



SCUOLA
DOTTORALE
INTERNAZIONALE
DI STUDI
UMANISTICI



FACOLTÀ DI
LETTERE E FILOSOFIA
UNIVERSITÀ
DELLA CALABRIA

**SCUOLA DOTTORALE INTERNAZIONALE DI
STUDI UMANISTICI**

**RELAZIONE FINALE APPROVATA NEL CONSIGLIO DIRETTIVO
DELLA SEDUTA DEL 24 NOVEMBRE 2011**

Candidato: dott.ssa Antonella Falco
Indirizzo in *Scienze Letterarie: retorica e tecnica dell'interpretazione*.
Ciclo XXIII
Supervisore: prof. Giuseppe Lo Castro
Titolo: *Donnarumma all'assalto e Memoriale: una lettura critica*

Antonella Falco ha svolto con buona frequenza la propria attività di ricerca durante il triennio del dottorato e l'anno di proroga, partecipando alle attività del dottorato nel settore italianistico, e contribuendo anche significativamente all'organizzazione di alcuni incontri seminariali. In particolare ha fatto parte di un gruppo di ricerca dottorale, coordinato da Monica Lanzillotta e da me, sul racconto italiano contemporaneo. Tale ricerca ha prodotto un volume, *Scrittori in corso. Laboratorio sul racconto contemporaneo* (Soveria Mannelli, Rubbettino, di prossima uscita entro l'anno) nel quale Falco ha contribuito con il saggio *Tra infanzia e demoni Michele Mari* (pp. 135-154) (Dello stesso autore ha anche recensito *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Cavallo di ferro, 2010, in «Oblío», I, 2-3, www.progettoblio.com, poi in forma più estesa *Appunti di lettura intorno ai Demoni e la pasta sfoglia di Michele Mari*, in «Filologia Antica e Moderna», XXI, 38 (in corso di pubblicazione).

Ha anche partecipato al convegno tenuto all'Università della Calabria sull'opera di Cesare Pavese, di cui stanno per uscire gli atti, con il saggio «*E il ritorno innumerevole dei giorni non gli parve mai destino...*». *La figura di Odisseo nei Dialoghi con Leucò*, in *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, a cura di Monica Lanzillotta, Soveria Mannelli, (CZ), Rubbettino, 2011, pp. 215-232 (in corso di pubblicazione). Ha recensito inoltre Roberto Camero, *Morire per le idee. Vita letteraria di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bompiani, 2010, pp. 216-219, in «Filologia Antica e Moderna», XX, 37, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2010

Antonella Falco ha poi collaborato a molti incontri tenuti nell'università ed è intervenuta in altre iniziative pubbliche, soprattutto sulla letteratura contemporanea, di cui segnalo oltre all'introduzione al volume di Franco Araniti, *Meticccta*, Reggio Calabria, Città del sole, 2011 (in corso di pubblicazione), le presentazioni di Angela Bubba, *La casa*, Roma, Eliot, 2009; Mariapia Veladiano, *La vita accanto*, Roma, Einaudi Stile Libero, 2011; Isabella Marchiolo, *Dieci grandi donne dietro dieci grandi uomini*, Milano, Laurana, 2011. Ha poi pubblicato numerosi articoli, recensioni e interviste sul quotidiano «Calabria Ora», intorno ad autori come Raul Montanari, Laura Pariani, Tullio Avoledo, Giulio Mozzi, Ugo Riccarelli, Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli, Francesco Guccini, Ennio Flaiano, Gianfranco Contini, Cesare Pavese, Philip Roth.

Nella tesi di dottorato di Antonella Falco ha analizzato due romanzi della cosiddetta «Letteratura industriale», *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri (1959) e *Memoriale* di Paolo Volponi (1962). Si tratta com'è noto, di una produzione che rappresenta un superamento del neorealismo su un piano insieme formale (la struttura del romanzo) e ideologico (la descrizione delle nuove condizioni materiali del lavoro con al centro il tema dell'alienazione). La scelta dei due romanzi muove dall'individuazione di alcuni elementi comuni come l'osservazione che le figure di

Antonio Donnarumma e Albino Saluggia rappresentano l'elemento impazzito e non integrato al sistema. Come tali, esse permettono di cogliere l'aspetto oppressivo che si cela dietro l'apparente razionalità e democraticità della moderna fabbrica governata da dirigenti riformisti e illuminati. In entrambi i romanzi Falco individua la centralità della funzione conoscitiva del 'diverso', e della sua irriducibilità alla logica della fabbrica. Dal punto di vista laterale ma non omologato di queste figure emergono temi come lo sradicamento dall'ambiente naturale vissuto da operai di estrazione contadina tradotti in fabbrica, oppure il rapporto tra tempo naturale e tempo industriale, o l'incomunicabilità e la solitudine come condizione del lavoratore e dell'uomo contemporaneo.

Più in specifico la lettura di *Memoriale* opera dei confronti tra Albino Saluggia e altri personaggi "irregolari" che popolano la narrativa volponiana, da Anteo Crocioni de *La macchina mondiale* a Damir Possanza de *Il lanciatore di giavellotto* (quest'ultimo per quanto concerne l'irrisolto complesso edipico dei due protagonisti e le loro difficoltà nella relazione col sesso femminile). Se ne mettono in risalto le suggestioni di autori quali Svevo (per la funzione conoscitiva del nevrotico) e Rousseau (autore entusiasticamente letto da Volponi nel periodo immediatamente precedente la stesura del romanzo e dal quale è probabile abbia tratto ispirazione per delineare alcuni aspetti del pensiero di Albino, nonché una sua embrionale e quasi inconsapevole forma di socialismo). Il romanzo volponiano viene fatto interagire, inoltre, con le opere di altri scrittori della "letteratura industriale", quali *La vita agra* di Luciano Bianciardi e *Il padrone* di Goffredo Parise. Appoggiandosi poi alle interpretazioni di Jacques Le Goff, la dottoranda cerca di dimostrare come l'ossessiva tendenza di Albino a cercare presagi e interpretare segni e sogni, riveli l'espressione di una mentalità di tipo medievale strettamente legata alla pulsione panica che caratterizza il personaggio, incline ad eccessi lirici di fusione con la natura, anche se in modo contraddittorio (essa risulta infatti ora benevola ora leopardianamente matrigna). La disamina del romanzo tiene conto anche di alcuni aspetti linguistici e stilistici, su cui Pasolini fu il primo a soffermarsi, e che mirano a mostrare come il libro si presti a interpretazioni che travalicano i confini della letteratura di tipo industriale.

L'analisi di *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri è condotta alla luce delle categorie sociologiche e psicanalitiche esibite dall'autore stesso. Sposando una chiave interpretativa in senso autobiografico, Falco ritiene che il controllatissimo selezionatore del personale e il furente Donnarumma costituiscano due facce di una stessa medaglia, quasi che il secondo sia l'inconfessabile doppio del primo. Il romanzo è analizzato alla luce del percorso e dei tormenti personali dell'autore nonché di quanto espresso in altri suoi imprescindibili scritti quali *Tempi stretti* e *La linea gotica*, ma anche *Il campo di concentrazione*, nella misura in cui la clinica per malattie mentali adombra metaforicamente la realtà dell'industria, nella quale si annida il moderno male di vivere. Il lavoro di Falco tiene poi conto di come in Ottieri il tema dell'alienazione industriale e della psicanalisi non possa in nessun caso essere scisso dalle problematiche e dalle funzioni inerenti la scrittura: strumento di analisi, di comprensione di sé e di catarsi, valvola di sfogo e ancora di salvezza in un autore attraversato da una necessità quasi curativa di scrivere.

Considerando complessivamente il giudizio, si approva all'unanimità l'ammissione della dott.ssa Falco alla seduta di discussione.

IL DIRETTORE DELLA SDISU
(Prof. Roberto DE GAETANO)





Scuola Dottorale Internazionale di Studi Umanistici

Facoltà di Lettere e Filosofia

Ciclo XXIII

SSD: L-FIL-LET/11 LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

DONNARUMMA ALL'ASSALTO E MEMORIALE:

UNA LETTURA CRITICA

Direttore della SDISU

prof. Roberto De Gaetano

Supervisore

prof. Giuseppe Lo Castro

Candidato

Antonella Falco

Coordinatore dell'Indirizzo

prof.ssa Margherita Ganeri

Anno accademico 2010/2011

INDICE

CAPITOLO PRIMO:

DONNARUMMA ALL'ASSALTO DI OTTIERO OTTIERI pag. 2

CAPITOLO SECONDO:

MEMORIALE DI PAOLO VOLPONI pag. 29

CAPITOLO TERZO:

CONCLUSIONI pag. 71

BIBLIOGRAFIA pag. 93

CAPITOLO PRIMO

DONNARUMMA ALL'ASSALTO

DI OTTIERO OTTIERI

Donnarumma all'assalto è il terzo libro di Ottiero Ottieri e, oltre a consacrare l'autore come scrittore dotato di una sua specifica peculiarità nell'ambito del panorama letterario italiano dell'epoca¹, mette in risalto un nervo scoperto dell'industrializzazione post-bellica, vale a dire il contrasto tra il progresso industriale e il mondo contadino e arretrato dove questo cerca di attecchire. *Donnarumma all'assalto* è infatti ambientato nell'Italia del Sud, dove una grande industria del Nord ha deciso di impiantare un nuovo modernissimo stabilimento. Il romanzo si sviluppa come il resoconto diaristico del giovane intellettuale chiamato a svolgere il ruolo di selezionatore del personale mediante una scientifica valutazione psicotecnica dei candidati. Se all'inizio il romanzo somiglia molto a un'inchiesta sociologica, finisce via via col registrare il dramma della lunga teoria di gente povera e disperata, spesso di estrazione contadina, che quotidianamente si affolla dietro i cancelli della fabbrica implorando un posto di lavoro per il quale i più sono tecnicamente (quando non anche fisicamente) inabili, ma che rappresenterebbe per essi e per le loro famiglie l'affrancamento da una abbrutente condizione di indigenza. Il personaggio di Donnarumma, che dà il titolo al romanzo, rappresenta la forza bruta,

¹ M. P. OTTIERI, *Cronologia*, in O. OTTIERI, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2009, p. LXXXIV :«*Donnarumma all'assalto* viene accolto con grande interesse dalla critica che consacra Ottieri come una personalità precisa e a sé stante nel panorama letterario italiano». Per un profilo biobibliografico di Ottieri si vedano le seguenti opere: T. IERMANO, *Fragili illusioni e alienazione nella società dei consumi: Goffredo Parise, Luciano Bianciardi, Ottiero Ottieri*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, Roma, Salerno, 2000, vol. IX, pp. 1006-1009; G. BARBERI SQUAROTTI, *La letteratura industriale*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. Barberi Squarotti, collaborazioni di G. Baldissoni, C. Marazzini, A. Palermo, F. Portinari, F. Spera, e G. Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1996, vol. V, 22tomo II, pp. 1669-1671; C. SALINARI, *Ottiero e il romanzo industriale*, in *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967, pp. 347-353. D'ora in poi, le opere di Ottieri *Donnarumma all'assalto*, *La linea gotica* e *L'irrealtà quotidiana* saranno sempre citate da questa edizione, direttamente nel testo con l'indicazione della sigla (rispettivamente *D*, *LG* e *IQ*) e del numero di pagina.

primigenia, irrazionale: egli pretende il posto in fabbrica non in virtù delle sue attitudini tecniche, ma per il semplice fatto di esistere, di essere una creatura viva, che ha bisogno, per continuare a vivere, di una fonte di sostentamento. L'approccio del selezionatore aziendale è inizialmente distaccato e razionale, improntato ai dettami della scienza sociologica e psicologica, ma tale atteggiamento non riesce a scalfire l'irruenza istintiva di Donnarumma che rappresenta l'elemento impazzito e non integrato al sistema, la presentificazione dello scacco cui è andato incontro il giovane intellettuale nella sua convinzione, forse un po' troppo ingenua e presuntuosa, di svolgere un lavoro il più possibile improntato a giustizia ed equità in quanto sorretto da un metodo scientifico.

Questa, in breve, la trama di un libro che nasce dalla pressante esigenza avvertita da Ottieri di raccontare la sua esperienza di selezionatore del personale nello stabilimento Olivetti di Pozzuoli, dove giunge il 1 marzo 1955, dopo le vicissitudini legate alla malattia. Adriano Olivetti, infatti, lo aveva assunto nel maggio del 1953 e la sua attività sarebbe dovuta iniziare nel mese di luglio, prima a Ivrea, con tre mesi di apprendistato, poi a Milano. Ma il 13 giugno 1953, mentre si trova a casa dei genitori, a Roma, si ammala di meningite tubercolare, in seguito alla quale trascorre quattro mesi a Firenze, nella clinica del dottor Cocchi, all'avanguardia nella cura di questa patologia. Durante tutto il periodo della malattia, Olivetti gli fa pervenire regolarmente lo stipendio per poi destinarlo, anche per i vantaggi climatici, a Pozzuoli dove Ottieri lavora dal marzo al novembre 1955, vivendo intense esperienze umane di cui conserverà per tutta la vita un vivido ricordo. Scrive la figlia Maria Pace:

La gente del posto lo chiama "pizzicologo", tocca a lui scegliere fra le migliaia di disoccupati i pochissimi che entreranno in fabbrica. Dispone dei metodi più moderni e raffinati: interviste, colloqui, "reattivi" psicologici come i pirolini O' Connor, le rotelle del Moede, il pantografo, il numerico, tanti astrusi giochetti che imbroglia le mani grosse e pesanti dei manovali, degli analfabeti, un codice di leggi nuove che cade accanto a tante leggi vecchie, non scritte, e con esse entra in contraddizione. Perché solo in apparenza il mondo della campagna circostante e quello suburbano della sottoccupazione sono primitivi, anche quella è una civiltà, che fa a pugni con la nuova. Lo psicotecnico del Nord e i contadini e pescatori del Sud: la contraddizione fondamentale e tragica dell'Italia diventa un fatto preciso e concreto, un nodo dolente. Dell'esperienza di selezionatore del personale nello stabilimento dell'Olivetti di Pozzuoli, che fu una delle prime applicazioni della psicotecnica in un'area sottosviluppata, Ottieri scrive in forma diaristica, da marzo a novembre, scandendo i tempi della vita nella fabbrica sulla Domiziana,

bellissima, tutta vetrate e macchinari azzurri e arancioni, immersa in una natura rigogliosa di pini e lecci che l'architetto Luigi Cosenza era riuscito a non tagliare².

Un libro scritto di getto, dunque, seguendo la corrente emotiva dei drammi che gli sfilano quotidianamente sotto gli occhi, ma anche un'analisi lucida dei limiti del capitalismo e dell'industrializzazione – anche quando questi siano "illuminati" – allorché si imbattono nel muro invalicabile dell'atavica e irrisolta questione meridionale. L'autore sembra consapevole, fin dall'inizio, della grande responsabilità che grava sul proprio operato; scrive, infatti, nella premessa al romanzo: «Questo paese è come una miniera umana; cova fra le più profonde ricchezze d'uomini nel mondo. Noi siamo venuti a scoprire un nuovo, difficile oro, sepolto dalla natura e dalla storia» (D, p. 7).

Il diario del 1955 si trasforma solo gradualmente nel romanzo che vedrà la luce nel 1959. I resoconti diaristici vengono «smontati e rimontati con segmenti d'invenzione», mentre viene inserita «una parvenza d'intreccio nella seconda parte del romanzo»³. Ciò non toglie che l'impianto di base sia e rimanga fortemente autobiografico, d'altra parte è lo stesso Ottieri a dichiararsi convinto «che la vita di uno scrittore conti molto per la sua opera»⁴. In vista della pubblicazione, egli si limiterà ad apportare delle modifiche ai nomi di luoghi e persone per renderli meno riconoscibili: non un «aperto realismo», dunque, ma un «realismo della memoria»⁵:

In effetti, gli interventi correttori a penna sulla redazione dattiloscritta, intitolata «Una fabbrica sul mare», agiscono su molti toponimi: da Pozzuoli ribattezzato «S. Maria», alla Domiziana e Capo Miseno resi con i più neutri «statale alta» e «Capo Alto», da Arco Felice diventato «Grotte», a Napoli sostituita con l'iperonimo «città». Svariati i nomi che vengono cambiati, come «Ugo» al posto di Antimo o «Bellomo» in sostituzione di Annibale, ma anche l'Ilva di Bagnoli viene trasfigurata nell'«Acciaieria di Castello», l'Ansaldo nella «M.E.» o la Microlombarda al Fusaro in una più generica «Lombarda». Per lo stesso criterio varianti stico, lo stato maggiore dei piemontesi diviene «lo stato maggiore dei lombardi», mentre la spersonalizzazione dei napoletani e dei puteolani si risolve con «i locali». Anche i

² *Ibidem*, pp. LXXVII-LXXVIII.

³ M. GALATERIA, *Donnarumma all'assalto*, in *Dizionario delle opere*, Torino, Einaudi, 1999, vol. I, p. 384.

⁴ O. OTTIERI, *La nuova letteratura. Antologia e presentazione di Ottiero Ottieri*, «Il Caffè politico e letterario», 9 settembre 1955, p. 26.

⁵ *Ibidem*, p. 26.

calcolatori prodotti dall'Olivetti diventano più genericamente «le macchine». Gli interventi correttori più copiosi, quasi una selva, interessano i cognomi, fra i quali, per citare i più significativi, Cerciello sostituito con «Straniero», «Ripamonti» al posto di Andrina, «Dioguardi» per Panciullo, «Accettura» per Di Gennaro, «Dattilo» per Jovine, «Di Nonno» per De Rosa, «Papaleo» per Pastorello, «Del Carmine» per Ercolese, «Amoruso» per De Simone⁶.

Bisogna aggiungere alla lista dei nomi quello di Giuseppe Ercole, che nel libro diviene «Antonio Donnarumma» e della signorina Casaburi, la «signorina S.» nella finzione narrativa. La maggior parte dei cognomi che nel romanzo sostituiscono quelli veri degli operai, Ottieri li ricava da un elenco telefonico della Puglia⁷.

A parte la richiesta di sostituire i nomi reali con dei nomi fittizi, Ottieri non subisce particolari censure o impedimenti dai vertici dell'azienda, anche se i pochi che avevano letto il libro gliene sconsigliavano la pubblicazione perché «quel racconto di vita industriale avrebbe provocato incrinature all'immagine in Italia dell'ingegner Olivetti»⁸. Il manoscritto fu fatto leggere a Geno Pampaloni, Cesare Musatti e all'ingegner Rigo Innocenti, che ricopriva la carica di Direttore dello stabilimento di Pozzuoli⁹. Pampaloni dapprima consiglia di lasciar «dormire per qualche anno»¹⁰, poi, dopo aver ricevuto da Ottieri una nuova versione del manoscritto, ribadisce il proprio parere contrario: «saremmo accusati di aver carpito segreti e fiducia per divulgarli, di "adoperare" le loro miserie, di offendere quella dignità che Lei intende salvare», scrive riferendosi alla gente di Pozzuoli¹¹. A Cesare Musatti il romanzo «piacque abbastanza» – è Ottieri stesso a comunicarlo in una lettera a Pampaloni – «con alcuni dubbi

⁶ C. NESI, *Notizie sui testi. Donnarumma all'assalto (1959)*, in O. OTTIERI, *Opere scelte*, cit., p. 1688.

⁷ N. FEMIANI, *Ottieri: L'utopia della fabbrica sul mare*, «Corriere del Mezzogiorno», 3 marzo 1999.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Mentre il nome di Pampaloni si può ricavare dall'intervista di Femiani, citata sopra, gli altri due nomi si ricavano dal carteggio inedito di Ottieri conservato presso il Fondo manoscritti del Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia.

¹⁰ Lettera dattiloscritta di G. Pampaloni a O. Ottieri, datata Ivrea 29 marzo 1957, su carta intestata «Olivetti. Direzione per le Relazioni Culturali», parzialmente riportata in C. NESI, *Notizie sui testi*, cit., p. 1684.

¹¹ Lettera dattiloscritta di G. Pampaloni a O. Ottieri, datata Ivrea 28 giugno 1958, parzialmente riportata in *Ibidem*, p. 1686.

di natura aziendale, ma direi parziali»¹², mentre Rigo Innocenti afferma: «a mio parere il lavoro non è pubblicabile [...]. Lei si rende conto che nell'acceso clima polemico che esiste intorno ai problemi delle relazioni umane, delle relazioni pubbliche e dei metodi di selezione del personale un documento come il Suo potrebbe essere facilmente oggetto, a mio parere, di speculazione da qualunque persona che in malafede volesse attaccare la politica della nostra azienda»¹³. Salvo sottolineare in una lettera successiva che quanto da lui affermato «esula ogni valutazione di ordine estetico», limitandosi ad essere «una interpretazione personale in materia di responsabilità aziendale»¹⁴. L'ultima parola, comunque, spetta ad Adriano Olivetti: è lui a dover dare il responso decisivo. Ed egli, coraggiosamente, dà il proprio assenso, o meglio, non si oppone alla pubblicazione pur sottolineandone i pericoli e, per giunta, senza neppure aver letto il libro¹⁵.

Il romanzo, dunque, è pronto per essere pubblicato, e dopo la trattativa naufragata con Einaudi e i tentativi di pubblicazione all'estero, soprattutto in Francia, *Donnarumma* esce finalmente presso Bompiani. È doveroso ricordare, tra l'altro, che a risolvere l'impasse sul titolo del romanzo, in cui Ottieri si dibatteva da tempo, è stato proprio lo zio Valentino Bompiani (zio di Silvana Mauri, moglie dello scrittore). Nel corso degli anni, infatti, molti erano stati i titoli che gli si erano affacciati alla mente: alcuni incentrati sulla dicotomia tra le ragioni dei selezionatori e la sorda disperazione dei candidati («La disperazione e la ragione», «Ragione e disperazione: ricordi di fabbrica», «Disperazione e ragione», «La scelta», «L'imbuto»); altri più generici («Il diario di Pozzuoli»); altri relativi alla specifica attività del selezionatore («Parole per vivere», «I colloqui», «Conversazione per vivere», «Uno psicologo al mare»); altri ancora legati alle aspirazioni dei postulanti («Un posto al sole»); altri, infine, alle peculiari caratteristiche della fabbrica («Il castello di vetro», «Un castello illuminato», «Una fabbrica sul mare», «Il sole sulla fabbrica»)¹⁶. Bompiani opta per un titolo

¹² Lettera manoscritta di O. Ottieri a G. Pampaloni, datata s. l. 18 maggio 1958, parzialmente riportata in *Ibidem*, p. 1685.

¹³ Lettera dattiloscritta di R. Innocenti a O. Ottieri, datata s. l. 22 aprile 1958, su carta intestata «Olivetti. Direzione Stabilimento di Pozzuoli», parzialmente riportata in *Ibidem*, pp. 1686-1687.

¹⁴ Lettera dattiloscritta di R. Innocenti a O. Ottieri, datata Pozzuoli 5 maggio 1958, su carta intestata «Olivetti. Direzione Stabilimento di Pozzuoli», parzialmente riportata in *Ibidem*, p. 1687.

¹⁵ O. OTTIERI, *Adriano, Ottiero, Donnarumma. E l'utopia*, «Diario», 8, 24 febbraio 1999, p. 43.

¹⁶ C. NESI, *Notizie sui testi. Donnarumma all'assalto (1959)*, in O. OTTIERI, *Opere scelte*, cit., p. 1689.

intrigante che desta curiosità e interesse: «L'editore sostenne – racconta Ottieri, che all'inizio non era particolarmente entusiasta della scelta – che *Donnarumma all'assalto* dava già l'impressione di un libro che avrebbe sfondato. Una proiezione subliminale»¹⁷.

Il romanzo si apre con la descrizione di un esame psicotecnico, il selezionatore si mostra freddo, impassibile, assume un contegno da «funzionario indecifrabile» (*D*, p. 9), il suo racconto fa apparire immediatamente evidente l'inadeguatezza dei candidati: l'analfabeta che non sa neppure «tenere il lapis in mano» e la cui «materia cerebrale, ignara, taceva del tutto» (*D*, p. 10); la donna che si impappina e pasticcia con i pirolini O' Connor. È il «primato dell'intelligenza» (*D*, p. 14) che si scontra fin da subito con la miseria e la mancanza d'istruzione ancora persistenti e endemiche in quell'angolo d'Italia incurante del boom economico. Le parole dell'analfabeta che, umiliato dalla psicotecnica, rivendica orgogliosamente il suo essere un «uomo di fatica» capace di sollevare finanche «un quintale» (*D*, p. 15), e che denuncia apertamente la sua condizione nonché il legittimo diritto di sfamare i figli («io sono alfabeto con sette figli, ma mi piace di faticare, devo mangiare» *D*, p. 16), enuclea fin da subito uno dei temi fondamentali e ricorrenti del libro, ossia la fame, quella fame cronica che è stampata sui volti di coloro che si presentano a sostenere le prove e che non vogliono, non possono trovare conforto nelle logiche e razionali spiegazioni dei selezionatori, nelle loro limpide e asettiche metafore:

Se si devono collocare determinati uomini a determinati lavori e c'è uno scarto normale, direi umano, tra la domanda e l'offerta (sempre a favore dell'offerta), la psicotecnica offre buoni strumenti di selezione e di scoperta delle attitudini : è già stato sperimentato. Ma qui la fabbrica non si trova a scegliere fra gruppi di operai, per dividerli secondo le loro attitudini e le nostre esigenze. Qui giudichiamo un popolo intero. Gli eletti possono anche venir assunti nel nostro stabilimento, ma dove vanno i reprobri? Quando i giornali scrivono che la disoccupazione è un cancro, il male più grave che mina la società, bisogna sentirlo e vederlo per crederlo; essa butta all'aria, corrompe, ridicolizza tutti gli sforzi della ragione, di cui la psicotecnica è una delle ultime figlie. È un setaccio. Non si seleziona, si screma. Nei lunghi silenzi di stamani durante le monotone prove scritte, mi battevano in mente due frasi: è più facile che un cammello passi attraverso la cruna di un ago che uno di Santa Maria attraverso l'esame psicotecnico. E

¹⁷ N. FEMIANI, *Ottieri: l'utopia della fabbrica sul mare*, cit.

quest'altra: questo è un imbuto, da una parte entra un fiume, dall'altra esce solo un rigagnolo (*D*, pp. 18-19).

È la prima analisi sociologica che si incontra nel romanzo. Il tecnico si trova a dover prendere coscienza che il suo lavoro non consiste tanto nello scegliere quanto piuttosto nell'escludere. Una verità che Ottieri aveva percepito immediatamente dopo l'arrivo a Pozzuoli, quando nel suo *Quaderno XVI*, risalente al marzo 1955 appunta: «Qui non si tratta di scegliere, ma di escludere. In ciò consiste l'immoralità sociale e politica della psicotecnica, la quale di per se stessa dovrebbe essere solo una scienza e che invece si colora della situazione obbiettiva in cui viene svolta». Parole che tornano quasi identiche nel terzo capitolo di *Donnarumma*: «Questa [la disoccupazione] rende immorale la psicotecnica che potrebbe essere neutra, e invece si colora del luogo dove si svolge. Selezione scientifica e disoccupazione si negano» (*D*, p. 34). Proprio la constatazione di tale immoralità, proprio il «rimorso» per «il giudizio dell'uomo sull'uomo» che – vista l'enorme sproporzione tra i pochi che vengono assunti e i tanti, troppi, che restano fuori non riesce più a trovare la sua giustificazione e la sua necessità nella consapevolezza che «si seleziona perché si assume» (*D*, p. 35) – finisce per spingere il selezionatore a voler conoscere più da vicino quella brulicante fauna umana che si ammassa ogni giorno alle porte della fabbrica solo per esserne respinta. «Il *Donnarumma* non è tanto la storia [...] di chi sta dentro la fabbrica, di chi lavora e, per ciò stesso, appartiene nonostante tutto alla invidiata schiera dei fortunati, degli 'arrivati'. Quanto di chi sta fuori. Di chi domanda spera urla impreca prega minaccia blandisce esige. All'infinito. Perché sa di essere in credito verso tutti, da sempre»¹⁸. Infatti, scorrendo le pagine del romanzo è raro imbattersi in storie relative ad operai lavoratori nella fabbrica: quella che viene descritta è soprattutto la lunghissima teoria di postulanti destinati a restare fuori dal lavoro. Si tratta di una colorita galleria di personaggi, a volte appena tratteggiati nei loro caratteri salienti, ma che si imprinono indelebilmente nella memoria. Figli di un Sud ancora per molti versi folcloristico e schiavo dei propri pregiudizi, ma non per questo privo di una sua semplice, elementare dignità. La prima storia di miseria e disperazione, tra le tante raccontate nel romanzo, è quella di

¹⁸ G. IADANZA *L'esperienza meridionalistica di Ottieri. Lettura critica del «Donnarumma all'assalto» con introduzione, appendice sulla questione meridionale e bibliografia ragionata*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 24.

Ugo, un ventenne gracile ed emaciato che di anni ne dimostra quindici e che vive in una famiglia di tredici persone, dove a lavorare, peraltro saltuariamente, a causa della salute precaria, è solo uno zio. Uno zio che ora lo incolpa di essere un peso morto e, brandendo un coltello, minaccia di cacciarlo di casa se non trova lavoro presso lo stabilimento. Ugo riceverà dei soldi e verrà rispedito a casa, ma la sua storia si concluderà positivamente: per lui si apriranno di lì a poco le porte della fabbrica. La vicenda ha comunque il suo peso perché mostra una prima incrinatura nella maschera apparentemente algida e distaccata dello psicotecnico che fa pressioni sulla collega, la signorina S., affinché al ragazzo si faccia fare almeno la visita medica: «Ma facciamo questa eccezione, signorina, facciamola noi due questa sola eccezione»; per poi concludere, con un senso d'impotenza, «Forse non la faremo per mantenere il giusto ordine, o per pigrizia, o per vigliaccheria» (*D*, p. 56).

La fabbrica troppo spesso «sembra un fine, non uno strumento. Eppure il mondo non finisce nella fabbrica» (*D*, p. 37), riflette il selezionatore, rendendosi conto di come la fabbrica sia chiamata a far fronte, in quella regione tanto disagiata, a dei bisogni e a delle richieste molto più grandi delle sue effettive possibilità. Si tratta di affrontare problematiche sociali gravi e urgenti, che vanno ben al di là del semplice ruolo che una fabbrica può svolgere sul territorio. È un problema di portata nazionale e non potrà essere certo uno stabilimento ultramoderno a guarire le incancrenite piaghe del Meridione d'Italia:

Dobbiamo uscire dalla fabbrica e sentirci, come siamo, una goccia nel mare [...]. Al di là dello stabilimento gonfia una vita collettiva, cui la fabbrica non porta che un miraggio di civiltà. Gli analfabeti non sanno che la loro umiliazione è anche nostra. Con tutta la nostra scienza e organizzazione aziendale, a loro quando brandiscono il lapis non abbiamo da insegnare o dare nulla. Il privilegio dello stabilimento va a pezzi contro di loro, contro la lontananza dello Stato, di cui siamo correi (*D*, pp. 37-38).

Come già è successo per il giovane Ugo, gli psicotecnici dell'Ufficio Personale si troveranno a dover fronteggiare casi umani che esulano dagli specifici ambiti di pertinenza aziendale, e non poche volte capiterà loro di dover fornire sussidi a persone che non è possibile assumere o intervenire per consentire il felice esito di vicende familiari rese intricate solo dal

persistere di sciocchi pregiudizi. È il caso delle sorelle Alemanno, Paola e Caterina. La prima, operaia modello, è in procinto di sposarsi (dopo aver già rinviato due volte la data della cerimonia), ma il matrimonio la porterebbe a vivere in un'altra città e poiché lei è l'unica della famiglia ad avere un lavoro, è pronta a rinunciare alle nozze se un altro della sua famiglia, fratello o sorella, non sarà assunto in sua sostituzione. Si decide allora di assumere la sorella Caterina, che però è disposta ad accettare solo il posto di collaudatrice che era di Paola, reputando disonorevoli i lavori di pulizia e infermeria. Le resistenze della ragazza sembrano ad un certo punto superate, ma il giorno convenuto per l'inizio del lavoro Caterina non si presenta: toccherà ai due selezionatori del personale recarsi a casa Alemanno a prelevare la giovane e a condurla in fabbrica, coprendo il suo ritardo di mezza giornata. Altre volte, invece, è davvero impossibile venire in soccorso alle tante richieste e si può solo cercare di contenere il gruppetto di postulanti che affolla la portineria. C'è il vecchio Accettura, storpio e biascicante, che vive in una grotta, cerca disperatamente di attirare l'attenzione buttandosi sotto l'automobile del Direttore e, quando finalmente viene ricevuto, non fa che ripetere l'unica giaculatoria per lui possibile: «Voi avete ragione [...]. Ma io me moro di fame. E la fame è brutta, dottore» (*D*, p. 63). Ma, dignitosamente, si oppone ad una offerta di denaro, perché l'elemosina non durerebbe che per pochi giorni, scaduti i quali sarebbe costretto a chiedere altri soldi, mentre, al contrario, un lavoro potrebbe garantirgli la stabilità e la sicurezza di non dover dipendere dalla carità altrui. C'è Conte, giudicato psicastenico da un precedente selezionatore; c'è Chiodo che si porta sempre dietro il figlio simulando il gesto estremo di buttarlo sotto l'auto di qualche dirigente; e c'è Papaleo, detto Papa, che ha lavorato come manovale alla costruzione dello stabilimento, restando ferito a causa della caduta di una trave che lo ha colpito alla testa e che ora pretende di essere assunto perché lo stabilimento, dice, è fatto «con il cemento e il sudore», con il suo stesso «sangue» (*D*, pp. 148-149). E, un po' più in sordina rispetto agli altri, c'è il timido Dattilo che vive sospeso nel «laico limbo» (*D*, p. 122) di un matrimonio civile non consumato a causa della mancanza di un lavoro e, perciò, costretto ad una logorante convivenza in camere separate con la moglie-fidanzata. Il giovane, piuttosto che ricorrere ai gesti violenti degli altri postulanti, scoperta l'abitazione del selezionatore, vi si reca cercando di impietosirne la moglie.

Il personaggio che dà il titolo al romanzo entra in scena solo nel capitolo IX, quasi a metà della storia, e il modo in cui si presenta lo rende

l'incarnazione paradigmatica della ribellione e della non accettazione delle regole e delle trafale burocratiche. Di Donnarumma non esiste «nessuna pratica» (*D*, p. 107), non ha mai presentato domanda di assunzione né è intenzionato a farlo: «Che domanda e domanda. Io debbo lavorare, io voglio faticare, io non debbo fare nessuna domanda. Qui si viene per faticare, non per scrivere» (*D*, p. 107), taglia corto in modo perentorio. E perentorietà esprime con tutta la sua figura, il «petto quadrato», gli «occhi duri» di chi ha deciso di non guardare in faccia nessuno (*D*, p. 107). D'altra parte, nei romanzi di fabbrica raramente si insiste sulla fisionomia degli operai, «il disegno dei loro tratti è sempre schematico»¹⁹. Il ritratto più esauriente di Donnarumma si trova condensato nelle seguenti parole del selezionatore: «aveva una pietra in fronte, un fuoco spento negli occhi» (*D*, p. 212). Questo ritratto, in verità più morale che fisico, vale a mostrare tutto il risentimento, tutto il furore represso che cova dentro di lui, e che è destinato a esplodere di lì a poco in minacce e aggressioni contro la fabbrica, il Direttore, i selezionatori dell'Ufficio Personale. L'uomo si pone in maniera fortemente intimidatoria fin dal primo colloquio con lo psicotecnico, e, quando questi, esasperato dalla sua ostinazione sorda, si abbandona allo sfogo di battere il pugno sul tavolo, Donnarumma rimane impassibile, «grigio, del colore di una pietra e con l'apparenza del sordo; gli occhi bui, rossi»; poi, «torvo e severo» solleva un braccio e minaccia: «Voi il pugno sul tavolo non lo battete. Se no lo batto anch'io. [...] E io non lo batto sul tavolo! Ma sulla vostra testa e su quella del direttore» (*D*, p. 108). Lo scontro è totale e l'opposizione appare insormontabile quando, a seguito dell'aggressione ai danni della signorina S., Donnarumma, denunciato e diffidato dall'avvicinarsi allo stabilimento, continua ad aggirarsi lungo i muri del laboratorio dove si svolgono i colloqui con i candidati. Si decide, allora, di offrirgli un sussidio una tantum un po' per rabbonirlo e un po' per tenerlo lontano dalla fabbrica, ma lui cerca di sfruttare a proprio vantaggio lo spiraglio di trattativa che si è aperto e avanza la richiesta di una indennità fissa di mancata assunzione di quarantamila lire mensili. La trattativa non può che naufragare e si arriva al crescendo di lettere e telefonate minatorie che culmina nell'esplosione di una bomba-carta lanciata, all'uscita della fabbrica, sotto l'auto di un ingegnere, forse scambiata per quella del Direttore.

¹⁹ G. MARIANI, *La giovane narrativa italiana tra documento e poesia*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 33.

