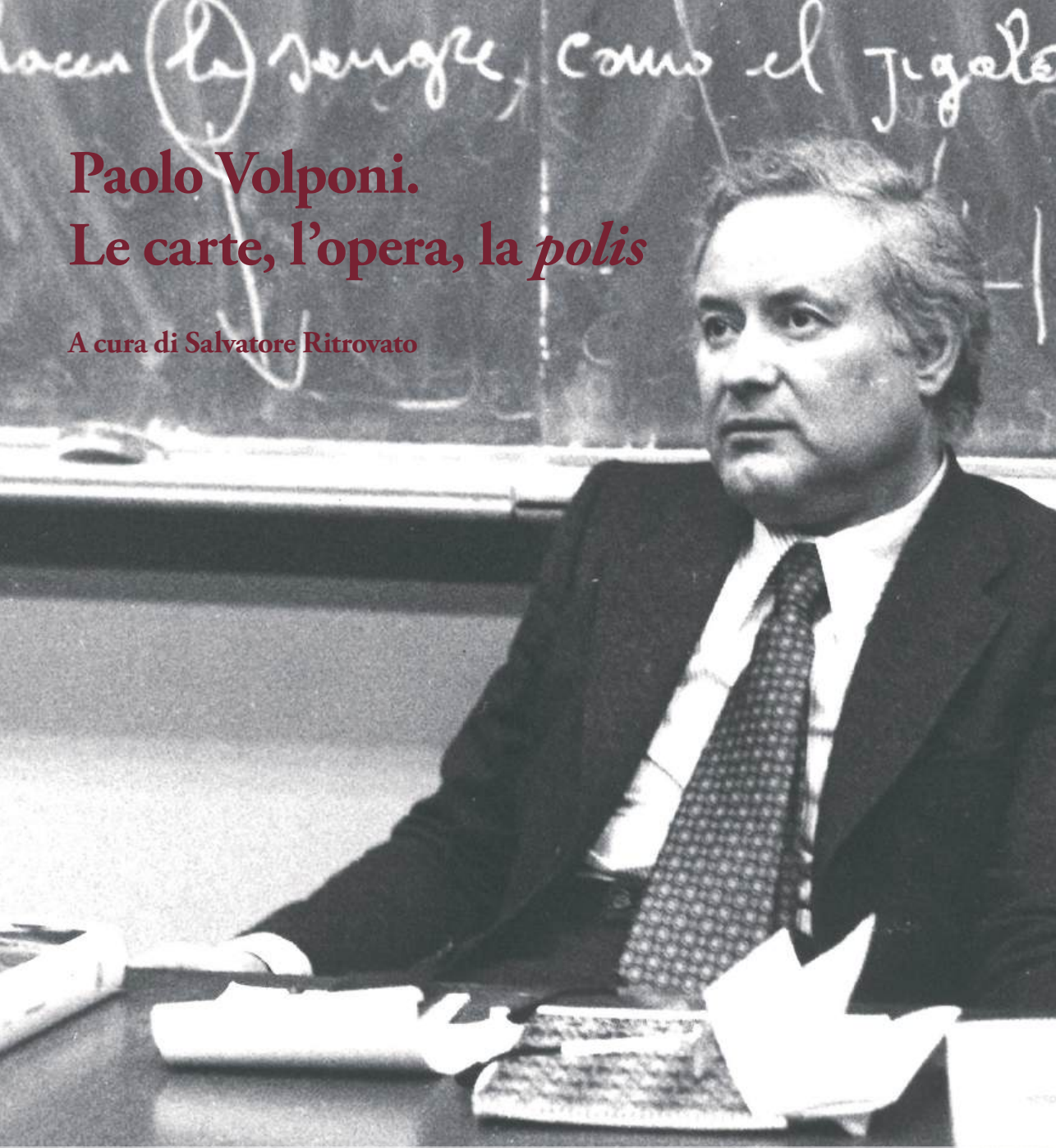




# Paolo Volponi. Le carte, l'opera, la *polis*

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 BONO-MO (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](http://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](http://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),<br>a cura di Salvatore Ritrovato | 249 |

Alessandro Boccia

PERSISTENZA DEL MODERNO  
NEL *LANCIATORE DI GIAVELLOTTO* DI PAOLO VOLPONI<sup>1</sup>

*Sinossi:* Il saggio si propone di mettere in luce alcuni elementi di continuità tra *Il lanciatore di giavellotto* di P. Volponi e la tradizione del romanzo realistico italiano, in una linea che va da Verga a Cesare Pavese. L'autore analizza aspetti della strategia narrativa, del sistema dei personaggi e dell'ambientazione del testo, mettendo in luce il rapporto tra la dimensione del racconto e quella della storia collettiva, in una tensione tra necessità e libertà che rimanda alla tradizione del modernismo novecentesco.

*Parole chiave:* realismo, modernità, tradizione, personaggi, storia

*Abstract:* The essay aims to highlight some elements of continuity between *Il lanciatore di giavellotto* by P. Volponi and the tradition of the Italian realistic novel, in a line that goes from Verga to Cesare Pavese. The author analyses aspects of the narrative strategy, the system of characters and the setting of the text, exploring the relationship between the dimension of the story and that of collective history, in a tension between necessity and freedom that refers to the tradition of twentieth-century modernism.

*Keywords:* realism, modernity, tradition, characters, history

---

<sup>1</sup> Questo scritto, concepito in vista delle celebrazioni volponiane del 2024, si giova in misura non piccola dell'amichevole conversazione con i colleghi dell'IIS «Raffaello» di Urbino, dove si organizza da diversi anni un seminario di autoaggiornamento sulla letteratura contemporanea europea. Mi è caro in questa sede ringraziare i colleghi Lorenzo Carnevali, Sante Remedìa, Fernanda Mazzoli e Benedetta Lazzarini per queste occasioni di confronto e di discussione; un ringraziamento particolare, tra questi, a Stefano Bedini, che mi ha dato il suo benvenuto a Urbino regalandomi una copia proprio del *Lanciatore di giavellotto*. Desidero esprimere altresì la mia gratitudine al Prof. Salvatore Ritrovato, che ha avuto la pazienza di leggere per primo queste note.

## 1. Definizioni

*Il lanciatore di giavellotto* di Paolo Volponi viene pubblicato nel 1981.<sup>2</sup> Nel panorama letterario di quegli anni si comincia a profilare una certa stanchezza verso l'epoca degli sperimentalismi letterari, mentre almeno due romanzi d'autore, che sono anche enormi successi commerciali, *La Storia* di Elsa Morante e *Il nome della rosa* di Umberto Eco, ridefiniscono i rapporti tra scrittore e pubblico, riportando in auge le forme del romanzo tradizionale, e inaugurando (con Eco) la stagione del postmoderno. In questo contesto, Volponi mette in campo tutta la sua energia creativa, pubblicando in un breve giro di anni, dopo l'accoglienza negativa di *Corporale*, ben tre romanzi, *Il sipario ducale* nel 1975, *Il pianeta irritabile* nel 1978 e *Il lanciatore di giavellotto* nel 1981. Queste opere contribuiscono a completare quell'attraversamento della storia italiana del Novecento che il complesso della narrativa volponiana costituisce, aggiungendo, con *Il lanciatore di giavellotto*, l'indagine del recente passato fascista.<sup>3</sup> L'opera di Volponi, infatti, recupera dalla tradizione più illustre della letteratura italiana (da Foscolo a Montale) il senso della scrittura come terreno di confronto con la storia e le sue ragioni. Come sostiene in modo persuasivo Salvatore Ritrovato:

Diversamente dall'opera di altri scrittori che si rivelano nella loro interezza sin dal primo lavoro, l'opera di Volponi, presa nel suo vasto e complesso insieme, disegna [...] un movimento irreversibile in direzione di una scrittura in perenne

<sup>2</sup> Sulle vicende redazionali del romanzo, cfr. i rilievi di E. ZINATO, *Commenti e apparati, Il lanciatore di giavellotto*, in P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, vol. II, Einaudi, Torino 2002, pp. 757-764. Le carte relative al *Lanciatore di giavellotto* sono attualmente conservate presso l'Archivio della Fondazione Carlo e Marise Bo, Fondo Volponi, serie 2 (prosa narrativa), sezione 4, faldoni 1-3.

<sup>3</sup> Cfr. su questo punto M. C. PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Le Lettere, Firenze 1997, p. 15: «La realtà collettiva e quella individuale, la storia pubblica e la storia privata, il contesto generale ed il minimo particolare, si intrecciano [...] nelle pagine di Volponi, in un continuo rapporto di interdipendenza che trascende quindi l'esperienza specifica, singola di ogni personaggio per inserirla sempre in un contesto più ampio e generale, di cui essa diviene, semmai, dimostrazione emblematica, immagine esemplare, nodo essenziale che da essa e intorno a essa, svolge il filo del proprio percorso di conoscenza e indagine. C'è a questo proposito da notare come ogni romanzo sia appunto caratterizzato da un'ambientazione storica che, per quanto riguarda i primi cinque libri, copre in pratica il periodo che va dall'immediato dopoguerra al 1970, con un iter temporale progressivo che si interrompe con il salto nel futuro – il 2293 – del *Pianeta irritabile*, per retrocedere, con *Il lanciatore di giavellotto*, agli anni del fascismo e dell'entrata in guerra, e quindi giungere con *Le mosche del capitale* nel pieno della società postindustriale».

tensione con la storia (i termini usati qualche anno fa erano “liberazione” e “conflitto”); una scrittura che non si accontenta della semplice registrazione della realtà, ma cerca ovviamente di andare “oltre”, attraversandola non tanto con uno sperimentalismo condotto sulla forma dei generi adottati, o sulla lingua letteraria, ma direttamente sulla facoltà mimetica, cioè sulla rappresentazione della realtà.<sup>4</sup>

In questo saggio analizzeremo in particolare il senso che acquista in Volponi il ricorso ad una narrazione oggettiva, legata a modelli veristi e neorealisti,<sup>5</sup> al di là dell’esigenza, certamente presente, di divulgare il proprio lavoro ad un pubblico più ampio di quello rappresentato dagli intellettuali e dagli addetti ai lavori.<sup>6</sup> Non ci riferiamo qui tanto alla *lèxis* del romanzo, in cui vibra il corposo lirismo proprio dello stile volponiano, quanto alle scelte compiute dall’autore in ordine alla narrazione.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Cfr. S. RITROVATO, *All’“ombra della memoria” di Volponi*, in *All’ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Metauro, Pesaro 2013, p. 14. Ritrovato è stato anche il curatore, insieme a Donatella Marchi di una prima, importante messa a punto critica dell’opera di Volponi, con il volume *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*, a cura di S. Ritrovato e D. Marchi, Metauro, Pesaro 2007, che raccoglie gli Atti del Convegno *Pianeta Volponi* (Urbino-Urbania-Cagli, 2-4 novembre 2004), organizzato da Teatro Aenigma e Teatro CUST 2000 Urbino, in occasione del decennale della morte dello scrittore.

