

Nuovi *media*, nuova letteratura
Tre storie di rimediazione in Italo Calvino e Paolo Volponi

by Eleonora Lima

A dissertation submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

(Italian)

at the
UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON
2015

Date of final oral examination: 8/26/2015

The dissertation is approved by the following members of the Final Oral Committee:

Grazia Menechella, Associate Professor of Italian (Advisor)
Stefania Buccini, Professor of Italian
Ernesto Livorni, Professor of Italian
Jeremy Morris, Assistant Professor of Media and Cultural Studies
Patrick Rumble, Professor of Italian

Sommario

Abstract	ii
Introduzione	1
I. Letteratura a luna spenta. <i>Luna e gnac</i> e il dialogo tra la luna il calcolatore	35
I.1 Stratificazione semantica e definizione delle forze in gioco nel racconto di Calvino	41
I.2 Natura e artificialità tecnologica in dialogo ne <i>Le mosche del capitale</i>	54
I.3 Uomini e no: attori umani e tecnologici tra natura, società e testo	71
I.4 Contro la mimesi realistica: strategie poetiche e nuovi <i>media</i>	102
II. Letteratura e cibernetica. La macchina, il corpo e la parola ne <i>La macchina mondiale</i> e in <i>Priscilla</i>	112
II.1 Volponi e Calvino nell'era della cibernetica	117
II.2 La letteratura degli automi: la metafora meccanica in Volponi	132
II.3 Individuo come parola: la metafora informatica in Calvino	149
II.4 Il discorso metaletterario: identità e linguaggio	162
II.5 Evoluzione ed entropia: l'utopia cibernetica	182
III. Sotto l'occhio del Ciclope. Politica ed estetica della visibilità nell'era della comunicazione televisiva	199
III.1 Dalla Primavera di Praga al dopo-Moro: il ruolo politico della televisione in Calvino	207
III.2 Di bombe e anarchici ballerini: la televisione nel racconto volponiano della strage di Piazza Fontana	236
III.3 Visibilità come mistificazione e disvelamento: rappresentazioni televisive e letterarie in Calvino e Volponi	273
Bibliografia	319

Abstract

Relying on the concept of ‘remediation’ as the necessary reconfiguration that any medium is urged to undergo whenever a new one enters the equation, this work investigates how the Italian writers Italo Calvino (1923-85) and Paolo Volponi (1924-94) interacted with the advent of new technologies. By developing an analytic discourse over their interest in technology and new communication strategies, the purpose is to expand the idea of remediating literature beyond the consuetudinary boundaries of the ‘digital era.’

The introduction, aimed at connecting Calvino and Volponi’s positions with the contemporary literary panorama, is followed by three chapters, each devoted to the comparative study of texts dealing with a specific change in the mediasphere. The first chapter analyzes how both authors choose the image of the moon as a metaphor of poetry opposed to technological development. In Calvino’s story *Luna e Gnac* (1956) the new medium opposed to the celestial body is a neon sign, whether in the passage from *Le Mosche Del Capitale* (1989) Volponi presents a dialogue between the Moon and a computer. The second chapter analyzes the impact of cybernetic theories on Volponi’s novel *La Macchina Mondiale* (1965) and Calvino’s story *Priscilla* (1967) and investigates their reception of cybernetics theories around automata and artificial intelligence. Cybernetic researches allowing for identification of a mechanic and linguistic essence common to humans and machines influenced the two author’s narratives, as well as their consideration over the status of literary communication. The last chapter focuses on Calvino’s stories *La Decapitazione Dei Capi* (1969) and *L’ultimo Canale* (1984), and Volponi’s novel *Il Sipario Ducale* (1975). These works investigate the role of television during a period of political turmoil: for Calvino, the May 1968 protests and the Prague Spring in the first story and the after-Moro Affair in the second one; for Volponi, the Piazza Fontana bombing. Television is analyzed in these texts as a pivotal cultural actor in such tense political climate.

The interdisciplinary perspective, combined with close textual analysis serves the purpose of demonstrating how the specificity of the literary medium can only be analyzed fruitfully by taking into consideration its contextual dimension.

Introduzione

They'll find that if they add interpretation of machines to interpretation of texts, their culture will not fall to pieces; instead they will take on added density.

BRUNO LATOUR, *Aramis, or the love of technology*

Non esistono forse autori che appaiano più distanti tra loro di Calvino e Volponi: orbitanti mondi diversi in vita, il primo cosmopolita e aperto alle tendenze letterarie e filosofiche più moderne; profondamente italiano e marchigiano il secondo, impegnato a coniugare marxismo e modernità industriale nella propria scrittura. Anche il rapporto con la produzione letteraria successiva appare irrimediabilmente contrapporli nell'immagine di un Calvino modello indiscusso della letteratura del terzo millennio e padre del postmoderno italiano e di un Volponi irriducibile a qualunque scuola e, per questo, sentito alternativamente come incapace di travalicare la propria epoca o quale voce tanto personale da divenire irripetibile.

La stessa alterità, la quale li contrappone al punto che raramente la critica ha tentato un'analisi comparativa delle loro scritture, sembra emergere dal rapporto che essi instaurano con lo sviluppo tecnologico, che ebbe inizio in Italia negli anni a ridosso del secondo dopoguerra. Calvino, infatti, per quanto non fu il solo tra gli scrittori italiani a dimostrare un forte interesse per gli sviluppi dell'informatica e per le sue applicazioni in campo letterario,¹ è certo tra gli autori la cui opera venne influenzata più profondamente

¹ Si fa qui riferimento ad autori come, ad esempio, Primo Levi, il quale, a fronte di un vivo interesse per le ricerche in campo tecnologico e per il loro impatto sulla pratica della scrittura letteraria, immagina nel

dalle teorie dell'informazione. Si pensi, a tale proposito, all'intervento del 1967 dal titolo *Cibernetica e fantasmi*² in cui dichiara il proprio interesse per la tecnica combinatoria applicata alla produzione letteraria che l'informatica offriva agli scrittori. Tali posizioni critiche sono poi messe in pratica attraverso le sperimentazioni letterarie condotte durante il periodo parigino, che vede Calvino membro dell'Oulipo e di cui è testimonianza il testo *L'incendio della casa abominevole*.³ Questo racconto poliziesco mette in scena le indagini che si svolgono intorno a dodici atti criminali connessi tra loro, in cui sono coinvolte quattro persone, di cui però non si conosce chi tra queste siano le vittime e i colpevoli. Al

racconto *Il versificatore*, della raccolta *Racconti naturali* (ora in PRIMO LEVI, *Tutti i racconti*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2005, pp. 18-37) un computer capace di comporre testi di ogni genere e registro letterario. Per un'analisi sull'influenza che l'informatica ebbe sulla scrittura di Levi si rimanda al capitolo di Pierpaolo Antonello dedicato all'autore *La materia, la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi* (in ID., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, pp. 79-123). Sul versante della sperimentazione nata in seno all'esperienza della neoavanguardia, sono poi da ricordare i nomi di Nanni Balestrini e Lamberto Pignotti, i quali si proponevano di esplorare le potenzialità delle tecniche combinatorie che il computer concedeva, nel senso di un rifiuto della tradizione lirica e realista. Nanni Balestrini pubblicò nel 1961 il suo primo esperimento di elaborazione poetica che si serviva della tecnica combinatoria di un computer (*Tape Mark I*, «Almanacco Letterario Bompiani», 1961 ora in *Gruppo 63. L'Antologia/Critica e letteratura*, antologia a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, critica a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Milano, Bompiani, 2013, pp. 89-90) e proseguì tali sperimentazioni fino all'elaborazione, cinque anni più tardi, di un intero romanzo dal titolo *Tristano. Romanzo* (Milano, Feltrinelli, 1966), composto attraverso la stessa tecnica. A Lamberto Pignotti si deve, invece, l'elaborazione a livello teorico delle potenzialità di utilizzo dei calcolatori nella scrittura poetica nel volume *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici editore, 1968. Per un approfondimento sulle connessioni tra poesia e computer si rimanda poi a GIUSEPPE SAVOCA, *Informatica e letteratura*, in *Calcolatori e scienze umane. Archeologia e arte, Storia e Scienze Giuridiche e Sociali, Linguistica, Letteratura*, Atti del convegno organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dalla Fondazione IBM Italia, Milano, Etas libri, 1992, pp. 289-301.

² ITALO CALVINO, *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio* (1967), in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 164-181. Per un approfondimento critico riguardo all'interesse calviniano per le teorie dell'informazione cfr. *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, a cura di Raffaele Aragona, Lecce, Manni Editore, 2008.

³ Il racconto, pubblicato per la prima volta sull'edizione italiana di «Playboy» nel 1973, è stato poi ristampato nella raccolta postuma *Prima che tu dica «Pronto»* (ITALO CALVINO, Milano, Mondadori, 1993, pp. 176-193). Per un'analisi di come la scienza dell'informazione entra nella composizione di questo racconto si rimanda a JONATHAN USHER, *Calvino and the computer as writer/reader*, «The modern language review», vol. XC, 1, 1995, pp. 41-54; KERSTIN PILZ, *Mapping complexity: literature and science in the works of Italo Calvino*, Leicester, Troubador Pub, 2005, p. 140 e ss. Per un approfondimento sulla partecipazione di Calvino alla poetica sperimentale dell'Oulipo si rimanda poi alla sua prefazione al volume di RAYMOND QUENEAU, *Segni, cifre, lettere e altri saggi*, traduzione di Giovanni Bogliolo, Torino, Einaudi, 1981, pp. v-XXIV.

fine di vagliare tutte le ipotesi possibili, utilizzando un algoritmo, il programmatore, protagonista del racconto, deve vagliare attraverso il proprio computer tutti gli intrecci possibili al fine di scoprire la verità. La scienza informatica è dunque principio organizzativo della materia letteraria, tanto che Calvino, successivamente alla pubblicazione del racconto, inizia una collaborazione con il programmatore Paul Braffort, al fine di sviluppare l'algoritmo immaginato nella finzione narrativa.⁴ Se *L'incendio della casa abominevole* è certo il più sperimentale dei progetti calviniani in tale ambito, le teorie dell'informazione rimangono tuttavia presupposto immediato all'elaborazione letteraria anche per quel che riguarda testi come i "racconti deduttivi" contenuti ne *Le cosmicomiche*, *Il castello dei destini incrociati* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. In queste tre opere Calvino indaga, infatti, le potenzialità dell'applicazione della tecnica combinatoria e delle teorie dell'informazione in letteratura. I racconti cosmicomici *Ti con zero*, *Il guidatore notturno*, e *L'inseguimento* sono definiti deduttivi da Calvino il quale, a proposito della loro elaborazione, afferma:

ho cercato di fare diventare racconto un mero ragionamento deduttivo, e forse –qui sì– mi sono allontanato dall'antropomorfismo: o meglio, da un certo antropomorfismo, perché queste presenze umane definite solo da un sistema di relazioni, da una funzione, sono proprio quelle che popolano il mondo attorno a noi.⁵

Per quel che riguarda, poi, tanto *Il castello dei destini incrociati* che *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, la tecnica compositiva adottata da Calvino è del tutto speculare a quella impiegata ne *L'incendio della casa abominevole* e i testi, che si strutturano secondo combinazioni mai cogenti tra elementi narrativi, hanno come modello le teorie della

⁴ Per un approfondimento sulla collaborazione tra Paul Braffort, membro dell'ALAMO (*Atelier de littérature assistée par la mathématique et les ordinateurs*) e Calvino cfr. PAUL BRAFFORT, *Italo Calvino o il guerriero rigoroso*, in *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, cit., pp. 55-62.

⁵ ITALO CALVINO, *Due interviste di scienza e letteratura*, in ID., *Una pietra sopra*, cit., p. 188.

probabilità matematica impiegate dall'informatica.⁶ Inoltre, nel secondo di questi due romanzi, l'idea di una letteratura prodotta da macchine intelligenti emerge dal passo del romanzo in cui l'autore immagina che un computer non sia più solo incaricato di scrivere romanzi, ma sia ormai divenuto anche lettore e critico. Tali brevi esempi, che si concentrano su quelle opere a cui più spesso la critica ha guardato per un'analisi del rapporto tra scrittura calviniana e tecnologie, testimoniano di come l'interesse dell'autore in tale campo sia rivolto soprattutto alle potenzialità dell'informatica come applicazione tecnologica di principi matematici e come elaboratrice di linguaggio. Aprire la scrittura a tali ricerche permetteva a Calvino di liberarsi delle costrizioni che i concetti di autorialità ed estro creativo da un lato, e di mimesi realistica dall'altro, sentiva gravare sulla lingua letteraria, che egli mirava invece a liberare tanto da una concezione crociana e lirica che dalle limitazioni dell'estetica neorealista.

Da simili presupposti muove anche la ricerca di Volponi, in cui espressionismo lirico e materialismo della scrittura vanno sempre nel senso di un superamento dell'ermetismo e di sfiducia nella pura mimesi realistica, e tuttavia la curiosità dell'autore verso lo sviluppo tecnologico appare di natura assai diversa se confrontata con l'esperienza di Calvino.⁷ A fronte dell'interesse di quest'ultimo per l'informatica come ambito tecnico-

⁶ Per un'analisi sulla tecnica compositiva di *Se una notte d'inverno* si rimanda al testo programmatico di Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore: Comment j'ai écrit un de mes livres*, «Bibliothèque Oulipienne», vol. II, n. 20, 1982, pp. 26-44. Che la tecnica compositiva de *Il castello dei destini incrociati* sia poi da riconnettere alle sperimentazioni degli anni parigini è sottolineato da Raffaele Aragona il quale scrive: «È anche oulipiano il principio della potenziale molteplicità del narrabile, che sta alla base de *Il castello dei destini incrociati*, “una macchina –spiega lo stesso Calvino– per moltiplicare le narrazioni partendo da elementi figurati dai molti significati possibili, come può essere un mazzo di tarocchi”» (RAFFAELE ARAGONA, *Calvino e il potenziale*, in *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, cit., pp. 12-13).

⁷ Paolo Chirumbolo, in uno dei rarissimi studi critici che analizzano in parallelo la scrittura di Calvino e Volponi, mette in luce come l'apertura al campo scientifico e tecnologico, insieme alla costante riflessione metaletteraria, sia elemento che accomuna l'elaborazione dei due autori, seppure a fronte di poetiche assai distanti. Chirumbolo, inoltre, sottolinea come tale convergenza sia da attribuirsi al comune rifiuto da parte

scientifico a cui attingere in quanto produttrice di nuovi linguaggi e tecniche compositive, per Volponi l'attenzione allo sviluppo tecnologico è sempre connessa ai suoi risvolti socio-economici e alle implicazioni politiche, che egli analizza attraverso la propria scrittura scegliendo come punto di osservazione privilegiato il mondo della fabbrica. Se non è possibile ricondurre tutta la produzione volponiana alla letteratura industriale, etichetta che, anche quando calzante, circostanza spesso in maniera riduttiva opere più spurie e complesse, è tuttavia da rilevare come l'attenzione dell'autore per il progresso tecnologico sia quasi sempre legato alla dimensione del lavoro, svolto tanto all'interno della fabbrica, come in *Memoriale* e in *Le mosche del capitale*, o legato alla produzione agricola, come è il caso de *La macchina mondiale*, in cui l'utopia di una società egalaritaria parte da un progetto di meccanizzazione delle campagne.⁸ Le macchine nei romanzi volponiani occupano un ruolo centrale poiché strumenti di produzione non solo di beni, ma anche di assetti sociali ed economici, in quanto riorganizzano la vita dell'uomo, a volte nel senso dell'emancipazione da un lavoro ripetitivo e degradante, più spesso imponendo la logica del profitto e causando alienazione.

tanto di Calvino che di Volponi dell'estetica neorealista senza che questo tuttavia porti ad un'etica del disimpegno che si traduca in virtuosismi letterari (cfr. PAOLO CHIRUMBOLO, *Tra coscienza e autocoscienza. Saggi sulla narrativa degli anni Sessanta: Volponi, Calvino, Sanguineti*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2009).

⁸ Il tema dello sviluppo tecnologico dei mezzi di produzione agricola, come strumento di emancipazione per le società rurali, è analizzato per come emerge ne *La macchina mondiale* da David Albert Best di cui si rimanda al capitolo *Rural spaces in of the Marche. Landscape through dualisms in Paolo Volponi's «Macchina mondiale»* (in ID., *Ruralism in central Italian writers 1927-1997*, Ancona, Ancona University Press, 2010, pp. 68-98). Che lo sviluppo tecnologico dei mezzi di produzione agricola fosse sentito da Volponi come strumento indispensabile ad un'emancipazione sociale ed economica delle campagne, emerge da una sua dichiarazione di quasi tre decenni posteriore alla scrittura del romanzo, a testimonianza dell'importanza che egli attribuì sempre a tale questione: «Uno dei problemi più importanti, oggi, è quello di rivoluzionare con sistemi industriali tutta l'agricoltura italiana. Sulla nostra cultura pesa invece un certo tipo di vagheggiamento regressivo di una mitica società rurale, più affettuosa: un canto ottocentesco si leva da certe province, gravate da strutture agrarie di cui già uno scrittore come Tozzi aveva capito il non-senso, il tragico anacronismo» (PAOLO VOLPONI, FRANCESCO LEONETTI, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Torino, Einaudi, 1995, p. 79).

Ad esemplificare la prima posizione è un romanzo come *La macchina mondiale*, in cui utopia politica e progresso tecnologico sono strettamente connessi, in quanto non può esservi per il protagonista, *alter ego* di Volponi, vera emancipazione sociale se non nel ripensamento del rapporto tra uomo e macchina. Esso, infatti, si configura nei termini di alienazione e sfruttamento solo qualora lo sviluppo tecnologico sia guidato dalla logica utilitarista e conservatrice del capitalismo e non perché vi sia un che di inerentemente negativo nel progresso tecnologico.⁹ Posizioni assai diverse emergono, invece, dalla narrazione de *Le mosche del capitale*, in cui l'introduzione di computer e processi di automazione all'interno della produzione e gestione aziendale viene presentata come la vittoria di un capitalismo post-industriale di speculazioni finanziarie, che prospera grazie al processo di derealizzazione che l'informatica attua. In un dialogo con Leonetti di pochi anni successivo alla pubblicazione del romanzo, Volponi riprende, infatti, le accuse contro l'informatizzazione come strumento del capitale, già avanzate attraverso la finzione letteraria:

In realtà il lavoro industriale computerizzato appare già più ansioso, assurdo, imprevedibile del precedente che ha sostituito, mutato o cancellato completamente. [...] Il computer non lo alleggerisce né lo spiega perché ancora lo comanda dall'alto: lo concede e lo toglie un'altra volta e con un'aria di scienza così esatta e distante da sembrare fatale.¹⁰

⁹ Per un'analisi del rapporto tra uomo e macchina all'interno de *La macchina mondiale* si rimanda al secondo capitolo, il quale è interamente dedicato ad indagare tale aspetto. Per quel che riguarda, tuttavia, la centralità in questo romanzo dello sviluppo tecnologico, sentito come mezzo di emancipazione sociale, essa è individuata tra gli altri da Gian Carlo Ferretti, il quale scrive: «*La Macchina mondiale* (1965) è il romanzo di un'utopia scientifica e industriale radicata dentro il mondo naturale e paesano secondo un disegno "comunista" di rigenerazione e di progresso, e contro i vecchi autoritarismo, staticità, oscurantismi» (GIAN CARLO FERRETTI, *Un ideale anticentralistico*, in *Il coraggio dell'utopia*, a cura di Massimo Raffaelli, Ancona, Transeuropa, 1997, p. 43).

¹⁰ PAOLO VOLPONI, FRANCESCO LEONETTI, *Il leone e la volpe*, cit. p. 45. I processi di automazione e i *media* digitali sono interpretati da Volponi, a partire dagli anni Settanta, come strumenti attraverso cui il capitalismo mira a mutare l'esistente in un flusso di informazioni e segni infinitamente manipolabili e falsificabili, perché privi di ogni legame con un referente reale. Sempre nell'ambito dello stesso dialogo con Leonetti, Volponi descrive significativamente il degrado ambientale italiano attraverso l'immagine di una natura divenuta computer: «Tutto è ridotto a strumento, mezzo, risorsa, energia o punto d'appoggio per un vorticoso percorso che va sempre più verso il fuori, un fuori. La natura appare ormai come la tavola, la tastiera di una

Se è possibile identificare una linea in senso cronologico che vede una sfiducia crescente di Volponi verso il progresso tecnologico come strumento di emancipazione, è tuttavia da rilevare come tale posizione ambivalente sia contraddizione viva e presente in tutta la sua elaborazione, tanto che Emanuele Zinato, analizzando il giudizio dell'autore sulla modernità, dichiara come in lui «convivono (e questa dualità è fondamento di tutte le altre) progetti costruttivi e pulsioni distruttive, in lui coesistono in cortocircuito utopia e annientamento».¹¹ Tale duplicità può essere giustificata se si tiene in considerazione che la prospettiva di Volponi sullo sviluppo tecnologico parte sempre da una posizione di dialettica marxista, che mira costantemente a ricomporre le antitesi pur nella consapevolezza che ad esse debba seguire un'ulteriore rottura. Se Volponi, da un lato, è dunque consapevole della necessità di assorbire la macchina all'interno di un sistema in quanto, sulla scia dell'insegnamento vittoriniano, essa è attore imprescindibile della modernità tecnologica, egli sente tuttavia, allo stesso tempo, la frattura che tale progresso apre tra uomo e mondo.¹²

simulazione; i suoi elementi, le sue stagioni sono ridotte essenzialmente ad essere i tasti, i commutatori, gli "input" di questo piano di simulazione» (*Ivi*, p. 101). Per un'analisi del ruolo politico ed economico che Volponi attribuisce ne *Le mosche del capitale* ai processi di automazione e come tale tema entri nella sua elaborazione letteraria, si rimanda al primo capitolo di questo lavoro.

¹¹ EMANUELE ZINATO, *La poesia verso la prosa? La scrittura di Volponi e i generi letterari*, in *Pianeta Volponi. Saggi e interventi*, Giornate di studio dedicate a Paolo Volponi, Urbino-Urbano-Cagli 2-4 novembre 2004, a cura di Donatella Marchi e Salvatore Ritrovato, Pesaro, Metauro Edizioni, 2007, pp. 21-22.

¹² Accentando di connettere la duplicità della posizione di Volponi rispetto al progresso tecnologico con la continua oscillazione tra momenti di antitesi e sintesi secondo cui si sviluppa il pensiero dialettico dell'autore, è possibile inquadrare le diverse posizioni dei critici riguardo al suo rapporto con la modernità. Gian Carlo Ferretti scrive, infatti, che Volponi «a un modello di sviluppo tecnologico che genera potere e repressione, distruzione e infelicità, [...] contrappone in sostanza un ideale di integrale umanità, di civiltà fondata sull'intimo rapporto tra natura e scienza, intelligenza e corpo» (GIAN CARLO FERRETTI, *La letteratura del rifiuto e altri scritti sulla crisi e trasformazione dei ruoli intellettuali*, Milano, Mursia, (1968) 1981, p.10). Una valutazione opposta è data invece da Giulio Bollati, il quale dichiara come «In Volponi la modernità

Parlare dunque dell'influenza che le nuove tecnologie hanno sulla scrittura di autori quali Calvino e Volponi significa mettere a confronto due personalità divergenti non solo per quel che riguarda stile e poetica, ma anche per le motivazioni che guidano il diverso approccio allo sviluppo tecnologico e per quel che esso significa nei termini di impatto sull'elaborazione letteraria dei due autori: se Calvino sembra concentrare i propri interessi sulla virtualità informatica e sul suo ruolo di manipolatore di linguaggio, Volponi guarda invece alle applicazioni concrete del processo di digitalizzazione, che produce macchine industriali in grado di smaterializzare il reale con effetti assai tangibili sulla realtà politica e sociale italiana. Letta in questo senso, dunque, un'analisi condotta sul rapporto tra la scrittura di questi due autori e i *media* tecnologici sembrerebbe prendere le mosse dalla constatazione di un tratto evidente tanto da rendere quasi inutile una sua ulteriore indagine: Calvino e Volponi ebbero un approccio assai distante verso la modernità –non solo tecnologica– e questo si riflette nelle rispettive elaborazioni letterarie che prendono le mosse da diverse concezioni del ruolo della parola e del suo rapporto con la realtà rappresentata.

Di là da questa semplice constatazione, quanto motiva la scelta di concentrarsi su questi due autori, invece, è la possibilità di riconoscere la specularità tra il loro approccio

industriale si interiorizza in un misterioso impulso all'unicità di pensiero, senso e materia» (GIULIO BOLLATI, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino, (1983) 1996, pp. 202). È interessante notare come entrambe le posizioni mettano in relazione la modernità tecnologica con il concetto di sintesi dialettica, che essa concorre a creare o a cui si oppone. Per questa ragione appare troppo sbilanciata la posizione a riguardo di Pierpaolo Antonello, il quale sembra prendere unicamente in considerazione il polo dell'elaborazione volponiana che vede il progresso tecnologico come momento di antitesi e non di sintesi. Afferma Antonello: «La scrittura di Volponi è una continua allegoresi che si pone come denuncia delle devastazioni dell'apparato tecnico-industriale, del dominio politico del capitale e del processo di alienazione da questo prodotto, aderendo a un materialismo di carattere dialettico, dove il sociale e l'economico sono il metro con cui misurare tutta la realtà e a un apocalitticismo di stampo adorniano» (PIERPAOLO ANTONELLO, *Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, Torino, Nino Aragno Editore, 2012, p. 232).

divergente rispetto ai *media* tecnologici e la polarità secondo cui si struttura il dibattito critico che si svolge in questi anni in Italia intorno al ruolo della letteratura, mutato in conseguenza del processo di derealizzazione imputato alla rivoluzione digitale e alla preponderanza assunta dal linguaggio dei *mass media* rispetto ad ogni altra forma di comunicazione. Il crescente interesse verso lo statuto della letteratura dopo l'avvento di Internet come fenomeno di massa e le domande che il processo di digitalizzazione pone nei termini di ontologia del reale e possibilità di una sua rappresentazione, hanno portato a una vasta produzione di scritti critici a partire dalla seconda metà del primo decennio degli anni Duemila,¹³ periodo in cui ha avuto inizio un dibattito attorno a cui tutt'ora ruota tanta parte della produzione saggistica militante di ambito letterario in Italia.

¹³ Il riferimento è al dibattito, che ha visto coinvolti autori e critici, che ha avuto inizio nel 2008 con la pubblicazione da parte di Wu Ming 1 del saggio-manifesto *New Italian Epic. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro* pubblicato prima online nel marzo 2008 e poi successivamente in volume (WU MING 1, *New Italian Epic. Letteratura, sguardi obliqui, ritorni al futuro*, Torino, Einaudi, 2009). Con questo testo il membro del collettivo di scrittori si proponeva di individuare un insieme di opere della letteratura italiana posteriori al 1993 –anno in cui ha inizio la Seconda Repubblica– che egli riconduce sotto l'etichetta di New Italian Epic. Queste opere sarebbero accomunate da un rifiuto dell'ironia postmoderna e da una ripresa di alcuni aspetti del romanzo storico nel senso di un ritorno alla letteratura popolare e di genere, seppure ibridando tali categorie e distaccandosi dalla ricostruzione realistica della storia. Importante per questa analisi, è da rilevare come essenziale per la definizione di New Italian Epic sia il carattere transmediale delle opere che sono ad esso ascrivibili e l'importanza assunta dai lettori che partecipano attivamente alla produzione di una costellazione di testi in forma di *spin-off* o manipolazioni dell'opera. Il rapporto tra letteratura, oggetto della rappresentazione e pubblico viene così connesso alle pratiche di partecipazione definite dai nuovi *media* e, a conferma di quanto ciò sia rilevante per tale formulazione critica, va ricordato che la definizione di New Italian Epic, prima ancora di essere espressa nella sua forma scritta, venne illustrata da Wu Ming 1 nell'ambito di una conferenza tenuta al MIT e organizzata dal programma di studi comparati sui *media* diretto da Henry Jenkins (il podcast della presentazione si trova in: *Slightly more than expected from a band of novelists: on how and why a group of writers called Wu Ming set to disrupt Italian (nay, European) literature and popular culture (and then came to Boston to brag about it)*, 13 maggio 2008. Consultato il 25 luglio 2015. Disponibile all'indirizzo: <http://cmsw.mit.edu/wu-ming-1/>). Attorno alla definizione di New Italian Epic si è sollevato un ampio dibattito che ha diviso critici e autori tra chi ne ha accolto e condiviso i presupposti (cfr. Valerio Evangelisti, Carlo Lucarelli, Asor Rosa), chi, pur riconoscendo un valore a tale collocazione critica, ne ha tuttavia criticato la perentorietà del giudizio che mira ad escludere tanta parte della produzione letteraria italiana che non rientra nel canone stabilito (cfr. Tiziano Scarpa, Tommaso Pincio), e chi poi ha giudicato l'etichetta come una strategia volta meramente a sollevare un caso letterario ma senza una reale pregnanza critica (cfr. Filippo La Porta, Carla Debenedetti). Per un elenco più completo delle diverse posizioni assunte dalla critica riguardo alla definizione di New Italian Epic si rimanda al numero di «Letteraria. Rivista semestrale di letteratura sociale» dedicato interamente al tema (1, maggio 2009) e alla sezione 'New Italia Epic' della rivista online «Carmilla»

Tale discorso critico vede l'opporci di due posizioni dominanti che sono da ricondurre all'interpretazione di chi crede in un fondamento ontologico del reale, a cui la letteratura deve attingere, in controtendenza con il processo di virtualizzazione operato dai nuovi *media*, di contro ad una posizione, epigone delle riflessioni postmoderniste, che affida alla scrittura letteraria un compito 'altro' rispetto a quello proprio dei mezzi di comunicazione di massa, proprio in virtù della sua capacità di trascendere il dato contingente. La prima posizione è sostenuta da quanti constatano, o auspicano, un ritorno del realismo in letteratura, legato, per quel che riguarda gli aspetti estetico-stilistici alla fine del postmoderno e a livello storico al riemergere della realtà in forma traumatica a partire dall'attacco dell'11 settembre 2001 al World Trade Center e alla lotta al terrorismo che ne è conseguita.¹⁴ Questo ritorno della Storia sotto forma di trauma collettivo trova uno dei più noti sostenitori in Slavoj Žižek, il quale analizza l'attacco terroristico di New York

(<http://www.carmillaonline.com/?s=new+italian+epic> Consultato il 25 luglio 2015). Il dibattito cresciuto intorno al manifesto di Wu Ming 1 ha finito poi per esulare dall'analisi specifica di tale categoria ed ha visto la critica italiana degli ultimi anni affrontare in maniera più generale quelle stesse tematiche che, se centrali nella definizione di New Italian Epic, erano tuttavia già all'attenzione della critica negli anni ad essa precedenti. Il problema del rapporto tra letteratura e oggetto della rappresentazione, così come si pone nell'era della digitalizzazione e dei linguaggi massmediatici, è, infatti, centro dell'analisi di Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* (Milano, Bompiani, 2006) di due anni precedente il dibattito sul New Italian Epic. Sempre sull'impatto dei nuovi *media* sulla mimesi letteraria si considerino l'inchiesta curata da Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro, Giovanna Taviani dal titolo *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno* pubblicata nel numero di «Allegoria» (XIX, 57, gennaio-giugno 2008) e la risposta a tale inchiesta formulata da una serie di critici e autori, uscita sulla rivista «Lo Specchio +» (576, novembre 2008) dal titolo *Lo stato delle cose*, a cura di Andrea Cortellessa. Inoltre, sempre sullo stesso tema, cfr. ARTURO MAZZARELLA, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008; DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011; GILDA POLICASTRO, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012.