Come già si accennava all'inizio, la figura di Antonio Donnarumma adombra quella realmente esistita di Giuseppe Ercole; fatti realmente accaduti sono anche l'aggressione contro la signorina S. (Casaburi, nella realtà), e la conseguente diffida, nonché l'offerta del sussidio e la richiesta di indennità²⁰. Anche l'esplosione della bomba-carta, in seguito alla quale Donnarumma viene arrestato, costituisce un reale fatto di cronaca: la bomba esplose realmente, davanti alla fabbrica, sotto l'automobile dell'ingegner Ferrera. Al di là del grave incidente verificatosi, la cosa che maggiormente stupisce è l'atteggiamento della stampa di sinistra. Mentre «i giornali della destra si scagliano contro l'ingrato teppismo del popolo che benefichiamo» (*D*, p. 209), scrive Ottieri nel romanzo, l'«Unità» cerca di minimizzare l'accaduto ipotizzando addirittura che si possa essere trattato di un «piccolo petardo, abbandonato da qualche ragazzo sulla strada» (*D*, p. 210) e poi esploso al passaggio dell'auto a forte velocità. Riguardo a questo episodio esiste una lettera di Ottieri inviata al Direttore dell'«Unità», in cui lo scrittore denuncia lo stato d'assedio nel quale versa da mesi la fabbrica, presa di mira perché incapace di rispondere alle soverchianti richieste di lavoro della popolazione locale:

Caro direttore, sono rimasto malissimo leggendo l'articolo de l'«Unità» – cronaca del 27 - 10 - '55 – intitolato *Falsa la notizia di un attentato a Pozzuoli*. Lo spunto di tale articolo è giusto: ribattere la speculazione antioperaia che sull'incidente ha tentato di fare il «Corriere di Napoli», con titolone in prima pagina, speculazione subdola e indiretta. Ma bisognava stare attenti a non cadere dall'altra parte dell'asino, a non ricalcare le orme del visto da destra visto da sinistra di Guareschi. Purtroppo l'«Unità» si è gettata a smentire il fatto quando non si trattava di smentirlo, ma di presentarlo nella sua giusta, tragica luce. Che cosa c'è dietro l'incidente di Pozzuoli? Ecco quanto l'«Unità» doveva spiegare ai suoi lettori (fra i quali ci sono anch'io). Invece: che cosa si conclude parlando di «un piccolo petardo abbandonato da qualche ragazzo sulla strada e esploso perché l'auto dell'ing. Ferrera vi è passata sopra a forte velocità»? Conosco bene quel pezzo di Domiziana e non ci sono ragazzini che vi lasciano petardi; l'auto dell'ing. Ferrera non andava a forte velocità, perché aveva appena fatto la curva di uscita dallo stabilimento e in quel punto – io ci passo tornando, due volte al giorno – uno ha avuto appena il tempo di mettere la terza... Dunque, lasciamo stare Guareschi e la

²⁰ Ottieri, a tal proposito, appunta sul suo *Quaderno XVIII*, del settembre-ottobre 1955: «Ercole ha rifiutato un sussidio una tantum. Tramite il capitano dei carabinieri ha chiesto un'indennità fissa di mancata assunzione di L. 40.000 mensili», l'annotazione è riportata in C. NESI, *Notizie sui testi*, p. 1674.

mania pirotecnica dei napoletani. Il fatto è che da mesi noi dell'Ufficio Personale dell'Olivetti riceviamo lettere anonime con minacce di sterminarci tutti, e minacce verbali e continui appostamenti all'ingresso della fabbrica, lungo la strada, a casa. Da mesi due o tre persone si gettano sotto la nostra macchina...²¹

La verità è che risulta estremamente difficile raccontare e spiegare le dinamiche della fabbrica a chi guarda da fuori; soprattutto è difficile far capire che le fabbriche non sono che «isolette perse nel mare della civiltà meridionale» (LG, p. 369). Anche i concetti di alienazione e spersonalizzazione dell'operaio subiscono, nel Meridione, un totale stravolgimento. In una regione dove ogni volta che si sfoglia una domanda di assunzione si tiene «in mano [...] un destino» (D, p. 98), dove tutti i candidati, pur di lavorare, si dichiarano «disposti a pulire anche i gabinetti» (D, p. 20), dove la disoccupazione sta «calata sul viso come una maschera fissa» (D, p. 33) e dove lo splendore della «terra vulcanica e turistica» offre solo una fugace, «illusoria ricchezza» (D, p. 51), la fabbrica viene per forza di cose idealizzata. Anche ne *La linea gotica* Ottieri insiste su questo punto, giudicando ridicolo «parlare di alienazione a chi darebbe l'anima per diventare operaio», il lavoro di fabbrica, infatti, viene inteso come «salvezza totale» e lo stabilimento stesso diviene «un luogo di delizie» se messo a confronto con l'antichissima arte di «"arrangiarsi"» tipica dei meridionali; la fabbrica offre «dignità, onore, ricchezza» (LG, p. 362), da tutti è percepita come moderno paese di Bengodi. Così, mentre al Nord l'operaio è già fortemente politicizzato, possiede una solida coscienza di classe ed è consapevolmente inserito nelle organizzazioni sindacali e di partito, mostrando una notevole capacità di creare, anche nella fabbrica, un forte apparato di protezione e rivendicazione dei propri diritti, tramite i rappresentanti di Commissione Interna, al Sud tutto questo ancora è da venire oppure esiste in forma solo embrionale, per cui capita finanche che l'attuazione di uno sciopero possa essere scambiata per un'uscita anticipata («In questo modo sembrava ancor più che, semplicemente, avessero cessato il lavoro un'ora prima, per ordine della direzione». D, p. 142). «In questa zona industriale, – scrive Ottieri – l'industria vive arroccata, goccia nel mare o nella sabbia di una civiltà di pescatori senza barca e di contadini senza terra. Nessun tessuto lega una fabbrica all'altra, non c'è proletariato. La disoccupazione non unisce, ma sempre divide, tranne quando esplode» (D, p. 134). La mancanza di una coscienza di classe si traduce nella mancanza di rapporti solidali tra gli operai delle diverse fabbriche, ne è una prova il fatto che lo sciopero indetto dai lavoratori del Cementificio di Castello si svolge senza che nessuno ne sappia niente. «È

²¹ O. OTTIERI, *Quaderno XVIII*, fine ottobre 1955. La lettera è parzialmente riportata in C. NESI, *Notizia sui testi*, cit., pp. 1674-1675.

evidente che la ben più matura coscienza sindacale degli operai settentrionali deriva soprattutto dalla loro più matura esperienza di vita aziendale»²². Ma alla base di tutto sta ancora una volta l'arretratezza culturale e la mancanza d'istruzione, che, di fatto, rende la stragrande maggioranza della popolazione meridionale incapace di usufruire della domanda di lavoro offerta dalle fabbriche. Molti degli aspiranti operai, infatti, versano in condizioni di analfabetismo o semianalfabetismo, e sono del tutto privi di qualifiche. Sarebbe questa, «secondo gli esperti», la vera piaga del Mezzogiorno: la «sovrabbondanza di operai comuni» e la totale assenza di operai qualificati (*D*, p. 36). Sul peso dell'analfabetismo insiste anche Iadanza:

Ignoranza, analfabetismo, mancanza di qualificazione operaia, condizioni profondamente discriminanti per il lavoro di fabbrica e problemi secolari e centrali della questione meridionale, ricorrono con assillante insistenza nelle pagine del *Donnarumma*. Né vien fatto mai di imbattersi sgradevolmente in atteggiamenti di intellettualistica sufficienza, rischio pur facile per un letterato di raffinata cultura. Se mai, la documentazione di queste fondamentali cause e condizioni di inferiorità sociale, sempre sobria e, si direbbe talvolta, quasi schiva, si accompagna costantemente a un'ondata greve di tristezza, a un vago senso di smarrimento. Il tono descrittivo si fa più cupo e sommesso, il dialogo si spezza, il disagio e il senso di colpa facilmente rimbalzano dall'intervistato all'intervistatore e su quest'ultimo incombono, mentre riflessioni della pagina saggistica si condensano in coaguli di pena. [...] Si intuisce subito che l'analfabetismo e il semianalfabetismo è la condizione più diffusa fra tutti quei postulanti in perenne attesa nella portineria o in agguato lungo la strada. Una condizione che, in quell'ambiente di cui si alimenta, non sembra creare nemmeno disagio, tanto s'impasta facendo tutt'uno con la miseria, della quale è causa ed effetto al tempo stesso²³.

L'uomo meridionale vive ancora agli albori del processo di industrializzazione, e Ottieri sa che «la presa di coscienza della classe operaia è un processo estremamente lento», è come se gli operai meridionali abbiano in sé la «materia» per tale consapevolezza, ma debbano ancora acquistarne la «forma» (*LG*, p. 395). Da parte sua, Ottieri vive questa esperienza solo apparentemente con distacco. Il libro ha sì un taglio saggistico, evidente soprattutto in alcuni capitoli, ma la vicenda finisce per coinvolgerlo in prima persona, non tanto e non solo perché della realtà industriale di cui racconta egli è parte integrante, non solo perché il dramma esistenziale di migliaia di disoccupati del Sud passa ogni giorno sotto la lente d'ingrandimento del suo lavoro di psicotecnico, ma

²² G. IADANZA, *L'esperienza meridionalistica di Ottieri*, cit., p. 43.

²³ *Ibidem*, pp. 38-39.

soprattutto perché Ottieri vive la fabbrica come strumento che deve condurre alla propria emancipazione e alla propria maturità:

Il libro si offre come un esperimento dal vivo in cui gli elementi sono messi a reagire e sono osservati con occhio scientifico: l'intera fabbrica, con il circondario, con gli operai e i dirigenti e persino il paesaggio, diventa in *Donnarumma all'assalto* un immenso laboratorio. Di questo laboratorio fa parte anche l'osservatore stesso, Ottieri: e la sua presenza modifica l'intero esperimento, e trasforma il romanzo in una autobiografia travestita. L'io che esercita la psicotecnica in *Donnarumma all'assalto* non legge soltanto i meccanismi della fabbrica, ma attraverso di essi legge se stesso. Ottieri vuole vedere a tutti i costi il lavoro in fabbrica come una prova di maturità, l'uscita dal principio di piacere dell'infanzia e l'ingresso nel principio di realtà dell'età adulta: e ripete in continuazione che in fabbrica si cresce, si matura, si "diventa grandi"; in fabbrica si impara a soffrire e a resistere, e la sofferenza del lavoro fa parte della maturità; e l'alienazione, che forse esiste persino nella fabbrica modello, e che forse esisterà sempre, è certo dolorosa, ma è meno dolorosa dell'alienazione vera: la mancanza di lavoro, la disoccupazione²⁴.

Nato in una antica famiglia toscana di proprietari terrieri e trascorsa la prima giovinezza a Roma, a ventitré anni Ottieri decide di trasferirsi a Milano, cuore pulsante dell'industrializzazione e dello sviluppo economico del Paese: ha bisogno di instaurare un rapporto concreto con la realtà sociale, vuole «toccare con le mani la leva della rivoluzione classista: il proletariato industriale del Nord»²⁵. Intende uscire dall'agiata familiarità e sperimentare personalmente la realtà del lavoro industriale, le sue dinamiche, osservare da vicino le interazioni tra l'uomo e le macchine che fino a quel momento aveva conosciuto solo in astratto, attraverso la lettura di Marx. «Ho lasciato il 2 febbraio, a ventitré anni, Roma per Milano. Ho lasciato la letteratura, la casa agiata dei miei, la nevrosi di figlio unico», scrive ne *La linea gotica*, una linea, spiega, principalmente «mentale» che finisce per proiettarsi «nella geografia» e che fa di Roma il suo «essere» e di Milano il suo «dover essere» (*LG*, p. 230). La scelta è principalmente «fra agricoltura e industria», tra le origini familiari legate alla terra e un mondo nuovo che anela a conoscere e che sembra contenere i germi dello sviluppo collettivo come dell'emancipazione individuale:

Nella prima [l'agricoltura] ho qualcosa alle spalle, una tradizione, o un'abitudine, una predestinazione. Nell'industria niente. Non c'è un briciolo d'industria in tutta la mia storia o in quella della mia famiglia per secoli. Eppure l'industria concentra i nodi del mondo contemporaneo, guida tutte le risposte concrete alle nostre

²⁴ G. MONTESANO, *Il poeta osceno*, in O. OTTIERI, *Opere scelte*, cit., pp. XVI-XVII.

²⁵ O. OTTIERI, *Il bagaglio delle idee*, in *Taccuino mondano*, p. 63.

domande, e infine serve da miraggio per sfuggire una buona parte delle nostre contraddizioni.

Non voglio lavorare in un giornale (neppure di partito), in una casa editrice, nei regni della carta. La sera assisto alle riunioni della sezione socialista della Pirelli, alla Bicocca. Qui gli operai ci sono davvero e non c'è carta (LG, pp. 237-238).

Dunque Ottieri stesso aveva anelato di entrare nell'industria, proprio come la massa di disoccupati che preme alle porte dello stabilimento di Pozzuoli. Egli avverte la preoccupazione di descrivere la fabbrica dall'interno ma è consapevole dei limiti e delle difficoltà che questo comporta. «Se la narrativa e il cinema» non sono stati in grado di fornire un materiale adeguato per la «vita interna di fabbrica» questo si deve principalmente al fatto che «il mondo delle fabbriche è un mondo chiuso» (LG, p. 360). Chi vive all'interno di esse, operai e impiegati, non è in grado di elaborare i dati dell'osservazione diretta e chi, come gli scrittori, possiede le necessarie capacità di elaborazione ed astrazione, si trova all'esterno, o, pur lavorandovi, preferisce tacere «per ragioni di tempo, di opportunità ecc. [...] Gli altri non ne capiscono niente: possono farvi brevi ricognizioni, inchieste, ma l'arte non nasce dall'inchiesta, bensì dall'assimilazione. [...] Troppi oggi si augurano il romanzo di fabbrica ecc., e troppo pochi sono disposti a riconoscere le difficoltà pratiche (teoriche) che si oppongono alla sua realizzazione» (LG, p. 361). Proprio per tentare la strada di questa difficile assimilazione, in *Donnarumma* sono diversi i passi in cui lo psicotecnico si cimenta col lavoro manuale, sostituendosi all'operaio, cercando di indovinarne i pensieri alla catena di montaggio, rincorrendo una immedesimazione che va ben oltre le pretese di una semplice indagine sociologica, trattandosi «anche di un tentativo estremo di identificazione con la salvezza attraverso il lavoro»²⁶. Eppure, la condizione operaia resta difficile da capire, anche se osservata dal banco di lavoro dell'officina. L'operaio rimane un essere schivo, indecifrabile, continuamente sfuggente:

Passo tante volte dietro le schiene dei nostri delle presse ma ancora i loro veri pensieri mi sfuggono. La sociologia va sempre in cerca del suo metodo d'indagare e lo insegue. Se provo io a lavorare alle presse, io non sono loro. Se li interrogo, possono mentire. Se li osservo, posso descriverli, ma non capirli. Se mi metto nella loro testa, posso inventare un monologo interiore sbagliato. Essi, dovrebbero esprimersi; eppure, dal momento in cui si esprimono, tradiscono o superano quel silenzio caratteristico della condizione operaia, la quale, forse, non è deducibile che da segni indiretti, dalla vita esterna alla fabbrica (D, p. 153).

²⁶ G. MONTESANO, *Il poeta osceno*, in O. OTTIERI, *Opere scelte*, cit., p. XVII.

Per quanto l'approccio di Ottieri possa apparire documentaristico e distante, quasi da sociologo, esiste, in realtà, una netta differenza, messa in luce dallo scrittore stesso, tra i modi dell'indagine sociologica e quelli propri di un artista. Mentre quest'ultimo «sceglie *qualcosa*», il sociologo «teorizza *tutto*»; mentre l'artista «assimila», il sociologo «misura»; mentre la sociologia si serve degli strumenti «della conoscenza e della teoria», l'arte ricorre allo «stile» e alla «memoria» (LG, p. 374). Del resto, l'impostazione saggistica di Ottieri non riesce a mascherare l'intensa partecipazione umana che risulta evidente finanche nel capitolo XIII, quello che risente maggiormente di una impostazione sociologica. È un capitolo incentrato sui temi della felicità operaia, dei tempi di produzione, dell'alienazione e del progresso tecnico. E benché l'alienazione venga individuata nella «disoccupazione cronica», piuttosto che nell'asservimento alle macchine e nella parcellizzazione del lavoro, tuttavia Ottieri si interroga con sincera premura sul futuro degli operai assunti nello stabilimento, si chiede se non cadranno un giorno «nell'infelicità e nella delusione», se una volta «superata l'euforia dell'assunzione», non mancherà loro «un'abitudine ereditaria alla vita rinchiusa e collettiva»²⁷ (D, p. 151). Consapevole di fornire «una rigogliosa terra vergine ai sociologi» che «possono studiare qui tanto i rapporti fra l'industria moderna e il Meridione, quanto i problemi interni all'industria, che danno un colore storico a questo rapporto» (D, p. 151), Ottieri continua la sua partecipe digressione saggistica cercando di cogliere la peculiarità dell'industrializzazione meridionale, quello che essa presenta di nuovo e di specifico: il posto alla catena di montaggio appare lo strumento attraverso il quale entrare nella vita e, mentre nel Settentrione d'Italia l'attività operaia è un semplice «destino individuale nato dentro a un destino di classe», al Sud assume i contorni prodigiosi di un «miracolo di san Rocco» (D, p. 154). Ne consegue che i fenomeni dell'aziendalismo, dello snobismo operaio, dell'orgoglio di fabbrica siano qui molto più radicati che altrove e che l'esclusione dal lavoro industriale venga percepita come una degradante forma di subordinazione sociale²⁸. Questo spiega perché i contadini, sebbene a rigor di logica svolgano un lavoro non alienante, in quanto «curano il loro prodotto dal principio alla fine», sarebbero in realtà

²⁷ G. IADANZA, *L'esperienza meridionalistica di Ottieri*, cit., p. 59: «In una recente intervista concessa a un settimanale, Ottieri, nel ricordare la sua esperienza irripetibile, pensa subito a quegli uomini assunti nella fabbrica-miracolo, e più che altro cerca di immaginare la loro attuale condizione umana: "Mi piacerebbe tornare a Pozzuoli, rivedere e parlare con la gente che ho fatto assumere, conoscere soprattutto se ha subito trasformazioni e in che misura. Sono diventati operai specializzati? Sono felici? Non lo sono? Allora il problema dei problemi era il lavoro. Ma oggi, a distanza di quasi quindici anni, quali sono i problemi? Come li risolvono?». Non sono riuscita a rintracciare l'intervista al meglio specificato settimanale, comunque essa è di poco anteriore al 1976, data di pubblicazione del libro di Iadanza.

²⁸ *Ibidem*, p. 52.

disposti ad entrare «in fabbrica di corsa»²⁹ (*D*, p. 155). Soprattutto le nuove generazioni «hanno spavento di fare i contadini» e reputano «vile» l'attività commerciale (*D*, p. 154). Alla fine, la visione della vita di fabbrica che se ne ricava sembra per molti versi positiva, la fabbrica fornisce «il pane sicuro», e a tutti appare come «la chiave del progresso proletario», per cui anche l'essere legati alla macchina sembra prefigurare una forma di «liberazione» che, in futuro, potrà portare a forme più mature e organizzate di rivendicazione sindacale: in ultima istanza, «attraversando lo stabilimento non mi sembra di passare tra file di alienati» (*D*, p. 155), conclude Ottieri, ben consapevole che la fabbrica può rappresentare un formidabile strumento di crescita non solo per gli operai ma anche per lui: «in fabbrica miglioriamo, loro e noi. Ci comprendiamo e ci assomigliamo, uniti dalla stessa produzione, cioè dalla stessa sorte» (*D*, p.156). Malgrado le difficoltà oggettive, la fabbrica sembra configurarsi, pertanto, come un'entità positiva, capace di apportare effettivi e razionali miglioramenti nella vita pratica delle persone che hanno la fortuna di lavorarvi. Sotto questo punto di vista, si può affermare che il romanzo «racconta il tentativo di guarigione di un Sud devastato dalla mancanza di lavoro, ed è nel suo rovescio muto un tentativo di guarigione personale di Ottieri»³⁰.

Ma l'irrompere nella vicenda del personaggio di Donnarumma, con la sua ottusa e sorda pretesa di lavorare a tutti i costi, stravolge l'ordine razionale della fabbrica e l'equilibrio interiore del selezionatore. Per quanto i due personaggi possano apparire a prima vista diametralmente opposti e inconciliabili, irriducibilmente schierati sui divergenti fronti della razionalità e della furia cieca, ad una analisi più attenta si può notare come il controllatissimo psicotecnico e il furente Donnarumma vengano a costituire, in realtà, due facce della stessa medaglia, quasi che il secondo sia l'inconfessabile doppio del primo³¹. Vengono così al pettine i nodi di una nevrosi a lungo messa a tacere, ma sempre sotteraneamente presente in Ottieri, e, a tratti, affiorante in modo palese nei suoi scritti. Ottieri, in fondo, ha sempre percepito se stesso come inadeguato a vivere la vita intesa nella sua accezione più materiale e concreta; si è sempre dibattuto tra "realtà" e "irrealtà", tra "coscienza" e "incoscienza" (parole che emblematicamente riecheggiano nei titoli di alcuni suoi libri). La dicotomia tra realtà e irrealtà appare già pienamente operante negli anni

²⁹ A proposito del contadino settentrionale Ottieri scrive ne *La linea gotica*: «Ma egli conosce tutto il ciclo lavorativo, il potere dal principio alla fine, tutta la produzione – e la "vendita" in campagna sembra che non esista. In questo senso non è alienato. Perciò è rosso, ma non rivoluzionario; comunista, ma di tipo conservatore. L'alienazione operaia deve ancora conoscerla; in qualche modo dovrà passarci attraverso, sulla terra o lasciando la terra» (*LG*, p. 266).

³⁰ G. MONTESANO, *Il poeta osceno*, cit., p. XVII.

³¹ *Ibidem*, p. XVIII: «Ottieri è atterrito da quest'uomo cupo, chiuso, buio, animalesco; ma non può fare a meno di ascoltarlo, e di esserne inquietato: come da un suo innominabile Doppio».

dell'adolescenza se, diciassettenne, tiene «un quaderno di appunti e poesie che ha intitolato "Reale e Irreale, Prose e Poesie di Ottiero della Caia", suo primo *nom de plume*»³². La sua indole cerca una via di fuga dalla responsabilità, ma tenersi fuori dalle responsabilità equivale a tenersi fuori dalla vita, nella quale, invece, Ottieri desidera entrare con pienezza. Un tema affrontato anche nell'*Irrealtà quotidiana* (1966), romanzo-saggio o saggio romanzato che accoglie l'autobiografia culturale in terza persona di Vittorio Luciola, alter ego dell'autore, il cui nome si compone del secondo nome di battesimo di Ottieri e del suo primo cognome³³. Ecco cosa scrive a proposito delle vicende personali relative al 1945: «Nel 1945 sbucò alla responsabilità con la psicoanalisi e la politica. Fu la seconda e non ultima nascita, un parto difficoltosissimo per cercare di entrare nella vita, questa volta con i piedi e non con la testa. Ma dove poggiare i piedi?» (*IQ*, p. 600). Ecco, invece, cosa scrive, poco più avanti, a proposito del sentimento d'irrealtà:

Luciola cominciò a provare sentimento d'irrealtà. Prima con stupore e grande paura, fastidio, poi abituandosi man mano ad analizzarlo. Esso fu interpretato dall'analista come una "estrema difesa", l'ultimo arroccamento difensivo contro l'accettazione della realtà, da parte di chi si vedeva erodere dall'analista tutto il proprio Sistema (di vita). [...] Il sentimento d'irrealtà di Luciola fu, appunto, una difesa dalla realtà e sostituì altri sintomi, per prima l'angoscia, nel senso che Luciola provava sentimento d'irrealtà quando non provava angoscia. L'angoscia glielo faceva passare, attaccandolo alla realtà senza lo scollamento da essa di cui il sentimento d'irrealtà si infila e forma una prima pellicola di distanza con la realtà. Fu un sentimento d'irrealtà in regola coi manuali, di natura esclusivamente auto e allopsichica, di forma lieve, senza dubbio patologico ma suscettibile di imparentamenti filosofici (*IQ*, p. 603).

«Psicoanalisi e politica sono per Ottiero gli strumenti per emergere alla responsabilità, per entrare nella vita»³⁴; anche trovare impiego in una fabbrica lo è. Lo stabilimento è il luogo dove tutto è concretezza, materialità, realtà, e il lavoro di selezionatore del personale è un incarico che assembla in sé senso di responsabilità e ponderazione realistica, maturità e sano attivismo. Lavorare presso l'Ufficio Personale di una grande industria dà la consapevolezza che i propri sforzi possano essere «utili, non un lusso»; infatti, «quando prendiamo in mano il destino di una persona – scrive Ottieri ne *La linea gotica* – ci accorgiamo di fare, quasi senza volerlo, un lavoro enorme, che scuote e allarga tutte le incallite connessioni umane della fabbrica. Basta che si decida di esaminare una buona operaia per "passarla" impiegata, per toglierla dall'inerzia dello

³² M. P. OTTIERI, *Cronologia*, cit., p. LV.

³³ *Ibidem*, p. XCI.

³⁴ *Ibidem*, p. LXV

statico lavoro femminile, senza carriera, senza futuro, perché ci sentiamo vivi» (LG, p. 401). Si può asserire, pertanto, che il lavoro in fabbrica rappresenta quella forma di vita sana, responsabile e matura cui Ottieri aspirava, e il forte senso del dovere che essa instilla nello scrupoloso selezionatore sembra incarnare l'occhio vigile del Super-lo che tiene a bada l'insorgere delle nevrosi. In un siffatto contesto, l'entrata in scena di Donnarumma, col suo carico di istintività e i suoi impulsi belluini, tesi esclusivamente alla soddisfazione immediata dei bisogni primari, esemplifica a tutti gli effetti l'insorgere dell'Es e, quindi, il tracimare di tutto quel materiale psichico di natura nevrotica tanto accortamente tenuto sotto controllo fino a questo momento. Esso si traduce nell'affiorare di dubbi, incertezze, perplessità nell'animo del selezionatore, e nella presa di coscienza che anche nella fabbrica modello, meta di tanti entusiasti visitatori,³⁵ non è escluso l'insorgere di casi di alienazione. La scorge, ad esempio, in agguato dietro il modo di lavorare delle venti ragazze addette al collaudo, orgoglio e fiore all'occhiello dello stabilimento, la cui descrizione incute, tuttavia, un senso di asfissiante monotonia e logorante ripetitività:

Sono le venti donne brune, separate da qualche macchia bionda, sedute su due file nella parte del montaggio vicino agli uffici. Da qualche anno, in camice bianco, altalenano a due braccia, su e giù, spingendo le manovelle delle calcolatrici a mano: una per mano, sinistra e destra. Ogni tanti colpi di manovella, battono sopra la tastiera con le dita. Scrivono su un eterno rotolo di carta le stesse operazioni di collaudo; e chilometri di striscia numerata le avvolgono a spire, attorno alle braccia, le gambe, in grembo; scivolano e si appiattiscono in terra come serpenti. Le operaie settentrionali, da sempre, collaudano una macchina per volta e con una sola mano. Qui, all'apertura dello stabilimento, una ragazza già pratica di questa macchina volle occupare la mano libera, tenuta in grembo; si fece affidare un'altra macchina e le compagne la seguirono riuscendo tutte a manovrare due calcolatrici per volta. Agli inizi della nuova fabbrica, questa prodezza delle donne di Santa Maria divenne una bandiera, il gran pavese produttivo del Sud. Nel tempo preso dal cronometrista per una sola macchina, ne entravano due: ed esse guadagnavano il doppio, superando lo stipendio degli specializzati, degli impiegati. Si accordarono allora con la direzione su una paga di una volta e mezzo. Guadagnano ancora molto, e poi esse sono visceralmente attaccate agli straordinari inseguendo un miraggio di ricchezza, proprio loro, le donne: le donne da cui a Santa Maria non escono mai soldi, ma unicamente figli. Ecco le venti ragazze più ricche della Bassa Italia, incatenate al banco con le loro stesse mani. Chi le smuoverà mai da questo lavoro? Da tre mesi incombe l'arrivo di un impianto meccanizzato; le renderebbe inutili tutte, ma un continuo ritardo

³⁵ O. OTTIERI, *Donnarumma all'assalto*, in IDEM, *Opere scelte*, cit., p. 71: «Continuamente visitano la nostra fabbrica turisti stranieri, giornalisti, ministri, sociologi e architetti; dovremo anzi disporre per un ufficio di ricevimento. Di prima mattina si è annunciato Eduardo De Filippo».

spinge la loro speranza e la loro incredulità. Nessuna vuole, però, scendere alle macchine dell'officina sporche d'olio, in camice nero sedersi ai banchi impugnando il cacciavite, alle mansioni da uomo, dove una di Santa Maria perde ogni onore. Proseguono a battere su chilometri di carta, fino all'esaurimento nervoso. Azionando avanti e indietro la leva delle due macchine con le due braccia, dalla mattina fino a notte, come rematrici, si interrompono solo per premere i numeri della tastiera. Premono a memoria, con la punta delle sveltestime dita, e quindi tirano la leva. Premono e tirano. Scrutano chi passa, con occhi curiosi e neri, la testa vaga sopra le spalle prigioniere. Premono e tirano. Altalenano la manovella di un moto immobile verso il fondo del salone, i vetri degli uffici, l'orizzonte. Marciano sedute incontro all'emancipazione, o, almeno, al corredo. Un grande merito dell'alta percentuale media, nel cottimo dell'intero stabilimento, spetta ad esse, e allora la commissione interna chiede per le ragazze questo premio speciale delle vacanze in montagna, dalla preparazione del corredo le getta tutte sulla ribalta sindacale (*D*, pp. 135-136-137).

Ad immaginarle tutte insieme, mentre azionano le manovelle, con entrambe le mani, ripetendo all'infinito gli stessi gesti, sempre uguali, dalla mattina alla sera, viene immediatamente in mente la celeberrima scena dei bulloni del film *Tempi moderni* di Charlie Chaplin, forse la più potente esemplificazione icastica del concetto di alienazione industriale. Di tempi serrati ed esaurimenti nervosi all'interno dello stabilimento Ottieri dà notizia anche ne *La linea gotica*, proprio nelle pagine relative all'anno 1955, quello, com'è noto, che lo vide impegnato nella fabbrica di Pozzuoli:

Eppure i tempi sono serrati. Secondo il medico di fabbrica, ammalati gli arrivano in continuazione. A giudicare la fabbrica dall'ufficio delle assistenti sociali e dall'infermeria, la fabbrica sembra un manicomio. La follia industriale impazzisce. Si spendono cifre enormi per l'assistenza. Queste cifre si possono spendere, dando al lavoro un ritmo velocissimo. Allora? Il medico racconta che ogni primavera si ha una crisi generale: esaurimenti nervosi di impiegati, operai, dirigenti; la casa di cura e il sanatorio senza più un posto libero (*LG*, p.402).

«La follia industriale impazzisce», scrive Ottieri, denunciando attraverso questa tautologia il circolo vizioso di un sistema che, per quanto progredito ed efficiente, non potrà mai eliminare alla radice il logorio interiore di chi siede alla catena di montaggio. A volte è un logorio evidente, denunciato, urlato da chi lo subisce. Altre volte è una lenta consunzione muta, come per l'operaia Emma di *Tempi stretti*, che si sfoga a casa con l'amico Giovanni, ma tace sul luogo di lavoro. «Operai nevrotici. Operai con la psiche malata, con il dolore e il tormento che non si vede, non si tocca, non si ausculta. Ecco dove Ottiero trova la definizione di classe. Classe operaia è dove il tormento di vivere, il vuoto e il buio che nascono dentro, l'ansia che ti rende ingombrante, instabile, disperatamente al di sopra dei tuoi limiti e

al di sotto del tuo dovere, non possono essere neppure sfiorati da un soccorso. Il sindacato, il socialismo, i servizi sociali, la direzione del personale, in quel cunicolo non ci arrivano. Classe operaia vuol dire che puoi morire di disperazione e sembrerai soltanto inadeguato alla mansione»³⁶.

Ottieri è uno scrittore problematico, intimamente tormentato, nel quale i temi dell'alienazione industriale e della psicoanalisi procedono di pari passo. Vittima egli stesso di devastanti stati depressivi che lo portano fin da giovane a seguire una lunga trafila di cure che lui stesso riassume così: «Ho fatto cinque psicoanalisi, la prima con Musatti, poi due con Zapparoli e due junghiane, sono l'uomo più analizzato d'Italia, ho fatto innumerevoli ricoveri in varie cliniche europee»³⁷, Ottiero Ottieri è, da un lato, lo scrittore che ha dato inizio al filone della cosiddetta "letteratura industriale", e, dall'altro, l'autore che forse meglio e più di chiunque altro ha fornito nei suoi libri un resoconto dettagliato del moderno male di vivere. Basta citare a tal proposito *Il campo di concentrazione*, diario scritto durante il suo soggiorno in una clinica di Zurigo e pubblicato da Bompiani nel 1972. «Sto eseguendo un lavoro di dolore», scrive in una delle prime pagine: «Il mestiere, qui dentro, è la sofferenza. Sono un impiegato dell'infelicità»³⁸. Durante il ricovero, nelle lunghe giornate di inattività, Ottieri si dedica alla scrittura senza un preciso scopo, o meglio, semplicemente con lo scopo di scrivere, nel tentativo di non soccombere totalmente al male, all'angoscia che lo attanaglia, al vuoto in cui teme di sprofondare da un momento all'altro. Il risultato è un documento lucidissimo e agghiacciante della malattia mentale nel momento preciso del suo compiersi. Ecco cosa egli stesso pensa del suo scrivere entro le pareti della clinica:

Ma non sarebbe meglio se andassi a passeggiare? No, rimango qui e scrivo, di nulla. Lo scrivere filtra l'angoscia, la depura dalla confusione mentale, almeno. E forse questo scritto sarà un documento. È letteratura? Non ho mai scritto in questo modo evitando totalmente lo stile. Scrivo unicamente per sopravvivere, scrivo per vivere, per gettare un ponticello sopra l'abisso, per essere nella realtà e nello stesso tempo per estrarmi dalla realtà. Scrivo solo per spremere dalla pagina una goccia di soddisfazione, di pausa [...] Scrivo per salvarmi³⁹.

³⁶ F. COLOMBO, *L'Italia di Ottieri*, prefazione a O. OTTIERI, *La linea gotica. Taccuino 1948-1958*, Parma, Guanda, 2001, p. 16.

³⁷ Questa affermazione di Ottieri è citata in L. GALIMBERTI, *Atti del Convegno Le irrealità quotidiane*, Roma 2-3 marzo 2003, in www.ottieri.it, p. 21. La citazione si può leggere anche in M. P. OTTIERI, *Cronologia*, cit., p. CXII.

³⁸ O. OTTIERI, *Il campo di concentrazione*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 18.

³⁹ *Ibidem*, p. 24.

Con acume ed esattezza, la figlia Maria Pace istituisce un nesso importante tra la clinica e la fabbrica nella misura in cui asserisce che «la casa di cura per malattie mentali è metafora del mondo industriale, in cui si concentrano tutte le nevrosi contemporanee»⁴⁰. E, poco più avanti, sintetizza così le interazioni tra le due grandi tematiche affrontate nella narrativa paterna:

Inventore della cosiddetta "narrativa industriale", narratore della cosiddetta "malattia mentale", attendibile descrittore di alcuni luoghi deputati della sofferenza psichica e sociale del tempo (il Sud, la fabbrica, la clinica...), l'Ottieri borderline che attraversa i generi si espone ancora una volta al problema critico della sua unità. Eppure c'è un filo che cuce i tempi stretti della fabbrica e la crisi del meridionale Donnarumma, l'incoscienza, la clinica per malattie mentali, il vuoto dell'ozio, la droga:

«Ambedue le letterature si svolgono nei "reparti". La fabbrica e gli ospedali sono i reparti del mondo dove va gente che ha bisogno di speranza e rivoluzione» (Intervista di V. Pardini, 1992)⁴¹.

Inoltre, i temi dell'alienazione industriale e del disagio psichico non possono in nessuno caso essere scissi dalle problematiche e dalle funzioni inerenti la scrittura. Quest'ultima si configura come strumento di analisi, di comprensione di sé e di catarsi. Rappresenta una valvola di sfogo e un'ancora di salvezza nei lunghi anni in cui lo scrittore è braccato dalla depressione e dalla successiva, e, per molti versi, conseguente, dipendenza dall'alcol⁴². Ma nonostante la sua lunga e reiterata dimestichezza con la psicoanalisi, Ottieri non ama che la sua produzione letteraria venga messa in relazione con la terapia psicoanalitica; rivendica, invece, per sé il ruolo di «narratore della malattia»⁴³. La solitudine e l'irrealtà che egli avverte dentro di sé vengono raccontate, infatti, non in vista di un loro superamento, ma solo nella loro datità di sensazioni autenticamente, tangibilmente, vissute da colui che le descrive nel momento stesso in cui le prova. La malattia, come si vedrà anche nel capitolo su Volponi, e, poi, più diffusamente, nel terzo capitolo, pur nella sua drammaticità, serve a rifornire di argomenti la scrittura, quasi a voler affermare che in una società dove l'alienazione e la nevrosi sono divenute la misura esatta del nostro tempo, solo uno scrittore nevrotico e alienato possiede gli strumenti

⁴⁰ M. P. OTTIERI, *Cronologia*, cit., p. C.

⁴¹ *Ibidem*, p. CVII.

⁴² Ottieri, infatti, inizialmente astemio, iniziò a consumare alcolici per superare un difficile periodo di stasi creativa legato alle sue crisi depressive. Si veda a tal proposito *Ibidem* p. XCIII.

⁴³ *Ibidem*, p. CVI: «Malgrado un quindicennio di psicoanalisi prima freudiana, poi junghiana, Ottieri rifiuta ostinatamente di diventare il narratore della psicoanalisi, rivendicando per sé il compito di narratore della malattia e non della terapia».

adatti a descrivere la nuova distorta realtà. «Tutta la tematica del narratore Ottieri – scrive Michel David nel suo saggio su *La psicoanalisi nella cultura italiana* – volge intorno alla difficile operazione di integrare Marx con Freud nelle analisi della società e nella sua azione personale. [...] Mi pare [...] che la via da lui scelta per esprimere la realtà – personale e sociale – di cui aveva esperienza sia stata più difficile, più coraggiosa, nel suo grigiore, nella sua testarda quotidianità, che tante altre evasioni romantiche le quali si proponevano retoricamente [...] come “rivoluzionarie”»⁴⁴.

Naturalmente, il romanzo di Ottieri oltre prestarsi a letture di tipo psicanalitico, si offre – per le tematiche trattate – anche ad una interpretazione in chiave “meridionalistica”: tale è, ad esempio, la lettura che ne fornisce Giuseppe Iadanza sottolineando come definire «semplicemente ‘meridionale’» l’esperienza di Ottieri vorrebbe dire «sottovalutare le premesse culturali e la componente saggistica del romanzo»⁴⁵. Il critico evidenzia soprattutto il contributo fornito da recenti (nel senso di contemporanei allo scrittore) studiosi del Meridione quali Bruno Caizzi e Francesco Compagna, la cui «suggerione» apparirebbe «abbastanza esplicita» nel romanzo di Ottieri⁴⁶. In particolare, lo scrittore farebbe sua la teoria secondo cui le grandi città del Sud non possono essere ritenute «centri propulsori di attività economiche o di scambi sociali rispetto all’*hinterland*, in quanto si tratta essenzialmente di luoghi di residenza che riescono appena ad alimentare una modesta economia artigianale locale»; inoltre, come i sopra citati meridionalisti, Ottieri denuncierebbe «la scelta spesso sbagliata del tipo di industrie, che sono generalmente di trasformazione massiccia (raffinerie di petrolio, cementifici e simili) e pertanto hanno bisogno di grandi impianti fissi, di poca manodopera specializzata, e soprattutto esercitano scarsissima attrazione su altre industrie simili o complementari (non esclusa quella dell’agricoltura); perciò queste fabbriche, pur dando pane a qualche centinaio di operai, non riescono in alcun modo a favorire un processo di economia espansiva»⁴⁷. Va inoltre sottolineato come Ottieri nel suo

⁴⁴ M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966, p. 584.

