è investito dal potere e da esso parlato e agito. Lo stesso destino di passività accomuna a quella delle mosche la vicenda di Saraccini e quella di tutti i personaggi, compreso l’operaio Tecraso. Sebbene diversi dalle mosche, Saraccini e Tecraso subiscono le logiche del potere; poiché diversi, rappresentano le due facce di una stessa medaglia: entrambi sopportano il potere senza riuscire a opporsi e venendone infine travolti. In particolare, se la vicenda di Saraccini lascia presagire una complicata rete di interessi che coinvolge esponenti della politica, dello Stato e della finanza, quella di Tecraso – trasfigurata nell’immagine della sua «cartella» che penetra «ogni settore e schieramento della città» (*MdC*, p. 274) – lascia intuire l’inizio «di una nuova era politico-imprenditoriale e sindacale» (*MdC*, p. 276) che mette a tacere qualunque forma di protesta. Tecraso è per l’appunto il primo operaio dei «cinquantasette casi intollerabili» che saranno licenziati per «prevenire, isolare il contagio, alzare la bandiera gialla per il bene e la salute generale» (*MdC*, p. 276).



I filosofi scrissero saggi e numeri speciali delle loro riviste. I poeti scesero nelle piazze a recitare le loro poesie e a scriverne altre, sui muri delle fabbriche, di lancinante ispirazione tutta operaista e avveniristica ma anche programmatica, lingua, metrica, carta, immagine, segno, formato, a mano, a inchiostro, biro, gesso, pennarello, spray, collage, foto, fotolito, fotocopie, con ogni sorta di macchina e di testa. I sindacalisti si offesero, si opposero, condannarono, si riunirono. Quelli più piccoli, più inquadriati e più precari si scatenarono in una mobilitazione diretta che li condusse per tutte le vie, strade, piazze, cancelli, dovunque si vedesse, si intuisse, si potesse effettuare un movimento: movimento di chiunque, solo o in gruppi, in aree, comitati, enti, palestre, cortili, scale, tram, registi, attori, film, dischi, monumenti, musei, stili, angoscia. (*MdC*, p. 277)

Ben oltre la vicenda di Tecraso, Volponi registra qui la disintegrazione dell'opposizione al potere capitalista. Lo fa riducendo i significati dell'opposizione a puri significanti che si sommano invano. Il potere assoluto del capitale annulla ogni relativismo e ogni prospettivismo. Gli spazi si assomigliano, il tempo scorre identico, gli eventi non accadono, non hanno durata, non sono di nessuno e non hanno qualità emotive. La reificazione si configura soprattutto come la fine dell'individuo-persona e la sua sostituzione con l'individuo-massa. Una delle citazioni più abituali dalle *Mosche* – di cui fa spesso difetto la domanda alla quale è risposta – dice più o meno la stessa cosa. Astolfo sta mostrando la città al suo cane parlante – Tozzo – «dalla vetrata centrale del suo ufficio all'undicesimo piano» e dice di trovarla «così brutta e sfatta che non è più raccontabile». Tozzo introduce allora la metafora del romanzo come genere della particolarità per spiegare il rapporto di Astolfo con la città: «Lei vorrebbe per sé la città, il racconto, tutto ciò che unisce... Tutto per sé, da non poterli distinguere... che non avrebbero vite diverse... Ecco perché non crede più nel romanzo... Ogni romanzo sarebbe un attacco al suo totale... un pezzo portato via...» (*MdC*, p. 149). Astolfo allora chiede a Tozzo: «Ma cosa succede alla città, alla società, agli uomini dell'industria? Che cosa si può raccontare di loro?».

È a questa domanda che Tozzo risponde con la celebre citazione:

– Niente. Non c'è più niente da raccontare. Non si racconta più. Lo stato procede, si ferma, si corregge secondo la crisi che gli è stata assegnata dall'industria [...]. Non c'è proprio niente da raccontare. Non c'è più Madame Bovary. Ci sono le categorie sessuali, i prodotti farmaceutici, letterari, cinematografici, dietetici, comportamentali, obbligativi. Si potrebbe raccontare come mille mogli tradiscono tutte insieme, sopra la stessa biancheria, i loro mariti appesantiti dal lavoro e dall'ingenuità? I giocatori, i ribelli, gli assassini, i pescatori, i ricchi, gli avari, gli incapaci, sono ormai a milioni, tutti uguali nel mondo [...]. La narrazione, se vuole, è il bancone del supermercato. (*MdC*, p. 150)