¹⁴ Alcune delle principali posizioni intorno a questo indirizzo critico si trovano raccolte nella già citata inchiesta pubblicata su «Allegoria», *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, e nel numero 10 di «Tirature» curato da Vittorio Spinazzola dal titolo *New Italian Realism* (Milano, Il Saggiatore, 2010). Tale accoglienza positiva verso un ritorno al realismo in letteratura come una sorta di "misura di igiene" dopo il ripiegamento disimpegnato degli anni del postmoderno è sostenuto anche da Romano Luperini le cui posizioni sul panorama contemporaneo italiano si trovano a chiusura del volume *Tramonto e resistenza della critica* (Macerata, Quodlibet, 2013) in cui il critico interpreta il ritorno dell'attenzione al reale come una felice ripresa della lezione modernista.

paragonando la reazione della società americana, toccata in prima persona da una violenza a cui aveva assistito per decenni solo attraverso le narrazioni dei *media*, a quella del protagonista del film dei fratelli Wachowski, *Matrix*, il quale, risvegliato dalla realtà simulata in cui l'umanità è costretta a vivere, vede per la prima volta il «deserto del reale».¹⁵ Secondo Žižek l'attacco alle Torri Gemelle, lontano dal marcare l'irruzione del reale nella vita ipermediata della società americana, segna invece il processo opposto per cui le narrazioni hollywoodiane di attacchi terroristici al cuore degli Stati Uniti si sono imposte con la loro mistificazione nella vita quotidiana della società americana. Scrive infatti riguardo al rapporto che lega esperienza televisiva e diretta della violenza:

We should [...] invert the standard reading according to which the WTC explosions were the intrusion of the Real which shattered our illusory Sphere: quite the reverse –it was before the WTC collapse that we lived in our reality, perceiving Third World horrors as something which was not actually part of our social reality, as something which existed (for us) as a spectral apparition on the (TV) screen– and what happened on September 11 was that this fantasmatic screen apparition entered our reality. It is not that reality entered our image: the image entered and shattered our reality [...].Of course, the point is not to play a pseudo-postmodern game of reducing the WTC collapse to just another media spectacle, reading it as a catastrophe version of the snuff porno movies; the question we should have asked ourselves as we stared at the TV screens on September 11 is simply: *Where have we already seen the same thing over and over again?*¹⁶

Se, dunque, l'attacco dell'11 settembre non coincide con il ritorno del Reale nel senso di uno smascheramento definitivo delle mistificazioni su cui *media* e potere politico prosperano, Žižek riconosce tuttavia un mutamento nella percezione della relazione che

¹⁵ L'espressione «deserto del reale», utilizzata dal personaggio di *Matrix* Morpheus, nel momento in cui il protagonista Neo apre per la prima volta gli occhi sulla realtà altra rispetto a quella simulata in cui ha sempre creduto di vivere, dà anche il titolo al saggio di Žižek, il quale scrive: «The resistance leader, Morpheus, utters the ironic greeting: "Welcome to the desert of the real." Was it not something of a similar order that took place in New York on September 11? Its citizens were introduced to the 'desert of the real'—for us, corrupted by Hollywood, the landscape and the shots of the collapsing towers could not but be reminiscent of the most breathtaking scenes in big catastrophe productions.» (SLAVOJ ŽIŽEK, *Welcome to the desert of the real! Five essays on September 11 and related dates*, London-New York, Verso, 2002, p. 15).

¹⁶ *Ivi*, pp. 16-17.

lega immagini televisive e referente reale, il quale va nel senso di una messa in crisi dell'accettazione passiva del discorso portato avanti dai *media* di massa.

Proprio all'incrinarsi del consenso intorno ad un'idea di rappresentazione, tanto mediatica che artistica, alla quale non è richiesto nessun legame con la realtà sociale e politica finché essa si presenta come intrattenimento, più o meno erudito e consapevole, sembra infatti rispondere quel ritorno del realismo nella letteratura italiana che parte della critica sostiene con favore. Il romanzo che, secondo gli interpreti di questa linea, simboleggia tale irruzione del reale nelle forme di impegno politico e forza documentale, in cui la letteratura ritrova un proprio ruolo, è *Gomorra* di Roberto Saviano,¹⁷ non tanto perché riconosciuto come l'apripista di una nuova letteratura in senso cronologico, ma perché di certo il libro che, grazie al successo internazionale raggiunto, meglio si presta ad essere assunto come opera manifesto. Tale ritorno al realismo come scelta che testimonia la volontà di assumersi, da parte degli scrittori, un ruolo attivo all'interno della società attraverso una comunicazione, che è provocazione critica, con i propri lettori viene così ad essere lo strumento attraverso cui smascherare un sistema che ha fatto della rimozione del reale il proprio punto di forza. Significativamente, infatti, Saviano definisce il proprio ruolo di narratore all'interno di *Gomorra* parafrasando il Pasolini de *Il romanzo delle stragi* e, per quanto tale parafrasi, come mette in luce Donnarumma, segnali una distanza rispetto al modello, è chiara la ripresa da parte di Saviano dell'opposizione tra verità e chiaroveggenza della letteratura in opposizione alle mistificazioni del reale.¹⁸

¹⁷ ROBERTO SAVIANO, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006.

¹⁸ Raffaele Donnarumma, riconoscendo in *Gomorra* uno spartiacque nella produzione letteraria contemporanea, evidenzia la ripresa di Saviano della celebre denuncia fatta da Pasolini contro la politica del complotto dell'Italia degli Anni di Piombo, la quale si snodava attraverso un elenco di «io so», concludentesi

In contrasto con la posizione appena esplicitata di chi vede un ritorno del realismo in letteratura come reazione alla derealizzazione del discorso mediatico e delle tecnologie digitali, ma anche del ripiegamento disimpegnato della scrittura postmoderna su se stessa, vi è poi l'opinione di una parte della critica che rifiuta un concetto di letteratura la cui validità sia da ritrovare nella sua aderenza diretta alla realtà sociale e politica e, piuttosto che contrapporre una scrittura impegnata e testimoniale alla mistificazione massmediatica, punta invece a mettere in evidenza la natura virtuale –che non significa però derealizzata– di ogni linguaggio. Questo, infatti, quanto sostenuto da Cortellessa, il cui giudizio sulla trasposizione cinematografica di *Gomorra* ha assunto nel dibattito critico italiano la funzione di summa delle posizioni di chi rifiuta un'idea di letteratura che, per poter parlare al proprio pubblico, debba necessariamente aderire ad una categoria di arte impegnata che

con «Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore» (PIER PAOLO PASOLINI, *Che cos'è questo golpe?*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974, poi con titolo mutato in *Il romanzo delle stragi* in ID., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975). Saviano, invece, in *Gomorra* scrive: «Io so e ho le prove» (cit., p. 234) e tale distanza tra la funzione testimoniale dell'io dei due scrittori è così analizzata da Donnarumma: «Con “verità” Saviano e Pasolini non intendono [...] la stessa cosa. Anche se entrambi scelgono l'agonismo (e dunque pronunciano le loro parole anzitutto contro qualcuno, traendo da lì e dal pericolo cui si espongono una legittimazione), Pasolini non si preoccupa di mostrare quelle “prove”, e addirittura quegli “indizi”, che puntellano il discorso di Saviano» (RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 17). Questo, sempre nell'opinione di Donnarumma, è dovuto ad un diverso ruolo attribuito alla parola letteraria, che per Pasolini ha una forza di verità che va oltre la testimonianza giornalistica, cosa che invece non è vera per Saviano, in cui la scrittura «trova la sua legittimazione fuori di sé, in un'ansia morale civica» (*ivi*, p. 18). Come la lezione pasoliniana pesi sulla scelta di Saviano e di molti giovani autori italiani a favore di una letteratura critica e testimoniale, la quale tuttavia si differenzia dal modello a cui si ispira, è stato messo in luce anche da Luperini. È interessante rilevare come sia proprio la cultura massmediatica a costituire secondo Luperini il discrimine maggiore tra tradizione e contemporaneità tanto che riguardo alla figura dello scrittore intellettuale di oggi afferma: «non è Pasolini, Fortini o Sciascia. Più che di impegno, parlerei di partecipazione civile, un modo più periferico, consapevolmente marginale. Mentre Pasolini sapeva di poter influenzare la società e sapeva di essere centrale, una sorta di legislatore, i nuovi lavoratori della conoscenza sono degli outsider, dei dilettanti sprovvisti di autorità, che hanno delle reazioni istintive rispetto alla realtà: trovano la loro ragion d'essere nel fatto di rappresentare persone e istanze periferiche che di solito sono dimenticate. Il guaio è quando diventano invece centrali, cioè mediatici, come è successo a Saviano, che da intellettuale delle periferie escluso dai grandi giochi e ricercatore precario che andava in scooter sui luoghi del crimine è diventato un personaggio televisivo. Rischiano allora di perdere tutta la loro efficacia originaria» (dall'intervista a cura di Paolo Di Stefano, *Addio postmoderno, torna il realismo*, «Corriere della Sera», 20 agosto 2014).

sentita le questioni stilistiche come sterile pratica autoriflessiva. Scrive Cortellessa riguardo al film di Garrone:

Sono assolutamente certo che fra trent'anni, quando ripenserò a *Gomorra* di Matteo Garrone, non mi indignerò –come non manco di fare ora, insieme a tutti– per le malefatte dei Casalesi, non solidarizzerò con le disgrazie di Saviano. Quello che ricorderò sarà la luce della scena in cui i ragazzi, seminudi nell'acqua, giocano coi mitra.¹⁹

Cortellessa riconosce dunque come la forza di ogni linguaggio artistico sia da rilevare nel valore estetico, slegato dalla contingenza dell'ispirazione e del contenuto, il quale assume una portata etica e politica senza il bisogno di ricorrere alla testimonianza diretta o alla denuncia politica per giustificare la propria esistenza, la quale è motivata invece in virtù della capacità conoscitiva che lo scavo sul linguaggio permette all'autore e al suo pubblico. Questo non significa, tuttavia, adesione a un'idea postmoderna di letteratura sentita come esibizione della natura linguistica, nel senso di artefatta, tanto della rappresentazione artistica che dell'oggetto rappresentato. La possibilità di riconquistare pregnanza alla scrittura in funzione della sua capacità evocativa sostenuta da Cortellessa non presuppone, infatti, una concezione autoreferenziale della letteratura, né esula da un atteggiamento critico verso le vicende storico-politiche che, se inevitabilmente mediatriche perché mediate, non perdono per questo la loro tragicità. Cortellessa, e così gli autori e critici che con lui sostengono tale posizione,²⁰ nel respingere la proposta di un ritorno al realismo come unica via attraverso cui riconquistare alla letteratura un ruolo attivo, a fronte

¹⁹ ANDREA CORTELLESSA, *Reale, troppo reale. Ritratto di una generazione traumatizzata senza evento traumatico: ovvero come mai gli scrittori si trasformano in reporter?*, «Lo Specchio +», 576, novembre 2008, p. 137.

²⁰ Si riconoscono in questa posizione Antonio Scurati, Gabriele Pedullà, Laura Pugno, Tommaso Ottonieri, Andrea Bajani e Daniele Giglioli, i quali hanno contribuito al già citato numero di «Lo Specchio +» intitolato *Lo stato delle cose*. Anche alcuni dei nomi che compaiono, però, sul numero di «Allegoria» con cui questo gruppo appare in polemica, sembrano respingere l'idea di un necessario 'ritorno alla realtà' in letteratura, come è il caso di Aldo Nove, Vitaliano Trevisan, Giuseppe Genna (cfr. *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, cit.).

del processo di derealizzazione operato dai *media*, non mirano, perciò, a sottrarsi al confronto con il reale, ma ne danno una definizione diversa, per quel che riguarda la sua rappresentabilità e natura ontologica, rispetto a quella dei sostenitori del ritorno al realismo.

Questa polarizzazione presenta dunque un dibattito critico intorno all'impatto che la digitalizzazione, e più in generale il linguaggio mediatico, ha sull'elaborazione letteraria e contrappone l'auspicio di un ritorno al realismo, come reazione alla derealizzazione, alle posizioni di chi individua invece nella ricerca stilistica la chiave per uscire dalla crisi della scrittura nel mondo dell'inesperienza mediatica. Che tale crisi sia individuata già da Calvino nell'ambito delle *Lezioni americane*, non solo come sfida che si poneva alle generazioni a venire, ma quale urgenza a cui lui stesso era chiamato a rispondere con la propria scrittura,²¹ mette in evidenza come radici del dibattito che anima oggi la critica siano da ritrovare nei decenni che precedono la digitalizzazione di massa. Lo scopo di questo lavoro, infatti, è quello di ricostruire, attraverso l'analisi di alcune opere di Calvino e Volponi, come il problema del rapporto tra scrittura letteraria e *media* tecnologici si sia posto fin dalla prima diffusione di questi ultimi. L'aver brevemente tracciato le linee secondo cui la critica contemporanea affronta oggi il tema della medialità –nel senso di elaborazione di linguaggio e di sviluppo tecnologico– nella letteratura italiana mira infatti a rendere evidente come queste due strade intraprese, in conseguenza di un mutato paradigma comunicativo, siano state anticipate dalle riflessioni che, a partire dalla fine degli anni

²¹ Tale sfida che il linguaggio dei *media* ponevano alla letteratura apre le lezioni americane di Calvino, il quale dichiara: «Il millennio che sta per chiudersi ha visto nascere ed espandersi le lingue moderne dell'Occidente e le letterature che di queste lingue hanno esplorato le possibilità espressive e cognitive e immaginative. È stato anche il millennio del libro, in quanto ha visto l'oggetto-libro prendere la forma che ci è familiare. Forse il segno che il millennio sta per chiudersi è la frequenza con cui ci si interroga sulla sorte della letteratura e del libro nell'era tecnologica cosiddetta postindustriale. Non mi sento d'avventurarmi in questo tipo di previsioni. La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici» (ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 1).

Cinquanta, Calvino e Volponi conducono nella propria opera riguardo al ruolo della scrittura nell'era della nascita della comunicazione di massa e agli albori della rivoluzione digitale. Quelle domande che la critica pone alla scrittura degli autori odierni i quali, nati tra gli anni Sessanta e Settanta, sono passati, come afferma Scurati, per un lento «apprendistato all'irrealtà»,²² sono qui rivolte indietro ad investigare le radici di quel processo di risignificazione e ripensamento dei propri mezzi espressivi a cui è andata incontro la letteratura con la diffusione dei *media* tecnologici. Come una diversa interpretazione del ruolo dei *media* influisca sulla definizione delle potenzialità espressive della scrittura letteraria; come al mutare del ruolo che i diversi linguaggi –letterari e mediatici– assumono nell'elaborazione di un autore, muti anche la sua concezione dell'essenza del reale; come il ruolo politico attribuito ai *media* tecnologici non dipenda da una valutazione ristretta al dato concreto, ma emerga da un rapporto contestuale tra aspetti linguistici, sociali e tecnologici: questi sono i quesiti centrali che dal dibattito contemporaneo entrano in questa analisi e ne guidano lo sviluppo, alla ricerca delle radici di tale dibattito critico che deve guardare al passato per meglio contestualizzare la situazione attuale.

Il procedimento secondo cui si è sviluppata l'idea alla base di questo lavoro è dunque un percorso a ritroso che, partendo dall'interesse per un dibattito centrato sulle tendenze della letteratura italiana contemporanea, è risalito ad individuare in Calvino e Volponi gli autori più significativi per quel che riguarda il processo di remediazione della letteratura nel momento in cui i nuovi *media* –televisione e computer *in primis*– entravano per la prima volta a far parte della vita della quotidiana della società italiana. A guidare

²² ANTONIO SCURATI, *Lo spettacolo della realtà*, «Lo Specchio +», 576, novembre 2008, p. 140.

l'indagine condotta sui testi dei due autori è il concetto appena citato di rimediazione elaborato da Bolter e Grusin,²³ il quale si riferisce al processo per cui all'apparire di un nuovo mezzo di comunicazione tutti gli altri linguaggi –tecnologici e non– sono costretti a ridefinire il proprio ruolo e possibilità rappresentative, in conseguenza dell'avvento del nuovo attore nel sistema comunicativo a cui essi appartengono. Tale concetto di rimediazione, formulato nell'ambito di un'analisi limitata all'impatto dei *media* digitali, è tuttavia riconosciuto da Bolter e Grusin come applicabile ad ogni tipo di rappresentazione ben al di là dell'era tecnologica ed essi fanno infatti riferimento a come, ad esempio, l'avvento della fotografia abbia imposto un ripensamento del linguaggio della pittura. A mettere in rilievo come tale processo di risignificazione non sia specifico dell'era tecnologica e digitale, ma sia piuttosto una costante secondo cui si è sempre sviluppato il sistema dei linguaggi e delle rappresentazioni, nell'ambito di analisi volte a respingere il catastrofismo nei confronti dell'avvento di Internet viene spesso paragonato il processo di rimediazione che oggi subisce la comunicazione, in seguito alla digitalizzazione, a quello imposto dalla nascita della scrittura sulla cultura orale.²⁴

Questa duttilità del concetto di rimediazione permette dunque di individuare una struttura critica all'interno della quale condurre l'analisi del rapporto tra letteratura, intesa come linguaggio mediato, e *media* tecnologici per come esso si presenta nei testi di Calvino

²³ L'idea di 'rimediazione' –traduzione dell'originale *remediation*– è elaborata da Bolter e Grusin nel loro volume *Remediation: understanding new media*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1999. Per una discussione approfondita di tale concetto e per quel che riguarda la sua rilevanza per l'analisi del rapporto tra scrittura letteraria e nuovi *media* si rimanda al seguente capitolo.

²⁴ Per un'analisi dell'avvento della scrittura come tecnologia che ha rivoluzionato il rapporto tra uomo e rappresentazione si rimanda al volume di Marshal McLuhan *The Gutenberg galaxy*, Toronto, Toronto University Press, 1962. Ad illustrare la propria interpretazione della scrittura come nuovo *media*, McLuhan afferma in una delle glosse esplicative del testo: «The interiorization of the technology of the phonetic alphabet translates man from the magical world of the ear to the neutral visual world» (*ivi*, p. 18).

e Volponi qui presi in esame. La necessità di analizzare la scrittura letteraria all'interno di un sistema di rapporti che ne definiscano contestualmente ruolo e possibilità espressive e la constatazione per cui lo statuto del mezzo letterario nell'elaborazione di un certo autore non è dato per sempre, ma sottoposto ad un continuo processo di ridefinizione concomitante allo sviluppo del discorso mediatico nel senso più generale del termine, sono dunque i due punti cruciali che questo studio assume dall'elaborazione di Bolter e Grusin intorno al concetto di rimediazione.

La scelta di focalizzare l'attenzione sulla natura contingente del rapporto che la scrittura di Calvino e Volponi instaurano con i nuovi mezzi di rappresentazione non vuole però negare lo specifico letterario, affermando il carattere mediale della letteratura, né tanto meno esasperare la fluidità di un'autoriflessione del linguaggio su se stesso, la quale porterebbe a ritenere la scrittura in balia dei mutamenti impostile all'interno del sistema comunicativo. Le due tendenze secondo cui la letteratura italiana contemporanea sembra reagire al contesto mediatico e tecnologico e i cui presupposti possono essere ritrovati nell'elaborazione di Calvino e Volponi testimoniano, infatti, di un fondo ideologico che guida l'analisi del rapporto tra realtà e linguaggio che essi portano avanti nella propria opera e che, se deve fare costantemente i conti con il processo di rimediazione, rimane tuttavia fulcro stabile della loro poetica.

Volponi, come gli autori del ritorno al realismo, esibisce un atteggiamento antagonista verso la realtà della quale vuole smascherare le mistificazioni e rompere i nodi di potere. La parola poetica ha per Volponi una forza dirompente di verità che presuppone un rapporto dialettico tra realtà e discorso, intesi come poli opposti che non possono collassare uno sull'altro senza causare la perdita della possibilità rappresentativa da parte

della parola. Per questa ragione anche quando la scrittura di Volponi dimostra una qualità autoriflessiva –e ciò avviene in gran parte della sua produzione e così anche in tutti i testi qui analizzati– non è mai nel senso di un’equiparazione tra scrittura e mondo, in ragione della loro comune natura linguistica, come è invece per Calvino, il quale riconosce un’impossibilità a distinguere tra mondo scritto e mondo non scritto. Parola e mondo entrano in relazione nella scrittura volponiana in virtù della capacità di rispecchiamento, di rinnovazione e di sovvertimento che la letteratura ha sul reale, poiché essa per Volponi «è verità, è forza, è conflitto e confronto con la realtà».²⁵

È a partire da tale concezione del rapporto tra parola e mondo che è possibile analizzare le ragioni della denuncia che, soprattutto a partire dagli anni Settanta, Volponi porta avanti contro quel dominio dell’artificiale –il cui atto di smascheramento più perentorio avviene con la scrittura de *Le mosche del capitale*– che si attua attraverso un’economia fondata sulla speculazioni finanziarie più che sulla produzione industriale e per mezzo della diffusione delle tecniche di automazione. La scrittura diventa per Volponi, come per gli scrittori italiani contemporanei del ritorno al realismo, un’arma di denuncia contro le trame del potere e contro la derealizzazione del lavoro, dei linguaggi, dell’economia, la quale si realizza proprio grazie a un progresso tecnologico al servizio del capitale. Scrive infatti Volponi già alla fine degli anni Sessanta:

Preferisco ribadire il carattere eversivo della scrittura, la quale conserva nell’attuale cultura della parola elettronica, dell’apparente dilatazione intercontinentale e della falsa identità interclassista, realizzate dalle nuove tecnologie (immagini, ascolto) di comunicazione, la sua attività e capacità di ampliare lo spazio sociale e psicologico.²⁶

²⁵ Tale affermazione di Volponi riguardo la propria idea di letteratura è fatta nell’ambito di un commento al libro di Alessandro Baricco *Oceano Mare*, il cui preziosismo stilistico l’autore sente estraneo alla propria idea di scrittura (citato in MASSIMO RAFFAELLI, *Don Chisciotte e le macchine. Scritti su Paolo Volponi*, Ancona, peQuod, 2007, p. 77).

²⁶ PAOLO VOLPONI, *La scrittura eversiva*, «Rinascita», 6 ottobre 1967.

L'accusa rivolta da Volponi ad un progresso tecnologico inteso come espressione della razionalità dell'irrazionale, per riprendere l'espressione di Adorno, altro critico della modernità tecnologica, avvicina la sua opposizione contro il crescente dominio dell'artificiale al pensiero di Jean Baudrillard riguardo al processo di smaterializzazione conseguente all'imporsi dei nuovi *media*, il cui linguaggio autoreferenziale ha portato allo svuotamento di ogni valore simbolico della rappresentazione.²⁷ Soprattutto per quel che riguarda l'ultima produzione volponiana, è infatti possibile individuare la vicinanza delle posizioni dell'autore, per quel che riguarda l'impatto socio-politico delle tecnologie digitali e la messa in crisi della rappresentabilità del reale, con il pensiero di Baudrillard. L'idea di sottrazione di realtà che il progresso tecnologico impone e insieme maschera presentando il proprio volto di progresso e, dunque, di razionalità è, infatti, tanto al centro del pensiero del filosofo sul dominio dell'iperrealtà²⁸ nella società globale della rappresentazione

²⁷ Baudrillard, nella sua riflessione intorno al processo di derealizzazione e svuotamento simbolico del reale, mette sullo stesso piano la funzione dei *media* e dell'arte, ai quali manca ogni vera forza rappresentativa poiché i segni attraverso cui si esprime ogni discorso mistificano invece di definire ed evocare. Scrive infatti Baudrillard: «we live in a world where the highest function of the sign is to make reality disappear and, at the same time, to mask that disappearance. Art today does the same. The media today do the same. That is why they are doomed the same fate.» (JEAN BAUDRILLARD, *The perfect crime*, traduzione inglese a cura di Chris Turner, London, Verso, 1996, p. 5).

²⁸ Jean Baudrillard definisce iperrealismo come «the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal» (JEAN BAUDRILLARD, *Simulation and simulacra* (1981), traduzione a cura di S. Faria Glaser, Ann Arbor, The University O Michigan Press, 1994, p. 1), ossia come la proliferazione di segni vuoti perché hanno perso la loro funzione evocativa e simbolica e dunque passano da essere tramite, *medium*, ad essere la realtà essi stessi, un realtà in assenza di reale. Se, dunque, oggetto della rappresentazione non è più il reale, nel senso di una dimensione che sia definita e definibile perché inserita in un orizzonte semantico che si struttura secondo il rapporto tra segno e referente, anche le modalità stesse del rappresentare vengono ad essere risemantizzate, in conseguenza di una crescita ipertrofica di significanti senza significato, i quali fondano la propria veridicità sul mero fatto di appartenere ad una comune sintassi, coerente perché auto-assertiva. Scrive infatti Baudrillard: «It is no longer a question of imitation, nor duplication, nor even parody. It is a question of substituting the signs of the real for the real, that is to say of an operation of deterring every real process via its operational double, a programmatic, metastable, perfectly descriptive machine that offers all the signs of the real and short-circuits all its vicissitudes. [...] A hyperreal henceforth sheltered from the

massmediatica, che di tanta parte del pensiero su cui si fonda l'opera di Volponi. Scrive Baudrillard riguardo al ruolo che il progresso tecnologico assolve nel processo di virtualizzazione e svuotamento del reale:

The reality has been driven out of reality. Only technology perhaps still binds together the scattered fragments of the real. But what has become of the constellation of meaning in all this? The only suspense which remains is that of knowing how far the world can de-realize itself before succumbing to an excess of reality (the point when, having become perfectly real, truer than true, it will fall into the clutches of total simulation). [...] Perhaps, through technology, the world is toying with us, the object is seducing us by giving us the illusion of power over it. A dizzying hypothesis: rationality, culminating in technical virtuality, might be the last of the ruses of unreason, of that will to illusion of which, as Nietzsche says, the will to truth is merely a derivative and an avatar.²⁹

È possibile in questo breve passaggio rilevare molti dei punti cruciali dell'elaborazione volponiana sul ruolo dei *media* tecnologici: il paradosso per cui l'artificiale si propone non solo come razionale, ma come più reale del reale, enunciato qui da Baudrillard, sembra essere allegorizzato proprio nella scelta di Volponi nel suo ultimo romanzo di fare di oggetti inanimati della vita di azienda –dal computer, ai ficus, dalla sedia alla borsa del presidente– i personaggi, concreti e insieme fittizi, della propria narrazione. Allo stesso modo, il timore di Baudrillard, che appare forte tanto da diventare convinzione, che la tecnologia sia solo apparentemente strumento nelle mani dell'uomo e che invece imponga su di esso la propria razionalità irrazionale, è lo stesso rovello a partire da cui la scrittura di Volponi sviluppa la propria denuncia nei confronti dell'asservimento delle tecniche di automazione alla logica del capitale.

Se per Volponi i *media* tecnologici sono responsabili di un processo di derealizzazione, il quale nega la possibilità di un'opposizione dialettica tra parola e realtà e,

imaginary, and from any distinction between the real and the imaginary, leaving room only for the orbital recurrence of models and for the simulated generation of differences» (*Ivi*, pp. 2-3).

²⁹ JEAN BAUDRILLARD, *The perfect crime*, cit., pp. 4-5.

quindi, mina alla base l'efficacia della rappresentazione letteraria come strumento di analisi e di lotta, la concezione che Calvino pone alla base del rapporto che per lui si instaura tra scrittura e mondo determina considerazioni assai diverse riguardo al ruolo assunto dai processi di digitalizzazione. A fronte di una parola poetica che per Volponi deve «rompere la realtà», dalla riflessione che Calvino conduce sul proprio fare letterario emerge a più riprese come il ruolo della scrittura sia per lui quello di creare reti, connessioni, ponti tra il dicibile e l'indicibile, tra il mondo scritto e quello non scritto. Analizzando, infatti, le metafore che Calvino sceglie per esprimere il proprio fare letterario è evidente come, allo scontro dirompente volponiano, egli opponga nel corso di tutta la propria elaborazione un'idea di letteratura che traccia linee e percorsi, dal personaggio di Marcovaldo che scrive lo spazio urbano tracciando nuovi percorsi nel deserto metropolitano della città d'estate o costruendo nuove strade nella neve, fino ai racconti di *Palomar*, tutti tesi a racchiudere il mondo visibile entro un sistema ordinato e razionale, sforzo insieme fallimentare eppure indispensabile che racchiude il senso del fare letterario. È proprio tale costante ricerca, al fondo di tutta la scrittura calviniana, di una rete di significati i quali, dalla pagina scritta, sappiano illuminare una realtà che sfugge ad ogni definizione stabile e rassicurante, che impedisce di annettere a pieno titolo la scrittura di Calvino alla produzione postmoderna,³⁰

³⁰ Intorno alla posizione che l'autore assume rispetto alla poetica postmoderna vi è un ampio dibattito che divide i critici tra chi sostiene che l'autoriflessività della lingua calviniana e il suo interesse per la scrittura combinatoria non possano ascrivere al postmodernismo, perché in Calvino permane tuttavia quella razionalità illuminista e fiducia nel potere evocativo della letteratura che lo tiene lontano da una concezione puramente ludica della scrittura e di un'infinita permutabilità dei segni, e chi invece lo identifica come il padre del postmoderno italiano. Questa posizione è sostenuta da chi, a fronte della peculiarità della scrittura calviniana rispetto alla scrittura di autori canonici del postmoderno italiano –Arbasino, Eco, Manganelli– tende a dare maggior rilievo ai tratti della sua produzione che lo accomunano a tale produzione, quali il distacco ironico, il *pastiche* di stili letterari e la specularità testo-mondo. A sostenere un Calvino postmoderno sono, tra gli altri, Monica Jansen in *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità* (Firenze, Franco Cesati Editore, 2002) e Raffaele Donnarumma nel già citato *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Contrari a ricondurre la scrittura calviniana all'ambito postmoderno sono invece, tra gli altri,

alla quale non è possibile ascrivere l'autoriflessività della lingua calviniana e il suo interesse per la scrittura combinatoria proprio perché in Calvino permane quella razionalità illuminista e fiducia nel potere evocativo della letteratura che lo tiene lontano da una concezione puramente ludica della scrittura e di un'infinita permutabilità dei segni.³¹ Il fatto, dunque, che Calvino riconosca alla realtà una natura discorsiva –«Questo mondo che io vedo, quello che viene riconosciuto di solito come *il* mondo, si presenta ai miei occhi [...] già conquistato, colonizzato dalle parole, un mondo che porta su di sé una pesante crosta di discorsi»³²– non significa una resa all'artificiale né una presa di distacco ironica della sua scrittura dal mondo non scritto, la cui irrimediabile derealizzazione sarebbe così reduplicata in una letteratura che prescinde da ogni nesso cogente tra segno e senso. La natura metariflessiva dell'opera di Calvino va ricondotta alla sua convinzione per cui «non ci [sono] soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella fondazione di uno stile»³³ ed è proprio tale concezione che permette di individuare un parallelo tra la sua scrittura e quel filone letterario, individuato *in primis* da Cortellessa, che ritrova nella ricerca stilistica e di linguaggio il vero compito della scrittura, non perché non

Joseph Francese (cfr. *Narrating postmodern time and space*, Albany, State University of New York Press, 1997) e Mario Lavagetto (cfr. *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001).

³¹ Le sperimentazioni calviniane, che utilizzano la tecnica combinatoria derivata dall'informatica, per quanto mostrino il lato ludico di un'elaborazione letteraria come infinita permutazione di segni non mirano tuttavia a negare ogni profondità di significato, ma, al contrario, come afferma Calvino, sono proprio la chiave per illuminare verità altrimenti irraggiungibili: «La macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili in un dato materiale; ma il risultato poetico sarà l'effetto particolare d'una di queste permutazioni sull'uomo dotato d'una coscienza e d'un inconscio, cioè sull'uomo empirico e storico, sarà lo shock che si verifica solo in quanto attorno alla macchina scrivente esistono i fantasmi nascosti dell'individuo e della società» (ITALO CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 177).

³² ITALO CALVINO, *Mondo scritto e non scritto*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995, p. 1869.

³³ ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Una pietra sopra*, cit., p. 89.

vi sia nulla al di là della costruzione linguistica, ma, sulla scorta dell'esempio calviniano, perché il mandato della letteratura «è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall'orlo estremo del dicibile che essa si protende; è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura».³⁴ È interessante rilevare come questa dichiarazione sia posta da Calvino a conclusione del testo critico già citato *Cibernetica e fantasmi*, in cui affronta in maniera ampia ed esplicita i mutamenti che la digitalizzazione porta nel campo dell'elaborazione letteraria, la quale mantiene un ruolo significativo non in quanto si pone in opposizione dialettica con la derealizzazione determinata dal diffondersi dei *media* tecnologici, come è invece per Volponi, ma proprio in virtù della convergenza tra aspetti biologici, linguistici e tecnologici che le teorie dell'informazione investigava in quegli anni.³⁵ L'individuazione, aliena da ogni catastrofismo, di un processo di virtualizzazione, il quale viene accolto per le possibilità che esso apriva per la rappresentazione letteraria, la quale si liberava così del vincolo realista e dell'obbligo di un'arte impegnata nel senso di strettamente legata alla denuncia sociale, avvicina Calvino ad un campo di riflessione che si pone agli antipodi dell'elaborazione di Baudrillard, con cui si è messa in contatto l'opera di Volponi. Questa apertura alle tecnologie digitali come portatrici di un processo di virtualizzazione che non implica, tuttavia, una derealizzazione pone Calvino in linea con le teorie di Pierre Lévy il quale, seppure in anni posteriori nell'ambito della definizione del processo di virtualizzazione giunge a conclusioni assimilabili a quelle che lo scrittore delinea riguardo al rapporto reticolare e sempre

³⁴ ITALO CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 174.