⁴⁵ G. IADANZA, *L’esperienza meridionalistica di Ottieri*, cit., p. 56.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 80-81. Tra i molti studi sul Meridione e sul rapporto tra Nord e Sud d’Italia condotti da B. CAIZZI e F. COMPAGNA, si vedano almeno i seguenti: B. CAIZZI, *Il mezzogiorno davanti agli anni sessanta*, Milano, Edizioni di Comunità, 1961; B. CAIZZI, *Storia dell’industria italiana dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Torino, UTET, 1965; B. CAIZZI, a cura di, *Antologia della questione meridionale*, prefazione di G. Salvemini, Milano, Edizioni di Comunità, 1955; F. COMPAGNA, *La lotta politica italiana nel secondo dopoguerra e il mezzogiorno*, Bari, Laterza, 1950; F. COMPAGNA, *I terroni in città*, Bari, Laterza, 1959; F. COMPAGNA, *Problemi demografici e questione meridionale*, (con scritti di G. Galasso e C. Turco), Napoli, E.S.I. (Sagraf), 1959; F. COMPAGNA, *Napoli dopo un secolo*, Napoli, E.S.I. (Sagraf), 1961; F. COMPAGNA, *La questione meridionale*, Milano, Garzanti, 1963; F. COMPAGNA, *Campania in trasformazione*, Milano, Il sagggiatore, 1968; F. COMPAGNA, *Le regioni più deboli*, Milano, ETAS Kompas, 1971.

romanzo dichiara esplicitamente che «l'industrializzazione del Mezzogiorno come fatto della questione meridionale, cioè della questione loro [dei meridionali, appunto], li lascia indifferenti; li insospettisce» (*D*, p. 133), mentre anche dal punto di vista architettonico le costruzioni industriali non riescono a fondersi con il paesaggio locale:

Proseguendo a sinistra dell'Acciaieria verso città, si aggira l'impenetrabile muro che taglia alla vista due ciminiere, un alto forno, e poi piegando a destra si finisce in un quartiere cadaverico, di alti palazzi scalcinati, morti, di strade e piazze svuotate. I bambini giocano nelle vie terrose tra la polvere di questa borgata tetra e improvvisa. Sono palazzi floreali, bucati da vecchi bombardamenti, grigi come mai sono grigie le case meridionali, squadrati su vie cieche come cortili. Erano le abitazioni degli alti impiegati dell'Acciaieria costruite con pretesione razionale, perché, trasferiti dal Nord, ritrovassero la civiltà dei palazzi moderni. Adesso popolato di operai e di plebe, rappresenta il paesaggio decaduto, lunare della grande industria meridionale, non fusa con l'antica terra; e il quartiere, rimasto isolato, sbocca soltanto contro uno spiazzo di rottami, ancora contro il muro dell'Acciaieria (*D*, p. 124).

Sul paesaggio industriale dei piccoli centri, Ottieri aveva già avuto modo di riflettere nei primi anni Cinquanta, quando ne *La linea gotica*, dopo aver visitato Sesto San Giovanni, appuntava considerazioni relative a un capitale che «si è limitato a mettere insieme, brutalmente, primitivamente, gli strumenti del produrre e della paga, lasciando che il proletariato, i contadini della Brianza, si arrangiassero a raggiungerli la mattina e tornarsene in qualche modo a casa la sera» (*LG*, p. 273): la nuova Sesto è una cittadella industriale «senza quiete e senza misura, né piccola, né grande; né città né paese. Non ha anima, né presente, né remota. Non sembra nemmeno attiva. Durante le ore di lavoro è spopolata» (*D*, p. 272). Si è al Nord, ma lo scenario non cambia, si fa, semmai, ancora più tetto, ancora più scisso dal paesaggio naturale:

Questi luoghi non sono adatti che al lavoro e ad una rivoluzione unitaria. Non c'è dentro nulla da rispettare, che suggerisca un impedimento alla violenza, prima, e poi a un ordine nuovo, duro, pesante. Se la bellezza del paesaggio e i monumenti fanno da remora alla rivoluzione, qui l'idea della rivoluzione alligna come l'unica anima e l'unica speranza, senza rimorsi, dentro una vita industriale la quale cresce disordinata, pura e nera. Non c'è nemmeno il traffico commerciale – tutto succhiato da Milano – ad annacquarla e corromperla. Nessuno ha fatto mai il tentativo di darle centro, bellezza, ragione» (*LG*, pp. 272-273).

E sempre ne *La linea gotica*, Ottieri denuncia il fatto che quando «l'industria entra nella provincia, la arricchisce, senza costruire un nuovo mondo» (LG, p. 279), la gente, infatti, appena può fugge nelle grandi città. Da qui deriverebbe, spiega Ottieri, «l'aspirazione di Olivetti a fondare comunità, le quali rompano l'insufficienza morale della provincia, anche industrializzata, l'urbanesimo spirituale, cioè la concentrazione degli interessi, dei divertimenti, dei rapporti, nella grande città vicina» (LG, p. 279).

Un'idea, quest'ultima, che Olivetti persegue in tutti i suoi stabilimenti, dove mira alla creazione di veri e propri villaggi industriali, con alloggi confortevoli e moderni per gli operai e i dipendenti. In particolare:

Nel secondo dopoguerra ha luogo a Ivrea un'esperienza innovativa nel campo della costruzione delle case per dipendenti: accanto alle costruzioni finanziate attraverso il sistema più tradizionale di erogazione di fondi aziendali e pubblici per la costruzione di quartieri operai, e a quelle promosse attraverso l'attività della cooperativa edilizia fra il personale della Olivetti (la SACEPO), la Olivetti istituisce l'Ufficio consulenza case dipendenti (UCCD), diretto dal 1949 al 1969 da Emilio Aventino Tarpino. In collaborazione con i servizi sociali di fabbrica, l'ufficio di Tarpino mette a disposizione dei dipendenti Olivetti la propria assistenza tecnica (fino al progetto architettonico e alla direzione dei lavori) per la riparazione o l'adattamento di alloggi esistenti, o per la costruzione di nuove abitazioni. Per finanziare le possibili richieste, l'azienda mette a punto un meccanismo consistente nell'erogazione di prestiti al tasso agevolato del quattro per cento fino a coprire il sessanta per cento dell'intera spesa. L'ampiezza del lavoro svolto dall'ufficio è notevole se complessivamente tra 1949 e 1960 in Ivrea e dintorni saranno circa 500 gli interventi svolti dall'UCCD. La quantità degli interventi, il «gusto» così moderno e internazionale delle case progettate da Tarpino costituiscono forse il modo meno scontato e più efficace per costruire a Ivrea un vero paesaggio moderno: un paesaggio che rende possibile anche un processo di modernizzazione del vivere, che investe le classi sociali eporediesi che condividono i destini della fabbrica. [...] Le indicazioni date dalla Presidenza sono significative: i progetti richiesti devono tener conto «delle preesistenze ambientali per un giusto inserimento nel paesaggio, senza peraltro doversi conformare ad alcuno stile architettonico locale»; devono essere flessibili e soddisfare «quelle esigenze e condizioni che derivano dalla forma di organizzazione familiare prevalente nel Canavese e dal livello socio-economico medio dei dipendenti»⁴⁸.

⁴⁸ *Edilizia a catalogo, in Olivetti. Una bella società. Catalogo della mostra (Torino, 22 maggio-27 luglio 2008)*, a cura di M. DE GIORGI e E. MORTEO, Torino-Londra-Venezia-New York, Allemandi e C., 2008, p. 86.

Inoltre, gli stabilimenti Olivetti erano dotati di biblioteche, infermerie, asili nido, centri culturali e ricreativi e diversi altri servizi per i lavoratori. Pertanto, a differenza delle altre industrie, quella olivettiana di Pozzuoli cerca il più possibile di integrarsi con l'ambiente umano e naturale, nel primo caso venendo incontro alle esigenze dei lavoratori, e, nel secondo, cercando di rispettare il più possibile il contesto paesaggistico in cui lo stabilimento sorge (cosa che è stata possibile grazie al sapiente lavoro degli architetti Luigi Cosenza e Pietro Porcinai, cui si deve, rispettivamente, la progettazione della fabbrica e degli annessi giardini). E proprio sul rispetto della natura e dell'uomo verte il discorso inaugurale di Adriano Olivetti, citato da Ottieri nel romanzo, e del quale si discuterà più diffusamente nelle prossime pagine. Pronunciato il 23 aprile 1955, «davanti ai lavoratori di Pozzuoli e alle autorità intervenute», si tratta di uno dei discorsi più noti di Adriano Olivetti: «È il discorso che contiene la celebre domanda, che risuonerà forte nel contesto culturale nazionale: *"Può l'industria porsi dei fini?"*". E la risposta, che ne viene data, indica come sia proprio la storia della Olivetti, ad Ivrea come a Pozzuoli, ad illustrare come sia necessario creare un'impresa di tipo nuovo, che superi gli stereotipi economici classici, per approdare ad un sistema che risolva i problemi dell'uomo e della società moderna»⁴⁹. Rispetto per l'uomo e rispetto per la natura, quindi, sono le parole d'ordine, il credo aziendale di Adriano Olivetti, e anche nel romanzo di Ottieri il paesaggio, «nei suoi scorci improvvisi e illuminanti», col suo mare «cangiante e sempre presente [...] al quale non si può fare a meno di gettare uno sguardo» attraverso le ampie vetrate dello stabilimento, si presenta come «uno dei personaggi del libro, nonostante le sue apparizioni molto misurate e discrete»⁵⁰. Quella che Ottieri vive nel Meridione d'Italia è un'immersione completa, un'esperienza di vita a tutto tondo, un itinerario che spazia dalla luminosità del paesaggio meridionale alle tette cupezze della nevrosi. Un'esperienza vissuta dallo scrittore con intensa empatia e con una scrittura sempre misurata, sobria, mai sopra le righe, quella scrittura che Mario Forti, ne «Il Menabò» definì «civile e pacata»⁵¹, mirante alla comprensione dei fatti e delle cause, e che evita tanto la superficialità dei giudizi affrettati quanto la snobistica indifferenza da uomo del nord in viaggio per terre esotiche di cui si limita a registrare senza alcun coinvolgimento peculiarità e stravaganze. L'epilogo del romanzo, in cui qualcuno ha visto delusione, stanchezza, disperazione, rassegnazione, forse, in realtà, è solo «struggente»⁵² e porta con sé non tanto il senso di una sconfitta, quanto la consapevolezza dell'intenso lavoro

⁴⁹ G. DE WITT, *Le fabbriche e il mondo. L'Olivetti industriale nella competizione globale (1959-90)*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 92. A p. 93 dello stesso volume sono riportati stralci del discorso di Olivetti trascritto da Ottieri in *Donnarumma all'assalto*.

⁵⁰ G. IADANZA, *L'esperienza meridionalistica di Ottieri*, cit., p. 43.

⁵¹ M. FORTI, *Temi industriali nella narrativa italiana*, in «Il Menabò», Torino, Einaudi, 1961, p. 225.

⁵² G. IADANZA, *L'esperienza meridionalistica di Ottieri*, cit., p. 57.

e del forte impegno che tutti, lo Stato, le forze produttive del Paese, i singoli cittadini, dovrebbero riversare nel Sud d'Italia, quella «miniera umana» il cui «oro» dovrà, prima o poi, essere disseppellito.

CAPITOLO SECONDO

MEMORIALE

DI PAOLO VOLPONI

Ho cominciato a scrivere un romanzo il primo – *Memoriale* – , insieme e subito dopo queste ultime poesie [sono le poesie di *Le porte dell'Appennino*, pubblicate a Milano nel 1960], quando mi sono sentito in possesso di uno strumento linguistico attivo, capace di un ordine di valori originale e in grado di mantenere la vicenda autonoma, al di là della compiacenza lirica e del meccanismo narrativo. Sono stato aiutato, o forse è meglio dire mosso, dalla pena del mio lavoro quotidiano in una grande fabbrica, toccato dai problemi di un mondo in convulsione come è quello industriale, traboccante e incandescente, che cerca di correre dietro al progresso scientifico portandosi appresso un grosso bagaglio medioevale¹.

Queste parole di Paolo Volponi sono di basilare importanza per comprendere la genesi di un romanzo che, come già *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri, risente fortemente del clima che si respirava in quegli anni, tra la fine dei Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, nella più progressista delle industrie italiane, quell'Olivetti di Ivrea che aveva nell'ingegner Adriano la sua guida forte e illuminata². Per quanto, infatti,

¹ P. VOLPONI, *Nota autobiografica* apparsa nella pubblicazione del Premio Marzotto (1963-64), Valdarno 1966, in G. C. FERRETTI, *Paolo Volponi*, Firenze, 1972, p. 80.

² «Solo all'Olivetti, infatti, erano attivi i servizi chiamati a realizzare una politica che faceva la fabbrica responsabile nei confronti sia del territorio che di ciascun operaio. I conflitti, che altrove si risolvevano coi licenziamenti, a Ivrea venivano ricomposti entro l'azienda: gli operai in difficoltà giungevano agli psicologi su proposta del medico di fabbrica, dell'assistente sociale o dell'ufficio del personale. Volponi dirigeva i Servizi Sociali e si trovava nel cuore di questi processi: *Memoriale* in tal modo può essere considerato, dal punto di vista della storia del lavoro operaio, come un documento di tali tensioni», P. Volponi, *Romanzi e prose*, Vol. I, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2002, pp. 1074-1075. Inoltre, in un articolo dal titolo *Adriano, un eretico del capitalismo*, pubblicato sul «Corriere della sera» il 18 dicembre 1976 e integralmente riportato in P. Volponi, *Romanzi e prose*, Vol. II, cit., pp. 645-648 Volponi scrive: «Ricordarsi di Adriano Olivetti soltanto in riferimento alle vicende della grande industria che porta il suo nome è un segno delle profonde lacune della nostra cultura [...]. Adriano Olivetti infatti non è stato solo un industriale, [...] ma è stato sostanzialmente un progettista politico, un pensatore originale quanto nutrito di cultura. Entrato nell'azienda paterna appena laureatosi in ingegneria chimica nel '24, ne ha seguito e provocato l'affermazione, prima con studi e proposte di innovazione che traeva dalla conoscenza diretta della società industriale dei paesi più avanzati, poi come direttore generale dal '33 e poi come presidente e amministratore delegato dal '38. Dopo una parentesi impostagli dalle leggi razziali, ne riprese la guida per non lasciarla più fino alla morte, avvenuta improvvisamente, che non aveva ancora compiuto sessant'anni, nel febbraio del 1960. Nel 1951, nel pieno dell'attività dirigenziale

l'azienda di Ivrea portasse avanti una politica attenta alle esigenze e al benessere dei propri dipendenti, non mancavano episodi, anche gravi, di proteste, insubordinazioni e ribellioni, soprattutto da parte di operai che non riuscivano a integrarsi nel tessuto sociale e produttivo dell'azienda. Questo poteva accadere per i più disparati motivi, ma, spesso, alla base del disagio, oltre a pregressi e, fino ad allora più o meno latenti, disturbi psichici, c'era l'estrazione contadina e il conseguente basso livello di preparazione tecnica e culturale della maggior parte degli operai che, pertanto, erano inclini a vivere la nuova realtà industriale in termini di sradicamento e di alienazione. Nel caso specifico, «il nucleo generativo della *fabula* del romanzo è dato da una breve lettera indirizzata ad Adriano Olivetti da un operaio tubercolotico, in preda a delirio persecutorio»³. È lo stesso Volponi a raccontare l'episodio:

Una volta in ufficio, nel mio ufficio di responsabile dei servizi sociali dell'azienda mi arrivò, assieme a tante lettere che arrivavano, una lettera che mi colpì perché era molto dolorosa. Era proprio come un grido, un po' insensato com'è un grido senza un fine e senza un principio. Era una lettera indirizzata ad Adriano Olivetti e che Olivetti mi aveva passato perché io vedessi il caso e decidessi che cosa si poteva fare per questa persona. Era una lettera con una calligrafia di quelle elementari, da quinta elementare, su un foglio protocollo, dentro una busta gialla, di una facciata e tre righe dietro; insomma molto breve. In sostanza questo si rivolgeva al presidente Olivetti, era un operaio dell'azienda di cui non ricordo nemmeno il nome, per dire che lui stava male, che però avrebbe continuato a lavorare volentieri nella fabbrica, ma che i medici di fabbrica non volevano che lui lavorasse perché dicevano che era tubercoloso e doveva ricoverarsi e che allora lui cacciasse quei medici cattivi e ne trovasse altri che provassero che lui stava bene e che poteva lavorare nella fabbrica. Ecco, mi parve in nuce la storia di *Memoriale*; allora io ho conservato questa lettera, mi sono interessato, ho mandato avanti il caso come doveva essere mandato avanti e questa persona, che tra l'altro era davvero tubercolotica, con delle crisi, degli sbocchi di sangue si diceva una volta, ma era poco corretto, addirittura durante le ore di lavoro, fu ricoverata, fu anche curata in termini di psicoanalisi.

e di un successo di dimensioni mondiali, scrisse alcuni "appunti per la storia di una fabbrica" nella cui prima pagina si leggono queste frasi: "Nelle esperienze tecniche dei primi tempi, quando studiavo problemi di organizzazione scientifica e di cronometraggio, sapevo che l'uomo e la macchina erano due domini ostili l'uno all'altro che occorreva conciliare. Conoscevo la monotonia terribile e il peso dei gesti ripetuti all'infinito davanti a un trapano o ad una pressa, e sapevo che era necessario togliere l'uomo da questa degradante schiavitù ... Bisognava dare consapevolezza di fini al lavoro. E l'ottenerlo non era più compito di un 'padrone illuminato' ma della società." Solo per queste concezioni Adriano Olivetti supera la figura dell'industriale avanzato, che considera l'industria, anche la propria, un bene della collettività, una parte della cultura e dei disegni di una società, e anche la figura del ricercatore sociale sia pure mosso da una convinta inclinazione politica, per assumere con risalto la posizione di un ideologo socialista. [...] Olivetti otterrà i risultati più importanti e validi appunto nella coincidenza tra la realizzazione di progetti industriali con quella di progetti sociali. Mentre Adriano Olivetti esponeva, nel '51, le sue concezioni il resto dell'industria italiana si accingeva a consumare il miracolo economico nell'enfasi della propria potenza e quindi nella logica della sopraffazione verso qualsiasi altra forza sociale, interesse, ambiente. L'industria avrebbe soltanto costruito e celebrato se stessa per più di vent'anni. Tutti i suoi capitani intanto avrebbero potuto permettersi di considerare Adriano Olivetti uno stravagante sognatore, un disturbatore, anche da punire per quel che faceva e diceva, tanto che la giunta della Confindustria arrivò a concordare e ad esercitare per un lungo periodo il boicottaggio dei prodotti Olivetti».

³ P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, Vol. I, cit., p. 1075.

Però quella lettera io l'ho conservata, ce l'avevo e da quella lettera mi è venuto in mente di scrivere il libro che ho scritto, *Memoriale*⁴.

Memoriale è la storia, narrata in prima persona, di Albino Saluggia, reduce di guerra di estrazione contadina che viene assunto in una grande fabbrica meccanica del Nord. Se la vicenda si apre all'insegna di una vaga e indefinita speranza nel nuovo corso preso dalla sua vita, ben presto Albino, che durante il periodo di prigionia in Germania aveva già sofferto di tubercolosi, al riacutizzarsi della malattia si andrà convincendo dell'esistenza di una congiura ordita contro di lui dai medici della fabbrica per tenerlo lontano dal lavoro e quindi dalla possibilità di realizzare in modo pieno e appagante la propria esistenza. Naturalmente la congiura esiste soltanto nella sua mente di paranoico, ma proprio l'espedito di ricorrere ad un narratore inattendibile consente a Volponi di scandagliare in modo nuovo e penetrante «il meccanismo realmente stravolto dell'apparente razionalità capitalistica»⁵.

Il romanzo, scritto tra il 1959 e il 1961⁶, venne pubblicato, com'è noto, nel 1962, quindi all'indomani del dibattito su "Letteratura e industria" che si era svolto appena qualche mese prima sui numeri 4-5 de «Il Menabò», e mostra nella sua impostazione di aver fatto proprio l'invito di Vittorini, Calvino ed Eco a scegliere angolazioni e linguaggi nuovi in grado di assumere l'alienazione quale proprio punto di vista, facendone una sorta di specola privilegiata attraverso la quale la letteratura potesse prodursi in una mimesi dell'alienato mondo capitalistico.

Dunque, mentre Ottieri conferisce al proprio romanzo un taglio documentaristico e saggistico, raccontando la vicenda dal punto di vista scientifico del tecnico addetto alla selezione del personale, e risentendo, pertanto, di una impostazione ancora naturalistica della narrazione, Volponi introduce un grosso elemento di novità:

L'autore si identifica con l'eroe, ne assume voce e punto di vista, sollecita il lettore, mediante una «scrittura doppia», a inscrivere entro uno spazio indirettamente autobiografico la vicenda. Proprio per la sua dominante introspettiva *Memoriale* trasgredisce il sistema della «narrativa industriale», il campo dei romanzi di Ottieri, Arpino, Bertini, Davì, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo, con le sue invarianti comuni: la descrizione oggettiva degli interni di fabbrica, il protagonista erede di una tradizione narrativa naturalistico-populista. La scelta di Volponi procede in senso opposto: il genere è contraddetto dall'adozione del punto di vista di un personaggio delirante⁷.

⁴ P. VOLPONI, *La letteratura in fabbrica negli anni Cinquanta*, in AA. VV., *Gli intellettuali in trincea. Politica e cultura nell'Italia del dopoguerra*, a cura di S. CHEMOTTI, Padova, Cleup, 1977, p. 39.

⁵ R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

⁶ «Ho cominciato *Memoriale* quando mi sono sposato, nel 1959. Proprio tra la fine del '58 e i primi del '59. E l'ho finito a metà del 1961», è quanto dichiara Volponi stesso a Emanuele Zinato in una intervista inedita raccolta a Milano il 1 aprile 1991 e citata dal medesimo Zinato in P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, Vol. I, cit., p. 1076.

⁷ E. ZINATO, *Commenti e apparati. Memoriale*, in P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, Vol. I, cit., p. 1097.

In tal modo, Volponi sviluppa un romanzo che offre molteplici spunti alla riflessione e all'analisi, a partire dalla constatazione del processo di sradicamento dall'ambiente naturale vissuto dai contadini al momento della loro entrata nel mondo della fabbrica. Se, come si è già detto, la vicenda sembra aprirsi nel segno di una fiduciosa speranza nel futuro da parte del protagonista, tale atteggiamento positivo andrà man mano scomparendo di pari passo col mutato rapporto di Albino con la natura, dapprima idillico e partecipe, poi di estraneità se non addirittura di ostilità: il progresso non risolve, ma, al contrario, acuisce i problemi dell'uomo, finendo per alienarlo dalla natura. Il tempo dell'industria appare, infatti, del tutto svincolato e indipendente dal tempo naturale: esso scandisce il ritmo di ogni attività che si svolge nella fabbrica finendo per alienare l'operaio sia in senso marxiano che in senso psicanalitico. Emerge, col progredire della storia, la solitudine e l'incomunicabilità di Albino che si rivela a diversi livelli: incomunicabilità con la madre, con i medici, con i colleghi, con i malati del sanatorio. Essendo sostanzialmente un inetto⁸ ed essendo chiuso nel suo guscio di incomunicabilità, ad Albino non resta che crearsi una realtà alternativa costituita dai suoi personalissimi riti, dai suoi portafortuna – lo scarpone e l'indiano, due macchie prodotte dall'umidità sul muro del fienile – dal suo monologare coi propri mali per stancarli e per intimidirli. Per mantenere il giusto ritmo nel lavoro, Albino si rifugia nel sogno immaginando di essere un pilota da corsa⁹. Non è un caso, dunque, che Albino finisca per cadere nella rete di tre strampalati ciarlatani: ma questo solo dopo essere stato deluso, e in certo qual modo respinto, nella sua richiesta d'aiuto e comprensione da parte di coloro che rappresentano l'autorità (medici, forze dell'ordine, preti):

Là dove il rito fallisce si chiede l'intervento del mago. Che potrà anche essere l'imbroglione che l'inganna somministrandogli un siero fasullo o la maga che tenta d'intrigarlo nei suoi giochi erotici, ma questi potranno catturare Albino solo dopo che i maghi veri – quelli a cui la società ha dato la propria approvazione – abbiano mancato. Eufemia, Palmarucci e Fioravanti possono agire solo dopo che i carabinieri, le guardie di Pubblica Sicurezza e i preti abbiano fallito. Non poteva accadere diversamente. Albino è un personaggio che riconosce l'autorità e quando si trova in difficoltà non può far altro che rivolgersi a chi ritiene investito d'autorità e di potere. Teme un tradimento? va dai carabinieri; qualcuno vuol convincerlo a fare la spia? va dal parroco; un medico lo dichiara guarito? notifica l'avvenimento alle autorità. Riceverà da tutti le risposte deludenti che lo spingeranno a stringersi sotto la magica coperta di Eufemia. Alla

⁸ G. GIGLIOZZI, *Memoriale*, in *Letteratura italiana. Le opere*, diretta da A. ASOR ROSA vol. IV tomo II, *Il Novecento. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, p. 744: «Albino Saluggia s'innesta a pieno titolo nella lunga catena di *inetti* che popola la letteratura novecentesca, nella schiera di personaggi *periferici* (di testa, di provenienza, di cultura) che scagliano la loro eccentricità, la loro incapacità d'agire in modo positivamente orientato contro i perfetti ingranaggi della società capitalistica. Saluggia – da questo punto di vista come Zeno, come Michele, come Mattia – vive la sfasatura d'un personaggio – che vive lacanianamente *shiftato* rispetto alla realtà; privo d'un posto e d'un ruolo, d'una lingua per dire e fondare la propria comprensione del mondo».

⁹ *Ibidem*, p. 743: «Albino per lavorare col giusto ritmo deve fantasticare immaginando d'essere un pilota d'auto da corsa, la fresatrice-pialla è il bolide dominato con perizia e temerarietà, il sogno è il tempo del suo lavoro. Il suo rapporto con la realtà non gli consente d'esplorarla e d'usarla come tutti gli altri, ma solo di sfiorarla colpito dalla sua ostile impermeabilità».

ricerca di un rifugio che lo fa sentire, una volta di più, scacciato da chi può giudicare. Scacciato per una sua misteriosa, atavica colpa¹⁰.

Albino vive la condizione dell'escluso cui è negata qualsiasi relazione affettiva. L'incomunicabilità è totale anche nei confronti del sesso femminile, a partire dal rapporto con la madre. Albino si sottrae ad ogni tentativo di seduzione, sia in sanatorio che fuori, ma finisce per spiare voyeuristicamente una coppia che si era appartata (cercando quasi di farsi scoprire), opposto speculare della presunta scena di seduzione tra la madre e un giovane muratore che Albino si vieta di guardare da ragazzo, e che gli procura un oscuro senso di colpa. Sotto diversi punti di vista Albino è, dunque, un nevrotico, un paranoico con manie di persecuzione, quello che si dice un narratore inattendibile. Ma proprio la prospettiva deformata e deformante di Albino permette di coglier l'aspetto oppressivo che si cela dietro l'apparente razionalità e democraticità della moderna fabbrica governata da dirigenti riformisti e illuminati. Ovviamente, come già accennato in precedenza, la congiura dei medici esiste solo nella mente stravolta di Albino, tuttavia, se da un lato, l'industria moderna si preoccupa di tutelare la salute dei suoi operai attraverso un efficiente apparato assistenziale, dall'altro, è pur vero che li obbliga ad un sistema di produzione alienante e spersonalizzante che li trasforma in automi al servizio delle macchine. Emerge, pertanto, in tutta evidenza la funzione conoscitiva del 'diverso', che proprio in quanto tale possiede impensate potenzialità critiche ed eversive. È lo stesso Volponi a sottolineare il carattere «nuovo» del suo romanzo che proprio nell'assunzione del punto di vista del nevrotico trova il proprio punto di forza e la propria carica innovativa:

Ecco perché il mio romanzo è un po' nuovo, non ripete le formule degli altri; perché non era un progetto letterario, non andava dietro a una scuola, veniva da me stesso, dalle mie esperienze. Avevo trovato un sistema nuovo che è quello della lente d'ingrandimento del nevrotico, sofferente in fabbrica, con una lingua memorialistica un po' lirica, che gli viene praticamente dalla lettura di poco, dalle canzoni della chiesa, dal dialetto, dai bandi dello stato, dalle poche norme che ha letto, dai comandamenti; e questa lingua gli serve per esprimere cose che non capisce, si avvicina con questa lingua ai temi della fabbrica e porta avanti la sua sofferenza personale, il suo caso, ma nello stesso tempo dice quali sono i punti cruciali in fabbrica; li incontra, li vede, non è l'operaio-massa che andava di moda in quel momento, l'operaio sindacalizzato che aveva degli schemi di lotta e anche degli schemi linguistici per esprimersi o l'operaio di tipo neorealista che si innamorava della sua macchina o che aveva un confronto duro con la macchina; il mio personaggio era un individuo, un cittadino, uno dei tanti in sofferenza all'interno di un mondo industriale, di un mondo industriale che andava già organizzandosi senza poter dar spazio al lavoro e senza dar spazio alle coscienze, alle possibilità e alle qualità della gente che vi entrava¹¹.

¹⁰ *Ibidem*, p. 744.

¹¹ P. VOLPONI, *Le ragioni della scrittura. Discorso agli studenti*, in AA. VV., *Volponi e la scrittura materialistica*, in «Quaderni di critica», Roma, Lithos editrice, 1995, p. 160.

Sulla follia di Albino e sulle sue implicazioni analitico-conoscitive nei confronti della realtà industriale si sono pronunciati numerosi critici e studiosi. Nel voluminoso saggio intitolato *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Michel David non manca di soffermarsi su quella che definisce «letteratura della nevrosi» sottolineando il «nuovo interesse» che si «sta manifestando presso gli scrittori non medici per i casi della mente patologica»¹². Una tendenza, quella della «letteratura della “follia”» paragonabile «non senza ragione alla letteratura della peste nel Medioevo» e che trova il suo momento più alto e psicanaliticamente più maturo e compiuto proprio nel *Memoriale* di Volponi:

Se dovessi stabilire una lista dei romanzi italiani il cui soggetto è la “nevrosi”, dovrei includervi un buon terzo almeno della produzione dell’ultimo quinquennio. In realtà, prima del 1961, si è preferito parlare di “alienazione” in senso affatto psichiatrico. Ma rimane significativo il fatto che lo stesso anno uscissero due romanzi di successo, l’uno strettamente tradizionale – *Una lunga pazzia* di A. Barolini – l’altro, di gran lunga più appassionante e informato alla moderna psicologia, *Il memoriale* di P. Volponi, i quali venivano a riproporre al pubblico italiano il tema dell’alienazione mentale. Un confronto tra i due romanzi mostrerebbe in modo sperimentale quanta differenza passi oggi tra una psicologia di tipo “fogazzariano” – benché Barolini conosca, come lo dimostrano le sue corrispondenze dall’America, le scuole moderne di psicoanalisi – e un’analisi che tenga conto in modo autenticamente letterario del punto di vista freudiano. La critica non ha risparmiato meritate lodi al romanzo di Volponi, diagnosticando con una generale infallibilità la paranoia grafomanica di Albino Saluggia (ma era già data nel risvolto editoriale). Pasolini precisava pure che la sua tesi era di origine autopunitiva. E mi pare doveroso riconoscere nel *Memoriale* una delle opere più riuscite degli ultimi anni, fosse solo per il felice amalgama che vi è tentato tra ragioni individuali e cause sociali nell’esprimere le cause oscure della malattia mentale. Non so se il lettore concluderà, seguendo una didascalia di Volponi, per una predominanza dei fattori socioeconomici nell’eziologia di questa paranoia di un contadino-operaio; è tuttavia certo che l’altra affermazione di Volponi, secondo la quale la paranoia consente un’interpretazione della realtà superiore a quella di una mente equilibrata, sarebbe suonata delirante sulla bocca di un marxista italiano di qualche anno fa¹³.

Nel corso di un dibattito pubblico su *Memoriale*, tenutosi nel 1962, Volponi afferma, infatti, di aver scelto un nevrotico quale protagonista del proprio romanzo perché:

Un nevrotico ha una capacità di interpretazione della realtà più dolente, ma più acuta [...] anche perché un nevrotico è *un ribelle*. In un uomo sano avrei trovato uno che ha già ceduto qualcosa alla fabbrica¹⁴.

¹² M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, prefazione di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri 1966, p. 581.

¹³ *Ibidem*, pp. 581-582.

¹⁴ Da un dibattito pubblico del 1962 su *Memoriale* riportato da G. C. FERRETTI, *Paolo Volponi*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 29.

Inoltre, come ha notato Gian Carlo Ferretti, «nella scelta dei suoi protagonisti e nello sviluppo dei suoi romanzi» Volponi opera una

Rottura dell'opposizione follia-ragione (e quindi dell'identità irrazionale-follia) legata ad una concezione borghese intimamente classista della ragione medesima (dal secolo dei lumi all'Ottocento, e anche più oltre), che respinge come anomalo, patologico, tutto ciò che è *diverso e altro da sé*, dalla sua norma e dai suoi codici, e che teorizza la categoria del folle come essere asociale e pericoloso, da segregare tra i detenuti comuni o da «riadattare» alle regole e alle istituzioni della società. Volponi, in sostanza, facendo sue posizioni ormai largamente acquisite alla cultura moderna (si pensi, ad esempio, a Foucault, in particolare alla sua *Storia della follia*), parte dalla presa di coscienza del carattere *ideologicamente* mistificato e mistificatorio, non scientifico insomma, di un rapporto follia-ragione inteso come rapporto tra patologico e normale. Per questo lo scrittore si rifiuta di considerare «matti» i suoi personaggi irregolari, ribelli, banditi dalla collettività¹⁵.

Non è privo di importanza ricordare che proprio in quei primi anni Sessanta anche altri intellettuali tra i più aperti e progressisti si interrogavano sul concetto di 'normalità' (e quindi, di 'anormalità'): è il caso, ad esempio, di Pier Paolo Pasolini, amico ed estimatore di Volponi, che tra il 1963 e il 1964 gira il film documentario *Comizi d'amore*, nel quale tra i vari interventi spicca quello di Giuseppe Ungaretti, incentrato proprio sulla categoria della normalità e anormalità, considerata stavolta dal punto di vista sessuale. L'anziano poeta sostiene che «ogni uomo è fatto in un modo diverso» e questo vale tanto per la sua «struttura fisica» quanto per la sua «combinazione spirituale», ne consegue che «tutti gli uomini sono a loro modo anormali». Questo essere «in contrasto con la natura» sarebbe, secondo Ungaretti, una caratteristica originaria e costitutiva dell'uomo, poiché affonda le sue radici in quell'«atto di civiltà che è un atto di prepotenza umana sulla natura», dunque, «un atto contro natura».

Poco dopo, nel 1965, Volponi dichiara in una conferenza:

La normalità non esiste, è un concetto molto approssimativo, del tutto di comodo; è un concetto astratto riferito ad un sistema sociale e alle norme che reggono tale sistema, ed è ben lontano dal rappresentare niente di ciò che è dentro le coscienze, nei confronti, nei rapporti, nelle speranze, nelle paure¹⁶.

Sempre nello stesso anno, Volponi torna a parlare, in una intervista, dei suoi personaggi «irregolari», facendo riferimento, oltre che ad Albino Saluggia, anche ad Anteo Crocioni, il contadino-filosofo protagonista del suo secondo romanzo, *La macchina mondiale*, pubblicato nel marzo del 1965 da Garzanti nella collana «Romanzi moderni»:

¹⁵ *Ibidem*, pp. 28-29.

¹⁶ Da una conferenza del 1965 riportata in *Ibidem*, p. 29.

I 'casi' sono trattati dalla società come fatti patologici, come 'scandali' da curare paternalisticamente per riadattarli alle regole immutabili dell'ordine costituito. [...] Per me, invece, il 'caso' diventa il personaggio, attivo per la sua sostanza di uomo libero, tanto più libero in quanto è fuori da ogni regola, in lotta radicale contro tutto ciò che è istituito, e in caccia della realtà soffocata sotto un ordine di valori codificato e imposto dall'autorità. È psicologicamente ricco, complesso e offre quindi grandi possibilità per una indagine sociale e morale. [...] Il 'caso', l'irregolare, discute, rinnova, amplia i termini del reale; non vuole commozione ma partecipazione; suscita dubbi, problematicità, e quindi allarga il discorso scientifico. In questo senso, Anteo, come già Albino, è un elemento di rottura all'interno del sistema, della società borghese¹⁷.

L'acume interpretativo insito nella visione deformante di Albino è stato ampiamente sottolineato anche da Giorgio Bàrberi Squarotti:

Dallo sguardo sconvolto di Saluggia tutti gli atti, anche i più innocui o gentili o a lui oggettivamente favorevoli appaiono parti dell'oppressione, della congiura ai suoi danni, con un'assidua deformazione di ogni evento, azione, decisione: ma proprio in questo modo Volponi è riuscito a mostrare che chi ha ragione, nel giudicare, è la pazzia, la malattia fisica e mentale di Saluggia, l'orrore è la verità, non la protezione o l'amicizia o le cure, lo stato reale dell'uomo nella civiltà industriale è una condizione morbosa perché tutti i suoi rapporti e il suo modo di vedere e considerare e servirsi delle cose sono deformati. La deformazione è la dimensione autentica di tutto ciò che accade¹⁸.

E da Angelo Guglielmi:

La letteratura realistica, in senso tradizionale, in quanto porta un interesse diretto alle cose limitandosi a ingabbiarle in una interpretazione di tipo razionale, non solo non riesce a cogliere il nucleo di vero che è in esse, ma addirittura, riducendo arbitrariamente la prospettiva di visione, la deturpa e falsifica. Volponi ha evitato questi rischi incombenti costruendo un personaggio eccezionale e non ovvio, spiazzandolo cioè, attraverso la paranoia, da una condizione strettamente realistica, e nel contempo, dotandolo di un'attrezzatura di obiettivi opportunamente deformati. Grazie a questo particolare sistema di lenti ha ottenuto immagini della realtà affatto inedite¹⁹.

A ben guardare, l'idea che la nevrosi possa essere un formidabile strumento di conoscenza messo a disposizione dello scrittore, lungi dall'essere un'intuizione volponiana nuova di zecca, era stata già espressa da Italo Svevo, come si desume dal carteggio di quest'ultimo col letterato italiano, ma residente a Parigi, Valerio Jahier. In tale scambio epistolare ricorre in più occasioni il tema della nevrosi e della cura psicoanalitica messa a punto da Sigmund Freud che proprio nel primo ventennio del Novecento stava iniziando ad affermarsi anche in Italia. Bisogna, però, stare attenti a

¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

¹⁸ G. BARBERI SQUAROTTI, in *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1965.

¹⁹ A. GUGLIELMI, in *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968.

non fare di Svevo un paladino della psicoanalisi, in relazione alla quale lo scrittore triestino ebbe un rapporto non privo di complessità e sfaccettature. Svevo è sì interessato alla psicoanalisi, ma non tanto come pratica terapeutica (nei confronti della quale nutre forti perplessità), quanto piuttosto come strumento del quale lo scrittore può giovare per sondare più in profondità l'animo umano, portando allo scoperto verità che resterebbero celate ad uno sguardo convenzionale. Insomma, per Svevo, la psicoanalisi costituisce innanzitutto uno strumento di autointrospezione. Lo stesso Zeno, nella *Coscienza*, afferma «la salute non analizza se stessa, e neppure si guarda allo specchio. Solo noi malati sappiamo qualcosa di noi stessi»²⁰. In una lettera a Jahier del 10 dicembre 1927, inoltre, Svevo scrive: «Grande uomo quel nostro Freud ma più per i romanzieri che per gli ammalati»²¹. Un'affermazione questa, che riassume perfettamente la maniera sveviana di concepire la psicoanalisi. E in un'altra lettera, del 27 dicembre 1927, sempre indirizzata a Valerio Jahier, si trova un'altra asserzione interessante:

E perché voler curare la nostra malattia? Davvero dobbiamo togliere all'umanità quello ch'essa ha di meglio? [...] Noi siamo una vivente protesta contro la ridicola concezione del superuomo come ci è stata gabellata (soprattutto a noi italiani)²².