L'omologazione che impedisce la narrazione (dove non ci sono discontinuità né particolarità) e che impedisce per la stessa ragione di dare senso alla città è il risultato del dominio della legge del capitale: essa ha racchiuso le molteplici forme di vita in un'unica forma-merce. Il capitale ha cioè sottratto singolarità, autenticità e mistero alla vita per dominarla e sfruttarla secondo le proprie leggi. La sequenza di poco successiva in cui Volponi rappresenta la fine della classe operaia e invoca «un piccolo Partito comunista» va formalmente nella stessa direzione – l'impossibilità di opporsi al sistema di potere istaurato dal neocapitalismo si dà sotto forma di un'accozzaglia di rivendicazioni – ma contiene anche una riflessione sull'ontologia della disintegrazione in atto. La categoria di «tutti quelli che lottano contro il dolore», così come il partito di «terremotati» e «sfrattati», «accusati» e «assolti», «invasati» e «ispirati», si compongono di individui tra loro separati che «non [...] daranno mai retta» e che non saranno mai massa critica perché sono state cancellate la classe (operaia) e il lavoro (industriale). Per Volponi, ciò che vale a fondare un'opposizione al capitale è soprattutto il lavoro – «pezzi attrezzi squadre categorie» (*MdC*, p. 291) – l'aspetto più quotidiano della vita e il legame più solido tra gli individui e il proprio destino nell'era moderna. Trasfigurata nella bellissima immagine di un cavaliere cinese – è questa coscienza di classe che viene dolorosamente a mancare.

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. (*MdC*, p. 293)

La marcia dei quarantamila quadri Fiat a Torino di poco successiva sigilla questa condizione di subalternità degli individui-automi e di generale impraticabilità dello scontro.

La vicenda di Saraccini e, parallelamente, quella di Tecraso contribuiscono a fare del potere il protagonista del romanzo: focalizzata sulle loro vicende, la trama traccia le logiche del potere capitalista e scalza Saraccini dal ruolo che avrebbe potuto avere:

Sarebbe potuto diventare un protagonista, il primo e il più grande, di un rinnovamento e di una razionalizzazione dell'industria, in una nazione recalcitrante, arretrata, e insieme promotore, se non maestro di una democrazia... (*MdC*, p. 81)

Ma la strategia con cui Volponi riesce a fare del potere il protagonista del romanzo è nettamente più originale. Apparentemente gestito dalle mosche, il potere del capitale è in realtà più sottile e pervasivo. Mentre le mosche «svolazzano e ronzano dappertutto [...] per andare a succhiare e

a sporcare» (*MdC*, p. 162), il potere contamina la natura e l'inconscio e penetra tutta la realtà.⁶⁶

Nel sistema dei personaggi del romanzo, il potere si dà anzitutto come estensione illimitata del suo linguaggio: tutti parlano nello stesso modo perché è assente ogni altro "copione". Il problema della rappresentazione di questo grado assoluto di pervasività raggiunto dal potere è oggetto di alcune straordinarie riflessioni che si trovano nel testo. Nel quarto paragrafo della prima parte del romanzo, subito prima e subito dopo l'ultimo colloquio tra Saraccini e Nasàpeti, vengono affidati al monologo di Saraccini alcuni importanti brani autoriflessivi. Il proposito di scrivere un memoriale sulle mosche e dunque sulla gestione del potere – idea iniziale dell'autore – non basta a dar conto della forza raggiunta dal capitalismo.

– Un giorno dirò tutto, scriverò un memoriale, un libro 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, questo sì, altro che grandi, prelievi personali e soprusi, sulle mosche, sì, le mosche del capitale. Si fermò su questa immagine, che gli pareva cogliesse esattamente la banda dei suoi nemici, tutti gli amministratori e i manager industriali di successo, fatti di voli e voletti, di ali e alette... azzurre come cravatte, tutti a modo, con gesti e accenti, aggiornamenti e riverenze, relazioni e riferimenti, le sapienti colorate voraci mosche del capitale, sì le mosche, per di più svolazzano e ronzano dappertutto, in bell'inglese, per andare a succhiare e a sporcare. (*MdC*, p. 162)

Raccontare attraverso un memoriale il mondo dei grandi dirigenti avrebbe significato distinguere da quella un'altra forma di vita. Ma nelle *Mosche* non c'è traccia di altre forme di vita. Ogni sequenza narrativa rappresenta la «dissoluzione della psiche entro la geografia globale disegnata dal valore di scambio».⁶⁷ In un appunto autografo delle carte si legge infatti questa intenzione: «Sono tutti dentro la lingua e quindi tutti parlano». Così nel romanzo:

Non ci sono più personaggi perché nessuno agisce più come tale, nessuno ha un proprio copione. L'unico personaggio, è banale dirlo, è il potere. Se ne subisce il clima. Si può ancora essere personaggio, ma per una breve vicenda, o molto frammentariamente. (*MdC*, p. 167)

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

66 «Il potere [...] non pesa solo come una potenza che dice no, ma [...] attraversa i corpi, produce delle cose, forma del sapere, produce discorsi; bisogna considerarlo come una nuova rete produttiva che passa attraverso tutto il corpo sociale, molto più che come un'istanza negativa che avrebbe per funzione di reprimere», M. Foucault, *Microfisica del potere* [1971], Einaudi, Torino 1977, p. 13. La concezione del potere nelle *Mosche* è molto simile a quella teorizzata da Foucault.

