

Felice Rappazzo

Accumulo, costruzione, visionarietà in Le mosche del capitale

1.

Silenzi plastificati. Crepita l'acido cristallino del dominio oligarchico assoluto, narcisistico quanto cinico. Le sue figure sono singolari, altere e preziose, compiaciute e controllate, intelligenti, esatte nei rispettivi posti. Il deposito è filtrato dal pensiero scaldato, dal calore ossigenato, dai desideri illuminati, dal fulgore del successo; è l'universo, l'unico, il solo dell'esistenza e del futuro. Le sue vicende e i suoi moti sono la storia; il suo equilibrio è la natura, la sua salute è la verità, il suo corso la realtà, la sua direzione la ragione, il suo peso la materia, i suoi organi la scienza, il suo sangue l'umanità. La mente e i sentimenti di questo universo sono i loro, di coloro che lo colmano e lo saziano. Altro universo non c'è, nemmeno sottostante e affondato. Nessun altro mondo, nemmeno tra i satelliti spenti degli spazi, né tra le meteoriti attratte da una delle tante orbite. Sì, questo universo ha un pianeta asservito che brucia nei pori del suo corpo, come propellente e reattore, tutta la massa interiore di miasmi metaniferi, strati e depositi materiali, fosse e cave biologicamente attive, gassose, bituminose, un'infinità di fanghi, soffioni, getti azotati, pani di zolfo, ligniti, cellule, unità inerti o reattive, viscide, terse, rifrangenti, pesanti e leggere, volanti, simbiotiche, pedestri, striscianti, celenterate, mutanti, larvali, ovifere, mammifere.

Ah, quanti esemplari delle specie umane: integrità, distinzioni, conservazioni, trasmissioni, e ancora tanti altri pozzi di energia per la propulsione inarrestabile, conoscitiva ed esaltante del loro universo. Tanti vegetali e animali, minerali, artificiali e anche spirituali, storici, tradizionali, superstiziosi delle istituzioni statali, degli istinti, della coscienza, dei desideri, delle paure, dei sentimenti, dei bisogni, delle abitudini, dei vizi, dei peccati capitali e veniali, delle virtù, delle tendenze climatiche e ambientali, delle incombenze e influenze degli astri, delle preghiere, delle pitture, delle favole, dei codici, dei libri, delle pagine, dei disegni, delle città, dei paesaggi, degli orizzonti di colline e di pianura, delle spiagge, di montagne medie e boschive o altissime e nevose, di una larga cerchia azzurra e lontana, di un solo monte nero a cono, di una foce rombante e aspra, di un passo cruciale, di un guado, di una sola immensa vetta puntata ed erta, più su dell'Olimpo innevata e tonante, limpida, sudario o gemma dei boschi, di pascoli, di castagni, di macchie spinose e fiorite.¹

Affronterò il romanzo di Volponi prevalentemente da un angolo visuale limitato, quello compositivo e formale. Nella forma del contenuto le implicazioni tematiche e ideologiche (certamente ricchissime e varie)

1 P. Volponi, *Le mosche del capitale* [1989], in Id., *Romanzi e prose*, a cura e con *Introduzione* di E. Zinato, Einaudi, Torino 2003, vol. III, pp. 181-82. D'ora in avanti solo *Romanzi e prose* III.



dovrebbero, infine, essere adombrate. Parto dunque da un frammento, e ad esso ritornerò dopo qualche deviazione o digressione e allargando un po' il campo testuale, ma senza affrontare, se non brevemente e soprattutto in conclusione, motivi, temi, significato e ideologia. La citazione da cui parto è l'avvio di un lungo paragrafo collocato strategicamente, probabilmente non a caso, al centro del romanzo di Volponi: parte prima, IV, 5. Essa è piuttosto estesa, ma, al tempo stesso, appare insufficiente a coglierne gli aspetti essenziali, che si arricchiscono e si articolano man mano che si procede: al lettore il necessario completamento. È, nel suo insieme, un passo enigmatico e sorprendente, forse intenzionalmente volto a produrre uno *shock* nel lettore, una sorta di concentrazione e *mise en abîme* tanto delle modalità di scrittura e composizione del testo quanto dell'occulto furore ideologico (che non esclude l'indecisione, lo spaesamento) di Volponi. Esso è costruito da una successione di quadri, dieci per l'esattezza (qui si riportano solo i primi due), suddivisi in altrettanti capoversi, di varia dimensione. Un bianco tipografico introduce poi a poche altre pagine che ne costituiscono, come pare, il commento e il contrappunto, forse una parziale interpretazione. La scrittura dell'intero frammento non si scosta dalla tipologia ossessivamente metonimica (elencazione, accumulo, collegamenti a catena solitamente causale, ma talvolta bizzarra e sorprendente) del passo citato, che è poi, per una parte consistente, quella dell'intero romanzo. Tutto il paragrafo (non solo il frammento sopra riportato) appare al tempo stesso concitato e ragionato, scaturito da una voglia di dire a tutti i costi ma al tempo stesso governato da una logica geometrica nella gemmazione delle immagini, ricco di *pathos* ma di un *pathos* controllato e raggelato; euforico e disforico al tempo stesso.

L'incipit (nelle prime righe) sembra un estremo sommario dell'intero paragrafo: il tema (visionariamente presentato) è quello del «dominio oligarchico assoluto» – vale a dire: del potere, così come si dà ai nostri giorni, nella forma capitalistica globalizzata: «è l'universo, l'unico, il solo dell'esistenza e del futuro», leggiamo già nelle prime, impressionanti righe. Subito dopo, tuttavia, si cominciano a costruire i materiali concreti di cui tale implacabile universo è fatto, negli strati naturali e storici che, per blocchi diversificati ma non disordinatamente, vi sono disposti, come in un lungo catalogo. Ciascun quadro affronta prevalentemente un elemento tematico. Si comincia dal «pianeta asservito» all'universo capitalistico, dalla «natura» nel suo insieme; si passa poi (ed è il secondo quadro qui citato) agli esemplari umani, poi anche a quelli vegetali e animali: la struttura del lungo periodo che domina il quadro, come si vede, è al tempo stesso ordinata e quasi geometrica nella sintassi, sorprendente e straniante nei motivi che si susseguono. Il terzo quadro (già fuori dalla nostra citazione) prende avvio da una variazione nella voce: un soggetto in prima