Da queste parole si deduce chiaramente che per Svevo la nevrosi costituisce una ricchezza e un'opportunità piuttosto che un limite. Il malato di nevrosi si colloca, in virtù della sua stessa malattia, in una posizione privilegiata dalla quale osservare se stesso e gli altri da una prospettiva inedita e spoglia da quelle censure, quelle inibizioni, quei filtri che le convenzioni borghesi frappongono tra noi e l'intima realtà della vita. La malattia è dunque fonte di ispirazione e creazione artistica. Lo scrittore attinge dalla propria nevrosi la materia del suo narrare, ne consegue paradossalmente che la guarigione, e non la malattia, è il nemico da combattere. La malattia va sottratta alla guarigione e da essa tutelata poiché mancando la nevrosi lo scrittore tornerebbe ad avere uno sguardo convenzionale e univoco sulla realtà, uno sguardo che ora, il malato, sa riconoscere come del tutto insufficiente e inadeguato a cogliere la complessità del reale²³. Poco importa se, come ebbe a notare Edoardo Weiss²⁴, nel

²⁰ ITALO SVEVO, *La coscienza di Zeno e «continuazioni»*, a cura di M. LAVAGETTO, Torino, Einaudi, 2006, p.

²¹ ITALO SVEVO, *Epistolario*, a cura di B. MAIER, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 857.

²² *Ibidem*, pp. 859-860.

²³ M. LAVAGETTO, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 89: «Il resoconto che [Zeno] passa allo psicoanalista è un modo per collocare la malattia al sicuro e la salute sotto cauzione».

²⁴ Edoardo Weiss può essere considerato a tutti gli effetti il primo vero psicoanalista italiano. Nato a Trieste nel 1889, Weiss conseguì la laurea in medicina nel 1914 a Vienna. Allievo di Paul Federn, ebbe modo di frequentare numerose lezioni di Freud e già a partire dal 1913 era membro della Società psicoanalitica di Vienna e della Associazione internazionale psicoanalitica. Rientrò a Trieste nel 1918, dove esercitò la sua professione per poi trasferirsi a Roma nel 1931. Nel gennaio 1939, a causa dei provvedimenti razziali del regime fascista, fu costretto a trasferirsi a Chicago. I suoi primi articoli in tedesco risalgono al 1914-15. La sua opera più importante è considerata *Elementi di psicoanalisi*, del 1931, ma è doveroso menzionarlo anche come redattore delle voci *Freud*, *Psicoanalisi* e *Psicoterapia*

romanzo di Svevo di tecnica psicoanalitica vera e propria ce ne sia ben poca e, per la maggior parte, del tutto errata²⁵: ciò che veramente conta è che Svevo, attraverso la figura di Zeno, abbia enormemente contribuito a dare spessore letterario e valore conoscitivo al personaggio del nevrotico, inetto a vivere la quotidiana normalità degli individui comuni, in quanto portatore di una consapevolezza 'altra' e più ampia, una consapevolezza capace ormai anche di scalzare la figura monolitica e virile del superuomo di ascendenza dannunziana, mistificante stravolgimento e – forse, nella visione di Svevo, che poteva attingere, grazie alla conoscenza della lingua tedesca, alla lettura diretta di Nietzsche – anche parodia dell'originaria concezione superomistica formulata da Nietzsche in *Così parlò Zarathustra*.

Tornando a Volponi, anche Maria Corti sottolinea come i personaggi protagonisti della cosiddetta "letteratura industriale" sono caratterizzati e accomunati da una «nevrosi visionaria»:

Nelle quattro opere citate di Volponi, Malerba e Villa l'intento di superare le forme tradizionali della narrativa porta a una innovazione più consistente sul piano delle forme del contenuto che su quello delle forme dell'espressione: cioè a livello di organizzazione tematica il nuovo si manifesta soprattutto in quanto la realtà è vista dalla specola di un personaggio nevrotico-visionario; i protagonisti dei libri citati, solitari che per lo più monologano, si presentano come le varianti di un solo personaggio che ha per caratterizzazione o costante o segno di unità la forza visionaria. Dalla specola di questa nevrosi visionaria la realtà esce deformata, il personaggio è il portatore vivente della deformazione, il congegno deformante, è dunque il principio costruttivo dei romanzi stessi; in altre parole esso è una prospettiva in cui vedere diversamente il reale, è il mezzo scelto dallo scrittore per attuare il processo artistico dello straniamento. Con questo mezzo sarà possibile allora intravedere un po' di verità sul mondo, dato che, come dice Dostoevskij, la verità è sempre inverosimile²⁶.

Memoriale, dunque, nasce da questi presupposti teorici e dall'esperienza pratica della fabbrica. E proprio sul termine "fabbrica" vale la pena soffermarsi a riflettere, tanto più che, come si evince dalle carte autografe risalenti alla fase di composizione del romanzo, il primo titolo di *Memoriale* doveva essere proprio *La fabbrica dei dolori*²⁷. "Fabbrica", d'altra parte è parola che compare ben 365 volte all'interno della

dell'*Enciclopedia italiana*. Tra i suoi pazienti ci fu anche Umberto Saba, che gli dedicò *Il piccolo Berto*. Maestro di C. L. Musatti, Weiss, che era amico di Svevo, fu il primo a far notare allo scrittore come la sua *Coscienza di Zeno* non fosse in realtà un romanzo psicoanalitico, poiché in esso non vengono osservate le norme basilari della corretta tecnica terapeutica elaborata da Freud.

²⁵ Fra le varie inesattezze che concorrono a negare il carattere autenticamente psicoanalitico del romanzo di Svevo, la più lampante è certamente la prescrizione fatta dal dottor S. al proprio paziente di una confessione scritta. Tale prescrizione sovverte in modo radicale la norma fondamentale del metodo psicoanalitico messo a punto da Freud che si basa invece sulle libere associazioni mentali, confidando nel fatto che esse riescono a far emergere l'inconscio del paziente: la scrittura costituisce, al contrario, un atto sorvegliato dalla coscienza e, in quanto tale, oppone una resistenza rendendo il soggetto reticente a far affiorare i propri contenuti inconsci. Sulla questione si può leggere E. Gioanola, *Un killer dolcissimo. Indagine psicanalitica sull'opera di Italo Svevo*, Genova, Il Melangolo, 1979, pp. 320-322.

²⁶ M. CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, 1978, pp. 135-136.

²⁷ P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, Vol. I, cit., p. 1093.

narrazione. Trattandosi di una narrazione memorialistica, poi, non può sfuggire né essere privo di significato il fatto che la distribuzione del termine sarebbe tale da comparire almeno una volta ogni giorno dell'anno sulle pagine del diario di Albino²⁸. Se la fabbrica occupa, dunque, un posto preminente anche dal punto di vista verbale nelle note memorialistiche di Albino, è indiscutibile che tale preminenza si riveli anche nell'autore stesso, in un'accezione, però, che tenga conto del dipanarsi diacronico dei vari significati assunti dal termine "fabbrica" nel corso dei secoli: a partire dal cinquecentesco *fabrica*, inteso come «sinonimo di architettura, monumento o macchina corporea, come nel celebre libro anatomico di Andrea Vesalio, il *De humani corporis fabrica* (1543)» fino ad arrivare al significato che il termine assumerà nel Settecento quando sarà riferito alla «quantità di lavoro e di energia spesi nella manifattura»²⁹.

È innegabile che

la semantica volponiana comprende *entrambi* i significati poiché l'autore è attestato, per così dire, con un piede nel Rinascimento italiano (e nel mondo preindustriale, artigianale appenninico – la bottega del pittore, del vasaio, dello scultore) e con l'altro nella modernità (olivettiana)³⁰.

Continuando a percorrere questa strada di indizi e segnali semantici, vale la pena soffermarsi anche sulle suggestioni insite nel nome del protagonista, cosa che i critici e i commentatori del romanzo non hanno tralasciato di fare, mettendo di volta in volta in luce come Albino debba il suo cognome al paesino di Saluggia, «nei pressi di Chivasso, non lontano dal lago di Candia»³¹, mentre il suo nome alluderebbe a «una purezza che condanna»³². Aldo Rossi, invece, prova a smontare il cognome Saluggia individuando in esso la fusione di *salus* + *uggia*³³. Un'uggia alla quale saremmo tentati di dare il significato di tedio, di noia leopardianamente intesa, ossia come acuta percezione dell'assoluto nulla dell'esistenza, o, per usare le parole dello stesso Leopardi, come «infelicità nativa dell'uomo»³⁴. Un'uggia che in ultima istanza finisce per avere la meglio sulla *salus*, prima psichica e poi, per naturale estensione, fisica di Albino che vedrà oscurarsi la sua luce aurorale e primigenia attraverso la contaminazione con l'innaturale mondo della fabbrica. Albino Saluggia porterebbe dunque nel proprio nome e cognome (nome e cognome ossimorici) le stimmate del suo destino di vittima sacrificale della moderna civiltà capitalistica, e la sua solitudine, che apparirà ormai ineluttabile alla fine del romanzo, finisce per essere qualcosa di più

²⁸ Si veda, a tal proposito, G. GIGLIOZZI, *Memoriale*, cit., p. 734.

²⁹ E. ZINATO, in P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, Vol. I, introduzione, pp. XXI-XXII, nota 48.

³⁰ *Ibidem*, p. XXII, nota 48.

³¹ E. ZINATO, *Memoriale. Commenti e apparati*, cit., p. 1076, in cui Zinato cita una dichiarazione di Giovina Volponi, moglie di Paolo, raccolta a Milano il 10 giugno 1999.

³² G. GIGLIOZZI, *Memoriale*, cit., p. 736.

³³ L. A. ROSSI, *Pretesti sul «Memoriale» di Paolo Volponi*, in «Paragone - Letteratura», nuova serie, XIII (1962), 150, p. III.

³⁴ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, Roma, Newton e Compton, 1997, p. 952, frammento 4498 del 4 maggio 1829.

profondo del semplice (ma pur sempre drammatico) isolamento prodotto dall'alienante mondo industriale: essa si configura come la radicale e ontologica solitudine dell'uomo contemporaneo, geneticamente solo, nella sua richiesta sempre frustrata e delusa di solidarietà e di comunione con i suoi simili.

Come si è potuto constatare *Memoriale* è un'opera densa di implicazioni a partire dal titolo, il quale, come ha ben notato Emanuele Zinato

Dà luogo a un problema interpretativo inerente i generi letterari, spostando l'attenzione dal genere romanzo a quello delle confessioni esemplari, invocando una tradizione che i nomi di sant'Agostino e Rousseau da una parte e i casi clinici di Freud dall'altra in parte esemplificano³⁵.

Zinato non manca di ricordare che 'memoriale' è anche un termine attestato nella liturgia ecclesiastica cattolica, dove è inteso come «commemorazione della passione, della resurrezione e ascesa al cielo di Gesù» e sottolinea come

Non è un caso che il protagonista cerchi di spiegarsi l'anonimo mondo sanitario e industriale circostante facendo ricorso a un'ossessiva ricerca di presagi e di formule religiose: «Padre mio, perdona loro che non sanno quel che si fanno» (M, pp. 26-27); «Ero tradito e consegnato alle guardie» (M, p. 78); nella «ricorrenza della caduta di San Paolo sulla strada di Damasco, io entrai in sanatorio» (M, p. 80); «Allora io sono condannato. Bastò uno dei dodici compagni a tradire» (M, p. 210)³⁶.

In questa ripresa di immagini tratte dal Nuovo Testamento, in questo utilizzo, a volte, di vere e proprie formule evangeliche, è ravvisabile la percezione che Albino ha di se stesso quale capro espiatorio di un sistema che tende per sua natura a prevaricare e a schiacciare chi è solo e, per giunta, restio ad omologarsi:

Fu il primo segno che non ero perdonato, il primo di tanti segni che la fabbrica non perdona; non perdona chi è solo, chi non si arrende al suo potere, chi crede alla giustizia umana e invoca la sua clemenza; la fabbrica non perdona gli ultimi (M, p. 111).

³⁵ E. ZINATO, *Memoriale. Commenti e apparati*, cit., p. 1095. Zinato cita anche un passo tratto da una lettera di Volponi a Giorgio Zampa, datata «lvrea, 4 maggio 1962» e conservata presso la casa milanese dello scrittore, dove si legge: «Sono molto contento che lei abbia fatto il nome di Rousseau perché la lettura delle *Confessioni*, tre anni fa, qualche mese prima di iniziare a scrivere *Memoriale*, mi aveva entusiasmato. Non ho bisogno di dirle che ritengo il libro di Rousseau fondamentale per la nostra cultura e per la nostra libertà»; nonché un brano tratto da *Interview with Paolo Volponi*, in «Italia Quarterly», n. 96, 1984, p. 81, in cui l'autore afferma: «Uno scrittore che ha significato molto per me e che avevo letto poco prima di scrivere *Memoriale* è il Rousseau delle *Confessioni*. E di un altro scrittore francese ancora vivo, Genet, avevo letto il *Diario di un ladro* in quel periodo, e mi aveva molto impressionato per la vivacità, la capacità dissacrante, il senso che la letteratura potesse essere così libera».

³⁶ *Ibidem*, p. 1096.

Nel mondo sconsecrato della fabbrica il precetto evangelico secondo cui gli ultimi saranno i primi non ha più valore: «la pecorella smarrita che rimane in fondo al gregge per poi staccarsene attenderà inutilmente il pastore che la possa salvare: per lei restano solo i lupi»³⁷. Nel suo essere una mina vagante, un elemento non riconducibile all'ordine costituito, l'incarnazione stessa di uno scandalo insanabile, Albino finisce per portare allo scoperto anche l'intima insufficienza e il limite operativo delle organizzazioni sindacali che nulla possono fare per il singolo caso individuale. «Il tuo è un problema individuale. Il sindacato [...] non può far molto per la tua malattia [...]. Il sindacato [...] affronta problemi generali di categoria. Cosa possiamo fare per uno solo?» (M, p. 197). Parole a cui fa da contraltare il ben diverso convincimento di Albino: «Il sindacato deve difendere uno come tutti» (M, p. 198). Dunque, se la rivolta individuale è votata al fallimento e all'emarginazione, è altrettanto vero – e la vicenda di Albino serve a dimostrarlo – che la lotta collettiva risulta sterile e impotente di fronte a problematiche individuali di cui le organizzazioni sindacali, ragionando in termini di categorie e classi sociali, non riescono a farsi carico³⁸.

Nel romanzo è possibile individuare, come ha notato Giuseppe Gigliozzi, quattro ambienti principali nei quali si inquadra e si sviluppa la vicenda di Albino, a questi quattro ambienti corrispondono altrettanti specifici «campi temporali»³⁹. I quattro ambienti sono la campagna, la città, la casa e la fabbrica. E se è vero che la campagna 'contiene' in sé la casa come la città 'contiene' in sé la fabbrica, è vero anche che questi quattro scenari possono essere tra loro combinati e accorpati in modo da costituire delle coppie antinomiche: campagna/città e casa/fabbrica. Sulle interazioni e sulle opposizioni tra queste due coppie è ora il caso di soffermarsi. Iniziando a raccontare la propria storia, Albino fornisce delle precise indicazioni topografiche grazie alle quali il lettore è informato del fatto che Albino vive «a Candia, nel Canavese, in provincia di Torino» (M, p. 5) e che la sua casa è posta

Fuori del paese, verso il piccolo lago di Candia; ma un poco spostata a sinistra, tra paese e lago, verso la collina; è una casa di campagna con un poco di orto, la sua loggia di mattoni rossi, il fienile e la stalla abbandonati, dove vivono in disordine alcune galline, due galli e una famiglia di conigli, quasi selvatici. Io non curo la terra né gli animali da cortile, perché sono un operaio di una fabbrica in città; di una fabbrica grande più della stessa città (M, p. 5).

Figurano subito, in queste poche righe, nella prima pagina del romanzo, le quattro parole chiave, indicanti i luoghi che faranno da scenario allo svolgersi degli eventi. Nelle pagine immediatamente successive ci si rende conto che le due coppie oppositive precedentemente individuate possono, in realtà, essere risolte nella più

³⁷ G. GIGLIOZZI, *Memoriale*, cit., p. 751.

³⁸ Si veda a tal proposito G. C. FERRETTI, *Volponi*, cit., p. 41 e G. GIGLIOZZI, *Memoriale*, cit., p. 751 :«Lo schema antagonista (sia che venga incarnato dai padroni, che dai compagni o dai sindacalisti) muove le monadi alienate dell'industria, ma ragiona in termini di classe e non vuole cogliere l'essenza individuale di alcuno».

³⁹ G. GIGLIOZZI, *Memoriale*, cit., p. 743.

ampia dicotomia tra ambiente naturale (la campagna e la casa sul lago) e ambiente artificiale (la città e la fabbrica). Sarà interessante, allora, rileggere questa riflessione di Albino:

Io non potrei vivere in città, pensavo, dove mi sento solo e dove vedo benissimo che la gente è cattiva, troppo furba e interessata. In città c'è da stare attenti con chi si parla, perché può sempre capitare l'incontro con un ladro, un pazzo, un assassino, una donnaccia o con truffatori e maghi. L'aria stessa della città mi stanca e mi fa sudare [...]. Trovare una strada è una fatica e così sapere dove andare. Io amo la campagna che dice prima, con strade e viottoli, che cosa si deve fare e che si fa vedere tutta, onestamente. Amo la campagna più ancora del mio stesso paese; ma non l'amo come un contadino perché il contadino ha, di fronte alla campagna, un formicolare interessato e zappa e taglia ogni giorno come certi animali che rovinano il legno. Se la campagna fosse lasciata rigogliosa e sola oltre ad essere più bella darebbe anche più frutti, da raccogliere con giudizio. Non vorrei, io, nemmeno possedere terra perché uno finisce per sentirla propria e vorrebbe poi custodirla e difenderla e tagliarla dal resto del paese e vorrebbe governare i mutamenti del tempo sui suoi alberi e campi e magari scacciare i corvi e gli altri animali. La terra è forte e non può essere dominata da nessuno e ripara da se stessa ai suoi mali (M, p. 10).

La prima cosa che salta agli occhi è che l'opposizione città/campagna da fisica e geografica diviene subito una contrapposizione di tipo morale: la campagna è il luogo 'sano' per eccellenza, luogo onesto e puro dove tutto si regge in un armonioso equilibrio, mentre la città è un posto potenzialmente pericoloso, disonesto, infido. Certamente, nel riportare i suoi pensieri di allora – quando, ancora ignaro di tutto, stava rientrando a casa in treno dopo essersi recato al Distretto Militare di Torino – Albino si lascia un po' influenzare dal senno di poi, lui che è narratore onnisciente della propria storia, raccontata a vicenda ormai avvenuta e conclusa: ne è una spia il riferimento ai «truffatori e maghi» nei quali si può incappare in città e che adombra in maniera fin troppo evidente le figure di Fioravanti, Eufemia e Palmarucci. Ma la cosa veramente interessante del brano citato è un'altra: nelle parole di Albino, soprattutto in quelle relative ad una natura lasciata libera di produrre rigogliosamente i suoi frutti nonché in quelle con cui afferma di non voler possedere la terra perché altrimenti finirebbe per «sentirla propria» e «tagliarla dal resto del paese» sembra di sentire un'eco del celebre passo di Jean-Jacques Rousseau contenuto nel *Discorso sull'ineguaglianza*:

Il primo che dopo aver recintato un terreno, pensò di dire "questo è mio", e trovò altri tanto ingenui da credergli, fu il vero fondatore della società civile. Quanti crimini, conflitti, omicidi, quante miserie e quanti orrori avrebbe risparmiato al genere umano colui che, strappando i paletti o colmando il fossato, avrebbe gridato ai suoi simili: "Guardatevi dal dare ascolto a questi impostori; siete perduti se dimenticate che i frutti sono di tutti e la terra non è di nessuno"⁴⁰.

⁴⁰ J. J. ROUSSEAU, *Origine della disuguaglianza*, Milano, Feltrinelli, 2011.

Sembra quasi che in questo contadino-operaio, di formazione culturale non particolarmente elevata, che al referendum istituzionale del 2 giugno 1946 afferma di aver votato per la monarchia e alle elezioni politiche del 18 aprile 1948 per il partito della Democrazia Cristiana, alberghi una forma embrionale e quasi inconsapevole di socialismo. D'altra parte, lo si è già sottolineato, è lo stesso Volponi ad ammettere la lettura di Rousseau, nella fattispecie delle *Confessioni*, nel periodo immediatamente precedente alla stesura del romanzo. Di quella lettura Volponi si è detto entusiasta e nulla esclude, anzi molti elementi lasciano credere, che nel delineare la fisionomia "ideologica" di Albino Saluggia lo scrittore si sia lasciato sedurre dal mito rousseauiano del "buon selvaggio", dell'uomo che allo stato di natura è intimamente buono e giusto e viene poi corrotto dalla società, dall'idea che il male è nato con l'avvento della società, della proprietà privata e della divisione del lavoro (che diverrà, poi, nella moderna fabbrica taylorista – e Volponi lo sa bene – parcellizzazione del lavoro), che «l'uomo è nato libero e tuttavia è ovunque in catene», che, infine, è necessaria una «rinaturalizzazione dell'uomo» ottenuta mediante una riconsiderazione dei rapporti sociali in direzione del bene comune. Ad una lettura più attenta, inoltre, si noterà che anche la prima parte della riflessione di Albino risente di suggestioni rousseauiane: quando, infatti, Saluggia parla della città come di un luogo malsicuro, dove è possibile imbattersi in individui poco raccomandabili, mentre la campagna mostra fin da subito il proprio volto «onestamente», viene in mente quel passo dell'*Emilio* dove si dice che il luogo ideale per l'educazione del ragazzo non è un palazzo cittadino ma una casa di campagna, poiché la campagna è, ad avviso di Rousseau, il posto più confacente alla natura umana, laddove in città sussiste sempre il rischio di acquisire cattive abitudini. Inoltre, è risaputo che Rousseau era affetto da una mania di persecuzione, in parte alimentata dal fatto che le sue opere, e quindi le idee in esse propugnate, erano state oggetto di condanna tanto a Parigi che a Ginevra. Anche di questo fatto Volponi si deve essere ricordato tracciando il profilo del paranoico protagonista del suo romanzo. È il caso di ricordare che nei primi anni Sessanta, l'idea di un ritorno allo "stato di natura", per quanto utopica, viene utilizzata, ad evidente scopo provocatorio, anche da altri scrittori le cui opere si collocano, a vario titolo, nell'alveo della cosiddetta letteratura industriale. Accade, ad esempio, ne *La vita agra* di Luciano Bianciardi, pubblicato nel 1962, dove il protagonista (figura per molti versi autobiografica) elabora e teorizza un «neocristianesimo a sfondo disattivistico e copulatorio», diffusamente enunciato nel penultimo capitolo del romanzo e auspicante, sostanzialmente, l'avvento di una società di raccoglitori (dunque vegetariani) dediti a «rapporti sessuali liberi, indiscriminati, ininterrotti e frequenti, anzi continui»⁴¹.

⁴¹ L. BIANCIARDI, *La vita agra*, in *L'antimeridiano. Opere complete*, Vol. I, Milano, ExCogita, 2005, p. 702. Ma è il caso di leggere il passo bianciardiano nella sua interezza, pp. 699-702: «No, Tacconi, ora so che non basta sganasciare la dirigenza politico-economica-divertentistica italiana. La rivoluzione deve cominciare da ben più lontano, deve cominciare in interiore homine. Occorre che la gente impari a non muoversi, a non collaborare, a non produrre, a non farsi nascere bisogni nuovi, e anzi a rinunciare a quelli che ha. La rinuncia sarà graduale, iniziando coi meccanismi, che saranno aboliti tutti, dai più

Tornando ad Albino, è innegabile che egli senta un forte legame con la natura, una sorta di vera e propria pulsione panica, una spinta emotiva fortissima a compenetrarsi con tutte le manifestazioni del regno naturale, a vivere in simbiosi con esso⁴². Quello che Albino instaura con la natura è un rapporto di identificazione totale, di comunione, di empatia in virtù del quale l'ambiente naturale finisce per accordarsi (o così, almeno,

complicati ai più semplici, dal calcolatore elettronico allo schiaccianoci. Tutto ciò che ruota, articola, scivola, incastra, ingrana e sollecita sarà abbandonato. Poi eviteremo tutte le materie sintetiche, iniziando dalla cosiddetta plastica. Quindi sarà la volta dei metalli, dalle leghe pesanti e leggere giù giù fino al semplice ferro. Né scamperà la carta. Eliminati carta e metallo non sarà più possibile la moneta, e con essa l'economia di mercato, per fare posto a un'economia di tipo nuovo, non del baratto, ma del donativo. Ciascuno sarà ben lieto di donare al suo prossimo tutto quello che ha e cioè – considerando la cosa dal punto di vista degli economisti d'oggi – quasi niente. Ma ricchissimo sarà il dono quotidiano di tutti a tutti nella valutazione nostra, nuova. Saranno scomparse le attività quaterne, e anzitutto, i PRM, e i demodossologi. Spariranno quindi le attività terziarie, e poi anche le secondarie. Le attività del tipo primario – coltivazione della terra – andranno man mano restringendosi, perché camperemo principalmente di frutti spontanei. È ovvio che a questo punto si arriverà per gradi, e non senza arresti e inciampi. Agli inizi formeremo appena delle piccole comunità, isolette sparute in mezzo allo sciaguattare dell'attivismo, e gli attivisti ci guarderanno con sufficienza e dispregio. Per parte nostra, metteremo alla porta con ferma dolcezza i rappresentanti di commercio, gli assicuratori e i preti. Avremo eletto per nostra dimora le zone meno abitate, cioè quelle che hanno clima migliore. A poco a poco vedremo la nostra isola crescere, collegarsi con altre isole fino a formare una fascia di territorio ininterrotto. E un giorno saranno gli altri, gli attivisti, a ridursi in isola; poche decine di longobardi febbrili aggrappati a rotelle e volani, con gli occhi iniettati di sangue. Forse non riusciremo mai a vincerli alla nostra causa, e resteranno lì a correre in circolo, a firmarsi l'un con l'altro cambiali, a esigerne il pagamento. Ridotti così in pochi, man mano che i meno saldi muoiono d'infarto, formeranno un cerchio sempre più angusto e rapido, fino a scomparire da sé. E noi li staremo a guardare dall'esterno, sorridendo. Il lavoro si sarà per noi ridotto quasi a zero, vivendo dei frutti spontanei della terra e di pochissima coltivazione. Saremo vegetariani, e ciascuno avrà gli arredi essenziali al vivere comodo, e cioè un letto. Il problema del tempo libero non si porrà più, essendo la vita intera una continua distesa di tempo libero. Scomparsi i metalli, gli uomini avranno barbe fluenti. Scomparse le diete dimagranti e i pregiudizi pseudoestetici, le donne saranno finalmente grasse. Scomparsa la carta, non avremo né moneta, né giornali, né libri. Perciò, trasmettendosi le notizie di bocca in bocca, noi non sentiremo né le false né le superflue. Senza libri, la letteratura dovrà tramandarsi per tradizione orale, e la tradizione orale non potrà non scegliere i soli capolavori. Vedremo automobili ferme per via, senza più carburante, e le abbandoneremo ai giochi dei bambini, ai quali però nessuno dovrà dire che cosa erano, a che cosa servivano quelle cose un tempo. Ovunque cresceranno vigorose erbe e piante, in breve l'asfalto si tingerà tutto di verde, con immediato miglioramento del clima. Anche le zone umide e nebbiose diventeranno abitabili. Gli animali domestici passeranno liberi e robusti in mezzo a noi, galline, dromedari, pipistrelli, pecore eccetera. Cessato ogni rumore metalmeccanico, suonerà dovunque la voce dell'uomo e della bestia. Liberi da ogni altra cura, noi ci dedicheremo al bel canto, ai lunghi e pacati conversari, alle rappresentazioni mimiche e comiche improvvisate. Ciascuno diventerà maestro di queste arti. Non essendovi mezzi meccanici di locomozione, ci sposteremo a dorso d'asino o a piedi, e questo favorirà l'irrobustimento dei corpi, con immediati vantaggi fisici ed estetici. Grandi, barbuti, eloquenti, gli uomini coltiveranno nobili passioni, quali l'amicizia e l'amore. Non esistendo la famiglia, i rapporti sessuali saranno liberi, indiscriminati, ininterrotti e frequenti, anzi continui. Le donne spesso fecondate ingrasseranno ancora, e i bambini da loro nati saranno figli di tutti e profumeranno la terra. Noi li vedremo venir su forti e chiari, e li educeremo alle arti canore e vocali, alla conversazione, all'amicizia, all'amore e all'intercorso sessuale, non appena siano in età a ciò idonea. Andateci piano, ragazzi, che tanto ce n'è per tutti. Nell'attesa che ciò avvenga, e mentre vado elaborando le linee teoriche di questo mio neocristianesimo a sfondo disattivistico e copulatorio, io debbo difendermi e sopravvivere».

⁴² A conferma del sentimento panico che Albino prova nei confronti della natura è doveroso segnalare che a un certo punto del romanzo egli definisce gli alberi come «fratelli» (p. 56). Si ricordi, inoltre, che Zinato fa riferimento al concetto di «panismo» a proposito del «linguaggio di Saluggia», *Romanzi e prose*, cit., p. 1098.

a lui sembra) con i suoi altalenanti stati d'animo. Ecco, allora, la natura esprimere immagini di serenità e speranza all'inizio della vicenda, quando Albino è pieno di fiducia per il futuro:

Era un tempo in cui avevo molta speranza. Pensavo anche che la neve, bella e pura sui boschetti intorno al lago e bianca anche intorno al casa mia, mi avrebbe dato serenità, cancellando dalla mia terra ogni cattivo ricordo (*M*, p. 5).

Una natura che Saluggia ama attraversare nella vibrante disposizione di tutti i suoi sensi ad accoglierla dentro di sé, abbandonandosi alla contemplazione di essa in un gioco di rimandi che eleva fino a Dio:

Sceso dal treno, m'incamminai dritto verso casa; andavo adagio per assaporare la campagna in rispetto dei discorsi e dei pensieri di poco prima. Mi fermai un attimo, colpito dal profumo di un ceppo di rosmarino, così buono e sottile da indurmi a guardare il cielo stellato, che nelle sere d'aprile, quando la luna è ancora poca ma in crescita, è molto luminoso, con strane strade di chiarore, che sono le occhiate che i santi si rivolgono da un capo all'altro del cielo. Ringraziai la divina Provvidenza, contento di essere di nuovo a casa, dopo la città e il viaggio, e soprattutto dopo il pericolo di essere inviato in un ospedale militare (*M*, pp. 10-11).

Alla speranza di una nuova vita si associano scenari naturali rasserenanti. La sera che precede la visita medica propedeutica alla sua assunzione in fabbrica, Albino ci descrive una placida notte illuminata dal chiarore della luna quasi piena e punteggiata dalle tante voci della natura. L'idillico quadretto sembra farsi presagio di una nuova ripartenza per la sua vita dopo l'impasse forzata costituita dalla guerra e dalla conseguente prigionia:

Ormai era notte e sentivo appena quel leggero rumore che il lago fa muovendo piano le acque verso le sponde e, più forte, sentivo le raganelle, i grilli [...]. La luna era nel cielo e senza vederla ne capivo lo splendore dei tre quarti dalle canzoni degli usignoli, nei boschetti più folti verso il nord. Vidi la luna uscendo dal fienile con sulle spalle il letto, che riportavo nella mia stanza. La luce invadeva la cucina e imbiancava la tovaglia ancora apparecchiata del pranzo leggero che mia madre mi aveva preparato. Rifeci il mio letto e scesi a mangiare con la serenità che era ormai nel mio spirito. I miei mali erano lontani da me come il sole di mezzogiorno e mi sembrava che non dovessero più risorgere da nessuna parte del mio orizzonte. L'indomani sarebbe cominciata la vita nuova e la mia sistemazione con un lavoro. La notte fu brevissima e senza disturbi (*M*, p. 31).

La natura circostante, placida e benigna, sembra farsi garante che tutto andrà per il meglio. La campagna e il lago costituiscono e definiscono l'orizzonte mentale di Albino; non sorprende, pertanto, il fatto che per descrivere il suo primo impatto con la «grande fabbrica» egli faccia ricorso ad una similitudine mediata proprio dall'ambiente lacustre a lui così tanto familiare: «La fabbrica, grandissima e bassa, ronzava indifferente, ferma come il lago di Candia in certe sere in cui è il solo, in mezzo a tutto

il paesaggio, ad avere luce» (M, p. 14). È altresì da notare che la similitudine utilizzata da Albino contiene ancora una volta un'immagine di luminosità e, quindi, implicitamente, di speranza e di buon auspicio. Malgrado ciò, Saluggia avrà comunque di lì a poco una istintiva percezione negativa, un sentore di repulsione, se così si può definire, nei confronti della fabbrica:

Mi ricordo esattamente com'era il selciato davanti alla fabbrica [...]. Quelle pietre del selciato, pesanti e dure sotto il passo da far male alla caviglia; l'aria calda di giugno, più calda e malata intorno alla fabbrica come davanti a un forno, mi spingevano a fuggire, a non aspettare ancora nient'altro, a tornare a casa mia. La fabbrica mi sembrava un edificio senza senso e sentivo che una parte del mio cervello stava facendo violenza su di me per trattenermi in quel luogo ostile e innaturale (M, p. 17).

L'aria gli appare «malata», il luogo «ostile e innaturale»: sembra quasi che Albino abbia la premonizione delle sue future disgrazie, tanto più che «verso il fiume si vedeva brillare un'aria diversa» (M, p. 18), quella a lui più congeniale e familiare, quasi a volerlo avvertire che in quel posto egli non era e non avrebbe mai potuto sentirsi veramente a casa. Puntualmente, in perfetto accordo con il rapporto di osmosi umorale che si è detto instaurarsi tra Saluggia e la natura, ecco che al suo rientro, «angustiato» dalle sensazioni provate poco prima, egli registra un repentino cambiamento anche nel modo di presentarsi ai suoi occhi della campagna che «alle due del pomeriggio aveva molto da pensare a se stessa per seguirmi e per poter recarmi qualche aiuto; era chiusa dentro una bolla e oscillava» (M, p. 18).

Come ha notato Ferdinando Camon, Albino è portatore della «“vecchia” cultura contadina, che qui si esprime in una allucinata e mistica contemplazione della natura [...] nella credenza al presagio, al “segno”, nell'immobilismo fideistico per cui la propria esistenza appare come una nuova via crucis»⁴³. Volendo allargare i termini della questione, si potrebbe affermare, senza eccessive forzature, che quella che Camon definisce «l'ossessiva ricerca di presagi in cui scaricare la tensione delle attese»⁴⁴, non è altro che l'espressione, da parte di Saluggia, di una mentalità di tipo medievale: Albino sarebbe uomo “medievale” perché ricercatore di segni che gli diano un presagio o una indicazione di condotta. È noto che il Medioevo aveva una visione del mondo fondata sostanzialmente sulla convinzione che tutto ciò che appare, tutto ciò che è visibile o percepibile attraverso i nostri sensi non ha solo valore in sé ma rimanda sempre a qualcosa che va oltre i termini della materia, qualcosa che trascende la realtà terrena. Pertanto, l'uomo medievale è naturalmente incline a considerare ogni aspetto della vita, della natura, del mondo sensibile come segno, come allusione, come presagio di qualcosa di trascendente e divino: espressione di un disegno più vasto e

⁴³ F. CAMON, *Lettura del «Memoriale» di Volponi*, in AA. VV., *Umanesimo e tecnica*, Padova, Liviana, 1969, p. 140.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 142.

misterioso che occorre adoperarsi a decifrare e interpretare. Lo ha ben spiegato Jacques Le Goff nell'introduzione a *L'uomo medievale*:

L'uomo medievale, come il poeta Baudelaire, vive in una «foresta di simboli». L'ha detto sant'Agostino: il mondo si compone di *signa* e di *res*, di segni, ossia di simboli, e di cose. Le *res* che sono la vera *realtà* restano nascoste; l'uomo afferra solo dei segni. Il libro essenziale, la Bibbia, racchiude una struttura simbolica. A ciascun personaggio, a ciascun avvenimento del Vecchio Testamento corrisponde un personaggio, un avvenimento del Nuovo Testamento. L'uomo medievale è continuamente impegnato a «decifrare», e questo rafforza la sua dipendenza dai chierici, dotti nel campo del simbolismo. Il simbolismo presiede all'arte e in particolare all'architettura in cui la chiesa è prima di tutto una struttura simbolica. S'impone in politica, dove il peso delle cerimonie simboliche come la consacrazione del re è considerevole, dove le bandiere, le armi, gli emblemi, hanno un'importanza fondamentale. Regna in letteratura, dove spesso assume la forma dell'allegoria⁴⁵.

La tendenza a leggere nelle cose che gli accadono dei significati ulteriori, come se tutto ciò che lo circonda e tutto ciò che accade nella sua vita, o nella vita delle persone che gli sono vicine, contenesse dei messaggi da decifrare, l'inclinazione a vedere ogni cosa come segno di qualcos'altro, rende assolutamente evidente la presenza in Albino di una forma mentis di tipo medievale. E se è vero, come afferma Le Goff, che tutto questo rende più forte la dipendenza dell'uomo comune nei confronti degli uomini di Chiesa, in quanto esperti, questi ultimi, nel decodificare i simboli, tale verità trova piena conferma nel comportamento di Saluggia che spesso ricorre all'autorità ecclesiastica nel tentativo e nella speranza di trovare in essa una protezione e una guida: non solo egli ha un'assidua frequentazione col parroco che viene tenuto costantemente aggiornato, almeno fino a quando Albino non si sentirà tradito anche da lui, circa l'evolversi della sua vicenda in fabbrica, ma, addirittura, nei momenti di maggiore sconforto e di più intensa prostrazione, egli medita di rivolgersi al vescovo, inteso come «unico baluardo contro la malvagità degli uomini»⁴⁶. In perfetta linea di continuità con tale disposizione mentale, Albino attribuisce considerevole importanza anche alla dimensione onirica: il sogno, infatti, è un altro degli strumenti preposti alla ricezione di quel reticolo di echi di cui l'universo si compone e che spetta all'uomo captare e decifrare per trarne orientamento nella vita⁴⁷. Sono almeno due, in

⁴⁵ J. LE GOFF, *Introduzione in L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 34.

⁴⁶ F. CAMON, *Lettura del «Memoriale» di Volponi*, cit., p. 143.