67 Zinato, *Volponi*, cit., p. 39.

La rappresentazione del potere – vista la sua penetrazione nella realtà – viene allora oggettivata attraverso la voce di un narratore che orchestra i personaggi e può evocare il potere attraverso di loro e attraverso gli elementi della realtà dove «gli oggetti parlanti sono un prolungamento infinito della voce del capitale».⁶⁸ Saraccini-Volponi lo dice esplicitamente nel testo:

La mia vicenda industriale è così goffa, così incerta. Ci vorrebbe un narratore, un romanziere in cerca di piccole verità, o meglio di un'unica, grande verità. Ah, sono così ansioso che non sarei capace di raccontare niente. (*MdC*, p. 169)

Tiziano Toracca

Tra le carte preparatorie del romanzo, in uno degli appunti più importanti per l'interpretazione delle *Mosche*,⁶⁹ Volponi riflette sul modo in cui rendere oggettiva la propria vicenda. Dopo aver ammesso di riuscire «a vedere queste sequenze in pittura più che a leggerle in un poema o in un romanzo moderno», e dopo aver immaginato alcune possibili soluzioni («un racconto, proprio una pittura a fumetto frettoloso e duro [...] un racconto a voce [...] un monologo in un teatro [...] una relazione in un convegno politico-culturale sull'economia italiana [...] un poema [...] un Sanguineti. Una serie di p. giornalistiche... scandalo, mondanità, gergo, ambiente, legami, scelte, rifiuti, un Arbasino») scrive:

Come allora dirlo per non continuare a ripeterlo a se stesso con moti dell'animo profondi cambiamenti di umore, manovre di memoria, progetti mentali, moti del sangue e del corpo? Dovrei riuscire a non parlare io: calarmi e mettermi dentro la materia – e far parlare gli avvenimenti non come cronaca o come racconto, ma proprio dall'interno loro e delle loro componenti – a far parlare il Presidente e anche la sua nuvola di fumo, la sua scrivania, la porta del suo ufficio, la scrivania e la porta mia. Il telefono... le somme dei dati, le lampade, le finestre. Far parlare la notte – la città – tutto il P. – gli uffici – Gli uscieri, le segretarie, i dirigenti, magari per campione... le auto... le poltrone... i letti.

Nel romanzo, il monologo del dirigente dura in realtà molto più a lungo. Egli è in treno, è molto agitato e sta rievocando confusamente le sue esperienze più importanti: critica l'operato dell'industria italiana, parla di alcuni suoi amori, dell'azienda di Bovino/Torino, dell'omicidio di Pasolini, di suo padre, del suo rapporto col Pci. Queste pagine sono essenziali, a mio avviso le più belle del romanzo: grazie agli inserti autoriflessivi sopra citati tracciano infatti il soggetto del romanzo (il mondo del potere capitalista e la riorganizzazione del lavoro), il protagonista del

68 *Ivi*, p. 91

69 L'appunto (contenuto in una cartella insieme ad altri appunti e stesure per le *Mosche*) è stato pubblicato da Zinato in Id., *L'epos aziendale tra degrado parodico e catastrofe cosmica*, cit., pp. 46-47.



romanzo (il potere stesso in quanto discorso) e le ragioni della necessità di immettere nel testo una voce narrante diversa da quella dell'autore-personaggio (la sua maggiore obiettività). Secondo Fortini, a ragione, questi monologhi di Saraccini «non sono affatto interiori»: ⁷⁰ sono brani autoriflessivi in cui Saraccini-Volponi spiega la complessa struttura del romanzo, le sue difficoltà, i limiti di una rappresentazione affidata a un alter ego. E si sarebbe tentati di dire che in questi monologhi, come in altri, Volponi prenda davvero la parola. Proseguendo nel suo soliloquio il personaggio fa un'altra cosa straordinaria: cercando di ricostruire bene la sua esperienza si mette a immaginare in che modo andrebbe rappresentata per comunicare il suo contenuto di verità. Così, per raccontare bene «l'ultimo piano della grande azienda di carni in scatole» (*MdC*, p. 172), Saraccini descrive il profumo, i muri, le tende, la moquette, le porte, gli usci, gli armadi come se avessero un atteggiamento proprio, come se fossero dei soggetti e potessero partecipare attivamente alla rappresentazione. Saraccini, in pratica, sta cercando di mostrare quello che poi il romanzo mostrerà davvero attraverso il coro di voci e grazie alla voce narrante. Per rappresentare in forme critiche il mondo del potere facendo del potere il vero protagonista, la vicenda autobiografica di Saraccini non basta. È solo attraverso la voce di un narratore esterno che Volponi può gestire tutte le altre voci usandole come espressioni e manifestazioni parlanti del potere a dimostrazione della sua prevaricazione. In altre parole, mentre Saraccini nel suo monologo rappresenta l'ufficio direttivo di una grande azienda ma non può rappresentare l'essenza del potere che lo sorregge – avrebbero dovuto parlare le cose e spiegare la «logica loro» (*MdC*, p. 173) – il romanzo di Volponi può farlo. È in questa prospettiva che il potere diventa protagonista: da oggetto diventa soggetto del discorso.