³⁵ Per un'analisi di tale convergenza tra piano biologico, meccanico e linguistico che la scienza cibernetica identifica attraverso ricerche le quali si sviluppano a partire dagli ultimi anni del secondo conflitto mondiale, si rimanda al secondo capitolo di questo studio, dedicato al rapporto tra letteratura e cibernetica.

mutevole tra mondo scritto e mondo non scritto. Lévy, infatti, distingue tra ‘realizzazione’, che è compimento concreto di un possibile predefinito, e ‘attualizzazione’, che è invece invenzione di una soluzione nuova non implicata nel sistema, la quale nasce come atto creativo. Lévy definisce quindi la ‘virtualizzazione’ come il processo inverso a quello di ‘attualizzazione’, quindi di un passaggio dal reale al virtuale che però non implica una sottrazione di realtà, ma una sublimazione. Inoltre, se l’attualizzazione è processo per cui dal molteplice e potenziale si giunge al definito e attuale, la virtualizzazione permette di mantenere viva e costante tale molteplicità. È interessante rilevare come, per illustrare tale processo e per mettere in luce come la virtualizzazione non sia di necessità legata alla digitalizzazione, Lévy prenda ad esempio la lettura come atto interpretativo, avvicinandosi per cui alle concezioni che Calvino esprime tanto nei propri interventi critici che, in maniera ancora più esplicita, nella pratica della scrittura con *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Scrive Lévy:

Through the process of interpretation, by giving meaning to the text here and now, the reader continues this torrent of actualization. I am specifically referring to the actualization of reading and not the realization that would occur by selecting from among preexisting possibles. Faced with the configuration of stimuli, constraints, and tensions offered by the text, the reader resolves the problem of meaning in an inventive and always singular manner.³⁶

È dunque sulla base del riconoscimento della natura virtuale connaturata alla scrittura, la quale, se ha bisogno di attualizzarsi nella lettura e interpretazione individuale, deve però anche mantenere quella potenzialità espressiva che la virtualizzazione le concede, che è possibile motivare l’apertura di Calvino alla diffusione digitale, che egli non sente come minaccia, ma come opportunità per la propria elaborazione.

³⁶ PIERRE LÉVY, *Becoming virtual. Reality in the digital age*, traduzione inglese a cura di Robert Bononno, New York-London, Plenum, 1998, p. 47.

Se si è voluto mettere in evidenza come sia possibile opporre l'atteggiamento generale dei due autori verso i *media* digitali e, più in generale, verso il progresso tecnologico che investiva per la prima volta l'Italia negli anni del secondo dopoguerra, non è al fine di imporre una lettura che contrapponga monoliticamente le loro posizioni, collocando così di contro a un Calvino entusiasticamente aperto verso i nuovi *media* un Volponi impegnato in un'irriducibile campagna di regressione e di lotta contro la tecnologia sentita come strumento dell'artificiale. Il ricondurre le posizioni dei due autori a quegli atteggiamenti generali secondo cui si sviluppa il discorso critico intorno ai processi di virtualizzazione –o derealizzazione, a seconda delle posizioni critiche– che hanno in Baudrillard da un lato –e prima di lui nella scuola di Francoforte e nei teorici del pensiero debole– e in Lévy –ma anche in Latour e Serres– dall'altro i maggiori interpreti di due opposte correnti di pensiero, mira a inserire l'investigazione di Calvino e Volponi in un più ampio paradigma, il quale permetta di porre in luce quelle linee che dalla loro riflessione conducono poi agli esiti della più recente produzione letteraria italiana.

Pertanto, se porre in evidenza il differente paradigma ideologico, entro cui avviene il processo di rimediazione della scrittura dei due autori, è necessario a una loro collocazione in un quadro storico più ampio, che dia conto di come la loro esperienza abbia avuto un impatto sul dibattito successivo intorno a nuovi *media* e letteratura, è tuttavia necessario evitare di schiacciare la loro elaborazione su posizioni monolitiche, che si fossilizzino sul paradigma di un Calvino moderno e tecnologico di contro a un Volponi nostalgico e luddista. In conseguenza del taglio critico di questa analisi, la quale mira a problematizzare tale opposizione dicotomica, si è prediletta dunque un'organizzazione per nuclei tematici che esuli dalla successione cronologica al fine di mettere pertanto in

evidenza la complessità delle posizioni di entrambi gli autori di fronte al processo di rimediazione. Le tendenze generali che si sono individuate, seppure valide per leggere gran parte della produzione dedicata dai due autori, in maniera più o meno esplicita, all'analisi della rivoluzione tecnologica e digitale, non danno infatti conto di come al mutare della funzione che i due autori attribuiscono alla propria scrittura, muti anche la loro valutazione del linguaggio mediatico, proprio in virtù del rapporto contestuale che li lega. Inoltre, un'analisi generale che voglia investigare il processo di rimediazione della scrittura di Calvino e Volponi non può prescindere dalla specificità dei diversi linguaggi con cui essa entra in rapporto. Ogni nuovo *media*, infatti, è portatore di una diversa estetica e, quindi, di una differente funzione politica e impatto sulla scrittura dei due autori. Nell'analisi dei processi di virtualizzazione che i nuovi *media* impongono, spesso la critica pone sullo stesso piano televisione, Internet, mondo dell'informatica, assegnando ad essi uno stesso ruolo sulla base della loro appartenenza alla categoria di tecnologie legate alla comunicazione che, vista la loro diffusione di massa, vengono ad avere un forte impatto a livello socio-culturale. Così facendo, tuttavia, si viene a perdere la specificità di questi mezzi di comunicazione, i quali sono invece assai differenti non solo dal punto di vista tecnologico, ma anche per quel che riguarda l'impatto sociale e il tipo di linguaggio che utilizzano. Inoltre, un'ulteriore differenza di cui va dato conto, è la diversità del contesto storico in cui le tecnologie che vanno sotto il nome di nuovi *media* si sono diffuse, elemento che si dimostra invece cruciale qualora si voglia stabilire i rapporti contestuali tra esse e la scrittura letteraria.

Strutturando questo lavoro in tre parti, ognuna di esse dedicata ad un problema specifico, si è voluto dunque mostrare la complessità del processo di risignificazione del

proprio ruolo e linguaggio da parte della scrittura di Calvino e Volponi, i quali mutano al mutare dell'attore tecnologico con cui la scrittura si confronta, ma anche al variare del contesto socio-politico in cui l'autore elabora il proprio testo. Specularmente, il ruolo assegnato ai *media* tecnologici è connesso alla funzione che Calvino e Volponi attribuiscono alla propria scrittura, la quale si configura come linguaggio a volte in opposizione e altre, invece, speculare rispetto ai nuovi mezzi di comunicazione. Seguendo inoltre la riflessione di Bolter e Grusin, i quali evidenziano come momento critico per il processo di rimediazione sia proprio quello in cui un nuovo *media* entra per la prima volta a far parte del sistema comunicativo, la presente indagine si concentra su testi in cui i *media* tecnologici analizzati sono nuovi, se non per quel che riguarda la loro invenzione certo per quanto concerne la loro diffusione di massa e dunque il loro impatto sulla società.

I capitoli si strutturano intorno a tre nuclei tematici, i quali sono riconducibili all'opposizione tra mondo naturale e tecnologico affrontata nel primo, al rapporto tra uomo e macchina analizzato nel secondo capitolo, e al ruolo politico della rappresentazione nell'ultimo. Nel primo capitolo è presentato in maniera diffusa il metodo di analisi poi impiegato implicitamente nel corso di tutto lo studio e ciò avviene attraverso la lettura di due testi quali il racconto *Luna e gnac* di Calvino, parte della raccolta *Marcovaldo*, e il dialogo tra la luna e il calcolatore di Volponi, contenuto nel romanzo *Le mosche del capitale*. Questi testi mettono in scena a livello visivo lo scontro tra vecchi e nuovi *media* e dunque si prestano particolarmente a presentare come il processo di rimediazione avvenga in un testo letterario: la luna e la scritta al neon, che si alternano nel cielo stellato a cui guarda Marcovaldo, così come il calcolatore che discute con la luna in Volponi, in quella che sembra essere un'operetta morale ai tempi della digitalizzazione, sono qui lette come

trasposizioni a livello narrativo del processo di rimediazione a cui si sottopone il linguaggio letterario. L'opposizione tra luna e attore tecnologico nei due testi, infatti, rimanda a più ampi contrasti che individuano nell'astro notturno il simbolo della naturalità e della tradizione lirica, in contrasto con i concetti di sviluppo urbano e modernità tecnologica connessi ai nuovi *media*. Il capitolo analizza dunque come questa opposizione tra luna, come emblema di tradizione letteraria e naturalità, e attori tecnologici, quali espressione del moderno e dell'impoetico, sia sviluppata dai due autori e come, a fronte di convergenze che permettono di avvicinare i due testi –la luna come elemento antitetico rispetto alla tecnologia, l'importanza dell'insegnamento leopardiano, la qualità metariflessiva della scrittura–, Calvino e Volponi assegnino tuttavia tanto alla letteratura che ai nuovi *media* un diverso ruolo e una diversa etica della rappresentazione.

Se il primo capitolo ha come scopo principale quello di dimostrare nello specifico come il concetto di rimediazione sia una chiave interpretativa, che rivela massimamente la propria efficacia quando applicata all'analisi testuale di opere specifiche, e non solamente quando assunta come modello teorico utile ad individuare linee generali di sviluppo letterario, il capitolo successivo si concentra, invece, non più su opere che analizzino un nuovo *media* in senso specifico, ma le quali prendono invece in considerazione un mutamento di paradigma più generale. Il secondo capitolo, infatti, è dedicato all'investigazione dell'influenza che la cibernetica ha sull'elaborazione di Calvino e Volponi e, specificamente, per quel che riguarda rispettivamente il racconto cosmicomico *Priscilla*, e il romanzo *La macchina mondiale*. Il motivo per cui si è inclusa un'analisi intorno all'influenza della cibernetica sulla scrittura dei due autori nell'ambito di uno studio sul processo di rimediazione è dovuto al riconoscimento dell'impatto rivoluzionario che le

ricerche in campo tecnico-scientifico portate avanti dalla cibernetica hanno avuto tanto per la ridefinizione del rapporto uomo-macchina che per il ruolo del linguaggio. La cibernetica, la cui prima definizione, data da Norbert Wiener, è quella di scienza che studia la comunicazione e il controllo nell'animale e nella macchina, equipara, infatti, umano e meccanico sulla base della loro capacità di produrre e scambiare linguaggio. Non solo, dunque, questo ambito scientifico mira a riconfigurare identità umana e tecnologica, ma anche il ruolo che il linguaggio viene così ad assumere in tale ridefinizione. Per questa ragione, seppure i testi presi in esame in questo capitolo non abbiano al proprio centro uno specifico *media* tecnologico, è tuttavia assai rilevante, al fine di ricostruire il rapporto che Calvino e Volponi delineano tra la propria scrittura e il nuovo panorama comunicativo, come la cibernetica venga a riconfigurare il rapporto tra uomo e macchina proprio sulla base della loro natura mediale.

Se per quel che riguarda Calvino sono noti e ampiamente indagati dalla critica i suoi interessi per la teoria dell'informazione, per Volponi esistono invece solo scarsi rilievi che mettono in luce un generale interesse per le ricerche in campo tecnologico sviluppate dalla Olivetti all'inizio degli anni Sessanta, a cui si è tentato perciò di contribuire con le ricerche condotte nella presente ricerca. L'analisi testuale condotta su *Priscilla* e sul romanzo volponiano vuole rendere evidente come il mutato rapporto tra biologico e meccanico, illuminato dalle ricerche in campo cibernetico, così come il nuovo ruolo assegnato al linguaggio, inteso come flusso di informazioni scambiate tra attori umani e tecnologici, si rifletta nella pratica della scrittura, tanto nelle soluzioni stilistiche che nell'ideologia su cui poggia la narrazione dei due autori.

Dopo aver dunque preso in esame come la scrittura di Calvino e Volponi rifletta in opere specifiche come i concetti di naturalità e umanità vengano a riconfigurarsi in conseguenza dell'impatto dei nuovi *media* tecnologici, il terzo capitolo si concentra sugli aspetti politici connessi al processo di rimediazione. È la televisione e il suo impatto sulla società italiana negli anni che vanno dal Sessantotto al dopo-Moro, così come emergono da *La decapitazione dei capi* e *L'ultimo canale* di Calvino e da *Il sipario ducale* di Volponi, ad essere investigati nell'ultimo capitolo. I due racconti calviniani, elaborati a distanza di quindici anni, danno conto di come l'atteggiamento dell'autore nei confronti del linguaggio televisivo muti nel tempo e scopo dell'analisi condotta su questi testi è ricostruire pertanto le ragioni di tale slittamento di posizioni, che vede Calvino passare da un atteggiamento di apertura verso le potenzialità della rappresentazione televisiva a un rifiuto della sua estetica deralizzante, la quale è proliferazione soffocante di immagini. Per quel che riguarda *Il sipario ducale*, Volponi mette in relazione rappresentazione televisiva, teatrale e letteraria per l'impatto che esse hanno sulla narrazione storica e sul fare politico all'interno di una vicenda ambientata nei giorni successivi alla strage di Piazza Fontana. Nelle diverse letture che la critica ha fornito di questo romanzo è stato spesso analizzato come il ruolo della televisione nelle vicende politiche italiane sia uno dei suoi nuclei tematici centrali, al fine di individuare la posizione volponiana come marcata da un estremo rifiuto verso il mezzo. Ciò appare essere il risultato di un'erronea sovrapposizione del punto di vista di Volponi con quello del protagonista del romanzo Subisconi, il quale si pone in linea con le idee sostenute da Pasolini in quegli anni, che vedeva nella televisione lo strumento principale del «genocidio culturale» a cui stava andando incontro la società italiana.

Quanto si vuole mettere in crisi attraverso l'analisi delle posizioni di Calvino e Volponi è un'immagine degli scrittori italiani degli anni Settanta come fieramente avversi in maniera compatta al mezzo televisivo, quando non del tutto disinteressati alla sua esistenza. Inoltre, sempre in virtù del rapporto contestuale che lega vecchi e nuovi *media* e dell'interdipendenza tra situazione storico-politica e tecniche della rappresentazione – letteraria e mediatica in senso stretto– questo capitolo ha come scopo quello di rendere evidente come estetica della visibilità e contesto politico siano strettamente connessi in questi testi: ad una maggiore fiducia nella partecipazione critica dei cittadini alla vita politica sembra infatti corrispondere un'idea di visibilità come trasparenza, la quale assume invece i tratti di mistificazione e sipario del potere al crescere della sfiducia, negli anni dello stragismo, nella possibilità di una lotta politica.

Tale tendenza della scrittura tanto di Calvino che di Volponi a riflettere il senso di una crisi crescente, che mette la letteratura in scacco a fronte di una pervasività del discorso mediatico, il quale sembra svuotare di senso ogni linguaggio, se emerge dall'analisi dell'ultimo capitolo, è tuttavia riscontrabile qualora si riordinassero in successione cronologica tutti i testi presi qui in esame secondo un ordinamento tematico. È possibile, infatti, rilevare come ad una crescente sfiducia nei confronti delle potenzialità espressive della letteratura corrisponda un giudizio sempre più negativo sui nuovi mezzi di informazione e come dai testi più tardi emerga una crescente preoccupazione, che accomuna Volponi e Calvino, verso l'onnipresente e mistificante natura del discorso mediatico e verso una tecnologia che, da strumento a servizio dell'uomo, si fa minaccia per la società. La linea secondo cui si sviluppa la riflessione dei due autori, che va nel senso di una diffidenza sempre maggiore verso i *media* tecnologici, non significa certo una

convergenza delle loro posizioni, ma è tuttavia utile da rilevare al fine di sottolineare nuovamente la necessità di investigare il processo di rimediazione in atto nella loro scrittura valutandone gli effetti attraverso un'analisi testuale condotta su casi specifici, inseriti nel proprio contesto letterario e storico-politico.

È proprio l'importanza della dimensione contestuale in cui si svolge il processo di ridefinizione della parola letteraria, a fronte del mutare del sistema rappresentativo in cui è inserita, che rende dunque lecito allargare l'analisi qui condotta ad includere come altri autori, contemporanei e posteriore a Calvino e Volponi, al fine di ricostruire come essi abbiano attuato tale ridefinizione nella propria scrittura. Se, infatti, quanto vuole emergere da questo studio è la necessità di allargare il campo di indagine sulla letteratura nell'era dei *mass media* attraverso il riconoscimento dell'ineludibilità del rapporto che lega i diversi tipi di linguaggio e rappresentazione, ciò significa che la complessità di tale sistema emergerà maggiormente tanto più si presti attenzione alle diverse voci che tale sistema compongono. Nella scelta di limitare l'analisi alla scrittura di Volponi a Calvino non si vuole, infatti, suggerire questi due autori come casi isolati di scrittori interessati al rapporto della propria opera con il più ampio discorso mediatico. Certo vi sono elementi che rendono l'opera di Calvino e Volponi un punto di osservazione privilegiato per l'analisi della rimediazione in letteratura, quali ad esempio l'attenzione costante di entrambi per gli sviluppi in campo tecnologico, sentita come passo necessario ad aprire il campo di indagine letterario ai problemi della modernità; o la qualità autoriflessiva della loro scrittura, la quale agevola un'indagine che si concentri sul rapporto contestuale tra linguaggio letterario e mediatico. La rete che si è voluta ricostruire, la quale lega i testi di questi autori al più ampio contesto della rappresentazione operata dai *media* tecnologici, mira dunque a proporsi, ritornando

all'immagine di Lévy, come un processo di attualizzazione, il quale è insieme fondato e provvisorio, parte di un discorso *in fieri* che l'analisi di altre opere e altri autori concorreranno a comporre e complicare.

I. Letteratura a luna spenta. *Luna e gnac* e il dialogo tra la luna il calcolatore

Il *topos* letterario della luna, quale presenza distante e vigile sopra i destini umani, è un presupposto ineludibile anche per chi ne scrive in anni in cui l'inattingibile mistero della natura appare ridotto, se non del tutto compromesso, dagli avanzamenti tecnologici che sembrano escludere ogni possibile fusione panica con il paesaggio naturale. Ecco che, dunque, la scelta di due autori tanto distanti tra loro, quali Italo Calvino e Paolo Volponi, di mettere a contrasto l'immagine lunare con i nuovi *media*, risulta essere la trascrizione di un contrasto vivo nell'esperienza dello scrittore moderno, più che il frutto di una metafora letteraria. Calvino nel racconto del 1956 *Luna e gnac*¹ mette in scena lo scontro per la supremazia del cielo notturno tra la scritta pubblicitaria al neon di una marca di cognac e la luna, il cui "corso immortale" risulta così frantumato in una sequenza di brevi apparizioni di pochi secondi ciascuna. Volponi, a distanza di più di trent'anni, riprende l'antitesi tra corpo lunare e moderne tecnologie nel romanzo del 1989 *Le mosche del capitale*,² con il celebre dialogo tra la luna e il calcolatore.

¹ ITALO CALVINO, *Luna e gnac*, in ID., *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Torino, Einaudi, 1963. Il testo *Luna e gnac* è stato pubblicato per la prima volta nel 1956 sulla terza pagina de «l'Unità» e poi, a distanza di due anni, nel volume *I racconti* (Torino, Einaudi) nel 1958 a chiusura di della sezione *Gli idilli difficili*. Questo testo, insieme ad altri nove, entra poi a fare parte, con l'aggiunta di dieci nuovi racconti, della raccolta *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*. Per notizie riguardanti la composizione e l'organizzazione della raccolta si rimanda alle note al testo del primo volume *Romanzi e racconti* in cui sono raccolte tutte le opere di Calvino (a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1991). Per un'analisi di come si sviluppa il macrotesto in cui tale racconto è inserito nel passaggio dalla versione del 1958 a quella successiva del 1963 cfr. MARIA CORTI, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in ID., *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200.

² PAOLO VOLPONI, *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989. L'elaborazione di questo romanzo, iniziata a metà degli anni Settanta con l'abbandono da parte di Volponi del mondo industriale e il suo ingresso in politica, durò per oltre un decennio. Se si considera che il romanzo *La strada per Roma* fu sì pubblicato nel 1991, ma composto dall'autore nel 1962, a ridosso dell'uscita di *Memoriale*, *Le mosche del capitale* è dunque l'ultima prova narrativa volponiana in termini di elaborazione. Una ricostruzione del processo di composizione e delle linee principali intorno cui si struttura il testo si trova nella sezione del volume di

Quella che potrebbe apparire come l'analisi letteraria di un'ovvia polarizzazione tra naturale e artificiale, tradizione lirica e prosaicità tecnologica, sottende, invece, un'indagine ben più profonda dei rapporti tra mondo scritto e nuovi *media*, sia dal punto di vista del loro ruolo socio-culturale che per quel che riguarda gli approdi etici ed estetici di una letteratura costretta a far fronte ad un nuovo panorama comunicativo. Per questa ragione *Luna e gnac* e il dialogo tra la luna e il calcolatore –inseriti nel proprio macrostesto narrativo, così come nella più ampia produzione dei loro autori– offrono l'occasione per rivisitare due testi letterari alla luce del concetto di rimediazione.

Bolter e Grusin, nel loro volume *Remediation: understanding new media*,³ definiscono tale concetto come il processo a cui vanno incontro tutti i mezzi di comunicazione, ogni volta che un nuovo elemento viene ad aggiungersi all'equazione: i nuovi *media* non possono prescindere da quelli già esistenti, sia che vogliano sottolineare la propria totale alterità rispetto al passato, sia che si presentino come versioni aggiornate, più efficaci e con una migliore economia di linguaggio delle precedenti. I *media* già esistenti, a loro volta, devono confrontarsi con il nuovo panorama per difendere la propria tradizione, innovarla, irrigidirla, adattarla in risposta all'avvento del nuovo. A tale proposito Bolter e Grusin affermano:

No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, any more than it works in isolation from other social and economic forces. What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media.⁴

Emanuele Zinato, che presenta tutta l'opera dell'autore, dedicata al romanzo (*Le mosche del capitale*, in ID., *Volponi*, Palermo, P. B. Palumbo, 2001, pp. 83-92).

³ JAY DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation: understanding new media*, cit.

⁴ *Ivi*, p. 15.

Se oggetto principale di quest'analisi sono l'impatto che i *media* digitali –quelli che correntemente sono appunto definiti come *new media*⁵– hanno sui vecchi e il processo di risignificazione che questo comporta a livello contestuale, Bolter e Grusin sottolineano, tuttavia, come il concetto di rimediazione sia applicabile, in senso più generale, a tutti quei momenti di passaggio in cui l'avvento del nuovo impone una riorganizzazione dell'intero sistema comunicativo e un ripensamento delle categorie secondo le quali valutare i modi della rappresentazione, sia verbale che visuale: «Remediation did not begin with the introduction of digital media. We can identify the same process throughout the last several hundred years of Western visual representation».⁶

Sulla base del concetto di rimediazione, dunque, le rappresentazioni che Calvino e Volponi offrono del contrasto tra la luna e i nuovi *media* –le insegne luminose in un caso, il calcolatore nell'altro– vengono ad essere testimonianze esplicite di quel processo di rinegoziazione del proprio ruolo e linguaggio a cui la letteratura va incontro ogni volta che un nuovo mezzo di comunicazione si diffonde, ridefinendone le possibilità espressive, per contrasto o assimilazione. Questi testi non si concentrano, infatti, sulla semplice interazione tra due *media* in competizione, ma sul particolare momento critico in cui vecchio e nuovo

⁵ Benché l'espressione 'new media' venga usata con accezioni diverse e non sempre restrittive, il termine è più spesso utilizzato nel senso definito da Wendy Hui Kyong Chun e Thomas Keenan nella loro introduzione al volume *New media, old media: history and theory reader*: «The term "new media" came into prominence in the mid-1990s, usurping the place of "multi-media" in the fields of business and art. Unlike its predecessor, the term "new media" was not accommodating: it portrayed other media as old or dead; it converged rather than multiplied; it did not efface itself in favor of a happy if redundant plurality. [...] Although new media depended heavily on computerization, new media was not simply "digital media": that is, it was not digitized forms of other media (photography, video, text), but rather an interactive medium or form of distribution as independent as the information it relayed» (*New media, old media: history and theory reader*, a cura di Wendy Hui Kyong Chun e Thomas Keenan, New York, Routledge, 2006, p. 1).

⁶ JAY DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation: understanding new media*, cit., p. 11.

entrano in frizione, quando, dunque, la ridefinizione del rapporto tra realtà e possibilità rappresentative dei diversi linguaggi è questione viva e pressante, non cronistoria a posteriori. Ciò non significa che la rappresentazione che Calvino e Volponi fanno di questi *media* sia contemporanea alla loro invenzione, bensì alla loro diffusione di massa o, piuttosto, al momento in cui queste tecnologie vengono ad avere un forte impatto sul tessuto sociale italiano.⁷

L'utilizzo ora del termine 'tecnologie', dopo essersi riferiti sin qui a nuovi e vecchi '*media*', rende necessaria una precisazione riguardo alla terminologia che verrà adottata nel corso dell'analisi. Sia per quel che riguarda le tecnologie che i *media*, l'aspetto privilegiato qui è quello che pertiene le implicazioni socio-culturali, sia per quel che riguarda l'interazione tra diversi attori sociali e tra uomo e macchina, sia per le conseguenze a livello di linguaggio, non solo letterario e non solamente realizzato, ma anche potenziale. Donald Mackenzie e Judy Wajcman individuano tre significati di tecnologia: tecnologia come *hardware*, tecnologia come capacità –umana o meccanica– di programmare e far funzionare tale *hardware*, e, infine, come l'insieme delle conoscenze che una certa società

⁷ L'importanza della diffusione e della ricezione dei nuovi *media* rispetto al momento della loro invenzione è sottolineata da Carolyn Marvin che, nell'ambito del discorso sul concetto di 'novità' applicato a *media* e tecnologie afferma: «new media are presumed to fashion new social groups, called audiences from voiceless collectivities and inspire new uses based on novel technological properties. When audiences become organized around these uses, the history of a new medium begins» (*When old technologies were new: thinking about electric communication in the late nineteenth century*, New York, Oxford University Press, 1990, pp. 4-5). Dello stesso avviso sono Wendy Hui Kyong Chun e Thomas Keenan, i quali non solo connettono strettamente il concetto di 'nuovo' applicato ai *media* all'impatto e ricezione di una certa tecnologia sulla società, ma sottolineano anche come il contesto creato dagli altri mezzi di comunicazione sia determinante per la definizione del carattere di novità: «We accepted the Internet or new media as new because of a concerted effort to make it new, because of novels, films, television news programs, advertisements, and political debates that portrayed it as new, wondrous, strange» (*New media, old media: history and theory reader*, cit., p. 3).

sviluppa in funzione di tale tecnologia.⁸ La stessa convergenza di piani –il dato meccanico, la necessaria interazione tra pensiero e macchina e il sapere che tale interazione genera– è ripresa nella definizione che Lisa Gitleman offre dei *media*:

I define media as socially realized structures of communication, where structures include both technological forms and their associated protocols, and where communication is a cultural practice, a ritualized collocation of different people on the same mental map, sharing or engaged with popular ontologies of representation.⁹

Nell'analisi tanto di *media* che di tecnologie, dunque, il dato meccanico, quello di progettazione culturale e d'impatto sociale sono elementi inscindibili l'uno dall'altro. Tale interazione e necessaria convergenza avviene anche sul versante della produzione letteraria ed è proprio in virtù di questa ibridazione di piani che il processo di rimediazione può guidare tanto l'analisi dei nuovi *media* digitali, su cui si concentra lo studio di Bolter e Grusin, quanto quella delle pagine di Calvino e Volponi.

La scrittura letteraria, anche qualora non affronti esplicitamente il tema dei nuovi *media*, non può dunque prescindere, infatti, dal contesto comunicativo che essi concorrono a creare, proprio in virtù della sua natura di mezzo espressivo. Tuttavia, è da riconoscere che testi quali *Luna e gnac* e il dialogo da *Le mosche del capitale*, proprio per l'analisi

⁸ Donald Mackenzie e Judy Wajcman articolano così i tre livelli semantici che pertengono al concetto di tecnologia: «the word 'technology' has at least three different layers of meaning. At the most basic level, 'technology' refers to sets of physical objects – to cars, or lathes, or vacuum cleaners, or computers. [...] But few authors are content with such a narrow 'hardware' definition of technology. An object such a car or a vacuum cleaner is only technology, rather than arbitrary lump of matter, because it forms part of a set of human activities. A computer without programs and programmers is simply a useless collection of bits of metal, plastic and silicon. So 'technology' refers to human activities, as well as to objects. [...] And when we start to talk about what people working do, it could well be said that we are already talking about society, not about something separate that influenced society. Thirdly, technology refers to what people know as well as what they do. Technology is knowledge as Layton (1974) emphasises. Technological 'things' are meaningless without the 'know-how' to use them, repair them, design them and make them» (DONALD MACKENZIE, JUDY WAJCMAN, *The social shaping of technology: how the refrigerator got its hum*, Milton Keynes, Open University Press, 1985, pp. 3-4).

⁹ LISA GITELMAN, *Always already new: media, history, and data of culture*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2008, p. 7.

diretta dell'avvento delle nuove tecnologie che svolgono, costituiscono un punto di osservazione privilegiato per l'investigazione del processo di rimediazione in letteratura. Il loro particolare punto di osservazione rende inoltre possibile una duplice lettura: la negoziazione e risemantizzazione, infatti, è rappresentata a livello diegetico per come si concretizza nella realtà storico-sociale del momento: i personaggi –umani e non– sono interpreti attivi e consapevoli o ignari e manipolati, a seconda della posizione dell'autore, nel processo di rimediazione, che viene quindi esibito al lettore. Inoltre, il testo letterario si presenta esso stesso come frutto del medesimo processo, reduplicando a livello metatestuale ciò che è affrontato sul piano diegetico. Se le implicazioni socio-politiche vengono, dunque, maggiormente investigate a livello dell'intreccio, le ripercussioni estetiche –che in un testo letterario non possono che essere anche etiche– emergono, invece, dall'analisi delle soluzioni linguistiche e compositive, sulle quali ha un impatto proprio il trovarsi in competizione o comunque in dialogo con il linguaggio dei nuovi *media*. Se, infatti, non è certo possibile giudicare lo stile di questi autori solamente in quanto reazione al contesto mediatico in cui si trovano a scrivere, si vuole però dimostrare come tale contesto abbia tuttavia un peso nella definizione di determinate scelte di linguaggio. La scelta di concentrarsi su due autori tanto lontani quali Calvino e Volponi e su due testi, invece, così assimilabili per temi e problematiche, permette, inoltre, di analizzare come il processo di rimediazione non sia una semplice equazione che, applicata, dia sempre lo stesso risultato, bensì un complesso concorso di variabili, che accostano fattori economici e immaginario collettivo, istanze sociali e tradizione letteraria, macchine e linguaggi. Per meglio porre in rilievo come le convergenze tra le problematiche affrontate dai due testi analizzati emergano da elaborazioni e poetiche assai distanti, si è scelto di

dedicare le prime due parti di questa sezione a ciascuno dei due testi in maniera separata. Una volta stabiliti i termini su cui Calvino e Volponi orientano la propria investigazione sui nuovi attori tecnologici, si passerà dunque ad un'analisi comparata che stabilisca paralleli, ma anche irrimediabili divergenze. Proprio due punti di osservazioni distanti come sono i testi di questi due autori permettono di far emergere, infatti, come una certa lettura del ruolo dei nuovi *media* da parte di un autore sia sempre originale perché inscindibile dal ruolo che egli assegna a se stesso e al proprio atto di scrivere.

I.1 Stratificazione semantica e definizione delle forze in gioco nel racconto di Calvino

È l'Italia alle soglie del boom economico a fare da sfondo al racconto *Luna e gnac*, scritto da Calvino nel 1956 e pubblicato per la prima volta in raccolta nella sezione *Gli idilli difficili*,¹⁰ a chiusura della serie di quei testi che, a distanza di pochi anni, sarebbero poi stati inseriti nella più ampia struttura del *Marcovaldo*. Il tema delle trasformazioni paesaggiste e dello sviluppo urbano, a cui andava incontro l'Italia in quegli anni, è una delle costanti della produzione calviniana del periodo –si pensi non solo ai *Racconti*, ma anche ai suoi contributi giornalistici dell'epoca¹¹ e a *La speculazione edilizia*¹²– pertanto

¹⁰ *Gli idilli difficili* è la prima sezione della raccolta *Racconti* pubblicata da Calvino per i tipi di Einaudi nel 1958. Dei racconti che sarebbero poi entrati a far parte, con varianti redazionali, di *Marcovaldo: ovvero le stagioni in città*, dieci si trovano già ne *Gli idilli difficili*. Per un'analisi della struttura dei due diversi macrotesti e dei mutamenti subiti tanto dai racconti singoli che dal più ampio progetto narrativo si rimanda a MARIA CORTI, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, cit.; ANGELA M. JEANNET, *Escape from the labyrinth: Italo Calvino's «Marcovaldo»*, «Annali di Italianistica», vol. IX, 1991, pp. 212-229; FRANCO RICCI, «Difficult Idylls»: *The Evanescence of Paradise*, in ID., *Difficult games. A reading of «I racconti» by Italo Calvino*, Waterloo (Ontario Canada), Wilfrid Laurier University Press, 1990, pp. 19-46.