<sup>5</sup> Su questo punto, v. il fondamentale articolo di G. SANTATO, *Note sul più recente Volponi. Il lanciatore di giavellotto*, in «Otto-Novecento», VII, maggio-agosto 1983, p. 217.

<sup>6</sup> Come afferma E. ZINATO, in *Commenti e apparati, Il lanciatore di giavellotto* cit., pp. 768-769: «L’autore puntava infatti su un vasto successo di pubblico e di critica che non vi fu, e considerò la strategia dell’editore la responsabile della modesta accoglienza del testo». Sulla questione dell’oggettività della scrittura, e sul conseguente collocarsi della vicenda piuttosto nell’ambito della storia che in quello della memoria, abbiamo una preziosa testimonianza dello stesso Volponi, in una nota manoscritta citata ancora da E. ZINATO, in *Commenti e apparati, Il lanciatore di giavellotto* cit., p. 763: «Questo romanzo è tutto inventato; progettato e scritto anzi lontano dall’area delle esigenze, dei ruoli e dei riflessi personali; con l’impiego deliberato di tutta la mia cultura e di un metodo oggettivo di scrittura [corsivo nostro]».

<sup>7</sup> Cfr. ancora G. SANTATO, *Note sul più recente Volponi. Il lanciatore di giavellotto* cit., p. 210, il quale sottolinea la qualità pittorica della scrittura volponiana, descrivendone la capacità di rappresentare i rapporti interpersonali ricorrendo a *pattern* visuali: «L’asse verticale cielo-terra (la nuvola e il fico, punti di riferimento dell’osservazione del mondo da parte di Damiano Possanza, il nonno del protagonista) guida con sicurezza lo sguardo, così come è salda la continuità tra i cicli e tra le diverse forme della vita». Una conferma dell’analisi di Santato può essere vista nella corrispondenza tra l’immagine da lui chiamata in causa, che è quella che apre il romanzo, e un dipinto che certamente Volponi conosceva, la *Pala Gozzi* di Tiziano, conservata nella Pinacoteca Civica “Francesco Podesti” di Ancona. Anche l’immagine successiva, in cui la felicità di Damìn è resa attraverso la sua rappresentazione al centro di un triangolo ideale, i cui due vertici sono costituiti dalla madre, verso il cui seno il bambino

## 2. La questione del genere, l'architettura del romanzo

*Il lanciatore di giavellotto* intrattiene un rapporto allusivo con il genere del romanzo storico, mirando alla ricostruzione di precise situazioni e circostanze del passato di una società ben individuata, in un amalgame di finzione e realtà.<sup>8</sup> L'ossatura del romanzo è nella concreta situazione sociale, politica ed economica di un paese dell'Appennino marchigiano, Fossombrone, il cui destino viene calato nelle dinamiche più vaste dello sviluppo capitalistico degli anni Trenta del Novecento. D'altra parte, lavorando su un contenuto emotivo e sentimentale legato alla memoria (anche autobiografica), lo scrittore si propone uno scrupolo di freddezza analitica, descrivendo in modo distaccato, impassibile, gli oggetti del suo racconto.<sup>9</sup>

La pretesa di dominio assoluto sulla materia narrata viene però stemperata dall'uso della funzione del narratore, la cui onniscienza è quella, in tono minore, della voce collettiva di una comunità rurale.<sup>10</sup> In questa chiave, affiora talvolta dalla tessitura linguistica del romanzo il dialetto, in alcuni momenti

---

si protende, e dal nonno, rimanda al motivo iconografico della "Madonna del Latte", assai diffuso nel Rinascimento.

<sup>8</sup> Una spia di questa collocazione di genere è rappresentata da presenza di intertitoli che illustrano sobriamente il contenuto dei diversi capitoli. Lo stile adottato per questo elemento paratestuale è quello inaugurato da Walter Scott, e destinato a diffondersi nel corso dell'Ottocento nella narrativa "seria". Si cfr. su questo punto G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, ed. it. a cura di C. M. Cederna, Einaudi, Torino 1989, pp. 300-303; di carattere diverso gli intertitoli dei capitoli del *Nome della rosa*, uscito un anno prima del *Lanciatore di giavellotto*, e che si collegano piuttosto alla tradizione della narrativa comico-parodica, estendendosi poi alla tradizione dei romanzi avventurosi con uno sfondo educativo (alla *David Copperfield*), cfr. ivi, pp. 296-297. Gli intertitoli volponiani appaiono in realtà come un tipo intermedio tra i due e sembrano tradire l'intento di presentare il libro come un oggetto pedagogico, in cui la materia sia indicata con chiarezza (non c'è però la brillantezza, il sottile *humour* che caratterizza gli intertitoli "avventurosi"). V. SPINAZZOLA, in *Un vecchio saggio e i turbamenti del giovane Damin*, in «L'Unità», 18 giugno 1981, vede negli intertitoli una «forte volontà del narratore di scandire gli episodi e di «sorvegliare dall'alto» la narrazione». In effetti gli intertitoli servono ad accentuare ulteriormente, attraverso l'inserimento di un grado intermedio della narrazione, la distanza tra autore e narratore. Questa strategia non è senza conseguenze per l'interpretazione generale del romanzo, v. *infra*, n. 37, quanto osserviamo sulla natura "omodiegetica" del narratore del *Lanciatore di giavellotto*. Sullo stile "realistico" di Volponi, cfr. G. RABONI, *Un giavellotto nel cuore del fascismo*, in «L'Unità», 13 giugno 1981, dove, però, il "realismo" diventa un "realismo di simboli".

<sup>9</sup> Cfr. *supra*, n. 6.

<sup>10</sup> La presenza sottotraccia di questa matrice "popolare" del romanzo affiora nel capitolo finale, laddove la vicenda del giovane Damin appare esplicitamente trasformata in racconto collettivo, memoria tramandata: «Molti narratori mettevano in evidenza le responsabilità della

di maggiore densità espressiva, portando con sé i segni di una visione del mondo e degli affetti umani. È contro questo sfondo che si stagliano, nella loro evidenza assoluta, potentemente realistica, gli oggetti, le situazioni, le immagini che scandiscono il dramma del protagonista, lasciando affiorare il suo tragico punto di vista.

Al centro del romanzo di Volponi c'è un'educazione sentimentale mancata,<sup>11</sup> sullo sfondo del fascismo. Siamo nei primi anni Trenta. Il protagonista, Damìn, primogenito di una famiglia di artigiani, produttori di vasi e pentole in ceramica, di Fossombrone, dall'eden familiare in cui gode incontrastato dell'amore della madre, Norma Coramboni, e del nonno, Damiano Possanza, viene precipitato in un inferno di "dolore" dall'esperienza scioccante della "scena primaria". Spia infatti Norma, e assiste al momento in cui questa tradisce il marito con il gerarca Traiano Marcacci.

Questo fatto costituisce, nella *fabula* del romanzo, la "rottura dell'equilibrio" (torneremo più avanti su questo punto decisivo). Da questo momento in poi la vita di Damìn diventerà una *quête*, ormai al di fuori della famiglia, alla scoperta del mondo e delle sue ragioni incomprensibili. È giustificabile il tradimento della madre? È possibile uscire dal cerchio soffocante del suo amore, ricostruire una visione del mondo accettabile?

In questa ricerca, Damìn incontra diversi personaggi, educatori e pedagoghi occasionali. Possiamo dire, anzi, che i personaggi del romanzo si dispongano tutti, a raggiera, intorno al bambino ormai tormentato dal "dolore"<sup>12</sup>

---

madre e del padre, mentre altri preferivano insistere sulla parte avuta dal nonno in tutta la vicenda; alla luce poi della sua inaspettata conclusione», cfr. *Lanciatore*, p. 218.

<sup>11</sup> Sulla questione della natura del romanzo, da leggersi come *specimen* pedagogico (e, se la nostra interpretazione è plausibile, come *specimen* di una pedagogia fascista), è ancora lo stesso Volponi a fornire, nei suoi appunti di lavoro, degli indizi preziosi. Scrive infatti l'autore: «[Il *lanciatore di giavelotto*] è, almeno vuol essere, un romanzo sulla conoscenza; anche se la conoscenza non viene mai raggiunta e se le sue qualità sono ricavate solo dal negativo delle sue disgrazie. Tuttavia vuole incitare alla conoscenza; la indica, individuandola appena, in fondo a un percorso accidentato e insanguinato, come la riva ferma e salubre, l'unica alla quale sia possibile approdare con buone qualità e progetti e costruirvi sopra un bene sociabile, agibile e duraturo» (cfr. E. ZINATO, in *Commenti e apparati, Il lanciatore di giavelotto* cit., p. 763); come si vedrà alla fine del presente saggio, la "riva ferma e salubre" del *Lanciatore di giavelotto* non è in ogni caso qualcosa di immobile, di dato una volta per tutte. Piuttosto consisterà in un appello a vigilare, a mettere in discussione qualsiasi pedagogismo, qualsiasi visione cristallizzata delle cose: è solo sulla discussione continua, appassionata e responsabile, verrebbe da dire, che si può costruire "un bene sociabile, agibile e duraturo".