persona riporta decisamente il discorso agli «umani»: «Ah, come conosco gli umani di quel pianeta che bruciando produce l'energia necessaria al loro volo»; la prospettiva sembra qui farsi apocalittica. Con una sorprendente e virtuosistica successione di variazioni sul tema, di concatenazioni metonimiche e di associazioni verbali e mentali (in parte, almeno in apparenza, automatiche e inconsce), la varietà delle specie umane viene seguita nel suo dispiegarsi; una focalizzazione ancora più ravvicinata porta poi, al quarto quadro, alle varie figure sociali del genere umano: «E così ancora diploma per diploma, famiglia condotta religione politica...». Il tema prosegue nel successivo quinto quadro («E anche ingegnere per ingegnere, politecnico per politecnico...»), restringendo ulteriormente la prospettiva e, naturalmente, raccorciandola. Si trovano qui alcune varianti stilistiche (interrogativi, brandelli di dialogo) che conducono a quel che appare come il comporsi e definirsi di un soggetto del potere di stampo faustiano («A colui che si sarebbe elevato tanto da superare i termini del pianeta, soggetto a primeggiare sopra di esso, ad alimentare e gonfiare l'incendio energetico, a incanalarne meglio le fiamme e la vampa...») sia pure in forma nebulosa precaria e dai contorni comunque indeterminati. Il processo di individualizzazione del potere, che pur rimane entro un contesto anonimo e impersonale, e che non trova compimento nel romanzo (sarebbe, certo, una contraddizione interna) accentua, piuttosto che attenuare, la visionarietà apocalittica. Il potere e il processo di formazione delle società e delle civiltà, il loro rapporto con la natura che brucia e si brucia, che consuma e si consuma, cominciano a configurare la loro sostanziale identità.

Questo appare anche dal sesto, e poi dal settimo quadro. Il primo dei due, breve, si apre con una forma sintattica ambigua: «Poi conosco gli umani...»; non s'intende appieno se gli umani siano soggetto o oggetto, né il resto del breve quadro lo chiarisce. Probabilmente l'ambiguità è voluta; ma qui gli «umani» appaiono anche «preda e forza dell'opposizione organizzata», soggetti di «resistenza ostinata» a tale processo. Il secondo, invece, sembra riportare – o spostare – il soggetto dell'enunciazione decisamente verso la voce del potere, o dei potenti, che sembrano identificarsi con la razionalità stessa del mondo, della natura e soprattutto della storia, e pertanto sembrano sorpresi e disgustati dalla insubordinazione e resistenza alla loro logica: «Ah! Quando capiranno costoro l'appropriata natura [...] e quando si piegheranno, se non anche convinti, a questa comprensione tanto chiara e ineluttabile [...] E si metteranno buoni e rispettosi a seguirla come norma di vita, a impararla e anche a predicarla?». Questo punto di vista si disvia un po' nel successivo ottavo quadro, il più breve, nel quale si avanza – sia pure per assurdo – «l'ipotesi di un pianeta disgiunto da un mondo superiore e in corsa per proprio conto»: evidente ripresa della componente apocalittica già presente in precedenti



opere di Volponi, specie in *Il pianeta irritabile*, e viene invece ripristinato con decisione nel nono quadro, dove la voce del potere piomba e sprofonda senz'altro nella storia dei nostri giorni e nella dialettica delle classi, punto di arrivo della storia del mondo e delle sue sedimentazioni distorte: «Ma c'è ancora qualcuno che potrebbe sostenere: non più libertà d'iniziativa, non impresa di rischio e di innovazione, non competitività né mercato [...]. Qualche empio sprovveduto che arrivi a dire che il profitto e i valori si sostanzierebbero nel vivere e nel lavorare insieme. Tutti uguali, ciascuno a suo modo». Entriamo così nel cuore propriamente ideologico del romanzo, nello snodo del raccordo fra natura, storia, potere. L'orrore e l'irrisione per la resistenza umana che il discorso del Capitale svolge in questo quadro è peraltro a sua volta irriso dalla prospettiva antifrastica che lo governa: una «azione di critica e smascheramento» che tuttavia «appartiene, come atto di sfida e di lotta, all'autore, non ai personaggi del romanzo». ² Il passo riveste particolare interesse proprio perché ci guida nel rapporto fra forma romanzesca e agonismo ideologico e antropologico che la determina. E dunque non è forse un caso se il successivo e ultimo quadro, il decimo, riprende, con la disamina del «pianeta» e la riflessione sul suo destino, le forme anonime e indeterminate dell'enunciazione proprie dell'incipit. Dinamica storico-culturale spinta fino all'attualità e prospettiva antropologica e apocalittica (rivelata ancora una volta dalla dominante metafora dell'incendio e del fuoco) si intrecciano. Val la pena riportare per intero il passo conclusivo:

Nell'inutilità è la sua destinazione. Già le parti che abbiamo bruciato e quelle ancora lontane dal fuoco le consideriamo e le trattiamo proprio come inutili. Forse su questo punto non hanno ancora ricercato e lavorato abbastanza la scienza e l'arte del nostro mondo: ne stanno lontane con indifferenza. Potrebbero utilmente cominciare col rivelarlo al margine delle loro scoperte e dei loro temi, sfiorarlo appena con qualche ipotesi di massima, più poetica che razionale, con le frange delle filosofie della crisi continua, per esempio, della molteplicità e variabilità indeterminata dei poteri, come dell'infinita frammentazione e sovrapposizione sulla società storica e ideologica di nuovi gruppi sociali, di nuove spinte desideranti e connotative, emergenti in modi e sedi diverse, individuali e collettive, da nuove fonti, sia dell'inconscio che della società, con impulsi libertari verso modelli nemmeno concepiti del tutto e insieme verso una nuova sicurezza di sé, nuova e sempre inquieta e di continuo accadente, fiorita e di piaceri e di consumi. ³

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

2 F. Bettini, «*Le mosche del capitale*»: Scrittura della scissione come antiromanzo di una crisi globale, in «L'illuminista», n. 24, VIII, dicembre 2008, pp. 205-210; pp. 208-9.