¹¹ Alcuni interventi di Calvino dedicati alla città industriale del boom economico, che per lui si concretizza nell'esempio di Torino, e al suo impatto sul paesaggio naturale sono *La città di domani*, uscito il 29 ottobre 1955 su «Il Contemporaneo» (ora in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 2238-2240) e *Natura*, apparso su «La Fiera Letteraria» il 14 dicembre 1958 (ora in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 2683-2685).

l'impatto dell'illuminazione artificiale di scritte al neon e semafori cittadini, affrontata in molti dei racconti del *Marcovaldo*, potrebbe apparire come la semplice rappresentazione letteraria di uno degli aspetti attraverso cui si coniuga questa modernizzazione a tappe forzate dell'ambiente urbano.

Sebbene non sia possibile individuare nell'attenzione agli effetti che la luce elettrica –o più generalmente artificiale– ha avuto sulla percezione e costruzione dello spazio urbano una tematica ricorrente della produzione letteraria italiana, esistono tuttavia alcuni precedenti importanti che è qui utile ricordare al fine di poter collocare il testo calviniano in un più ampio panorama che dia conto della stratificazione di immagini e discorsi letterari sul tema dell'illuminazione artificiale. Se, infatti, questa manca certo di quella forza mitopoietica che ha invece l'immagine lunare, è tuttavia da tenere in considerazione come la sua apparizione, per quanto sporadica, nella produzione letteraria precedente al racconto calviniano si caratterizzi per la ricorrenza del nesso che oppone natura e tradizione a tecnologia e innovazione.

Il primo testo in cui appare l'illuminazione artificiale può forse essere individuato ne *La notte*, sezione pubblicata postuma nel 1801 del poema pariniano *Il giorno*,¹³ e precisamente nei versi di apertura in cui si cantano le fatiche attività del “giovin signore” durante le ore notturne. Con tecnica antifrastica, propria di tutta l'opera, Parini plaude all'illuminazione notturna dei palazzi signorili e canta la vittoria della luce sulle tenebre, quale segno di civiltà e progresso in contrasto con la tradizione rurale di un'esistenza

¹² ITALO CALVINO, *La speculazione edilizia*, Torino, Einaudi, 1963.

¹³ GIUSEPPE PARINI, *Il giorno*, in ID., *Opere scelte*, I, a cura di Gianna Maria Zuradelli, Torino, UTET, 1961, pp. 73-366.

scandita dai ritmi naturali del giorno e della notte.¹⁴ Ecco che i saloni da ballo illuminati si costituiscono così come spazio di artificiosa finzione, sfondo perfetto all'affettazione e alla vacuità dei passatempi della nobiltà milanese di fine Ottocento: l'illuminazione, come la parrucca del "giovin signore" o la "vergine cuccia", sono dunque simboli dello stravolgimento dell'ordine naturale.

Se si eccettuano, poi, brevi accenni all'illuminazione artificiale, volti a tratteggiare l'ambiente urbano come sfondo della scrittura scapigliata o come elemento di scarto rispetto alla sensibilità lirica e dimessa di alcune pagine pascoliane e crepuscolari, bisogna attendere Pirandello, e ancor più l'avanguardia futurista, perché il tema torni ad essere indagato con maggiore interesse. Silvia Acocella dedica un intero volume al tema della luce artificiale in Pirandello e rileva come l'autore:

riconosce da subito la portata rivoluzionaria della luce elettrica, l'artificialità assoluta del suo lume, scisso per la prima volta dalla fiamma e dal suo calore, ma appunto per questo se ne serve come di un mezzo per non vedere, per fuggire dal rimosso che pericolosamente riemerge.¹⁵

¹⁴ Le immagini iniziali de *La notte* sono tutte dedicate all'apostrofe che il precettore, *alter ego* appena celato di Parini stesso, rivolge al "giovin signore". Dietro la stupita ammirazione per la vittoria dell'illuminazione di stanze e palazzi sul naturale buio notturno, amplificata dal ricorso a immagini mitologiche, si cela ovviamente la condanna del poeta per il sovvertimento dell'ordine naturale, che è insieme anche rifiuto di quell'etica del lavoro tipica delle classi medie e popolari, a cui Parini affida il ruolo di strati produttivi e moralmente integri della società: «Ma ecco Amore, ecco la madre Venere, / Ecco del gioco, ecco del fasto i Genj, / Che trionfanti per la notte scendono, / Per la notte, che sacra è al mio signore. / Tutto davanti a lor tutto s'irradia / Di nova luce. Le inimiche tenebre / Fuggono riversate; e l'ali spandono / Sopra i covili, ove le fere e gli uomini / Da la fatica condannati dormono. / Stupefatta la Notte intorno vedesi / Riverberar più che dinanzi al sole / Auree cornici, e di cristalli e specchi / Pareti adorne, e vesti varie, e bianchi / Omeri e braccia, e pupille mobili, / E tabacchiere preziose, e fulgide / Fibbie ed anella e mille cose e mille» (GIUSEPPE PARINI, *La notte*, cit. vv. 39-54, pp. 313-314).

¹⁵ SILVIA ACOCELLA, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Napoli, Liguori Editore, 2006, p. 10.

Le lampade elettriche, che Pirandello definisce «scialbe lune»¹⁶ ne *I vecchi e i giovani*, sono dunque, come già per Parini, lo strumento di una sofisticazione propria della vita moderna, che porta l'uomo a distaccarsi dalla genuinità della natura.

È ovviamente con l'estetica futurista che il paradigma viene rovesciato, a tutto vantaggio dell'artificialità elettrica sulle romantiche immagini del chiaro di luna passatista: ad essere scialbo è ormai il corpo lunare, «l'antica regina verde degli amori», che viene annientata dalle «trecento lune elettriche [...] coi loro raggi di gesso abbagliante»,¹⁷ estensione tecnologica del vitalismo iconoclasta futurista. Lo spazio eletto dai seguaci di Marinetti a teatro dello scontro tra languori lunari e modernità elettrica è di prevalenza la laguna veneziana, la quale si presta per ovvie ragioni ad essere caricata dei caratteri di putrescenza, immobilità e borghesismo. Se nel celebre manifesto *Contro Venezia passatista* Marinetti invoca la luce elettrica come antidoto alla decadenza culturale della città – «Venga finalmente il regno della divina Luce Elettrica, a liberare Venezia dal suo venale chiaro di luna da camera ammobiliata»¹⁸ – lo stesso scontro tra illuminazione artificiale e lunare apre

¹⁶ LUIGI PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*, in ID., *Tutti i romanzi*, II, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1990, p. 273.

¹⁷ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Uccidiamo il chiaro di luna!*, «Poesia», 7-8-9, 1909, ora in *I poeti futuristi*, a cura di Marco Albertazzi, Trento, La Finestra, 2004, pp. 9-17. Il mito dell'elettricità viene assunto da molti dei rappresentanti dell'avanguardia futurista, quale immagine di rapidità, dinamismo e apertura alla modernità tecnologica contro la stagnazione del clima culturale italiano. Lasciando da parte l'interesse suscitato dall'illuminazione artificiale per quel che riguarda le arti figurative – da Balla a Prampolini a Depero – la luce elettrica è tema ricorrente di tutta la produzione letteraria futurista: si pensi, tra gli altri, a *L'elettricità* di Luciano Folgore (in *Il canto dei motori*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1912 consultabile in *I poeti futuristi*, cit., pp. 254-256), a *Sinfonia luminosa* di Libero Altomare (in *I poeti futuristi*, a cura di Filippo Tommaso Marinetti, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1912 di cui si può consultare la riproduzione anastatica a cura di Marco Albertazzi, cit., pp. 82-83) o alla raccolta di Corrado Govoni, *Poesie elettriche* (Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1911 ora in *Poesie elettriche*, a cura di Giuseppe Lasala, Macerata, Quolibet, 2008) e in generale alla poesia futurista di Ardengo Soffici.

¹⁸ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Contro Venezia passatista (27 aprile 1910)*, ora consultabile in *I poeti futuristi*, cit., pp. 27-29.

la racconta *Poesie elettriche* di Corrado Govoni.¹⁹ Per quanto sia stato rilevato da larga parte della critica il carattere spurio della poetica futurista govoniana²⁰ –tanto che Giuseppe Lasala, nella più recente edizione di *Poesie elettriche* legge *A Venezia elettrica* come un contro-manifesto al precedente marinettiano²¹ – rimane pur vero che anche questo testo è giocato sul contrasto che risulta dalla sovrapposizione tra le «colorazioni elettriche» della laguna e la luce lunare.

Se nessuna evidenza testuale lega direttamente queste elaborazioni letterarie sul tema dell'illuminazione elettrica al racconto *Luna e gnac*, il testo di Calvino non fa tuttavia che aderire a tale *topos* letterario che –volendo ridurre il discorso alla sua natura oppositiva di fondo– assegna alla tradizione lirica e alla poesia della natura le sembianze della luna, e fa invece della luce artificiale un simbolo di modernità e manipolazione tecnologica. Tale opposizione, ovviamente, per quanto sia stata sin qui analizzata assumendo quale punto di osservazione il campo dell'elaborazione letteraria, implica un rapporto d'influenza reciproca tra i due mondi, letterario e tecnologico. È interessante, infatti, rilevare come la medesima polarizzazione tra immaginario poetico e illuminazione elettrica, attorno alla quale si strutturano molte delle elaborazioni letterarie presentate sin qui, sia stata sfruttata

¹⁹ CORRADO GOVONI, *Poesie elettriche*, cit.

²⁰ Dell'elaborazione letteraria che si fa correntemente rientrare nel periodo futurista di Govoni, ossia quella raccolta per lo più in *Poesie elettriche* e in *Rarefazioni e Parole in libertà* (Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano, 1915) è stata da più parti rilevata l'alterità rispetto al futurismo più ortodosso, o quanto meno alle dominanti posizioni marinettiane. Alcuni studi che rivolgono l'attenzione all'originalità della posizione di Govoni all'interno del futurismo sono Pier Vincenzo Mengaldo, nella sezione dedicata a Govoni in *Poeti italiani del Novecento* (Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1978, pp. 3-8), Gino Tellini, nella sua introduzione critica all'antologia di poesie (CORRADO GOVONI, *Poesie 1903-1958*, Milano, Mondadori, 2000, pp. v-xxx) e Antonio Pietropaoli in *Poesie in libertà: Govoni, Palazzeschi, Soffici*, Napoli, Guida, 2003.

²¹ Giuseppe Lasala, a questo riguardo, scrive: «mi sbaglierò ma *A Venezia Elettrica* ha tutta l'aria di una puntuale contestazione del manifesto di Marinetti [...]. Perché le fragili “gondole di cartapesta / che scron silenziose sui tuoi rii” non sembrano rispondere al furibondo proclama di Marinetti: “Bruciamo le gondole, poltrone a dondolo per cretini”» (*Introduzione*, in CORRADO GOVONI, *Poesie elettriche*, cit., p. VII).

dalla parte avversa, i tecnici elettrici, per guadagnare prestigio sociale alla propria professione. È Carolyn Marvin a mettere in luce come universo letterario e tecnologico si siano reciprocamente ridefiniti a cavallo del Ventesimo secolo e come gli elettricisti della New York dei primi del Novecento, al fine di raggiungere una posizione intellettualmente rispettabile all'interno della società, abbiano opposto il proprio ruolo a quello degli umanisti.²² Marvin ricostruisce come nel 1887, durante l'incontro annuale del New York Electric Club, uno dei membri dell'associazione recitò un poema comico, da lui composto, sulla creazione divina della nomenclatura elettrica. Appropriandosi delle formule stilistiche e retoriche di un genere alto come quello del poema di argomento eziologico e combinando temi e immagini, provenienti tanto dalle sacre scritture che dalla tradizione mitologica classica, il fine di questo elettricista newyorkese era ovviamente quello di mettere in ridicolo il ruolo ormai sorpassato del poeta e di sostituirvisi. Marvin rileva, infatti: «Electricians believed the time was long past for a shift of cultural reference from the authority of the humanities to the authority of science».²³

Se con *Luna e gnac* siamo lontani nel tempo e nello spazio dalle rivendicazioni dei tecnici elettrici americani, il caso citato è tuttavia utile a rendere evidente quanto il processo di rimediazione, presentato nelle pagine di Calvino, non sia semplicemente lo scontro tra la nuova concreta realtà urbana, che prescrive comportamenti alienanti, e Marcovaldo, il quale

²² Nel volume dedicato a come il concetto di novità applicato ai *media* non sia un fenomeno proprio degli anni più recenti –dall'avvento dei *media* digitali ad oggi– Marvin, nel capitolo *Inventing the expert. Technological literacy as social currency* (in CAROLYN MARVIN, *When old technologies were new: thinking about electric communication in the late nineteenth century*, New York, Oxford University Press, 1990, pp. 9-62) si concentra sull'importanza della dimensione sociale nel processo di diffusione della luce elettrica e del telefono. Marvin sottolinea, infatti, come non solo l'ingresso di un nuovo mezzo di comunicazione abbia un forte impatto sulla quotidianità dei suoi utenti, ma anche sull'identità pubblica di chi diffonde e domina tale tecnologia. Se il campo semantico dell'illuminazione elettrica è opposto generalmente alla poesia, ecco che dunque gli antagonisti dei tecnici elettrici vengono ad essere i poeti.

²³ CAROLYN MARVIN, *When old technologies were new*, cit., p. 55.

vi fa fronte attraverso le proprie divagazioni a sfondo letterario. Tanto la luna che l'insegna luminosa della ditta produttrice di cognac, apparizioni alternanti nel riquadro di cielo i cui membri della famiglia di Marcovaldo contemplan, custodiscono e diffondono messaggi diversi, sono *media* in contrasto, portatori di una diversa etica comunicativa, frutto di una stratificazione di significati, rinegoziati costantemente a livello contestuale. Ecco che, dunque, la contesa tra la luna e il *gnac*, esibita da Calvino, anche a livello visivo, fin dalle battute di apertura, assume particolare efficacia, proprio nella definizione di questo processo:

La notte durava venti secondi, e venti secondi il GNAC. Per venti secondi si vedeva il cielo azzurro variegato di nuvole nere, la falce della luna crescente e dorata, sottolineata da un impalpabile alone, e poi le stelle che più le si guardava più infittivano la loro pungente piccolezza [...] Tutto questo visto in fretta in fretta [...] perché i venti secondi finivano e subito cominciava il GNAC. Il GNAC era una parte della scritta pubblicitaria SPAAK-COGNAC sul tetto di fronte, che stava venti secondi accesa e venti spenta, e quando era accesa non si vedeva nient'altro.²⁴

Il cielo stellato non è annullato da un semplice sistema d'illuminazione notturna –se così fosse, il *medium* analizzato non sarebbe affatto nuovo a questa altezza temporale–, ma da una di quelle scritte pubblicitarie luminose che iniziavano ad apparire massicciamente nelle città italiane verso la fine degli anni Cinquanta, mutandone appunto il paesaggio urbano.²⁵ La luce elettrica del racconto non ha come fine l'illuminazione ma la promozione pubblicitaria e in virtù delle lettere della parola 'cognac' che compone, almeno

²⁴ ITALO CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit., p. 75.

²⁵ L'enorme impatto che l'introduzione della luce elettrica ha avuto tanto su abitudini private che su ambiente sociale e urbano, è rilevato da Marshall McLuhan, il quale scrive: «In the twentieth century we are familiar with the changes in housing and architecture that are the result of electric energy made available to elevators. The same energy devoted to lighting has altered our living and working spaces even more radically. Electric light abolished the divisions of night and day, of inner and outer, and of the subterranean and the terrestrial. It altered every consideration of space for work and production as much as the other electric media had altered the space-time experience of society» (MARSHALL MCLUHAN, *Understanding media: the extension of man*, New York, McGraw-Hill, 1964, pp 126-127).

parzialmente, diventa quindi veicolo di un messaggio. In questo senso è possibile definire la luce al neon del racconto calviniano come un *medium* e, riprendendo la formulazione di McLuhan riguardo alla natura mediale della luce elettrica, la scritta pubblicitaria fa sì che la luce di cui si compone il suo messaggio non sia mezzo vuoto e invisibile, come quando essa serve all'illuminazione, ma si carica invece di un ulteriore messaggio. Tale riflessione è svolta da McLuhan nell'ambito della definizione del concetto d'identità tra *medium* e suo contenuto; la luce elettrica, infatti, quando usata per l'illuminazione di un ambiente, non trasmette altro contenuto che la propria natura mediale. Quando invece, come nel racconto di Calvino, compone un'insegna luminosa, l'attenzione di chi guarda, secondo McLuhan, si concentra sul contenuto scritto, e dunque la mediazione di cui è responsabile la luce muta facendosi più esplicita:

The electric light is pure information. It is a medium without a message, as it were, unless it is used to spell out some verbal ad or name. This fact, characteristic of all media, means that the "content" of any medium is always another medium. [...] For the "message" of any medium or technology is the change of scale or pace or pattern that it introduces into human affairs. [...] The electric light escapes attention as a communication medium just because it has no "content". And this makes it an invaluable instance of how people fail to study media at all. For it is not till the electric light is used to spell out some brand name that it is noticed as a medium. Then it is not the light but the "content" (or what is really another medium) that is noticed.²⁶

La luce al neon, collocata dalla ditta Spaak di fronte all'appartamento di Marcovaldo, esibisce, in una lettura che segua l'analisi di McLuhan, la propria natura mediatica su diversi livelli: la sua materia concreta la rende un *medium* per via della sua sostanza luminosa e in quanto sostanza con cui è modellata la parola 'cognac' o ciò che di essa i personaggi riescono a scorgere; inoltre, svolge la funzione di simbolo che ha il compito di evocare l'immagine del cognac pubblicizzato, ma diventa subito anche il segno

²⁶ *Ivi*, pp. 8-9.

tangibile di un capitalismo rampante, che scopriva allora in Italia i profitti della pubblicità di massa e quindi, nell'ambito della finzione letteraria, essa riassume nella propria immagine le tematiche dello sviluppo urbano e del crescente consumismo, centrali nel *Marcovaldo*. Infine, in quanto luce artificiale, rimanda alla coppia oppositiva natura-tecnologia, di cui sarà necessario definire il significato all'interno dell'elaborazione calviniana. È dunque tale apertura ad accogliere una molteplicità di messaggi e insieme la convergenza di piani, come messo in luce per quel che riguarda il *gnac* del racconto di Calvino, che fanno della luce elettrica, ancora nell'opinione di McLuhan, l'esempio più efficace della coincidenza tra mezzo di comunicazione e suo messaggio:

The electric light ended the regime of night and day, of indoors and out-of-doors. But it is when the light encounters already existing patterns of human organization that the hybrid energy is released. Cars can travel all night, ball players can play all night, and windows can be left out of buildings. In a word, the message of the electric light is total change. It is pure information without any content to restrict its transforming and informing power.²⁷

Se è dunque necessario tenere in considerazione questa pluralità di piani nell'interpretazione della funzione che il *gnac* ricopre, illuminandosi intermittente nella notte, anche la sua controparte lunare è naturalmente risultato dell'accumulo di immagini e *topoi*, in questo caso elaborati dalla tradizione letteraria precedente, che per Calvino si concretizza in special modo nella linea che da Ariosto connette Galileo a Leopardi,²⁸ il poeta lunare per eccellenza.²⁹

²⁷ MARSHALL MCLUHAN, *Understanding media: the extension of man*, cit., p. 52.

²⁸ La linea Ariosto-Galileo-Leopardi è più volte invocata da Calvino nei suoi contributi critici, a segnalare l'ascendenza della propria produzione letteraria da tale tradizione, la quale ha in una rigorosa contemplazione del mondo la fonte dell'elaborazione lirica e fantastica. È, tuttavia, in un'intervista televisiva del 1968 per «L'Approdo Letterario» che l'autore enuclea con maggiore chiarezza le connessioni tra i tre scrittori, da ricercarsi soprattutto nel loro interesse verso la luna: «Leopardi nello Zibaldone ammira la prosa di Galileo per la precisione e l'eleganza congiunte. E basta vedere la scelta di passi di Galileo che Leopardi fa nella sua *Crestomazia della prosa italiana*, per comprendere quanto la lingua leopardiana – anche del Leopardi poeta – deve a Galileo. Ma per riprendere il discorso di poco fa, Galileo usa il linguaggio non come uno strumento

L'attenzione rivolta alla luna è una costante della produzione calviniana e, seppur coniugata in maniera sempre diversa –si pensi all'immagine lunare in questo racconto rispetto a quella che emerge invece dalle prose de *La memoria del mondo*³⁰ o da *Palomar*³¹– tuttavia non prescinde mai da una duplice attenzione verso il dato fisico da un lato e le potenzialità di trasfigurazione lirica dall'altro. L'attenzione alla luna è tema ricorrente della produzione dell'autore, soprattutto a partire dal *Marcovaldo*, il quale inaugura la teoria di doppi calviniani che scrutano e interrogano il corpo celeste, come riconosce Mario Barenghi:

[...] svariati personaggi calviniani, da Marcovaldo a Palomar (che deve il suo nome a un osservatorio astronomico californiano), appaiono nell'atto di osservare la luna o i corpi celesti; in questo campo il primato spetta naturalmente a Qfwfq, abitatore delle immensità siderali e corridore di galassie.³²

neutro, ma con una coscienza letteraria, con una continua partecipazione espressiva, immaginativa, addirittura lirica. Leggendo Galileo mi piace cercare i passi in cui parla della Luna: è la prima volta che la Luna diventa per gli uomini un oggetto reale, che viene descritta minutamente come cosa tangibile, eppure appena la Luna compare, nel linguaggio di Galileo si sente una specie di rarefazione, di levitazione: ci s'innalza in un'incantata sospensione. Non per niente Galileo ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto. [...] L'ideale di sguardo sul mondo che guida anche il Galileo scienziato è nutrito di cultura letteraria. Tanto che possiamo segnare una linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura» (ITALO CALVINO, *Scienza e letteratura*, in ID., *Una pietra sopra*, cit., p. 186).

²⁹ Celebri sono le pagine della lezione sulla *Leggerezza* dedicate alla poesia di lunare di Leopardi, in cui Calvino mette in evidenza la capacità del poeta recanatese di combinare interesse scientifico per il corpo celeste con immagini trasfigurate di lirica levità: «Giacomo Leopardi a quindici anni scrive una storia dell'astronomia di straordinaria erudizione, in cui tra l'altro compendia le teorie newtoniane. La contemplazione del cielo notturno che ispirerà a Leopardi i suoi versi più belli non era solo un motivo lirico; quando parlava della luna Leopardi sapeva esattamente di cosa parlava. [...] In un primo momento volevo dedicare questa conferenza tutta alla luna: seguire le apparizioni della luna nelle letterature d'ogni tempo e paese. Poi ho deciso che la luna andava lasciata tutta a Leopardi. Perché il miracolo di Leopardi è stato di togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare» (ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 26).

³⁰ Il riferimento è alla prima sezione della raccolta (ITALO CALVINO, *La memoria del mondo*, Milano, Club degli Editori, 1968), intitolata *Quattro storie sulla luna*, che comprende *La distanza dalla luna* – già testo incipitario delle *Cosmicomiche* –, *La luna come un fungo*, *La molle luna* e *Le figlie della luna*, tutte rielaborazioni fantastiche di teorie scientifiche sulla formazione del corpo lunare.

³¹ ITALO CALVINO, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.

³² MARIO BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 21. Sebbene i contributi sul tema della luna in Calvino siano innumerevoli, per un'analisi generale del tema si rimanda a MIMMA BRESCIANI CALIFANI, *Uno spazio senza miti. Scienza e letteratura: quattro saggi su Italo Calvino*, Firenze,

L'ascendenza più volte dichiarata dall'autore da Ariosto, Galileo e Leopardi si motiva, infatti, in questo tentativo di coniugare precisione e vaghezza, curiosità scientifica e sapere poetico.³³ La luna viene dunque a configurarsi nella scrittura di Calvino come oggetto astronomico, da comprendere nella sua realtà fisica, e insieme deposito e catalizzatore d'immagini poetiche: è il *medium* di una tradizione letteraria che ha cantato la sua immagine diafana e benigna o algida e distante e vi ha inciso sulla superficie una costellazione di segni, solo all'apparenza suoi attributi naturali. Tali trasfigurazioni liriche devono, però, costantemente confrontarsi con l'essenza della luna quale corpo celeste e oggetto di misurazioni scientifiche, ed è proprio in virtù di questa riconosciuta interdipendenza di piani che Calvino, appunto, elegge Galileo e Leopardi a scrittori lunari. Sebbene nell'ambito di un'analisi rivolta specificamente alla prosa delle *Cosmicomiche*, Pierpaolo Antonello rileva, infatti, questo duplice interesse della scrittura di Calvino nei confronti dell'immagine lunare:

[...] la Luna diventa nucleo simbolico su cui si innestano tradizione letteraria, nuova epistemologia e mito. I temi lunari delle *Cosmicomiche* ci danno una cifra della coscienza epistemologica di Calvino che, catalogando teorie contraddittorie sulla formazione della Luna, ne assume il contenuto assolutamente come puro racconto mitopoietico.³⁴

Le Lettere, 1993; MASSIMO RIZANTE, *Calvino e la luna*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos Y Marcos, 1995, pp. 293-303; GASPARE POLIZZI, *La letteratura italiana dinanzi al cosmo: Calvino tra Galileo e Leopardi*, «Lettere italiane», LXII, 1, 2010, pp. 63-107.

³³ Questa duplice valenza nell'elaborazione calviniana è rilevata da Massimo Rizante, il quale scrive: «La luna di Calvino, per quanto fisicamente descrivibile, sfugge ai sensi e sfuggendo ai sensi ritorna ad essere immagine, figura metaforica delle aspirazioni umane o segno astrale, specchio delle nostre esistenze. L'aspirazione alla leggerezza, la sua necessità antropologica, rivendicata dalla letteratura, così come ci libera dal peso insostenibile del vivere ci «chiama», cioè, più precisamente, ci ricorda l'appello cosmico, ci fa «riflettere» sulla dimensione umana all'interno del Tutto» (MASSIMO RIZANTE, *Calvino e la luna*, cit., p. 303).

³⁴ PIERPAOLO ANTONELLO, *L'entropia del cristallo*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., p. 220.

Se *Luna e gnac* esula completamente dall'attenzione alle teorie astronomiche proprie della scrittura cosmicomica, e più in generale da ogni analisi scientifica, è tuttavia interessante rilevare come la funzione mitopoietica sia estendibile anche a questo racconto e come la luna, in virtù della duttilità del suo significante, che si presta ad accogliere funzioni e campi semantici apparentemente non coniugabili, si faccia cifra simbolica dell'epistemologia calviniana. È da rilevare come alla base di tanta parte dell'opera calviniana vi sia un rifiuto nei confronti di un'opposizione dicotomica che strutturalmente dialetticamente la realtà e proprio tale irriducibilità del discorso dell'autore a una polarità di facili contrasti è il presupposto da cui si vuole prendere le mosse per un'analisi del processo di rimediazione che si attua tra luna come simbolo di letteratura e insegna luminosa. Il rifiuto di un principio dialettico da parte di Calvino, le cui ragioni verranno analizzate più avanti, nega quindi un'opposizione dicotomica a favore invece di una stratificazione semantica intesa come complessità propria dei due *media* messi a contrasto in *Luna e gnac*.

A ribadire la necessità calviniana di ricomprendere nell'immagine lunare tradizione lirica e progresso tecnologico, va ricordato il dibattito con Anna Maria Ortese sulle pagine del «Corriere della Sera» nel dicembre 1967.³⁵ Se la scrittrice accusava i lanci spaziali di sottrarre la volta celeste «al desiderio di riposo, di ordine, di beltà»,³⁶ con il rischio di farne un «nuovo territorio di caccia, di meccanico progresso, di corsa alla supremazia, al terrore»,³⁷ Calvino rispondeva, invece, individuando nei risultati della ricerca scientifica il seme per una nuova poesia lunare:

³⁵ Ora in ITALO CALVINO, *Il rapporto con la luna*, in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 182-183.

³⁶ *Ivi*, p. 182.

³⁷ *Ibidem*.

[...] la luna dei poeti ha qualcosa a che vedere con le immagini lattiginose e bucherellate che i razzi trasmettono? Forse non ancora; ma il fatto che siamo obbligati a *ripensare* la luna in un modo nuovo ci porterà a ripensare in un modo nuovo tante cose. [...] Questo qualcosa che l'uomo acquista riguarda non solo le conoscenze specializzate degli scienziati ma anche il posto che queste cose hanno nell'immaginazione e nel linguaggio di tutti: e qui entriamo nei territori che la letteratura esplora e coltiva. Chi ama la luna davvero non si contenta di contemplarla come un'immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei, vuole vedere di più nella luna, vuole che la luna dica di più.³⁸

Nel momento in cui Calvino scrive *Luna e gnac* il primo sbarco sulla luna non è ancora avvenuto;³⁹ inoltre, l'installazione di un'insegna pubblicitaria di una ditta di cognac non può essere certo messa a confronto con le missioni scientifiche nello spazio: seppure si tratti di applicazioni tecnologiche che prevedono un ritorno economico in entrambi i casi, missioni spaziali e strategie pubblicitarie non sono ovviamente assimilabili per il solo fatto di essere effetti della modernità. Quello che conta rilevare, tuttavia, è il rifiuto da parte di Calvino da un lato a dissolvere la luna in sentimentalismo e artificio poetico e, dall'altro, a farne una summa del concetto di naturalità, opposta alla mistificazione tecnologica. In *Luna e gnac*, dunque, come non è possibile ridurre l'insegna luminosa a cifra simbolica di anti-natura, sarebbe altrettanto fuorviante identificare l'immagine della luna con il solo campo semantico del linguaggio poetico. Sotto l'evidente dicotomia di piani, che si esplicita nelle apparizioni intermittenti dei due attori sul fondo del cielo notturno si cela, infatti, un sistema di rapporti e tensioni che esula da uno scontro frontale tra natura e cultura, afflato poetico e moderno disincanto. Ciò non significa che Calvino sospenda il giudizio sulle

³⁸ *Ivi*, p. 183. È interessante rilevare come questo passo si chiuda con un riferimento a Galileo, quale esempio massimo di scrittore in grado di coniugare interesse scientifico e approccio lirico «Il più grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo, Galileo appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiose. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, gran poeta lunare...» (*Ibidem*).

³⁹ È nel 1959, tre anni dopo la composizione del racconto, che l'Unione Sovietica, nell'ambito del «Programma Luna» riesce, dopo una prima missione fallita, a far atterrare la sonda spaziale Luna 2, primo oggetto artificiale a raggiungere il corpo celeste.

trasformazioni sociali dell'Italia dello sviluppo economico del dopoguerra, quanto piuttosto che è necessario analizzare il sistema che luna e segnali elettrici qui postulano proprio a partire dalla natura contestuale della rappresentazione calviniana.

I.2 Natura e artificialità tecnologica in dialogo ne *Le mosche del capitale*

La sofferta coscienza di trovarsi in un momento di crisi culturale e politica informa tutta la scrittura de *Le mosche del capitale*, che, con la dedicata «Per Adriano Olivetti, maestro dell'industria mondiale», segnala fin nelle premesse il senso di nostalgia e sconfitta di un progetto di sviluppo industriale che, nell'Italia della fine degli anni Ottanta, rimaneva quale esempio di progettualità utopica, priva di epigoni. Il romanzo di Volponi –uscito nel 1989, ma ambientato nel biennio 1975-76⁴⁰– si concentra sull'analisi di un momento di passaggio critico nella storia dell'industria italiana, la quale a metà degli anni Settanta apriva le porte a una sempre maggiore automazione del lavoro, processo che tuttavia aveva avuto inizio già nel decennio precedente e di cui proprio Olivetti era stato uno dei primi promotori.⁴¹ Se l'impatto della vita in fabbrica, con i suoi effetti di alienazione e

⁴⁰ Per un'analisi del biennio 1975-1976, per quel che riguarda il coinvolgimento politico di Volponi e i suoi rapporti con il mondo industriale italiano si rimanda alla sezione contenuta nel terzo capitolo *Di bombe e anarchici ballerini: il ruolo della televisione nel racconto volponiano della strage di Piazza Fontana*.