⁴⁷ J. LE GOFF, op. cit., p. 36: «Uomo di visione, di pensiero simbolico, che vive in un universo dove si mescolano senza soluzione di continuità il visibile e l'invisibile, il naturale e il soprannaturale, l'uomo medievale aveva vocazione di grande sognatore, ma il cristianesimo ha strettamente controllato la sua attività onirica. Nell'Antichità l'uomo greco-romano spiava, interpretava senza posa i suoi sogni ed aveva a disposizione degli specialisti, oniromanti, dotti o popolani. Dal sec. IV in poi la Chiesa, adottando una nuova teoria circa l'origine dei sogni, rendendo complessa la distinzione tra sogni «veri» e sogni «falsi» con l'attribuire ai sogni una triplice fonte: Dio, fonte di sogni benefici, il corpo umano, elaboratore di sogni sospetti e soprattutto il Diavolo, grande artefice di sogni tentatori e perniciosi, chiedeva al cristiano di respingere il sogno, di rifiutarsi di ricercarne il significato, di chiudersi a quest'occasione di peccato. Solo dei sognatori privilegiati, i re, i capi e soprattutto i monaci potevano trarre partito dai

Memoriale, i sogni importanti. Il primo si colloca nella parte iniziale della storia, nei giorni immediatamente precedenti l'avvio del suo lavoro in fabbrica, quando Albino è ancora convinto che «la chiamata al lavoro potesse essere una cosa buona e a mio vantaggio» (M, p. 20). Nel sogno egli si vede già in fabbrica, intento a «compiere un lavoro molto impegnativo costruendo un complesso meccanismo, simile alla macchina di un orologio» (M, p. 20). Giunto quasi al termine del montaggio, lo strumento costruito, «contrariamente a quello di tutti gli altri» (M, p. 20) si mette a suonare: suono che non cessa a meno che Albino non ne smonti un pezzo, «tale da comprometterne la completezza» (M, p. 20). Sopraggiunge a questo punto un caporeparto, il quale comunica a tutti «che secondo le ultime istruzioni le macchine avrebbero dovuto effettivamente suonare» (M, p. 20). Il sogno esprime chiaramente l'ansia, ma al contempo la speranza di ben riuscire in una attività per lui nuova, nella quale egli auspica di poter giungere a primeggiare e dalla quale spera di ricevere gratificazioni e miglioramento delle condizioni di vita. Il secondo sogno risale invece al periodo in cui Albino fa la conoscenza dei coniugi Palmarucci e del dottor Fioravanti. È lo stesso Saluggia a definire quel periodo della sua vita come «le mie notti di poco sonno e di magia, in cui tutto mi parlava» (M, p. 155). Il sogno è frutto della forte impressione esercitata su Albino dalla signora Eufemia al momento del loro primo incontro:

Quella prima notte sognai, quando ripresi sonno sotto la luna dell'alba, la signora Eufemia. L'incontravo davanti alla fabbrica; scendendo dal pullman la vedevo chiaramente nei riflessi del finestrino; ma poi non era lei, era una donna sconosciuta che mi invitava a seguirla; la vedevo da dietro e non la riconoscevo. Andava verso l'infermeria. Dove dovevano essere gli scalini dell'infermeria cominciava invece una siepe e poi una strada di campagna, polverosa e fiorita come in un dipinto. Io pensavo: questa polvere, da dove viene questa polvere? La polvere si posava e brillava sulla campagna. Intanto la strada saliva e la donna davanti a me si trasformava; le sue vesti mutavano ma soprattutto la sua figura, il suo collo, finché si voltò a guardarmi ed io potei riconoscere la signora Eufemia. Mi sorrideva con un'aria molto dolce. Poi cominciò a salire una scala senza camminare, sfiorando gli scalini. Le sue vesti e la sua figura mutavano ancora finché quasi disparvero. Poi la vidi per un attimo ferma e con il volto non più umano, senza espressione. Era un volto di metallo, un volto sacro che brillava. Poi tutta la figura apparve come quella della Vergine di Oropa, nera e splendente. Mentre cercavo di pregare, abbacinato, dentro una esplosione che m'impediva perfino le parole, quella donna tornava ad essere la signora Eufemia, con meno luce, sfuggendone la maggior parte in tanti raggi dalle finestre della sua casa. Tutto perdeva l'aspetto sacro di prima. La signora mi sorrise e mi porse una mano. Io non riuscivo a raggiungerla perché ero lontano. Allora la signora

sogni, sia per trovarvi i messaggi di Dio, sia per trionfare di queste prove demoniache. La strada dei sogni fu così sbarrata all'uomo dell'Alto Medioevo che diventò un *refoulé* del sogno. Solo la letteratura monastica foggiava dei sogni in cui l'anima tormentata del monaco si rivelava in visioni strane e fantastiche. Poi, verso i secoli XI-XII, la pressione dei sogni trionfò delle reticenze e dei timori della Chiesa. Questa ammise che i sogni buoni o neutri prevalevano sui sogni diabolici e l'uomo medievale diventò un sognatore abituale, affascinato dai suoi sogni e vivamente desideroso di interpretarli o di farli interpretare. Freud si rivolse a lui e lo interrogò quando scrisse la sua *Traumdeutung*».

Eufemia andò più lontano, verso un angolo, dove cominciò a spogliarsi. Io ero offeso dalla sua indecenza, offeso e turbato; ma poi in un attimo tutto sparì. Alla fine del sogno, mentre stavo per svegliarmi, ebbi netta la paura che andasse a tradirmi con un altro uomo. Anzi fu questo sentimento che mi svegliò. Il sogno mi tolse ogni dubbio sull'andare a curarmi e da sveglia lo completai con la porta crociata del professor Fioravanti. In fondo al cuore, dove restava l'impressione del sogno, mi sembrò però che proprio con il professor Fioravanti la signora Eufemia andasse a nascondersi per tradirmi (*M*, pp. 155-156).

Come si può notare, è un sogno particolarmente articolato e complesso, che come vuole la prassi onirica, attinge il suo materiale dagli episodi realmente vissuti nelle fasi di veglia, dunque nelle ore immediatamente precedenti il sonno. L'aspetto che qui interessa maggiormente è, comunque, la trasfigurazione di Eufemia nella Vergine di Oropa, che si collega palesemente alle parole di Palmarucci il quale aveva raccontato ad Albino come alla moglie fosse «apparsa più volte la Vergine di Oropa per dirle che il suo lavoro è benedetto e che le sue medicine possono vincere ogni dolore» (*M*, p. 150). Lo stesso Albino si era convinto che quell'incontro fosse stato voluto proprio dalla Vergine di Oropa al fine di metterlo «sulla strada della liberazione» (*M*, p. 150), e da quel giorno si era messo ad attendere la sua apparizione in sogno, apparizione che sarebbe valsa ad avvalorare e confermare il suo convincimento. Quando, finalmente, il sogno giunge, naturalmente da lui stesso evocato, o per meglio dire dal suo inconscio, Albino abbandona ogni indugio circa l'opportunità di sottoporsi alla cura con il siero X, sebbene permanga, come il sogno stesso evidenzia, un turbamento legato ad una sorta di latente gelosia nei confronti di Eufemia e dei suoi rapporti con Fioravanti. Ma su questo aspetto della personalità di Albino, strettamente connesso ai suoi rapporti col sesso femminile, è bene tornare più avanti.

In tale contesto di segni e presagi, un ruolo non secondario è inoltre rivestito dalle macchie dello scarpone e dell'indiano, ossia le due macchie formate dall'umidità sul muro del fienile, a cui Albino, fin da ragazzo, ha attribuito una forma e una fisionomia precise e che fungono per lui da talismani o portafortuna. Uno psichiatra potrebbe certo utilizzarle come improvvisate macchie di Rorschach per diagnosticare una qualche più o meno precisa alterazione mentale di Albino. Saremmo allora capaci di dare un nome esatto al suo disagio. Paranoia? Mania persecutoria? Schizofrenia? Non lo sapremo mai di preciso. Ma una cosa è certa, da tutti gli elementi finora considerati si evince chiaramente l'anacronismo di Albino Saluggia rispetto al tempo reale: egli, uomo "medievale", sognatore, visionario, scrutatore di segni, cacciatore di presagi, appare palesemente fuori luogo e fuori tempo nella moderna società industriale, minato da una inadeguatezza ontologica che lo rende irrimediabilmente inetto e soccombente nel suo misurarsi col mondo che vive e si agita fuori dalla sua Candia, dallo sciabordare placido del suo lago, dal ritorno sempre uguale delle stagioni nella campagna e nei boschetti intorno alla sua casa. C'è uno scarto temporale nettissimo tra il suo tempo mentale e il tempo in cui Albino si trova a vivere in città e nella fabbrica. La natura, la campagna dove vive sono ancora calate in un tempo ciclico che

si accorda perfettamente col suo tempo mentale. La fabbrica, invece, ha un tempo «scollato dalla natura», un tempo che, «dettando il ritmo d'ogni azione, finge di radicare l'operaio nella realtà, proiettandolo invece nello spazio dell'alienazione – in senso psicanalitico e marxiano»⁴⁸. Quanto il tempo, la sua stessa percezione, i suoi effetti sulle persone siano diversi nella fabbrica è cosa di cui Albino dovrà accorgersi presto:

Ogni operaio doveva fare trenta pezzi all'ora, cioè un pezzo ogni due minuti: prendeva il pezzo dalla cassetta dei grezzi che gli arrivava dalla fonderia ogni mezza giornata, lavorava e lo metteva poi nella cassetta dei finiti; tutto in due minuti (*M*, p. 41).

Anche il tempo, come gli uomini, è diverso nella fabbrica; perde il suo giro per seguire la vita dei pezzi (*M*, p. 74).

Il tempo, una volta «fratello degli uomini», ora ne diviene l'oppressore più tenace e accanito, ma in Albino resta la consapevolezza che fuori dalla fabbrica, da qualche parte, esiste ancora un tempo umano, capace di vincere «qualsiasi artificiale velocità», un tempo che possa ancora essere a misura d'uomo, che permetta ancora la condivisione, gli scambi, il dialogo tra le persone:

La fabbrica nega qualsiasi soddisfazione e quindi è come se dentro di essa il tempo non passasse, il tempo fratello degli uomini; oppure è come se passasse tutto insieme. La fabbrica è chiusa, di ferro: dentro passa il tempo dalle sette alle diciannove; ma tutto è fermo come tutto è di ferro. La fabbrica costruita per la velocità, per battere il tempo, è invece sempre ferma perché il tempo degli uomini batte qualsiasi artificiale velocità. La fabbrica in quel posto è costruita e in quel posto resterà; non entrerà mai nel paese, non avrà mai un mercato davanti, una fiera, dei crocchi di persone, i fiori, le fontane, un porticato. Davanti non si fermerà nessuno, solo chi starà male o chi lavorerà o non avrà lavoro (*M*, pp. 196-197).

È impossibile, dunque, «considerare la fabbrica un paese» come qualcuno suggerisce ad Albino: impossibile perché a Candia egli sarebbe stato libero di «vivere in tanti modi ma in fabbrica nell'unico modo comandato» (*M*, p. 180), nel suo paese avrebbe potuto selezionare le persone con le quali legarsi in amicizia, mentre nella realtà della fabbrica anche tale libertà gli sarebbe stata negata. Eppure, c'è stato un momento, all'inizio, in cui Albino ha amato la fabbrica, molte cose, anzi, gli piacevano, dalla sala mensa alle docce, dagli spogliatoi ai corridoi spaziosi, dalle luci al neon al veder passare gli ingegneri e i dirigenti che lo «facevano sentire al sicuro, in una fabbrica ben governata» (*M*, p. 48). «Pensavo con piacere – racconta – anche se con il timore di non esserne degno, di far parte di un'industria così forte e bella e che la sua forza e la sua bellezza fossero in parte mie pronte ad aiutarmi, così come la fabbrica mi scaldava e mi dava luce» (*M*, p. 48). È una fase in cui Albino si convince di essere il solo, tra tutti gli operai, a percepire la «sovrumana bellezza» della fabbrica e ha quasi la sensazione che

⁴⁸ G. GIGLIOZZI, *Memoriale*, cit., p. 743.

gli altri provino gusto a «sporcarla» e a mancarle di rispetto, come se la «offendessero deliberatamente» (*M*, p. 48). La cosa che più colpisce in questa fase iniziale del suo lavoro in fabbrica – fase in cui, tra l'altro, Albino si dice appagato dal proprio lavoro, anche perché avverte con chiarezza di costruire qualcosa di concreto, un prodotto che è destinato a uscire dalle porte della fabbrica e ad essere immesso sul mercato – è che egli parla dell'industria in termini non dissimili da quelli che si potrebbero usare parlando di una donna, la donna che si ama. A maggior ragione, se veramente Albino si "innamora" della fabbrica, l'atteggiamento che essa avrà nei suoi confronti sarà avvertito come vero e proprio tradimento: Albino vedrà se stesso come l'innamorato respinto e la sua disillusione sarà tanto più bruciante quanto più coinvolgente e totale era l'amore. A momenti, subentra il rimpianto di ciò che sarebbe potuto essere e non è stato: «se avessi trovato altra gente nella fabbrica avrei potuto starci benissimo» (*M*, p. 140), e invece, quella che ha di fronte è «una massa confusa, che non chiede nulla» (*M*, p. 147) nemmeno a se stessa. E allora torna ad affacciarsi, prepotente, l'idea di una vita libera, a contatto con la natura, una vita nella quale essere padrone del proprio tempo, assecondando il ciclo delle stagioni e decidendo liberamente del proprio lavoro, lontano dai condizionamenti della fabbrica che trasforma in strumenti di controllo e di oppressione anche quelle che inizialmente sembrano forme di protezione e di assistenza:

Se avessi fatto il contadino e fossi rimasto a Candia, pensavo, non mi sarei ammalato. Avrei potuto comperare altra terra, prendere un trattore e mettere su una stalla. Avrei potuto vivere per conto mio e decidere ogni giorno il mio lavoro libero per i campi. Le stelle segnano le stagioni e si sa quando seminare, rivoltare la terra, mietere e tagliare i fieni. Le piogge gonfiano i semi e aprono i solchetti al sole che viene dopo. Avrei potuto cambiare strada dietro una lepre o risalire i fossi del confine. Scuotere gli alberi da frutta o sedermi e dare una voce a quelli degli altri campi. Fare un lavoro mio, completamente; risparmiare, scegliere le scorte, la legna, i mangimi. Lasciare le cose per l'inverno; usare poco i soldi. Invece ho accettato il lavoro della fabbrica. Mi è stato imposto dai progetti degli altri, che mi hanno scelto come la loro vittima. Lavorare a ore, un minuto dietro l'altro, una mano dietro l'altra, una schiena dietro l'altra, nelle grandi officine. Dipendere dagli altri, senza nemmeno conoscerli ed essere confuso tra tutti gli altri. Tutti i conforti della fabbrica diventano alla fine, come per me, dei motivi di pena (*M*, pp. 165-166).

È il sogno bucolico, anzi georgico, del contadino trapiantato nell'industria che non può fare a meno di avvertire tale passaggio in termini di sradicamento e alienazione. Come alienante ed espressionisticamente deformato risulterà ad Albino l'innaturale e incessante rumore della fabbrica, la prima volta che vi metterà piede. Un rumore che «cade addosso come una doccia» (*M*, p. 38): similitudine di icastica potenza, efficacissima nel descrivere l'impatto assolutamente e violentemente fisico che lo spaesato contadino-operaio ha con il corpo enorme e fagocitante della fabbrica. E altrettanto incisiva appare l'immagine degli operai, intenti al lavoro, la cui voce risuona curiosamente fuori sincrono rispetto ai gesti, perché surclassata infinite volte dal basso

continuo di stantuffi, trapani e presse: ma in quella babele di suoni metallici è proprio la voce umana, per quanto remota e flebile, a monopolizzare l'attenzione di tutti:

Ora posso dire che a differenza dei sanatori dove, fra tutte le voci accanite, il rumore di una macchina, di un rubinetto o di un cesso prende il sopravvento e attira l'attenzione di tutti, nella fabbrica, tra il grande frastuono delle macchine, l'orecchio finisce per scegliere le voci degli uomini, il loro brusio; una risata, anche alla mattina alle dieci e mezza quando il lavoro corre più forte e fa tremare tutta la fabbrica e niente più del lavoro esiste anche in tutti gli uomini e le donne, diventa il rumore più forte e verso la sua parte si voltano, anche solo per un attimo, tutte le facce del reparto; quelle centinaia di facce, sbigottite dal lavoro, che si levano tutte insieme (*M*, pp. 37-38).

Il voltarsi a guardare, tutti insieme, istintivamente, verso il luogo dove si sente risuonare una voce umana esprime il tacito anelito, la muta richiesta di solidarietà e cooperazione da parte di una umanità mortificata ma non assopita, che il lavoro parcellizzato e innaturale della catena di montaggio avvilisce e reprime, ma non basta a spegnere. Ma è proprio a questo che mira l'industria: ad annientare nelle persone finanche la coscienza di se stessi e degli altri. L'obiettivo è spersonalizzare, la parola d'ordine è reificare l'uomo. Albino, proprio perché irriducibilmente diverso, riesce a cogliere questo agghiacciante meccanismo:

L'importante è che le fabbriche, così come sono fatte oggi, annullano piano piano per tutti quelli che vi sono il sentimento di essere su questa terra, da solo e insieme agli altri e a tutte le cose della terra. Così ci si dimentica qual è il destino degli uomini e subentra un orgoglio sempre più profondo per l'organizzazione nella quale si è, per le macchine e per tutto l'ingranaggio che riesce a fare cose mai viste e pensate da un uomo. Addirittura ci si può spingere a pensare, con una certa convinzione, che gli uomini possono arrivare ad essere diversi persino nelle loro storie e nei loro sentimenti e ad avere conseguenze diverse da quelle di accontentarsi di vivere bene, tutti insieme e liberi. Ci si può spingere a pensare a un uomo non più fatto a somiglianza di Dio, nella sua terra; ma più somigliante e legato alle macchine, addirittura a una razza diversa (*M*, p. 133).

Sono scenari quasi fantascientifici, quelli che Albino arriva a tratteggiare, ma pur nella loro futuribilità egli avverte lucidamente che il rischio è reale, che la prospettiva di vedere l'uomo trasformato in una sorta di automa al servizio delle macchine, asservito ad esse, lungi dall'essere un incubo avveniristico, è una realtà incombente, un processo già in corso che, se non verrà opportunamente frenato, controllato e guidato nella maniera più opportuna, condurrà ad una aberrante mutazione del genere umano: «tutta l'industria, cioè, deve essere controllata, o invece di essere un mezzo per stare bene su questa terra, potrà essere il fine di starci male o il mezzo di uscirne» (*M*, p. 133). Alla fine, «i più infelici» sono proprio coloro che «nelle fabbriche hanno fortuna», quelli che, invece, «cadono, che non riescono a seguire l'industria, che lavorano con pena fino al momento in cui sono scacciati o fino alla ribellione» (*M*, p.

133) sono, in realtà, i più fortunati perché riescono a salvare la loro umanità. Su un punto Albino torna spesso nel suo *Memoriale*, ossia sul fatto che chi lavora in fabbrica finisce per non conoscere più nessuno, né dentro né fuori di essa. E per “conoscere” egli intende «dividere in coscienza qualcosa ma prima di ogni altra cosa la coscienza stessa» (*M*, p. 184). L'operaio che si vanta di conoscere meglio la sua compagna di banco, che la moglie, dalla quale ha avuto tre figli, si illude soltanto: la verità è un'altra ed è ben più drammatica, egli non conosce più la moglie come non ha mai conosciuto veramente la collega di lavoro. La vita di fabbrica sistematicamente aliena e avvelena i rapporti preesistenti, impedendone il sorgere di nuovi. Non c'è autenticità ma solo finzione nei rapporti che si instaurano in fabbrica, una finzione che ostinatamente Albino respinge: «Io solo però non mi accontentavo della finzione e quindi mi staccavo come quei pulcini che isolati dal branco tentano di salire gli scalini dei granai» (*M*, p. 184). Probabilmente la lucida visione critica, lo sguardo d'insieme, la capacità di vedere oltre il velo delle apparenze, oltre ad essere un dono paradossale del suo stato paranoico, giungono ad Albino anche dal fatto che, a causa della sua malattia polmonare, egli ha avuto modo di staccarsi dalla fabbrica, di allontanarsi da essa, trascorrendo lunghi periodi in sanatorio. Rientrando, egli è l'unico che sa e può guardare in faccia la fabbrica, scoprendone il vero volto, un terrificante volto di Gorgone. «Nella fabbrica – riflette, infatti, Albino – bisogna starci giorno per giorno, avvelenarsi gradatamente; se uno se ne libera anche per un breve tempo riesce a vederne tutti gli orrori» (*M*, p. 170). Un po' per indole e un po' per paranoia, un po' per estrazione sociale e un po' per i casi della vita, Albino è dunque refrattario all'assuefazione da fabbrica e anzi diviene la sua spina nel fianco. Si è detto che esiste un contrasto, un'opposizione insanabile tra il contesto dell'industria e l'ambiente naturale, tra il tempo 'stretto' e cronometrato della fabbrica e il tempo ciclico e inalterato della campagna. Ebbene, sarà proprio il puro scatenarsi degli elementi della natura, per mezzo di un temporale, a rivelare in tutta la sua «mostruosità» il «corpo orribile della fabbrica»:

Uno dei primi giorni di ottobre, nel pomeriggio, scoppiò un temporale con molti tuoni, grandi per tutto il cielo e scrosci di pioggia a raffica. Eravamo ancora al lavoro e il temporale sembrava un guasto enorme della fabbrica, anche perché era saltata la corrente elettrica. Tutte le vetrate vibravano ed avevano preso un colore rosso di fuoco; all'interno un buio verde avvolgeva le macchine e i reparti. I lampi facevano risaltare i telai del soffitto, i cavi, gli ingranaggi. Il temporale ci faceva vedere il corpo orribile della fabbrica, indifferente, alto, costruito e in piedi non per noi. Nessuno diceva niente, come se per la prima volta tutti fossimo capitati insieme, alla rinfusa, in quell'ambiente o per la prima volta ne capissimo, senza poter far niente, la mostruosità (*M*, p. 135).

L'idillio con la natura si è spezzato, l'innamoramento per la fabbrica si è risolto in una cocente delusione. Ora Albino avverte più che mai la sua solitudine, mentre la sua lotta contro la fabbrica assume sempre più nettamente i contorni di un vano quanto nobile titanismo. La resa dei conti si avvicina, Albino lo sente, come sente approssimarsi lo

scacco finale, il chiudersi attorno a lui, definitivamente, della manovra accerchiante a suo avviso orchestrata dai medici per estrometterlo dalla fabbrica. La campagna non offre più le immagini rasserrenanti che riempivano le prime pagine del romanzo: cambia il paesaggio, cambiano i colori, cambiano i suoni. Tutto si incupisce, basta rileggere questo breve passo per rendersi conto del mutamento avvenuto:

Intanto il lago cambiava fisionomia; sembrava più piccolo ma più colmo d'acqua e molto meno luminoso. Il terreno era squadrato da tanti pioppi, spogli e alti, con poche foglie scure, accartocciate sui rami delle cime, che sembravano uccelli; dappertutto sulle cime un branco fermo e silenzioso di uccelli. Il terreno era gelato, verdissimo e scuro con il barbaglio delle gocce di brina rimaste nella palma delle foglie cadute; soltanto il mio passo mutava quel tappeto che sembrava immobile da anni (*M*, p. 187).

È questo uno snodo importante del testo, sottolineato da diversi critici: «Succede allora – afferma Maria Teresa Marini – che la coscienza melanconica di Albino riverberi la sua ombra livida sulla stessa natura, così che, dapprima a tratti e poi con crescente evidenza, essa non appare più l'intatto paesaggio dell'idillio agreste ma diviene impoetica e indifferente, o persino assume leopardiane sembianze di matrigna»⁴⁹. Proprio a quest'altezza si colloca nel romanzo una *mise en abîme* che, come giustamente ha scritto Giuseppe Gigliozzi, costituisce «il centro dinamico del testo»⁵⁰ e che è bene citare integralmente per meglio analizzarne i contenuti:

A un tratto, vidi un guizzo rapido in un canale: avevo sorpreso un luccio grosso come un braccio d'uomo che aveva azzannato un altro pesce. Il luccio era fermo un attimo per finire la sua preda; lo vedevo quasi emergere dalla prima superficie. Il suo occhio era dritto nel mio ed era l'occhio di un assassino sorpreso, che non ritira il coltello. Prima di fuggire doveva inghiottire l'altra creatura, della quale in quell'attimo rimasero appena le scosse nell'acqua. Per un altro attimo il luccio rimase fermo, con il suo occhio nel mio, con la sua bocca dentata che respirava aperta per la fatica.

La scena mi spaventò e quell'ambiente e quel cielo pallido e lontano, sul quale non si poteva leggere né scrivere niente, mi dichiararono ancora più solo e spaventato. Non c'era nulla da fare, neanche per me; anch'io muovevo soltanto l'acqua, destinato alla fine. Intanto tutto procedeva come un sogno e la mia passeggiata era perduta. Davanti avevo un canale più grande che non potevo superare. Piegai verso la collina ma incontrai molte difficoltà per una vegetazione bassa, color viola, rigogliosa e pungente. Mi districai a fatica ma trovai di nuovo l'acqua, addirittura il lago. Capii che mi ero spinto in una specie di penisola e riuscii a figurarmela come poteva essere, vista dalla mia finestra.

Il paesaggio era nuovo e il lago fermo, bianco; così rimasi un momento a guardare, soprapensiero. Sentii un rumore alto, che riempì la fine della giornata: gracchiavano centinaia di corvi che tornavano a branchi dalla Val d'Aosta per buttarsi a pernottare nei campi e nei

⁴⁹ M. T. MARINI, *Volponi da «Memoriale» alle «Mosche»*, in AA. VV., *Letteratura e industria. Atti del XV Congresso A. I. S. L. L. I*, Torino, 15-19 maggio 1994, Vol. II, *Il XX secolo*, a cura di G. BÀRBERI SQUAROTTI e C. OSSOLA, Olschki, 1997, p. 993-994.

⁵⁰ G. GIGLIOZZI, *Memoriale*, cit., p. 739.

pioppeti. In alto il loro cantare era bello e in alto restava senza cadere a spegnersi; i corvi andavano oltre il lago dove la pianura era completa.

Dal lago venne un altro rumore ed era quello di una chiatta che un uomo in piedi guidava lungo la riva. Procedeva piano guardando fisso davanti a sé; non aveva attrezzi né pesca. Dietro la sua barca avanzava la sottile nebbia del freddo. Emisi un grido di richiamo, improvviso e netto come un altro elemento naturale; era la paura di essere solo e di restarci per sempre. Solo come da ragazzo, come in sogno, e mi sembrò nel momento in cui gridai che tutta la mia vita sbagliata avesse sempre mirato a tale sorte.

L'uomo della barca si avvicinò alla mia sponda e nascose la faccia per piegarsi a remare con maggior forza; approdò quindi come uno sconosciuto e, quando vidi il suo volto, tale rimase, contrariamente alla speranza insensata che proprio il suo mistero, insieme all'aiuto che stava porgendomi, aveva fatto nascere dentro di me.

Non era nessuno di quelli che nella vita mi avevano aiutato o potevano farlo.

Salii sulla sua barca in silenzio mentre l'uomo diceva soltanto le parole necessarie per aiutarmi nell'imbarco fra le cannicce e i vuoti del terreno sotto i ponti d'erba. In piedi dietro di lui guardavo le sue spalle e sentivo l'odore della sua giacca di lana, un odore paterno. Come aveva fatto a capire che volevo il suo aiuto soltanto dal mio grido? Appariva tanto chiaro, anche a chi non guardava, che io ero solo e perduto! Egli era un uomo giusto e tagliò dritto il lago verso Candia; al suo posto un malvagio, Tortora, m'avrebbe lasciato nella palude (*M*, pp. 188-189).

È una scena di predazione animale di cui è stata notata la «capitale importanza per l'individuazione dei principali motivi della scrittura volponiana: vi compaiono, ad un tempo, lo straniamento del dettaglio corporeo, la metafora dell'assassino e l'ossessione fagocitante e distruttiva»⁵¹. Intanto, è da notare che il luccio, temuto pesce d'acqua dolce, dotato di una forte propensione predatoria che lo induce in casi estremi al cannibalismo, subisce in questa scena un vero e proprio processo di umanizzazione: per descriverne le dimensioni, infatti, viene detto che è «grosso come un braccio d'uomo», mentre l'episodio di caccia viene investito di un giudizio etico che trasforma un predatore naturale che agisce spinto solo dall'istinto e dalla fame in un «assassino», il quale «scoperto, non ritira il coltello». Albino, insomma, proietta i propri turbamenti nella scena cui assiste, trasferendo in essa la propria angoscia e frustrazione. Tutti gli elementi naturali descritti nel brano agiscono in tale direzione: il cielo – descritto come «pallido e lontano», di un colore, dunque, non più rasserenante, e distante, di una distanza che si fa assenza, o, per lo meno, indifferenza – non invia più segnali decifrabili, su di esso non è più possibile «leggere né scrivere niente». La vegetazione assume i colori allucinati del «viola», mentre la sua rigogliosità non attrae ma, al contrario, respinge, come si arguisce dall'uso dell'aggettivo «pungente» e del verbo «districarsi». All'usignolo delle prime pagine del romanzo si sostituiscono ora i «corvi» che riempiono l'aria del loro sgraziato gracchiare. Nell'inquietante ostilità della natura, Albino, coglie, e al contempo proietta, la propria solitudine, il senso della propria imminente sconfitta. Non è la prima volta che in un romanzo collocabile nel filone della cosiddetta «letteratura industriale», la natura viene piegata a fini

⁵¹ E. ZINATO, *Romanzi e prose*, Vol. I, cit., p. 1083.

espressionistici, esasperandone le forme in funzione di una più efficace rappresentazione del tormentato e problematico mondo interiore del protagonista. È quanto avverrà, ad esempio, ne *Il padrone* (1965) di Goffredo Parise, opera che si inserisce a pieno titolo nel suddetto filone, finendo, in realtà, per travalicarne i limiti nella misura in cui alla riflessione sulla meccanicità alienante del lavoro in fabbrica, sostituisce una più universale analisi del processo di reificazione cui l'uomo è sottoposto nella società contemporanea che lo priva di qualsiasi "aura" metafisica, relegandolo al ruolo di oggetto tra gli oggetti. Nel romanzo di Parise la natura non rappresenta più un rifugio consolante, come era stato, almeno in un primo momento, per Albino Saluggia in *Memoriale*; al contrario, anch'essa finisce per essere risucchiata dal progressivo e inarrestabile processo di reificazione che pervade ogni aspetto della vita e del mondo. Un alone funereo, lo stesso che permea tutto il romanzo, appare immanente negli elementi del mondo vegetale, che finiscono per assumere un aspetto deformante e mostruoso: ne è un chiaro esempio la descrizione della serra annessa alla casa di Saturno e Uraza, riempita da piante che a causa della calotta di vetro che le contiene e sovrasta sono costrette a venir su grasse e nane divenendo metafora della «inutile concentrazione di energie» cui sono costretti tutti i membri della ditta commerciale, padroni e dipendenti, che appaiono rinchiusi in una «grande trappola mortuaria simile a quel giardino». Vale la pena rileggere per intero il brano in questione per meglio comprendere il processo di denaturalizzazione cui la natura è sottoposta e che metaforizza, a sua volta, in modo palese la spersonalizzazione reificante della quale l'essere umano è vittima:

Come indovinato fin dal primo giorno del mio arrivo in ditta [...] al di là di quella vetrata c'è un giardino. Anzi non proprio un giardino, ma una specie di orto botanico, una sorta di grande serra chiusa dalla cupola di vetro, da cui penetra la luce. L'umidità e il profumo dei fiori e delle piante toglie per un momento il respiro ma mi sono abituato subito. Osservando quelle piante grasse e ripugnanti, quei ciuffi di capelvenere gonfi e vaporosi come capigliature sorgenti dal terreno (molto simili alla capigliatura della dottoressa Uraza), quegli intrichi molli ed elastici degli alberi di glicine e il folto muschio che ricopre quasi per intero la vaschetta rotonda della fontana, ho atteso che qualcuno mi venisse incontro dal fondo della serra, cioè dalla parte del palazzo di vetro, dove c'è la casa della dottoressa Uraza. Infatti non esisteva un vero e proprio passaggio che conduceva fin laggiù ma un intrico di viottoli nascosti anch'essi dal muschio e da lunghi steli di iris che li attraversavano risalendo poi improvvisamente con la testa violacea. C'erano anche piante di aranci, limoni e un grosso albero di magnolia biancheggiante di piccoli fiori freschi e polposi. Ma tutta la vegetazione, costretta dalla cupola vetrata a non salire più di quel tanto, aveva l'aspetto massiccio e occhiuto di una folla di nani. Infatti le piante, anche quelle piccole, erano grasse oltre misura, quasi sofferenti di quella obesità, e il terreno, nonostante i fiori tra le foglie fossero giovani e quasi in boccio, rivelava tracce di petali enormi e sfatti, simili a pezzi di carne o lembi di pelle sanguinolenta; gli alberi poi, come la magnolia, alcuni peschi, il glicine e molte piante d'uva mostravano tronchi corti e muscolosi come appunto le gambe dei nani. Tutto l'ambiente era molto bello, intensamente profumato e quasi favoloso ma al tempo stesso saturo di quell'aria funebre e immota che nasce e si sprigiona

sempre dalla vita artificiale: quelle radici, quei tronchi, quei rami, quelle foglie e quei fiori, tutti nani, racchiudevano nella loro ottusa pinguedine una forza oscura, violenta e perfino minacciosa che non assomigliava affatto al respiro della flora naturale ma piuttosto al caldo fiato di una immensa fauna in agguato tra il verde. Ho pensato che quel giardino rappresentava un poco tutti noi della ditta, compreso il dottor Max e sua madre la dottoressa Uraza. Ognuno di noi, e loro stessi che erano i padroni, eravamo rinchiusi in una grande trappola mortuaria simile a quel giardino: e proprio come quei peschi, quelle viti, il glicine e la magnolia, costretti ad un arresto di sviluppo naturale, a una inutile concentrazione di energie che ci aveva ridotti quello che eravamo: piccoli mostri simili a quelle piante. Ma a differenza di quelle piante che esprimevano la loro mostruosità nei colori, nell'umidità e nell'esibizione polpacciuta e pietosa del loro benessere vegetale, con l'innocenza appunto dei mostri senza coscienza, noi non la esprimevamo affatto, anzi ognuno di noi la nascondeva dentro di sé con ogni mezzo, covando per questa ragione, uno verso l'altro, un odio ogni giorno maggiore⁵².

La solitudine e l'impossibilità di sfuggire al loro destino accomuna i protagonisti dei due romanzi, e se *Memoriale* si chiude con la constatazione, da parte di Albino, «che nessuno può arrivare in mio aiuto» (*M*, p. 232), *Il padrone* si conclude con la definitiva resa del protagonista che accetta il processo di riduzione a cosa sposando Zilietta, giovane mongoloide protetta dalla madre del dottor Max, e acconsentendo ad avere da lei un figlio che con ogni probabilità sarà in tutto simile alla madre. Zilietta, che non parla quasi mai, è però in grado di nominare e identificare tutti gli oggetti che le vengono sottoposti, ma è assolutamente incapace di enunciarne le qualità: in questo rappresenta la perfetta maniera di relazionarsi con un mondo reificato nel quale gli oggetti non devono avere delle «qualità» ma semplicemente essere funzionali, venir presi in considerazione solo in virtù dello scopo a cui servono. In un mondo totalmente reificato nemmeno la parola serve più, infatti «una volta chiamati col loro nome tutti gli oggetti, non resta che il silenzio»⁵³. Se è vero che «la parola serve agli uomini per comunicare tra loro e per essere poeti»⁵⁴, allora è vero che essa risulta assolutamente inutile in una realtà che spogliando gli oggetti delle loro qualità li priva anche di qualsiasi aura poetica. La felicità risiede nell'inanimata e passiva fissità delle cose, l'augurio più grande che il protagonista de *Il padrone* può fare al figlio che nascerà e che egli auspica «con tutto il cuore» sia un «demente» è di avere «una vita simile a quella del barattolo che in questo momento sua madre ha in mano, solo così nessuno potrà fargli del male»⁵⁵. La differenza di Albino consiste tutta nella sua mancata rassegnazione: pur avvertendo, ad un certo punto, l'inevitabilità della sconfitta, non ne accetta l'idea e, anche solo mentalmente, egli resta un ribelle, irriducibile alla logica della fabbrica. Questo, se da un lato conferisce un certo titanismo d'altri tempi alla sua

⁵² G. PARISE, *Il padrone*, Torino, Utet, 2007, pp. 125-127. A proposito di questo passo si vedano, tra gli altri R. RICORDA, *Gli oggetti nella narrativa di Goffredo Parise*, in AA. VV. *Goffredo Parise*, a cura di I. CROTTI, Olschki, Firenze, 1997, p. 236; e P. PETRONI, *Invito alla lettura di Goffredo Parise*, Milano, Mursia, 1975, pp. 86-87.

⁵³ G. PARISE, *Il padrone*, cit., pp. 299-300.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 300.

⁵⁵ *Ibidem*.

figura, dall'altro rende più acuta la percezione della sua solitudine. Una solitudine di cui Saluggia appare sempre consapevole nel corso del romanzo e che viene ribadita anche al momento del suo smarrimento nella palude, quando ammette «la paura di essere solo e di restarci per sempre» (*M*, p. 188). E quella «sottile linea del freddo» (*M*, p. 188) che egli vede avanzare dietro la chiatta dello sconosciuto che lo porterà in salvo diviene la materializzazione delle sue paure, la forma concreta della sua solitudine, il segno tangibile dei rapporti umani sempre nebulosi ed evanescenti che lo hanno sfiorato nel corso degli anni senza mai lasciarsi afferrare e tenere, condannandolo al 'freddo' di un'esistenza priva del calore di relazioni autentiche. Lo sconosciuto, infatti, «rimane tale» anche dopo averne visto il volto, e benché abbia «un odore paterno» (*M*, p. 189).

Ha radici lontane, la solitudine di Albino, legata forse proprio a quella figura di padre che resta così indeterminata e fumosa nel dipanarsi del romanzo. Risulta, allora, tutt'altro che irrilevante l'osservazione di Giuseppe Gigliozzi che ha notato come il sintagma «mio padre» faccia registrare nel testo non più di quattordici occorrenze a fronte delle centoquarantadue del sintagma «mia madre». La stessa distribuzione dei due sintagmi è significativa: «La madre rimane – pur tra alti e bassi – presente fino alla fine del racconto (sette volte nel capitolo IX non sono poche), le quattordici apparizioni di papà Saluggia si concentrano nelle prime novantasei pagine delle trecentotto che costituiscono il romanzo»⁵⁶. Poco o niente viene detto a proposito dei rapporti con la figura paterna, ma qualcosa viene lasciata intendere attraverso una frase sibillina che allude a un non meglio precisato torto, o danno, arrecatogli dal padre. Riferendosi all'anziano impiegato dell'Ufficio Manodopera della fabbrica, infatti, Albino si lascia sfuggire la seguente affermazione: «La gente dalla testa grossa mi ha sempre fatto del male, a cominciare da mio padre» (*M*, p. 23). Altro egli non dice, né a questo punto né proseguendo la sua narrazione. Ma tanto basta a lasciar intendere un quadro di rapporti familiari problematici acuiti anche dalla complicata relazione di amore-odio, attrazione-repulsione, nei confronti della figura materna. Fin dalle prime pagine del romanzo, Saluggia descrive, infatti, un rapporto madre-figlio fatto di silenzi, di incomprensioni, di incapacità di dialogare e di astio represso. Si delinea quella che Albino stesso definisce la sua «sorte del silenzio» (*M*, p. 18) che nasce in casa per poi diramarsi a tutti gli aspetti della sua vita sociale, rendendolo chiuso ed emarginato nei rapporti coi colleghi di fabbrica e con tutte le altre persone che incontra nel corso della vita. L'impossibilità di avere un dialogo appagante con la madre viene affermata in termini molto chiari a inizio e fine romanzo, nel primo e nel penultimo capitolo, conferendo a tale vicenda una simmetrica circolarità che, più volte ribadita nel corso della narrazione attraverso numerosi richiami alla figura materna, viene a tracciare un vero e proprio circolo vizioso:

⁵⁶ G. GIGLIOZZI, *Memoriale*, cit., p. 748.