3 Volponi, *Romanzi e prose* III, p. 187. Le brevi citazioni interne sono tratte dalle precedenti pp. 181-86, *passim*.

Ma chi pronuncia, nell'insieme, questa lunga e monotona, eppure accesa riflessione, di tono quasi omiletico? Di chi è la "voce" narrante? La questione, che già emerge nella sommaria analisi appena compiuta, non è irrilevante. L'incipit e il quadro finale sono forse i luoghi più radicali e sorprendenti. Chi dice, ad esempio: «Silenzi plastificati. Crepita l'acido cristallino del dominio oligarchico assoluto, narcisistico quanto cinico»? Ma tutto il paragrafo appare straniato e straniante. Voce autoriale diretta, aggiunta alla molteplicità di voci che si susseguono nel romanzo, quali ad esempio quelle del pappagallo, della borsa del Presidente, della poltrona padronale di donna Fulgenzia, dei ficus e del calcolatore, vere e proprie estensioni satiriche e grottesche della vecchia tecnica della prosopopea? È possibile, certo, e la marca autoriale è indubbia in molte delle posizioni ideologiche desumibili dall'enunciato, né può sorprendere in un'opera che sembra ereditare molte tecniche e obbiettivi dalla tradizione modernista, ma questa ipotesi non sembra del tutto persuasiva, soprattutto alla luce delle notevoli variazioni del punto di vista presenti nel testo («Ah! Come conosco gli umani di quel pianeta...»; «Poi conoscono gli umani...»: chi parla qui, ad esempio?). Certo, la voce cala "dall'alto", in tutti i casi. Ma anche promana "dal basso", allo stesso modo. E non è tutto. Finita questa sequenza, dopo un bianco tipografico troviamo un breve capoverso di raccordo, attribuibile alla voce di commento del narratore: «La notte industriale lavora per la direzione del personale, piena di oggetti e di cifre, di norme e di linguaggi, già molto automatica e automatizzata, proprio perché tirata dal male». E immediatamente dopo:

Il ragionamento di Saraccini, invece, specie di notte, tra i fantasmi del cosmo e quelli dei suoi midolli memorizzati e anche programmati, rischia di essere soltanto, goccia per goccia, un automatismo verbale, l'accumulazione vibrante e rimata che gronda, buttata fuori dal suo rancore per sottrazione subita e per lo smarrimento che lo incalza.⁴

Dovremmo dunque attribuire a Saraccini, *ex post*, l'arzigogolato lungo enunciato? Quasi un flusso di coscienza nel quale varie voci si dispiegano, per l'appunto, secondo un automatismo mentale e verbale incontrollato, che produce «l'accumulazione vibrante e rimata» del lungo passo? Secondo questa interpretazione, suggerita dal testo, durante o subito dopo la «notte industriale» (una fra le tante che popolano il romanzo e che ne costituiscono un ricorrente *topos*) Saraccini sarebbe preda di una sorta di delirio verbale, nel quale si fronteggiano varie voci, variabili nell'orientarsi e nel porsi. E tuttavia la logica di tali voci sembra seguire, nelle forme come nei motivi, una linea unitaria (frutto di assemblaggio prima ancora che di montaggio) pur se niente affatto unica. Il nesso polivoco del

4 *Ivi*, p. 187.



romanzo sembra qui scindersi nelle sue varie componenti. Così interpretare questo passo come attribuibile a Saraccini appare legittimo, ma non del tutto soddisfacente. Narratore, autore, personaggio non sembrano, in realtà, esaurirne del tutto le potenzialità. Il soggetto dell'enunciazione appare complessivamente variabile e «automatico» (per riprendere l'aggettivo che si ripeterà ossessivamente nelle pagine che seguono immediatamente, a definire le condizioni della vita nella realtà tardocapitalistica), ossia incontrollato, ma lontano dal flusso di coscienza. Le «cose» parlano da sole, disordinatamente, ma in ciò si trova una logica: quella, propriamente, della reificazione.

Nella sua classica indagine sulla enumerazione caotica, Leo Spitzer si allontana, in almeno un caso, dalla poesia, per rilevare una tradizione in prosa che va da Rabelais a Balzac, che prosegue poi nella poesia di Whitman. È il cosiddetto «“stile bazar”, dove si confondono tutte le classi di oggetti», «l'esotico e il familiare, il gigantesco e il minuscolo, la natura e i prodotti della civiltà umana»⁵ anche sulla base di assonanze, derivazioni etimologiche, classi e sottoclassi, e anche secondo «criteri di raggruppamento per suffisso o per associazione di idee».⁶ Assistiamo così nel romanzo a una strategia di scrittura fondata sulla tecnica associativa, allo «sgranarsi dei frammenti tagliati via da qualsiasi speranza d'universale»;⁷ Volponi sembra seguire questa tradizione di stile, variandola e ammodernandola secondo una ossessiva «disposizione frattale».⁸ In tale organizzazione del discorso l'apparente caos è governato (come del resto anche in Balzac) da un principio regolatore tipicamente geometrico; le determinazioni e le aggregazioni verbali che si susseguono dipendono largamente da un rapporto di consequenzialità, da un frazionamento progressivo e crescente dell'inventario delle cose e dell'esperienza, non da associazioni libere o inconse. E ciò avviene indipendentemente dalle modalità prescelte per costruire le catene verbali – logiche, descrittive, elencative o fonetiche che esse siano. Anche per questo il paragrafo sembra una *mise en abîme* strategica dell'intero romanzo, nel quale le prospettive e i punti di vista, le varie “voci” e i vari modi dell'enunciazione si susseguono diversificandosi, talvolta pure accavallandosi, così come i temi e le spinte e le ossessioni ideologiche. Ma, oltre che variabile, il soggetto rimane sempre, o quasi, indeterminato e impersonale, quasi volesse essere, esso stesso, una rappresentazione del mondo modernamente “oggettiva”: ossia – in realtà – parziale

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

5 L. Spitzer, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in «L'asino d'oro», II, 3, maggio 1991, pp. 92-130: rispettivamente pp. 103 e 102.

6 *Ivi*, p. 103.

7 E. Zinato, *Introduzione*, in Volponi, *Romanzi e prose III*, p. XIII.

8 La suggestione viene da una lettura di Gadda e Céline che troviamo in W. Krynski, *Il romanzo e la modernità*, Armando editore, Roma 2003, pp. 149-53.

e anamorfica. Il ricorso alla prosopopea che tanto originalmente caratterizza il romanzo, si ripresenta qui in forme e modi astratti, e in questo modo l'universale consumarsi del pianeta può essere posto in prospettiva: in prospettiva critica, naturalmente.

2.