<sup>12</sup> Come ha ben chiarito G. SANTATO, *Note sul più recente Volponi. Il lanciatore di giavelotto* cit., p. 214 n., quello del "dolore" è "un vero e proprio lessema narrativo" del romanzo; il romanzo è cioè strutturato attorno alla ripetizione ossessiva di *pattern* comportamentali agiti

per l'oltraggio subito, assumendo per lui una funzione educativa. I due poli della *paidèia* di Damìn sono Amilcare Occhialini, singolare figura di calzolaio, anarchico e poi comunista, che impartisce le sue lezioni mentre lavora in bottega, e lo stesso Traiano Marcacci, che esercita sul bambino il fascino dell'autorità trionfante, del nemico invidiato, diventando una sorta di alter ego del padre assente.<sup>13</sup>

Damìn, nella ricerca di una via di salvezza, diventa campione di lancio del giavellotto, poi disegnatore ammirato da tutti all'Istituto d'Arte di Urbino. Ma il suo destino è segnato. Nel corso di una festa rurale organizzata dal fascio

---

dal protagonista nel suo determinarsi, inchiodarsi, ad un destino di sofferenza. Deriva da tale ciclicità, a cui è impossibile sfuggire, la natura "tragica" della vicenda di Damìn, come già sottolineava G. RABONI, *Un giavellotto nel cuore del fascismo* cit., mettendo in luce come il romanzo sia «totalmente, univocamente tragico. Che cosa significa tragico? Significa [...] che i personaggi [...] portano sin dall'inizio dentro di sé e quasi su di sé, come una maschera d'osso o d'argento, il proprio destino [...] (il destino, il fato non è una malattia che ci cresce dentro a poco a poco, a nostra immagine, ma un animale più grande del vero che abita visibilmente sulle nostre spalle o sulla nostra testa)».

<sup>13</sup> Nella dimensione "pedagogica" del romanzo a cui abbiamo accennato la scuola, che Damìn non sopporta, non poteva, ovviamente, essere trascurata. Delle lezioni, ci informa il narratore, «seguiva appena la lettura delle novelle di *Le veglie di Neri*» (cfr. P. VOLPONI *Il lanciatore di giavellotto*, Einaudi, Torino 2015, cap. IV, p. 45, d'ora in poi semplicemente *Lanciatore*). Si tratta della più famosa raccolta dello scrittore maremmano Renato Fucini (1843-1921), tra i protagonisti del dibattito sul verismo nella Firenze capitale d'Italia (1865-1870). La presenza di questo oggetto provoca un effetto di *mise en abyme*: sia il romanzo di Volponi che le novelle di Fucini costituiscono un racconto degli "umili" italiani, una rappresentazione di quel "popolo", oggetto di narrazione a partire almeno dall'archetipo manzoniano. L'episodio in cui si allude alle *Veglie* presenta in effetti una moralità manzoniana. La professoressa di Damìn lo rimprovera aspramente, umiliandolo, perché il bambino, leggendo la novella *L'eredità di Vermutte*, avrebbe storpiato la pronuncia del francese 'vermouth'. In realtà, Damìn ha letto bene. L'ignorantissima professoressa non sa che la bevanda è stata commercializzata in Italia (dalla ditta Carpano, nel 1876), e che l'origine del nome è dal tedesco 'Wermut' ('assenzio'), ma soprattutto che nel testo di Fucini si riproduce la parlata vernacolare toscana, che ne pronuncia in tal modo il nome. Come in Manzoni, la superiorità linguistica, qui solo apparente, ma, come nel modello, ancorata ad un sapere libresco e inutile, serve per fondare la sottomissione sociale (non c'è bisogno neppure di citare il *latinorum* dell'avvocato Azzecagarbugli). L'esatto titolo della novella è *L'eredità di Vermutte*, che non compare nelle *Veglie di Neri*, ma in un'altra raccolta fuciniana, cioè *All'aria aperta*. *Le veglie di Neri* contiene invece una novella dal titolo *Nonno Damiano*, in cui si narra del profondo rapporto d'affetto tra nonno Damiano e la sua nipotina Teresa, la cui tragica fine ha aspetti analoghi a quelli della morte di Lavinia (e al rapporto basato sul dolore e sull'assenza che alla fine del *Lanciatore di giavellotto* si crea tra Damiano e Norma). Il romanzo dell'educazione sentimentale fallita è naturalmente un romanzo di educatori fallimentari. Volponi rappresenta la scuola come luogo in cui si consolida il privilegio di classe.

per la trebbiatura, vedendo la sorella accettare la corte di un altro giovane, è travolto dall'ira e la uccide, suicidandosi subito dopo.

Da rilevare come la linea narrativa che abbiamo evidenziato sia tutta contenuta dentro una trama più esterna, che è quella della disputa tra Dorino, il padre di Damìn e marito di Norma, e Damiano Possanza sull'indirizzo da dare all'azienda di famiglia, cioè se rimanere fedeli alla tradizione artigianale (Damiano), o trasformarla in un'impresa commerciale con il fine esclusivo del profitto (Dorino).

Lo studio della struttura narrativa del romanzo porta alla luce l'ordine compositivo con il quale Volponi lo ha costruito, ispirato ad un criterio di simmetria ed equilibrio tra le parti. L'opera, infatti, risulta composta di ampi blocchi tematici, in cui è possibile individuare un prologo, una parte centrale e un epilogo, secondo questo schema:

I) cap. I: presentazione dei personaggi, discussione tra Damiano e Dorino; prologo

II) capp. II-IV: il tradimento (primo presagio di morte);

III) cap. V: il fregno di Fossombrone, il giavellotto, primi screzi con Occhialini; baricentro cronologico

IV) capp. VI-X: Damìn diventa un campione di giavellotto;

V) cap. XI: Damìn compromette Occhialini, che viene arrestato; si celebra il suo trionfo a scuola; Marcacci lascia Norma; centro narrativo

VI) cap. XII: muore la madre di Marcacci; digressione familiare e suo allontanamento da Fossombrone;

VII) capp. XIII-XVIII: (secondo presagio di morte), ritorno di Marcacci, Norma e Urbino;

VIII) capp. XIX-XX: la festa e la morte;

IX) cap. XXI: ritorno di Occhialini a Fossombrone, incontro con Damiano e Norma e sua partenza; epilogo

Si riconoscono nove sezioni tematiche al cui centro esatto si colloca il cap. XI, in cui Damìn raggiunge il culmine del suo successo scolastico, emancipandosi dal disprezzo che fino ad allora lo aveva circondato, per via della sua appartenenza sociale. Celebrato come vincitore nelle gare regionali di lancio del giavellotto, viene pubblicamente elogiato dal preside, proprio mentre Occhialini viene arrestato a causa di una scritta contro il regime in realtà fatta dallo stesso Damìn, per vendetta contro il calzolaio che ne ha ferito l'amor proprio. Damìn, nell'ambigua pulsione che lo attrae sia verso Marcacci che verso Occhialini, sceglie alla fine per il primo, consegnandosi alla pedagogia (e all'ideologia) fascista. Il successo è ancora più pieno, perché in breve lo

stesso Marcacci abbandona Norma, restituendola idealmente al figlio (anche se l'amore di lei per il gerarca rimarrà immutabile).

Nel romanzo almeno due volte ci si imbatte in una sorta di premonizione del tragico finale. Nel cap. III Damìn discute con Occhialini sull'infedeltà delle mogli e su come debba essere giudicata, in particolare dai figli:

– Ah certo. I figli per esempio potrebbero fare qualcosa ... ma credo che vorrebbero piuttosto cancellarla ... almeno dimenticarla, se non ucciderla, una madre così. (*Lanciatore*, p. 42)

Nel cap. XVI Norma ha accompagnato Damìn a Urbino, per parlare con i suoi insegnanti della Scuola d'Arte. A pranzo il ragazzo e la madre vanno a mangiare in una trattoria, su indicazione di un bidello, di cui subito Damìn è geloso. È lui stesso, anzi, ad insistere con la madre perché vadano proprio in quella trattoria, volendo metterla alla prova:

Durante tutto il pranzo spiò l'atteggiamento della madre e aspettò l'arrivo del bidello dominando il proprio furore nell'attesa di quella che sarebbe potuta essere la scena finale della sua passione. Aveva confusamente notato un grosso coltello da macellaio sullo sportello della cucina attraverso cui venivano fornite le vivande. Se sua madre avesse ceduto per leggerezza e compiacenza o anche per la malvagità incontenibile del suo essere puttana, avrebbe messo mano su quell'arma, portandola anche contro se stesso. (*Lanciatore*, pp. 182-183)

La vicenda emotiva e sentimentale di Damìn è raccontata sullo sfondo delle trasformazioni che la politica economica del fascismo induce nella società, e dei contrasti che ne derivano.

L'autore ha fatto in modo che la cronologia degli avvenimenti sia ricostruibile in modo preciso, intrecciandosi ad eventi più o meno rilevanti dell'attualità e della storia dell'epoca, dai fatti politici, allo sport, al costume. Grazie ad un espediente narrativo (la sorella di Damìn, Lavinia, cataloga gli oggetti presenti nella fornace del nonno, rinvenendo una brocca risalente al 1731), anzi, la storia della famiglia Possanza viene retrodatata al XVIII secolo, lasciando intuire i legami della sua attività con la produzione di ceramiche artistiche già rinascimentale.<sup>14</sup> La chiave, invece, per ricostruire la sequenza degli avvenimenti

---

<sup>14</sup> Colpisce, nella storia della fornace di Damiano Possanza, la corrispondenza da questi intrattenuta con Adolfo De Carolis, notevole esponente del simbolismo *decò* italiano dei primi del Novecento: Volponi mette in contrasto un ideale estetizzante dell'arte con la *naïveté* del ceramista. È un esempio di come molti dei dettagli contenuti nel romanzo aprano ad un campo di riflessioni vaste e non scontate sulla natura dell'arte e sul suo rapporto con la società. Da

è contenuta nel cap. v, in cui Occhialini celebra ironicamente, il 28 ottobre del 1933, insieme a due amici, la sua cacciata dalla fiaschetteria del paese ad opera dei fascisti. Si tratta, naturalmente, di un anniversario della Marcia su Roma (nonché dell'anno della presa del potere di Hitler in Germania).

Diamo di seguito la cronologia del *Lanciatore di giavellotto*, così come l'abbiamo ricostruita.<sup>15</sup>

### 2.1 *Cronologia della fabula del Lanciatore di giavellotto:*

1731: brocca da osteria decorata con un pampino, presente nella bottega di Damiano (*Lanciatore*, cap. xv, p. 166)<sup>16</sup>

1873: nasce Damiano Possanza

1894: nasce Dorino Possanza

ca. 1900: muore la prima moglie di Damiano Possanza

1911: Tarquinio Marcacci, padre di Traiano, partecipa alla guerra di Libia in qualità di ufficiale veterinario

1916: Dorino Possanza parte per la Prima Guerra Mondiale, Damiano si risposa

1918: Adolfo De Carolis acquista una serie di cocci di Damiano Possanza

1919: De Carolis scrive a Possanza inviandogli la copia di una rivista in cui compare il suo nome come esempio di "freschezza e verità infantili"

1922: nasce Damìn<sup>17</sup>

---

sottolineare come il raffinato artista sia affascinato dal primitivismo di Possanza, in una sorta di rovesciamento e di osmosi.