Fortini è uno dei pochi a prendere posizione su una delle questioni a mio avviso più controversa del testo: l'influenza che il linguaggio del potere ha sulla voce del narratore vista la sua aspirazione all'onniscienza. Dopo aver ribadito, a ragione, che «il migliore "realismo" di Volponi è tutto nella mimèsi del "discorso" aziendale e dirigenziale e del magma dei gerghi diplomatici, culturalistici, ideologistici; che, anzi, il "personaggio" vero e centrale del libro è proprio questo Discorso, pressoché identico fra i vari dialoganti (che manifestamente ne sono attraversati e asserviti) e il fabulatore che lo scrive», aggiunge:

Ma anche il discorso del Narratore, che pur vuole essere voce "vera" opposta alla "falsa", con le sue accumulazioni, accelerazioni e collane di asindetici, con lo "strarparlare" beffardo e sadico dell'invettiva e con le "tirate" anch'esse di eloquenza pantagruelica, da Balanzone o da Dulcamara, si

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

70 F. Fortini, *Contro il delirio verbale del potere*, in «L'indice», VI, 6, 1989, pp. 4-6: p. 4.

fa controparte al vaniloquio dei ciechi potenti, vi si intride. E questo, se per un verso può indurre dubbi sul grado di consistenza reale dell'animo dell'autore-militante e interrogativi (in questa sede affatto illeciti o superflui) sul suo "inconscio politico", per un altro è trionfo di una verità poetica potente: l'orbita raffigurata, il fato sociostorico, insieme alle maschere travolge anche quella dell'autore.⁷¹

Oltre a orchestrare il coro degli astanti allo scopo di rappresentare il largo raggio di azione del potere, la voce del narratore «si intride» del gergo del potere. Ma così facendo (come dirò), oltre a una mimesi realistica del linguaggio del potere, il narratore può compiere uno straniamento linguistico deformante di quel gergo.

Mi sembra questa l'idea di Filippo Bettini, sebbene egli opponga direttamente l'autore (anziché il narratore) ai personaggi parlati dal potere:

Ma in particolare, ben oltre ogni identità specifica, è allegoria la quintessenza dell'atteggiamento assunto dall'autore nei confronti degli aspetti più chiusi e restaurativi della situazione generale narrata nella fiction. Un fenomeno di radicalizzazione complementare tra estremi di segno opposto emerge, infatti, dalle *Mosche*. Quanto più si fa negativa e pessimistica la rappresentazione, tanto più si inasprisce, nei contenuti e nel linguaggio, l'azione di critica e di smascheramento, la replica mai stanca di un no pugnace e oppositivo. Ma si stia in guardia: il no appartiene, come atto di sfida e di lotta, all'autore e non ai personaggi del romanzo. Nel romanzo, anzi, non c'è un solo personaggio che possa dirsi realmente positivo.⁷²

5. La deformazione del potere: lo straniamento linguistico

Ridere del Capitalismo sul suo linguaggio – sui meccanismi ripetitivi – come Gargantua.

P. Volponi, Appunto autografo delle carte delle *Mosche*

I caratteri essenziali del potere capitalista rappresentato nelle *Mosche* si desumono dal grado di pervasività raggiunto da quel potere in quanto linguaggio. Si ricavano dalla partecipazione di tutta la realtà a quegli stilemi. Come dicevo, non ci sono nelle *Mosche* brani separati dal discorso del potere. La luna, tradizionalmente indifferente alla vita degli uomini, si rivolge al calcolatore con una domanda a tal punto retorica, – «ma, dimmi, per conoscere gli uomini debbo passare attraverso di te, oppure per conoscere te è meglio passare attraverso la conoscenza degli uomini?» – da lasciare intendere che per conoscere la natura umana occorre ormai tener

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² F. Bettini, «Le mosche del capitale»: scrittura della scissione come antiromanzo di una crisi globale, in Volponi e la scrittura materialistica, cit., pp. 91-98: p. 96.

conto della mediazione del capitale. «Posso anche analizzare e specificare cos'è la sfriggitura di cui vai parlando, fumosa, che tanto ti commuove. Forse è dovuta allo sfrido della crescita del capitale... Devi sapere che ogni cosa appartiene al capitale» (*MdC*, p. 98). Il calcolatore spiega alla luna che il nuovo ordine imposto dal capitale investe ogni relazione. Lei stessa – come già in alcuni poemetti di *Con testo a fronte* – fa parte di quell'ordine.