Ma proviamo ad allargare il discorso, spostandoci dalla scrittura ad un altro ambito formale, quello morfologico e costruttivo. Questo appare omologo ed equivalente, nella sua organizzazione, alla scrittura, replicandone su vasta scala le modalità: quasi come nella struttura cristallina. Se ci disponiamo a descrivere il romanzo nella sua organizzazione testuale, constatiamo in essa, con molta evidenza, il processo – di ascendenza tipicamente modernista – di «disarticolazione dell'intreccio».⁹ Siamo d'altra parte oltre il montaggio, tuttavia, in quanto questa tecnica prevede pur sempre una tentazione dell'unità, che mantiene la sua influenza centripeta, anche se proiettandola sul versante della lettura e del recettore; mentre la frantumazione frattale (o talvolta rizomatica, come si sarebbe pure tentati di dire) dell'intreccio di Volponi lascia spazi allegoricamente vuoti, irrelati. Il movimento di sedimentazione della trama, di norma tendenzialmente verticale, è qui sottoposto a forti torsioni, ponendo il lettore talvolta in condizioni di incertezza. Non sempre, infatti, è possibile immaginare una scena nella naturale sequenza cronologica. Il romanzo, «articolato in due parti e narrato in terza persona, è privo di un vero e proprio movimento temporale. Prevale viceversa la *descriptio* [...] e dominano vasti *tableaux*, scenografie, riquadri, monologhi privi di tutela diegetica, dialoghi a sfondo gnomico e didattico».¹⁰ Nonostante un inizio (Saraccini contempla dall'alto la valle e la città, novello Rastignac, in attesa di un decisivo incontro con Nasàpeti) e una conclusione drammatica e grottesca (la morte dello stesso Nasàpeti), il romanzo appare così decisamente acentrico e tendenzialmente sincronico o acronico: un po' *retablo*, un po' *patchwork*. Non solo esso segue due storie principali che s'intrecciano (la prima, decisamente più ampia e dispiegata, quella di Saraccini; la seconda, speculare e minore, quella dell'operaio Tecraso – scaturita, come si sa, da un secondo progetto narrativo –, che appare quasi subito in un incontro fortuito col primo, per poi trovare maggior spazio – e drammaticamente – nella seconda parte);¹¹ esso è anche popolato di numerose figure di con-

9 Su questo aspetto cfr. soprattutto R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a c. di R. Luperini e M. Tortora, Liguori, Napoli 2012, p. 29.

10 Cfr. Zinato, *Commenti e apparati*, in Volponi, *Romanzi e prose* III, p. 805.

11 È lo stesso autore a dar notizia della stesura originaria di due romanzi, il secondo dei quali confluisce poi nel primo «con funzioni palesemente contrappuntistiche»; cfr. Zinato, *Introduzione*, cit., p. XIX (a Zinato si deve la breve osservazione citata).



torno relativamente autonome, di quadri separati e senza sbocco, di digressioni senza uscita e senza ritorno apparente, e soprattutto di voci e stili differenti e divergenti: racconto in terza persona, dialogo, cronaca, diario, referto, apologo, “fiaba” allegorica. I suoi materiali tematici sono come quadernati senza apparente ordine davanti al lettore, e di conseguenza l’organizzazione dello spazio testuale è decisamente orientata alla orizzontalità, proprio per la differenza e distanza dei vari quadri, che s’intersecano e s’interrompono, e restano privi peraltro di valore gerarchico. Le indicazioni di soglia dell’autore sono scarse: prima e seconda parte, e in essa capitoli segnati in numeri romani, poi, all’interno, sezioni in numeri romani di corpo minore, infine una normale sequenza in numeri arabi: questa suddivisione suggerirebbe una precisa organizzazione sulla base di consequenzialità e focalizzazioni via via più ravvicinate: ma, leggendo, ci si accorge che ciò non è vero, non sempre. La numerazione non organizza ma, nel porre parti in sequenza, piuttosto disarticola. L’ordine, la ricostruzione non tanto cronologica quanto logica, non tanto della *fabula* quanto dei temi, dell’intreccio e del senso generale è demandato al lettore, alla sua razionale, e non certo arbitraria, cooperazione nella ricomposizione del *puzzle*. Ciò può essere anche l’effetto delle lunghe fasi di composizione del romanzo, dei vari materiali originari che lo compongono,¹² ma è certo che anche l’eventuale eterogeneità di partenza è perfettamente funzionale a una nuova, originale ed efficace *synthesis*. Non è qui opportuno percorrere descrittivamente l’intero romanzo. Basti soffermarsi – come *pars pro toto* e senza approfondimenti tematici e formali – su uno dei capitoli: prendiamo in esame, per l’esemplare varietà e ricchezza di temi e modi, il secondo della prima parte; molto ampio (una settantina di pagine) e suddiviso in sette paragrafi di lunghezza variabile.

Parte prima, capitolo II, 1° paragrafo: è un tratto molto esteso, circa 17 pagine, ma soprattutto molto composito al suo interno. Ha inizio con un diario di Saraccini (o meglio, *su* Saraccini in attesa del suo destino aziendale) la cui prima data è il 4 maggio, ore 8, dunque circa tre mesi dopo l’avvio dell’azione. Le riflessioni riportate dal narratore sono interpolate da altre considerazioni digressive sull’arte, e in particolare su alcune figure di pittori trecenteschi studiati da Longhi, fra i quali si distingue François Nomé, detto Monsù Desiderio, col quale il dirigente illuminato finisce per identificarsi, pur sentendo la necessità, anche, di separarsene. Nella lunga attesa Saraccini compie una sorta di inchiesta fra dirigenti di medio livello, e valuta le invidie e le bassezze della competizione per il potere. Ad alcuni di questi egli offre il suo aiuto, peraltro di scarso effetto. Il paragrafo è chiuso da un colloquio con Nasàpeti, che pare meno propenso ad affidarsi

Paolo Volponi,
Le mosche
del capitale

12 Su questo argomento cfr. il contributo di Zinato, *Un travaglio creativo*, in G.C. Ferretti, E. Zinato, *Volponi personaggio di romanzo. Con tre testi inediti*, Manni, Lecce 2009, pp. 35-56.

a Saraccini. A ciascun quadro corrisponde una diversa modalità di scrittura: cronachistica, referenziale, evocativa e altro ancora.

