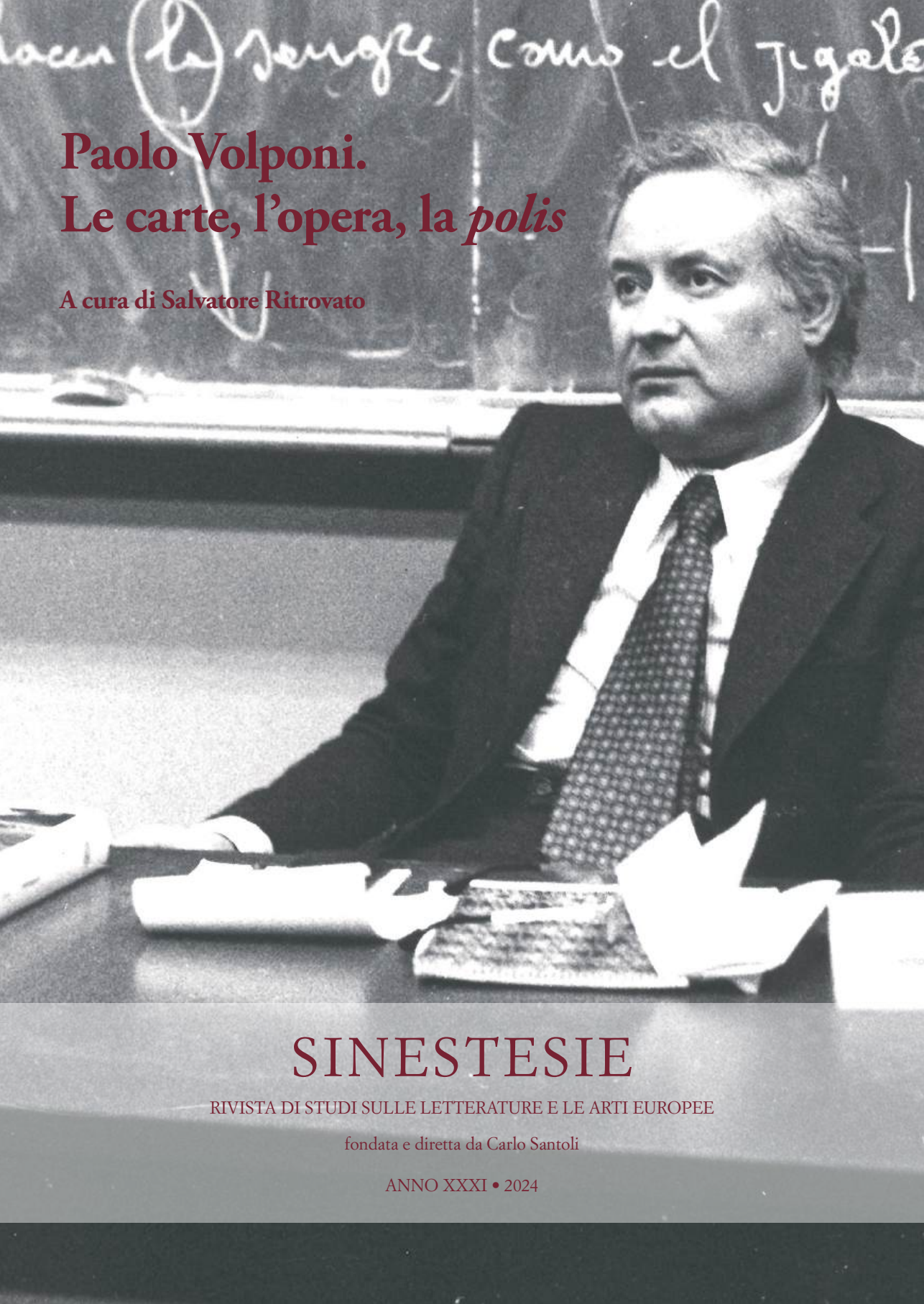




Paolo Volponi. Le carte, l'opera, la *polis*

A cura di Salvatore Ritrovato

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXXI • 2024

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CLARA ALLASIA (Università di Torino), MICHELE BIANCO (critico letterario e teologo), ANNALISA BONOMO (Università “Kore” di Enna), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Paris-Sorbonne), SIMONE GIORGINO (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), DONATO PIROVANO (Università di Milano “Statale”), LORENZO RESIO (Università di Torino), MARA SANTI (Ghent University), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano “Statale”), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli “Suor Orsola Benincasa”)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), PIETRO GIBELLINI (Università Ca’ Foscari di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari “Aldo Moro”), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), GIANNI OLIVA (Università G. d’Annunzio di Chieti-Pescara), ANTONIO SACCONE (Università di Napoli “Federico II”)