⁴¹ A metà degli anni Settanta, infatti, la diffusione di calcolatori elettronici in Italia stava aumentando in maniera esponenziale, come rileva Massimo Bozzo: «Alla fine dell'anno [1974], gli elaboratori installati o ordinati in Italia sono oltre 5.500, suddivisi in circa 4.400 di piccole dimensioni, 650 di medie dimensioni e 450 di grandi dimensioni. La Lombardia assorbe un quarto di tutti gli elaboratori italiani, seguita da Lazio, Piemonte, Emilia Romagna e Veneto. Suddivisi per settori, il 47 per cento degli elaboratori è impiegato dalle industrie manifatturiere, il 17 da banche e assicurazioni, il 16,5 dalla Pubblica Amministrazione, il 9 da aziende commerciali» (MASSIMO BOZZO, *La grande storia del computer. Dall'abaco all'intelligenza artificiale*, Bari, Edizioni Dedalo, 1996, p. 174). Sebbene verosimilmente frutto di una coincidenza casuale, è tuttavia interessante notare come il biennio in cui Volponi ambienta *Le mosche del capitale* sia di cruciale importanza per la storia del computer, in special modo per quel che riguarda la sua diffusione di massa: nel 1975 l'azienda di Albuquerque, Micro Instrumentation & Telemetry Systems, Inc., presenta il MITS Altair 8800, primo personal computer a raggiungere una notevole diffusione sul mercato e per il quale un diciannovenne Bill Gates scrive la programmazione, dando così inizio alla Microsoft. L'anno seguente,

stravolgimento dei ritmi naturali, propri della civiltà contadina, aveva già costituito il nucleo centrale del primo romanzo volponiano –la storia dell’operaio Albino Saluggia in *Memoriale*⁴²–, ne *Le mosche del capitale*, seppure l’ambientazione sia ancora quella dell’industria, si è di fronte ad un mutamento radicale di paradigma. Il passaggio da una produzione d’impianto fordista, che obbligava gli operai ad alienanti mansioni alla catena di montaggio, a una basata sull’automazione, poneva, infatti, non solo questioni di carattere politico e sindacale, ma veniva a minare il concetto di ‘lavoro’ e a mutare il rapporto tra soggetto e oggetto della produzione. La narrazione volponiana de *Le mosche del capitale* riflette, dunque, sulle implicazioni di questa trasformazione, tanto a livello sociale che per quel che riguarda l’impatto sul linguaggio, inteso come possibilità di comunicazione umana e di forza espressiva della poesia, minata e precaria nel mondo dell’automazione e dell’artificialità meccanica che, sottraendo sostanza al reale, privano la rappresentazione del proprio oggetto.

La distanza che allontana il mondo di *Memoriale* da quello descritto nell’ultimo romanzo di Volponi, infatti, deriva da una diversa concezione del lavoro di fabbrica e del rapporto uomo-macchina che, se era sentito nel suo potenziale alienante nella tragica vicenda di isolamento di Albino Saluggia, era tuttavia analizzato dal romanzo nei termini di lotta –sindacale ed esistenziale– tra operaio e fabbrica. Ne *Le mosche del capitale*, invece, è proprio tale opposizione, per quanto dolorosa e spesso destinata a vedere l’operaio fallire, a venire meno: l’automazione del lavoro, infatti, non è semplicemente allegoria per quella perdita di realtà che Volponi sente minacciare la società di quegli anni, ma è causa diretta

invece, vede la nascita di quello che sarebbe diventato l’altro colosso mondiale dell’informatica, la Apple Computer di Steve Wozniak e Steve Jobs.

⁴² PAOLO VOLPONI, *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962.

di tale processo di artificializzazione –del lavoro quanto delle parole– che impedisce ogni tipo di rapporto, sia esso di solidarietà tra gli operai che di antagonismo nei confronti del padrone.

Nick Dyer-Witthford e Greig de Peuter, analizzando l'avvento del capitalismo globale, individuano come la precisa circostanza storica della fine del fordismo sia stata cruciale nel cambiamento del rapporto tra uomo, macchina e lavoro e definiscono il momento di passaggio da questo modello a quello successivo come un momento di transizione culturale tra due modelli non solo economici, ma con importanti risvolti sociali e antropologici:

One is the era of mass industrial work, often known as Fordism, when to be an everyman was to face a life committed in one way or another to a world of manufacturing production, factories, heavy machineries, and assembly lines. The other is the postindustrial, post-Fordist life of jobs mediated by computers, networks, and virtuality.⁴³

È in questo contesto di mutamento dei rapporti tra uomo e macchina, nel senso di una perdita di potere del primo a fronte di una smaterializzazione della seconda in flussi di informazioni che replicano l'invisibilità del dominio del capitale, che si situa il dialogo tra la luna e il calcolatore. Esso, tuttavia, non è il solo scambio tra attori non umani che avviene all'interno dell'opera, nella quale dialoghi tra terminali e piante di ficus, monologhi di pappagalli, poltrone presidenziali e borse da lavoro, cani e nasi parlanti si susseguono generando tuttavia non un una sensazione di coralità, ma assumendo i tratti di assurda ecolalia dei discorsi umani. Questi personaggi, infatti, anche quando appartenenti al mondo animale o vegetale –si pensi al pappagallo e al cane di Astolfo, il padrone dell'azienda, o ai ficus– non si presentano mai come allegoria della natura; a tale proposito, infatti, Luperini

⁴³ NICK DYER-WITHEFORD, GREIG DE PEUTER, *Games of empire: global capitalism and video games*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 3.

rileva come «la fiducia nell'animalità, che emerge con forza non solo in *Corporale*, ma anche ne *Il pianeta irritabile*, entra definitivamente in crisi a partire dagli anni Ottanta e scompare dall'orizzonte de *Le mosche del capitale*».⁴⁴ Il fatto, dunque, che Volponi attribuisca alla luna, unico tra i personaggi antropomorfizzati del romanzo, una voce personale e tratti positivi, giustifica una lettura diversa del dialogo tra il corpo lunare e il calcolatore, rispetto a quella conducibile sopra gli altri intermezzi di oggetti e animali parlanti. Se questo dialogo, dunque, non è la messa in scena di personaggi «tutti parlati dallo stesso linguaggio, [...] tutti eguali figure del linguaggio del potere»⁴⁵ come sono quelli degli altri intermezzi presenti nell'opera, ma costituisce invece un vero scambio, che presuppone un'opposizione tra i due interlocutori, è pertanto necessario definire le forze in gioco per poterne analizzare poi il reciproco processo di rimediazione.

Che ne *Le mosche del capitale* l'immagine del computer torni più volte, anche oltre il dialogo con la luna, è certo da connettere a quel senso di smaterializzazione del lavoro e della realtà in generale che orienta tutta l'opera. Esso, dunque, è preso ad emblema tanto dell'automazione del lavoro di fabbrica e dell'efficienza aziendale, che del dominio della finanza come aumento di capitale in assenza di lavoro, possibile solo in un mondo in cui la connessione tra crescita economica e realtà del lavoro è stata scissa in conseguenza dell'immaterialità assunta da quest'ultimo. La duttilità che il computer dimostra nell'assumere metafore esplicative del proprio ruolo e impatto sulla società, assai diverse in relazione al discorso politico che si intende sostenere, è individuata da Davide Bennato, il

⁴⁴ ROMANO LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli, 2008, p. 122.

⁴⁵ ROMANO LUPERINI, FLORIANA D'AMELY, ANTONIO PAGHI, *Moderno, postmoderno e allegoria nelle Mosche del capitale*, «Allegoria», II, 5, 1990, p. 92.

quale rileva come proprio tale discorsività connaturata alla natura del mezzo riveli come le diverse definizioni di computer abbiano carattere prescrittivo e non descrittivo:

il computer è la rappresentazione in forma di artefatto della capacità, tradizionalmente attribuita all'uomo, di produrre simboli (il linguaggio, la matematica, la codifica del tempo). Si differenzia dalle calcolatrici –vere antesignane del computer– in quanto esse possono solo manipolare quantità numeriche, mentre i computer sono in grado di manipolare anche una classe più ampia di simboli descritti nei termini della logica simbolica. Il computer è dunque un artefatto modellato da diverse metafore prodotte dai vari gruppi sociali che lo hanno inventato, adoperato e diffuso.⁴⁶

Il riconoscere che alla base del ruolo attribuito al computer non vi sia un'essenza tecnologica definita, che stabilisca un'unica possibile interpretazione del suo impatto sociale, ma che il rapporto in cui esso è posto rispetto all'uomo è conseguenza di una costruzione culturale, giustifica, dunque, una lettura del dialogo volponiano come momento di negoziazione di tale ruolo, che la scrittura de *Le mosche* non solo mette in scena nella finzione letteraria dell'incontro tra un calcolatore e la luna, ma su cui essa mira ad incidere, attraverso la propria scrittura, proponendo una diversa lettura che allo stesso tempo collochi la nuova tecnologia e riposizioni se stessa nel confronto con essa.

Per poter definire la funzione che il calcolatore assume all'interno del dialogo de *Le mosche del capitale*, è dunque necessario analizzare primariamente il tipo di trasfigurazione metaforica che subisce il computer nell'ambito del romanzo e che risulta originata dalla critica verso le modalità d'impiego dell'automazione all'interno del sistema neocapitalista dell'industria italiana. Va notato che Volponi non era contrario a prescindere all'introduzione dei calcolatori, così come si deduce tanto dalla sua valutazione positiva

⁴⁶ DAVIDE BENNATO, *Le metafore del computer. La costruzione sociale dell'informatica*, Roma, Meltemi, 2002, p. 45.

delle conquiste fatte in tale campo dalla Olivetti degli anni Cinquanta⁴⁷ che dalla sua convinzione spesso dichiarata secondo cui per un reale sviluppo economico e culturale del Paese sarebbe stato necessario investire in tecnologie che emancipassero l'operaio da mansioni ripetitive ed alienanti.⁴⁸ Il calcolatore del romanzo che prende la parola contro la luna, pertanto, non è allegoria di un'opposizione tra natura e cultura, in cui la seconda sia sentita irrimediabilmente come forza degenerante: Volponi non sostiene, infatti, un ideale regressivo di ritorno ad una dimensione rurale o pre-industriale non toccata dal progresso tecnologico. Esso è invece sentito come una priorità e potenzialmente come strumento di progresso per tutta la società, ma viene criticato da Volponi ogni qual volta la tecnologia non sia sostenuta da un progetto culturale e sia solamente espressione degli interessi economici di industriali che hanno come unico fine il proprio guadagno immediato e non il progresso scientifico. Queste posizioni, che entrano nella scrittura romanzesca come presupposto dell'invettiva contro il neocapitalismo industriale italiano che *Le mosche del capitale* esprime, sono articolate in forma più esplicita nei discorsi parlamentari dell'autore.

⁴⁷ In un incontro con gli studenti dell'università di Siena nel 1990 Volponi, ricordando i successi in campo tecnologico dell'azienda di Adriano Olivetti, sottolinea come uno dei primi computer prodotti al mondo, l'Elea 9003, sviluppato tra il 1957 e il 1959 da un gruppo di ricercatori guidati da Mario Tchou, fosse stato creato proprio all'interno dell'azienda di Ivrea: «Questa convenzione produsse un grande calcolatore, il primo che sia stato fabbricato in Italia. Era naturalmente un calcolatore come poteva essere fatto in quei tempi, quando non c'erano i circuiti stampati, l'elettronica e i microcircuiti che sono stati inventati dopo: era una cosa grande magari come questa aula, quella che oggi è una scatoletta un po' più grande di una radio tascabile. Ma era una grande conquista della cultura e della scienza italiana e l'Olivetti la faceva perché capiva l'importanza di entrare nell'elettronica, e già le forze migliori dell'Olivetti pensavano che tutte le operazioni che si facevano allora meccanicamente, compreso lo scrivere, sarebbero dovute diventare elettroniche. Si era a un passo dalla grande invenzione che poi hanno fatto gli americani, l'IBM e altre grandi imprese che hanno in parte anche copiato dall'attività dell'Olivetti, che poi si interruppe perché purtroppo nel '60 Adriano Olivetti morì» (PAOLO VOLPONI, *Incontro con la Pantera*, in ID., *Scritti dal margine*, a cura di Emanuele Zinato, Lecce, Pietro Manni, 1994, p. 133). Per un approfondimento sul ruolo della Olivetti nello sviluppo dell'informatica negli anni Cinquanta e Sessanta si veda LORENZO SORIA, *Informatica: un'occasione perduta. La divisione elettronica dell'Olivetti nei primi anni del centrosinistra*, Torino, Einaudi, 1979.

⁴⁸ Per un'analisi della posizione di Volponi nei confronti dei progressi tecnologici raggiunti nel campo della robotica e della cibernetica si rimanda al capitolo II.

Senatore prima per il PCI e successivamente per Rifondazione Comunista, Volponi riprende nella propria attività politica quelle stesse questioni che costituiscono i nodi cruciali della sua scrittura; così in un intervento al Senato del 1988⁴⁹ in cui egli critica la riforma della scuola secondaria superiore, la quale prevedeva, per quel che riguardava gli orientamenti scientifici, una maggiore attenzione all'acquisizione di competenze tecnologiche rispetto al sapere teorico scientifico, esprime quella stessa sfiducia verso il progresso tecnologico, scisso da un progetto scientifico e culturale che è alla base della denuncia de *Le mosche*.

Tale riforma scolastica era criticata da Volponi che la giudicava una conseguenza delle pressioni da parte dell'industria italiana, la quale si sarebbe avvantaggiata di tale tipo di formazione che egli invece riteneva mortificante per gli studenti, perché li privava di competenze teoriche e quindi ne limitava l'apprendimento creativo. Volponi, infatti, affermava: «Le tecnologie sono utili alla produzione, ma, come sappiamo, non tanto per la nostra cultura e per la nostra società quanto per gli interessi, la cultura e il predominio di chi oggi possiede gli strumenti, le tecniche, i mezzi della produzione e le risorse».⁵⁰ Alla base della critica rivolta al sapere tecnologico vi è dunque la convinzione che esso sia espressione di interessi forti, i quali non hanno a cuore il progresso culturale, ma solo la crescita economica privata: di qui, dunque, il computer del *Le mosche* come strumento al servizio del capitale. Accanto a questa interpretazione vi è poi l'opinione di Volponi

⁴⁹ Cfr. PAOLO VOLPONI, *Sul nuovo ordinamento della scuola secondaria superiore* (Senato, 05.02.1985), in ID. *Parlamenti*, a cura di Emanuele Zinato, Roma, Ediesse, 2011.

⁵⁰ *Ibidem*. Continuando nell'accusa che un'istruzione, votata al sapere tecnologico privato delle sue basi scientifiche, sarebbe di enorme danno per gli studenti, Volponi aggiunge: «[...] queste tecnologie, come la televisione, agiscono direttamente su certi modelli, sull'inconscio e sul comportamento più che sulla cultura e sulla capacità di coordinare, di capire e di fare degli individui o dei gruppi di individui; togliendo molto della capacità di stare attenti, di conoscere, di imparare e di studiare. Esse quindi tolgono molto alla coscienza individuale e alla capacità di critica sociale, non aumentano lo spazio psicologico, culturale e storico di una persona e tanto meno di un sistema scolastico» (*Ibidem*).

secondo cui tali tecnologie siano espressione del dominio dell'artificiale in quanto, non essendo connesse con il sapere scientifico, non sono più applicazioni pratiche di ricerche teoriche e quindi portatrici di progresso, ma rispondono invece a quella che lo scrittore definisce come «ideologia». Le tecnologie non sono più uno strumento che rende applicabile la scienza e dunque utile per l'uomo nella sua vita quotidiana, ma replicano nella propria proliferazione inutile quella crescita dell'artificiale che è al centro della denuncia de *Le mosche del capitale* e, infatti, le parole di Volponi senatore richiamano da vicino, a solo un anno di distanza dalla sua pubblicazione, tanti dei passi del suo romanzo:

[...] molte delle nuove tecnologie sono banali e, direi, transitorie. Esse sono soprattutto delle simulazioni, delle sofisticazioni, delle abbreviazioni o degli stratagemmi, messi in atto per ottenere dall'applicazione di certi principi di scienza risultati più rapidi, più vasti, più economici, più facili o più commerciali.⁵¹

Che la posizione di Volponi non fosse di avversità nei confronti del progresso tecnologico *tout court*, ma che la sua critica si rivolgesse ad una precisa politica industriale che, come già messo in luce, mirava ad incrementare i propri profitti a scapito dello sviluppo economico e culturale di tutto il Paese, emerge dall'evocazione nell'ambito del suo discorso al Senato del modello dell'Olivetti come di «un'industria dove si inventava e dove si facevano ricerche tra le più avanzate nel mondo»⁵² e quindi come esempio per un vero sviluppo tecnologico a servizio della società. Volponi, infatti, riconosce come «Dietro ogni scoperta vi è sempre qualcuno; queste macchine non esistono da sole, e l'uomo non deve fare i conti con una intelligenza artificiale. Queste macchine sono al servizio di certi

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

uomini e di certi interessi costituiti da determinati gruppi». ⁵³ Il connettere tecnologie e strategie di produzione a precise scelte politiche, operate da figure identificabili di industriali è importante al fine di ricostruire come per Volponi non sia la macchina in quanto emblema di anti-natura a configurarsi come polo negativo, reso evidente nel dialogo tra il computer e la luna. Sebbene, infatti, nel romanzo il potere sembri spesso assumere l'identità multiforme e sfuggente del capitale, tanto che il calcolatore del dialogo dichiara, infatti, di essere a suo servizio e solo in secondo luogo di quello del *manager* Astolfo, l'accusa che l'autore esprime nella propria opera non è giustificata da una posizione di determinismo tecnologico che veda nell'esistenza delle macchine la radice dell'alienazione umana. Dietro l'allegoria che Volponi esprime attraverso il computer vi è, infatti, la denuncia di quella ideologia tecnologica che l'industria italiana imponeva al Paese e non una forma generale di rifiuto verso ogni ricerca in tale campo.

Un ultimo aspetto da considerare per quel che riguarda il discorso al Senato di Volponi, testo che risulta essere di grande rilevanza per la ricostruzione dell'atteggiamento dell'autore verso nuove tecnologie e industria negli anni della scrittura de *Le mosche*, è la connessione che egli rileva tra crisi del sapere scientifico a vantaggio delle competenze tecnologiche all'interno dei programmi scolastici e perdita di competenze linguistiche da parte degli studenti. Riportando la testimonianza di un insegnante da lui conosciuto, Volponi racconta come studenti, messi di fronte ad un esercizio in cui gli era richiesto di correggere delle frasi in cui al verbo adatto era stato sostituito il generico «puffare», ripreso dal popolare cartone animato «I puffi», avevano avuto difficoltà a svolgere il compito. Questo aneddoto non mette semplicemente in evidenza la scarsa competenza linguistica

⁵³ *Ibidem*.

degli studenti italiani, ma mira a denunciare una più generale crisi di linguaggio per cui il nesso tra parola e realtà sembra compromesso proprio in conseguenza del dominio dell'artificiale a cui il dominio tecnologico concorre. Se ogni verbo può essere sostituito con un referente generico privo della capacità di definizione, o quantomeno di evocazione, che invece dovrebbe invece caratterizzare il linguaggio, ciò significa che vi è il pericolo che all'indistinzione tra le parole corrisponda un'indistinzione negli aspetti del reale. Proprio alla connessione tra tecnologie come «simulazioni» e «sostituzioni» e crisi del linguaggio, sentiti entrambi quali aspetti di una perdita di contatto con il reale, sono da riconnettere la scrittura de *Le mosche* e il dialogo qui analizzato: se l'immagine della luna, infatti, serve ad esprimere una tradizione letteraria e un linguaggio poetico che si oppone al calcolatore, è da tenere in considerazione come quest'ultimo, secondo la lettura che Volponi dà nel proprio discorso al Senato, esprima invece una perdita di efficacia del linguaggio connessa all'ideologia che esso, in quanto tecnologia al servizio del capitale, diffonde.

L'antagonismo tra tecnologia e letteratura, messo in scena nel dialogo, è pertanto esplicitazione e raffigurazione per immagini di un contrasto che si rivela essere più complesso che non la semplice opposizione tra tradizione e modernità, lirismo e prosaicità meccanica. Tali elementi, infatti, nella riflessione di Volponi non sono incompatibili, qualora il progresso tecnologico sia guidato da un disegno politico democratico e illuminato come era stato, ad esempio, quello di Olivetti. Ciò che è posto in contrasto, invece, è il modello sociale ed antropologico che lo sviluppo tecnologico degli anni Settanta e Ottanta imponeva, i cui effetti erano immediatamente rilevabili da un'analisi del panorama industriale italiano che Volponi conosceva per esperienza diretta, e che si poneva in contrasto ai valori espressi dalla tradizione letteraria, di cui la luna è metafora. La

tradizione letteraria legata all'immagine del corpo celeste, come già per *Luna e gnac*, è dunque richiamata di necessità nelle pagine volponiane. Ecco che quindi la luna, con il suo portato d'immagini liriche e richiami letterari, opponendosi al calcolatore, individua di nuovo letteratura e informatica quali termini opposti di un discorso culturale più ampio, in cui Volponi s'inserisce e che necessita di essere ricostruito al fine di poter delineare i termini del contrasto che il dialogo visualizza.

Guardando al macrotesto della produzione dell'autore, è possibile stabilire due tendenze ricorrenti nella rappresentazione del volto lunare, tuttavia non sempre scindibili l'una dall'altra. Vi è una luna immagine materna e casalinga, che Volponi mutua soprattutto dalla poetica francescana,⁵⁴ d'immediata adesione al mondo naturale della campagna e che è spesso legata a sentimenti di nostalgia per l'infanzia urbinata, nel periodo precedente ai grandi cambiamenti conseguenti alla crescita economica degli anni Sessanta. A quest'immagine, infatti, sembrano fare riferimento molte delle poesie di *Con testo a fronte*⁵⁵ –raccolta elaborata contemporaneamente a *Le mosche del capitale* e con cui ha

⁵⁴ In una lunga intervista rilasciata nel maggio del 1993 a Elena Marongiu, Volponi descrive così il senso di familiarità che egli attribuisce al rapporto degli uomini con la luna: «Come dice san Francesco della nostra luna, in una cultura rurale essa ha anche un significato di maestra. La luna segna tanti tempi che sono quelli stagionali, dei lavori, sono quelli anche delle usanze, misurano il tempo di tante operazioni, anche quello di una società rurale. È importante la luna nel cielo, dice molte cose. È uno specchio morale che l'uomo guarda. Al sole è difficile porre domande o chiedere che possa risponderci, che possa capirci. Con la luna credo che si abbia un rapporto un po' più semplice: la si guarda, la si ammira, le si fanno delle domande, ci si specchia, la si vuole più vicina; in fondo tutti dicono "arriviamo alla luna prendiamo la luna, voglio la luna nel pozzo"; nessuno ha mai pensato di poter fare altrettanto con il sole che è troppo lontano. La luna è molto domestica, quindi ha un tratto nel quale ci si riconosce. La luna vibra insieme con noi e con le sofferenze degli uomini» (ELENA MARONGIU, *Intervista a Paolo Volponi*, Milano, Archinto, 2003, pp. 24-25).

⁵⁵ PAOLO VOLPONI, *Con testo a fronte. Poesie e poemetti*, Torino, Einaudi, 1986. La presenza della luna, la cui rilevanza è messa in luce sin dal risvolto di copertina che parla di «linguaggio lunare», apre e chiude la raccolta. A quest'immagine lunare come astro benigno, a cui gli uomini si rivolgono in virtù di un senso di comunione con la natura, fanno riferimento, ad esempio, poesie quali «La luna piena», *Simile, A mente, L'amore di sé*.

innumerevoli connessioni⁵⁶– in cui la luna è spesso una presenza rasserenante e associata alla dimensione rurale. Elaborando, infatti, sul ruolo del corpo celeste in questa raccolta, Volponi dichiara:

La luna per me è la figura dello sbigottimento, del timore, della paura. Fa da specchio, accoglie e forse mitiga le ansie, le angosce dei miei protagonisti. E poi è meglio parlarne molto: c'è sempre il timore che ci venga portata via per farne una base spaziale.⁵⁷

Quest'ultima notazione sembra testimoniare di una consonanza tra i timori già ricordati di Ortese riguardo a una sottrazione di poeticità e funzione consolatoria della luna a causa dei viaggi spaziali che per Volponi, a differenza che per Calvino, non coincidono con un aumento di conoscenza che rinnovi le immagini lunari di cui anche la letteratura può servirsi per creare nuova poesia, ma sembrano invece essere guidate da quello stesso processo di sottrazione di realtà, attuato dalla tecnologia a servizio del capitale.

Proprio in virtù di questa precarietà della sua funzione rasserenante, la luna in Volponi assume spesso su di sé tutti i segni della degradazione di un mondo sull'orlo del disastro atomico, la cui aberrazione risulta proprio dal gusto ossimorico che da tali rappresentazioni innaturali della luna deriva. Sull'universo disabitato e post-apocalittico de *Il pianeta irritabile*,⁵⁸ ad esempio, splendono tre lune «grandissime e intere»,⁵⁹ delle quali

⁵⁶ Zinato a tale proposito rileva che: «Tra *Le mosche del capitale* e *Con testo a fronte* è noto come esista un fitto interscambio: a esempio un poemetto di un dirigente scritto sul verso del progetto aziendale di Saraccini e, viceversa, il poemetto *Insonnia. Inverno 1971* ritrascritto interamente in prosa. [...] Pier Vincenzo Mengaldo, nel suo recentissimo saggio sulla rima nella poesia di Volponi, rileva come la cascata delle rime nel secondo tempo della poesia volponiana sia figura ritmica omologa all'accumulo caotico nelle prose» (EMANUELE ZINATO, *Il «poema» della modernizzazione italiana. La scrittura di Volponi e i generi letterari*, in *Gli scrittori intellettuali del secondo Novecento: Pasolini, Fortini, Volponi*, Atti del ciclo di conferenze e seminari didattici coordinati da Romano Luperini, Palermo novembre 2004-marzo 2005, Palermo, a cura di Paola Fertitta e Paola Liberale, G.B. Palumbo Editore, 2007, pp. 40-41).

⁵⁷ MIRELLA SERRI, *Volponi: è meglio il chiaro di luna che la base spaziale*, «La Stampa. Tuttolibri», XII, 504, 24 maggio 1986, p. 3.

⁵⁸ PAOLO VOLPONI, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978.

una addirittura scompare, precipitando, a chiusura del romanzo.⁶⁰ La moltiplicazione del corpo celeste, assimilabile a una sorta di mutazione genetica, che nel mondo distopico del romanzo sembra aver investito ogni aspetto del cosmo, si ritrova in un altro scritto dell'autore, in cui il cerchio lunare viene assimilato all'immagine della moneta. Si tratta di un articolo, pubblicato sul «Corriere della Sera» a metà degli anni Settanta, in cui Volponi critica con aspra ironia le politiche monetarie messe in atto dallo Stato italiano per fare fronte alla crescente inflazione.⁶¹ È attraverso l'immagine della lira-luna, il cui significato è interpretato in maniera differente dai diversi strati della società italiana, che Volponi esprime come il denaro abbia sì un valore mutevole a seconda della minore o maggiore disponibilità che si ha di esso, ma, assimilando la sua immagine a quella della luna, ribadisce anche come il venerarlo sia atteggiamento comune, irrazionale e perverso:

I nostri governanti vedono la nostra lira-luna in alto, molto sopra i tetti, ben lontana dalle case: molti nostri concittadini delle classi subalterne vedono la lira-luna nel pozzo: i tecno-politici, banchieri, finanziari e anche molti economisti, vedono la lira-luna sopra un avanzale-bilancia, aperto sull'estero, ai venti delle speculazioni e delle sopraffazioni, là dove i pesi decidono gli spazi oltreché le tendenze economiche.⁶²

Lo stratificarsi delle interpretazioni delle diverse fasce della società alla vista della lira-luna nel cielo dell'economia italiana non può che far pensare a un parallelo con la reazione dei diversi membri della famiglia di Marcovaldo –passaggio che sarà analizzato

⁵⁹ *Ivi*, p. 47.

⁶⁰ Alla fine del loro viaggio i personaggi del romanzo, presumibilmente ultimi esseri viventi rimasti al mondo, sono spettatori del collasso di una delle tre lune: «[...] assistero alla caduta della luna di mezzo. La videro scuotere la faccia un attimo, con un tremolio che si specchiò nel lucido dei sassi impassibili: staccarsi dalla luce, che consumò in un attimo il proprio cerchio in alto, e precipitare di schianto con una palla nera che nella velocità della caduta si deformava e cresceva. La palla strisciò al margine del deserto e scomparve. Non restarono molto a guardare le due lune superstiti, e a notare come le rimpicciolisce la nuova distanza che le separava» (*Ivi*, p. 186).

⁶¹ Si tratta di *Il romanzo d'appendice monetario* ora in PAOLO VOLPONI, *Scritti dal margine*, cit., pp. 33-37.

⁶² *Ivi*, p. 34.

più avanti– posti alla finestra ad osservare l’alternanza tra astro celeste e scritta al neon. La capacità dell’immagine lunare ad accogliere su di sé una pluralità di metafore e significati in virtù della stratificazione di discorsi che su di essa si sono concentrati per secoli, è comune tanto a Calvino che a Volponi. Tuttavia, la distanza fra la molteplicità delle interpretazioni che di essa dà la famiglia di Marcovaldo e quelle che della luna-lira elaborano le classi sociali del testo volponiano sta nella molteplicità di letture che Calvino, come si vedrà, mette in scena, di contro alla sostanziale uniformità che questo testo presenta. La lira-luna, infatti, è figura retorica che ha come obbiettivo, accostando denaro e corpo celeste, quello di dare un’immagine insolita, perché svilta e stravolta rispetto a quella tradizionale, dimostrandone la logica irrazionale. Se, infatti, in alcuni dei racconti cosmicomici di Calvino, come già messo in evidenza, la luna assume tratti grotteschi –per esempio ne *La molle luna* l’astro si scioglie e cola sulla Terra o in *La distanza dalla luna* questa è coperta da immondizia e detriti– non ad esprimere una degradazione del paesaggio naturale, ma in conseguenza dell’abbassamento comico tipico di tutta la raccolta, per Volponi l’immagine della lira-luna non ha niente della levità ironica. Nell’accostamento tra denaro e astro lunare, infatti, si esprime una vibrante critica contro quella perdita di realtà – che è anche perdita di poesia, intesa come linguaggio della verità– che si ritrova poi nelle pagine de *Le mosche* e che serve a definire i termini dell’opposizione tra luna e calcolatore espressa attraverso il dialogo. Nel romanzo, infatti, l’attribuzione di efficienza aziendale ed etica capitalista alla luna sono da leggersi secondo quella stessa interpretazione che giustifica l’immagine celeste-monetaria:

La luna rapida, gemente satellite della memoria ormai arresa; scorre la graduata traiettoria della sua complicità. A quell’ora schizza di telefonate intercontinentali, seleziona e ribalta i nastri delle telescriventi, rimescola perfino il ghiaccio nei bicchieri, imputa e conferma i pensieri e anche li compone su pellicole dotate della selettività delle immagini e delle memorie. La

luna... la luna muta e tradisce, indaga e serve le correnti di tutti, ampia e soffice, organizzata, capace e attiva come una finanziaria di Zurigo o uno staff harvardiano di consulenti.⁶³

Conformemente a una tecnica adottata a più riprese nel romanzo, è impossibile in questo passaggio definire di chi sia il punto di vista attraverso cui la luna è descritta e ciò concorre, in questo caso specifico, a rendere più tagliente l'intento satirico alla base della descrizione della luna aziendale, la quale assume un carattere gnomico che Volponi mutua dall'esempio leopardiano delle *Operette morali*. Satira dei propri tempi e struttura dialogica sono, infatti, due tratti fondamentali attraverso cui si dichiara il debito de *Le mosche* verso l'insegnamento leopardiano e va notato come, accanto ai colloqui veri e propri che si svolgono tra oggetti inanimati e animali, l'intrecciarsi di voci e di punti di vista, di cui è spesso difficile se non impossibile identificare a chi appartengano, sembra esprimere una degenerazione della polifonia dialogica leopardiana, divenuta entropia linguistica nel mondo dell'artificialità tecnologica e capitalista.

L'incontro tra la luna e il calcolatore è dunque da ricondursi al modello delle *Operette*, di cui condivide, come anche gli altri dialoghi presenti nel romanzo, «la componente dissacratoria e icastica».⁶⁴ Ciò che allontana questo intermezzo da tutti gli altri colloqui o monologhi di oggetti e piante aziendali è però la caratterizzazione della luna,

⁶³ PAOLO VOLPONI, *Le mosche del capitale*, cit., p. 56.

⁶⁴ MARIA CARLA PAPINI, *La desinenza in -ale: Paolo Volponi e Giacomo Leopardi*, in *Pianeta Volponi. Saggi e interventi*, cit., p. 173. Papini, nello stesso studio appena citato, scrive riguardo alla lezione leopardiana in Volponi: «Così come nei versi della *Batracomiomachia* gli animali si sostituiscono agli uomini riproducendone vizi e misfatti e, nelle pagine di molte *Operette*, il linguaggio non è più prerogativa umana ma tramite alla reciproca comunicazione di animali e pianeti, oggetti inanimati e gnomi, folletti e semidei, analogamente nello spazio narrativo volponiano non soltanto un nano e un elefante parlano –l'abbiamo visto– tra loro, ma, come ne *Le mosche del capitale* risulta appunto dal dialogo tra un calcolatore elettronico e la luna, non sono solo gli animali a parlare ma anche “le seggiole gli sgabelli i tavoli i posacenere le matite le porte” e poi i ficus, le scope, i secchi, i detersivi, le poltrone, in specie quelle dei dirigenti e, naturalmente, una penna, proprio come sarebbe accaduto se il progettato *Dialogo tra un letterato italiano del 19° secolo, e la sua penna* avesse avuto un esito nella scrittura di Giacomo Leopardi» (*Ivi*, p. 172).

assai distante da quella che emerge nel passo sopra citato in cui l'astro è paragonato ad una «finanziaria di Zurigo», la quale assume, invece, un ruolo interamente positivo e in contrasto con quello assunto dal calcolatore. Se, infatti, dallo stupore che la luna dichiara di fronte alle affermazioni del computer riguardo il suo dominio sull'uomo e la sua mancanza di eticità, strumentale al servizio del capitale emerge una certa ingenuità, questa non appare inadeguatezza, ma candore. Mettendo a confronto, infatti, questo dialogo con l'altro del romanzo in cui è sempre attore il calcolatore, il quale parla con dei ficus, emerge come se tale attore tecnologico sia in grado di mettere in ridicolo le piante, svelando ad esse la propria irrilevanza a confronto con la propria centralità per l'azienda, esso non riesca invece a sminuire in alcun modo la grandiosità della luna. L'arroganza del computer definisce la grettezza dello stesso, come accade spesso nelle *Operette* per quei personaggi ignari della propria caducità o irrilevanza di fronte alla vita dell'Universo. La scelta di Volponi di assegnare alla luna, unica tra tutti gli animali ed oggetti che prendono la parola nel romanzo, la capacità di elevarsi sopra il dominio del capitale, che tutto domina e piega al proprio utile, e di cui il calcolatore è metafora tangibile, deriva, infatti, dall'esempio leopardiano e i tratti d'immutabilità, eternità e bonario sarcasmo con cui la luna del dialogo col calcolatore guarda ai destini umani sono infatti l'esatta trasposizione di quelli esibiti dai corpi celesti delle *Operette*.