2° paragrafo: si riparte (ma visionariamente: «Nasàpeti si rigirava i propri roveli su per le lunghe canne del naso, fino alla volta del palato, e poi giù involtolate di nuovo sapore, su tutta la lingua») dalle perplessità del Presidente, che pensa di affiancare a Saraccini un diverso e più rude dirigente, Sommersi Cocchi, che alla fine del romanzo assumerà il potere nell'azienda assieme ad un altro dirigente non meno rozzo, Lanuti; questi poco dopo sarà a sua volta incontrato da Saraccini. Le distanze fra due visioni del mondo capitalistico (progettuale e strategico quello di Saraccini, pragmatico e fondato sul comando quello degli altri dirigenti) diviene visibilmente crescente. Su incarico di Nasàpeti, Saraccini redige un breve documento, una proposta di organizzazione aziendale, che leggiamo in tutte le sue articolazioni tecniche, seguita da un testo poetico nel quale evidentemente il giovane, illuso dirigente mostra i suoi orientamenti da Maestro riformatore: la fabbrica dev'essere anche luogo di progetto sociale e di bellezza (è, come sappiamo, l'idea olivettiana, mai rigettata ma ormai percepita da Volponi come illusoria). Riprende la scansione diaristica del precedente paragrafo, e riprende in essa anche la successione di quadri allegorico-evocativi (immagini dei dipinti interpretati – forse – da Saraccini) intercalati da pagine su piani aziendali. Giungiamo così al 1° agosto: l'anno, veniamo a sapere, è il 1975.

3° paragrafo: Saraccini ha un incontro con Lanuti, che irride alla sua cultura problematica e propone un «nuovo ordine aziendale sicuro e univoco», ossia autoritario. Cerca vanamente aiuto nel Presidente, poi si confida con una donna (una segretaria di vertice) con la quale ha un incontro privato con implicazioni anche erotiche; anche da costei non riesce ad avere molto conforto. Inutile anche il successivo incontro col Presidente. Saraccini pensa a sé per il ruolo di promotore di una democrazia industriale.

4° paragrafo: siamo giunti al capodanno (si immagina a quello successivo del 1976) e Saraccini passa la sera in casa della madre. Poi, per strada, viene prelevato da una raffinata donna, affascinante designer, che lo conduce a un *party* a casa sua, fra artisti e uomini e donne di potere. L'atmosfera da cerimonia sociale esclusiva, le continue allusioni e profferte erotiche di molti degli illuminati presenti involgariscono la scena e rivelano l'inconsistenza vacua di questo ceto. Fra i vari paragrafi è l'unico ad essere occupato solo da una scena.

5° paragrafo: l'impianto narrativo si trasforma radicalmente. Con un netto e imprevedibile cambio di prospettiva, quanto mai straniante, Volponi presenta ora, come narratrice, la borsa riservata del Presidente, quella in cui lo stesso conserva atti, appunti e progetti segreti e non ancora elaborati. Si noti, non si tratta di un breve interludio, di un *divertissement*, ma di un ampio momento digressivo. La borsa c'informa anche delle opinioni del Presidente su Saraccini, attraverso i suoi appunti cui, sola, può accedere. Conosciamo così meglio, dall'interno, le segrete logiche del potere, i



dubbi di Nasàpeti che crescono proprio a partire dall'indecisione di Saraccini, che si rivela dunque poco atto al comando, nonostante la stima complessiva che lo circonda e che si conferma anche dalla lettura del documento progettuale del giovane dirigente: del quale sappiamo adesso che ha lasciato l'azienda, in modo tutto sommato brusco. Più che le notizie che ci dà sulle vicende e motivazioni aziendali, tuttavia, è proprio l'ottica rigorosamente e grottescamente *d'en bas* quel che più conta: l'inverso, e il complemento, di quella *d'en haut* con cui prende l'avvio il romanzo e che talvolta si ripresenta.

6° paragrafo: la componente straniante e visionaria del romanzo si rafforza e si amplia in questo paragrafo, il più lungo e mosso del capitolo, suddivisibile a sua volta, come il primo, in varie sequenze e riprese. Siamo trasportati ora (ma lo capiremo a poco a poco) alla grande fabbrica di Bovino, chiara allusione alla FIAT. L'insieme delle scene ha luogo, ancora una volta, di notte. Dapprima, fra i ficus ornamentali, il calcolatore e la luna danno vita al passo forse più celebre del romanzo, il loro dialogo allegorico; impercettibilmente entrano in scena dapprima il pappagallo del dottor Astolfo («fortunato possessore di tante armi fatate, addirittura in contatto col cielo, un ippogrifo»)¹³ poi il militaresco Radamès, capo delle guardie, già repubblicano: la voce autoriale si nasconde in una lunga relazione del calcolatore su questa figura sinistra, vera incarnazione del reale potere in fabbrica, appena attenuata dall'illuminismo di Astolfo, impotente contro di lui. Scompare la luna alla luce dell'«aurora industriale»¹⁴ e ha spazio, adesso, il lungo monologo di sfogo del pappagallo, singolare consulente del dott. Astolfo: l'uccello (personificazione variabile di diverse figure e funzioni sociali, ma anche del relitto di "natura" ancora presente nel mondo industriale, nella «seconda natura» annunciata a suo tempo da Vittorini) lamenta l'ostilità del maggiore Radamès, che di tanto in tanto riesce a governarlo a modo suo, maltrattandolo e sottraendolo alle cure del distratto Astolfo. E durante uno di questi soggiorni, propiziato da un vecchio dirigente conservatore, il capo delle guardie trova, a sua volta, sfogo, lamenta la debolezza dell'ordine aziendale, in un delirante monologo di stampo fascisteggiante, al termine del quale si rialza, rinfrancato, conscio del suo "dovere" e del suo potere. Con questa allegorica rappresentazione della dualità del potere (riformatore e progettuale, quando possibile, ma autoritario e decisamente fascista quando serve) si chiude il lungo paragrafo, un piccolo e composito romanzo nel romanzo.

7° paragrafo: corrono voci, e giungono anche a Bovino, sul progetto di Nasàpeti di ristrutturare l'azienda con a capo, in condivisione, gli incompatibili Saraccini e Sommersi Cocchi; Astolfo pensa di approfittare delle esitazioni del Presidente della MFM per tentare di sottrargli i servizi del primo, dal quale è incuriosito e attratto, forse perché lo ritiene un alleato possibile nel processo di ammodernamento strategico della sua azienda.

13 Volponi. *Romanzi e prose* III, p. 118.

14 *Ivi*, p. 104.

Con l'aiuto del pappagallo, che funge da consulente e che lo rinforza in una serie di dialoghi da pari a pari, egli briga astutamente in modo da mettere Saraccini in cattiva luce, proprio per meglio attirarlo nella sua azienda. Questa azione sarà proseguita nel capitolo successivo.