Redazione / *Editorial Board*

GIOVANNI GENNA (COORDINAMENTO), LOREDANA CASTORI, VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCEN-
TI, THOMAS PERSICO, ELEONORA RIMOLO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

PAOLO VOLPONI.
LE CARTE, L'OPERA, LA *POLIS*

A cura di Salvatore Ritrovato

XXXI – 2024

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXXI – 2024

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2025 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesia@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di studi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Gennaro Volturo

*

Published in Italy

Prima edizione: 2025

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli

www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it

ISBN 979-12-5613-057-3 (cartaceo) – ISBN 979-12-5613-058-0 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesia» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

Emanuele Zinato, <i>L'animale e le macchine: nell'officina di Volponi</i>	9
Marcella Peruzzi, Elena Baldoni, <i>L'archivio Volponi presso la Fondazione Bo</i>	25
Nicoletta Trotta, <i>Tra le carte di Paolo Volponi al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia</i>	35
Salvatore Ritrovato, <i>Bo lettore di Volponi</i>	47
Annalisa Giulietti, « <i>Ho trovato un poeta</i> ». <i>Betocchi legge il primo Volponi</i>	61
Giuseppe Lupo, <i>Volponi alle soglie degli Appennini</i>	75
Daniele M. Pegorari, <i>La morte dell'automa. Una rilettura distopica della 'Macchina mondiale'</i>	81
Stefano Giovannuzzi, « <i>Corporale</i> » e la dissoluzione del romanzo fra anni Sessanta e Settanta	93
Riccardo Donati, <i>I connotati degli avi. Architettura di pietra, architettura sociale in 'Sipario ducale'</i>	111
Alessandro Boccia, <i>Persistenza del moderno nel 'Lanciatore di giavellotto' di Paolo Volponi</i>	125

Sara Serenelli, <i>‘Con testo a fronte’. Carte preparatorie, varianti d’autore. L’editing di Elena De Angeli</i>	151
Gualtiero De Santi, <i>‘Detto dei passeri’, o la pervasività cosmica del capitale</i>	175
Gino Ruozzi, <i>Animali pensierosi</i>	183
Andrea Gialloredo, <i>Strategie e dispositivi della satira nell’ultimo Volponi</i>	197
Giuseppe Langella, <i>Paolo Volponi: la poesia al tempo del capitale</i>	213
Alessio Torino, <i>‘Pino’: un abbozzo di romanzo tra storia di formazione e di doppio</i>	233
Fabrizio Scrivano, <i>Etica del corpo e genetica della scrittura in Paolo Volponi</i>	239
APPENDICE	
Paolo Volponi, <i>Qualcosa che si muove e cambia, non un prodotto</i> («Corriere della Sera», 25 gennaio 1984), a cura di Salvatore Ritrovato	249

Fabrizio Scrivano

ETICA DEL CORPO E GENETICA DELLA SCRITTURA IN PAOLO VOLPONI

Sinossi: Corpo e scrittura nell'opera di Paolo Volponi vanno sempre insieme. Qualsiasi cosa accada, nelle sue storie e ai suoi personaggi, è sempre il corpo a fare da catalizzatore. Il corpo esercita un influsso determinante su una linea d'azione le cui premesse stanno nella necessità di fare scrittura. Ma può la scrittura esistere in funzione del corpo e prima del corpo? Come si combinano organico e inorganico, astratto e concreto, etica e genetica? Un enigma che ha guidato l'estetica di Volponi, che della rappresentazione corporale ha fatto una disciplina e della scrittura una fucina retorica.

Parole chiave: Paolo Volponi, corpo, scrittura, narrazione del sé

Abstract: The body and writing always go together in Paolo Volponi's work. Whatever happens in his stories and to his characters, it is always the body that acts as a catalyst. The body exerts a decisive influence on a line of action whose premises lie in the need to write. But can writing exist as a function of the body and before the body? How do organic and inorganic, abstract and concrete, ethics and genetics combine? An enigma that has guided Volponi's aesthetics, which has turned bodily representation into a discipline and writing into a rhetorical forge.