<sup>15</sup> Tra le carte d'archivio (vd. ancora Archivio della Fondazione Carlo e Marise Bo, Fondo Volponi, serie 2, sezione 4, faldone 3, 2) c'è un appunto manoscritto con date relative ai protagonisti e (verosimilmente) all'inizio del romanzo; tali date però non coincidono completamente con quelle ricavabili dal testo. Secondo quanto si legge nell'appunto la storia sarebbe dovuta iniziare nel 1926, quando Damìn avrebbe avuto 6 anni, mentre Damiano Possanza sarebbe nato nel 1868 e Dorino, suo figlio, nel 1894 (Damiano avrebbe dovuto risposarsi nel 1916, Dorino si sarebbe sposato nel 1919). In una fase successiva, Volponi ha evidentemente posticipato la vicenda, in modo da concentrarne lo sviluppo in un arco cronologico più contenuto, che avesse al suo centro l'impresa etiopica.

<sup>16</sup> Qui, come già anticipato, Lavinia, sorella di Damìn, raccoglie tutti i motivi grafici rappresentati sui prodotti della fornace, facendone una sorta di inventario, di cui la brocca rappresenta il pezzo più antico.

<sup>17</sup> Damìn nasce, dunque, proprio nell'anno Marcia su Roma; il padre, reduce della Prima Guerra Mondiale, è il prototipo del fascista.

18 agosto 1926: «Discorso di Pesaro» di Mussolini in difesa della lira<sup>18</sup> (corrisponde alla data di decorrenza della tessera fascista di Dorino Possanza, consegnata in sua assenza alla famiglia da Marcacci, cfr. *Lanciatore*, cap. VI, pp. 78-79)

Metà ottobre 1931: inizio della storia, Damìn ha 9 anni, Damiano Possanza 58<sup>19</sup>

Maggio 1932: Norma e Traiano Marcacci diventano amanti

28 ottobre 1933: bevuta nella bottega di Occhialini (*Lanciatore*, cap. V, p. 64)<sup>20</sup>

<sup>18</sup> In realtà nel libro la data citata è quella del 1929 (cfr. *Lanciatore*, cap. VI, p. 78); rimane da valutare se si tratti di un errore d'autore o di un semplice refuso. Del resto, se di lapsus si tratta, è un lapsus significativo: il 1929 è infatti l'anno della caduta della Borsa di Wall Street e dell'inizio della Grande Depressione, che accentuerà le conseguenze negative della politica mussoliniana. Il «Discorso di Pesaro» aveva segnato infatti l'avvio di una politica deflattiva, basata su una diminuzione delle importazioni e sul taglio dei salari (anche a operai e contadini), che porterà il paese alla recessione, danneggiando la piccola impresa, a vantaggio della grande industria. Così «La Stampa» del 19 agosto 1926 dava la notizia del discorso, riportandone larghi estratti: «[Mussolini]: "Il regime fascista resisterà con tutte le sue forze ai tentativi di iugulazione delle iene finanziarie avverse, deciso a stroncarle quando siano individuate all'interno. Ma la lira che è il segno della nostra economia, il simbolo dei nostri lunghi sacrifici e del nostro tenace lavoro, va difesa e sarà difesa fermissimamente, a qualunque costo. Quando mi occorre di scendere in mezzo ad un popolo che realmente lavora io sento che così parlando ne interpreto sinceramente il sentimento, le speranze, le volontà [...]. Cittadini, camicie nere! Ho già pronunciato la parte più importante del mio discorso destinata a dissipare le nebbie della incertezza e a fiaccare gli eventuali conati del torbido disfattismo". Il capo del Governo domanda quindi alla folla se sia disposta ai sacrifici necessari. La moltitudine grida ripetutamente: [folla]: "Sì!"».

<sup>19</sup> Nel romanzo si dice che il figlio di Damiano parte per la guerra «alla fine del secondo anno» (*Lanciatore*, cap. I, p. 6, dove si indica anche la data del secondo matrimonio dello stesso Damiano); probabilmente, quindi, verso dicembre 1916. Considerando che la leva iniziava a 19 anni, si può conservare per la nascita di Dorino la data presente nell'appunto volponiano di cui *supra*, n. 14 (la madre di Dorino muore, sempre a quanto riportato nel romanzo, *ibid.*, intorno al 1900, pochi anni, dunque, dopo la nascita del figlio); all'epoca delle vicende narrate ha quindi 37 anni. Norma sarà più giovane.

<sup>20</sup> La data chiave della cronologia che abbiamo ricostruito, come si diceva, è quella di un anniversario della Marcia su Roma. L'inserimento di date in un testo narrativo a fini di resa realistica ha una storia antica nella nostra tradizione letteraria: si ritrova, come è noto, in Dante, *Inf.* XXI, 112-114 (ma anche in un autore come Cecco Angiolieri, cfr. il sonetto *I' ho tutte le cose ch'io non voglio*, vv. 13-14, dove la forma della data rinvia a modelli notarili). Nella *Commedia* l'attestazione di storicità dei fatti narrati è in funzione del significato provvidenziale che si vuole attribuire al viaggio (e, dunque, alla propria vita): si dà storia perché si dà senso, cioè perché esiste una struttura temporale teleologica che afferma la posizione dell'io in rapporto al mondo circostante (per quanto il discorso di Dante si sviluppi all'interno di

Inverno 1933: primi dolori d'amore di Norma Coramboni

Quaresima 1934: Damìn e Norma vanno a messa, ascoltano l' *Ave Maria* di Gounot, e *Una furtiva lacrima*,<sup>21</sup> a cui fa da contrappunto una canzone oscena cantata dai chierichetti; la serva cerca di ricattare i Possanza (*Lanciatore*, cap. VII)

Primavera 1934:<sup>22</sup> gare di atletica in Ancona (*Lanciatore*, cap. IX)

Natale 1934:<sup>23</sup> Norma trova una donna compiacente per i suoi incontri con Marcacci (*Lanciatore*, cap. XI)

una crisi, che è anche domanda sul senso stesso della storia). Il realismo moderno mantiene l'idea della storicità come fondamento del valore metaforico del racconto (si veda, in questo senso, anche Boccaccio, che persegue la verosimiglianza per scopi moralistici e pedagogici, oltre che di intrattenimento), anche al di là della secolarizzazione. La visione della storia di Volponi, naturalmente, è pienamente realistica non nel senso dantesco, ma in quello idealistico della storia come estrinsecazione della razionalità umana. Che se poi, nel modo di raccontare di Volponi non c'è distinzione tra esseri viventi e oggetti, tra "naturale" e "artificiale", questo dovrà essere considerato come un punto essenziale di contraddizione nel "sistema" della narrativa di Volponi (su questi punti, si cfr. *infra*). Si tratta di uno dei motivi di maggior interesse di questo romanzo, il cui impianto storico (e dunque investito di un intento razionalizzatore) si pone in arduo contrasto con la descrizione delle pulsioni profonde, intese in primo luogo come eros (epicentro del "dolore"), cioè come "corpo". Per concludere la nostra riflessione, sarà interessante notare come, nella sua origine medievale, la presenza data appaia legata alla formularità notarile (sia in Dante, cfr. quanto argomentato da G. INGLESE in *Dante: guida alla 'Divina Commedia'*, Carocci, Roma 2002, p. 11, sia, come si diceva, in Cecco).

<sup>21</sup> Romanza dall' *Elisir d'amore* di Gaetano Donizetti; viene cantata anche nel film *Mamma Roma*, di Pier Paolo Pasolini (1962), per sfottere Ettore, il figlio di Mamma Roma (tutto questo episodio appare come un vero e proprio omaggio all'amico scomparso da pochi anni); l' *Ave Maria* di Gounod è una composizione di Charles Gounod (1859) su melodia di Bach. Viene utilizzata spesso in occasioni di matrimoni.

<sup>22</sup> Quest'anno segna un passaggio importante nella strategia mussoliniana di uso dello sport come mezzo per rendere più solido il regime, secondo quanto emerge anche in questo articolo di giornale, dal chiaro contenuto propagandistico: «Lo sport non è più giuoco o passatempo; ma preparazione guerriera, forza spirituale che rinsalda e forma il carattere. Il campionissimo rimane, come selezione tra le masse; ma le moltitudini sono la cura del Regime, la preoccupazione costante del Capo. Così lo sport ha assunto veramente, sotto i segni del Littorio, una compattezza e una funzione nazionali [...]. Lo sport è anche una forza politica, nel senso più elevato. Attraverso lo sport abbiamo saputo conquistare le masse giovanili: abbiamo dato un impulso generoso al loro spirito aggressivo, un premio al loro fervore, una meta alla loro audacia. Abbiamo educato le nuove generazioni a lottare e a vincere, ad amare la Patria non come sognatori, ma come combattitori» («Corriere della Sera», 25 ottobre 1934).

<sup>23</sup> In questo punto della storia c'è un salto cronologico più forte di quanto non accada nel resto del romanzo; nel cap. XI passiamo dalla primavera del 1934 al Natale dello stesso anno. Volponi, ad inizio di capoverso, dopo aver raccontato dell'arresto di Occhialini in conseguenza della "trappola" di Damìn (che ha scritto su un muro lungo la Flaminia frasi contro il fascismo con un barattolino di tintura del calzolaio), dice semplicemente: «Sotto le feste di Natale, la madre aveva cominciato ad uscire di casa nel pomeriggio [...]» (*Lanciatore*, cap. XI, p. 118).