Va da sé, va ripetuto, che in questo riassunto di sequenze viene trascurato un aspetto decisivo: l'insieme delle componenti tematiche e ideologiche, la molteplicità dei motivi che affiorano, la scrittura virtuosistica e il suo spessore straniante e rivelatore. Nonostante ciò, la forma romanzesca qui riassunta (composizione e successione di scene, voci, prospettive, scritture) è essa stessa momento di chiarimento tematico e ideologico, non solo di sperimentazione, proprio in virtù della sua forma "scomposta" e disordinata; specie se si proietta la vorticosa pluralità di temi e stili di questo capitolo sull'insieme del romanzo. Lo straniamento che proviene dalla parola affidata a oggetti inanimati, a piante o ad animali ne è poi una variante. Mi sia consentito un raffronto azzardato, quello con il poema di Ariosto, modello e archetipo di tutte le forme simili (del resto presente nel romanzo mediante varie allusioni, dal nome di Astolfo, nipote di donna Fulgenzia, al riferimento all'ippogrifo che sarebbe in suo possesso). A uno dei primi e più ammirati interpreti del poeta ferrarese, Giovan Battista Pigna, è dovuta una definizione molto acuta e anche per noi interessante: «et perché d'erranti persone è tutto il poema, egli altresì errante è, in quanto che piglia et intermette infinite volte cose infinite».¹⁵ Pigna individua qui un nesso contenutistico-formale decisivo per il genere cavalleresco, e per tutte le definizioni di genere letterario: la connessione fra tema e morfologia di un testo. L'infinito, frustrante *entrelacement* di Ariosto è dunque una cosa sola col tema e col messaggio del testo. Col dovuto *décalage*, abbiamo una connessione simile in Volponi: un romanzo moderno che lascia intravedere influenze "romanzesche" (mi si passi il gioco di parole) e che queste ultime piega tuttavia a un altro scopo: quello di mostrare la perdita di un centro, che, se produce l'impossibilità del racconto, tema di una pagina del romanzo spesso citata, e giustamente, fa ciò solo connettendo direttamente ed esplicitamente tale crisi (a tre quarti di secolo dal *Si gira...* pirandelliano) alla trasformazione epocale dello stato, delle istituzioni, del sistema produttivo e comunicativo, della società dispersa e frantumata nella fantasmagoria della merce: è tale condizione appiattita e indifferenziata della sfera sociale a parlare da sola, a emergere casualmente e automaticamente dalla pagina: «Niente. Non c'è niente da raccontare. Non si racconta più. Lo stato procede, si ferma, si corregge secondo la crisi che gli è stata assegnata dall'industria. La crisi delle istituzioni è crisi delle sovrastrutture e delle produzioni. Non c'è proprio niente

15 G.B. Pigna, *I romanzi*, Bottega d'Erasmus, Venezia 1554, p. 44.

da raccontare. Non c'è più Madame Bovary. Ci sono le categorie sessuali, i prodotti farmaceutici, letterari, cinematografici, dietetici, comportamentali, obbligativi». ¹⁶ E poco prima il dottor Tozzo (il custode dell'ortodossia gerarchica di fabbrica, cui Volponi dà le sembianze di un cane iracondo), rude interlocutore di Astolfo, era stato ancora più aspro ed esplicito, ma anche più lucido sulla verità della ragione industriale:

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... e raccontare cose distanti e con lingua esterna e ferma sarebbe inutile e ripetitivo. Ecco perché bisogna strappare, strappare al suo globo pezzi anche rotti e mischiati... ¹⁷

Non è possibile il romanzo perché non è possibile raccontare la città, la *civitas*, di cui appaiono ormai solo frantumi dispersi, «pezzi rotti e mischiati». Pare un'autodefinizione della forma di *questo* romanzo, e insieme lo svelamento del suo momento ideologico in radice. L'*entrelacement*, l'acronia, la diffusione "orizzontale" e caotica dell'intreccio, la «disposizione frattale» della scrittura ne sono la necessaria *facies* morfologica. Un romanzo sul potere – anonimo, impersonale, automatico, oggettivo, informale e informe – non può che avere una forma omologa. Per parafrasare Giovan Battista Pigna: occorre che un romanzo originato dal trauma della disgregazione sociale e culturale, fondato sulla dispersione del significato, sia esso stesso disperso e smembrato, e che porti a galla frammenti e scritture, frammenti di scritture.

3.

Sebbene non importi qui collocare o classificare Volponi e questo suo romanzo entro una tendenza letteraria, è chiaro che la sua esperienza risiede entro quella «galassia delle sperimentazioni» novecentesche «che riprendono e prolungano, in forme estreme, la tradizione delle prime avanguardie novecentesche e del modernismo». ¹⁸ La storiografia e la didattica sul Novecento stenta ancora ad accogliere la nozione di Modernismo per la letteratura italiana, nonostante i molteplici studi apparsi nell'ultimo quindicennio. La scomposizione della forma, sia sul piano della costruzione del romanzo sia in quella dei capitoli e perfino dei paragrafi e dei quadri; l'effetto straniante del montaggio, sebbene aggiornato ed esteso, per l'appunto, alla scrittura, che eccede i conte-

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

¹⁶ Volponi, *Romanzi e prose* III, cit., p. 150.

¹⁷ *Ivi*, p. 149.

¹⁸ Così G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 360.

nuti della narrazione e che «si rivela in quanto mediazione artificiosa»;¹⁹ la pluralità (anche se non simultanea) delle voci e dei punti di vista, la presenza di vari generi e modi, la distribuzione acronica o sincronica di taluni materiali narrativi (appunto una sorta di moderno *entrelacement*), che comporta, come si è visto, anche una quota di indeterminazione nella collocazione cronologica degli eventi; l'alternanza "tonale" delle varie parti, che oscillano fra astrazione e riflessione, emotività disforica e raggelata, referto oggettivo ed empirico; infine, e in una parola, la presenza, molto evidente, sebbene celata dall'eccedenza formale, di un nucleo saggistico nel romanzo (riguardo al quale aspetto, è stato giustamente richiamato un «immaginario lavoro di forbici» condotto da Volponi «nel tentativo di individuare e isolare, far coagulare e analizzare i principali temi saggistici presenti nel romanzo»);²⁰ tutte queste procedure, che abbiamo già varie volte richiamato, e che possiamo riassumere anche nel concetto generale di opacità narrativa, sono state messe a punto (in molti diversi modi) dalla tradizione modernista. Sarebbe probabilmente una forzatura inscrivere Volponi entro questa tendenza, ma essa è certo un presupposto e un punto di riferimento per la sua narrativa, sia pure con la mediazione apportata dal *nouveau roman* e dalla *école du regard*.