Tuttavia, la luna del dialogo mantiene qualcosa di quell'aspetto materno e compassionevole che Volponi mutua dal *Cantico delle creature* e dalla tradizione contadina, e l'ironia leopardiana, che amaramente si accanisce su ogni tentativo mistificatorio, appare così mitigata dal riferimento a una più ampia tradizione poetica, che dai lirici greci giunge al Leopardi dei *Canti* e oltre. È Antonio Paghi a individuare la

convergenza di reminiscenze letterarie nell'immagine della luna del dialogo e a mettere in connessione questa stratificazione di luoghi letterari evocati con quanto avviene nella descrizione del paesaggio notturno che apre il romanzo:

Comune ad entrambe è l'uso di reminiscenze letterarie: un *topos* letterario classico a partire da Alcmene, e i colloqui leopardiani con la Luna, nei *Canti* e nelle *Operette Morali*. La differenza ovviamente è sintomatica. Il Sonno e la Notte non avvolgono più uomini, animali e costellazioni, ma uomini, edifici e macchine di una città industriale, così come la Luna non dialoga con il Melancolico, ma con un Computer. I modelli di un dato rapporto tra l'uomo e la Natura sono ripresi per essere svuotati e piegati all'espressione di una diversa realtà.⁶⁵

La profonda distanza che il romanzo volponiano esibisce rispetto ai modelli che la propria scrittura riprende si esplicita dunque con maggior evidenza proprio nei punti in cui si attua quella ripresa di *topoi* della tradizione quali sono la luna e il notturno. L'esibire elementi cardine del linguaggio lirico nel racconto del dominio l'artificiale è dunque una strategia che permette a Volponi di rendere immediatamente percepibile l'aberrazione di un mondo in cui il «sonno si spande senza alcuna innocenza, e non per fisico gravame, ma come ulteriore dato e calcolo delle compatibilità favorevoli al capitale».⁶⁶

Se il contesto è certo mutato e pertanto non permette ai personaggi de *Le mosche* estatiche contemplazioni del cielo stellato, in cerca di una comunione con la natura, è tuttavia da sottolineare come già nel Leopardi dei *Canti* tale rottura tra uomo e natura non è solo presente, ma punto essenziale di partenza per l'elaborazione del linguaggio poetico. Di qui, pertanto, la necessità di mantenere nella rappresentazione della luna all'interno del romanzo le contraddizioni che derivano dall'accostamento tra l'immagine che la tradizione lirica ha creato di essa, e che Volponi accoglie in quanto «figura dello sbigottimento», e le

⁶⁵ ROMANO LUPERINI, FLORIANA D'AMELY, ANTONIO PAGHI, *Moderno, postmoderno e allegoria nelle «Mosche del capitale»*, cit., p. 97.

⁶⁶ PAOLO VOLPONI, *Le mosche del capitale*, cit., p. 6.

metafore svilenti imposte dalla modernità: la luna-lira di efficienza aziendale. È tale contrasto che, infatti, non solo significa un rifiuto della letteratura a deporre le armi di fronte ad un progresso anti-umanistico, ma si pone anche come germe di poesia la quale può sopravvivere solo assumendo una posizione di linguaggio antagonista al discorso dominante.

Dall'analisi compiuta riguardo alla stratificazione semantica connessa alla luna e al calcolatore in Volponi, e, prima di questa, alla luna e all'insegna al neon in Calvino, si è voluto far emergere come il discorso sul rapporto tra nuovi *media* e astro lunare si sviluppi secondo una pluralità di piani, che connettono questioni letterarie, problemi di natura socio-politica e aspetti tecnologici dei mezzi analizzati. È pertanto di questa complessità che occorrerà tenere conto nell'investigare ora il processo di negoziazione simbolica e sociale che la scrittura di Calvino e Volponi mettono in atto nelle loro opere qui prese in esame.

I.3 Uomini e no: attori umani e tecnologici tra natura, società e testo

Nell'analisi dei rapporti tra cultura letteraria e sapere scientifico-tecnologico che si svilupparono in Italia nella seconda metà del secolo scorso, le personalità di Calvino e Volponi sono punti di riferimento imprescindibili, il primo per l'interesse rivolto alle implicazioni filosofiche dell'elaborazione teorica, soprattutto nelle *Cosmicomiche* e in *Palomar* e il secondo per il ruolo ricoperto nel mondo industriale italiano, per le collaborazioni con «Officina» e per la tematica ricorrente della fabbrica. Se tale generale convergenza tra letteratura e tecnologia guida le scelte tematiche e la ricerca epistemologica alla base delle poetiche dei due autori, l'ibridazione che, tuttavia, si vuole qui analizzare riguarda più specificamente il processo di interazione, colto nello spazio del testo letterario,

tra uomini e tecnologie, quello, cioè, che il filosofo della scienza Bruno Latour definisce come: «mixing humans and non-humans together».⁶⁷

Nel tentativo di riarticolare il principio alla base della divaricazione tra scienze sociali e tecnologiche, Latour afferma la necessità di allargare la nozione di ‘attori sociali’ alle macchine, o, più in generale, a tutti gli oggetti che si configurino come ‘mediatori’. Le tecnologie di cui l’uomo si serve non sarebbero, nell’opinione di Latour, meri intermediari, strumenti inerti al servizio dell’uomo, ma veri e propri mediatori perché in grado di modificare il sistema nel quale sono inseriti. Per esemplificare tale concetto dedica un intero articolo all’analisi del sistema di chiusura di una porta,⁶⁸ in cui la scelta provocatoria dell’oggetto del proprio studio è volta a dimostrare come le modalità di interazione tra persone e tecnologie, anche le meno elaborate come il cardine di una porta, siano da considerare alla stregua dei rapporti tra persone al fine di stabilire le leggi che regolano la società. Per esemplificare come un meccanismo semplice come il cardine di una porta incida sui comportamenti sociali delle persone che la utilizzano, Latour passa dunque in rassegna una serie di casi: ad esempio, se la porta si chiude di scatto, per chi la utilizza sarà necessario imparare a entrare velocemente per non esserne schiacciati; se si tratta invece di una porta antincendio molto pesante, l’ingresso sarà limitato a chi ha forza necessaria ad aprirla, escludendo così, ad esempio, bambini o persone deboli o debilitate. All’oggetto-porta, dunque, vengono riconosciuti attributi che sembrerebbero, invece, propri dei soli esseri senzienti, come la capacità di imporre regole o di discriminare, e tale assimilazione è formulata in conseguenza del riconoscimento del ruolo comune ad umani e non-umani di

⁶⁷ L’espressione si trova nel titolo dell’articolo di Bruno Latour *Mixing humans and nonhumans together: the sociology of a door-closer* («Social Problems», III, 35, 1988, pp. 298-310).

⁶⁸ BRUNO LATOUR, *Mixing humans and nonhumans together: the sociology of a door-closer*, cit.

‘attori’, o ‘attanti’ i quali agiscono all’interno di uno stesso sistema. Attore è per Latour, infatti, ogni elemento che condiziona lo spazio intorno a sé e rende gli altri elementi del sistema, con cui esso è a contatto, dipendenti da se stesso, traducendone le intenzioni e i voleri nel proprio linguaggio.

An “actor” in AT [actor-network system] is a semiotic definition –an actant–, that is, something that acts or to which activity is granted by others. It implies no special motivation of human individual actors, nor of humans in general. An actant can literally be anything provided it is granted to be the source of an action.⁶⁹

Per meglio esemplificare la teoria di Latour sull’*actor-network system* e mettere in rilievo come i mezzi di comunicazione, in quanto tecnologie, svolgano un ruolo assai complesso nel rapporto che istituiscono con gli attori umani, sarà necessario fornire un breve esempio. Se parlando al telefono la conversazione è disturbata, sarà necessario alzare la voce o scandire meglio le frasi: la necessità di comunicare si piega, così, alle regole imposte dall’attore tecnologico, che è il telefono. Lo stesso avviene se la necessità di alzare la voce dipende da problemi di sordità dell’interlocutore, attore umano. L’esemplificazione dell’ibridazione di piani, teorizzata da Latour, sarebbe poi perfetta se tale interlocutore –umano– faticasse a seguire la conversazione telefonica, obbligando l’altro ad alzare la voce, a causa di un problema all’apparecchio acustico –tecnologico. Il sistema che Latour individua mira, perciò, a stabilire le relazioni che legano i diversi attori, esulando da una gerarchizzazione che assegna agli uomini una speciale autorità sulle cose, sulla base del loro

⁶⁹ BRUNO LATOUR, *On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications* (Internet), «Soziale Welt», vol. XLVII, pp. 369-381, 1996, p. 7. Consultato il 6 aprile 2014. Disponibile all’indirizzo: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf> Sul tema della necessità di connettere insieme attori sociali e tecnologie, sulla base della loro completa assimilabilità come ‘attanti’, e più in generale sul concetto di convergenza tra società e tecnologie si legga: JENNIFER D. SLACK, J. MACGREGOR WISE, *Culture + technology: a primer*, New York, Peter Lang, 2005.

primato morale, e insieme rifiutando ogni forma di determinismo tecnologico. Egli, infatti, afferma:

If, in our societies, there are thousands of such lieutenants to which we have to delegated competences, it means that what defines our social relations is, for the most part, prescribed back to us by nonhumans. Knowledge, morality, craft, force, sociability are not properties of humans but of humans *accompanied by* their retinue of delegated characters.⁷⁰

Secondo Latour, inoltre, per poter analizzare le interazioni tra questi attori all'interno di un sistema è necessario liberarsi dalle categorie di 'naturalità', 'socialità' e 'testualità', le quali nella sua opinione vengono superimposte ad una realtà che, invece, è nella sua essenza più complessa e ibridata e, pertanto, non scomponibile se non a prezzo della perdita di quelle connessioni –il *network*, appunto– che costituiscono l'essenza stessa dell'intero sistema. Per esemplificare come queste tre categorie falsino la percezione della realtà, la quale è invece assai stratificata, Latour ricorre all'esempio del problema del buco dell'ozono, i cui effetti sono connessi al mondo naturale, ma anche alla società, la quale lo ha provocato e ne è affetta; inoltre, la rappresentazione mediatica e le campagne politiche intorno ad esso dimostrano come anche una questione tanto concreta esibisca una natura discorsive. Latour scrive infatti:

Le critiques ont développé trois répertoires distincts pour parler de notre monde: la naturalisation, la socialisation, la déconstruction. [...] Chacune de ces formes de critique est puissante en elle-même mais impossible à combiner avec les autres. Imagine-t-on une étude qui ferait du trou de l'ozone quelque chose de naturalisé, de sociologisé et de déconstruit? [...] Le trou de l'ozone est trop social et trop narré pour être vraiment naturel; la stratégie des firmes et des chefs d'État, trop pleine de réactions chimiques pour être réduite au pouvoir et à l'intérêt; le discours de l'écosphère, trop réel et trop social pur se ramener à des effets de sens. Est-ce notre faute si *les réseaux sont à la fois réel comme la nature, narré comme le discours, collectifs comme la société?*⁷¹

⁷⁰ BRUNO LATOUR, *Mixing humans and nonhumans together: the sociology of a door-closer*, cit., p. 310.

⁷¹ BRUNO LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, Éditions La Découverte, 1991, pp. 13-15. Lo stesso punto è ribadito in un articolo di alcuni anni più tardi, in cui sottolinea l'incompatibilità di queste tre categorie con il suo *actor-network system*: «“Society” has the same net-like properties as the texts, and so has “nature”. But it would be more accurate for AT [*actor-network theory*] to say that these three categories are arbitrary cutting points on a continuous tracing of action, and still more

Invece di lasciare l'analisi della natura appannaggio degli scienziati, delle scienze umane la società e dei semiologi le costruzioni linguistiche, Latour invita dunque con questo esempio a mettere in questione queste tre categorie, poiché anch'esse frutto di una negoziazione tra attori che sono insieme concreti, segnici, e sociali.⁷² Tali articolazioni tra attanti, inoltre sono in continua mutazione all'interno del sistema in cui essi sono inseriti, come sottolineato da Slack e Wise:

[...] culture is made up of articulations (or connections) that are contingent. Contingency implies that these articulations or connections are not necessary, and it is possible that they could connect otherwise. [...] All identities or unities are like this: they are made up of articulations, but these articulations are neither necessary nor permanent. Identities are thus contingent; in other words, they are dependent on the articulation of particular elements that could change, thereby changing the composition of the identity.⁷³

È sulla base delle teorie espresse da Latour sulla convergenza tra questi tre piani e in considerazione del carattere contingente dei nessi, secondo cui si attua tale sinergia, che è possibile leggere il racconto *Luna e gnac* come la resa in letteratura della negoziazione tra attori umani e tecnologici. Il cielo in cui luna e scritta luminosa si contendono lo spazio della notte stellata, a cui guardano Marcovaldo e i suoi famigliari, viene così a costituire il sistema all'interno del quale natura, società e linguaggio perdono i propri tratti definiti e oppositivi e si intrecciano, invece, nel processo di articolazione dell'identità della luna e del

accurate to show how these categories are themselves part of the many trials, and events, and resources that are used along the paths to attribute “textuality” or “sociality” or “naturality” to this or that actor. They are part of what is distributed not part of what makes the distribution» (BRUNO LATOUR, *On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications*, cit., p. 15).

⁷² A questo proposito Latour scrive: «these categories are themselves part of the many trials, and events, and resources that are used along the paths to attribute “textuality” or “sociality” or “naturality” to this or that actor. They are part of what is distributed not part of what makes the distribution» (BRUNO LATOUR, *On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications*, cit., p. 15).

⁷³ JENNIFER D. SLACK, J. MACGREGOR WISE, *Culture + technology: a primer*, cit., p. 127.

segnale al neon, i quali, in quest'ottica, appaiono sempre meno riconducibili alla dicotomia natura-cultura, nonostante l'opposizione categorica che pare aprire, anche visivamente, il racconto: «La notte durava venti secondi, e venti secondi il GNAC».⁷⁴ Il cielo stellato che Marcovaldo contempla, infatti, è subito caricato di tutti i *topoi* della letteratura dedicata alla luna e l'ironia del racconto si basa proprio sull'opposizione tra la liricità del paesaggio notturno e l'immagine prosaica e sguaiata dell'insegna luminosa.

È stato notato come la massima concentrazione d'immagini poetiche sia riservata, nella raccolta del *Marcovaldo*, agli *incipit*, a creare un'atmosfera convenzionale e vagamente stucchevole, poi ribaltata in maniera formulare dall'avvento distruttivo di un qualche segno della modernità.⁷⁵ Questo sguardo lirico e ingenuo non coincide ovviamente con il punto di vista calviniano, ma si tratta piuttosto di un indiretto libero, attraverso il quale viene introdotto al lettore l'«occhio poco adatto alla vita di città»⁷⁶ di Marcovaldo. Fin dall'inizio, dunque, il contrasto non si costituisce tra immediatezza della natura, quale entità esterna e immutabile –a meno di catastrofi ambientali dovute alla modernità– e

⁷⁴ ITALO CALVINO, *Luna e gnac*, cit., p. 75.

⁷⁵ Sul rapporto tra il rapporto tra la scrittura calviniana in Marcovaldo e la tradizione della poesia pastorale e idillica si rimanda al capitolo di Angela Jeannet *Survivors, or the pastoral denied* (in ID., *Under the radiant sun and the crescent moon. Italo Calvino's storytelling*, pp. 65-100).

⁷⁶ ITALO CALVINO, *Marcovaldo*, cit., p. 7. Il tema del rapporto tra la voce del narratore e del personaggio Marcovaldo, il cui punto di vista sembra essere a tratti assunto in maniera non dichiarata, è affrontato da Jeannet che scrive: «The two major voices speaking in Marcovaldo are interconnected in even more ambiguous ways than was the case in the earlier cycle. The narrating voice, with its interferences that take the form of asides and poetic flights, boldly appropriates Marcovaldo's voice, his point of view and his feelings. Very early in the collection, the narrating voice suggests the total control it exerts on the character, by evoking the ghost of the page where Marcovaldo exists, in *La città smarrita nella neve*, and by making the physical ink trace that gives Marcovaldo life the focus of the story entitled *I figli di Babbo Natale*» (ANGELA M. JEANNET, *Escape from the labyrinth: Italo Calvino's «Marcovaldo»*, cit., p. 219). Sul rapporto tra Calvino e il proprio protagonista si concentra anche Cesare Segre, il quale nota come «L'efficacia dei racconti sta proprio nella malizia di quella falsa ingenuità, nell'uso dei procedimenti di straniamento per operare attraverso l'esperienza del personaggio la critica del mondo industriale e della civiltà meccanica.» (CESARE SEGRE, *Riflessioni sul punto di vista*, in *Italo Calvino. Negli anni Sessanta*, Roma, Ponte Sisto, 2012, p. 359).

l'ambiente urbano delle insegne pubblicitarie, colonia dell'artificio dei nuovi *media*. Il cielo notturno, invece, diventa spazio neutro su cui la luna e il *gnac* possono reclamare il proprio dominio, inscrivendo in esso un sistema di immagini e significati, opposti nel senso, ma omogenei per quel che riguarda il loro carattere testuale. Nell'ambito della teoria dell'*actor-network system*, Latour definisce, infatti, come il processo d'iscrizione sia cruciale per la percezione e il ruolo che un certo attore viene ad assumere nell'ambito del sistema:

Nothing in a given scene can prevent the inscribed user or reader from behaving differently from what was expected. [...] no scene is prepared without a preconceived idea of what sort of actors will come to occupy the prescribed positions. [...] I will call *pre-inscription* all the work done upstream of the scene and all the things assimilated by an actor (human or nonhuman) before coming to the scene as a user or as an author.⁷⁷

Il processo d'iscrizione che la tradizione letteraria ha operato nell'immagine lunare per secoli, prescrive una precisa lettura del cielo notturno a Marcovaldo, il quale non può prescindere dalle trasfigurazioni liriche che per lui hanno ormai assunto i tratti della naturalità, la quale è però solo apparente. Il concetto che il personaggio ha della natura, inoltre, non deriva da un'esperienza diretta di essa, poiché è lampante dai suoi ripetuti fallimenti che Marcovaldo non provenga da una cultura rurale e contadina: nel racconto che apre il volume, ad esempio, intossica la famiglia servendogli funghi velenosi raccolti erroneamente, ne *La pioggia e le foglie* si dimostra incapace anche semplicemente di tenere in vita una pianta d'appartamento e in *Un viaggio con le mucche* i suoi giudizi sulla piacevolezza del lavoro sui pascoli montani sono provati del tutto fuorvianti dall'esperienza del figlio, che torna a casa dall'alpeggio senza nessuna immagine di idillio bucolico da raffrontare alle rappresentazioni paterne. Angela Jeannet sottolinea a questo proposito come

⁷⁷ BRUNO LATOUR, *Mixing humans and monhumans together: the sociology of a door-closer*, cit., p. 307.

la natura per Marcovaldo sia, infatti, un'immagine mentale, frutto di un'educazione letteraria, a cui il protagonista si appella nel tentativo di far fronte ai cambiamenti imposti dalla modernità nel quadro del paesaggio urbano:

He is poor and he is in exile in the city, but his memory of the country, far from being that of a former peasant, is a literary memory. 'Nature' lives *inside* Marcovaldo, as the conventional sign for an ideal construct and a literary signifier, whereby all that contradicts the urban experience carries a positive sign and becomes the motive for an obsessive but inevitably unsuccessful pursuit.⁷⁸

La natura linguistica assunta dallo spazio urbano, che è interpretato dal protagonista alla luce del raffronto tra letteratura e vita reale, si esprime non solo nell'atto della lettura, ma, diventando la città, come è stato individuato a più riprese dalla critica, una sorta di correlativo oggettivo della pagina scritta, Marcovaldo ne è sì lettore ed interprete, ma allo stesso tempo anche autore. La coincidenza di atto interpretativo e creativo nell'esperienza del personaggio emerge chiaramente nei racconti che affrontano in maniera più esplicita il suo rapporto con lo spazio cittadino, come è il caso, ad esempio, de *La città smarrita nella neve* e *La città tutta per lui*. In questi testi l'ambiente urbano, nel primo caso a causa di una forte nevicata, nel secondo per via dell'esodo estivo, viene svuotato dei segni che abitualmente impongono a Marcovaldo una precisa lettura e, quindi, una serie di comportamenti compatibili con la vita moderna di città. Ne *La città smarrita nella neve*, strade e palazzi scompaiono sotto la coltre bianca e il protagonista può creare con la sua pala una città parallela. In *La città tutta per lui*, invece, l'assenza completa di traffico

⁷⁸ ANGELA M. JEANNET, *Under the radiant sun and the crescent moon. Italo Calvino's storytelling*, cit., p. 71. Jeannet analizza come il linguaggio di Marcovaldo, soprattutto negli indiretti liberi a cui si è fatto riferimento, sia caratterizzata da un vocabolario aulico e immagini liriche che volutamente vogliono stabilire una forte connessione del personaggio con la tradizione letteraria italiana: «Marcovaldo becomes the echo of a voice whose vocabulary is often ancient and worn, although refreshed by its context; whose grammatical choices are as close to standard written usage as any purist could desire; whose syntax consistently uses the most harmonious and economical patterns; and who is not in the least tempted by dialectalisms, but makes frequent use of poetic techniques» (*Ibidem*).

permette a Marcovaldo di impossessarsi dello spazio e di cercare «l'affiorare di una città diversa». ⁷⁹ Al processo d'iscrizione corrisponde poi quello di lettura che, a causa dei mutamenti imposti dalla modernità, dimostra la difficoltà di ogni atto interpretativo, come emerge con la massima evidenza da un testo quale *La fermata sbagliata*, in cui Marcovaldo, smarrito nella nebbia, si accorge che «quel poco d'ombre e luci che i suoi occhi riuscivano a raccogliere, non si componevano in nessuna immagine conosciuta». ⁸⁰ Altro esempio è poi il racconto *Il bosco sull'autostrada*, giocato intorno ad un doppio errore di valutazione, prima dei figli di Marcovaldo, i quali credono che le insegne pubblicitarie siano alberi buoni da tagliare per il fuoco, e poi dell'agente Astolfo che non riesce a distinguere le persone dipinte da quelle reali arrampicate sui cartelloni.

I tentativi comicamente fallimentari di Marcovaldo nell'imporre la propria impronta sullo spazio urbano, così come nel tentativo di interpretarne i segni, non sono volti tuttavia a rappresentare una realtà ostile e monolitica, la quale si oppone alla creatività sognatrice del personaggio, ma esprimono, al contrario, attraverso l'equiparazione tra spazio della città e della scrittura, con cui si chiude l'intera raccolta —«Si vedeva solo la distesa di neve bianca come questa pagina»⁸¹—, la sostanziale equivalenza tra lettura e vita. Se sin qui si sono ripercorsi sommariamente i testi della raccolta in cui atto del leggere e del creare sono più apertamente connessi è perché tale convergenza è aspetto fondamentale da tenere in

⁷⁹ ITALO CALVINO, *Marcovaldo*, cit. p. 102. Per l'analisi del ruolo di Marcovaldo lettore della realtà urbana e insieme creatore di uno spazio nuovo, in sintonia con il proprio desiderio di abbandono ad una natura materna e benigna si rimanda a: ANTHONY JULIAN TAMBURRI, *Calvino's «Snow job»: or, a shovel full of snow*, in ID., *Semiotics or re-reading. Guido Gozzano, Aldo Palazzeschi, and Italo Calvino*, Madison (New Jersey), Fairleigh Dickinson University Press, 2003, pp. 79-101; ILENE T. OLKEN, *The written and unwritten worlds of Marcovaldo and Calvino*, «Quaderni d'italianistica», vol. XI, 1, 1990, pp. 72-84.

⁸⁰ ITALO CALVINO, *La fermata sbagliata*, in ID., *Marcovaldo*, cit., p. 68.

⁸¹ ITALO CALVINO, *I figli di Babbo Natale*, in ID., *Marcovaldo*, cit., p. 124.

considerazione nell'analisi di *Luna e gnac*, in cui Marcovaldo e i suoi famigliari, infatti, si pongono di fronte ai due protagonisti in contrasto del cielo notturno come di fronte a un testo che presenta una stratificazione di significati a cui, però, la loro stessa lettura ne aggiunge di nuovi. Facendo di nuovo riferimento al pensiero di Latour è possibile individuare come Marcovaldo sia dunque attore inserito in un sistema da cui dipende il ruolo che egli svolge e come, allo stesso tempo, tale sistema sia però definito dalla presenza e dagli atti, anche interpretativi, del personaggio. Riguardo a questo duplice ruolo che ogni attore assume all'interno del sistema da lui delineato, Latour scrive infatti:

[...] there is not a net and an actor laying down the net, but there is an actor whose definition of the world outlines, traces, delineate, limn, describe, shadow forth, inscroll, file, list, record, mark, or tag a trajectory that is called a network. No net exists independently of the very act of tracing it, and no tracing is done by an actor exterior to the net. A network is not a thing but the recorded movement of a thing.⁸²

Sulla base di quanto afferma qui Latour, è possibile considerare l'interpretazione che i personaggi del racconto elaborano sull'insegna al neon come un atto attraverso cui essi, allo stesso tempo, analizzano la funzione di tale attore tecnologico e mutano però anche le connessioni che compongono il sistema entro cui esso si trova, giungendo così a modificare anche ruolo e significato dell'astro lunare. Proprio il riconoscimento della natura reticolare e contestuale dell'atto interpretativo descritto nel racconto calviniano, rafforza la possibilità di leggere tale operazione nei termini di processo di rimediazione, poiché l'imporsi della luce al neon sulla luce lunare è causa di quel processo di risignificazione di entrambi in cui sono colti Marcovaldo e famiglia. Se il nuovo mezzo di comunicazione pubblicitaria impone, infatti, un ripensamento dell'immagine letteraria del cielo notturno, la quale non è più dominio incontrastato degli astri, allo stesso tempo

⁸² BRUNO LATOUR, *On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications*, cit., p. 14.

l'ontologia in negativo, secondo la quale Marcovaldo definisce il *gnac*, come la negazione di tutto quanto vi sia di naturale e di lirico, riarticola l'identità dell'attore tecnologico. Istituito contrasti e gerarchie, pertanto, il protagonista incide sul sistema che analizza, assegnando agli elementi in gioco ruoli specifici, che pertengono al piano linguistico-letterario quanto a quello sociale.

Tale importanza dell'iscrizione di significati che i mezzi di comunicazione impongono sull'architettura urbana –intesa come dimensione spaziale e come accumulo di oggetti– è individuata da Calvino nell'intervento *Mondo scritto e mondo non scritto*.⁸³ Sebbene l'elaborazione alla base della narrazione di *Luna e gnac* preceda questo contributo critico di quasi tre decenni, la natura testuale dello spazio cittadino qui individuata è, tuttavia, perfettamente in sintonia con la scrittura del *Marcovaldo*:

[...] io so che tutte le immagini, anche quelle colte più dal vivo, fanno parte d'un discorso costruito, tal quale a quelle dei giornali. Dunque, senza comprare il giornale, senza accendere la televisione, mi limiterò a uscire e andare a spasso. Ma ogni cosa che vedo nelle vie della città ha già il suo posto nel contesto dell'informazione omogeneizzata. Questo mondo che io vedo, quello che viene riconosciuto di solito come *il mondo*, si presenta ai miei occhi –almeno in gran parte– già conquistato, colonizzato dalle parole, un mondo che porta su di sé una pesante crosta di discorsi. [...] Non solo tutto quello che vediamo, ma i nostri stessi occhi sono saturi di linguaggio scritto.⁸⁴

⁸³ Calvino propose tale celebre contributo nel corso di una conferenza tenutasi all'Institute for Humanities della New York University il 30 marzo 1983. Il testo è oggi consultabile in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 1863-1875.

⁸⁴ *Ivi*, p. 1869. Che la città assuma per Calvino funzioni e caratteri prettamente testuali è testimoniato nella forma più compiuta dalla raccolta *Le città invisibili*, in cui la metafora della città-testo informa di sé l'elaborazione dell'intera opera. Tuttavia vi è un altro testo critico, pubblicato nel 1975 su «Nuovasocietà» dal titolo *Gli dèi della città*, che mette preannuncia la riflessione di *Mondo scritto e mondo non scritto*: «Per vedere una città non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. [...] Crediamo di continuare a guardare la stessa città, e ne abbiamo davanti un'altra, ancora inedita, ancora da definire, per la quale valgono "istruzioni per l'uso" diverse e contraddittorie, eppure applicate, coscientemente o meno, da gruppi sociali di centinaia di migliaia di persone» (ITALO CALVINO, *Gli dèi della città*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 282-283).

L'insegna luminosa esibisce, dunque, in maniera solamente più esplicita quello stesso carattere artificiale che è estendibile agli altri elementi che compongono la visione notturna che Marcovaldo ha affacciandosi alla propria finestra: immagini di tetti al chiaro di luna e di cieli stellati, infatti, non sono state per secoli semplici oggetto di poesia, ma il loro significato e valore per l'uomo sono stati creati e definiti proprio dall'elaborazione letteraria, che nel momento in cui sembra semplicemente riflettere la realtà, invece vi incide e la muta. Questa condivisione della natura discorsiva da parte tanto della luna che dello *gnac*, non significa certo che Calvino equiparasse tradizione letteraria e campagne pubblicitarie sotto il segno dell'artificialità linguistica, né che sentisse la denuncia della degradazione ambientale come una posizione nostalgica e inattuale.⁸⁵ Tuttavia in questo racconto, come nel più ampio contesto della raccolta, è costante il rifiuto verso un'opposizione dicotomica, ma soprattutto è centrale l'indagine del complesso processo di significazione a cui luna e insegna luminosa vanno incontro, condotta attraverso una narrazione ironica e apparentemente disimpegnata. Tale negoziazione e fusione di piani è rappresentata concretamente da Calvino attraverso la descrizione delle diverse reazioni dei membri della famiglia di fronte all'intermittenza di luci nel cielo notturno, ponendo così

⁸⁵ La posizione calviniana di rifiuto verso un'adesione ingenua all'idea di natura intesa come dimensione edenica e consolatoria e insieme la ferma opposizione al cieco progresso tecnologico è sottolineata da Pierpaolo Antonello, il quale mette in luce come, proprio sulla base di questa ibridazione di piani, sia possibile stabilire un parallelo tra l'elaborazione calviniana e il pensiero di Latour: «Non c'è nessuna fissità estatica con cui confrontarsi, ma la comprensione delle dinamiche di interrelazione fra uomo e natura come termini assolutamente integrati: "la natura è mortale; non è quell'eterno termine antitetico all'uomo, l'altro da sé cui continuamente contraporci; è un fragile bene, perituro, un'irrepetibile giovinezza del mondo". [...] Ovviamente Calvino non è solidale con nessun tipo di resa all'indifferenziato, né con qualsiasi tipo di volontarismo tecnocratico, ma vuole porre in evidenza come il rapporto uomo-natura sia stato posto in termini sbagliati dalla modernità [...]. Qui torna utile ancora la dizione di Bruno Latour, per cui la modernità ha tentato di cancellare l'ibridismo proprio dell'agire umano, istituendo una separazione fittizia fra naturale e culturale che gli ha permesso di costruire le proprie reti di traduzione. [...] Solo a partire da una co-dipendenza, dall'abolizione di ogni idealistica separazione gerarchica tra uomo-animale, fra io e altro, fra azione individuale e contesto globale, è possibile assumere una piena dimensione etica e farsi carico dei destini del mondo naturale» (PIERPAOLO ANTONELLO, *Cibernetica e fantasmi. Italo Calvino fra mito e numero*, cit., p. 180).

l'attenzione sulla centralità del soggetto, nella definizione del ruolo sociale attribuito al nuovo *medium*.