Keywords: Paolo Volponi, body, writing, self-narrative

Uno degli aspetti più impressionanti che m'ha accompagnato nella lettura delle opere di Volponi è stato, e continua ad essere, il modo corporeo con cui profilava i suoi personaggi in azione. Non si tratta di una banale resa fisiognomica né di una caratterizzazione fisica: neppure la più sprovveduta lettura avrà interpretato la dominante corporea come una semplice caratterizzazione dei personaggi. Sarebbe per altro assai anacronistico, anche a quell'altezza cronologica, credere di poter caratterizzare un personaggio tramite l'aspetto fisico: non fosse altro per la completa sfiducia una tale presa

“naturalistica” avrebbe suscitato in chi legge. Basta fare riferimento a Nathalie Sarraute, che escludeva del tutto già questo tipo di patto fiduciario in *L'Ère du soupçon* («Temps modernes», 1950; traduzione italiana di Donata Meneghelli, Trieste, Nonostante edizioni, 2016), facendo riferimento a certa produzione romanzesca nell'Europa di primo Novecento.

Nel nostro caso, non mi preoccuperei di affermare che il rapporto tra fisicità, aspetto e carattere mi pare assai complesso e disordinato, sia nei romanzi che in poesia, ben lontano dall'essere richiamabile in immagini perspicue. Il fatto forse è che Volponi, stabilita una caratterizzazione fisica che lascia immaginare una riconoscibilità, tende a far sì che l'immagine si deformi nel tempo e, come dire, in quanto prima apparenza si consumi progressivamente. Come se un certo cambiamento corporeo parlasse di metamorfosi, di trasformazione e acquisizione di nuove identità. Per questo avrei voglia di citare subito, ideale stella, il meraviglioso libro di David Garnett, *Lady into Fox* (1922, *La signora trasformata in volpe*, trad. di S. Pareschi, Adelphi, 2020).

La ferita corporea, nella sua essenza, non è un'opzione *pulpeggiante*, né un oggetto di *pietas*, bensì uno strumento materiale e sensoriale in cui si concentrano i patemi dei conflitti di identità. Invece di cercare e rappresentare un qualche accordo tra destino e sembiante, per Volponi gesti, movimenti e azioni entrano in una relazione conflittuale e contraddittoria dalla quale scaturisce una progressione narrativa, quasi una storia da raccontare. C'è da dire, anzi ammettere, che a volte il nostro autore sembra compiaciuto di un certo parossismo dello stare corporeo e le vicende che racconta sembrano passare volentieri attraverso diversi parossismi sani e malsani: accelerazioni di aggregati fisici e materiali che rendono i corpi oggetti di visione disincantata, disinibita, con una vaga tensione a ridurre, fosse solo per protezione, il vivente a cosa. Una cosa suscita meno empatia di un essere vivente.

Credo che ciò abbia poco o nulla a che fare con l'immaginario sadomaso o con quello della crudeltà. Non mi pare che si cerchi, almeno con priorità strategica, l'emersione del dolore quale simbolo della costrizione/condizione umana o della sua estrema intelligenza, come in Antonin Artaud o in Georges Bataille. Neppure come concentrazione visibile e patibile del sacro mi pare si muovano le narrazioni più crudeli e spietate di Volponi. Anzi, proprio perché lo strazio corporeo s'accompagna a una propensione forte alla costruzione di un *bios* raccontabile con gli strumenti della scrittura, non si può proprio parlare di profezie di caduta nell'abisso del soggetto e del suo annullamento. Quella strada sembrava portare in primo piano il dolore e la sofferenza come a far scordare la mediazione della scrittura e delle arti in genere, fino all'arte di pensare, e renderne invisibili le azioni, come se i corpi potessero proprio sostituire le parole una volta per tutte: sradicare l'equivoco del soggetto che

dice, costringerlo a diventare automa, esecutore di una volontà che prescinde dal desiderio. No, Volponi pur sensibile al teatro del corpo e attratto dalla sua inevitabile implicazione, rimane piuttosto incline a costruire per esso un'etica non dissolutiva, pur tenuto nel rischio imminente di scomparsa o defezione o ammaloramento.