A casa mia sono anche più solo, perché mia madre ogni giorno si allontana di più da me ed aumenta le sue lunghe pause di silenzio. [...] Mia madre mi guarda talvolta come se non mi riconoscesse e invece di darmi aiuto e confortami, piange e si nasconde. Penso che non preghi nemmeno più per me, anche se sta intere notti seduta sul letto a mormorare (*M*, p. 18).

A casa mia madre mi diceva soltanto di stare attento, alla mattina, quando passavo davanti alla sua stanza e prendevo la scala per scendere al pianterreno. Mi vedeva vivo e grasso, di nuovo nella fabbrica e non pensava che mi potesse occorrere qualcos'altro. Era sempre allo stesso punto: nella casa, nell'età, nei discorsi. Beveva moltissimo, quasi fino a ubriacarsi ogni sera e questo la conservava in quel punto nel quale ormai non aveva più niente [...]. I suoi discorsi erano tutti fatti a se stessa o inutili come quelli che faceva per chiamarsi intorno le galline all'ora del becchime [...]. Capisco che per lei avevo avuto, con tutto il mio affetto, un odio furioso e lo capivo proprio perché in quell'ultimo tempo non lo provavo più, forse appagato dalla sua miseria, dalla sua persona alcolizzata e basta. [...] Io le portavo spesso delle bottiglie di barbaresco e gliele lasciavo sul tavolo. In viaggio quelle bottiglie mi facevano compagnia [...]. Diventavano la parte più gentile di mia madre, la prova consistente e silenziosa della sua presenza e di un affetto segreto, senza alcuna pretesa. Le lasciavo sul tavolo come avrei lasciato le mani di mia madre se ancora tra noi fosse stato possibile un saluto (*M*, pp. 223-224).

Il diallelo senza vie d'uscita ha dato luogo ad una convivenza silenziosa dove, anche se l'«odio furioso» di un tempo sembra assopito, Albino si rende complice dell'alcolismo della madre assecondandone e, quindi, favorendone il processo di autodistruzione. Il conflitto, dunque, non è affatto risolto, ha solo mutato forma: apparentemente quiescente, agisce nelle forme di un affetto malato, o meglio, di un risentimento mascherato d'affetto che si concretizza nelle bottiglie di barbaresco lasciate in bella mostra sul tavolo e che malcela, anzi tradisce e denuncia se stesso, nell'affermazione di Albino che si dice «appagato» dalla miseria materna, dalla constatazione della «sua persona alcolizzata». L'approdo finale dei rapporti familiari è, in ogni caso, il silenzio; quello stesso silenzio che – lo si è già ricordato – anche Parise prefigura nella vita matrimoniale del protagonista del suo romanzo. Ma qual è la ragione di tanto odio? La causa scatenante potrebbe con ogni probabilità ricercarsi in un irrisolto complesso edipico aggravato dall'ossessione derivante da una scena di seduzione, non vista ma solo sospettata, tra la madre e un giovane muratore, risalente a quando Albino era ancora un ragazzo e viveva con la famiglia in Francia, ad Avignone:

Tu mi dicevi d'andare a letto e io sentivo dentro di me che tu volevi rimanere con lui, che ti faceva parlare e ridere. Anche adesso questo ricordo mi turba e mi fa male. Il giovane muratore era molto simpatico e io avevo paura di questo sentimento perché pensavo che doveva aver preso anche te. Ero tentato di spiarvi; ma avevo paura che ciò che pensavo potesse essermi rivelato dalla realtà. Ancora oggi ho paura e sono pentito di non aver guardato perché se vi avessi visto soltanto parlare oggi sarei tranquillo (*M*, p. 96).

Sul non aver guardato, su questa mancanza di coraggio, Albino costruisce un senso di colpa che, di fatto, finisce per pregiudicare la sua vita futura e la sua tranquillità

psicologica. Commenta giustamente Gigliozzi: «Lui non ha osato guardare la scena della seduzione. Non sa se seduzione ci sia stata e proietta su se stesso un peccato non suo, ha paura e cattolicamente si pente della sua unica colpa: non ha guardato e non può più essere tranquillo»⁵⁷. È interessante notare che Albino riesce a figurarsi la madre solo com'era ai tempi di Avignone («io ti rivedo giovane come eri nel giardino della nostra casa ad Avignone» (M, p. 96); «È strano che in tutti questi discorsi intorno a mia madre io me la figurassi sempre come negli ultimi tempi di Avignone», M, p. 137), quasi sia rimasto con la mente ancorato a quel periodo e non riesca a staccarsene. E forse proprio per questo motivo, proprio perché custode geloso e accanito di una immagine giovane e senza tempo della madre, egli si mostra spesso infastidito dalla sua vecchiaia esprimendo disprezzo verso la donna che ora vive «come una vecchia, fra l'orto e la cucina» (M, p. 66), una madre «vecchia e ingorda» che spinge Albino a pronunciare parole quanto mai rivelatrici: «non riconoscevo in lei quasi nessuna di quelle immagini che mia madre aveva dentro il mio cuore» (M, p. 118). Un'altra caratteristica materna verso la quale Albino mostra una palese insofferenza è l'ingordigia: «Mia madre mangiava volentieri ed io la guardavo e la seguivo; anche se ero disturbato dalla sua voracità» (M, p. 7). In un romanzo tutto giocato sulle distorte e paranoiche percezioni della realtà da parte del protagonista non sorprenderebbe se la voracità e l'ingordigia che tanto infastidiscono Albino fossero da ricondurre inconsciamente ad una dimensione che col cibo ha davvero poco a che fare. Quei termini potrebbero, infatti, essere il segnale di una passata vivacità sessuale della madre, la spia di una insaziabilità erotica della giovane donna: un fatto, questo, che potrebbe aver indotto il padre di Albino a riportare la famiglia in Italia⁵⁸.

Ma Albino Saluggia non è l'unico personaggio volponiano ad avere un rapporto difficile con la madre a causa di una scena di seduzione: «Almeno un altro personaggio di Volponi deve confrontarsi con la scena di seduzione. Damín del *Lanciatore di giavellotto* (1981) sembra mettere in scena quello che sarebbe accaduto se Albino si fosse girato: Damín spia l'atto erotico che unisce la madre al gerarca fascista e da quel punto prende l'avvio la sua tragedia»⁵⁹. In realtà, sono molti i punti di contatto tra i due romanzi, a cominciare dal complesso edipico dei due protagonisti, entrambi caratterizzati da una forte ambivalenza emotiva nei confronti della figura materna, che sfocia in un rapporto decisamente problematico col sesso femminile. È questa una costante di molti protagonisti volponiani, spesso accomunati proprio dalla difficoltà nello stabilire relazioni intime con le donne. Restringendo il campo d'indagine a questi due soli romanzi, dove tale tematica appare più stringente, è possibile procedere ad un rapido confronto. Nel primo capitolo di *Memoriale*, Albino, in confessione riconosce l'odio verso la madre e «la sua vecchiaia», e poi, durante la messa, guardando le altre donne, le trova tutte «anziane e brutte» e non può fare a meno di chiedersi «come

⁵⁷ *Ibidem*, p. 742.

⁵⁸ Anche Gigliozzi (*Memoriale*, cit., p. 742) ritiene che dietro il rientro dalla Francia possa esserci una storia extraconiugale della madre di Albino.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 742, n. 7.

potesse un uomo vivere per tanti anni, per tante notti e mattini, con la stessa donna senza averne alla fine ribrezzo» (*M*, p. 32). In sanatorio rifiuta il contatto con le donne, mostrandosi inibito e rinunciatario nei confronti delle loro esplicite profferte sessuali, e si dice turbato dalla loro «vicinanza» durante la messa (*M*, p. 88). Mentre in fabbrica gli fanno «rabbia» le operaie che a causa del gran caldo si mettono «a gambe aperte e con molti bottoni del grembiule slacciati» (*M*, p. 60). Allo stesso modo, specularmente, ne *Il lanciatore di giavellotto*, Damín prova un senso di esclusione dai giochi con le ragazze (*LDG*, p. 524) e non sopporta la vista della sorella «scoperta» mentre è impegnata a impastare argilla («Sull'ara lavorativa Lavinia era accucciata sopra l'argilla a impastare: a gambe larghe mostrava le cosce fino alle mutandine. Fu offeso da quella scompostezza ed evitò la sorella», *LDG*, p. 619), quella sorella che per lui è «sorgente di purezza e di affetto» (*LDG*, p. 620) e che troverà la morte proprio per mano di Damín, colpevole per la sola "colpa" della compiacenza mostrata verso le attenzioni di un giovane corteggiatore. Inoltre, al termine della sua mancata iniziazione sessuale con Lena, Damín, «livido e disfatto, sempre più accanito contro la donna e la sua libidine», riesce a trovare «motivo di consolazione, anzi di lusingarsi della propria superiorità nei confronti della volgarità del basso e schifoso esercizio del sesso» (*LDG*, p. 601) e, durante una festa rurale, la sua patologica avversione al sesso si palesa in un passo che fa da preludio al crescendo parossistico di gelosia e turbamento che lo porterà a scagliarsi con furia omicida contro la sorella, per poi suicidarsi:

Le massaie rurali smisero di ballare e si buttarono quasi tutte per terra manovrando le sottane fino ai mutandoni di quel loro sgargiante costume, recuperato in una falsa tradizione per l'ostentazione di virtù ormai del tutto scordate. Queste mutande messe fuori con tutti i loro merletti e lacci erano ancora più invereconde, addirittura laide. Tanto più che mutande simili Damín aveva visto nella biancheria della madre quando era ancora bambino. Era offeso dallo spettacolo brutale e dal ricordo accorato, che gli rivelarono un'altra volta la propria insuperabile ripugnanza. Per giunta le cose e i gesti che si svolgevano davanti a lui, lo penetravano crudelmente con la verità sfacciata di come fosse diretto e facile il rapporto fra uomo e donna, anche in quegli atti scoperti della seduzione, scelti e condotti senza scandalo né cupezza, ma con una soddisfazione alla quale partecipavano addirittura anche gli altri del giro, e anche gli estranei che guardavano. Si susseguivano mosse e frasi, commenti e gesti impossibili per lui, che aveva schifo perfino della parola più comunemente usata per indicare l'accoppiamento. Si teneva da parte inorridito, sempre più rattristato dalla propria impossibilità di entrare dentro la festa e di comportarsi come tutti gli altri: di dovere anzi censurarli con durezza e fino all'affermazione di una condanna (*LDG*, p. 628).

Come già Albino, anche Damín prova gusto e colpa assieme nel ferire la madre: «Damín godeva del male che le aveva inferto e insieme della colpa che anche per questo si rinnovava e cresceva dentro di lui» (*LDG*, p. 605). Inoltre, quando questa piange per Marcacci, Damín spera che il suo dolore aumenti, perché l'infelicità della madre è da lui intesa come mezzo di purificazione che può riportare la donna alla famiglia e al suo affetto, quello «dell'unico figlio maschio» (*LDG*, p. 558). Damín tende a

sublimare la bellezza materna spogliandola degli elementi fisici che le sono propri: è per questo motivo che rimane «sbalordito» nell'apprendere che un suo compagno osserva di nascosto le nudità della propria madre senza provarne alcun rimorso. Lui, invece, alla bellezza di sua madre ha sempre pensato come a qualcosa di immateriale, o meglio ancora come «una negazione del corpo materiale e di tutte le sue esigenze; come una superiore, luminosa compostezza della figura, da riconoscere e trattare nei sentimenti, da comprendere solo con la purezza degli affetti e degli abbracci filiali» (LDG, pp. 556-557). Tale sublimazione non gli impedisce, tuttavia, di provare una forte possessività nei confronti della madre e della sorella («...La sua amorosa proprietà della madre [...]. La sorella Lavinia era anche lei di sua proprietà», LDG, p. 462). È doveroso ricordare che anche Damìn è un cercatore di segni, proprio come Albino. Si affida, infatti, ai segni in due momenti cruciali del romanzo: quando deve decidere se recarsi o no all'appuntamento erotico con Lena e quando, mentre ballava con la sorella il tango *Caminito*, questa all'improvviso «si divincolò dall'abbraccio del fratello con un gesto di fastidio» che Damìn percepisce come un chiaro rifiuto. Ecco, di seguito, i due brani:

Sali di corsa verso l'alto della città confrontandosi di continuo con tutti e affidandosi a infiniti presagi, le macchie sui muri, i sassi, le buche sul selciato, le lucertole, i ciuffi d'erba. In cima si fermò sotto una pianta di fico che sporgeva dal muro della fortezza. Accanto s'apriva una inferriata che dava su un interno scuro e impraticabile, abbandonato da anni. Ne ebbe paura e fu spinto a tornare a casa. Eppure quella prova con la donna era un dovere fatale che non poteva disertare: la pianta stessa del fico gli imponeva la naturalezza di quell'obbligo (LDG, p. 596).

Rimase a guardare il soffitto secondo le figure che vi componeva la corrente del dolore. Percorse più volte ogni mattone, ogni riga di calce, ogni ombra dei travi. Trovò anche dei nuovi segnali: perfino tre chiodi vecchi infissi sul trave più grosso, verso il fondo, nel punto più scuro; ne spuntava la testa grossa e irregolare di chiodi ancora fatti uno per uno a martellate nelle forge di fabbri. Chiodi di quel tipo erano adatti a lui, certamente confitti qua e là sulla tavola che lo irrigidiva (LDG, pp. 620-621).

A proposito del primo dei due passi citati, è il caso di sottolineare, sia pure *en passant*, che la presenza dell'albero di fico in un contesto che prevede (o prelude) un'esperienza di tipo erotico potrebbe non essere casuale. Il fico, infatti, secondo un'antichissima tradizione letteraria che risale indietro nel tempo almeno fino alle *Confessioni* di Sant'Agostino, è un albero "erotico", all'ombra del quale viene spesso consumato l'atto sessuale, inteso per lo più in senso peccaminoso e colpevole. Si noti che anche l'atto sessuale tra la madre e Marcacci avviene sotto il fico dell'orto. Per quanto riguarda *Memoriale*, che il rapporto intimo della madre col giovane muratore sia stato o no consumato, una cosa è certa, il solo sospetto che esso sia avvenuto, unito al particolare carattere materno, che l'assistente sociale definisce «autoritario» e «invadente» (M, p. 138) (e, con ogni probabilità, anche iperprotettivo nei confronti del

figlio), basta a far sì che Albino eriga intorno a sé un muro che lo possa proteggere dalle donne, tutte potenzialmente traditrici. In tale contesto, la madre, che ad inizio romanzo lo incoraggia a non prendere moglie perché la sua vita «ancora avrebbe dovuto sistemarsi» (*M*, p. 7), implicitamente finisce per aggiungere un altro mattone nel muro di patologica diffidenza e ostilità che il figlio, proprio a causa sua, già ha innalzato nei confronti del sesso femminile. Dunque, la madre è una figura a tutti gli effetti castrante che innesca nel figlio una patologica inibizione nei confronti delle donne, come si evince chiaramente dal comportamento tenuto da Albino in sanatorio, quando due pazienti del reparto femminile cercano di attirarlo nei loro giochi erotici. Egli ne è dapprima felice, poi spaventato all'idea di poter essere «deriso» e che tutto si risolva «in un atroce scherzo» (*M*, p. 88) e, infine, indignato quando si convince che Marina sia una complice del dottor Tortora incaricata di ostacolare il suo processo di guarigione e tentare di contagiarlo «chissà con quali malattie incurabili» (*M*, p. 93), minando i suoi sforzi e la sua volontà di ripresa. Da questo episodio emerge, però, anche la visione ambivalente, altalenante tra attrazione e repulsione, che Albino ha della figura femminile, vista ora come essere innocente e puro (incarnato dalla figura fortemente idealizzata di Vera), ora come maliarda colpevole e scandalosa (ed è il caso di Marina, che si mostra in atteggiamento e linguaggio da donna vissuta). A stabilire e mantenere il contatto è proprio la sfacciata Marina che, non paga di interloquire con Albino attraverso il muro che separa la stanza dell'uomo dal gabinetto delle donne, una notte gli penetra addirittura in camera, passando attraverso la finestra. È interessante notare che la presenza della donna dietro le persiane chiuse viene avvertita da Albino «come il respiro notturno di un animale», mentre i rumori da lei prodotti sul cornicione gli danno la sensazione di un animale che stia sul punto di saltargli addosso (*M*, p. 90). In questo crescendo di immagini ferine, non stupisce che egli debba fare uno sforzo «per non urlare» (*M*, p. 90) vedendo la donna scavalcare il davanzale. Marina ha modi sbrigativi e disinibiti: chiede da bere e da fumare, tenta un esplicito approccio sessuale (« – Hai mai visto questa? – e si diede la mano sulla vestaglia, in fondo ai bottoni. – Cosa campi a fare. Vuoi guarire? Mangia questa che ti ridà fiducia nella vita. Se la vedi muori, soldato.» *M*, p. 91), insulta e deride Albino per la sua condotta rinunciataria. Nelle fattezze fisiche la donna sembra una rivisitazione, in chiave contemporanea, della *Fosca* di Iginio Ugo Tarchetti: «Era una donna molto alta, vestita a quel modo del sanatorio fino ai piedi. Era pallidissima, con i capelli bianchi e neri, gli occhi nerissimi e le labbra nere. Aveva un neo sulla guancia e una mano fasciata, con la quale teneva una sigaretta. Mi metteva paura, una paura così debole contro il suo coraggio che non mi spingeva a fare nulla» (*M*, p. 91). Un ritratto a metà strada tra l'immagine spettrale della morte e la tipica rappresentazione della donna fatale consegnataci dalla letteratura del secondo Ottocento. La figura scapigliata e decadente della donna dagli «occhi nerissimi», minata nel corpo e nell'anima, ma tuttavia capace di esercitare un'inquietante e morbosa attrazione, tale da rendere totalmente succube l'incauto uomo che cade nella sua rete, la rappresentazione, insomma, della donna-vampiro che attraverso un mortifero potere

fascinatorio contagia l'uomo del suo stesso male, trascinandolo in una perversa spirale di perdizione, viene qui felicemente piegata ai deliri paranoici di Albino che presto trasformano questa macabra meretrice da sanatorio in un chiaro «segno del male» (*M*, p. 99) asservito alle macchinazioni dei medici di fabbrica. Così, se Marina è riconducibile al personaggio di Fosca, nell'omonimo romanzo di Tarchetti, Vera sarà allora da accostare alla figura salvifica e portatrice di vita di Chiara, e come quest'ultima porta nel suo nome l'allusione alla luminosità della vita, così Vera sarebbe emissaria, nella mente di Albino, della verità che deve trionfare sulle congiure e gli inganni orditi dai medici. Perciò Albino, non si lascia contagiare dai malefici artifici di Marina e coltiva un'immagine idealizzata di Vera, che fa di lei una vittima necessitante di protezione. Salvo convincersi, poi, che le due donne sono fatte in realtà della stessa pasta, che Vera è colpevole quanto Marina e, come lei, «complice [...] nella giostra serale con gli uomini» (*M*, p. 99). È curioso notare che non altro denuncia ad Albino la colpevolezza di Vera se non le sue gambe, il modo che ha di muoverle o tenerle ferme, mentre è seduta a chiacchierare con Marina, sotto gli ombrelloni nel giardino del sanatorio. Le gambe, dunque, decretano agli occhi di Albino, la colpevolezza di Vera, proprio come nell'«accostamento dei corpi, negli sfregamenti e negli indugi delle gambe» Damín Possanza legge la perdita d'innocenza della sorella Lavinia, ormai a un passo – secondo lui – dal cedere «al piacere, alla soggezione del maschio» (*LDG*, p. 635) che la corteggia. Ma mentre questa vista innesca in Damín l'impeto omicida che deve far giustizia del «cedimento di peccatrice della sorella», recidendo, con la roncola che si avventa sul suo collo, «ogni legamento tra quel corpo e le immagini del peccato; ogni nodo interno della carne stretto alla colpa» (*LDG*, p. 635), la scoperta della colpevolezza di Vera suscita in Albino una reazione pacata («Tornai in refettorio più tranquillo», *M*, p. 99), quasi tale scoperta gli dia il conforto di veder confermato per l'ennesima volta il suo teorema sulle donne, la sua inveterata mancanza di fiducia in esse. D'altra parte, una delle caratteristiche peculiari del soggetto paranoico consiste propria nella «*fobia di contaminazione*» che gli rende «difficilmente sopportabile» tutto ciò che avverte come «diversità», ne sarebbe una testimonianza «il rapporto minimalista con le donne, l'altro sesso» tipico di molti paranoici: «la fobia paranoica deve allontanare la diversità ed eventualmente annientarla»⁶⁰. Anche la parentesi, apparentemente felice con Eufemia non è esente da reticenze e sospetti e non è priva di sottintesi psicologici la descrizione di una foto che si trova nella camera della donna:

Nella parete di fondo, alle spalle della signora, c'era una fotografia di Palmarucci in abito da sera, sempre con la sigaretta. Accanto, la fotografia di un bambino, che doveva essere morto. Era appoggiato come un malato alle gambe di una donna, che non si vedeva. Spuntava una mano che gli carezzava la testa. Guardando meglio si vedeva che quella mano aiutava la testina a stare diritta davanti al fotografo. Quante volte ho guardato quel bambino e quante volte ho pensato che mi somigliava; cioè che io ero come lui, per la mia sorte. La madre, la donna della mano, era misteriosa perché la fotografia la tagliava al busto» (*M*, p. 152).

⁶⁰ L. ZOJA, *Paranoia. La follia che fa la storia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 31.

La foto, tagliata al busto, impedisce di scorgere il volto della donna, presumibilmente la madre del bambino, con ogni probabilità la stessa Eufemia. Questo eclissarsi del volto, sottratto alla vista, sembra sottendere meccanismi inconsci di censura che però si palesano nell'episodio relativo a Vera, anch'essa, come si ricorderà, nascosta per buona parte della sua figura dall'ombrellone: «Era chiaro perché io non dovessi vederla; per non turbarmi e per non avere ancora maggiore umiliazione ed anche perché il suo peccato nascondeva ormai irrimediabilmente, almeno per me, il suo volto» (*M*, p. 99).

In questo vorticare di figure femminili, oscillanti tra colpa e innocenza, non bisogna dimenticare la figura più rarefatta ed evanescente di tutte, quella cugina di Francia, che viene attesa per tutta la durata del romanzo senza mai arrivare: una sorta di Godot al femminile, forse proiezione dell'ideale di donna di Albino, tanto sublimato e leggiadro da non trovare aderenza nella realtà. Non a caso, proprio su di lei è incentrata l'unica sua fantasia veramente delicata e sottilmente erotica:

Ma era più forte la parte di pensare proprio a lei, a mia cugina; di immaginare una bella ragazza scura nella mia casa, che silenziosa si lava, facendo solo un rumore gentile con l'acqua spruzzata e che poi chiude la porta, scende le scale e si presenta in cucina con i capelli sul collo, ancora bagnati vicino alle orecchie (*M*, p. 65).

Saluggia avverte in maniera profonda la necessità di relazioni interpersonali ma è costretto a prendere atto costantemente del senso di esclusione di cui è vittima. L'attesa della cugina francese è, in fondo, la proiezione di questo bisogno sempre frustrato. È tutta la vita che Albino sperimenta una mancata comunione con gli altri: nell'esercito, durante la guerra, dice di sentirsi «straniero due volte» (*M*, p. 28), perché si trova in un paese straniero e perché emarginato e vessato dai commilitoni. A nulla serve il suo gesto di dividere la scatoletta di carne con gli altri prigionieri, nessuno spezzerebbe il pane per lui. Ma i ricordi di una negata integrazione risalgono ancora più indietro, al giorno della prima comunione: lui è più grande degli altri comunicandi, è l'unico a portare i «calzoni lunghi», mentre tutti gli altri bambini hanno le gambe nude, «che erano il segno della loro purezza» (*M*, p. 31). Qualche critico si è spinto a leggere in queste parole di Albino la spia di una possibile «latente omosessualità»⁶¹. Omosessuale o no, quella di Albino sembra essere un'alterità assoluta e ineliminabile – ontologica quasi – un'alterità che si fa destino e trova l'humus migliore in cui crescere e prosperare nella fabbrica e nel sanatorio. Egli è stupito dal fatto che in fabbrica non ci siano «lavori da fare in gruppi» (*M*, p. 38), vorrebbe trovare «qualcuno sincero» (*M*, p. 44) con cui fare amicizia ma si rende conto che in fabbrica è difficile intrecciare relazioni profonde e che la maggior parte dei discorsi sfocia in risate o maldicenze. È la natura stessa del luogo, a rendere impossibili i rapporti: l'organizzazione del lavoro è tale che ogni operaio interagisce solo con la propria macchina: «Tutte le macchine

⁶¹ G. GIGLIOZZI, *Memoriale*, cit., p. 748.

erano per un uomo solo e un uomo poteva manovrarle comodamente» (*M*, p. 38). I tempi, i ritmi di lavorazione tendono a isolare gli individui, immettendoli nel flusso continuo di gesti prestabiliti e automatici da ripetere all'infinito. Di questo enorme tritacarne umano che è la fabbrica solo Albino sembra rendersi conto:

Il sentire andare tutta la fabbrica come un solo motore mi trascinava e mi obbligava a tenere con il mio lavoro il ritmo che tutta la fabbrica aveva. Non potevo trattenermi, come una foglia di un grande albero scosso in tutti i suoi rami dal vento. La gente non esisteva più ed io pensavo che per quanto nella fabbrica si lavori tutt'insieme, stretti nei reparti, con le fresatrici su tre file ad intervalli regolari, e così i torni e le presse, o tutt'in fila nelle catene di montaggio o nei controlli, o si mangi in tanti alla mensa e si viaggia tutti nelle corriere, è difficile poter avere delle compagnie e degli aiuti dagli altri (*M*, p. 47).

Dopo i primi mesi di lavoro in fabbrica, Albino è consapevole che nulla dentro di lui è veramente cambiato, che non c'è stato nella sua vita quel mutamento radicale e positivo che si aspettava. Entrare nel mondo dell'industria gli è servito, in fondo, solo a rendersi conto della progressiva deriva esistenziale cui quel tipo di vita conduce. I condizionamenti che il neocapitalismo produce sulla vita dell'uomo sono tanti e tali da far scivolare verso il disvalore tutto ciò che prima dell'avvento dell'industria era stato importante: le relazioni, il mutuo soccorso, il dialogo tra le persone. Paradossalmente, sono proprio due macchine, due scavatrici, a rappresentare l'idea della solidarietà e dell'aiuto reciproco: in un mondo capovolto, dove tutti i valori sono sovvertiti, non sono più gli uomini ad aiutarsi, ma le macchine. Certo, ci sono degli uomini alla guida dei due mezzi, ma questa mise en abîme è narrata in modo tale da dare l'idea che le due macchine siano animate da vita propria, quasi costituiscano la nuova fauna in un mondo non più a misura d'uomo e dove, anzi, quest'ultimo è una specie in estinzione:

Mentre il motore della prima andava al minimo, l'altra guardò indietro lasciando riposare la pala. Capi subito; voltò e si diresse verso la compagna. Si avvicinò con il suo corpo giallo a quello dell'altra. Quando furono insieme sospesero per un momento ogni rumore. Poi una, la prima, cominciò a strepitare regolarmente, quasi cantando; l'altra la seguì più piano. I rumori aumentarono insieme e le due macchine si abbracciarono, sempre più strette. Capii che l'una aiutava l'altra e che insieme facevano forza nella stessa direzione. Con la sua pala, una spingeva l'altra sotto il sedere e la ricalzava al fianco. Finalmente furono libere, si voltarono le spalle e ripresero il loro lavoro (*M*, p. 76).

Se la fabbrica è il luogo dell'alienazione per eccellenza, il sanatorio non è da meno. Anch'esso è un luogo di spersonalizzazione, in cui l'individuo è alienato da se stesso, cessa di esistere come persona per entrare nei panni tristi del malato: «Appena messo il pigiama, il mio corpo non era più il mio; era già quello di un malato, magro e storto, coperto malamente dalle cuciture e dalle grosse tele e sembrava avere ormai altre strutture sotto le pieghe del pigiama. Anche l'odore del mio corpo non era più il mio» (*M*, p. 81). Esatta, dunque, l'analisi di Gigliozzi secondo cui Albino vive la propria

malattia «come esilio sia da un punto di vista spaziale (è costretto a lunghi periodi di segregazione in sanatorio o nella sua stanza – nel suo letto – sulle rive del lago), sia dal punto di vista psicologico e culturale (la malattia lo fa sentire “diverso” dagli altri, per lui la vita è *altra* rispetto a quella “normale”)»⁶². C'è da aggiungere solo che l'esilio di Albino non è circoscritto nel tempo e nello spazio, non è cioè legato unicamente allo spazio-tempo del sanatorio, ma è un esilio che dura da tutta la vita, tanto che è difficile stabilire se è stata la sua paranoia a renderlo un esiliato, o, se, al contrario, è stato il suo essere un esiliato a far scaturire e ad alimentare la sua paranoia. Gigliozzi tenta un accostamento a Gozzano, anch'egli tubercolotico, anch'egli incline a dialogare con i propri mali e ad avere cattivi rapporti con i medici, ma è lo studioso stesso a concludere che Gozzano è sorretto da un'ironia del tutto assente in Albino⁶³. Albino non sa ridere, e nemmeno sorridere, dei propri mali, e, di certo, non può provare ilarità per le proprie vicissitudini, può soltanto denunciarle. E lo fa attraverso la parola, mediante la scrittura: è per questo che in *Memoriale* un ruolo importante è rivestito proprio dal linguaggio. Albino stesso ne coglie l'importanza e, nella lettera anonima, rivolta alla madre, stigmatizza l'incapacità di questa a rinnovare il suo linguaggio. La lettera non verrà mai spedita, ma sarà conservata come «promemoria», perché «era veramente l'ora di parlare in un altro modo, non solo per lei ma anche per tanti altri» (*M*, p. 169). Tutto il romanzo, in realtà, reca traccia di un uso originale e inconsueto del linguaggio: dal lirismo che sempre accompagna la scrittura di Albino, ai giochi linguistici incentrati sulla dialettica vero/falso con la donna che tenta di sedurlo in sanatorio, fino alle poesie che caratterizzano l'ultima parte del racconto. Proprio su quest'ultima 'evoluzione' – ma probabilmente sarebbe più opportuno parlare di 'involuzione' – del linguaggio di Albino occorre soffermarsi. Scrive Gigliozzi:

L'industria ronza oliata da fogli di carta che trasmettono ordini di servizio, promozioni e licenziamenti; l'operaio è un numero di matricola, una cartella clinica, una lettera di protesta, un memoriale che tenta di parlare all'efficiente sordità dell'azienda. [...] *Memoriale* diventerà un lungo grido inascoltato intessuto di carte, lettere, lastre, diagnosi, ricette, cartelle cliniche e, alla fine, poesie⁶⁴.

La poesia, dunque, come estremo rifugio di Albino, come fuga dalla realtà, come pacata ribellione alla consapevolezza che tanto nessuno potrà arrivare in suo soccorso:

Così vengono in mente dei giuochi di parole, dei ritornelli. Come ora le parole viaggiare, accompagnare, pendolare, pensare cominciarono a prevalere nella mia mente e ad acquistare un loro movimento, autonomo dalla mia volontà e che anzi la domina fino al punto da renderla passiva, così alcune ricorrenze sui medici, nemici, vestiti di camici, accompagnate dallo sbuffare in tanti «ici» o «ciuffici», «ciuffici» del treno [...]. Mi venivano in mente delle poesie: partivo da un ritornello noto che s'accordava ai rumori del treno e poi aggiungevo parole mie.

⁶² *Ibidem*, p. 757.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 754.

Componevo queste filastrocche per tutto il viaggio ed anche per molto tempo lavorativo. Mentre le componevo mi sembravano anche belle e suggestive, piene di significati, specie le parole lago, soffrire, campagna, sortire, che erano le più frequenti. Mi capitava però ogni tanto di interrompere il giuoco, di destarmi proprio per un rumore o per un altro incidente della realtà; allora, se rimasticavo l'ultima poesia che il risveglio mi aveva colto sulle labbra, mi accorgevo che era del tutto senza senso e che il senso non era nelle parole ma in un angolo buio dentro di me, che dava loro le risonanze suggestive (*M*, pp. 209-210).

E ancora, in sanatorio:

Ecco, andavo dietro alle parole: il loro suono contava più di ogni altra cosa, più del loro senso, ed io finivo per ordinarle o per trovarle o per inventare secondo il suono, senza più l'ordine del significato e del pensiero. Ma così trovavo un altro ordine pieno di emozioni e che parlava meglio il mio linguaggio. Non andavo nemmeno più dal prete perché anche la mia anima si apriva ormai sopra di me. Seguivo i miei discorsi immobile, con la mente, anche se gustavo le parole tra le labbra e i denti, pronunciandole nelle ripetizioni e in tutte le rime, come dolci catene. Inventavo e cantavo le litanie dei miei dolori e della mia vittoria. Certi giorni mi veniva in mente, al posto delle parole, un motivo musicale o un ritornello e allora lo seguivo per tante ore, ondeggiante come un aquilone e il suo filo si svolgeva nella mia mente e trascinava in volo i miei pensieri (*M*, p. 213).

E infine:

L'onestà e la verità sono alla stazione di Santhia, non possono arrivare fin qua, perché il treno non va. Che farà chi bisogno ha di tutta l'onestà e la verità e non si accontenterà solo della metà? Un treno se ne va carico di verità ma non arriverà da chi non è ad A, perché il viaggio non si fa da B ad A, perché la verità sta con chi ce l'ha (*M*, p. 217).

Come si può notare, si tratta per lo più di giochi di parole rimate, semplici assonanze o consonanze, che scivolano progressivamente verso la mera reiterazione, pressoché insensata, di parole o frasi. Una sorta di ecolalia, con la differenza, però, che in questo caso le parole ripetute dal soggetto non sono tratte da frasi o parole pronunciate da altre persone, ma sorgono direttamente dal pensiero di Albino. Un pensiero ecolalico, il suo, dunque, che per sua stessa ammissione si fonda più sulla musicalità del verso che sulla sua effettiva capacità di comunicare un messaggio, più sull'aspetto fonico del segno linguistico che sul suo valore concettuale, più sul significante che sul significato. E se alla fine un senso c'è, questo risiede soltanto «in un angolo buio» dentro di lui. In una realtà di cui ha sperimentato l'insensatezza e l'alienazione, Albino sembra voler «desemantizzare il mondo per dare un senso al mondo»⁶⁵. Così, ancora una volta, l'espressione di un disagio, la presentificazione di un radicale disadattamento di Albino, viene piegato da Volponi nel senso di una altrettanto radicale ribellione che tocca, stavolta, le radici stesse del linguaggio. L'ecolalia, transitoriamente presente nei

⁶⁵ M. MARI, *Rosso Floyd*, Torino, Einaudi, 2010, p. 92.

bambini e frequente negli schizofrenici (nonché in persone affette da autismo o da altri disturbi neuropsichiatrici), esprime qui la rassegnazione non rassegnata di chi, pur sapendo che «su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere» (*M*, p. 197) (la frase è in realtà del filosofo Ludwig Wittgenstein), a tale silenzio non vuole accondiscendere e assoggettarsi del tutto e sceglie una maniera di dire (intelligibile solo a lui stesso) che sfocia nell'alterità assoluta della pazzia.

Ai primi lettori e critici di *Memoriale* apparve subito chiaro che Volponi aveva operato una scelta inusuale trasgredendo al mimetismo linguistico che avrebbe comportato un livellamento della lingua di Albino su quelle che erano le sue origini contadine: il protagonista avrebbe dovuto esprimersi in una lingua semidialettale, scabra e incolta. Trovandosi, invece, di fronte ad una «originalissima lingua poetico-romanzesca»⁶⁶ le reazioni furono le più svariate: dall'entusiasmo di Pier Paolo Pasolini alla cauta perplessità di Italo Calvino. Il primo, in una recensione dal titolo *Il mostro e la fabbrica*, pubblicata su «Paese sera» il 13 aprile 1962, ricorre alla metafora della pittura su «due lastre di vetro sovrapposte» per spiegare il felice connubio creato da Volponi tra la lingua di un personaggio di estrazione popolare e quella di un poeta di elevata cultura: in questo modo, «la lingua del monologo interiore» di Albino «è sempre anche e contemporaneamente la lingua poetica del Volponi: un caso più unico che raro di convivenza linguistica, una enorme licenza poetica, per cui la lingua del personaggio è fatta coincidere con gli elementi analoghi della lingua del poeta»:

La grande intuizione di Volponi è stata quella di usare questa poeticità naturale del grafomane appartenente alla classe inferiore che usa una lingua non sua [...] e di aver sovrapposto – ripeto, lucidamente, festosamente, straordinariamente sovrapposto – a questa poeticità la sua poeticità personale – anch'essa a suo modo naturale – di poeta colto che ha letto i migliori poeti del Novecento fino a Bertolucci e dopo.

Il secondo, invece, si pone nei confronti del romanzo volponiano con più prudenza e circospezione; avendo subito notato la scelta linguistica controcorrente adottata dallo scrittore urbinato, Calvino da un lato si mostra consapevole del fatto che «la tensione lirico-trasfigurativa che Volponi raggiunge, risulta essere la più adatta ad esprimere la contraddittoria e provvisoria realtà attuale: fra tecniche produttive avanzate e situazione social-antropologica arretrata, fra fabbriche tutte vetri acciaio human relations e un'Italia oscuramente biologica»⁶⁷. Dall'altro lato, però, teme che «fare la prosa coi modi della lirica, risolvendo il racconto nell'espressione atmosferica o paesistica degli stati d'animo», costituisca un «pericolo», ossia quello di un ritorno alla prosa d'arte degli anni Trenta⁶⁸. In realtà, *Memoriale*, non si presta ad interpretazioni univoche di tipo ideologico e sebbene, quando venne pubblicato, uscendo a ridosso del dibattito su "letteratura e industria" promosso da Vittorini sulle pagine de «Il

⁶⁶ E. ZINATO, *Romanzi e prose*, Vol. I, p. 1099.

⁶⁷ I. CALVINO, *La «tematica industriale»*, in «Il Menabò», n. 5, p. 20.

⁶⁸ I. CALVINO, «*Memoriale*» di Paolo Volponi, in «L'illustrazione italiana», n. 5, p. 37.

Menabò», parve naturale e logico inserirlo nel filone della letteratura industriale, gli aspetti di lingua e di stile mirabilmente messi in luce da Pasolini contribuiscono a far capire come il libro si presti, in realtà, ad interpretazioni più ampie e articolate. Vanda Gazzolo, scrivendo del romanzo su «Il Contemporaneo», si sofferma sulla «coesistenza di elementi lirici e di elementi storici»⁶⁹, mentre Renato Barilli interpreta le aperture liriche del testo come «una necessità narrativa»⁷⁰. Altri guardarono al libro come un romanzo a metà strada tra letteratura engagée e letteratura del disimpegno, «tra arcadia e antiarcadia»⁷¹. Per quanto riguarda la ricezione dell'opera all'estero, Zinato dà conto di una visione critica più aperta, meno assoggettata a filoni e categorie specifiche:

Riguardo alla valutazione dei riferimenti ideologici del libro, le recensioni che accompagnano le traduzioni di *Memoriale* in Francia e negli Stati Uniti uscirono dagli angusti limiti nostrani: Merlyn S. Pitzele sul «Partisan Review» e Claude Mauriac sul «Figaro» collocano Volponi in una costellazione di idee comprensiva dell'utopismo di Owen, della saggistica di Simone Weil e del pensiero di Dostoevskij⁷².