La luna fila rapida, gemente satellite della memoria ormai arresa, scorre la graduata traiettoria della sua complicità. A quest'ora schizza di telefonate intercontinentali, seleziona e ribalta i nastri delle telescriventi, rimescola perfino il ghiaccio nei bicchieri, imputa e conferma i pensieri e anche li compone su pellicole dorate della selettività delle immagini e delle memorie. La luna... la luna muta e tradisce, indaga e serve le correnti di tutti, ampia, soffice, organizzata, capace e attiva come una finanziaria di Zurigo o uno staff harvardiano di consulenti. (*MdC*, p. 69)

I maggiori rappresentanti di questa contaminazione linguistica sono anzitutto gli animali e gli oggetti parlanti, è sufficiente ascoltare il calcolatore:

Ma, dimmi, che altro parla intorno a te?

– Tutti. È un parlamento assillante. Parlano le seggiole gli sgabelli i tavoli i posacenere le matite le porte... Tutti di continuo, da soli e fra di loro, e tutti *secondo la loro lingua, cioè la posizione e la funzione loro assegnata...* (*MdC*, p. 99, corsivo mio)

Il linguaggio del potere si diffonde ovunque nel romanzo caratterizzando le descrizioni, i monologhi dei personaggi e più in generale la narrazione. L'interpretazione più chiara di questa fenomenologia, oltre a quella già vista di Franco Fortini, è stata data da Romano Luperini qualche mese dopo l'uscita del romanzo.

In questo mondo orizzontale e livellato, tutti hanno diritto alla parola: i ficus come Nasàpeti, il capo delle guardie come il pappagallo, Donna Fulgenzia come la borsa del presidente, la poltrona come la luna. Gli animali non imitano più gli uomini, come era nella tradizione allegorica antica: piuttosto animali, oggetti, piante, persone sono tutti parlati dallo stesso linguaggio, sono tutti eguali figure del linguaggio del potere. Solo quest'ultimo parla, da protagonista unico e onnipervasivo.⁷³

La pluralità dei punti di vista – la polifonia – è solo apparente: parlano in molti, parlano tutti, ma chi parla non mostra alcuna singolare interpretazione del mondo perché il suo discorso è perfettamente interscambiabile con altri e perché si scioglie in un discorso unico e monolitico. Chi

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

73 R. Luperini, F. d'Amely, A. Paghi, *Moderno, postmoderno e allegoria nelle «Mosche del capitale»*, in «allegoria», II, 5, 1990, pp. 91-100: p. 92.

parla non ha nessuna verità da affermare, nessun destino da compiere, è oggettivato, è prevedibile, è immobile, può soltanto ribadire variandolo il già noto: la sua parola è semplicemente raffigurata e non raffigurante.⁷⁴

È nuovamente Fortini a svelare l'apparenza della polifonia e a indicare il suo substrato allegorico:

l'assenza di mimesi naturalistica dei discorsi ossia di loro individuazione, quella che dico assenza di "polifonia" (anche Tecraso parla la lingua dei suoi nemici di classe) nel teatro d'altri secoli era indotta, spesso, dalla versificazione o, soprattutto nello scorso secolo, dall'effetto omogeneizzante delle traduzioni. Come Svevo nelle sue prose, genialmente anche Pirandello ha fatto parlare i personaggi dei suoi drammi in una lingua neutra e media che "dice" la loro 'factivité'. Il "finto parlare" dei personaggi di Volponi è allegorico di una irrealtà, come lo sono i discorsi dei generali dello zar in cospetto a Kutusov. È effetto-irrealtà che il Capitale induce quanto più si pretende Cosa-In-Sé.⁷⁵

Questa apparenza della polifonia è testimoniata bene da una lunga riflessione-invettiva di Saraccini, che occupa per intero il quinto paragrafo del quarto capitolo della prima parte (*MdC*, pp. 181-190). L'accumulazione è massima, l'espressionismo veemente, sarcastico e feroce. Nella prima parte di questa riflessione, Saraccini dà per vinta o ingenua ogni alternativa al dominio del capitale – sia essa un'alternativa di carattere cosmico o storico, e in particolare comunista – perché «contraria alla natura e alla storia degli uomini». Ogni ipotesi di questo tipo, oltre che «assurda e irreal» è «irrispettosa, negativa, sobillatrice, fonte di illusioni e di disgrazie [...] essenzialmente velenosa». Nella seconda parte della riflessione Saraccini condensa una serie di fenomeni disparati – il rumore di un tram, un operaio al lavoro, il sonno, il giornale, le barzellette, la Tv, le trattative commerciali etc. – in un'identica temporalità qualificante: l'automaticità. La molteplicità dei fenomeni descritti è solo apparente e nessuno di questi è spontaneo o cosciente: «tutto è snodato in mille pezzi dallo stesso suono, con un proprio tratto accanito e distinto che non s'arresta, che si incrocia e penetra ovunque, pur rimanendo solitario» (*MdC*, p. 188).

Sebbene tutta la realtà sia reificata e la polifonia solo apparente e sebbene la voce del narratore sia a sua volta contagiata dal delirio verbale del potere, il linguaggio delle *Mosche* suona tuttavia molto spesso ridicolo e sciocco. Il «predominio assoluto della negatività»⁷⁶ viene infatti corrosivo

74 Oltre alle riflessioni di Bachtin contenute in *Estetica e romanzo*, ho tenuto presente G. Guglielmi, *Il romanzo e le categorie del tempo*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. Umore e Metafisica Grottesco*, Einaudi, Torino 1986, pp. 3-29. Si veda anche, sull'assenza di polifonicità nelle *Mosche*, Dal Bon, «Le mosche del capitale»: la palinodia del finale, cit.