Da molto tempo penso di scrivere un libro dedicato al corpo nelle opere di Volponi, dato che si tratterebbe di mettere insieme e aggiornare una certa serie di saggi usciti in rivista o in volume che in un modo o nell'altro tornano su quest'argomento. O per la malattia, o per la violenza, o per il linguaggio dei sensi e della percezione, o per le posture e i movimenti del corpo. E avevo sempre pensato però che nel titolo avrei dovuto mantenere vivo il fatto che per Volponi parlare delle varie misure e modalità di emersione del ponderoso corporeo era comunque una questione legata alla capacità della parola scritta di addensare intorno a sé la materia, come se il discorso invece di persuadere potesse, anzi dovesse reificare. Non è forse la scrittura una reificazione di qualcosa di impalpabile e astratto? Non è forse originariamente il trasferimento, anzi la metamorfosi in oggetto (cosa) di un fatto biologico? Niente di male, quindi, far continuare questa missione che una storia millenaria le ha assegnato su una strada forse senza ritorno, non curandosi più del circuito comunicativo (la scrittura come portatrice di significato) ma solo di quello performativo, in cui l'ascolto della corporeità si presenta come azione generatrice dell'arte di scrivere e l'arte di scrivere come ultimo supporto di una corporeità destinata a dissolversi nell'immaterialità. Pare anche così a prima vista un modo di dire la parola "biografia" senza gravarla di percorsi escatologici, stressarla di coerenze ideologiche, affaticarla di storie banalmente sensate, tributargli l'onere della memoria.

Dunque torniamo al primo, personale dichiarato stupore, quello che nella lettura riconosceva nel farsi e condursi dei personaggi volponiani una straordinaria potenza delle intermittenze del corpo. Nell'adoperare il termine profilare non intendevo semplicemente il disegnare una linea di contorno, il fare la silhouette, macchiette; forse intendevo di più la modellazione di una sagoma, come se in questione ci fosse la rivelazione di un progetto o anche il manifestarsi anzitempo di tracce di qualcosa che sta per apparire nella sua completezza. Ma in realtà quel che ho in mente è più specificamente quel tipo di immagine che serve (sia che venga usata, accettata o respinta) a stabilire un ruolo in una situazione relazionale, che quindi sfugge a criteri di autenticità e di sinteticità, pur continuando a servire come struttura dentro la quale inserire un'identità biologicamente determinata.

Profilare tramite il corpo, allora, significa semplicemente immaginare che il personaggio invece di essere connotato nella sua identità caratteriale da azioni o motti da lui compiuti, viene chiamato a testimoniare (o documentare) la

propria modalità di presenza tramite la propria corporeità, che si manifesta con gesti oppure si mostra per sensazioni interiori, cioè nelle relazioni sensoriali entro l'esperienza del personaggio.

Vale la pena, anzi sarebbe doveroso a questo punto, dopo aver parlato in tanta astrazione, proporre degli esempi in cui riscontrare con qualche maggiore evidenza questa profilazione corporea che giustifica, anzi motiva la scrittura come una necessità, come un completamento dell'essere biologico, anzi più propriamente zoologico – se ancora siamo in grado di captare la differenza tra βίος (*bíos*), in quanto insieme delle condizioni della vita individuale, e ζοή (*zoé*), la vita come condizione originaria dell'essere. Tutto sommato, sia detto per inciso, il rapporto tra queste due modalità di stare al mondo è ansiogeno: perché se da una parte la vita riceve una qualificazione entro cui interviene il destino di morte, e proprio per questa interruzione può diventare narrazione, l'altra vita, quella che abbiamo imparato ad usare per nominare la parte animale della natura, ha un rapporto meno definito col destino del singolo. Comunque una rassegna, per quanto sintetica e per quanto anellante momenti noti della narrativa volponiana, di alcune emergenze del rapporto tra corpo e scrittura, che tante volte si ripresenta nei romanzi anche solo come il semplice gesto di scrivere, ci permetterà forse di precisare alcuni aspetti del rapporto tra etica del corpo e genetica della scrittura.

Rispettando per quanto si può la cronologia delle invenzioni, bisogna partire da *Memoriale* (1962), un romanzo in cui vive una dicotomia interpretativa: se sotto il profilo della verità logica prevale il tema dell'autenticità ambigua dei fatti e degli argomenti, che risultano inevitabilmente falsati dalla follia di chi li narra eppur veri nel mostrare mimeticamente il disagio fisico e psichico di Albino Saluggia, la verità più profonda del tentativo di racconto dell'auto-protagonista sta nella sua ingenua o forse solo disperata intuizione di poter affidare alla scrittura la sopravvivenza del proprio corpo e della propria mente, ormai prossimi al capolinea. La sua testimonianza inascoltata, e per la verità anche inascoltabile, caparbia e sorda allo stesso tempo, suscita una specie di miracoloso meccanismo per cui il vero si svela tramite un discorso falso. Albino costruisce pure intorno a sé una serie di rifugi che lo condannano: la casa, la malattia, il linguaggio stesso (soprattutto quando si disarticola in lallazione o puro grido). Per questo diventa un testimone estremamente aggressivo, con questa voce autentica che mostra un'esperienza sbagliata, e che adopera infine la scrittura come si adopererebbe un bastone per colpire e per minacciare, che è la negazione della relazione. Tanto che infine l'unica cosa che può offrire è il sacrificio di sé, del proprio corpo.