⁶⁹ V. GAZZOLO, «*Memoriale*» di Paolo Volponi, in «Il Contemporaneo», V, n. 48, p. 130.

⁷⁰ R. BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1980, p. 286.

⁷¹ P. DE TOMMASO, *Paolo Volponi tra arcadia e antiarcadia*, in «Belfagor», XVIII, n. 2, 1963, pp. 228-233.

⁷² E. ZINATO, Vol. I, p. 1103.

CAPITOLO TERZO

CONCLUSIONI

I romanzi di Ottieri e Volponi, analizzati nei precedenti capitoli, sono espressione della nuova temperie culturale: nell'Italia tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, una volta conclusasi la fase della ricostruzione post-bellica, comincia a delinearsi una vera e propria "seconda rivoluzione industriale", destinata a mutare radicalmente il volto del Paese con l'irrompere del neocapitalismo tecnologico e l'affermarsi dei consumi di massa. Tale fenomeno produce effetti di prim'ordine, mutando sensibilmente la vita materiale degli italiani con rilevanti ricadute sull'insieme delle relazioni umane e sulla stessa maniera di rappresentare concettualmente la nuova realtà del boom economico. La rinnovata situazione si riverbera necessariamente sul campo della cultura e in particolar modo della letteratura, considerato il rapporto osmotico che lega quest'ultima al contesto sociale in cui si sviluppa.

Così, tra il finire degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, vengono pubblicati una serie di romanzi quali – oltre a *Donnarumma all'assalto* (1959) di Ottieri e *Memoriale* (1962) di Volponi – *La vita agra* (1962) di Luciano Bianciardi, *Il maestro di Vigevano* (1962) di Lucio Mastronardi, *Il padrone* (1965) di Goffredo Parise. Si tratta di romanzi che nell'affrontare i problemi della moderna società industriale abbandonano i modi naturalistici e populistici propri della letteratura neorealistica, la quale si esprimeva sovente nella forma asettica del documento affidato a una voce narrante eterodiegetica e onnisciente che giudicava e commentava dall'alto la materia trattata (secondo uno schema che ben presto sarebbe apparso antiquato), e sotto le sembianze della denuncia altera e sprezzante, ma, nell'uno e nell'altro caso, incline ad una certa mitologia populistica celebrante le virtù del popolo sulla base di un troppo semplicistico manicheismo che separava nettamente i buoni (i contadini, gli operai, il popolo in genere) dai cattivi (i padroni), senza riuscire, pertanto, a penetrare la problematicità, la complessità, le contraddizioni del reale. La nuova letteratura, invece, traduce l'alienazione prodotta dalla civiltà industriale e tecnologica attraverso tecniche narrative fondate sullo straniamento e sulla deformazione grottesca.

In quegli stessi anni si va svolgendo un intenso dibattito sulle pagine della rivista «Il Menabò», fondata e diretta da Elio Vittorini, che per primo comprende l'importanza di non sottovalutare il nesso esistente tra letteratura e industria. A tale argomento è integralmente dedicato il numero IV della rivista (1961), in cui Vittorini denuncia, nel suo editoriale, il ritardo della letteratura rispetto al nuovo clima sociale prodottosi in

seguito allo sviluppo industriale del Paese ed esorta a non persistere nell'indugio che renderebbe infeconde le nostre lettere, relegandole ad un ruolo periferico nell'insieme del panorama culturale. La nostra letteratura, sostiene Vittorini, deve rinnovarsi non solo attraverso l'acquisizione di nuovi contenuti che pongano l'industria moderna al centro della narrazione, ma anche assumendo un nuovo punto di vista, una differente angolazione, donde osservare e raccontare, col supporto di un linguaggio atto allo scopo e di tecniche narrative sperimentali o inedite, i fermenti, le istanze, i mutamenti di matrice antropologica e sociale che l'attuale momento storico porta inevitabilmente con sé.

L'articolo di Vittorini – il quale già a metà degli anni Quaranta (1945-1947), dalle pagine del settimanale (poi divenuto, per breve tempo, mensile) «Il Politecnico» aveva affrontato risolutamente la questione dei legami tra attività intellettuale e contesto sociale, politico ed economico in cui questa si trova inserita – suscita un vasto e vivace dibattito, al quale, sul numero V della rivista, intervengono, tra gli altri, Italo Calvino, Umberto Eco e Franco Fortini. Calvino, nel suo celebre intervento, intitolato *La sfida al labirinto*, afferma che la letteratura lungi dall'assumere atteggiamenti di «resa», riducendosi a raccontare «l'assenza di vie d'uscita» dal «labirinto», immagine dietro cui egli metaforizza la moderna civiltà neoindustriale, deve proporsi come «sfida al labirinto». Umberto Eco si sofferma, invece, su questioni formali e stilistiche sostenendo l'esigenza di un linguaggio nuovo, che rompa con la tradizione e assuma l'alienazione come punto di vista della nuova letteratura che deve, pertanto, divenire una sorta di mimesi dell'alienato mondo neocapitalistico. Ipotesi, questa, recisamente rifiutata da Franco Fortini, per il quale la ricerca di un nuovo linguaggio adeguato alla rappresentazione della moderna realtà industriale equivale a stabilire rapporti di connivenza e complicità nei confronti di un mondo, quello appunto neocapitalistico, verso cui la letteratura doveva invece mantenere un atteggiamento di assoluta alterità; di qui l'affermazione di un provocatorio disimpegno:

Penso che oggi (ed è un consiglio che do a me stesso, non un precetto per alcuno; ma certo con la speranza che sia inteso dai migliori) voler scrivere di industria, fabbriche, operai, lotte sindacali e politiche sia fiancheggiamento della conservazione. Capire il mondo intorno a sé è anche occuparsi di industria, fabbriche, operai, lotte sindacali e politiche. È agirvi dentro. Credo che questo debba essere fatto. E non negare mai la propria parola, dove ci sia possibilità vera di recare offesa salutare agli offensori e giusta ingiustizia agli ingiusti. Ma come scrittore – almeno nella misura in cui mi sia dato di comunicare ad un pubblico – mi dico di voler apparire il più astratto, il meno impegnato e impiegabile, il più «reazionario» degli scrittori. Vorrei che a leggere una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile¹.

¹ F. FORTINI, *Astuti come colombe*, in «Il Menabò», cit., pp. 44-45. Per un riepilogo del dibattito relativo a "letteratura e industria" si veda G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 434-439.

È questo il dibattito teorico intorno al quale prendono forma *Donnarumma all'assalto* e *Memoriale*, di certo due delle opere più rappresentative ed emblematiche della narrativa di matrice industriale. I due romanzi offrono vaste possibilità di confronto e di intersezioni. Entrambe le opere descrivono il mondo della fabbrica dall'interno, giovandosi del fatto che ambedue gli autori possono vantare una intensa esperienza lavorativa nel settore industriale, presso quell'Olivetti che rappresenta, a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, un'esperienza più unica che rara nell'ambito del panorama industriale e capitalistico non soltanto nazionale ma anche internazionale. Sotto la guida lungimirante e illuminata di Adriano Olivetti, infatti, si assiste alla creazione di una

Industria retta come industria (non cioè come un ente morale travestito) il cui primo scopo è perciò il successo industriale e il massimo dei guadagni; ma che nel tempo stesso vuol essere l'incarnazione di un'idea morale; ognuna delle due parole, industria e morale, ha il medesimo peso. [...] Per lui [Adriano Olivetti] l'industria è uno strumento composito, che deve mettere al lavoro, e redimere dal lavoro. [...] L'azienda deve essere un centro di cultura in quanto è un'azienda².

Dunque, sia Ottieri che Volponi partecipano di quel rigoglio di idee e di iniziative di cui Adriano Olivetti si fa promotore quando, nel 1934, prende le redini dell'azienda paterna, convogliando e facendo convergere verso il suo progetto «l'attenzione di intellettuali, poeti, letterati, architetti, urbanisti e tecnici, che pur diversi per formazione e per abito politico tendono ad arrivare a Ivrea, luogo fisico e metafora dei molti cantieri olivettiani, e collaborano ai molti progetti in corso portando una loro idea di comunità e arricchendo l'idea originale di Olivetti»³. Ne consegue, quindi, che per quanto i due scrittori descrivano nei loro romanzi l'alienazione e gli aspetti spersonalizzanti della vita di fabbrica, essi non siano sostenitori né fautori di quella «ideologia antiindustriale e antitecnologica della cultura di sinistra, dei militanti sindacali, del conservatorismo agrario e cattolico»⁴, ma vedano la realtà industriale come un'importante e concreta occasione di progresso e di crescita individuale e collettiva. Si è già sottolineato come Ottieri abbandoni all'età di ventitré anni la sicurezza della vita in famiglia per trasferirsi a Milano ed entrare a contatto con il mondo della fabbrica e del proletariato industriale e come questa esperienza venga da lui vissuta quale momento di maturazione ed emancipazione. Allo stesso modo, anche Volponi crede fermamente nella possibilità che l'industria possa trasformare in meglio la vita degli uomini purché sorretta da un alto senso etico-politico in grado di

² G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano, Baldini e Castoldi, 1993, pp. 209-212.

³ P. BONIFAZIO, *Progettare il territorio per progettare la società*, in *Olivetti. Una bella società*, cit., p. 43.

⁴ G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 435.

indirizzarla verso la giusta attuazione dei suoi scopi. Un concetto che lo scrittore non si stanca mai di ripetere e che ribadisce anche in una delle ultime interviste rilasciate:

Io sono sempre a favore dell'industria, non sono contro di essa. Sono contro il capitalismo che usa l'industria in un certo modo. L'industria oggi serve a noi su questa terra e può servire proprio per recuperare il meglio della terra. Come potremmo ormai, nelle dimensioni in cui siamo, vivere senza di essa? L'industria ci dà i medicinali, i vestiti, le bistecche. Ci dà tutto. L'industria è un bene perché, attraverso fatti scientifici e tecnologici, aumenta la produzione e la circolazione dei beni, moltiplica e migliora le risorse disponibili. Ma tutto ciò deve essere all'interno di un piano elaborato dalla società, dagli uomini, come libera espressione di una dialettica democratica. Il senso della politica è questo: il piano all'interno del quale l'industria trovi uno spazio giusto e possa lavorare seriamente secondo un interesse generale e per l'interesse generale. Le esasperazioni del capitalismo sono insostenibili e finiranno per bruciare la terra. Questo è il vero dramma...

[...] ...Ma nonostante l'industria e il capitalismo siano nati insieme, credo però che possano essere separati proprio dall'intervento di un piano politico che non riaffermi il dirigismo, o il comunismo sovietico, o la mancanza di libertà per l'impresa, ma che risponda all'esigenza di un piano ordinato. Perché le nostre città del Rinascimento erano belle e i loro stati erano abbastanza fertili e floridi? Perché c'era un disegno, c'era un piano; e poi le società più avanzate dimostrano il senso della programmazione. Da noi, invece, il capitalismo è un po' rozzo e il governo delle cose è lasciato all'esasperazione di certi soggetti dominanti.

Io non sono antiindustrialista, non cancellerei l'industria dalla terra ma ci deve essere un piano fatto dalla democrazia, dalla politica come somma delle culture che assegna all'industria un certo spazio e che in questo spazio si muove⁵.

Un testo interessante per comprendere il modo in cui Volponi considera (e riconsidera) l'industria e la sua esperienza all'interno di essa è il libro *Volponi personaggio di romanzo* scritto a quattro mani da Gian Carlo Ferretti ed Emanuele Zinato, che sono, rispettivamente, l'autore della prima monografia su Volponi, pubblicata nel 1972, e il «curatore esemplare e massimo conoscitore dell'opera volponiana»⁶. Il libro contiene tre testi inediti di Volponi, tra cui degli appunti risalenti al 1972 e relativi al tema «Paolo Volponi e la letteratura industriale»⁷, originariamente apprestati da Volponi per una tesi di laurea ma poi «non [...] utilizzati per decisione del relatore»⁸. In essi

Paolo Volponi ricostruisce la sua esperienza difficile e contraddittoria di intellettuale-dirigente olivettiano "democratico" e "onesto", stretto tra sindacato, operai, scioperi, e "logica

⁵ E. MARONGIU, *Intervista a Paolo Volponi*, con prefazione di E. Ferrero, Milano, Archinto, 2003, pp. 21-22.

⁶ G. C. FERRETTI, *Nota editoriale*, in G. C. FERRETTI, E. ZINATO, *Volponi personaggio di romanzo*, Lecce, Manni, 2009, p. 7.

⁷ *Ibidem*, p. 5.

⁸ *Ibidem*.

totalizzante dell'azienda", e al tempo stesso si interroga su quel tanto o poco che potrà fare alla Fiat. Volponi conduce una dura critica ai burocratismi, servilismi, ottusità del potere industriale, e riafferma il suo amore per la fabbrica come luogo di ricerca e di formazione, e come forza eminentemente liberatoria [...], da governare secondo un "programma politico generale" nella prospettiva di una "società molteplice". Ma soprattutto si interroga tormentosamente, tra autoaccuse, autocritiche e senso di colpa [...], sulla sua incapacità-impossibilità di riformatore dentro la realtà industriale, e addirittura su quelli che ritiene i suoi limiti "ideologici", culturali e "linguistici" di scrittore, come risultato di debolezze umane (e maschili) e di ritardi classisti da intellettuale preindustriale⁹.

Insomma, Volponi durante gli anni della sua attività di dirigente olivettiano, e anche dopo, vive

una costante e intensa partecipazione professionale, letteraria e critica, alle trasformazioni industriali come potenziali processi liberatori dalla miseria e dalla subalternità sociale e culturale, e questa sua partecipazione si accentua ogni volta che egli si scontra con le vecchiezze, ritardi, compromissioni, ingiustizie, viltà delle istituzioni pubbliche, di quello che chiamerà il logoro "scatolone" dello Stato. L'industria diventa allora un'arma per smascherarne e contestarne la sostanza burocratica, clericale, reazionaria¹⁰.

Inoltre, Ferretti cita un'intervista pubblicata sull'«Unità» il 31 maggio 1966 in cui Volponi ribadisce la sua concezione positiva dell'industria:

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 ancora condizionano la vita dell'uomo. Potrei dire che l'industria è uno strumento della scienza, come potrei dire che essa è una creatura del marxismo. In una società come la nostra, perciò, non è da pensare che l'industria sia da condizionare in senso tecnico, operativo; c'è da porre piuttosto un problema politico, ideale. Uno dei problemi più importanti, in questo senso, è quello di rivoluzionare con sistemi industriali tutta l'agricoltura italiana¹¹.

È chiaro, allora, che ogni qualvolta la realtà dell'industria mostra il suo volto spietato e rivela «disumanità, prevaricazione, sfruttamento [...] opportunismo redditiero» si fa più vivo nello scrittore il «il risentimento per processi e forze in cui aveva creduto, e

⁹ G. C. FERRETTI, *Un'impetosa autoconfessione*, in G. C. FERRETTI, E. ZINATO, *Volponi personaggio di romanzo*, cit., p. 11.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 13-14.

¹¹ *Ibidem*, p. 14.

che lo tradiscono dolorosamente»: è una «sofferenza» che attraversa tutti i personaggi dei suoi romanzi, «da Albino di *Memoriale* (1962) a Saraccini delle *Mosche del capitale* (1989) [...]. Una sofferenza che reca in sé un senso di vulnerabilità, debolezza, insufficienza, di fronte agli obiettivi che Volponi vorrebbe realizzare e agli ostacoli che glielo impediscono»¹².

Tuttavia, malgrado l'esperienza deludente vissuta alla Fiat, dopo le dimissioni dall'Olivetti, Volponi continua ad affermare la propria fiducia nell'industria anche in una intervista inedita del 1975 a Gian Carlo Ferretti, che il critico cita nel libro sopra menzionato:

Credo ancora nell'industria come strumento nelle mani della collettività, nel senso che deve essere la collettività a disegnare lo spazio e i fini dell'industria, i criteri di ripartizione della sua produzione e del suo eventuale profitto. Bisogna, in questo senso, che la nostra società sappia appropriarsi e servirsi dell'industria. Certi miei personaggi richiamano appunto l'attenzione sui pericoli di un'industria assolutamente autonoma, totalizzante, chiusa in una sua logica interna. Il problema è di rompere questa logica e di metterla al servizio della comunità attraverso il piano, attraverso il controllo, dall'alto; e dal basso, attraverso la partecipazione sindacale, il potere decisionale conquistato dalle masse. [...] L'industria va vista insomma come uno dei terreni più importanti della nuova cultura; è un luogo dove ci si trova e si discute e si ragiona in molti, dove si realizza un vero e attivo processo di ricerca a tutti i livelli: da quella sociologica, a quella organizzativa, a quella scientifica. Insomma, un grande laboratorio. In questo senso il contributo critico di tutti, e in particolare quello dell'intellettuale, diventa essenziale all'interno dell'industria, purché si manifesti come capacità dinamica di modificare qualsiasi processo preesistente¹³.

Anche intervenendo al Senato, il 17 marzo 1984, Volponi ritorna sul concetto a lui caro di «cultura industriale» intesa come partecipazione e progettualità collettiva ai fini di una trasformazione della realtà nazionale:

La cultura industriale infatti non è la tranquillità della Confindustria o il peso della Confindustria sul paese, o la somma delle tecnologie di cui dispongono le industrie italiane, o la somma dei profitti che riescono a conseguire nel corso degli anni. La cultura industriale è la capacità di inventare una grande ricerca scientifica alla portata del paese, della scuola, delle organizzazioni pubbliche, delle amministrazioni e di tutte le forze del lavoro. La cultura industriale è quella della partecipazione di ciascuno a un progetto di trasformazione del paese secondo la propria coscienza e secondo la propria cultura e le proprie qualità morali, prima ancora che professionali¹⁴.

¹² *Ibidem*, p. 18.

¹³ *Ibidem*, pp. 22-23.

¹⁴ *Ibidem*, p. 24.

Nella seconda metà degli anni Quaranta, quindi nell'immediato dopoguerra, sia Ottieri che Volponi avvertono il bisogno di spingersi al di fuori del protettivo guscio familiare, così mentre Ottieri progetta di recarsi a Milano per vedere da vicino il proletariato industriale del Settentrione d'Italia, Volponi inizia ad acquisire la piena consapevolezza dei processi ai quali assiste. Ecco come racconta quel periodo: «Si faceva strada in me la coscienza dell'importanza dei movimenti di cui ero spettatore; della trasformazione industriale dell'Italia, delle novità dell'industria e della scienza e con essa l'esigenza di andar via da Urbino e di prendere parte a un mondo che fosse diverso e più attivo»¹⁵. «Volponi è un narratore che, al contrario di tanti altri del Novecento, ha sempre affrontato, ora trionfalmente, ora con stridori e confusioni, i problemi fondamentali della storia contemporanea, vincendo le tentazioni di coltivare il proprio, piccolo orto urbinato, che pure magistralmente ha saputo evocare insistendo sulla ventata di follia che attraversa piccole città e campagne solitarie. L'industria non è mai stata la moda del momento, come per tanti altri collaboratori del "Menabò"»¹⁶.

Ottieri, da parte sua, pur abbandonando, ad un certo punto, la tematica industriale, per dedicarsi alla narrazione della psiche malata, conferma tuttavia un rigorosissimo impegno iniziale volto alla descrizione degli ambienti e della vita di fabbrica. Entrambi gli scrittori hanno saputo raccontare, forse meglio di chiunque altro, le dinamiche e i conflitti del mondo industriale, attraverso una conoscenza diretta e partecipata. Entrambi forniscono una descrizione particolareggiata degli stabilimenti, dei vari reparti, della loro organizzazione e del loro funzionamento, e, per quanto entrambi pervengano alla constatazione di un meccanismo alienante e spersonalizzante che, nonostante gli sforzi, continua ad annidarsi pure nella più assistenziale e progredita delle industrie, va tuttavia registrato un differente modo di presentare al lettore gli spazi aziendali. In Volponi, infatti, prevalgono descrizioni cupe e negative che raffigurano la fabbrica come un corpo estraneo, alieno e nemico, un mostruoso e gigantesco animale di ferro e acciaio perennemente ronzante che fagocita l'uomo per trasformarlo in automa. Basti pensare all'aria «calda» e «malata» (M, p. 53) che Albino Saluggia sente davanti alla fabbrica la prima volta che va a vederla da vicino e che sembra quasi paragonabile al fiato ostile di una belva; oppure all'episodio del temporale, che attraverso il balenio dei lampi ne disvela «il corpo orribile», mostrando il suo infernale groviglio di «cavi» e «ingranaggi» (M, p. 135). Oppure si pensi ai ritmi incessanti della catena di montaggio, al tempo innaturale «che perde il suo giro per seguire la vita dei pezzi» (M, p. 47).

In *Donnarumma all'assalto*, invece, la descrizione della fabbrica si accompagna sempre a immagini di luminosità e di «nitore»:

¹⁵ P. VOLPONI, *Vi racconto una storia*, in «Scuola e territorio. Documenti n. 20», supplemento «Scuola e territorio», a cura dell'Assessorato Pubblica Istruzione, Rimini, 1985, p. 140.

¹⁶ G. BARBERI SQUAROTTI, *La letteratura industriale*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. BARBERI SQUAROTTI, collaborazioni di G. Baldissoni, C. Marazzini, A. Palermo, F. Portinari, F. Spera e G. Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1996, vol. V, tomo II, p. 1669.

Dalla vetrata a occidente, verso l'isola, il sole obliquo del tramonto filtra e lambisce le facce degli attrezzisti in tuta blu, colorandole di rosa. Lavorano traversati da una luce idillica e liquida (*D*, p. 23).

All'inizio, la novità di questa fabbrica sul mare, tutta vetrate e luce, lascia perplesso lo stesso Ottieri, abituato al grigiore degli stabilimenti settentrionali:

Per me – e per altri – l'industria finora è stata la concentrazione, la folla fitta di teste e di macchine sotto i capannoni scuri e i fiocchi tetti a sega. Il sole nella fabbrica, il cielo, il verde e il mare, benché li ami, non mi convincono. Sono nato nel Centro d'Italia e la giovinezza l'ho tutta trascorsa in un paese di sole, diventando meridionale. Ma l'industria l'ho conosciuta nel Nord e la caratteristica di essa rimane sempre quella d'essere grigia, se è un'industria vera. Le officine le ho sempre viste nere e senza spazio, come se la loro forza fosse proprio questa (*D*, p. 23).

Nella fabbrica di Pozzuoli, invece, si ha l'impressione di trovarsi «al limitare» di un ambiente bucolico:

Al centro dell'officina (al centro della croce, perché è composta di quattro bracci: come la rosa dei venti si irradia nel giardino ai piedi della brulla collina), anche nel profondo del frastuono, entrano dai vetri la luce fresca del cielo e il verde vicino degli alberi. L'ambiente è così spazioso, che l'intrico dell'officina vi si allenta, e forse disorienta il visitatore il quale si trova fra le macchine, ma come al limitare di un prato, di un bosco (*D*, p. 24).

Solo quando il cielo è nuvoloso lo stabilimento sembra assumere un'aria «industriale», ma è un'impressione che dura poco, e alla fine Ottieri riconosce che l'aspetto gradevole della fabbrica contribuisce a rendere più piacevole l'attività che vi si svolge:

Nel pomeriggio pioveva. Un raro grigio confondeva il cielo con il mare e rendeva grigio, massiccio anche lo stabilimento nonostante le sue pareti colorate, i tetti leggeri. Lo stabilimento pareva coperto dalla sua aria giusta, industriale.

Ma la mattina quando si arriva, ed è sereno, ecco, con gioia, bellissima e aerea di fronte al mare, la pensilina sorretta da sottili colonne bianche. Esse la spartiscono in una lieve trama, ornata di fiori e di pini, e il nostro lavoro è più felice per la bellezza della fabbrica, per la meraviglia dell'aria dolce e cruda (*D*, p. 38).

Per preservare la pulizia della fabbrica-giardino vengono inflitte finanche delle multe:

Il regolamento nuovo è nato dalle troppe macchie d'unto sui muri colorati e dalle cartacce sull'erba rasa del giardino, sui bordi della vasca a forma sinuosa di lago. Alcuni mangiano il piatto caldo in mensa e il resto lo consumano fuori, a pic-nic, sotto il sole. All'ora di mensa, nelle buone giornate, sembra tutta una scampagnata.

La direzione ha autorizzato le guardie a dare le multe ed esse hanno multato senza pietà, sia per la fierezza di custodire il nitore di una fabbrica eccezionale nel mondo, sia per difendere gli stessi compaesani dalle vecchie calunnie sui terroni (*D*, p. 57).

Che lo stabilimento puteolano fosse stato pensato, progettato e costruito nell'intento di preservare «la bellezza dei luoghi» e di rendere meno difficoltoso e spersonalizzante il lavoro degli operai, che anzi avrebbero dovuto trovare in esso «uno strumento di riscatto», è ampiamente espresso nel discorso inaugurale del Presidente, che Ottieri inserisce nel romanzo ricalcando con puntualità i passaggi salienti del vero discorso pronunciato da Adriano Olivetti nella primavera del 1955 davanti ai lavoratori della fabbrica e alle autorità locali:

Disse con la sua voce fredda e rapida: «Così, di fronte al golfo più singolare del mondo, questa fabbrica si è elevata, nell'idea dell'architetto, in rispetto alla bellezza dei luoghi e affinché la bellezza fosse di conforto al lavoro di ogni giorno». Nessuno ne rise.

L'oratore era molto ritenuto e usava il tono di chi legge: «Abbiamo voluto anche che la natura accompagnasse la vita della fabbrica. La natura correva il pericolo di essere ripudiata da un edificio troppo grande, nel quale le chiuse muraglie, l'aria condizionata, la luce artificiale, avrebbero tentato, direi, di trasformare giorno per giorno l'uomo in un essere diverso da quello che vi era entrato, pur pieno di speranza».

[...] «La fabbrica fu quindi concepita» filava in modo atono dalla bocca del presidente «sulla misura dell'uomo, perché questi trovasse nel suo ordinato posto di lavoro uno strumento di riscatto e non un congegno di sofferenza. Per questo abbiamo voluto le finestre basse e i cortili aperti e gli alberi nel giardino ad escludere definitivamente l'idea di una costrizione e di una chiusura ostile».

Disse poi, sempre calmo: «...Voglio alludere all'ammirevole città di Santa Maria e ai suoi ineguagliabili dintorni...». Quelli di città si abbuirono brevemente. Egli continuava a sciogliere il suo ragionamento, suo, non preso in prestito, che ci gettava addosso come un insidioso lenzuolo: «L'uomo strappato alla terra e alla natura dalla civiltà delle macchine ha sofferto nel profondo del suo animo e non sappiamo nemmeno quante e profonde incisioni, quante dolorose ferite, quanti irreparabili danni ne siano occorsi nel segreto del suo inconscio».

Bisbigliai a Ripamonti, fiero in quel giorno, sentimentale benché lombardo, che l'uomo sul ballatoio era l'unico presidente, e uno dei pochi ingegneri d'Italia, che credesse nella natura e nell'inconscio. Ripamonti si compiacque.

«Abbiamo lasciata, in poco più di una generazione, una millenaria civiltà di contadini e di pescatori. Per questa civiltà che è ancora la civiltà presente nel Mezzogiorno, l'illuminazione di Dio era reale e importante; la famiglia, gli amici, i parenti, i vicini erano importanti; gli alberi, la terra, il sole, il mare, le stelle erano importanti».

Forse egli non immaginava quanto lo temessimo e insieme avessimo bisogno di nutrire fiducia in lui; necessità di saperlo diverso dal mondo che lo esprime, il mondo dei puri profitti, senza inconscio e senza stelle (*D*, pp. 103-104-105).

Questa differente maniera di descrivere l'ambiente di fabbrica esprime, naturalmente, un diverso modo di intendere l'industria nei due romanzi. Se, infatti, entrambi i testi trattano dell'alienazione legata al mondo industriale, non bisogna tuttavia dimenticare che Ottieri in *Donnarumma all'assalto* dice chiaramente che la vera alienazione nel Meridione d'Italia è costituita dalla disoccupazione e non certo dal lavoro alla catena di montaggio che, anzi, rappresenta per molti un'opportunità di salvezza. Certamente incide su questa differente valutazione la diversa dislocazione geografica delle due fabbriche poste al centro dei due rispettivi romanzi: una, quella volponiana, collocata in un Nord già ampiamente industrializzato, l'altra, quella di Ottieri, sorta in un Sud ancora prevalentemente contadino. La prima attraversata da masse di operai consapevoli, già dotati di una robusta coscienza di classe e avvezzi a sistematiche e organizzate forme di protesta e di lotta politico-sindacale; la seconda, invece, invasa da orde fameliche di disoccupati senza nessuna effettiva attitudine per il lavoro industriale, ma spinte dentro i cancelli della fabbrica da un assillante e atavico bisogno di sostentamento.

Ad una diversa percezione della fabbrica si accompagna anche una diversa descrizione della natura, o meglio, un diverso utilizzo delle descrizioni paesaggistiche e naturali. Come si è visto ampiamente nel capitolo precedente, nel romanzo di Volponi la natura sembra assecondare gli umori e gli stati d'animo di Albino ed è usata, a volte, espressionisticamente. Una tecnica, quella della deformazione espressionistica, cara a Volponi e da lui largamente utilizzata in diversi romanzi, tra cui *Le mosche del capitale*, che è il caso di citare per l'attinente tematica industriale. Infatti:

Vi ritorna il tema dell'industria che dal *Memoriale* in poi, era stato per lo più tralasciato e quanto meno sospinto sullo sfondo; ma vi ritorna in modo tutt'affatto diverso e particolare [...] muta il punto di vista della «voce narrante», che dalla figura di un operaio lucidamente 'alienato' (l'Albino Saluggia di *Memoriale*) passa a quella di un dirigente industriale lucidamente disincantato (il Saraccini, appunto, del nuovo romanzo)¹⁷.

¹⁷ F. BETTINI, *Volponi ovvero la forza dell'utopia*, in «Critica marxista», n.s., 1995, nn. 4-5, 1995, p. 92. A tal proposito si veda anche A. TRICOMI, *Tre definizioni di Volponi romanziere*, in IDEM, *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 99: «Bruto Saraccini [...] è quasi una reincarnazione, l'ultima possibile, di Albino Saluggia. O meglio, è un Albino Saluggia che non è stato allontanato dal mondo dell'industria e cui si è anzi consentito di fare carriera, fino a trasformarlo in un dirigente. E come Albino, Bruto inizialmente crede nel progresso e

«*Le mosche del capitale* – scrive Romano Luperini – pone sotto accusa un ceto industriale e una classe dirigente nazionale che hanno guidato uno sviluppo miope e distorto ispirandosi a un utilitarismo distruttivo e a un gretto trasformismo, rivelandosi incapaci di quello spirito imprenditoriale moderno che Volponi individua invece in Olivetti e in alcuni settori del mondo industriale nordeuropeo e americano. L'intellettuale che pretende di dirigere l'evoluzione industriale accettando le regole del gioco di tale mediocre borghesia e cercando di conciliarle con le proprie personali utopie umanistiche finisce per rivelarsi un idealista, ingenuo e insicuro opportunista»¹⁸. Ma l'aspetto che in questa sede assume maggiore importanza, al di là delle tematiche affrontate ne *Le mosche del capitale*, è che il romanzo – costituito da blocchi giustapposti, in cui figurano generi letterari diversi¹⁹ – dà ampio spazio a *tableaux* in cui a parlare e a dialogare tra loro sono animali, piante e oggetti. Tra i dialoghi più noti vanno annoverati quello della luna e del calcolatore e quello dei ficus col terminale. In quest'ultimo, appunto, le piante – si tratta di piante cresciute in cattività – assumono una funzione straniante ed espressionistica. Zinato, inoltre, ricorda che «fin dal momento di assumere la direzione dei Servizi sociali a Ivrea, Volponi aveva descritto nella corrispondenza privata gli interni del proprio ufficio olivettiano ricorrendo a figure di mutazione artificiale della vita vegetale»²⁰.

Al contrario in *Donnarumma all'assalto* la natura e il paesaggio non subiscono alcun tipo di deformazione, e vengono anzi menzionati per la loro singolare bellezza, sebbene, come si è visto nel primo capitolo, Ottieri, testimone consapevole della povertà e del sottosviluppo delle aree depresse del Mezzogiorno d'Italia, non può esimersi dal denunciare l'«illusoria ricchezza dei fenomeni naturali» (*D*, p. 51).

Malgrado la fiducia che i due scrittori ripongono nell'industria come fonte di progresso e malgrado l'impegno profuso nel tentativo di renderla sempre più efficiente e sempre più rispondente alle esigenze di chi vive al suo interno, sia Volponi che Ottieri sono consapevoli che il mondo industriale persegue meccanicamente e sistematicamente un potere che poco o niente ha a che vedere col benessere collettivo. Ecco cosa afferma Volponi in uno scritto del 1975, riflettendo retrospettivamente sulla propria esperienza:

Io vivevo una "cieca" stagione di fiducia, negli anni 1957-60, lavorando tutto il giorno per far andare bene la fabbrica nella quale credevo come fonte di benessere, di energia civile, di insegnamento per la pubblica amministrazione, per l'università, per i comuni [...] Ho

nella possibilità che questo possa conservare un volto umano e migliorare la società, se ben amministrato e diretto. Dovrà ricredersi e ammettere il proprio fallimento».

¹⁸ R. LUPERINI, *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, p. 46.

¹⁹ E. ZINATO, *Commenti e apparati*, cit., vol. III, p. 805: «Il criterio compositivo e strutturale dell'intero testo è infatti dato dalla giustapposizione di segmenti di prosa, di dialogo, di monologo o di diario: più che il plot predominano gli artifici fonici, lessicali e sintattici tipici del verso».

²⁰ IDEM, *Introduzione*, in *Romanzi e prose*, cit., vol. III, p. XXXI.

incominciato dopo a intravedere, anche se dal primo giorno ho capito la sofferenza e l'umiliazione che accompagnano molti lavori della fabbrica, e anche se lavoravo appunto per attenuarne almeno le conseguenze, la logica del tutto interiore, autoalimentata e autoesaltantesi, del potere industriale. Di come tale potere fosse solitario, egemone, e di come ogni suo gesto fosse proprio per la sua natura oltre che per la sua meccanicità contrario a ogni bene sociale²¹.

Mentre in un discorso tenuto agli studenti di un liceo romano, nel 1986, rievoca la sua esperienza di manager aziendale descrivendo le condizioni di lavoro in fabbrica e soffermandosi in particolar modo sui temi dell'alienazione, della parcellizzazione delle attività lavorative e sulle difficoltà degli operai di origine contadina:

E in fabbrica ho avuto il confronto duro con il mondo del lavoro, anche se io ero un dirigente, un dirigente addetto ai servizi sociali; c'era una particolare cosa da notare, che l'Olivetti era un'azienda aperta, che aveva un sindacato molto attivo, con il quale aveva un rapporto franco, tant'è vero che tutti i servizi sociali – che erano: le mense, le biblioteche e i servizi sanitari, le scuole di perfezionamento all'interno dell'azienda – erano tutti gestiti insieme dall'azienda e dai sindacati, con un organismo, il consiglio di gestione, che era rimasto in vita, unico in Italia, dopo le speranze dei comitati nazionali di liberazione al momento della cacciata dei tedeschi e della liberazione del paese. Quindi ho conosciuto la fabbrica molto da vicino, gli uomini della fabbrica, ma non solo, gli ambienti, il lavoro, la fine del lavoro, la frantumazione del lavoro, la taylorizzazione, cioè la parcella del lavoro, il lavoro ridotto a una frazione di secondo ripetuta per 8-9 ore allo stesso posto e allo stesso modo, in modo alienate; e l'uomo che faceva quel lavoro non aveva nessuna coscienza di che cosa fosse e a cosa servisse e come partecipasse al progetto più vasto di tutta l'attività della fabbrica.

Era l'alienazione, quella che in termini scientifici Marx aveva capito, cioè il lavoro alienato, il lavoro sottratto all'intelligenza, al giudizio, alla capacità professionale, alle mani stesse dell'individuo, e ridotto invece a una frazione mobile attraverso un nastro, la famosa catena di montaggio, oppure altre combinazioni dell'organizzazione tecnica del lavoro che evidentemente toglievano ogni possibilità di capire, riflettere, pensare, impegnarsi e riconoscersi nel lavoro.

Aggiungete che molti di quelli che erano costretti a questa alienante occupazione avevano una cultura che non era una cultura industriale, che non era una cultura di una città dell'industria, cioè con rapporti aperti e nuovi e in qualche modo adatti a capire i segni del lavoro tecnico e industriale, ma avevano una cultura magari del mezzogiorno d'Italia, oppure anche di zone agricole del Piemonte, e il salto culturale che questi dovevano fare era grandissimo. Abituati a vivere in un paese del quale conoscevano e capivano tutto, nel quale sapevano come intervenire (avevano le norme, il dialetto, i proverbi, le fiere, le stagioni, i cicli produttivi; tutto uguale, tutto noto a loro, e tutti erano coscienti e consapevoli di quel che avveniva), si trovavano improvvisamente in fabbrica dove tutto questo mondo naturale era cancellato, inesistente, dove perfino la lingua era diversa, dove non valeva più il dialetto, ma

²¹ P. VOLPONI, *Officina prima dell'industria*, in «Belfagor», XXX, 30 novembre 1975, p. 724, citato in G. C. FERRETTI, *Un'impetosa autoconfessione*, cit., p. 21.

dove c'erano codici e linguaggi che erano quelli frantumati della produzione industriale, e dove la squadra era una squadra saltuaria, casuale, dove l'ambiente era artificiale, dove tutto era combinato attraverso i termini e gli impulsi di un'organizzazione già elettronica e quindi in qualche modo incomprensibile per un povero contadino o per un povero paesano; e questo è il soggetto del romanzo primo che io ho scritto [*Memoriale*]²².

Anche Ottieri, in *Donnarumma all'assalto*, espone il problema del «macchinismo industriale» il quale «scompono, frammenta la personalità umana nello stesso momento che pone il proletario nella condizione del suo più alto impegno morale» (*D*, p. 25).

In una pagina de *La linea gotica*, lo scrittore denuncia il fatto che gli operai siano costretti a muoversi «come burattini» e che quel tipo di «automatismo» non lascia spazio alcuno alla «fantasia», ma richiede, al contrario, un'attenzione vigile volta ad evitare gravi incidenti e infortuni (*LG*, p. 309). È questo un problema spesso dibattuto sia dagli scrittori che dai sociologi, i quali si chiedono se durante il lavoro in fabbrica gli operai siano o no liberi di pensare ad altro. Ne *La linea gotica*, le dichiarazioni di un'operaia sembrano confermare che tale libertà esiste: la donna asserisce infatti di pensare, mentre lavora, «all'unico figlio malato» (*LG*, p. 310). In *Donnarumma*, Ottieri si addentra maggiormente nella questione, dando spazio ad un'ampia digressione sulle opposte teorie sociologiche esistenti sull'argomento:

Qui accanto a me il meridionale ligure subisce certamente un lavoro monotono: proprio quella monotonia famosa e tanto studiata che secondo alcuni scrittori conduce, a tempi alterni, allo svuotamento d'ogni pensiero e alla malsana fantasticheria. Non va però dimenticato che ad altri scienziati del lavoro e ingegneri delle anime la stessa monotonia risulta un bene; perché lascia libera la fantasia e quindi riscatta lo spirito dell'uomo. A questo punto di nuovo le teorie si separano: tale libertà fantastica e del pensiero serve all'operaio per dedicarsi alle riflessioni, specie politiche, e quindi per maturare; tale libertà risulta pericolosa perché le maestranze ci trovano il tempo di pensar male dei padroni e di covare la rivolta. [...]