75 Fortini, *Contro il delirio verbale del potere*, cit., p. 6.

76 G. Turchetta, *Fra mosche e Volponi*, in «Linea d'ombra», VII, 39, 1989, pp. 24-25: p. 24



dallo straniamento linguistico che investe la mimesi del linguaggio del potere. La deformazione che lo straniamento produce va nel senso ora dell'esagerazione ora del disordine e ha palesemente una funzione critica. In assenza di tensione utopica, è lo strumento residuale con cui Volponi confligge con l'esistente.⁷⁷ Così come descritto da Victor Šklovskij, lo straniamento è infatti un procedimento letterario diretto a stabilire una nuova prospettiva sul mondo, anti-consuetudinaria e critica: esso agisce contro l'automatismo allo scopo di «resuscitare la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra».⁷⁸ «Grazie all'arte è come se ci togliessimo i guanti, ci strofinassimo gli occhi e vedessimo per la prima volta la realtà, la verità della realtà»:⁷⁹ attraverso lo straniamento le cose ci vengono presentate «staccandole dal loro contesto» e in particolare «dalla serie delle associazioni abituali».⁸⁰

Nella prima direzione (dell'esagerazione), un «iperbolico rigonfiamento dei linguaggi settoriali dell'economia, della finanza e dell'informatica a fini carnevaleschi»⁸¹ trasforma il linguaggio del potere in una lingua da idioti. Il naso di Nasàpeti che prolunga i suoi ragionamenti strategici ne è un esempio. Le assillanti domande a raffica che Donna Fulgenzia rivolge a Saraccini un altro. La voce del narratore o dei personaggi esaspera l'artificiosità e l'autotelia del potere attraverso l'accumulazione debordante di pensieri e sottopensieri, l'estrema paratassi, le estenuanti correlazioni; accostando sinonimi e contrari, iperaggettivando, specificando intenzioni e timori, indugiando su tratti psicosomatici, commentando gli umori con analogie o citazioni bizzarre, riformulando la frase in altri termini, esasperando l'uso degli indefiniti e dei nomi astratti. Un solo esempio:

In cima alla tavola il dottor Astolfo ascoltava sbalordito, sorrideva, ma non era sorpreso, o lo era meno di quanto i due consulenti si aspettavano, l'italiano e l'americano: imponendosi proprio di aspettarselo [...] entrambi guardavano verso Astolfo. Astolfo li guardava sgranando gli occhi e sorridendo e umettendosi con gusto e in abbondanza le labbra, proprio per fare intendere che egli conosceva e riteneva innocua, fino al punto

Paolo Volponi,
Le mosche
del capitale

77 Di una prospettiva comica nelle *Mosche* ci sono molti segnali sia nel testo sia nelle carte preparatorie. L'onomastica letteraria è qui uno strumento d'analisi prezioso. In particolare, è pacifico che Volponi abbia tenuto conto sia della letteratura cavalleresca e rinascimentale (riferimenti ad Ariosto e a Don Chisciotte sono presenti tanto nel testo, ed esplicitamente, quanto nelle carte preparatorie) sia del comico carnevalesco medievale (dove il modello è il *Garagantua e Pantagruel* di Rabelais e il celebre saggio dedicatogli da Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* [1965]). Su questa prospettiva rimando a: E. Zinato, *Introduzione* a P. Volponi, *Romanzi e prose*, vol. III, Torino, Einaudi 2003, pp. ix-xxxiii e Id., *L'epos aziendale tra degrado parodico e catastrofe cosmica*, cit. Cfr. anche G. Fichera, *Distopia e cecità: le mosche incantate di Paolo Volponi*, in *Volponi estremo*, cit., pp. 173-182.

78 V.B. Šklovskij, *Teoria della prosa* [1925], Einaudi, Torino 1976, p. 12.

79 Id., *Testimone di un'epoca. Conversazioni con Serena Vitale*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 52.