Se è vero che almeno il progetto di *La strada per Roma* (1991) risale ad anni giovanili e la stesura definitiva a dopo *Memoriale*, non è del tutto privo di senso

parlare qui del suo ultimo libro pubblicato, dato che in esso si può osservare un diverso modo di intendere la penetrazione dell'elemento corporeo dentro la narrazione. Guido Corsalini è circondato da segni che gli riflettono, come su uno schermo, le sue reazioni emotive e percettive. Le riscontra nei colori, nei gesti, nei vestiti, nelle ombre, negli odori, nei riquadri visuali, nelle voci, nelle superfici di oggetti e corpi. Il suo tempo pare scandito dall'universo dei cinque sensi, che dicono senza e fuori dalle parole ma sono ugualmente significativi anche se ambigui. A lungo sulla soglia di una partenza e ugualmente sul piede di ritorno, imbarazzato a disfarsi delle luci della sua città, la riluttanza profonda a prendere una decisione ci viene trasmessa e raccontata da Volponi soprattutto tramite questo insieme necessariamente frammentato di apparizioni fugaci, di emozioni sensoriali imprecise ed emozioni irrisolte. Come se il linguaggio delle sensazioni corporee non pienamente compreso dalla mente di Guido, per quanto ascoltato e registrato almeno da chi legge, costituisse una trama silenziosa, inconscia, anch'essa del tutto corporea. Come se una grammatica e una sintassi dei gesti e delle sensazioni corporee si sostituisse alle deissi temporali e pronominali su cui si fonda la tenuta logica e la coerenza mnestica della narrazione. Guido è un personaggio raccontato, il soggetto che fa l'esperienza non scrive ma viene scritto.

Ma in *La macchina mondiale* (1965) Volponi ripete la finzione di un personaggio che scrive per sé e per gli altri la propria storia, la propria versione. Ma questa volta Anteo Crocioni non ha desiderio di spiegare una vicenda, o almeno lega la sua arringa (di autodifesa o di autoaccusa) al progetto del grande trattato da cui dipende ogni cosa accaduta in relazione con le sue azioni. La sua stessa vita diventa depositaria e il suo corpo testimone (neppure fosse un martire) di questo sforzo non riuscito di scrivere il trattato universale della macchina del mondo (creazione, funzionamento, scopo). E così come non può compiersi lo squadrnamento della struttura visibile e invisibile del mondo, allo stesso modo non può compiersi il progetto di vita che dovrebbe scaturire da esso. Crocioni dopo errori, violenze, forzature, disperati atti di ristabilire e realizzare l'ordine della macchina, deve arrendersi. E così non ha altra coerente alternativa di scomparire interamente e si fa esplodere, lasciando solo il resoconto del suo fallimento. Insomma il personaggio di Volponi, che lega l'etica del corpo alla realizzazione dell'ordine cosmico e terrestre, lega fatalmente il destino del corpo alla possibilità di esplicitazione (e realizzazione) di quel sistema impossibile. L'azione di scrivere pare alla fine testimoniare questa mancanza di totalità. Anche in questo caso il legame tra vita e scrittura, esistenza e reificazione, è affidato a un errore.

La conferma della funzione autenticante ma priva di vero della scrittura in prima persona narrante è nuovamente rimessa in scena nel successivo romanzo

Corporale (1974), che sin dal titolo allude alla profanazione dei simboli della recezione della ψυχή (*psyché*), altra forma di manifestazione della vita, ma anche alla profanazione della sacralità del corpo, anche inteso come capitale individuale. Il corpo di Gerolamo Aspri, nei suoi sdoppiamenti e nelle sue tendenze alienanti, è davvero al centro di una metamorfosi ipertrofica: nel senso che di tutto si nutre e smisuratamente si accresce. Il corpo di Aspri non sembra più in grado di contenere la sua biografia, e la stessa storia umana pare indirizzata da una volontà aliena a entrare in conflitto con il *bios* di Gerolamo: che si protegge, progetta il suo rifugio atomico che lo renda autonomo, sogna per sé un corpo diverso che accolga tutto quel che si oppone alla sua apparenza (maschera, profilazione), lasciando che l'inconscio si materializzi in un'altra identità, due gambe con una propria storia da raccontare. Qui, il degrado del corpo si oppone al concetto di distruzione, anzi quasi l'annientamento improvviso (la bomba) pare una consolazione rispetto alla lenta consunzione del corpo (il tempo). E mentre si protegge da tutto ciò che cade dal cielo, bomba o destino, meteore o eternità, preferisce scomparire, ormai forse sin troppo scoperto nella sua dimensione corporale: al suo posto un quaderno, quale ultima traccia di un passaggio in terra, metaforica scialuppa su cui trasferire ogni speranza di rivelazione.