Il giudizio di un'altra scuola è salomonico: alcuni individui si adagiano felici e preferiscono la monotonia automatica; altri no, secondo il temperamento. Il compito degli psicotecnici consiste nell'individuare i primi per le macchine di serie, le "catene" ecc., e tenerne lontani i secondi. Se vale questa diagnosi psicologica, cioè questa diversità di temperamenti, essa rende la scelta inesorabile, diabolica: per i riconosciuti adatti – adatti per sempre? – alla monotonia, che speranza c'è?» (*D*, p. 152).

Quanto alla parcellizzazione del lavoro, Ottieri avverte che «qualche sociologo ha già scritto che un giorno sarà conveniente allargare il compito di ciascun uomo, rimettere

²² P. VOLPONI, *Le ragioni della scrittura*, in AA. VV. *Volponi e la scrittura materialistica*, cit., pp. 157-158-159.

insieme le particelle del lavoro di serie, del lavoro esploso in frantumi», ma questo giorno sembra appartenere ad un futuro remoto: «Qui, per ora, la produzione aumenta, abbreviando le fasi, e questa è la legge», scrive sconcolato Ottieri. (*D*, p. 103). Poco importa se la reiterazione assidua degli stessi gesti produce effetti alienanti per gli operai, estraniandoli da quel sentimento di appagamento che deriva dalla consapevolezza di produrre un oggetto concreto seguendo la sua realizzazione dall'inizio alla fine, comprendendo e riconoscendo ogni singolo momento del proprio lavoro. Ma sociologi e studiosi di varia estrazione sembrano discutere delle questioni inerenti il lavoro industriale da un'angolazione astratta o comunque poco avvertita di quello che realmente avviene negli stabilimenti. Ecco, allora, il fiorire di teorie su automatismo, progresso tecnico e riduzioni di orario che per chi sperimenta quotidianamente la realtà della fabbrica appaiono come mirabolanti e fantascientifiche previsioni:

Il progresso tecnico. Secondo gli studiosi più storicisti o avveniristi, il progresso tecnico arriverà a incredibili riduzioni di orario, 36, 30, 20, ore, un solo giorno alla settimana: di un compito così automatico e leggero che nessuno si accorgerà di eseguirlo; oppure di una mansione così intelligente che tutti si infileranno un camice bianco e siederanno, un libro in mano, davanti ai pannelli di controllo. A noi invischiati quotidianamente nella fabbrica, alle prese con le ore straordinarie, questi sembrano giorni lontani. Ma la sociologia già si occupa del "tempo libero" e lo studia per pianificarlo, cioè per non renderlo più libero (*D*, pp. 152-153).

Nella già citata intervista di Elena Marongiu, Volponi si sofferma, ad un certo punto, sui concetti di «conflitto» e di «crisi». Si tratta di considerazioni per certi versi illuminanti, se poste in relazione alla sua produzione letteraria:

Poi io credo nella letteratura del conflitto. Il conflitto ferma e discute dei valori forti, il conflitto rompe anche delle cose, ma produce valori forti, sempre. Il conflitto mette l'uomo di fronte a sé, ai propri problemi, di fronte ai gruppi di uomini, alle vicende della storia, al modo in cui le culture si contendono il dominio. Il conflitto produce valori. Credo invece che il discorso sulla crisi sia un discorso diverso. La crisi brucia costantemente delle risorse umane, anche le speranze, la vita degli uomini, lungamente e costantemente, e non cambia nulla. Non produce nessun mutamento, non afferma significati nuovi, non crea altro di diverso da sé. Il dramma di tanta arte moderna e contemporanea, che è l'arte della crisi, resta all'interno del proprio esperimento, consuma le proprie ragioni, le soffre, le estenua, le porta fino in fondo ma non afferma un valore nuovo. Nella crisi non c'è un progetto, nella crisi c'è sempre l'ansia e la delusione, la sofferenza e l'incertezza. Nel conflitto c'è anche una volontà e un progetto²³.

²³ E. MARONGIU, *Intervista a Paolo Volponi*, cit., p. 16.

Alla luce di queste riflessioni viene da chiedersi se Albino e Donnarumma sono espressione di un conflitto o di una crisi. Forse la risposta più esatta è che Donnarumma e Albino sono espressione di una crisi se considerati in relazione alla vicenda che li vede protagonisti nei rispettivi romanzi; ma sono portatori di un conflitto nelle intenzioni ultime dei loro autori che certamente non raccontano la loro storia per asserire che la delusione e la sofferenza sono un dato immutabile della condizione umana, quanto per denunciare una situazione e un disagio che necessitano di essere affrontati e risolti. Dunque, benché i personaggi incarnino delle figure di “vinti”, sconfitti dalla vita e destinati a una condizione di subalternità, i due scrittori si fanno promotori di un conflitto, agitano problemi, suscitano delle discussioni, promuovono un’istanza di cambiamento.

Si è già ampiamente trattato, nel capitolo su Volponi, della figura del nevrotico e di come sostanzialmente lo scrittore urbinato faccia propria la visione di Italo Svevo, che nella nevrosi individuava soprattutto uno strumento d’indagine e conoscenza di sé, un esercizio analitico utile e funzionale all’attività dello scrivere, e, dunque, una risorsa da preservare, tenendola paradossalmente al riparo dalla guarigione. Tale punto di vista combacia con l’idea che della malattia ha anche Ottieri, il quale, com’è noto, vive in prima persona l’esperienza del disagio psichico e ad esso attinge per trarvi lo spunto di molte sue opere. A ben vedere, dunque, Svevo può essere considerato il capostipite di un filone di narratori che nel corso del Novecento affrontano nelle loro opere il tema del malessere psichico: la patologia, malgrado la drammaticità del travaglio interiore, vi appare una ricchezza da sfruttare ai fini della pratica artistica che proprio da questa condizione di malattia sembra uscire potenziata. Anche Cesare Musatti, col quale Ottieri compie, nel 1948, la sua prima esperienza di psicoanalisi, ricorda in una intervista la concezione sveviana che lo scrittore aveva della malattia:

Era un nevrotico, non uno psicotico. Dalla malattia traeva argomento letterario. [...] Quando capì che avrebbe potuto guarire, interruppe la cura per non mettere in pericolo la sua produzione letteraria²⁴.

E, in effetti, tutta la produzione letteraria di Ottieri è attraversata dalla costante della malattia, quasi temesse guarendo di trovarsi all’improvviso «artisticamente disarmato»²⁵:

Ottieri nei suoi libri parla di un’infinità di cose: della fabbrica e della clinica, della malattia mentale o della questione meridionale, dell’ossessione e dell’alcolismo, dell’ansia e della dipendenza, degli psichiatri e dell’Italia, di Cassano e di Cossiga, della borghesia, degli

²⁴ *Gli intellettuali sul lettino*, www.sergiofalcone.blogspot.com

²⁵ M. P. OTTIERI, *Cronologia*, cit., p. CXI.

imprenditori, delle infermiere, delle modelle, delle filippine, del jet set, del sesso e della morte, ma sempre lo fa da quel punto di emissione, inscritto nella realtà storica, contingente dello scrittore. Ma Ottieri non scrive per guarire, i suoi libri non sono diari terapeutici, scrive semmai per resistere: per resistere nella propria cocciuta "irrealtà", nel proprio "pensiero perverso"²⁶.

Col passare degli anni la nevrosi che affligge Ottieri assumerà forme diverse, a volte rendendogli difficile la pratica della scrittura, malgrado l'intenso bisogno di scrivere, altre volte, invece, impedendogli di leggere. La dinamica lettura/scrittura appare in questo modo, frammentaria, spezzettata, franta, proprio come la vita. È lo stesso Ottieri a raccontare i modi e le forme della propria nevrosi, l'impossibilità che essa gli impone di riempire i momenti di solitudine con la lettura e il conseguente vertiginoso sprofondare in un sentimento di vuoto, un perdurante, *solido nulla*:

La nevrosi patologica che ho sperimentato io ti porta dal medico, ti porta al ricovero: è una nevrosi che rischia la morte civile, cioè il tacere [...] Sono molti, molti anni che non riesco a leggere nulla: giornali, libri, niente. Questo mi taglia molto le gambe per la mia attività di scrittore e in parte di giornalista, ma io non riesco a leggere che quello che ho scritto. [...]

In psichiatria questo non leggere è ben noto, si chiama alessia: quindi non sono l'unico ma sono già catalogato nei manuali. Non riesco a concentrarmi su nulla se non sui miei pensieri. E sul colloquio con la gente. Cioè io ho sostituito alla lettura il contatto umano, l'unica cosa che riesco a leggere è la personalità degli altri. E mi accontento anche dei contatti superficiali. Da qui la mia nota e sbeffeggiata mania di frequentare salotti [...] In realtà ci dovrebbero essere le due cose: il contatto con gli altri e delle ore di solitudine che si riempiono leggendo. Io queste ore di solitudine non so come riempirle. E da qui nasce il problema del vuoto²⁷.

«Non riesco a leggere che quello che ho scritto», dichiara, dunque, lo scrittore: la scrittura, la letteratura stessa, diviene allora un esercizio solipsistico ma non per questo sterile, in quanto sempre volto al disperato tentativo di comunicazione/comunione con gli altri.

Bàrberi Squarotti, forse enfatizzando un po' il concetto, ritiene che nella realtà degli anni Cinquanta e Sessanta «la psiche malata» appaia come il solo «argomento di scrittura letteraria», e dichiara: «Il discorso sulla fabbrica finisce in un discorso esclusivamente chiuso, nella ripetizione dello stato di nevrosi, con i pochi personaggi che possono essere colti intorno, infermiere, medici, altri malati. Ma è l'allegoria dell'intera situazione del mondo contemporaneo: c'è chi è malato e chi cura i malati, ma tutti sono legati da quella malattia che è lo stato tipico del sistema di produzione

²⁶ C. BENEDETTI, *Ottieri, notissimo sconosciuto*, in «La Rivista dei Libri», 1, gennaio 2000. Anche nel penultimo romanzo di Ottieri, *Cery*, si avverte chiaramente come la malattia sia «una rivendicazione di libertà e di rivolta contro le definizioni e le strategie di cura», M. P. OTTIERI, *Cronologia*, cit., p. CXXII.

²⁷ L. VACCARI, *E leggo solo me stesso*, in «Il Messaggero», 17 febbraio 1987 (poi in *Di nevrosi si vive*, Milano, Camunia, 1991, pp. 123-129), il brano è riportato in M. P. OTTIERI, *Cronologia*, cit., p. CIX.

che concreisce su se stesso, senza nessuna ragione che non sia la ripetizione di quanto produce»²⁸. Anche Gino Tellini sottolinea come «dalla narrativa industriale, Ottieri ha preso le mosse per un'indagine che, al di là della fabbrica e dello *status* operaio, riguarda la condizione di nevrotico scollamento dalla realtà in ogni cetto sociale, tanto che la malattia psichica diventa la cifra distintiva della società contemporanea. [...] La scrittura è radiografia della nevrosi»²⁹. Giorgio Cavallini, da parte sua, mette in evidenza come Volponi in *Memoriale* abbia indagato «non solo le ragioni individuali ma anche quelle sociali della malattia mentale»³⁰. Mentre Barberi Squarotti, a proposito di Ottieri, scrive: «Se può esistere una scrittura della nevrosi come forma narrativa, questa Ottieri ha mirabilmente attuato»³¹. E ancora è Tellini a riflettere sulla temperie socio-culturale degli anni Sessanta, la quale «spalanca le porte» a quella alienazione mentale che tanta parte avrà nei romanzi di Volponi e Ottieri:

Le mutazioni antropologiche degli anni sessanta spalancano le porte alla psicopatologia, alla nevrosi, alla follia della coscienza contemporanea. Realtà, fantasmi immaginativi e incubi si confondono, tanto che la narrativa è spesso amministrata da monologanti mendaci, da voci accanitamente puntigliose quanto psicolabili, che hanno la dolorosa capacità di cogliere il rovescio delle cose, d'infrangerne la crosta, ma con margini ampi di dubbio, in assenza per lo più di un narratore esterno che possa arrogarsi il diritto di chiarire quale sia il corso "vero" e "normale" degli eventi. Ma non è questo il punto. Prerogativa specifica di questi personaggi alienati è infatti il riscatto di zone oscure dell'esistenza che sono censurate o rimosse nell'abituale vita diurna³².

Si è già ampiamente trattato, nel capitolo precedente, della funzione conoscitiva del diverso e di come Volponi ritenga arbitraria la distinzione tra normalità e anormalità, tra ragione e follia, tra condizione patologica e condizione sana, e di come prediliga personaggi "irregolari", fuori dagli schemi, perché portatori di un elemento nuovo, di rottura, di critica radicale al sistema, di irriducibilità allo *status quo*. Sull'argomento riflette in maniera interessante anche Antonio Tricomi:

In *Memoriale* e nella *Macchina mondiale* Volponi mostra di ritenere, al pari di Foucault, del tutto arbitraria, e anzi costruita da chi detiene il controllo della società, la distinzione tra follia e ragione. Crede, cioè, che essa sia frutto dell'intervento censorio e normalizzatore del Potere, che per conservarsi e rafforzarsi deve reprimere qualsiasi forma anche solo potenziale di opposizione a sé, qualsivoglia discorso tenti di contestarne i privilegi, di metterne in dubbio la

²⁸ G. BARBERI SQUAROTTI, *La letteratura industriale*, cit., p. 1671.

²⁹ G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 441.

³⁰ G. CAVALLINI, *Paolo Volponi: Memoriale*, in Idem, *Momenti tendenze aspetti della prosa narrativa italiana moderna e contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 348.

³¹ G. BARBERI SQUAROTTI, *La letteratura industriale*, cit., p. 1671.

³² G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 439.

legittimità. Poiché quello della "sragione" è uno di questi discorsi di critica dell'ordine costituito, concedere spazio ad esso, riconoscere l'esistenza di una logica sociale e non patologica all'interno della follia, per Volponi significa ridiscutere il concetto stesso di potere. Significa, in altri termini, arrivare a pretendere che i cosiddetti folli, normalmente esclusi dal consorzio civile, e non meno il poeta, possano partecipare alla cogestione della società, e non essere, di questa, soltanto alcune delle vittime designate. In un certo senso, e in ciò diversamente da Foucault, più che un soggetto impegnato a far saltare l'ordine costituito, insomma un ribelle e un anarchico, Volponi vede nel folle un individuo che avrebbe le carte in regola per dialogare con le classi dirigenti e che insieme con queste vorrebbe disciplinare lo sviluppo capitalistico, renderlo tollerabile e vantaggioso per tutti, non sabotarlo. Al pari del loro creatore, Albino Saluggia e Anteo Crocioni sono dei progressisti, non dei rivoluzionari: non vogliono difendere la «campagna incontaminata contro il mondo industriale tout court», ma aspirano «ad una industria *diversa*, liberatrice dell'uomo». [...] L'industria, le macchine, il progresso tecnologico alienano l'uomo, spossessandolo di sé e costringendolo a credere di non avere un'identità propria. Tendono quindi a cancellarlo in quanto soggetto e lo riducono a semplice ingranaggio del sistema di produzione delle merci. Albino e Anteo, appartenendo ancora a quella specie ormai in estinzione, "il personaggio-uomo", descritta da Debenedetti, si ribellano anzitutto a questo tentativo del potere neocapitalistico di uccidere l'uomo, non intendendo abdicare alla loro natura di soggetti pieni, integri, capaci di decidere per sé. Appaiono folli agli occhi di quanti hanno invece accettato la nuova logica disumanizzante del Potere, proprio per questo: perché si ritengono ancora uomini, perché non vogliono essere oggetti, ma *soggetti* del progresso³³.

Naturalmente un simile discorso è applicabile anche al personaggio di Antonio Donnarumma. Inoltre, a ben vedere, tanto i personaggi di Ottieri quanto quelli di Volponi si somigliano tutti. I due scrittori esprimendo nei loro libri un'idea nella quale credono fermamente hanno finito per replicarla in incarnazioni diverse, tutte accomunate, però, dallo stesso denominatore. «La nevrosi [...] è un argomento che non offre varietà, divenire, diversificazioni: di qui il carattere ossessivamente uguale dei libri di Ottieri»³⁴. E a proposito della narrativa volponiana Tricomi scrive:

Se inoltre si leggono in sequenza i titoli dei principali romanzi di Volponi, ci si accorge che anch'essi rimano ossessivamente l'uno con l'altro: *Memoriale*, *La macchina mondiale*, *Corporale*, *Il sipario ducale*, *Le mosche del capitale*, senza dimenticare che *Il pianeta irritabile* costituisce un'infrazione comunque significativa di questo "sistema di rime" perché violandolo, allude alla sua esistenza, ne ribadisce necessità e leggi interne. Ciò a indicare quanto già ricordato, ossia che l'intera produzione narrativa di Volponi costituisce un tutt'uno concettuale e formale, rappresenta un unico componimento poetico e quindi nasce dal medesimo

³³ A. TRICOMI, *Tre definizioni di Volponi romanziere*, cit., pp. 89-90.

³⁴ G. BARBERI SQUAROTTI, *La letteratura industriale*, cit., p. 1671.

pensiero autistico e deviato, da un'inguaribile e ricorrente follia di fondo. Per questo gli stessi temi tornano in maniera parossistica, i diversi personaggi sembrano tutti somigliarsi³⁵.

Alla luce del confronto tra i due scrittori, non è privo di importanza ricordare il sentimento di grande stima che Ottieri prova per Volponi e che dichiara in più di un'occasione. Volponi, Pasolini e Gramsci, infatti, sono considerati da Ottieri i suoi «ultimi maestri»³⁶. Il 23 marzo 1999, come ricorda la figlia Maria Pace, Ottieri «è alla Sapienza di Roma, dove tiene una conferenza dal titolo *Ottieri celebra Volponi*. Tra gli scrittori italiani, Paolo Volponi è colui a cui Ottiero è stato legato più profondamente da stima e amicizia»³⁷. In una testimonianza raccolta da Emanuele Zinato a Milano, il 4 luglio 1997, Ottieri ricorda l'impegno aziendale di Volponi tutto teso a portare avanti il generoso progetto riformista di Adriano Olivetti:

Paolo aveva un senso del potere, voleva far carriera nell'industria, intendeva diventare amministratore delegato e ci andò vicino. Il suo campo di lavoro privilegiato era, come nel caso di Adriano Olivetti, la politica del personale. In questo consisteva la sua utopia aziendale poiché intendeva fare del rapporto di lavoro il terreno per sostenere una vera e propria lotta per democratizzare le aziende. Per i padroni questo fu il suo «peccato mortale»³⁸.

Ad accomunare i due scrittori era anche la profonda ammirazione nei confronti di Pier Paolo Pasolini. In particolare, risulta non priva di interesse una testimonianza di Volponi relativa al suo rapporto con lo scrittore friulano, dalla quale emerge il senso più vero e profondo della «regressività» di Pasolini, la cui ostilità verso il «mondo industrializzato» è stata probabilmente strumentalizzata da chi aveva interesse a fare dello scrittore una figura molto più reazionaria nei confronti della modernità di quanto non fosse realmente:

Lo considero [Pasolini] un mio grande maestro perché mi ha dato coscienza di quello che potevo fare, leggeva le mie poesie, mi aiutava a farle anche, a capire meglio. Mi diceva dove cadevo, dove ripetevo, dove c'era solo indulgenza, dove bisognava precisare un pensiero più attivo. È stato un grande maestro per me, soltanto perché mi dava fiducia e mi faceva pensare che avrei potuto fare queste cose. Io avevo studiato molto male e non credevo di poter lavorare nel mondo della letteratura proprio per impreparazione. Lui mi dava coraggio, saltava su questo, e mi diceva che contava quel che avevo da dire, non tanto gli strumenti, e quindi mi ha aiutato molto. Però lui aveva, certo, una tendenza regressiva, una grande simpatia verso il mondo rurale e considerava il mondo industrializzato un oltraggio, anche se su questo sono stati creati degli equivoci ad arte, quando si è voluto troppo insistere sulla regressività di

³⁵ A. TRICOMI, *Tre definizioni di Volponi romanziere*, cit., p. 89.

³⁶ M. P. OTTIERI, *Cronologia*, cit., p. CXVIII.

³⁷ *Ibidem*, p. CXXII.

³⁸ E. ZINATO, *Commenti e apparati*, in *Romanzi e prose*, cit., vol. III, p. 789.

Pasolini, che era vera fino a un certo punto. Lui pensava a uno sviluppo probabilmente diverso da quel che invece il capitalismo ha prodotto in Italia. Io, lavorando nell'industria, ho capito meglio certi rischi e certi pericoli, e li ho affrontati e li ho direttamente denunciati anche con la poesia.

C'è un verso di Pasolini – *io sono comunista per spirito di conservazione* –, che ho ripreso e che mi pare bello. Cosa vuol conservare come comunista Pasolini? Non certo i tesori, o le classi dominanti o l'organizzazione sociale. Vuol conservare il mondo, la bellezza della natura, l'onestà degli uomini nella natura, i loro compiti di animali che sono su questa terra per migliorare se stessi e la terra. Per andare avanti in armonia, per godere serenamente di sé e del proprio corpo, dei frutti del mondo, del lavoro, per dare un ordine a tutti, un lavoro a tutti gli uomini, per sviluppare una felicità generale. In questo Pasolini era un grande santo, un grande profeta, guardava anche al terzo mondo, guardava al riscatto di tutta l'umanità in termini proprio di lavoro, di dolcezza, di armonia, di istruzione, benessere, in un mondo che non perdesse la misura di sé. Il mondo industriale perde la misura di sé molto spesso; finge di progredire verso un mondo tecnologicamente avanzato, da un'altra parte, ma in realtà continua rovinare e a bruciare questo universo e non si vede il progetto di quest'altro mondo verso il quale andrebbe il capitalismo. Qual è? Vediamo davanti a noi solo distruzione. Ora, questa distruzione va interrotta. Io credo questo. E va molto recuperato della terra; vanno recuperate le acque, vanno recuperati i boschi, i fiumi, gli alberi, i paesaggi, le montagne; non solo con la conservazione di parchi, ma come beni che sono indispensabili alla storia dell'uomo, per recuperare, infine, l'uomo e la sua storia. Quella storia, che è sempre, originariamente e sempre, confronto con la sua natura, con la sua terra, con le possibilità in essa presenti. Questo non vuol dire negare la scienza ma, al contrario, darle il grande significato di maestra, di strumento al servizio di tutti. Non la scienza scissa, oggi posseduta dal capitalismo che la usa solo nel senso del proprio sviluppo e secondo la logica esclusiva del profitto, ma una scienza socializzata che serva a sostenere la terra³⁹.

Da questo lungo brano si evince anche il profondo senso etico che Volponi ha della scienza alla quale attribuisce il compito di migliorare la vita di tutti gli esseri umani nel rispetto della natura e del pianeta nel quale viviamo. Quella che ne emerge è l'idea di una crescita che non sia finalizzata solo al profitto e, in questo, lo scrittore mostra di possedere una visione aggiornata che al vecchio concetto di crescita, propria di certe datate concezioni economiste, sostituisce quello più moderno, attuale e lungimirante di sviluppo sostenibile.

Su un piano più specificamente stilistico, *Donnarumma all'assalto* e *Memoriale* presentano entrambi un'impostazione diaristica, sebbene il libro di Ottieri sia caratterizzato da un taglio documentaristico e da toni a tratti cronachistici che sfociano poi in pagine la cui impostazione rasenta quella del saggio di matrice sociologica. In Volponi, invece, l'intero romanzo è pervaso, come si è visto, da un persistente lirismo. L'opera di Volponi appare «comunque poetica anche quando non adotta la misura del verso»⁴⁰. Volponi «è anzitutto un poeta, e questo non soltanto perché esordisce con

³⁹ E. MARONGIU, *Intervista a Paolo Volponi*, cit., pp. 18-19-20-21.

⁴⁰ E. FERRERO, *Prefazione*, in E. MARONGIU, *Intervista a Paolo Volponi*, cit., p. 10.

raccolte di versi o perché scrive poesie fino all'ultimo, ma soprattutto perché rimane poeta anche quando costruisce i suoi romanzi. Lo notano subito i recensori delle sue prime prove narrative; lo nota subito il suo lettore forse più attento e geniale: Pasolini⁴¹, del quale si è già ricordata, nel capitolo precedente, l'importante lettura critica di *Memoriale*, in cui ricorre la nota immagine della pittura su «due lastre di vetro sovrapposte». Allo stesso modo si è già ampiamente trattato dell'attitudine di Albino Saluggia alla poesia, e al fatto che «spesso si abbandona a ragionamenti che finiscono per tradursi in semplici giochi linguistici, in certi casi privi persino di senso perché a contare sono soprattutto il loro valore fonico, le rime»⁴². La presenza di tali aperture liriche nella prosa volponiana fa sì che si crei un rapporto osmotico tra i generi che possono in tal modo contaminarsi reciprocamente:

I testi in prosa di Volponi, che soltanto per comodità è possibile continuare a chiamare romanzi, si caratterizzano per la concezione dinamica dei moduli letterari che in essi l'autore dimostra di avere. Per lui i generi sono forme aperte e in divenire, dunque egli può mescolarli l'uno con l'altro, negando a ciascuno di essi la propria identità e consentendo alla narrativa di farsi poesia, alla poesia di risultare indistinguibile dalla narrativa. Come ha scritto D'Elia, Volponi è appunto «poeta nella prosa, prosatore nella poesia»⁴³.

Quanto ad Ottieri, invece, Gino Tellini sostiene che «l'impianto diaristico consente l'intreccio di sequenze descrittivo-ambientali e di riflessioni etico-sociologiche, con prevalenza di quel "discorso saggistico" (formulato dall'intellettuale "in prima persona") che a giudizio di Calvino è la prospettiva più adeguata per la "tematica industriale"»⁴⁴. Se in Volponi la poesia rappresenta un approdo naturale, non si può dire la stessa cosa di Ottieri che di se stesso afferma: «Sono un narratore, tutti i miei libri di poesia nascono come per miracolo. O forse nascono da un fenomeno di estenuazione della prosa»⁴⁵. In una intervista rilasciata alla figlia Maria Pace, Ottieri stabilisce un interessante legame tra la composizione di un testo poetico e una seduta di psicoanalisi, entrambe, infatti, si basano sul «pensiero associativo», sul libero affiorare di concetti e parole, sciolti dai tradizionali nessi sintattici della prosa come dal rigido strutturarsi di un consequenziale pensiero logico:

La poesia può essere un intermediario tra la vita e la filosofia. Permette di dire attraverso scorciatoie, di sfuggire alla logica consequenziale, di passare dalla riflessione al canto. Mi sono

⁴¹ A. TRICOMI, *Tre definizioni di Volponi romanziere*, cit., pp. 82-83.

⁴² *Ibidem*, p. 88.

⁴³ A. TRICOMI, *Tre definizioni di Volponi romanziere*, cit., p. 107. La citazione di D'Elia è tratta da *Poeta nella prosa, prosatore nella poesia*, «il manifesto», 24 agosto 1994.

⁴⁴ G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 438; I. CALVINO, *La «tematica industriale»*, cit., p. 19.

⁴⁵ L. VERGINE, *Gli ultimi eccentrici*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 233.

ritrovato a pensare così spontaneamente. Sono sempre stato convinto di non saper scrivere nemmeno una poesia di cinque versi. Poi ho scoperto l'andare a capo, la possibilità di spezzare una prosa e renderla diversa. Credo che derivi molto anche dalla tecnica analitica. Durante la seduta c'è sempre un momento in cui il paziente dice «E allora?» e l'analista risponde : «Dica quello che le viene in mente». È il pensiero associativo, non so se mi è servito come terapia, ma è un modo del cervello che si rifà abbastanza, con voli pindarici, al pensiero depressivo⁴⁶.

Se ne deduce che per Ottieri, la poesia è qualcosa di estemporaneo, di immediato, «nasce in lui come un'irruzione irrazionale»:

Per pudore e rispetto di quella che considera vera poesia, Ottieri preferisce definire «prosa ritmica» o «righe corte» la sua poesia non metaforica, dove il pensiero ossessivo arriva sulla pagina senza mediazioni e lo scrittore ingaggia con il malato un corpo a corpo per ingannare la malattia e trasformare la sofferenza psichica in occasione di invenzione, di gioco, di manipolazione infinita. Di certo «questa specie di poesia» è la forma che meglio aderisce all'andirivieni del suo acrobatico cervello rotto dalle antinomie, dai sussulti del dubbio, dal travaglio della scelta, la più adatta a riprodurre le spire del pensiero ossessivo la cui caratteristica è di non potersi distrarre, rappresentare l'incalzare dell'ansia, l'avvitamento della coazione a ripetere⁴⁷.

⁴⁶ M. P. OTTIERI, *Cronologia*, cit., p. XCVIII.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. XCVIII-XCIX.

BIBLIOGRAFIA

OPERE CITATE DI OTTIERO OTTIERI

... Romanzi

Tempi stretti, Torino, Einaudi, 1964.

Donnarumma all'assalto, in O. OTTIERI, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2009.

La linea gotica, in O. OTTIERI, *Opere scelte*, cit.

L'irrealtà quotidiana, in O. OTTIERI, *Opere scelte*, cit.

Il campo di concentrazione, Venezia, Marsilio, 1984.

Altri scritti

La nuova letteratura. Antologia e presentazione di Ottiero Ottieri, «Il Caffè politico e letterario», 9 settembre, 1955, p. 26.

Adriano, Ottiero, Donnarumma. E l'utopia, «Diario», 8, 24 febbraio 1999, p. 43.

OPERE CRITICHE

G. MARIANI, *La giovane narrativa italiana tra documento e poesia*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 33.

M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, prefazione di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1966, pp. 582-584.

C. SALINARI, *Ottiero e il romanzo industriale*, in *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967, pp. 347-353.

G. IADANZA, *L'esperienza meridionalistica di Ottieri. Lettura critica del «Donnarumma all'assalto» con introduzione, appendice sulla questione meridionale e bibliografia ragionata*, Roma, Bulzoni, 1976.

L. VERGINE, *Gli ultimi eccentrici*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 233.

G. BARBERI SQUAROTTI, *La letteratura industriale*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. BARBERI SQUAROTTI, collaborazioni di G. Baldissoni, C. Marazzini, A. Palermo, F. Portinari, F. Spera e G. Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1996, vol. V, tomo II, pp. 1669-1671.

G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 434-441.

M. GALATERIA, *Donnarumma all'assalto*, in *Dizionario delle opere*, Torino, Einaudi, 1999, vol. I, p. 384.

T. IERMANO, *Fragili illusioni e alienazione nella società dei consumi: Goffredo Parise, Luciano Bianciardi, Ottiero Ottieri*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, Roma, Salerno, 2000, vol. IX, pp. 1006-1009.

F. COLOMBO, *L'Italia di Ottieri*, prefazione a O. OTTIERI, *La linea gotica. Taccuino 1948-1958*, Parma, Guanda, 2001, pp. 5-17.

L. GALIMBERTI, *Atti del Convegno "Le irrealità quotidiane"*, Roma, 2-3 marzo 2003, in www.ottieri.it, p. 21.

G. DE WITT, *Le fabbriche e il mondo. L'Olivetti industriale nella competizione globale (1959-90)*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 92-93.

A. FERRARI, *Santa Maria*, in *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, Torino, Utet, 2007, pp. 486-487.

AA. VV., *Olivetti. Una bella società. Catalogo della mostra (Torino, 22 maggio – 27 luglio 2008)*, a cura di M. DE GIORGI e E. MORTEO, Torino, Londra, Venezia, New York, Allemandi e C., 2008.

G. MONTESANO, *Il poeta osceno*, in O. OTTIERI, *Opere scelte*, cit., pp. XI-XLIX.

ARTICOLI

M. FORTI, *Temi industriali nella narrativa italiana*, in «Il Menabò», Torino, Einaudi, 1961, p. 225.

L. VACCARI, *E leggo solo me stesso*, in «Il Messaggero», 17 febbraio 1987, (poi in *Di nevrosi si vive*, Milano, Camunia, 1991, pp. 123-129).

N. FEMIANI, *Ottieri: l'utopia della fabbrica sul mare*, «Corriere del Mezzogiorno», 3 marzo 1999.

C. BENEDETTI, *Ottieri, notissimo sconosciuto*, in «La rivista dei Libri», 1, gennaio 2000.

ALTRE OPERE LETTERARIE E SAGGISTICHE

B. CAIZZI, a cura di, *Antologia della questione meridionale*, prefazione di G. Salvemini, Milano, Edizioni di Comunità, 1955.

B. CAIZZI, *Il mezzogiorno davanti agli anni sessanta*, Milano, Edizioni di Comunità, 1961.

B. CAIZZI, *Storia dell'industria italiana dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Torino, UTET, 1965.

F. COMPAGNA, *La lotta politica italiana nel secondo dopoguerra e il mezzogiorno*, Bari, Laterza, 1950.

F. COMPAGNA, *I terroni in città*, Bari, Laterza, 1959.

F. COMPAGNA, *Problemi demografici e questione meridionale*, con scritti di G. Galasso e C. Turco, Napoli, E.S.I. (Sagraf), 1959.

F. COMPAGNA, *Napoli dopo un secolo*, E.S.I. (Sagraf), 1961.

F. COMPAGNA, *La questione meridionale*, Milano, Garzanti, 1963.

F. COMPAGNA, *Campania in trasformazione*, Milano, Il Saggiatore, 1968.

F. COMPAGNA, *Le regioni più deboli*, Milano, ETAS Kompass, 1971.

G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano, Baldini e Castoldi, 1993, pp. 209-212.

OPERE CITATE DI PAOLO VOLPONI

Romanzi

Memoriale, in P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, a cura di E. ZINATO, vol. I, Torino, Einaudi, 2002.

Il lanciatore di giavellotto, in P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, vol. II, cit.

Le mosche del capitale, in P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, vol. III, cit.

Altri scritti

La letteratura in fabbrica negli anni Cinquanta, in *Gli intellettuali in trincea. Politica e cultura nell'Italia del dopoguerra*, a cura di S. CHEMOTTI, Padova, Cleup, 1977.

Vi racconto una storia, in «Scuola e territorio. Documenti n. 20», supplemento «Scuola e territorio», a cura dell'Assessorato Pubblica Istruzione, Rimini, 1985.

Le ragioni della scrittura. Discorso agli studenti, in AA. VV., *Volponi e la scrittura materialistica*, in «Quaderni di critica», Roma, Lithos editrice, 1995, pp. 153-163.

Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975), a cura di D. FIORETTI, Firenze, Edizioni Polistampa, 2009.

OPERE CRITICHE

G. BARBERI SQUAROTTI, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1965.

M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, prefazione di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1966, pp. 581-582.

A. GUGLIELMI, *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968.

F. CAMON, *Lettura del «Memoriale» di Volponi*, in AA. VV., *Umanesimo e tecnica*, Padova, Liviana, 1969, pp. 137-145.

G. C. FERRETTI, *Paolo Volponi*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

- M. CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 135-136.
- R. BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1980.
- R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- G. CAVALLINI, *Paolo Volponi: «Memoriale»*, in *Momenti tendenze aspetti della prosa narrativa italiana moderna e contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 348-349.
- G. BARBERI SQUAROTTI, *La letteratura industriale*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. BARBERI SQUAROTTI, collaborazioni di G. Baldissoni, C. Marazzini, A. Palermo, F. Portinari, F. Spera e G. Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1996, vol. V, tomo II, pp. 1665-1673.
- G. GIGLIOZZI, *Memoriale*, in *Letteratura italiana. Le opere*, diretta da A. Asor Rosa, vol. IV tomo II, *Il Novecento. La ricerca letteraria*. Torino, Einaudi, 1996, pp. 729-769.
- M. T. MARINI, *Volponi da «Memoriale» alle «Mosche»*, in *Letteratura e industria. Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I.*, Torino, 15-19 maggio 1994, vol. II, *Il XX secolo*, a cura di G. BARBERI SQUAROTTI e C. Ossola, Olschki, 1997, pp. 987-998.
- C. DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, in *Letteratura e industria. Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I.*, cit., pp. 835-852.
- M. C. PAPINI, *Il romanzo del non-romanzo: «Le mosche del capitale» di Paolo Volponi*, in *Letteratura e industria. Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I.*, cit., pp. 999-1008.
- M. X. WELLS, *«Memoriale» di Paolo Volponi: l'uomo e la fabbrica, esame delle varianti nel manoscritto*, in *Letteratura e industria. Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I.*, cit., pp. 977-985.
- E. MARONGIU, *Intervista a Paolo Volponi*, con prefazione di E. Ferrero, Milano, Archinto, 2003.
- R. LUPERINI, *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006.
- A. GAUDIO, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.
- G. C. FERRETTI, E. Zinato, *Volponi personaggio di romanzo*, Lecce, Manni, 2009.
- A. TRICOMI, *Tre definizioni di Volponi romanziere*, in *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 81-108.

ARTICOLI

- I. CALVINO, *La «tematica industriale»*, in «Il Menabò», n. 5, 1962, p. 20.
- I. CALVINO, «*Memoriale» di Paolo Volponi*, «L'illustrazione italiana», n. 5, 1962, p. 37.
- L. A. ROSSI, *Pretesti sul «Memoriale» di Paolo Volponi*, in «Paragone-Letteratura», nuova serie, XIII, 150, 1962, p. III.
- V. GAZZOLO, «*Memoriale» di Paolo Volponi*, in «Il Contemporaneo», V, n. 48, 1962, p. 130.
- P. DE TOMMASO, *Paolo Volponi tra arcadia e antiarcadia*, in «Belfagor», XVIII, n.2, 1963, p. 228-233.
- F. BETTINI, *Volponi ovvero la forza dell'utopia*, in «Critica marxista», n.s., nn. 4-5, 1995, p. 92.

ALTRE OPERE LETTERARIE E SAGGISTICHE

- I. SVEVO, *Epistolario*, a cura di B. MAIER, Milano, Dall'Oglio, 1966, pp. 857 e 859-860.
- G. LAVAGETTO, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975.
- P. PETRONI, *Invito alla lettura di Goffredo Parise*, Milano, Mursia, 1975.
- M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405.
- E. GIOANOLA, *Un killer dolcissimo. Indagine psicanalitica sull'opera di Italo Svevo*, Genova, Il Melangolo, 1979.
- G. LEOPARDI, *Zibaldone*, Roma, Newton e Compton, 1997.
- R. RICORDA, *Gli oggetti nella narrativa di Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. CROTTI, Firenze, Olschki, 1997, pp. 211- 248.
- L. BIANCIARDI, *La vita agra*, in *L'antimeridiano. Opere complete*, vol. I, Milano, Excogita, 2005.
- J. LE GOFF, a cura di, *L'uomo medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- I. SVEVO, *La coscienza di Zeno e «continuazioni»*, a cura di M. LAVAGETTO, Torino, Einaudi, 2006.

G. PARISE, *Il padrone*, Torino, UTET, 2007.

J-J ROUSSEAU, *Origine della disuguaglianza*, Milano, Feltrinelli, 2011.

L. ZOJA, *Paranoia. La follia che fa la storia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.