A queste componenti dobbiamo tuttavia aggiungerne un'altra, quella che ho inizialmente definito, in modo sommario, visionarietà. Ho scelto il termine non a caso o per la sua capacità di suggestione. Esso appartiene alla prima tradizione critica sul realismo, ed è dovuta al Baudelaire accidentale ma acutissimo lettore di Balzac in una nota su Gautier. Si tratta di un passo di grande interesse, opportunamente ma parzialmente riproposto di recente in Italia da Federico Bertoni, nel suo importante studio sul realismo.²¹ La visionarietà, che Baudelaire individua come tratto essenziale di Balzac, più che la riconosciuta capacità di osservazione, comporta e contiene il realismo, l'oggettività: ma anche li eccede, in direzione da una parte espressionistica, dall'altra prefiguratrice; non è tendenza al fantastico né previsione di mondi, ma lettura acuta delle nervature e dei processi iscritti nelle apparenze statiche, dell'ombra inscritta e già visibile

19 *Ivi*, p. 338; per il protendersi di tendenze moderniste anche nei decenni a noi più prossimi, cfr. anche le già richiamate pagine di Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit.

20 G. Fichera, *Tolto dall'io, preso dalla storia. Studio sul saggismo di Volponi*, Nerosubianco, Cuneo 2012, studio nel quale opportunamente si estende la componente saggistica ai romanzi, in particolare a *Le mosche del capitale* (pp. 101-45). Leggiamo ancora nel saggio dello studioso la seguente sintesi, poi sviluppata nelle pagine successive: «Ne è sortito un pannello formato da sei riquadri, imperniati su alcuni punti indicabili brevemente così: il concetto di soglia fra finzione e realtà, la sconfitta del lavoro vivo, la morte della narrazione, la fine della natura e il trionfo dell'artificiale, lo statuto artificiale dell'arte, il potere come unico personaggio» (p. 105). Sulla questione del saggismo nel romanzo insistono anche vari tratti dello studio di Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit.

21 F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, pp. 197-98.



nel pieno e nella luce.²² Il realismo si protende così, per Baudelaire, verso confini non previsti dai suoi più decisi sostenitori. Un passo – purtroppo necessariamente breve – qui ripreso dal testo francese, mi pare, oltre che illuminante in sé, anche capace di prefigurare tendenze successive dell’arte narrativa, e, fra l’altro, di fornire a noi strumenti di lettura *anche* di Volponi; e porre sotto un fascio di luce le relazioni fra realismo e arte del Novecento:

Et comme tous les êtres du monde extérieur s’offraient à l’œil de son esprit avec un relief puissant et une grimace saisissante, il a fait se convulser les figures: il a noirci leurs ombres et illuminé leurs lumières. Son goût prodigieux du détail, qui tient à une ambition immodérée de tout voir, de tout faire voir, de tout deviner, de tout faire deviner, l’obligeait d’ailleurs à marquer avec plus de force les lignes principales, pour sauver la perspective de l’ensemble.²³

Annerire le ombre, far risaltare la luce, e al tempo stesso curare il dettaglio in maniera ossessiva, perché il mondo si offre allo sguardo con una smorfia che cattura (dunque con una deformazione) è, se vogliamo (e non credo di esagerare) il procedimento scelto da Volponi nel suo romanzo: la tradizione del realismo giunge qui al suo punto estremo, sfiora l’espressionismo e l’allegorismo novecentesco. Ma, naturalmente, le distanze sono altrettanto importanti delle prossimità: il dettaglio marcato e al tempo stesso analitico fino all’ossessione non serve a Volponi a delineare il personaggio, la società, gli ambienti, la storia secondo modalità ispirate al realismo o anche all’espressionismo, ma personaggi, società, ambienti, storia *nella forma reificata* che questi assumono nella vita di oggi, entro la inquietante e raggelata maschera del potere.

A parlare sono infatti le “cose”, i processi, e non solo nel paragrafo dal quale siamo partiti ma in molte parti del romanzo; qui, semmai, il procedimento è concentrato ed esclusivo. Non più soltanto gli oggetti, investiti grottescamente di sacralità e personalità soggettiva, ma l’universo reificato ed estraniato, nel quale i mutamenti avvengono (o così vuol farsi credere) indipendentemente dalle volontà umane: processi senza soggetto, insomma. La subalternità umana alla logica anonima del «dominio oligarchico assoluto», dell’«universo» dal quale, non va dimenticato, il frammento parte, vuol diventare, nell’ideologia di siffatto dominio, quello che Lacan definisce «discorso del capitalista», pura oggettività, fornita per di più di pretesa sostanza etica, spinta all’identificazione di necessità e scelta.

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

22 Zinato riporta un appunto dell’autore che potrebbe alludere a una prosecuzione della materia fantascientifica di *Il pianeta irritabile*. «Una premessa: l’unico realismo è la fantascienza, la ricerca finta, cioè l’esagerazione, l’accanimento» (Zinato, *Commenti e apparati*, cit., p. 790); si noti la convergenza fra questa posizione e, ad esempio, quelle espone nel recente saggio di W. Siti, *Il realismo è l’impossibile*, Nottetempo, Roma 2013.

23 Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier*, in *Oeuvres complètes*, Robert Laffont, Paris 1980, p. 502.

Il percorso di Faust colonizzatore giunge al suo anonimo compimento. Ma un radicale e originale anamorfismo mette in questione e in prospettiva, qui, la pretesa della verità e del bene nella quale il potere vuole rappresentarsi.

E ancora: il dominio oligarchico assoluto è «narcisistico quanto cinico». È una coppia di aggettivi sorprendente: dalla loro sintesi nasce il termine «narcinismo», coniato dapprima dalla psicoanalista di scuola lacaniana Colette Soler e diffuso in Italia soprattutto da Massimo Recalcati. Ma in questa accezione da sociologia psicoanalitica – se esistesse un campo così delimitato – esso riguarda i comportamenti sociali diffusi, soprattutto fra i giovani e ancor di più fra i giovani culturalmente deprivati. Scaturito dalla estinzione del desiderio in funzione del piacere immediato, dunque dalla fine della progettualità a vantaggio del “turboconsumo” immediato e della frammentazione della vita empirica, da una parte; dalla (realistica) constatazione della chiusura degli orizzonti nel mondo del lavoro e della costruzione del sé, dall'altra, il «narcinismo» diffuso e passivo è il complemento di un altro, organizzato progetto sul mondo, quello dell'universale dominazione oligarchica del capitale. Il potere e i subalterni, i potenti consapevoli e i deprivati ignari stringono un mostruoso patto. Con un atto linguistico realmente prefiguratore e «visionario», Volponi delimita e definisce un gesto e un progetto – permanente – del potere, nella sua attuale versione “turbocapitalistica”; il cui obiettivo è anche quello (che un frammento del paragrafo dichiara) di conseguire il consenso e l'“amore” dei ceti e delle classi sottomessi. Sadismo, tecnicamente.