Affacciata alla mansarda in cui abitava, la famiglia di Marcovaldo era attraversata da opposte correnti di pensieri. C'era la notte e Isolina, che ormai era una ragazza grande, si sentiva trasportata per il chiar di luna, il cuore le si struggeva, e fino il più smorzato gracchiar di radio dai piani inferiori dello stabile le arrivava come i rintocchi di una serenata; c'era il GNAC e quella radio pareva ripigliare un altro ritmo, un ritmo jazz, e Isolina si stirava nella vestina stretta e pensava ai dancing tutti luci e lei poverina lassù sola. Pietruccio e Michelino sgranavano gli occhi nella notte e si lasciavano invadere da una calda e soffice paura d'esser circondati in foreste piene di briganti; poi, il GNAC! e scattavano coi pollici dritti e gli indici tesi, l'uno contro l'altro: – Alto le mani! Sono Nembo Kid! [...] Flordiligi, invece, ragazzo quindicenne precocemente sviluppato, vedeva ogni volta che si spegneva il GNAC apparire dentro la voluta del *gi* la finestrina appena illuminata di un abbaino, e dietro il vetro un viso di ragazza color di luna, di neon, color di luce nella notte [...] quando tutt'un tratto dal buio risaettava fuori quello spietato *gi* del GNAC e il viso perdeva i contorni [...].⁸⁶

Nella descrizione delle diverse reazioni che i figli di Marcovaldo hanno di fronte all'alternanza di luna e *gnac*, il cielo notturno viene ad essere lo spazio in cui ogni personaggio proietta la propria immagine di sé e i significati che i personaggi leggono nelle due luci in contrasto sono conseguenza del processo di iscrizione condotto in precedenza da altri *media*. Isolina e Flordiligi, al chiaro di luna, vengono rapiti da sogni di amori romantici, reinterpretando così lo stereotipo di ascendenza letteraria del melancolico innamorato, che Calvino adotta qui esagerandone i tratti a fini sarcastici.⁸⁷ Flordiligi, che

⁸⁶ ITALO CALVINO, *Luna e gnac*, cit., pp. 75-76.

⁸⁷ Anche il nome di questi due figli di Marcovaldo, così come di tutti gli adulti della raccolta, richiamano, come dichiarato da Calvino nella prefazione all'edizione scolastica Einaudi del 1966, personaggi da poema epico: «Come per sottolineare il carattere di favola, i personaggi di queste scenette di vita contemporanea – siano essi spazzini, guardie notturne, disoccupati, magazzinieri – portano nomi altisonanti, medievali, quasi da eroi di poema cavalleresco, a cominciare dal protagonista. Solo i bambini hanno nomi usuali, forse perché solo loro appaiono come sono, e non come figure caricaturali». Il contrasto iperbolico tra questo richiamo letterario e la domestica quotidianità delle vicende che coinvolgono i personaggi ha la stessa funzione ironica della riecheggiamento del topos dell'innamorato che parla alla luna della tradizione lirica. Tale aspetto è rilevato anche da Franco Ricci che scrive: «Marcovaldo, we recall, is the pagan giant enamored of Chiarella; he is slain by Orlando in the *Morgante* (canto XII, 41-49) by Luigi Pulci. Other characters also bear epic names (Godifredo, Amadigi, Domitella, Fiordiligi) or demonstrate a definite chivalric code. By returning to the imagery of the fable Calvino is able to focus upon the emerging anomalies inherent in modern society and render them universal. A chasm gapes between man and human values, between man and his natural

dall'alto della sua casa-torre lancia languidi sguardi alla fanciulla lontana –di cui anche l'aspetto fisico pare andare incontro a un processo di rimediazione, per cui non è chiaro se sia pallida come la luna o come un neon– sperimenta quella che Marvin definisce come «electric reconfiguration of romantic courtship»,⁸⁸ ossia la necessità di adeguare comportamenti, codificati soprattutto dalla tradizione letteraria, ad un ambiente in cui le nuove tecnologie impongono ritmi e linguaggi che mal si coniugano con l'immaginario di dame e cavalier serventi. La luna è dunque il *medium* attraverso cui la tradizione letteraria impone la propria lettura di una realtà che, se è naturale *stricto sensu*, possiede anche tutti i caratteri della testualità, allo stesso modo in cui l'insegna luminosa si carica di immagini e significati, i quali esulano dalle sue caratteristiche di mezzo tecnologico. Isolina e i due fratelli minori, infatti –al contrario di Flordiligi e Marcovaldo, i quali leggono il *gnac* come portatore esclusivamente di messaggi negativi– associano alle due luci immaginari diversi, ma tuttavia con uguali capacità trasfigurative. Il chiaro di luna suscita in loro immagini archetipiche della letteratura di consumo: nella ragazza pensieri struggenti di serenate romantiche e nei bambini buie foreste e briganti. Il segnale luminoso, invece, rimanda ad una costellazione di abitudini proprie della vita urbana e moderna, tutte connesse al linguaggio di nuovi *media*: il *gnac* accende nell'immaginazione di Isolina il ritmo jazz di un *night club* alla moda, mentre per Pietruccio e Michelino il fuorilegge delle fiabe, sotto la luce elettrica, si trasforma nell'eroe dei fumetti Nembo Kid e la foresta si muta nel

environment» (FRANCO RICCI, *Difficult games. A reading of «I racconti» by Italo Calvino*, Waterloo. Ontario Canada, Wilfrid Laurier University Press, 1990, p. 34).

⁸⁸ CAROLYN MARVIN, *When old technologies were new: thinking about electric communication in the late nineteenth century*, cit., p. 70. Marvin utilizza questa espressione nell'ambito della sua analisi dell'impatto che i nuovi *media*, soprattutto il telefono, hanno avuto all'inizio del XX secolo su tutti gli aspetti della vita privata, anche su quella affettiva e mette in luce come agli inizi della diffusione del telefono la presenza di un centralinista a cui fosse possibile ascoltare le conversazioni fosse di grande imbarazzo per gli innamorati che desideravano avere intime conversazioni telefoniche.

paesaggio del Far West. Il campo semantico di novità, attribuito all'insegna luminosa, comprende tanto l'idea di un altrove temporale –quello di una modernità che rapidamente s'impone sulla tradizione– che spaziale, poiché per i tre ragazzi le immagini connesse al *gnac* rimandano ad un ambiente culturale che è chiaramente quello statunitense.

Se il racconto si conclude con la descrizione, comica e amara insieme, della sconfitta della luna e del trionfo dell'insegna luminosa «a caratteri di fuoco, caratteri alti e spessi il doppio di prima»⁸⁹ della ditta concorrente, questo, tuttavia, non annulla in una sintesi conclusiva il processo di risignificazione aperto e in divenire da cui il racconto aveva preso avvio. Seppure, infatti, Calvino sia fortemente critico verso le derive consumistiche della società italiana,⁹⁰ egli rifiuta l'idea di una «spontanea vitalità biologica» e di «verità ideali raggiungibili attraverso l'esercizio del pensiero o della parola» come prerogative umane da opporre e difendere contro l'invasione degli oggetti –i non-umani– sulla base del timore che «non sia più l'uomo a comandare le cose ma le cose l'uomo».⁹¹ A chiudere il racconto vi è un senso di sconfitta, seppure espresso in tono lieve ed ironico, che non è possibile negare appellandosi alla natura discorsiva di una realtà in cui

⁸⁹ ITALO CALVINO, *Luna e gnac*, cit., p. 80.

⁹⁰ In una conferenza tenuta in varie città italiane nel 1962, a un anno dalla pubblicazione del *Marcovaldo*, Calvino, infatti, denunciava: «stiamo vivendo al tempo delle invasioni barbariche. È inutile che vi guardiate intorno cercando di identificare i barbari in qualche categoria di persone. I barbari questa volta non sono persone, sono cose. Sono gli oggetti che abbiamo creduto di possedere e che ci possiedono; sono lo sviluppo produttivo che doveva essere al nostro servizio e di cui stiamo diventando schiavi» (ITALO CALVINO, *I beatniks e il «sistema»*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 75).

⁹¹ ITALO CALVINO, *Gli uomini giusti con le cose giuste*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 2329-2330. In questo intervento, uscito il 15 agosto 1977 sul «Corriere della sera», Calvino s'inserisce nel dibattito, in quei mesi assai vivo, sulla bomba al neutrone e critica l'atteggiamento di chi considera tale esplosivo particolarmente inumano sulla base del fatto che esso uccide tutti gli organismi viventi, ma lascia intatti gli oggetti. Nel suo articolo, Calvino afferma invece che le cose sono parte fondamentale della vita personale e sociale di ciascuno: «Le cose sono parte della nostra vita, quindi di noi, come parti del nostro corpo, perché senza di esse non sapremmo vivere, perché la vita del genere umano che è vita sociale e culturale oltretutto biologica si realizza attraverso gli oggetti, gli strumenti, gli edifici, i luoghi, e così anche i segni, le rappresentazioni, la scrittura» (*Ivi*, p. 2329)

tutto si riduce ad gioco linguistico a negare ogni fondamento etico. Tuttavia, quanto distanzia il personaggio Marcovaldo dal proprio autore, i quali sono tuttavia accomunati dallo stesso bilancio amaro sulla sparizione del cielo stellato, è la diversa consapevolezza rispetto alla stratificazione simbolica che grava tanto su mondo naturale che artificialità dell'universo urbano. La comicità del personaggio, infatti, deriva dalla sua ingenuità e dalle opposizioni manichee attraverso cui tenta di dare senso alla realtà, nella convinzione che esista un mondo incorrotto e più autentico da opporre a quello dell'artificialità urbana. La posizione di Calvino, che non condivide certo l'atteggiamento ingenuo e regressivo del proprio personaggio, si rivela più aperta e sfumata non per relativismo, ma per via della consapevolezza della natura linguistica del reale, che esclude dunque ogni opposizione. Guido Almansi rileva come, nonostante il contrasto tra luna e insegna luminosa possa far credere ad uno scontro frontale tra i due termini in opposizione, esista un elemento spurio che lui definisce «fattore GNAC», ossia la scelta di introdurre il particolare della scritta luminosa di cui si accende solo l'ultima parte della parola «cognac». Tale elemento, per Almansi, sarebbe spia del rifiuto da parte di Calvino a costruire il proprio racconto secondo una struttura binaria che segua le «doppie rotaie della luce lunare e della luce al neon»⁹² e rivela, invece

la volontà di una storia di uscire dai codici troppo rigidi di una lingua normalizzata, di una struttura binaria, di una vicenda che si scrive da sola attraverso una sequenza prevedibile di *événements* e di *mots*. Il fattore GNAC, anti-ordine, anti-binario, anti-simmetrico, è quello che salva Calvino dal suo mito, dalla sua ossessione, da se stesso. [...] Il fattore GNAC preserva gelosamente l'elemento impuro, il granello di polvere che inceppa un meccanismo troppo ben oliato, lo scarto che salva il racconto dal grigiore di un'arte normalizzata e codificata.⁹³

⁹² GUIDO ALMANZI, *Il mondo binario di Italo Calvino*, «Paragone», XXII, 258, agosto 1971, p. 105.

⁹³ *Ivi*, pp. 105-106.

Il rifiuto per una simmetria che normalizzi mondo e lingua non è tuttavia espresso solamente attraverso il «fattore GNAC», trovata narrativa che introduce un elemento comico e destabilizzante, ma, come si è tentato sin qui di mettere in evidenza, dal più complesso processo di ibridazione di piani sui cui è costruito il testo. Tale sovrapposizione di piani, sempre nell'elaborazione di Latour intorno al concetto di sistema, misto di attori umani e tecnologici, è riconducibile a quello che egli definisce come *work of translation*, che, opposto al *work of purification*, costituisce uno dei due fondamentali approcci secondo cui la società moderna si rapporta al reale.⁹⁴ Se il processo di traduzione mira a connettere natura e cultura, creando appunto attori 'ibridi', che illuminino la complessità del sistema, il polo opposto della purificazione, invece, istituisce, secondo Latour, due diversi piani ontologici, quello dell'umano e quello del non-umano, a cui corrispondono reciprocamente gli aspetti sociali e culturali, quindi quanto è discorso, e la natura, intesa come realtà esterna e definibile in una propria essenza non testuale né contingente.

Al concetto di purificazione sembra conformarsi la narrazione del dialogo tra la luna e il calcolatore ne *Le mosche del capitale*, in cui l'opposizione tra natura e cultura –nella sua forma degradata di capitalismo postindustriale– s'impone in termini dialettici. Sebbene, infatti, sia possibile concordare con Zinato, il quale sottolinea come «rimarrebbe deluso chi volesse rinvenire in Volponi una contrapposizione fra verginità naturale e artificialità corruttrice»,⁹⁵ sarebbe tuttavia fuorviante negare alla poetica volponiana la fiducia nella nominabilità della realtà da parte della letteratura, sulla base di «una pienezza di significato,

⁹⁴ Tale teoria è alla base dell'elaborazione condotta da Latour in *Nous n'avons jamais été modernes* (cit.) e le due opposte categorie qui ricordate sono illustrate nel capitolo di apertura del volume.

⁹⁵ EMANUELE ZINATO, *Paesaggio, animalità e utopia nelle prose di Volponi*, in PAOLO VOLPONI, *Del naturale e dell'artificiale*, a cura di Emanuele Zinato, Ancona, Il lavoro editoriale, 1999, p. 14.

una totale aderenza all'oggetto rappresentato».⁹⁶ Nell'ambito di una lettura del reale che si struttura secondo la purificazione tra i piani distinti di società e natura –umano e non– Volponi affida, infatti, al linguaggio il compito di intermediario –di *medium*– tra i due orizzonti altrimenti distinti:

La poesia che io amo di più è il *Cantico delle creature* di san Francesco, perché è una poesia limpida, pulita, ordinata, dà valore alle cose, le mette davanti agli uomini, e dà un senso anche agli uomini nel loro rapporto con le cose, stabilisce dei valori, trova dei valori. È una preghiera ma nello stesso tempo è anche l'invocazione di un conflitto costante con il mondo, un conflitto «di bene», insomma.⁹⁷

La «verginità naturale» menzionata da Zinato non si configura, dunque, per Volponi come valore metastorico e incorruttibile, a cui opporre la realtà degradata della modernità tecnologica, proprio perché l'artificiale ha come fine il depotenziamento di ogni dialettica che, per un'intellettuale marxista quale Volponi, è invece alla base di uno sviluppo razionale della società. L'autore, infatti, in una recensione alla raccolta di saggi *Crisi della ragione* curata da Aldo Galvani,⁹⁸ rileva polemicamente come il rifiuto della ragione dialettica sartriana, su cui si fonda l'impianto teorico di tale volume, fosse nella sua

⁹⁶ La definizione è di Ernesto Ferrero, il quale connette la parola poetica di Volponi con la già nominata lezione francescana e la sua potenza nominatrice: «La poesia senza il poetichese, senza l'aura lirica, senza compiacimenti autoreferenziali la poesia come grumo di verità umana, che vuole addirittura ricollegarsi alla pura nominazione delle cose che è del *Cantico delle creature*, in cui la parola, il verbo, avevano ancora una pienezza di significato, una totale aderenza all'oggetto rappresentato. È un'idea della parola biblica, per così dire, che Volponi divideva con Pasolini, l'ipercolto che piegava la gran macchina della sua letterarietà alla semplicità della parola rinverginata» (ERNESTO FERRERO, *Prefazione*, in ELENA MARONGIU, *Intervista a Paolo Volponi*, Milano, Archinto, 2003, p. 9).

⁹⁷ ELENA MARONGIU, *Intervista a Paolo Volponi*, cit., p. 15.

⁹⁸ *Crisi della ragione. Nuovi modelli nei rapporti tra sapere e attività umane*, a cura di Aldo Galvani, Torino, Einaudi, 1979. Riguardo all'impianto teorico della raccolta, Pierpaolo Antonello individua i tratti generali attorno a cui si essa si struttura nella «crisi dei fondamenti» o delle «grandi narrative» per cui non si dà nessuna fondazione unica, definitiva e normativa di verità, nemmeno da parte della scienza che non può pretendere di avere una visione privilegiata su come «stanno le cose» nel mondo. Questo venir meno di categorie fondanti fa emergere contestualmente le categorie della pluralità e delle differenze, moltiplicando le forme attraverso cui il sapere può essere veicolato, forme che appaiono ora polimorfe e instabili» (PIERPAOLO ANTONELLO, *Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, cit., p. 306).

opinione frutto di un errore di valutazione e cessione al ricatto del capitale. Secondo Volponi, infatti, lo sbaglio del pensiero debole starebbe nel respingere la logica dialettica *tout court* –nella sua opinione valido strumento critico– insieme alla finta razionalità del pensiero capitalista, la quale è per lui invece «una tetra parodia della vecchia ragione illuministica e borghese fondata su un bisogno e su un progetto di libertà».⁹⁹ La denuncia politica verso la razionalità del potere è condivisa, dunque, da Volponi, ma ciò che lo distanzia irrimediabilmente da un approccio post-moderno e decostruttivista è la convinzione che il pensiero dialettico di base marxista, quindi avverso al capitale, rimanga strumento imprescindibile di analisi critica, come esprime infatti nella recensione al volume di Gargani:

[...] un uso materialistico e provato della ragione dialettica, un'affermazione costante del suo vigore nuovo e attuale, è importante nel momento in cui si è costretti civilmente e quotidianamente a sperimentare come la ragione, quella distribuita, sia ridotta a pura norma di sussistenza dentro la salute del capitale: quella povera ragione cioè che non vale mai contro la forza. Ma anche questa povera ragione, proprio perché è in contatto con la realtà ed è usata riguardo a questa e a tutti i problemi del vivere come un materiale e un utensile, riesce ancora a dare sostegni, motivi e anche speranze, convinta di essere la piccola facella anche se dispersa e offuscata di una ragione più grande: quella universale, scientifica, superiore ed intelligente che tiene alta la vita, ancora meritevole di essere vissuta, e con la quale alla fine anche la forza, la maledetta forza che nel particolare e nel contingente riesce sempre a vincere, dovrà fare i conti.¹⁰⁰

La ragione dialettica è strumento di lotta strenua contro quella che Volponi chiama la «pseudo razionalità»¹⁰¹ del capitale proprio perché sa farsi utensile il quale riaffermi un contatto concreto e non mistificante con la realtà. Questa ragione assolve, dunque, alla stessa funzione della poesia francescana, capace di stabilire e trovare valori che mettano in relazione uomo e mondo. L'opposizione dicotomica non significa irriducibilità nel senso

⁹⁹ PAOLO VOLPONI, *La ragione immobile*, in ID., *Scritti dal margine*, cit., p. 76.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 77.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 76.

negativo di mancanza di contatto ma è invece quanto permette la comunicazione e dunque la creazione di discorso, poetico e razionale e dunque precisamente quel «conflitto di bene», espresso nel *Cantico delle creature*, è quanto permette il lavoro di purificazione, ossia per Volponi quella distanza tra uomo e natura che genera e giustifica la parola poetica.

Il conflitto alla base de *Le mosche del capitale*, invece, contrappone alla società il mondo dell'artificiale, del capitale, della tecnologia, negando così la funzione della scrittura. Se la parola del *Cantico delle creature* nominava le cose e gli dava un senso, la parola de *Le mosche* ha perso, invece, allo stesso tempo referente e utilità sociale e si trasforma dunque nell'ecolalia di piante e oggetti parlanti e nella crescita ipertrofica di significanti in assenza di significato, esemplificata da Volponi nella mimesi del vuoto lessico aziendale. È vero, infatti, che ne *Le mosche del capitale* la natura –rappresentata da pappagalli e piante parlanti, degradati a oggetti d'arredo aziendale– non si costituisce più quale forza positiva e rigeneratrice, come invece accadeva ne *Il pianeta irritabile*, ma ciò è dovuto alla sostituzione del naturale con l'artificiale, non a una sfiducia di Volponi nel primo termine. Permane, difatti, un vitalismo di fondo, sia esso incarnato dal personaggio dell'operaio Tecraso, il quale, seppur sconfitto fin dall'inizio persiste nel proprio tentativo di ristabilire un rapporto vero tra gli operai e tra essi e la fabbrica, o dalla luna del dialogo, il cui elevarsi sopra la logica del capitale, come già sottolineato, la rende una presenza positiva: sebbene sconfitti dalle contingenze storiche, ad essi, dunque, è affidata una possibilità di riscatto, per quanto residuale e depotenziata.

L'immagine lunare –mutuata come già messo in luce dalle *Operette morali*– si articola secondo i tratti di naturalità e poeticità e si caratterizza per il rapporto empatico che

la lega al genere umano, del quale non comprende le smanie di possesso –«Li vedo sempre così ugualmente inquieti, così infelicemente indaffarati»¹⁰²– e tuttavia ne compiangere il destino di frustrazione a cui sono condannati –«Vedo come spasimano e crescono le loro città, [...] come dormono e sfriggono».¹⁰³ La luna del dialogo, in opposizione alla caducità umana, definisce se stessa come «un principio e uno specchio»,¹⁰⁴ a ribadire la propria essenza di corpo celeste, parte di un ordine naturale il quale, se può essere sovvertito e degradato dalla logica del capitale, rimane comunque realtà ontologica da cui partire nel processo di negazione operato dall'artificiale. La sua natura di specchio, invece, può essere spiegata prendendo in considerazione la natura discorsiva che gli è attribuibile: la luna, infatti, è da sempre oggetto di elaborazioni letterarie, le quali, come già evidenziato per il racconto calviniano, sono implicate in essa e quindi parte integrante della sua immagine. La luna non è perciò semplicemente un corpo celeste che appartiene al mondo naturale, ma è specchio per l'uomo nel senso che egli riconosce se stesso e la propria storia nell'atto di guardare la luna e di sentirvi depositati secoli di poesia che definiscono l'umanità stessa. Inoltre, il *topos* letterario dell'uomo che confida all'astro lunare i propri pensieri e desideri nella consapevolezza del solipsismo del gesto, può rimandare anch'esso all'immagine dello specchio che la luna del dialogo volponiano assume come propria identità.

Il calcolatore, tuttavia, possiede a sua volta la capacità di riflettere immagini e discorsi, così come riconosce la luna stessa: «mi sembri anche tu pallido, nell'ordine dello

¹⁰² PAOLO VOLPONI, *Le mosche del capitale*, cit., p.79.

¹⁰³ *Ivi*, p. 80.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 79.

specchio».¹⁰⁵ Sebbene l'attribuzione di questa stessa immagine al computer aziendale non venga giustificata nell'ambito del dialogo, è possibile riconoscere come tale convergenza tra i due interlocutori sia dovuta alla loro natura mediale. Essi, tuttavia, divergono per quel che riguarda l'eticità sottesa al proprio sistema di rappresentazione: il calcolatore, infatti, non solo oppone al linguaggio vago e somnesso della luna la propria fiera precisione nel presentare dati ed evidenze, ma inverte il rapporto di rispecchiamento che la lingua lunare e letteraria garantiva. Se la parola poetica armonizzava mondo e soggetto, facendosi strumento di conoscenza per l'uomo, le elaborazioni del calcolatore hanno come origine e fine la crescita del capitale, a cui esso, e non gli uomini che lo utilizzano, collabora in maniera attiva e consapevole.

- [...] Devi sapere che ogni cosa appartiene al capitale... aumenta con un tasso di valore che io sono in grado di calcolare esattamente, insieme con la velocità stessa dell'aumento e della sua accumulazione.
- E cos'è il capitale?
- La ricchezza la moneta il potere, ecco, più di ogni altra cosa è il potere.
- E a chi appartiene?
- Agli eletti, ai migliori, alla scienza.
- E tu fai parte di questa schiera?
- Certo.
- Ma allora quelli che ti manovrano ti sovrastano anche...
- No, affatto, solo una piccolissima parte... Sono io lo strumento delle decisioni del capitale.¹⁰⁶

Se la maggioranza degli uomini è sottomessa al disegno portato avanti dal calcolatore per ammissione dello stesso, vi è tuttavia una ristretta cerchia –in questo contesto si tratta dei *manager* aziendali come Astolfo, il cui nome rimanda ancora alla tradizione poetica intorno alla luna– per cui il calcolatore mantiene la propria funzione strumentale. Anche nei confronti di questa *élite*, tuttavia, permane l'aberrazione per cui

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 81.

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 80-81.

l'applicazione delle scoperte in campo elettronico non sono messe a servizio della produzione di linguaggi, che permettano uno scambio reale – tanto a livello culturale che sociale –, quanto piuttosto diventano strumento attraverso cui il potere si perpetua e autoconserva. In conseguenza dell'annuncio da parte di alcuni ricercatori del MIT della prossima realizzazione di un calcolatore, in grado di simulare reazioni e processi cognitivi simili a quelli umani, Volponi, nel 1983, sulle pagine de «L'Unità», pubblica un articolo¹⁰⁷ in cui immagina che tale computer prenda le sembianze di una cane, docile e sottomesso al capitale che ne ha finanziato la creazione.

Il calcolatore amerà i premi Nobel, anche quelli della letteratura e della pace, le istituzioni democratiche e liberali della superiorità dell'impresa, il mercato, il dollaro, la Casa Bianca, il MIT, Harvard, New York, il Pentagono, la NASA, i marines, la TV; il successo, la ricchezza, tutti i divi, la storia suprema delle fortune. Risponderà in vari modi: «Tu sei il più bravo, intelligente bello e buono del reame» e assicurerà sotto in nota, senza disturbare quella soddisfazione inarrestabile sul pieno schermo, «e così resterai sempre uguale e perfetto, al corrente dei tempi e non più solo per cent'anni (com'era nelle vecchie favole) ma almeno per mille».¹⁰⁸

Nella metafora del computer, divenuto specchio parlante che asseconda la vanità degli uomini di potere, è evidente quale funzione di rispecchiamento la luna del dialogo attribuisca al suo oppositore tecnologico. Il calcolatore riflette in maniera servile il potere, nel senso che ne è strumento per l'imposizione del modello economico e culturale promosso dal capitalismo post-industriale. Esso è specchio e mezzo del potere e la sua natura puramente strumentale lo pone dunque in contrasto con la funzione mediale che la luna, con i suoi attributi di poeticità, invece rappresenta. Attraverso la sovrapposizione tra universo culturale e tecnologico, genere fiabesco e discorso del potere, Volponi, nel passo

¹⁰⁷ L'articolo uscì il 29 dicembre 1983 con il titolo *Le bambole di un Natale prossimo venturo* ed è oggi consultabile, sotto il titolo mutato in *Cane artificiale*, in PAOLO VOLPONI, *Del naturale e dell'artificiale*, cit., pp. 185-189.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 187-188.

sopra citato, delinea dunque con amaro sarcasmo come il computer si sostituisca ai mezzi di diffusione culturale tradizionali e, prospettiva ancor più allarmante, vi riesca con successo grazie al processo di appiattimento e svuotamento di ogni discorso.

È proprio nella capacità di sublimazione del dato reale nell'immaterialità vuota delle proprie informazioni, che i cervelli elettronici vengono così a coincidere con la logica del capitale, che non è più moneta, misura di beni reali e strumento di scambio, ma flusso di informazioni, come individua McLuhan, il quale mette in parallelo la funzione del denaro e del linguaggio scritto nella società contemporanea dell'egemonia tecnologica.

[...] money is a metaphor, a transfer, and a bridge. Like words and language, money is a storehouse of communally achieved work, skill, and experience. [...] Today, as the new vortices of power are shaped by the instant electric interdependence of all men on this planet, the visual factor in social organization and in personal experience recedes, and money begins to be less and less a means of storing or exchanging work and skill. Automation, which is electronic, does not represent physical work so much as programmed knowledge. As work is replaced by the sheer movement of information, money as a store of work merges with the informational forms of credit and credit card.¹⁰⁹

È proprio la messa in crisi della funzione metaforica di linguaggio e denaro, e quindi della loro natura di *media*, intesi come intermediari tra soggetto e realtà esterna, che ne *Le mosche* è imputata al calcolatore e, più in generale, ai processi di automazione quali strumenti attraverso cui si attua il dominio del capitale. L'automazione elettronica che, nella formulazione McLuhan, guida i movimenti di capitali, scioglie il denaro dalla sua funzione di mezzo attraverso cui si attua uno scambio sì simbolico, ma che coinvolge elementi concreti come sono i beni di consumo e il lavoro. Tale processo di smaterializzazione, conseguenza di un disegno politico che mira a svincolare il potere da ogni possibile controllo e attuato attraverso la diffusione di processi di automazione che

¹⁰⁹ MARSHALL MCLUHAN, *Understanding media: the extension of man*, cit., pp. 136-137.

trasformino la realtà in flusso d'informazioni, è denunciato all'interno de *Le mosche del capitale* come causa dello svuotamento di senso del lavoro operaio. La denuncia delle conseguenze che la sottrazione di realtà, di cui sono causa i processi di automazione del lavoro di fabbrica, impone agli operai, è affidata a Tècraso, forse unico personaggio all'interno del romanzo a non essere compromesso con la logica del capitale.¹¹⁰ Nella sua analisi rivolta alla trasformazione dell'esperienza di fabbrica nel passaggio dalla dimensione dell'officina, in cui l'operaio era consapevole delle proprie competenze così come della propria identità di classe, grazie al contatto diretto con l'ambiente di fabbrica e con gli altri lavoratori, a quella della fabbrica altamente automatizzata, egli ha perso la propria identità non solo politica, ma anche umana.

L'officina aveva i suoi rumori, le sue voci, i suoi odori. Il lavoro era un lavoro e gli operai si conoscevano fra loro, anche se succedeva a volte che si guardassero malamente per via del cottimo. Un operaio era un operaio e sapeva cosa che faceva e sapeva anche cosa si aspettava dalla fabbrica, cosa dal sindacato, cosa dalla politica [...] L'officina non è più quella e gli operai non vi si riconoscono più, nemmeno più si vedono fra loro. [...] I box dei tecnici, in cima alle file delle macchine, nei reparti, sono spariti. Al loro posto ci sono macchinette, che emettono strisce di carta forata. [...] Non contano più nemmeno le macchine e poco a poco anche i pezzi finiti, tanto è vero che nessuno viene a guardarli, a controllarli: vengono assorbiti da un tubo pneumatico e spediti via.¹¹¹

Il mondo dell'officina, nelle parole di Tècraso, appare immune da quel processo di ibridazione che invece è causa di quel collasso della realtà e del principio dialettico che la ordina, poiché all'operaio in quella dimensione è ancora dato di distinguere tra fabbrica, sindacato e politica, dunque tra aspetti diversi che strutturano poi la sua identità di

¹¹⁰ La caratterizzazione del personaggio di Tècraso, unico ad essere realmente positivo e vitale all'interno del romanzo, è sottolineata da Zinato, il quale nota: «Antonino Tècraso [...] nonostante il montaggio dei blocchi lirico-descrittivi delle *Mosche* ne abbia frammentato e decurtato la vicenda, è l'unico personaggio del romanzo ad avere un'origine, un passato, dei pensieri non coincidenti con la voce unitaria del potere. L'operaio calabrese è il solo a non figurare come "mosca" del capitale e alla cui vita privata siano dedicati fulminei scorci di represso lirismo» (EMANUELE ZINATO, *Volponi*, Palermo, G.B. Palumbo, 2001, p. 85).

¹¹¹ PAOLO VOLPONI, *Le mosche del capitale*, cit., pp. 130-131.

lavoratore e soggetto politico. L'automazione del lavoro, nel romanzo volponiano, è denunciata in quanto espressione di quel dominio della tecnologia priva di scienza che non ha come fine la liberazione dell'uomo da mansioni faticose e ripetitive, ma è invece strumento attraverso cui si impone, all'interno della fabbrica, la pseudo razionalizzazione della società capitalistica.

Alle stesse conclusioni riguardo l'impatto della tecnologizzazione del lavoro di fabbrica giunge anche il personaggio di Saraccini, sorta di *alter ego* volponiano attraverso cui si esprimono anni di frustrazioni accumulati dall'autore nel corso delle sue esperienze a contatto con il mondo industriale italiano. Saraccini, infatti, mette in versi la propria denuncia sul retro del documento in cui stila la propria proposta, inascoltata perché troppo progressista, di riforma aziendale, a mettere a contrasto, anche concretamente nello spazio della pagina, linguaggio aziendale e poetico. I versi della poesia sembrano essere, così, una sorta di traduzione lirica delle posizioni espresse dall'operaio Tècraso:

Il lavoro non è più vero per gli uomini,
 proprio perché gli uomini non sono
 più veri per ciò che è vero lavoro
 oggi – solo luce lampo suono
 altrui – passaggio di radiazioni – traforo
 catodico, sgabello, schermo, afono
 pulsante, telefono, scheda, semaforo...¹¹²

¹¹² *Ivi*, p. 55. Se la figura di Saraccini assume nel romanzo una doppiezza che risulta dal suo lungo comprometersi con gli ambienti di potere industriali, è alla voce di Tècraso, che assume nelle pagine de *Le mosche* il ruolo di portavoce della crisi di un'intera classe sociale, che Volponi affida la denuncia contro l'avvento del "robogate", che priva gli operai della loro funzione e della loro umanità e che si riverbera sulla crisi del linguaggio: «I popoli non esistono più. Noi siamo beni e mali del consumo. [...] L'italiano pare una lingua ormai fatta e usata solo e sempre per ingannare togliere truffare rubare. Anche quando un operaio si mette a parlare in italiano, perde il suo vero e s'ingarbuglia. Ma le cose vere intorno a lui restano sempre vere, necessarie e non dette, le cose vanno avanti e finiranno per trovare una lingua loro; mi pare già di sentirla. Tra le martellate che aggiustano il meccano del padroncino. Quando è nato, molti lo considerarono un simpatico meccano per ingegneri. [...] Fin dall'inizio era concepito per saldare fiancate e scocche di differenti modelli, ma un conto è la teoria, un conto la pratica. Oggi nel robogate gli stessi carrelli [...] trasportano le scocche appena graffate di differenti modelli, sotto gli stessi portali, dove appositi sensori distinguono tipo da tipo e attivano la memoria del complesso di operazioni che i robot di saldatura devono compiere su quella sferica scocca» (*Ivi*, p. 191).