Febbraio 1935: rottura tra Norma e Marcacci; Marcacci espulso dal partito fascista (*Lanciatore*, cap. XI)

28 dicembre 1935: Damìn passa il tempo al cinema (*Lanciatore*, cap. XIII)

Agosto 1936: Damìn s'innamora della gelataia (*Lanciatore*, cap. XIII)

18 ottobre<sup>24</sup> 1936: Marcacci torna a Fossombrone come eroe di guerra<sup>25</sup> (*Lanciatore*, cap. XIV)

4 novembre<sup>26</sup> 1936: Damìn riceve una cartolina da Occhialini, esule a Marsiglia (*Lanciatore*, cap. XV)

Carnevale 1937: Norma dà a Damìn una lettera da consegnare a Marcacci per tramite della bidella del Circolo cittadino di Fossombrone, signora Giampaoli (*Lanciatore*, cap. XV)

Estate 1937: Damìn prova a fare l'amore con Lena (*Lanciatore*, cap. XV)

Settembre 1937: Damìn si iscrive all'Istituto d'Arte del Libro di Urbino (*Lanciatore*, cap. XVI)

Dicembre 1937: Norma accompagna Damìn a Urbino per un colloquio con i professori (*Lanciatore*, cap. XVI)

Maggio 1938:<sup>27</sup> Damìn rappresenta la scuola ai littoriali per il disegno a Pesaro (*Lanciatore*, cap. XVII)

8 giugno 1938: seconda cartolina di Occhialini, relativa alla partita di calcio Italia-Norvegia<sup>28</sup> (*Lanciatore*, cap. XVII)

Fine luglio 1938: trebbiatura del grano, festa rurale (*Lanciatore*, cap. XIX), Damìn uccide la sorella (*Lanciatore*, cap. XX)

1 novembre 1940:<sup>29</sup> Occhialini ritorna a Fossombrone (*Lanciatore*, cap. XXI)

Questa fitta intelaiatura evenemenziale porta alla luce un aspetto molto importante del *Lanciatore di giavellotto*. Il romanzo, pur rifacendosi alla tradizione neorealista, e anzi, come abbiamo accennato, ai numi tutelari di questa tradizione, da Verga a narratori come Pavese e Vittorini (che negli

<sup>24</sup> Volponi scrive: «La terza domenica di ottobre» (*Lanciatore*, cap. XIV, p. 150).

<sup>25</sup> La guerra d'Etiopia è finita il 5 maggio 1936.

<sup>26</sup> Nel 1936, tale data, celebrativa della fine della Prima Guerra Mondiale, costituiva la «Giornata dell'Unità Nazionale», ed era festa nazionale. Da notare che l'attuale governo ha proposto di ricollocare la giornata nella stessa data, chiamandola quasi allo stesso modo «Giornata dell'Unità Nazionale e delle Forze Armate». Finora la giornata si era celebrata la prima domenica del mese («Giorno dell'Unità Nazionale»).

<sup>27</sup> Anche qui abbiamo un salto di quasi un anno (*Lanciatore*, cap. XVII, p. 191).

<sup>28</sup> La partita, valida per l'accesso alle fasi finali della Coppa del Mondo, si disputò proprio a Marsiglia il 5 giugno 1938, e fu vinta in modo sofferto dall'Italia ai tempi supplementari, con goal di Piola.

<sup>29</sup> L'Italia entra in guerra il 10 giugno 1940.

anni Quaranta del Novecento coniugavano realismo ed ermetismo),<sup>30</sup> ne riformula l'ideologia, ponendosi in una posizione del tutto contraria a qualsiasi tentativo di interpretazione simbolica (o simbolista) della realtà. Se guardiamo per esempio ad un romanzo come *Paesi tuoi*, di Cesare Pavese (1941), con il quale *Il lanciatore di giavelotto* intrattiene, come vedremo tra breve, notevoli rapporti, vediamo come lì il racconto si muova in una dimensione sospesa tra realtà e mito, e l'autore finisca per proiettarne la vicenda in uno spazio metastorico. Il romanzo di Volponi, letto con lo sguardo rivolto al livello della struttura narrativa, si configura, invece, come una proposta di interpretazione della storia italiana, e in particolar modo del fascismo. Volponi descrive con accuratezza la penetrazione profonda del fascismo nella società italiana e, attraverso la vicenda della caduta in disgrazia e della successiva riabilitazione di Marcacci, il suo progressivo radicarsi nell'opinione pubblica, fino all'apoteosi di consenso del '35, con l'invasione dell'Etiopia e la proclamazione dell'Impero.<sup>31</sup>

### 3. *Storia e romanzo*

Sono assenti, dunque, in Volponi, sia l'idea di Pavese della campagna come luogo di inabissamento nelle "origini", sia quella (in ultima analisi non troppo lontana) del mondo rurale come scrigno di valori incontaminati, destinato ad essere violato dalla modernità e dalla "Storia", individuabile in Verga (in particolare, nei *Malavoglia*, ma anche nei racconti di *Vita dei campi*), alle origini del neorealismo. Allo stesso modo, guardando agli sviluppi successivi di quello stesso filone neorealistico, il romanzo prende posizione rispetto alla visione, che sorregge *La Storia* di Elsa Morante (e risale in ultima analisi a Manzoni), di un mondo diviso rigidamente tra dominatori e dominati.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Si cfr. su questo punto R. LUPERINI, *Il Novecento*, Loescher, Torino 1981, p. 365 (per quanto riguarda Vittorini); ivi, p. 579, sulla «matrice decadente della poetica pavesiana».

<sup>31</sup> Il delinearsi di questa oscillazione nel consenso pubblico al fascismo è indagato in modo convincente e documentato dal saggio di Pier Giorgio Zunino che ricostruisce il rapporto con il regime di due tra i maggiori scrittori di quel periodo, cioè Gadda e Montale (cfr. P. G. ZUNINO, *Gadda, Montale e il fascismo*, Laterza, Bari-Roma 2023, *passim*).

<sup>32</sup> Da rilevare come il neorealismo della Morante guardi più a Rossellini e De Sica che a Pavese, cioè più al neorealismo cinematografico che a quello letterario; si veda almeno lo stile figurativo con cui viene descritta la scena del bombardamento in cui muore il cane Blitz, mentre Useppe e Ida scampano per miracolo ad un'esplosione (E. MORANTE, *La Storia*, ... 1943, Einaudi, Torino 1976, pp. 168-172). Il legame con le tesi "etiche" del rapporto tra dominanti e dominati, che Manzoni traeva da Augustin Thierry, è evidente, oltre che dall'impostazio-

Nel romanzo troviamo rappresentato un unico piano storico, che comprende alto e basso, classi dirigenti e popolari. La prospettiva di Volponi appare molto simile a quella indicata da Ernesto De Martino nei suoi studi sul folclore, che riportiamo qui con le parole dell'antropologa Cecilia Gatto Trocchi:

[prima di De Martino] Le tradizioni popolari erano “la non-storia, il negativo della società moderna, il segno del limite della sua potenza di espansione ... la continua ironia che si contrapponeva agli sforzi che la civiltà moderna aveva compiuto per realizzare la propria storia”. Il “popolo” non sarebbe, così come lo rappresentano gli assunti romantico-risorgimentali, lo specchio di virtù, verità e poesia, e nemmeno il testimonio vivente di una arretratezza intellettuale, il serbatoio passivo di relitti arcaici, di civiltà ormai scomparse, come voleva la tradizione positivista. Il difetto di tali atteggiamenti consiste nell'idea di base di “due” storie viste come distaccate, avulse da un contesto unificante. La storia dei dominati invece non è che il rovescio di quella dei dominatori. Tra le due esiste un rapporto dialettico che ne fa una storia sola, densa di tensioni e di resistenze.<sup>33</sup>

È da questa prospettiva che si spiega la meticolosa rete di riferimenti storici in cui la vicenda, come si diceva, è calata, e all'interno della quale le più minute vicende individuali e i grandi sommovimenti politici appaiono come un immenso tessuto, interdipendente.<sup>34</sup>

---

ne generale del racconto (e nella sua conclusione), già dal sottotitolo che compariva nella copertina della prima edizione: «La Storia. Uno scandalo che dura da diecimila anni». Non è necessario argomentare il carattere reazionario e totalmente privo di prospettiva di questa visione, a cui si accompagna l'adesione alla tesi della mancata profonda fascistizzazione degli italiani (v. il personaggio di Nando, sorta di “primitivo”, privo di qualsiasi ideologia che non sia risolvibile in una animalesca “Wille zum Leben”: nella rappresentazione della Morante il “popolo” è assimilabile agli animali, deliziosi e innocenti perché al di qua del giudizio morale), tesi condivisa da Pasolini, per cui cfr. *infra*.

<sup>33</sup> C. GATTO TROCCHI, *Magia ed esoterismo in Italia*, Mondadori, Milano 1990, pp. 37-38; la citazione nel testo è da E. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 25.

<sup>34</sup> È in virtù di questa impostazione che la visione della storia italiana di Volponi appare molto distante da quella della Morante. Volponi storicizza il mondo contadino, ricollegandosi, nell'interpretazione della natura del fascismo, a Gobetti, che lo considerava il sintomo di una malattia storica dell'Italia, caratterizzata da mancanza di autonomia, responsabilità, cultura civica (si cfr. almeno il saggio *Problema di libertà*, con cui si apre P. GOBETTI, *La rivoluzione liberale*, Einaudi, Torino 2008, pp. 9-10, prima pubblicazione in «La Rivoluzione Liberale», II, 2, 24 aprile 1923, p. 45). Pare di rinvenire, su questo punto, anche una certa distanza dall'opinione di Pasolini sulla mancata profonda fascistizzazione degli italiani, e in particolare del “popolo”, durante il Ventennio. Come è noto, Pasolini contrapponeva al fascismo tutto esteriore degli

Volponi, dunque, radica il suo racconto nella storia, vanificando l'opposizione tra dominatori e dominati (e tra città e campagna). Al posto di questa opposizione c'è il rapporto ineludibile che lega l'organizzazione della produzione all'assetto sociale (la disputa sulla conduzione dell'azienda tra Damiano e Dorino), fin nelle pieghe più riposte e "private", nella sfera dei rapporti interpersonali e dei sentimenti umani. Non c'è in lui alcuna evasione nel mito. Il delitto di Damìn si presenta come l'emergere di una nevrosi, di cui lui è allo stesso tempo il catalizzatore e l'artefice, ma che, nelle sue dimensioni reali, si presenta come un fatto storico, determinato da istanze collettive. Infatti, dopo