La grande aspirazione del capitale, dell'economicismo degli “economisti”! Quella di un'autoregolazione dei processi sociali, non solo perché proni e silenti siano i subalterni spossessati, ma anche perché essi aderiscano fin nelle più intime fibre al suo «discorso»! Questa visione – scienziata e soprattutto economicistica – sembra esser penetrata e aver reso subalterni anche settori di pensatori e di scuole “di sinistra” e marxiste, fra quanti, sia pur per opporsi al marxismo volgare, lo trasformano in una sorta di scienza economico-filosofica: e ciò perfino in anni prossimi al '68. Così anche in Louis Althusser, non in un teorico qualunque, possiamo leggere, a proposito della struttura economica, che essa «non è un'essenza esteriore ai fenomeni economici [...]: al contrario implica che la struttura sia immanente ai suoi effetti, causa immanente ai suoi effetti nel senso spinoziano del termine»;²⁴ l'osservazione non è affatto peregrina, se non fosse che dal ragionamento spinoziano di Althusser vien fuori un essenzialismo, un olismo al quale non si sfugge. La lettura

24 L. Althusser-E. Balibar, *Leggere il Capitale*, trad. it. di R. Rinaldi e V. Oskian, Feltrinelli, Milano 1968, p. 198.



critica e filosofica dell'opera di Marx finisce così col legittimare l'assetto produttivo e di potere capitalistico, in quanto rinuncia a leggere gli antagonismi e le contraddizioni impliciti in quel sistema: rinuncia a leggere la "vita". E Althusser, con Balibar, si espone così a severe e puntuali critiche, anche irridenti, non di un filosofo ma di uno storico di cultura radicale come E.P. Thompson, che proprio all'idea althusseriana di un processo (storico) senza soggetto (sociale) si appiglia per la sua demolizione critica delle posizioni dei due filosofi francesi; in esse egli vede infatti il prevalere di un marchingegno economico-sociale, un «*orrery*» immane e incontrollabile (oltre che, naturalmente, inattaccabile da qualunque acido critico e da qualunque movimento della società).²⁵

«Le funzioni svolte un tempo dalla ragione oggettiva, dalla religione autoritaria o dalla metafisica sono affidate ora ai meccanismi di reificazione dell'anonimo apparato economico», ha osservato Max Horkheimer in uno dei molti saggi dimenticati e rimossi dalla dominante e pervasiva ragione strumentale.²⁶ E aggiunge:

La completa trasformazione del mondo in un mondo di mezzi anziché di fini è essa stessa la conseguenza dello sviluppo storico dei metodi di produzione. Via via che la produzione materiale e l'organizzazione sociale diventano più complicate e reificate, sempre più difficile diventa riconoscere i mezzi come tali, in quanto essi assumono l'apparenza di entità autonome.²⁷

Potrebbe essere, questo, un commento – o un presupposto – alle pagine del romanzo. La generale combustione del pianeta in un autoconsumo inarrestabile e folle, che in sé divora fonti energetiche, lavoro, intelligenze, e naturalmente carne e sangue, appare il fine inevitabile del processo sociale. Esso si rivela però totalmente riassorbito nelle funzioni automatiche della riproduzione incorporata nei processi tecnologici. Lo dice chiaramente il calcolatore alla luna: «Sono io lo strumento delle decisioni del capitale». ²⁸ Un esecutore anonimo per un'entità anonima, e irraggiungibile. Le miserie della MFM o della fabbrica di carne in scatola di Bovino appaiono, in questa prospettiva, solo grotteschi e accidentali dettagli di un «dominio oligarchico assoluto», che, certo, si presenta e forse si crede la sola realtà che conti, ma che per questo è anche narcisistico e cinico. Nell'organizzazione sociale capitalistica, ha scritto Lukács nel suo grande saggio sulla reificazione, la «oggettivazione razionale occulta anzi-

Paolo Volponi,
*Le mosche
del capitale*

25 Cfr. E.P. Thompson, *The Poverty of Theory*, Merlin Press, London 1980. Il lunghissimo e demolitorio saggio su Althusser, *The poverty of theory or an orrery of errors*, è alle pp. 193-397.

26 M. Horkheimer, *Eclisse della ragione* [1947], trad. it. di E. Vaccari Spagnol, Einaudi, Torino 2000, p. 41.

27 *Ivi*, p. 91.

28 Volponi, *Romanzi e prose* III, p. 98.

tutto il carattere cosale immediato – qualitativo e materiale – di tutte le cose. In quanto i valori d'uso appaiono senza eccezione come merci, ricevono una nuova oggettività, una nuova cosalità».²⁹ Occulta: ossia rende invisibili il lavoro e gli esseri umani, ma anche la struttura sociale che genera il potere. Da qui, dovrebbe essere noto, il carattere spettrale della società capitalistica, da qui la natura fantasmagorica della merce.

È singolare che alla fine degli anni Ottanta tocchi a uno scrittore di formazione non marxista, a un convinto sostenitore della razionalità dell'industria e di un suo progetto sociale progressivo quale Paolo Volponi, il compito di scrivere il romanzo più disincantato e lucido – oltre che moderno e originale – sul mondo capitalistico e sulle leggi occulte che lo governano. Nel clima del postmodernismo ormai diffuso e della diffusione del pensiero debole, quando in molti – taluni anche insospettabili – definivano il nostro come il migliore dei mondi possibile e cantavano la fine della storia, il romanzo di Paolo Volponi piomba nella società letteraria come un ectoplasma o un masso erratico. In questo mondo, *di* questo mondo, naturalmente, ci dice il romanzo, «non c'è niente da raccontare». Non c'è niente da raccontare perché il mondo reificato s'installa e si racconta da sé; il narratore non può che assumere vari volti, e anonimi e imprecisi e incerti, incarnarsi in varie voci indeterminate, entro la pagina. Quel po' che ne appare, tuttavia, relitto irriconoscibile, assume come suo compito quello di denegare ogni legittimazione a tale autonarrazione, rovesciandola in disillusa distopia e ponendola in prospettiva ferocemente e grottescamente critico-negativa.

29 G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, trad. it. di G. Piana, Mondadori, Milano 1973, p. 120.