Credo sia superfluo ormai insistere sulla frequenza in Volponi dell'intenzione di produrre un rapporto abrasivo e antagonistico tra le realtà dell'esperienza e il racconto di essa: che poi è anche un modo per mostrare quanto ci sia di animale nella specie più tecnologica evolutasi sulla Terra. Certo il *Sapiens sapiens* è comunque un animale, per quanto abbia trovato già da alcune migliaia di anni alcune protesi eccezionali: il fuoco, gli utensili, il disegno, la scrittura. Che poi è certamente quest'ultima pratica a stimolare di più l'immaginazione di Volponi, questo ambito di comunicazione e di produzione di oggetti (Volponi operava ancora in un'epoca in cui il potenziale immateriale delle funzioni raccolte nel libro erano ancora agli albori, e proprio l'Olivetti ne era il fulcro aziendale e tecnologico) che aveva completamente assorbito l'identità biologica dell'umano.

Un precedente importante aveva stabilito la necessità di ripensare l'umano sia tramite la finzione di personaggi sia tramite il compiersi dell'umano nella tecnologia. Mi riferisco naturalmente a Luigi Pirandello, che in particolare nel romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1916-1925) aveva avuto accostato il corpo del personaggio alla sua estrinsecazione per mezzo delle tecniche artistiche, nonché creato un meccanismo di identità/autenticità finzionale nella misura del diario narrante che si corregge da sé nel tempo, e aveva poi assegnato alla scrittura la più ferma capacità di salvare il sé dall'oblio (mi riferisco all'afasia traumatica finale che colpisce l'eroe Serafino che può

comunicare, forse anche ricordare, perché è nel flusso della scrittura del diario che non ha bisogno della mediazione della voce ma da intimità si fa subito oggetto-scrittura di diretta comunicabilità). Il corpo biologico, per lo meno fisiologico, in questo modo era stato agganciato al compimento biografico, facendo sì che, pur partendo dallo smarrimento personale iniziale che lo pone in una situazione di indefinita marginalità, il personaggio riacquistasse se non proprio protagonismo, almeno centralità di testimone.

I testimoni volponiani, cioè quasi tutti i personaggi che ha inventato, analogamente si muovono su questo confine, su questo limite, tra continuità e interruzione biologica e quello della traccia organica lasciata nella materia scritta, recettore e depositaria ambigua di una forza animale e vivente, eppure sostanzialmente inorganica. Ma certo, mentre in Pirandello la vita testimoniata (come anche era stato in *Il fu Mattia Pascal*) trova compimento nel testo che la traghetta a una nuova vita, almeno nella pelle e nella memoria di chi legge, in Volponi a chi legge è data la sola possibilità piena di ascoltare un testimone inautentico e fallimentare, mentre la carta decisiva, quella che perde la corruzione del soggetto scrivente, si può solo sbirciare, appena sapere che ci sarebbe potuta essere. Il che equivale a dire che non ci può essere.

Nel racconto del dissolvimento di questo strumento di “umanizzazione” si può anche leggere il racconto postumano *Il pianeta irritabile* (1978), nel quale si muove il gruppo di animali circensi sopravvissuti al disastro atomico. Sono viventi che ormai hanno miscelato ciascuno nel proprio corpo un insieme oscuro di prerogative della specie umana (cosa che in questo senso ci restituisce una tendenza a riempire di umanità i caratteri degli animali non umani). Il gruppo sembra rimanere legato al passato (alla sua memoria e percezione non certo alla possibilità di riproporlo o restaurarlo) solo da un lacerto di scrittura fragilissima affidato a una carta sottile, che neppure riescono a usare nella maniera consueta, cioè leggendo, ma ingeriscono, come se appunto la scrittura fosse il corpo del sacro apparecchiato sul foglio che funge da corporale. Gli animali post catastrofe sono così testimoni della fine della possibilità di testimoniare, un paradosso che riduce la vita a mera progressione biologica e la esclude da un suo compimento nella narrazione. Nessuna biografia è più possibile per questi primi esseri del caos, pianeta in cui ogni limite tra specie è stato sorpassato in un istante, e quindi i singoli individui non hanno più alcuna necessità di affermare la propria umanità, che nel senso comune si avvera nella coerenza del compimento autobiografico.