---

italiani di quel periodo al fascismo interiorizzato del consumismo neocapitalista, affermatosi con il secondo dopoguerra: «Ho visto dunque "coi miei sensi" il comportamento coatto del potere dei consumi ricreare e deformare la coscienza del popolo italiano, fino a una irreversibile degradazione. Cosa che non era accaduta durante il fascismo fascista, periodo in cui il comportamento era completamente dissociato dalla coscienza. Vanamente il potere "totalitario" iterava e reiterava le sue imposizioni comportamentistiche: la coscienza non ne era implicata. I "modelli" fascisti non erano che maschere, da mettere e levare. Quando il fascismo fascista è caduto, tutto è tornato come prima. Lo si è visto anche in Portogallo: dopo quarant'anni di fascismo, il popolo portoghese ha celebrato il primo maggio come se l'ultimo lo avesse celebrato l'anno prima» (cfr. P. P. PASOLINI, *Il vuoto del potere in Italia*, «Corriere della Sera», 1 febbraio 1975, poi in Id., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975, p. 109, con il titolo *L'articolo delle lucciole*). Nel romanzo Volponi descrive invece, come già si accennava, come il fascismo arrivi a permeare tutta la società italiana, insinuandosi anche nei rapporti interpersonali. Norma Coramboni, per esempio, soccombe al fascino del potere fascista, innanzitutto, per una forma di soggezione ad un modello maschile (e femminile) che era quello che il fascismo proponeva, nonché per una forma di bovarismo alimentato dal cinema e dalla pubblicistica dell'epoca, pur sempre all'interno della temperie fascista (e in questo senso Norma è anche una sorta di allegoria dell'Italia, e del rapporto controverso che la coscienza civile degli italiani ha con la propria appartenenza, costituisce cioè, di queste macrostrutture, una metonimia); lo stesso cinema e gli stessi fumetti di cui si nutre Damìn, permeati di ideali eroici da avanguardista e sentimentalismo sessuofobico e ipocrita; e anche Occhialini, a ben vedere, vive una medesima crisi di valori, opponendo al fascismo un fin troppo facile "moralismo al contrario", nutrito di una ingenua esterofilia (il fascismo, prima della guerra, era in realtà più che apprezzato all'estero, si veda per es. il caso americano). Da notare come la prospettiva pasoliniana riecheggia, rielaborandole, le linee della propaganda alleata successiva alla svolta dell'8 settembre, seguita anche dalla monarchia in esilio nell'Italia del Sud, e divulgata attraverso i canali di Radio Bari. La consegna, in quel caso (semplifichiamo per brevità), era quella di convincere gli italiani di non essere mai stati fascisti, esortandoli alla ribellione. Tra gli speaker di "Radio Bari" merita di essere menzionata Clorinda, pseudonimo radiofonico di Alba De Céspedes, di cui esistono le registrazioni (cfr. almeno il documentario di Rai Storia *Alba De Céspedes. Vivere per scrivere*, [youtube.com/watch?v=VJTEuBIJD3o](https://www.youtube.com/watch?v=VJTEuBIJD3o)). Sull'ideologia elaborata dagli Alleati e sulla ricostruzione del passato italiano che questa suggeriva, naturalmente per motivi di opportunità geopolitica, si cfr. il saggio di F. FOCARDI, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Laterza, Bari-Roma 2013, *passim*.

la sua morte, la famiglia è distrutta. Il padre è sparito, e Damiano Possanza e Norma vivono insieme lavorando alla fornace, opponendo alla nevrosi della civiltà e della coscienza la “bravura”, cioè la capacità di creare oggetti, di trasformare, con sapienza artigianale, il caos della natura nell’ordine della civiltà.

L’opposizione che regna nell’opera di Volponi tra naturale e artificiale, laddove ciò che è artificiale rappresenta l’emergere dell’umano in senso proprio, come capacità progettuale e organizzativa (cioè, in termini romantici, “genio” e “comunità”) viene condotta qui ad un estremo di tensione problematica. La tragicità della vicenda, infatti, pone una seria ipoteca sul fatto che la “bravura”, intesa nel quadro di questa peculiare dicotomia volponiana, valga davvero ad arginare la nevrosi. Rimane nel fondo un senso di incertezza, di provvisorietà.<sup>35</sup> Il romanzo, nella sua calcolatissima simmetria compositiva, allude ad un fascio di significati incoerenti tra di loro, ad una contraddizione inconciliabile.

#### 4. *La tradizione letteraria*

Italo Calvino, ricostruendo a distanza di anni la storia del neorealismo, scriveva:

Il “neorealismo” non fu una scuola ... Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie ... Ma non fu paesano nel senso del verismo regionale ottocentesco. La caratterizzazione locale voleva dare sapore di verità a una rappresentazione in cui doveva riconoscersi tutto il vasto mondo: come la provincia americana in quegli scrittori degli anni Trenta di cui tanti critici ci rimproveravano di essere gli allievi diretti o indiretti. Perciò il linguaggio, lo stile, il ritmo avevano tanta importanza per

---

<sup>35</sup> Sul peculiare concetto di “Natura” in Volponi, come metafora del neocapitalismo, e quindi come termine fortemente problematico (e in effetti ormai inutilizzabile, a meno di una sua consapevole e meditata risemantizzazione), si cfr. quanto osservato da E. ZINATO nel saggio introduttivo a P. VOLPONI, *Del naturale e dell’artificiale, Paesaggio, animalità e utopia nelle prose di Volponi*, Il lavoro editoriale, Ancona 1999, pp. 11-12, a commento del *Dialogo sull’industria tra pianta e macchina*, ivi, pp. 147-153, in cui appunto i termini di “Cultura” e “Natura” vengono polemicamente rovesciati l’uno sull’altro. Si può dire, cioè che in Volponi “Natura” sia anche l’attività umana guidata dalla ragione, in un rapporto armonico con il mondo sociale in cui si svolge, mentre il cieco meccanismo di profitto e accumulazione di tipo neocapitalistico possa essere visto come “Natura”, in un senso del tutto deteriore. Da notare come il *Dialogo*, apparso sul «Corriere della Sera» nel 1984, appartenga alla stessa temperie morale e critica da cui scaturisce *Il lanciatore di giavellotto*.

noi, per questo nostro realismo che doveva essere il più possibile distante dal naturalismo. Ci eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: I Malavoglia, Conversazione in Sicilia, Paesi tuoi, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio.<sup>36</sup>

*Il Lanciatore di giavellotto* si muove in uno spazio molto vicino a quello disegnato da Calvino, non per inerzia generazionale, ma per una precisa strategia allusiva. Il romanzo guarda in particolare a Verga e a Pavese, riprendendone elementi narratologici e tematici,<sup>37</sup> e intessendo con l'opera di questi autori vistosi legami intertestuali.

#### 4.1. Pavese, dall'omicidio rituale al clinamen

La brusca torsione della vicenda con la quale si conclude *Il lanciatore di giavellotto* riprende l'episodio finale di *Paesi tuoi* di Cesare Pavese.

Nel romanzo di Pavese un meccanico di Torino, Berto, viene convinto da un contadino, Talino, a recarsi da lui in campagna, per aiutare la famiglia nel lavoro. I due si sono conosciuti in carcere, e Talino ha dei secondi fini, che Berto intuisce, ma non riesce a capire fino in fondo. Giunti nel paesino di Monticello, emergono pian piano i dettagli inquietanti del passato di Talino: arrestato per l'incendio doloso di un fienile, ha violentato la sorella Gisella. Quando la ragazza mostra di essere attratta da Berto, Talino, durante il lavoro collettivo della trebbiatura, la uccide, bucadole la gola con un forcone:

Forse Gisella cedeva; forse in tre potevamo ancora fermarlo; queste sono cose che si pensano dopo. Talino aveva fatto due occhi da bestia e, dando indietro un salto, le aveva piantato il tridente nel collo. Sento un grosso respiro di tutti; Miliota dal cortile che grida «Aspettatemi»; e poi Gisella lascia andare il secchio che m'inonda le scarpe. Credevo fosse il sangue e faccio un salto, e

---

<sup>36</sup> Cfr. ID. *Introduzione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964, p. 9.

<sup>37</sup> In primo luogo, per la scelta dell'ambiente e dei personaggi e per la tematica della diversità e dell'esclusione; un elemento che meriterebbe di essere approfondito sarebbe quello della funzione "narratore" all'interno del romanzo. Se, infatti, come si accennava *supra*, l'uso degli intertitoli rimanda ad una necessità di distanziamento dalla materia narrata, sarà da rilevare che la voce del narratore, nel testo, si caratterizza per una sorta di impersonalità "popolare": assume cioè il modo di guardare e i limiti spazio-temporali di un testimone, di un personaggio interno alla storia. Questo procedimento avvicina molto il narratore volponiano a quello omodiegetico verghiano, con interessanti effetti di "inattendibilità" (vedi l'episodio delle *Veglie di Neri* di cui abbiamo già riferito). In ogni caso, il narratore del *Lanciatore di giavellotto* è tutt'altro che onnisciente.

sentiamo Gisella che gorgoglia – Madonna! – e tossisce e le cade il tridente dal collo. Mi ricordo che tutto il sudore mi era gelato addosso e che anch'io mi tenevo la mano sul collo, e che Ernesto l'aveva già presa alla vita e Gisella pendeva, tutta sporca di sangue, e Talino era sparito. (C. PAVESE, *Paesi tuoi*, Einaudi, Torino 2021, p. 83)

È chiara la corrispondenza tra questa scena e quella dell'omicidio di Lavinia, raccontata da Volponi con maggiore evidenza visiva, con una tecnica quasi cinematografica di avvicinamento e rallentamento dell'immagine:

Il collo della ragazza fu tagliato per più di tre quarti, fino a metà del petto, a filo della scollatura aperta sull'ultimo bottone. Lavinia lasciò una strisciata bianca degli occhi in giro sopra la massa della gente; chiara fino a quelli che guardavano da lontano, seduti sui carri. Il giovane che la teneva continuò a reggerla e poi accompagnò piano il suo corpo spezzato lungo la caduta: girato a metà verso l'alto, ancora composte le gambe e la gonna, il volto piegato in dentro, per l'orrore e anche per l'incidenza che imponeva la testa quasi staccata. (*Lanciatore*, cap. xx, p. 216)

Il riferimento pavesiano<sup>38</sup> consente di misurare la distanza tra la narrativa di Volponi e la tradizione di cui si nutre, come anche di apprezzarne l'ideale continuità. Questa consisterà in un proposito di impegno civile, di vicinanza alla realtà concreta di un luogo, di un'appartenenza. Nel romanzo di Pavese, però, il delitto di Talino si connota come un "assassinio rituale", volto a ricomporre la frattura dell'incesto, in una logica che ha a che vedere con il mondo magico e primordiale di una campagna che affonda nel mito. Tutto il racconto è costruito secondo una trama di simboli lentamente affioranti, fino al sacrificio finale. Da tale sacrificio Berto è violentemente respinto, forzato a ritornare da dove è venuto, incapace di comprendere le leggi profonde di un mondo che si contrappone alla storia. Il vecchio Vinverra, il patriarca padre di Talino, non interromperà neppure la trebbiatura, mentre la figlia agonizza da sola in una stanza.