80 Id., *Teoria della prosa*, cit., pp. 18, 86.

81 Zinato, *Volponi topografo del capitale*, cit., p. 109.

di gustarla con sapore tutta quella scena. Continuava con la lingua sulle labbra come a dire: «Gustate, gustate anche voi questa bella, fragrante porzione di grossolanità e di arretratezza, di ignoranza e di ipocrisia, tutto questo bel piatto tipicamente italiano, tradizionale, storico, monarchico e popolare, economico e mercantile, dirigenziale e professionale, cattedratico ed elementare; ecco, dunque, qual è la nostra cucina storica, quali sono i nostri piatti nazionali, ecco cosa ancora si prepara, si spartisce, si distribuisce su tutte le mense, da quelle politiche a quelle scientifiche. Ecco a che punto siamo». (*MdC*, p. 212)

In questa prospettiva, oltre che figura della reificazione, l'accumulazione è figura del delirio del linguaggio, alimenta l'artificiosità di costruzioni sempre più irrelate dai propri referenti, ne sottolinea l'autoreferenzialità. Più che una mimesi dei linguaggi tecnocratici o dei gerghi politici, produce un rovesciamento parodico di quei linguaggi: giusta, vista anche la sottotraccia gaddiana, la definizione di «barocco tecnologico tecnocratico». ⁸² Come ha visto bene Zinato, «le autocelebrazioni di questa razionalità strumentale lasciano trasparire il proprio rovescio perché le tautologie dell'involucro verbale che le contiene diventano trasparenti attraverso il rigonfiamento e l'accumulo». ⁸³ I lunghi elenchi di oggetti che troviamo così di frequente nelle *Mosche* sembrano rovesciare il deserto di Sbarbaro – «e gli alberi son alberi, le case / sono case, le donne / che passano son donne, e tutto è quello / che è, soltanto quel che è» ⁸⁴ – in un deserto fenomenologicamente opposto ma ontologicamente identico, dove l'estraneità del mondo anziché per privazione si misura per eccedenza. I modelli di questo tipo di straniamento che impedisce di dare una gerarchia agli eventi e alle cose sono due: Stendhal (modello dichiarato dall'autore) e Flaubert (dove è proprio *Madame Bovary* ad essere citata in funzione parodica). Se è vero che l'accumulazione caotica è figura della logorrea del capitale, è però opportuno sottolineare che non tende sempre all'ironia. Considerando – giusto Fortini – l'effetto di irrealità che essa provoca, sembra possibile rintracciare anche altri toni, più tipici peraltro di Volponi: il tono polemico, sotto forma di accanimento e di invettiva solenne e apocalittica (ne è un esempio il già citato appello di Saraccini a formare un Piccolo partito comunista, *MdC*, p. 291) e il tono elegiaco – certo più raro – sotto forma di compassione per sé e per gli altri. Questo secondo tono domina ad esempio certi brani del monologo di Saraccini-Volponi sul treno, soprattutto quando rievoca la propria adolescenza e ripensa alla

Tiziano Toracca

82 G. Miceli Jeffries, *Linguaggio settoriale e linguaggio letterario: «Le mosche del capitale» di Paolo Volponi*, in «Critica letteraria», IV, 73, 1991, pp. 785-797: p. 789.

83 Zinato, *Volponi topografo del capitale*, cit., p. 104.

84 C. Sbarbaro, *Taci, anima stanca di godere* [1913], in *Pianissimo*, in *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1985.

figura paterna. Si tratta di uno dei rarissimi casi, se non l'unico, in cui la narrazione delle *Mosche* si volge al passato, dimensione altrimenti preclusa al romanzo. In quelle pagine (*MdC*, pp. 176-177), ed è un'altra citazione intertestuale notevole, si fa cenno a un antico avo del personaggio «un certo Giacomo Saraccini» studioso di astronomia e autore di un libro «pubblicato in Urbino nel 1626 [...] intitolato *Della sfera mondiale*». Il riferimento al secondo romanzo di Volponi, *La macchina mondiale* (1965) appare allora evidente con quanto di malinconico comporta ripensare all'avventura del suo protagonista, il filosofo-contadino Anteo Crocioni morto suicida.⁸⁵ In questa sequenza, anche la voce del narratore, pur continuando ad accumulare immagini e oggetti, è malinconica e fa pensare al «piccolo vangelo anarchico»⁸⁶ di Anteo.

Lo scompartimento del rapido è surriscaldato. Il finestrino è appannato dai vapori. Fuori c'è l'Italia della pianura padana verso Brescia, verso Bergamo. Sono circa le dieci di mattina, e un grigiore spesso rende tutto ancora più precario, arrugginito. È incredibile la quantità di ferri vecchi lungo la ferrovia, inutili, buttati; e così anche la quantità di immondizia; e così anche l'irregolarità e la bruttezza di infinite costruzioni. Uno strano languore lo invade, fra la nostalgia e l'esame spietato delle cose e dei particolari. Un viaggio pieno di dolori, lontano ancora dalla verità. Dietro le spalle la perfezione abbandonata. La finestra del suo ufficio guardava verso le montagne. In primo piano c'erano molti alberi, ben curati, che non toglievano la visione dei piani panoramici successivi. In quell'ufficio, una specie di osservatorio, un po' simile a quello dell'avo Giacomo, Saraccini scriveva, pensava, leggeva, riceveva gente. (*MdC*, p. 177)