Senonché questa misura catastrofista pare invece moderarsi in un successivo progetto narrativo, *Il lanciatore di Giavellotto* (1981), che è una storia sorprendente per una certa sua classicità dell’agire narrativo rispetto alle altre storie e che tuttavia ripropone con chiarezza la continuità tra corpo e

scrittura, benché in modo assai diverso. Sullo sfondo storico del fascismo, agganciata cioè a un periodo di contraddittoria esaltazione della virilità e la repressione della libertà, la vicenda di Damìn si snoda tragicamente su un'idea di violazione del segreto del sesso, che per il giovane in formazione è un tabù ostile. Ma Damiano Possanza, nonostante riesca a manifestare i suoi talenti sia nello sport che nel disegno, sembra proprio che non riesca a lasciare traccia tramite essi. La scuola del libro dà opportunità a Damìn di manifestare la sua abilità di guidare il gesto nel comporre la figura e poter anche in questo modo esercitare un controllo su sé e sulle cose; la sua abilità di lanciatore di giavellotto racconta invece la liberazione violenta di un'energia repressa, che trova nel gesto di scagliare un oggetto lontano una metaforica sensazione di potenza. Ma il destino del giovane non è in linea con nessuna delle due possibili realizzazioni: dopo il gesto truculento che punisce la sorella, rea di aver accettato le lusinghe del richiamo del sesso, Damìn si suicida lanciando sé stesso oltre il parapetto di un ponte sul fiume, cercando la morte con un gesto che assomiglia grottescamente al lancio del giavellotto. Anche in questo caso, insomma, nessuna abilità umana riesce a frenare l'annullamento del corpo, che non può sublimarsi in alcuna rappresentazione, neppure nel disegno.

Termino qui una rassegna sintetica, che spero non risulti superficiale bensì sufficientemente ampia, per mostrare linee di continuità e varianti nei modi in cui Volponi rappresentò la relazione conflittuale tra la storia e gli strumenti per farla. Sotto un profilo che definirei formale, il fatto che il personaggio fallisca nei diversi tentativi di dare maggior durata al sé e che la scrittura sia ambita in quanto materia/luogo di coagulo della vita dei corpi, può anche essere considerata figura di una autorialità attiva nello spargere tracce, come se Volponi si confrontasse con l'ipotesi speranzosa che scrivendo si attivi un processo di reificazione, cioè concretizzazione e riduzione della presunta astrazione spirituale delle idee a cosa e materia. Ma se questa tensione è a sua volta segno di una posizione ideologica, non lo interpreterei come la semplice denuncia dello scollamento tra un programma di scrittura e la vita, bensì come appello poetico all'urgenza di mettere alla prova quanto la scrittura sia il prodotto di un agire corporeo.

Il corpo ha diversi modi di affermarsi nello spazio della presenza e delle relazioni. Se ne possono indicare almeno tre. Un modo etico, cioè il manifestarsi nei modi di agire, e in questo senso diventa rivelativo del carattere dei personaggi (sono fatto così). Un modo morale, cioè le azioni come manifestazione pratica dei fini, un modo che mette in gioco le intenzioni, gli automatismi indotti o i desideri (faccio così per un certo scopo). Un modo eziologico, che cerca di spiegare o giustificare il comportamento ricollocandolo entro un flusso di cause (ho fatto questo a causa di).

Ora, questi tre diversi modi con cui il corpo manifesta la sua presenza, nella storia della cultura hanno un'evidente complicità nel coadiuvare la narrazione escatologica, la cui ambizione (perdonate la diminuzione della portata teologica nel darne ora una definizione ma è chiaro che mi interessa il meccanismo logico che viene attivato) è quella di ricreare un'identità al di là del tempo dell'esperienza. Come guardare un sistema senza farne parte, così si aspira alla perspicuità dell'interezza di un vivente senza l'interferenza del punto di vista del vivente stesso. Mi pare che sia un principio di identità che si correla strettamente a quello di alterità, e che in un certo senso opacizza e indebolisce il ruolo della diversità. Il compimento del destino (*tuke* o *nemesis*) o la realizzazione della predestinazione (regno dei fini) sono comunque, nonostante l'evidente diversità nell'immaginare la ripetizione, un modo di pensare l'accordo estremo tra individuo e natura, tra unità biologica e cosmo, tra singolo e ambiente.