Di segno tutto diverso è invece la conclusione del *Lanciatore di giavellotto*. Come abbiamo visto, il dramma di Damìn è tutto interno alla storia, ne possiede il carattere, proponendosi come segno unico, irrevocabile, di una

<sup>38</sup> Notevole che anche l'oggetto-feticcio con cui Damìn immola la sorella, la roncola, sia presente con una certa evidenza in un passaggio di *Paesi tuoi*, portata proprio da Talino in una scorribanda notturna con Berto, già innamorato della sorella (C. PAVESE, *Paesi tuoi* cit., p. 64), in una evidente anticipazione della tragedia finale, con una costruzione narrativa che ricorda quella impiegata qui da Volponi, come abbiamo evidenziato *supra*.

somma di decisioni e atteggiamenti concreti che la comunità intorno a lui assume e promuove.

Il contrasto tra i due luoghi è stridente: mentre in Pavese assistiamo ad una comunità che si mobilita spontaneamente, seguendo ritmi identici da tempo immemorabile, in Volponi la trebbiatura è l'occasione per la posticcia festa rurale promossa dal fascio, cioè è già *rappresentazione*, preludio dell'assunzione generale, anche da parte del mondo contadino, della maschera borghese:

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 [...] Il pubblico europeo di Occhialini non avrebbe capito quei festeggiamenti e molto avrebbe deriso tutti quegli onesti che vi si prestavano con tanto impegno, con tutto il corpo, perfino con la sfacciataggine più volgare e con le vergogne scoperte [...]. (*Lanciatore*, cap. XIX, pp. 207-208)

Per raccontare questa storia Volponi, come abbiamo visto, costruisce un dispositivo narrativo caratterizzato da una assoluta oggettività. La storia del trauma psicologico di Damìn non viene raccontata in termini soggettivistici, cioè fornendo il resoconto di un deragliamento soggettivo della psiche, ma invece come un fatto oggettivo, irrefutabile, simile alla caduta di un grave.

Questo avviene perché Volponi, in questo romanzo, vuole rappresentare, chiarendola anche a se stesso, una contraddizione di fondo del mondo da lui descritto, qui e nella sua opera in generale, un quesito che rimanda al dilemma, tipico del modernismo, tra necessità e libertà.

Se infatti le società umane, come il mondo naturale, si strutturano e agiscono in base ad un determinismo (biologico e storico) che le rende ciò che sono, in che modo, e a quali condizioni, può darsi la presenza di un elemento irriducibile a tale determinismo? Ovvero, in quali forme si manifesta la libertà individuale, dentro (o contro) il movimento generale della storia?

La narrativa di Volponi parte da una premessa, cioè la presenza della nevrosi in un dato momento storico. Tale nevrosi, però, non viene indagata (o tanto meno spiegata) in termini freudiani, di psicoanalisi soggettiva.<sup>39</sup> La

---

<sup>39</sup> Volponi esprime in modo chiaro questo atteggiamento conoscitivo in una poesia che riprende l'*ethos* pedagogico del *Lanciatore di giavelotto*: «Dico ai miei figli / cercate di leggere Parmenide per capire / come riuscire a tenersi e a scendere / e anche Callimaco, Senofonte, Alceo; / Freud mi pare che non c'entri, / che non possa discernere / ciò che un amoroso arche-

nevrosi è storica. Il punto è che non coincide del tutto con le condizioni che dovrebbero oggettivamente determinarla, cioè quelle condizioni *non sono* la nevrosi, non le assomigliano.<sup>40</sup>

Quando rientra in casa, dopo aver assistito alla “scena primaria”, Damìn si rifugia nel letto della sorella Lavinia. Prima di addormentarsi, prova come un senso di gioia:

Non rientrò nel suo letto, ma si adagiò sopra quello della sorella. Posò la testa accanto a quella tiepida di Vitina mentre la commozione lo riscaldava. Quando poté respirare tornò sulla conoscenza che ormai aveva assunto, con molta apprensione, timoroso dell’abisso sul quale gli toccava affacciarsi; invece poco a poco un piacere gremito, insinuante, si impossessò di lui, testa e corpo. Finalmente aveva davanti lo spettacolo vero e immenso della colpa della madre: *quella che aveva fino allora ipotizzato e costruito lui stesso*, con orrore ma con ostinata convinzione (corsivo nostro). (*Lanciatore*, cap. II, p. 24)

Come è noto, la “scena primaria” può essere talvolta il risultato di una pura immaginazione, la proiezione di un conflitto che non riesce a risolversi.<sup>41</sup> Così l’esperienza traumatica di Damìn è anche la soluzione, il punto d’approdo necessario di una tensione che pulsava nel triangolo familiare madre – nonno – bambino (quella del padre, come abbiamo visto, è una figura già rimossa all’inizio della storia):<sup>42</sup> da questo momento il destino del bambino è segnato, non è più suscettibile di sviluppo e di crescita. Così, considerando lo spazio assoluto nel quale si accampa, la “conoscenza” perseguita da Damìn si configura come una colpa.

Se nell’ordine narrativo tale “conoscenza” coincide con la rottura dell’equilibrio, in quello morale si configura come *clinamen*, cioè come casuale e irreversibile disordinarsi della materia, anteriore in questo alla creazione (e quindi alla nascita): il movimento del romanzo è costituito da una diffrazione, da uno scarto incolmabile tra i due ordini: da una parte la narrazione (cioè

---

ologo ha desiderato e fabbricato» (cfr. *Il cavallo di Atene*, da P. VOLPONI, *Nel silenzio campale*, in *Id., Poesie 1946-1994*, a cura di E. Zinato, pref. di G. Raboni, Einaudi, Torino 2001, p. 389).

<sup>40</sup> Un discorso simile potrebbe farsi per un altro personaggio di Volponi, l’Albino Saluggia di *Memoriale*: la sua “malattia” è anteriore all’ingresso in fabbrica. Anzi, la fabbrica potrebbe in fondo dare un nome a tale malattia, fornirle un comodo pretesto, a cui il protagonista si sottrae, mantenendosi fedele alla sua ambigua identità contadina.

<sup>41</sup> Su questo punto, basti il riferimento alla voce «scena primaria», *Dizionario di Medicina Treccani*, Roma 2010, *ad vocem*.

<sup>42</sup> Devo questa considerazione ad una fine osservazione di Domenico Scalzo, che qui ringrazio.

la storia), dall'altro l'universo morale, che si costituisce come libertà solo in quanto negazione dell'esistente (cioè dello stesso ordine storico).

È a partire da qui, dall'esperienza dell'altro come puro orrore e degradazione – esperienza reale o mentale, non importa – che si costituisce la macchina di significati del libro, la sua “deviazione”, il suo movimento che tende a chiudersi su se stesso.

#### 4.2. *Verga e l'antieducazione di Damìn*

La scena finale della partenza di Occhialini da Fossombrone, che parrebbe aprire ottimisticamente verso il futuro radioso della Resistenza e della Repubblica, trova il suo reale significato nel confronto (e nella trasparente allusione) con la grande pagina descrittiva con cui si conclude il romanzo verghiano dei *Malavoglia*, con l'ultima occhiata di 'Ntoni al paese, prima di avventurarsi in una vita di solitudine e di emarginazione:

E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio; poi quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaia dietro, e gli diceva col suo abbaia che era solo in mezzo al paese. Soltanto il mare gli brontolava la solita storia sotto, in mezzo ai Fariglioni, perché il mare non ha paese nemmen lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole, anzi ad Aci Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgogliare che fa tra queglii scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico.

Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa, e sedette sul muricciuolo della vigna di massaro Filippo.

Così stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando il paese nero, e ascoltando il mare che gli brontolava lì sotto. E ci stette fin quando cominciarono ad udirsi certi rumori ch'ei conosceva, e delle voci che si chiamavano dietro gli usci, e sbatter d'imposte, e dei passi per le strade buie. Sulla riva, in fondo alla piazza, cominciavano a formicolare dei lumi. Egli levò il capo a guardare i Tre Re che luccicavano, e la Puddara che annunciava l'alba, come l'aveva vista tante volte. Allora tornò a chinare il capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia. A poco a poco il mare cominciò a farsi bianco, e i Tre Re ad impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte, e solo davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino, e Rocco Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava. — Fra poco lo zio Santoro aprirà la porta, — pensò 'Ntoni, — e si accoccherà sull'uscio a cominciare la sua giornata anche lui. — Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano cominciato

la loro giornata anche loro, riprese la sua sporta e disse: — Ora è tempo d'andarmene, perché fra poco comincerà a passar gente. Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu. (G. VERGA, *I Malavoglia*, Mondadori, Milano 2022, pp. 276-277)

Come 'Ntoni si ferma a contemplare il paese prima di lasciarlo per sempre, così Occhialini contempla le colline che circondano Fossombrone, prima di lanciarsi nel magma della guerra che divampa ovunque:

Occhialini si spinse ancora più avanti, lontano dal fiume, oltre i primi campi, anche se la sera calava in fretta e nel freddo [...]. La sera lo colse nella campagna appoderata. Gli sembrò di sentire dei passi alle spalle, ma voltatosi non vide nessuno. Pensò che poteva essere seguito e sorvegliato e si fermò. Le colline intorno, ormai scure, risuonarono davvero di qualche colpo. La prima casa era sulla più alta e lontana, e luccicava con un bianco scialbo di calcina sui muri del pozzo. Quell'orizzonte soffice, smanato dalle grandi oscurità delle querce agli incroci e sui confini, lo intimidiva, lo spaventava anche con il ricordo di antiche magie e con l'incombenza di possibili agguati. Allora ripeté a se stesso di quali orizzonti, ben più cupi e smarginati, si fosse ormai circondata tutta la terra d'Europa, tutti percorsi e sconvolti dal fuoco della guerra; e come contro di essi venissero guidati eserciti sterminati e sterminatori e anche spinte intere popolazioni incatenate.