Nella seconda direzione (del disordine), la deformazione semantica avviene inserendo particolari, dettagli o episodi inaspettati su alcune espressioni o su alcune sequenze di immagini, facendo digressioni e allusioni, pasticciando i registri linguistici. Attraverso una sorta di «evocazione simbolica»,⁸⁷ Volponi complica l'enunciazione introducendo nel vortice linguistico del potere dei frammenti appartenenti ad altri campi semantici, primo tra tutti quello della biologia e in particolare del corpo. Sotto il peso di questa evocazione, il discorso viene dirottato improvvisamente altrove fino a farlo precipitare nella polisemia del riso. L'esempio forse più eclatante è il racconto dell'avventura di Teodolinda, la donna delle pulizie che cadendo sulla poltrona personale di Donna Fulgenzia ha reso il pro-

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

85 Svolge delle riflessioni interessanti sul tema del suicidio nell'opera volponiana Marco Vianello in *Volponi e il tema del suicidio*, «Studi novecenteschi», XXX, 65, 2003, pp. 63-74.

86 P.P. Pasolini, *Un piccolo 'Vangelo' anarchico*, in «L'Europa letteraria», VI, 35, maggio 1965, poi in Id., *Il portico della morte*, a cura di C. Segre, Associazione "Pier Paolo Pasolini", Garzanti, Roma-Milano 1988, pp. 229-33, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 2448-2453.

87 T. Todorov, *Simbolismo e interpretazione* [1978], Guida, Napoli 1986, pp. 56-57.

prio sedere «un grosso simbolo di battaglie e di riscatto» (*MdC*, p. 158): «un culo del riscatto». ⁸⁸ L'episodio viene definito più volte «un sacrilegio». Teodolinda diventa «famosa [...] in qualche modo una presidentessa» e «tutti parlano di lei e del suo culo. Lei stessa se lo liscia ogni tanto con piacere» mentre il marito «viene riverito da tutti i colleghi e anche dai suoi piccoli screditati superiori» (*MdC*, pp. 158-159). La poltrona – poco prima definitasi «un'istituzione: una sorgente, la forma e la corrente di uno stato [...] ciò che un trono rappresentava in altre epoche» – subisce una risemantizzazione che investe direttamente il mondo del potere. Il riso scaturisce precisamente dall'incrocio tra il senso proprio e quello improprio della poltrona. Ma le reazioni di Teodolinda e della poltrona sono molto diverse:

E lì le accadde una cosa incredibile, ma che a ben guardare si attagliava alla sua volgarità: [Teodolinda] cominciò pian piano a ridere, e poi a ridere sempre di più e più convulsamente, fino a buttarsi dal ridere sui ficus ancora lì di traverso [...].

Non riesco nemmeno a fare il paragone con le terga asciutte di donna Fulgenzia, quando, tese in due perfetti tiranti dalla metà della schiena giù lungo l'esattissima riga dei calzoni fino alle disinvolute eleganti pieghe sopra il polpaccio, si sporgono elevandosi sopra di me per salutare qualcuno o per precedere l'intero gesto di alzarsi e poi di dirigersi [...].

Oh dio dio dio, – rideva, – oh dio, qui anche le poltrone, perfino le cose, dio dio dio, ce l'hanno coi poveretti... perfino le poltrone non accettano il culo delle donne di fatica. (*MdC*, p. 155)

Lo straniamento ridicolizza il significato assunto dalla poltrona. La poltrona ha infatti un valore simbolico diverso dal suo valore d'uso – assomiglia infatti a ciò che rappresentava un trono in altre epoche storiche: è un simbolo di potere. La proprietà simbolica della poltrona è riconosciuta da tutti, persino da Teodolinda, come naturale. Il senso proprio della poltrona – così come viene detto all'inizio dalla poltrona stessa – è questo: essa è in quanto rappresenta qualcos'altro. L'avventura di Teodolinda rovescia allora questo significato attraverso un uso improprio, dove l'uso improprio corrisponde all'uso della poltrona non come simbolo di potere (valore di scambio) ma per l'appunto come valore d'uso. Ella infatti si siede per non cadere. Il riso di Teodolinda scaturisce dal fatto che quest'uso della poltrona – così naturalmente innaturale – rende improvvisamente ridicolo il suo significato simbolico e tutto l'apparato di discorso che la circonda. In virtù di questo rovesciamento, le parole altezzose della poltrona – la quale non riesce nemmeno a fare il paragone tra il sedere di Teodolinda e quello di donna Fulgenzia – risultano comiche. Di fronte al

88 F. Abbate, Paolo Volponi. «Le mosche del capitale», in «Nuovi argomenti», 32, 1989, pp. 125-127: p. 126.

gesto della donna il discorso della poltrona appare privo di senso, a difesa di ragioni che hanno perso la loro assolutezza e che in quei toni appaiono ora ridicole. Più in generale, è il linguaggio del potere di cui la poltrona è parte a perdere improvvisamente aderenza con la realtà.

Se è vero che nelle *Mosche* non c'è più *seriamente* spazio per un mondo umano, naturale e animale, è altrettanto vero che il dominio del potere capitalistico viene rappresentato *ironicamente* nelle sembianze di un linguaggio autoreferenziale, sciocco e ridicolo.

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*