Non so bene cosa pensasse Volponi in proposito, se avesse un'idea chiara sulla necessità di superare lo stallo autobiografico pensato sul modello escatologico o anche solo si ponesse alcuni dei problemi così come ho voluto farli emergere qui. Penso, parlo e argomento prima di tutto come un lettore che vorrebbe valorizzare certe spinte di significati che i racconti volponiani suscitano nell'atto della lettura e il modo in cui interferiscono nell'immaginario. I conflitti tra corpo e scrittura, per quanto rimangano irrisolti e costituiscano il nucleo della drammatizzazione e spesso dell'avverarsi del tragico degli eventi, per me in Volponi non manifestano la perdita del significato o la fiducia nella possibilità di significazione. Come se egli fosse un nichilista del senso. Li interpreto, invece, come una spinta a immaginare la scrittura qual strumento del corpo, perché è il corpo che la produce, proiettandosi così in un'alterità spaziale e temporale rispetto al soggetto. Quando la scrittura ne diventa una protesi, prolunga il soggetto scrivente oltre i suoi limiti fisici, ma ciò facendo lo condanna (ammesso che non sia invece una liberazione, nonostante lo strappo e la lacerazione) all'estraneità, alla diversità. Per questo, credo, quando Volponi stressa i criteri di autenticità nel creare personaggi impegnati nell'esercizio, per loro sempre vitale ma alla fine spesso esiziale, di auto-profilazione, non è mai veramente in questione l'autenticità ma semmai la rappresentazione di una specie di ingenuità etica che crede che la diversità non faccia parte della nostra identità relazionale. Ho l'impressione che, nolente o volente, Volponi abbia utilizzato la scrittura non tanto come strumento di smascheramento dell'inautentico o del finzionale ma come grimaldello per accedere all'autentica diversità, all'autentica non appartenenza che la scrittura produce.

Potrei fermarmi qui. Però desidererei terminare con la condivisione di alcune prospettive critiche. Perché nel sostenere questa ipotesi di lettura,

cioè che Volponi vedesse nella scrittura una continuazione del corpo, non è certo mia intenzione presumere che quel che c'era da dire e interpretare a proposito della sua opera trovi in questo aspetto una quadra teorica. Credo invece che la questione della diversità tra soggetto carnale e la sua astrazione relazionale possa essere presa come punto di inizio per l'analisi di alcune tentazioni poetiche e alcune atmosfere emotive che danno figura ad altre immagini ideologiche volponiane.

Giusto una, cui accennare appena, che mi pare molto urgente: la questione della violenza. Le sue storie ne sono intessute e i suoi personaggi ne sono intrisi sino allo spasimo e al parossismo; una violenza che per l'appunto si manifesta nell'offesa del corpo (e nelle pagine precedenti c'è già un elenco parziale delle brutalità e delle violenze perpetrate o subite). Queste offese paiono tutte emergere da un rapporto problematico con l'identità, cosa tradizionalmente (o forse per definizione) costitutiva di ogni poetica del personaggio. Se tale identità è critica, in Volponi, ciò non accade perché non riesca a manifestarsi, o non riesca ad essere detta, o perché rimanga incompresa: più nettamente l'identità viene vissuta (dai personaggi ma anche da cui legge) come qualcosa che non rientra in un quadro di omologazione. Dunque, nel momento in cui si afferma o si manifesta in quanto identità, finisce tuttavia per occupare uno spazio marginale, cioè finisce per subire la violenza dell'emarginazione; e così viene rifiutata, sottomessa, violata in quanto diversità.

Ecco quindi che una tale prospettiva ci aprirebbe la strada verso una riflessione e una serie di necessari accertamenti di come l'idea stessa di capitale umano (la capitalizzazione di corpo e mente, di *zoè* e *psyché*) circolasse nelle visioni (violente) di Volponi. E magari accertare se vedesse una continuità (malvagia) tra sfruttamento e predazione delle risorse della natura con le pratiche di sottomissione dei deboli, di coloro che sono ridotti alla marginalità economica e sociale, come appunto si diceva a proposito dell'invenzione della diversità. Se magari vedesse nella strada evolutiva dell'*homo* il rafforzarsi di quella terribile e temibile capacità di imitare e appropriarsi dei poteri della natura, innescando un effetto di alienazione dei beni da lei prodotti e così, in un certo senso, si sostituisce ad essa. Sarebbe utile, credo, legare le poetiche volponiane alla discussione odierna sulle culture postumane, che caratterizzano l'Antropocene e la Capitalocene. Non fosse altro perché oggi disponiamo di questi strumenti culturali per pensare e capire la dimensione politica e marxista dell'invenzione volponiana, polemica e aggressiva verso la sua contemporaneità, dalla quale non si può prescindere in nessun modo.