Riprese il passo verso la calcina bianca di quel pozzo lontano senza paura e senza più voltarsi. (*Lanciatore*, cap. XXI, pp. 222-223)

In entrambi i passi il personaggio sperimenta una momentanea sospensione, vive un momento di esitazione prima di avventurarsi nell'ignoto. Nell'*explicit* volponiano il paese è lasciato nel buio, mentre 'Ntoni aspetta l'alba per andarsene; nella visione verghiana il mondo rurale, depositario di un'antica saggezza, rimane cristallizzato in se stesso, mentre Volponi lascia che sulla Fossombrone ormai desolata dalla sciagura di Damìn si riverberino i fuochi che stanno incendiando l'Europa.

Il nesso intertestuale conferma il senso del *Lanciatore di giavellotto* come romanzo di "de-generazione", o come «*Bildungsroman* alla rovescia»,<sup>43</sup> smettendo ogni possibile idealizzazione della storia nazionale.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Cfr. E. ZINATO, *Commenti e apparati, Il lanciatore di giavellotto* cit., p. 765.

<sup>44</sup> Crediamo si possa così in qualche modo risolvere la "contraddizione" che Fortini individuava nel *Lanciatore di giavellotto*, scrivendo: «C'è infatti una ironia, sebbene, forse, involontaria. È quella della conclusione, dove, unico cosciente, Occhialini si avvia verso le bufere delle guerre del 1940, mentre scalza e in veste da lavoro, ancora bella, Norma Possanza trascina, dopo la tragedia

### 5. Conclusioni

Damìn non può uscire da se stesso. Non trova alcun interlocutore in grado non tanto di parlargli, quanto di ascoltarlo. Tutti insieme questi personaggi rappresentano la compagine sociale.

---

domestica, “l’innocenza ferita, come un figlio”, per dirla con un bel verso (di Gatto, credo) scritto proprio in quel tempo. Perché quella guerra e quel comunismo, oggi lo sappiamo, non ci hanno detto (anche se lo abbiamo voluto credere) la verità sull’età fascista, non l’hanno guardata fino in fondo né chiusa in un sepolcro. Quella innocenza poi, se pur tale era, abbiamo davvero saputo rispettarla? E questo farebbe temere che Volponi avesse accettata non solo l’immagine vulgata degli anni Trenta, ma anche quella degli anni Quaranta e Cinquanta. È possibile? Crediamo di no. C’è dunque una contraddizione. Ed ecco che il libro ne vive»; cfr. F. FORTINI, «Notiziario Einaudi», giugno 1981, p. 2. Sulla linea da noi seguita, si cfr. anche C. POMARICI, *Paolo Volponi, ‘Il lanciatore di giavelotto’: régler ses comptes avec son propre passé, «Études de lettres»* [Online], 312, 2020, pp. 182-183, <https://journals.openedition.org/edl/>, url consultato il 15/02/2024, in cui si apre anche un’interessante prospettiva di critica implicita al presente: «Le besoin de satisfaire le désir éperdu et insatiable du corps et la fascination inconsciente pour une forme d’autorité paternelle et rassurante semblent donc être les deux extrêmes, profondément liés, sur lesquels – à travers la parabole du jeune Possanza – s’appuie le raisonnement “historique” de l’écrivain d’Urbino. Deux thèmes qui, au seuil de l’ “an zéro du contemporain” et bien loin de la réflexion rétrospective du roman, se portent alors candidats pour représenter les “maux congénitaux” qui menacent l’époque sur le point de naître. En effet, si les ruineuses conséquences du diktat de la jouissance – déjà amplement traitées dans le précédent roman de Volponi, *Corporale* – devaient trouver de nouvelles formes dans le retour d’une mythologie hédoniste au cours des années 1980, la question du fascisme, dans ses plus récentes déclinaisons théoriques de “fascisme éternel”, de “spirale du fascisme”, de “fascistes de toujours”, ou plus généralement de “dérive personnelle” et de “populisme antilibéral”, devait aussi durablement s’imposer dans le débat culturel et politique italien. Ainsi l’emblématique scène finale du récit – vue à la lumière de l’année 1980 – assume-t-elle, presque involontairement, une obscure signification prophétique. La mort de Damìn apparaît comme une allégorie qui veut alerter le lecteur sur les maux héréditaires capables de compromettre le saut de l’Italie dans l’époque nouvelle. Pour interpréter un futur qui semble condamné à répéter le passé, Volponi nous renvoie donc, dans *Il lanciatore di giavelotto*, à l’ “ordre différent” de la relecture de l’histoire: c’est dans celle-ci, avec ses problèmes patents, latents ou récurrents qu’il convient en effet d’observer le silence que l’avenir risque de suivre». Non si tratta, però, come si è visto, di «profezia», ma di una lucida riflessione sulla storia (anche, se non soprattutto, su quella del presente, come vuole lo stesso Pomarici). Un’altra notevole eco verghiana nella costruzione del personaggio di Occhialini è nel cap. V, capitolo chiave, come abbiamo visto, del *Lanciatore di giavelotto*. Qui, come ricordavamo, si descrive una bevuta del calzolaio con due suoi amici. Occhialini, un po’ brillo, esagera i toni del suo catechismo libertario nei confronti di Damìn, che deciderà di vendicarsi di lui, facendolo arrestare. La scena della bevuta, con conseguenti discorsi politici, richiama ancora *I Malavoglia*, quando, nel cap. 13 (G. VERGA, *I Malavoglia* cit., p. 211) Ntoni inveisce contro l’ingiustizia all’osteria della Santuzza, in un velleitario e approssimativo socialismo, appunto, da osteria; l’archetipo è la tirata “rivoluzionaria” di Renzo all’osteria della Luna Piena, nei *Promessi Sposi* di Manzoni. Nel riflesso di questi antecedenti la figura di Occhialini rivela il suo carattere ambiguo, se non del tutto negativo.

Alla convenzione che essi rappresentano il protagonista è irriducibile.<sup>45</sup> La forma della sua irriducibilità è data dalle concrete circostanze storiche. Ma l'irriducibilità in sé ne prescinde. È questa la contraddizione.

Questa contraddizione si chiama libertà umana (il *clinamen*),<sup>46</sup> e coincide con la nevrosi.

È qui che risiede la “conoscenza” alla quale Volponi voleva incitare con il suo romanzo: una «conoscenza che non viene mai raggiunta» e le cui «qualità

---

<sup>45</sup> Questo conflitto appare essenziale nella tradizione della letteratura realistica; compare, per esempio, già in Boccaccio (laddove Boccaccio, però, non mette in discussione la norma sociale, limitandosi a rappresentare le conseguenze del conflitto). Sul conflitto tra individuo e norma sociale si fonda la poetica di Cecco Angiolieri, anch'egli, con Dante e Boccaccio, alle origini del realismo moderno. È nel realismo antico che si può osservare come tale conflitto sia analizzabile come fatto storico, ovverosia come contrasto tra vecchi e nuovi modelli di potere politico e di strutturazione sociale. Nell'*Iliade* il contrasto tra Achille e Agamennone può essere analizzato come l'emergere della *leadership* aristocratica rispetto al vecchio potere dei re minoici in via di dissoluzione. L'arbitrio, il ricorso alla prepotenza con cui il re di Argo priva Achille della sua schiava Briseide mette in rilievo la negatività del potere arcaico rispetto ai nuovi ideali cavallereschi della nobiltà achea. In questo senso, l'*Iliade* è più radicale, di certo, per le diverse condizioni storiche, del *Decameron*. Agamennone ha la responsabilità del potere, ma lo esercita in modo arbitrario: il gesto di ribellione di Achille rende visibile un *vulnus* che affligge tutta la comunità, ponendo quesiti sulla stessa liceità del potere pubblico, mentre i personaggi di Boccaccio raramente mettono in discussione la norma, che anzi in alcuni casi viene esplicitamente riaffermata (in realtà una sorta di embrionale sviluppo in una direzione diversa, cioè il palesarsi di elementi di esplicita “critica sociale”, affiora nel *Decameron* nel caso della rivendicazione femminile di comportamenti a rischio di sanzione sociale: si veda il caso di Ghismunda, *Dec.* IV, 1, oppure quello di Madonna Filippa da Prato, *Dec.* VI, 7, pur nella sua natura paradossale ed esplicitamente “comica” – qui lo scarto è legato alla diffrazione tra valori cortesi e valori borghesi, tipicamente, legati ad una istanza razionale). La soluzione del conflitto nell'*Iliade* è legata dunque alla stratificazione storica dei valori che lì si dispiegano: Achille riprende a combattere obbedendo ad un'istanza sentita più profondamente della responsabilità civile, vale a dire quella del vincolo personale, l'onorare l'amicizia di Patroclo, vendicando la sua uccisione. Anche Dante mette in scena un conflitto molto simile a quello di Boccaccio (vedi l'episodio di Paolo e Francesca); ma in lui la questione è complicata dalla dimensione essenzialmente “politica” (cioè, di interpretazione della storia) in cui si sviluppa e vive la *Commedia*. La ribellione di Dante è, tutto sommato, più vicina a quella di Achille che a quella di Ghismunda (da notare come nel caso della *Commedia* sia piuttosto difficile distinguere tra autore e personaggio, altro elemento costitutivo della incipiente narrazione realistica, e dunque portato “storico” di tale tradizione, suscettibile di riemergere in modo intermittente: questa “funzione” del realismo è fondamentale in alcune opere di Volponi, come indistinzione tra io e natura).

<sup>46</sup> L'utilizzo del termine lucreziano vuole rimandare ad una tradizione di pensiero materialistica e “illuminista”, ai cui estremi sviluppi riteniamo che anche Volponi appartenga. Di questa ispirazione profonda, nella tensione tra istanza razionale e riflessione sullo “stato di natura”, si nutrono i riferimenti leopardiani spesso presenti nello scrittore urbinete.

sono ricavate solo dal negativo», secondo la formula volponiana richiamata all'inizio del saggio.

L'insegnamento che si può trarre, forse, dal *Lanciatore di giavelotto* (ancora con le parole di Volponi, la «riva ferma e salubre» sulla quale si possa costruire «un bene sociabile, agibile e duraturo»), è quella della ricerca ferma e inesausta della verità storica, del riconoscimento delle contraddizioni in quanto tali, anche nella loro dimensione sociale, al di là di facili e consolatorie pretese pedagogiche, e della cortina fumogena delle ideologie, quelle di ieri, e quelle più nascoste e inafferrabili del presente.