L'espressione poetica di Saraccini, diviene così 'testo a fronte' rispetto al linguaggio dell'artificiale e dichiara così la propria forza oppositiva, seppure residuale, di fronte al processo di smaterializzazione del reale. Quanto tenta il personaggio è, pertanto, speculare all'operazione compiuta da Volponi attraverso la scrittura del proprio romanzo del quale dichiara l'impossibilità nel mondo del dominio del capitale e, allo stesso tempo, riafferma il suo potenziale espressivo nel suo stesso atto creativo. Il progressivo svuotamento di ogni linguaggio, che è alla base della crisi del discorso letterario, si configura poi come processo parallelo all'alienazione subita, in primo luogo dagli operai, che l'avvento dell'automazione impone e che si esprime tanto nella doppia scrittura di Saraccini che negli esperimenti poetici di Tècraso. A seguito della denuncia già citata della svalutazione del lavoro operaio a causa della crescente automazione dei processi produttivi, Tècraso, infatti, ricorda come, in tempi in cui ancora il luogo di lavoro conservava la dimensione artigianale dell'officina, egli aveva scritto una poesia dedicata alla fabbrica, «non per presunzione ma per verità e poi per commozione e poi per documento di riconoscimento», ma, aggiunge, «non avrebbe davvero più alcun senso recitarla, perché solo a ripensarla anche da lontano mi sembra più vecchia di Garibaldi».¹¹³ Se, dunque, la poesia non può più essere linguaggio di verità e di conoscenza, poiché il suo rapporto conflittuale e di rispecchiamento è messo in crisi dal dominio tecnologico dell'artificiale, la poesia che resta da scrivere a Tècraso è una lunga serie di negazioni, un'ontologia in negativo che non ha nulla della forza evocativa del montaliano *Non chiederci la parola*, ma è invece resistenza sconsolata e rabbiosa di fronte alla certezza della sconfitta:

¹¹³ *Ivi*, p. 132.

Oggi io dovrei provare a scrivere un'altra poesia. Pressappoco così: Non officina né fabbrica né industria né città, no orizzonte no paesaggio nemmeno viaggi, non case no strada no tram, niente treno né corriera, nemmeno la vecchia miseria, no trasferimenti né turni [...]. No dolore. Nemmeno lavorare.¹¹⁴

Nell'elenco che Tecraso elabora in questo progetto di testo poetico si esprime proprio quell'indistinzione e collasso, il quale è mancanza di senso, che deriva per Volponi dal processo di ibridazione negativa. La convergenza dei tre piani di natura, società e linguaggio, imposta attraverso le forme di automazione e di sublimazione del reale in simulacro, invece di mettere in luce la complessità del sistema, come è per Calvino in *Luna e gnac*, ne viene a negare l'esistenza stessa: parole, macchine e denaro sono fini a se stessi, hanno perso la propria funzione simbolica e mediatrice. Volponi, infatti, afferma come «oggi qualsiasi poeta, specie se grande, non può interpellare la natura» poiché il «dominio dell'artificiale non concede che l'artificio ripetuto e moltiplicato, ordinario o sublime che sia. L'arte è l'artificio dell'arte; il denaro del denaro; la produzione della produzione».¹¹⁵

Il mettere in luce come a fronte di un'apertura nei confronti di una realtà ibrida e discorsiva, che è in Calvino il presupposto alla base dell'interpretazione dei rapporti in cui si pongono luna e neon, vi sia ne *Le mosche* la volontà di attribuire invece la crisi di realtà e di linguaggio proprio alla stessa ibridazione, è dunque necessario ad individuare efficacemente le forze in gioco nel dialogo tra luna e calcolatore. La posizione volponiana, infatti, se non completamente assimilabile ad un determinismo tecnologico, il quale imputi esclusivamente ai calcolatori elettronici la responsabilità dei cambiamenti socio-culturali in

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ PAOLO VOLPONI, *Etna: natura e scienza*, in ID., *Del naturale e dell'artificiale*, cit., pp. 173-174.

atto nell'Italia post-industriale,¹¹⁶ mira tuttavia ad individuare –e quindi allo stesso tempo ad inscrivere– nel nuovo *medium* gli stessi principi secondo cui si sviluppa il capitalismo delle speculazioni finanziarie. Latour attribuisce, infatti, agli attori non-umani la capacità di farsi portatori di una certa moralità, ossia la funzione di imporre un codice di comportamenti –prescrizioni– agli attori umani, sulla base delle funzioni che in tale tecnologia sono state iscritte. A conclusioni simili giunge anche l'elaborazione di Winner, il quale, analizzando ancora le connessioni tra società e tecnologie, rileva come ogni manufatto –dal computer a un ponte autostradale– presenti una propria politica, perseguita grazie alla convergenza tra specifiche caratteristiche inerenti alla tecnologia impiegata e il disegno politico sotteso alla sua realizzazione.¹¹⁷ Che il progetto politico perseguito dal capitalismo industriale si serva dagli attori tecnologici, per imporre la propria logica sulla società, è convinzione comune a Volponi ed emerge con forza da un suo articolo, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 18 febbraio 1983 con il titolo *È troppo disumano il*

¹¹⁶ Donald Mackenzie e Judy Wajcman definiscono così il concetto di determinismo tecnologico: «The single most influential theory of the relationship between technology and society is 'technological determinism'. This is the theory that technology is indeed an independent factor, and that changes in technology cause social changes. In its strongest version, the theory claims that change in technology is the most important cause of change in society. According to technological determinism, technology impinges on society from outside society. [...] So the first part of technological determinism is that technical change is in some sense autonomous, 'outside' of society, literally or metaphorically» (*The social shaping of technology: how the refrigerator got its hum*, cit., pp. 3-4).

¹¹⁷ Langdon Winner articola il concetto di politica dei manufatti mettendo in luce come il ruolo sociale delle tecnologie vada analizzato a partire dalla convergenza di elementi meccanici e ideologia alla loro base: «The theory of technological politics draws attention to the momentum of large-scale sociotechnical systems, to the response of modern societies to certain technological imperatives, and to the ways human ends are powerfully transformed as they are adapted to technical means. This perspective offers a novel framework of interpretation and explanation for some of the more puzzling patterns that have taken shape in and around the growth of modern material culture. Its starting point is a decision to take technical artifacts seriously. Rather than insist that we immediately reduce everything to the interplay of social forces, the theory of technological politics suggests that we pay attention to the characteristics of technical objects and the meaning of those characteristics» (LANGDON WINNER, *The whale and the reactor. A search for limits in an age of high technology*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1986, pp. 21-22).

computer quando fa il capo,¹¹⁸ che rimandano alle riflessioni espresse nelle pagine de *Le mosche* in cui gli operai, spaesati ma soprattutto timorosi di perdere la propria autonomia, assistono all'istallazione di circuiti di automazioni. I due luoghi dell'elaborazione volponiana intorno alla politica degli attori tecnologici presentano notevoli consonanze tematiche e lessicali, come nota Zinato,¹¹⁹ ma soprattutto evidenziano come, seppure tanto i robot che i capi sezioni rappresentino l'autorità, la natura umana degli ultimi li rende inerentemente migliori, in quanto permette uno scontro di classe e un'interazione che è invece negata nel rapporto tra operaio e automatismo. Scrive, infatti, Volponi sulle pagine del «Corriere della Sera»:

Se un robot si scontra ad esempio con un ostacolo imprevisto un operaio che va a bere o che si distrae ad accendersi una sigaretta, si ferma subito rispettoso e stupito, concede nella sua buona educazione cinque secondi di precedenza all'incauto interlocutore e al sesto riprende la propria azione.¹²⁰

L'indifferenza della macchina non concede dunque all'operaio neppure la possibilità di battersi contro il sistema alienante di produzione che essa rappresenta e questa inutilità della lotta contro un nemico che si sottrae si trova replicata nel racconto del fallimento della rivolta di Tècraso. Come avviene in molti degli snodi narrativi del romanzo, anche per quel che riguarda il gesto di ribellione di Tècraso, che lo porterà ad essere espulso dalla fabbrica e poi condotto in carcere con l'accusa di associazione a banda armata, non è riconducibile ad un avvenimento preciso che scateni la violenza del protagonista. Tuttavia, la notizia della sua aggressione verso due guardiani segue, senza

¹¹⁸ Ora leggibile, con titolo mutato, in PAOLO VOLPONI, *Operai e robot*, in ID., *Scritti dal margine*, cit., pp. 124-125.

¹¹⁹ Cfr. EMANUELE ZINATO, *Introduzione*, in PAOLO VOLPONI, *Scritti dal margine*, cit., pp. 9-10.

¹²⁰ PAOLO VOLPONI, *Operai e robot*, cit., p. 125.

nessuno stacco o digressione, le pagine che raccontano dell'installazione in fabbrica dei circuiti di automazione e delle reazioni spaesate e confuse degli operai e appare dunque ad esso connessa.

È interessante notare come, a fronte dello stesso processo di automazione del lavoro di fabbrica, Calvino, nel 1956, pubblichi un racconto umoristico,¹²¹ nel quale finge di ripercorrere le vicende del primo sciopero dei calcolatori contro gli operai, che immagina avvenuto proprio nel 1956 in Minnesota. La protesta, al grido di «Macchine pensanti, pensate ad altro!»,¹²² vede i computer rifiutarsi di mettere la propria capacità cognitiva a servizio del capitale e rivendicare la propria autonomia di soggetti pensanti. Dopo un primo momento di scontro tra macchine e operai, tuttavia, le due categorie finiscono per allearsi con successo contro il padrone, finché, conclude il racconto, «i cervelli pensarono solo umanamente e i cervelli elettronici solo meccanicamente, e il socialismo trionfò nel Minnesota».¹²³ Se Volponi, nel suo articolo sull'impatto dell'automazione in fabbrica, concludeva sottolineando come, nonostante gli abusi di potere operati dai capi reparto, questi, a detta degli operai, «sarebbero preferibili ai computers»,¹²⁴ in Calvino invece, la sconfitta del padrone si attua proprio nella collaborazione uomo-macchina. È ovvio, dal tono divertito e parodico del racconto, che tale prospettiva è frutto in primo luogo di una finzione narrativa volta a far riflettere il lettore sul nuovo statuto che i computer stavano assumendo a metà degli anni Cinquanta; tuttavia, è utile rilevare in questo contesto come,

¹²¹ Si tratta del racconto *Gli automi*, uscito su «Il Contemporaneo» il 23 giugno 1956 e oggi consultabile in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 2244-2246.

¹²² *Ivi*, p. 2244.

¹²³ *Ivi*, p. 2246.

¹²⁴ PAOLO VOLPONI, *Operai e robot*, cit., p. 125.

dati gli stessi attori tecnologici e sociali, la moralità che la scrittura letteraria prescrive ai nuovi *media* non sia frutto di una scelta cogente, ma percorso individuale che si sviluppa a partire dalla poetica personale degli autori.

Dipende dunque dal rapporto che Volponi istituisce tra letteratura e nuovi *media* la convergenza di dato meccanico e discorso capitalistico. Tale confluenza ha come fine una crescita economica slegata dal benessere sociale, che il calcolatore de *Le mosche* rappresenta e che la lingua letteraria, per quanto in forte stato di crisi, ha il potere di smascherare. La luna del dialogo scompare silenziosa, lasciando il calcolatore al suo vaneggiare solitario: non vi è dunque alcuna vittoria del naturale sull'artificiale e neppure alcuna accusa politica diretta che l'astro lunare rivolge allo strumento delle decisioni del capitale. È, invece, attraverso la semplice giustapposizione dei loro discorsi che l'aberrazione del dominio di una tecnologia, asservita al potere, si rende autoevidente, restituendo così alla parola letteraria, attraverso il processo di rimediazione, la capacità di connettere uomo e mondo.

I.4 Contro la mimesi realistica: strategie poetiche e nuovi *media*

Calvino e Volponi affidano entrambi alla luna la funzione di antagonista rispetto ai nuovi *media*, sulla base della tradizione lirica che la sua immagine evoca per chiunque si ponga a guardarla; tuttavia i sistemi di interazione tra corpo celeste e nuove tecnologie, che la loro scrittura mette in luce, si sviluppano, come si è visto, secondo modelli intrinsecamente diversi tra loro. Parallelamente a tali divergenze, individuabili a livello di sviluppo diegetico, è poi da notare come anche il processo di rimediazione a cui la scrittura dei due autori è sottoposta, in conseguenza dell'avvento dei nuovi *media*, segua percorsi

contrastanti per effetto delle loro diverse poetiche. Se, infatti, la ridefinizione della tradizione lirica è agita a livello della narrazione nello scontro tra luna e tecnologie, essa avviene di necessità anche a livello di discorso metaletterario.

Bolter e Grusin, nel loro volume già citato intorno al concetto di rimediazione, individuano nell'immediatezza e nell'ipermediazione gli imperativi estetici che ne guidano il processo.¹²⁵ Tali concetti non sono termini opposti che si escludono reciprocamente, ma si implicano l'un l'altro, in quanto, al fine di raggiungere una perfetta mimesi realistica – l'immediatezza– è necessario l'impiego di raffinate tecniche rappresentative – l'ipermediazione– che creano un senso di naturalezza, tuttavia artificioso. I *media* che sfruttano, invece, l'esibizione delle proprie strategie linguistiche –dai codici manoscritti illuminati, alle pagine web in cui convergono testi scritti, video e files audio–, dichiarando così la propria medialità, hanno anch'essi come fine la trasparenza, intesa nel senso di esperienza la più completa ed esaustiva possibile della realtà, la quale però si vuole raggiungere per accumulo e stratificazione di linguaggi invece che attraverso una mimesi realistica. L'assunzione di una delle due strategie rappresentative, dichiarano Bolter e Grusin, dipende dal rapporto contestuale che lega ogni *medium* alla totalità dei linguaggi e costituisce, quindi, una presa di posizione, insieme etica ed estetica, riguardo alle strategie rappresentative dei *media* vecchi e nuovi, rispetto ai quali s'intende differenziarsi o conformarsi.

¹²⁵ JAY DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation: understanding new media*, cit. I due autori, nel capitolo iniziale, definiscono le due strategie rappresentative come «contradictory imperatives for immediacy and hypermediacy [...] a double logic of *remediation*. Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them. [...] Both new and old media are invoking the twin logics of immediacy and hypermediacy in their effort to remake themselves and each other» (*Ivi*, p. 5).

Il rifiuto tanto di Calvino che di Volponi della mimesi realistica, nella raffigurazione dello scontro tra luna-letteratura e nuovi attori tecnologici, è, dunque, analizzabile come commento metaletterario al rapporto che i nuovi *media* analizzati in questi testi –l'insegna luminosa e il calcolatore– istituiscono con la realtà che rappresentano. Papini, infatti, sottolineando l'estraneità dell'elaborazione letteraria dei due autori rispetto all'«astrazione nel limbo aristocratico del metalinguaggio»,¹²⁶ rileva come, approdo comune per essi, sia, invece, il riconoscimento delle «potenzialità di un linguaggio e di una realtà fantastica radicata sì nel proprio referente concreto, ma aperta a soluzioni nuove, diverse e, soprattutto, non precostituite».¹²⁷

Tanto *Marcovaldo* che *Le mosche del capitale* –e nello specifico il dialogo qui preso in esame– esibiscono, infatti, un linguaggio ipermediato, che dichiara in maniera esplicita il carattere artificiale della rappresentazione letteraria. Calvino, attraverso la lingua convenzionalmente lirica che attribuisce al suo protagonista, all'uso di nomi altisonanti propri dell'epica cavalleresca e, ancor più, attraverso il tono fiabesco, a metà tra l'apologo e la vignetta umoristica, denuncia apertamente la letterarietà dell'universo narrato. Ciò, tuttavia, non coincide affatto con una sfiducia nelle potenzialità espressive del proprio mezzo, ma ha invece il fine di mettere in evidenza il processo di interazione e negoziazione che avviene costantemente tra mondo scritto e mondo non scritto, tra i quali non esiste un legame cogente ed essenziale. La famiglia di Marcovaldo è spettatrice dell'alternarsi di luna e *gnac* e le modalità della loro fruizione rendono esplicita la natura di *performance* di tale conflitto, messo in scena nello spazio teatrale del cielo notturno, inquadrato dalle

¹²⁶ MARIA CARLA PAPINI, *Paolo Volponi: il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997, p.83.

¹²⁷ *Ibidem*.

quinte della finestra del loro appartamento. Linguaggio letterario ed ‘elettrico’ si dichiarano nella loro natura ipermediata e stratificazione semantica, che, infatti, permette ai personaggi letture personali, le quali a loro volta implicano altre tradizioni e altri *media*. La convergenza che Calvino rende qui evidente non mira a un’equiparazione totale fra le due diverse rappresentazioni, quanto piuttosto a dimostrare come, affinché un soggetto si ponga di fronte alla realtà e vi si rapporti, sia necessaria l’intermediazione di un linguaggio, il quale è sempre strumento di approssimazione e d’interpretazione soggettiva e convenzionale. Bolter e Grusin spiegano come la prospettiva lineare della pittura tradizionale preveda uno spettatore che, dal di fuori dello spazio rappresentato, si affacci alla finestra che il quadro raffigura e aggiungono come i *media* digitali tentino, invece, di trasportare lo spettatore all’interno della rappresentazione, annullando tale dicotomia.¹²⁸ Sebbene in anni lontani dall’elaborazione di *Luna e gnac*, l’idea dell’uomo affacciato alla finestra, come metafora della rappresentazione, è rigettata anche dal personaggio calviniano Palomar, per il quale, tuttavia, le basi filosofiche di tale rifiuto sono profondamente diverse. L’impossibilità di una dicotomia soggetto-oggetto, infatti, non è qui frutto di una strategia rappresentativa che abbia realizzato con successo la poetica dell’immediatezza ma conseguenza del carattere testuale dello sguardo stesso.

Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l’io? Di chi sono gli occhi che guardano? Di solito si pensa che l’io sia uno che sta affacciato ai propri occhi come al davanzale d’una finestra e guarda il mondo che si stende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. Dunque: c’è una finestra che s’affaccia sul mondo. Di là c’è il mondo: e di qua? Sempre il mondo: cos’altro

¹²⁸ Bolter e Grusin scrivono: «When a viewer examines a linear-perspective painting, there remains a critical visual distance; the window frame separates the subject from the objects of representation. There are two ways to reduce this distance and so to heighten the sense of immediacy: either the viewer can pass through the window into the represented world, or the objects of representation can come up to or even through the window and surround the viewer. Digital media have experimented with both of these strategies» (JAY DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation: understanding new media*, cit., p. 235).

volete che ci sia? [...] forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo.¹²⁹

Il *medium* letterario e quello rappresentato dalla scritta al neon sono dunque le finestre attraverso cui il soggetto –personaggio o lettore– si pone di fronte alla realtà, la quale, per Calvino, è caratterizzata dal «senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un'attitudine di perplessità sistematica».¹³⁰ La letteratura può essere pertanto strumento di conoscenza proprio in quanto linguaggio in mezzo ai linguaggi e, perciò, dichiarando se stessa attraverso la logica dell'ipermediazione e ponendosi in contrasto antinomico e non dialettico con i nuovi *media*.¹³¹

L'opposizione dicotomica tra linguaggio letterario e discorso del capitale, di cui si fa portavoce il calcolatore, è quanto struttura, invece, la rappresentazione volponiana. Il particolare uso del genere dialogico, infatti, sembra fare riferimento non solo alle *Operette morali*, di cui Volponi assume il tono satirico e pedagogico,¹³² ma anche, considerata la

¹²⁹ ITALO CALVINO, *Il mondo guarda il mondo*, in *Palomar* (1983), ora in *Calvino. Racconti e romanzi*, II, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1992, pp. 968-969.

¹³⁰ ITALO CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. VIII.

¹³¹ È Mario Barenghi a riconoscere il rifiuto di un impianto dialettico alla base della poetica calviniana: «Lo stile di pensiero di Calvino non è dialettico, bensì antinomico: la sua attenzione si concentra sempre sull'interrelazione, sulla dipendenza e sul condizionamento reciproco che si creano fra termini opposti» (MARIO BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 63). Lo stesso rapporto antinomico struttura, a partire del titolo, l'impianto narrativo di *Luna e gnac*, come rileva Jeannet: «[...] the title has already placed in antinomic position two groups of four letters, *Luna/Gnac*. They are separated by a disjunctive 'and' ('e'), which is the equivalent of a vs., but not quite, since it marks also, as an equals sign (=) would, the transition from poetic myth (Marcovaldo's) to technological myth-in-the-making (for Marcovaldo's children)» (ANGELA M. JEANNET, *Under the radiant sun and the crescent moon. Italo Calvino's storytelling*, cit., p. 80).

¹³² Tale ascendenza è rilevata da Zinato, il quale scrive: «L'uso didattico del genere dialogico, costruito sul duplice registro del serio e del comico, è di antica tradizione, ma nella letteratura italiana ha il suo modello nelle *Operette* di Leopardi: al modello leopardiano paiono avvicinarsi due grandi dialoghi relativamente autonomi collocati nel testo delle *Mosche*: quello della luna o del calcolatore (MC, 78-85) e quello del ficus e del terminale (MC, 162-66). Il calcolatore si propone come nuova divinità impassibile, in qualche modo tendente a soppiantare la desueta luna. [...]Dietro al sarcastico gioco di parole del terminale fa capolino l'intento satirico e pedagogico del narratore, il proposito cioè di svelare ai lettori l'esito ultimo di un processo di reificazione» (EMANUELE ZINATO, *Volponi*, Palermo, G.B. Palumbo, 2001, pp. 90-91).

riflessione intorno alla luna, alla scrittura del *Dialogo sopra i due massimi sistemi* di Galileo. Quest'opera, che non ha nulla del dialogo platonico, il quale trae la propria forza dal processo maieutico di confronto delle parti in gioco, è invece basata su un'opposizione tra il portavoce dell'autore, Filippo Salviati, e l'aristotelico Simplicio, opposizione che si rivela strumentale a far risaltare con maggior forza la posizione vincente delle teorie galileiane. Allo stesso modo, il dialogo tra la luna e il calcolatore di Volponi non si concentra sul processo d'interazione tra le due voci, ma esibisce, fin dall'avvio, la superiorità morale del corpo celeste e, quindi, della lingua letteraria, di contro al dominio del calcolatore, luogotenente del capitale.

Il fine didattico e la funzione allegorica di questa rappresentazione –tratti estendibili a tutta l'ultima produzione volponiana– sono messi in connessione da Zinato proprio con il clima socio-politico dell'Italia post-industriale e con la diffusione dei nuovi *media*: «Una volta che l'economia mercantile, già nei primissimi anni Ottanta, s'impose, tramite i *media*, come arbitro e sovrano assoluto della vita sociale e il discorso pubblico divenne totalmente consenziente, all'intervento civile e politico pare vada sostituendosi, in Volponi, il capriccio fantastico e il bestiario allegorico».¹³³ L'assunzione di una lingua ipermediata, che dichiara la propria natura artificiale, viene dunque ad assumere nella poetica volponiana un ruolo ben diverso da quello individuato per Calvino: Volponi attribuisce, infatti, i caratteri dell'immediatezza al linguaggio del calcolatore, al cui discorso artificiale la letteratura può opporsi solo assumendo un'estetica opposta. Il computer, così come il cane robot, si propone, infatti, quale semplice strumento nelle mani dell'uomo, il quale si illude così di dominare la macchina. Tale errore di percezione è conseguenza diretta dell'estetica

¹³³ EMANUELE ZINATO, *Introduzione*, in PAOLO VOLPONI, *Scritti dal margine*, cit., p. 8.

dell'immediatezza assunta dal computer, il quale mira ad occultare il proprio ruolo coercitivo attraverso una perfetta mimesi che renda il proprio mezzo trasparente. La realtà denunciata dal dialogo, dunque, è quella di un genere umano sempre più soggiogato dalle tecnologie, tanto che il calcolatore dice del manager Astolfo: «calcolo i suoi pensieri, dispongo nella pratica le sue operazioni, e anche le controllo».¹³⁴

È possibile individuare come il rifiuto da parte di Volponi verso ogni realismo mimetico si costituisca quale strategia attraverso cui denunciare il processo di sostituzione del reale con l'artificiale. Tornando al concetto di purificazione teorizzato da Latour, infatti, le realtà separate di natura e uomo potevano entrare in contatto, in un «conflitto di bene», attraverso una parola letteraria, che mettesse le cose di fronte all'uomo, rendendole dicibili e quindi vere. In un mondo in cui l'artificiale si è sostituito al naturale, invece, la parola che lo pone in connessione con la società è quella immediata del computer. La mimesi propria del mezzo elettronico è, dunque, strumento della diffusione del discorso irrazionale del capitale. Alla letteratura, pertanto, non resta che negarsi ad ogni rappresentatività, che è anche funzionalità a un sistema di produzione alienante. La negazione della forma romanzo e di ogni rappresentazione letteraria, annunciata a più riprese nelle pagine del romanzo, si giustifica proprio sulla base di questa rimediazione forzata, a cui va incontro la scrittura volponiana. La contraddizione di una letteratura che dichiara la propria fine, infatti, è solo apparente, come esemplifica Papini:

[...] nella sua intenzione prima, questo romanzo sembra volersi porre a negare non solo il suo senso, la sua funzione ma, perfino, la sua stessa possibilità. Ma, paradossalmente, è proprio in ciò che esso si giustifica e prende senso, il senso di una denuncia che, non a caso, lo accomuna, e rimanda, al primo romanzo volponiano, *Memoriale*.¹³⁵

¹³⁴ PAOLO VOLPONI, *Le mosche del capitale*, cit., p. 81.

¹³⁵ MARIA CARLA PAPINI, *Paolo Volponi: il potere, la storia, il linguaggio*, cit., p. 108.

La «finalità satirica e invettivale»¹³⁶ che Manganelli riconosce alla scrittura di Volponi, infatti, non ha come fine lo svuotamento di senso del linguaggio letterario, ma intende assumerlo, invece, come strumento di antagonismo politico. Il fine dichiarato della sua scrittura, afferma Volponi, è quello di «smascherare il potere e rendere viva la lingua, che oggi è catturata, avvinta, prigioniera di quelle centrali uniche che sono i *mass media*»,¹³⁷ una lingua che sia «fuori dalle convenzioni, che condanna, ricorda, critica, istruisce, propone; che non *descrive*, che non *coglie* ma trasfigura, urta, rompe».¹³⁸ La ricerca ontologica alla base della scrittura letteraria volponiana postula un rapporto cogente tra lingua e realtà rappresentata; se tale realtà diviene dominio dell'artificiale, ogni sua rappresentazione mimetica è pertanto linguaggio asservito alla sua ideologia ed ecco che dunque la letteratura, rompendo tale finzione, può tornare ad essere strumento di espressione e rappresentazione e non *medium* auto significante.

All'immagine di una lingua letteraria che "rompe" la realtà, fa da contrasto la formulazione calviniana di una complessità «che cerca d'uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione».¹³⁹ L'approccio di Calvino verso la pluralità dei linguaggi, in mezzo ai quali la scrittura letteraria si pone «allo scopo di tener viva la comunicazione tra essi»,¹⁴⁰ si definisce, pertanto, in relazione alla

¹³⁶ Il giudizio di Manganelli è riportato in EMANUELE ZINATO, *Volponi*, cit., p. 156.

¹³⁷ MARINO SINISBALDI, *Il grande moloch Paolo Volponi*, «Leggere: mensile culturale», 12, giugno 1989, p. 10.

¹³⁸ *Ivi*, p. 11.

¹³⁹ ITALO CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1875.

¹⁴⁰ MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. IX.

concezione di una funzione gnoseologica della letteratura. In un sistema che connette insieme natura, società e testo le connessioni che la lingua istituisce con la realtà esterna non sono mere rappresentazioni, ma atti creativi, giustificati non da una corrispondenza obbligata tra mondo scritto e mondo non scritto, ma dalla convinzione che non esista realtà al di fuori della propria rappresentazione.¹⁴¹ Fatte dunque salve le profonde differenze tra letteratura e lingua delle insegne luminose, Calvino concentra la propria analisi sul sistema d'interazioni fra vecchi e nuovi *media*, al di là di ogni opposizione dicotomica e al fine di indagare la funzione della propria scrittura nel mutato panorama della città elettrica.

Se il processo di rimediazione messo in atto nella scrittura di questi due autori diverge nei presupposti e negli approdi, le due esperienze sono tuttavia accomunabili sulla base della convergenza tra letteratura e nuovi *media* che entrambi individuano, Volponi criticandola, Calvino analizzandola secondo un approccio più aperto. È in considerazione di ciò che l'affermazione di Latour rispetto all'alterità tra testo e macchina sembra entrare in crisi:

There is [...] a crucial difference between texts and machines. Machines are lieutenants; they hold the places and the roles delegated to them, but this way of shifting is very different from other types. In story telling, one calls shifting-out any displacement of a character. [...] Instead of sending the listener of a story into another world the technical shifting-out inscribes the words into another matter. Instead of allowing the reader of the story to be at the same time

¹⁴¹ Nell'ambito di una discussione con Angelo Guglielmi, suscitata dalle posizioni espresse da Calvino in *La sfida al labirinto* (ITALO CALVINO, «Il menabò 5», Einaudi, Torino, 1963), l'autore dichiarava come la necessità a nominare la realtà fosse inscindibile dalla sua esistenza. In contrasto con le teorie formulate dall'*École du regard*, alle quali guardava Guglielmi, Calvino scriveva: «Mi vuoi convincere, Beckett e Robbe-Grillet alla mano, che la realtà non ha senso? Io ti seguo, contentissimo, fino alle ultime conseguenze. Ma la mia contentezza è perché già penso che, arrivato all'estremo di questa abrasione della soggettività, l'indomani mattina potrò mettermi –in questo universo completamente oggettivo e asemantico– a reinventare una prospettiva di significati, con la stessa giuliva aderenza alle cose dell'uomo preistorico che, di fronte al caos di ombre e sensazioni gli baluginava davanti, a poco a poco riusciva a distinguere e definire: questo è un mammoth, questa è mia moglie, questo è un fico d'india, e dava inizio così al processo irreversibile della storia» (ITALO CALVINO, *Corrispondenza con Angelo Guglielmi a proposito della «Sfida al labirinto»*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1771).

away (in the story's frame of references) and here (in his armchair), the technical shifting-out forces him to chose between frames of reference.¹⁴²

Nel momento in cui la tradizione letteraria iscrive nella materia lunare i propri segni e prescrive una particolare lettura a chi la guardi, ecco che la poesia viene a radicarsi fortemente nella realtà materiale e non assolve solamente il compito di trasportare il lettore in universi altri e fantastici. Allo stesso modo, sarebbe erroneo limitare l'impatto delle tecnologie agli aspetti concreti, poiché, come emerge dai testi di Calvino e Volponi, esse assumono un ruolo sociale proprio in conseguenza della capacità di ricevere e imporre determinati immaginari e ideologie: i figli di Marcovaldo, senza lasciare l'abbaino dal quale sono affacciati, vengono trasportati dall'insegna luminosa in *night club* e scenari da Far West. Il concetto di rimediazione, infatti, si pone quale fertile paradigma interpretativo proprio sulla base di questa impossibilità a tracciare confini e differenze senza perdere la complessità delle articolazioni che strutturano il sistema dei *media* in cui la letteratura è implicata.

¹⁴² BRUNO LATOUR, *Mixing humans and nonhumans together: the sociology of a door-closer*, cit., pp. 308-309.

II. Letteratura e cibernetica. La macchina, il corpo e la parola ne *La macchina mondiale* e in *Priscilla*

È del gennaio 2013 l'articolo apparso sulla rivista «Nature» che presenta i risultati delle ricerche, svolte presso lo European Bioinformatics Institute, sulla possibilità di memorizzare informazioni in molecole di DNA sintetizzate in laboratorio.¹ In 153.335 stringhe di DNA sono stati archiviati, per un totale di 739 kilobyte, 154 sonetti di Shakespeare, un articolo di Watson e Crick sulla struttura molecolare degli aminoacidi, un estratto audio dal celebre discorso *I have a dream* di Martin Luther King e una fotografia digitale a colori del laboratorio in cui il gruppo di ricercatori opera. I dati sono stati memorizzati e in seguito estratti con successo, aprendo così la strada ad un non remoto futuro in cui –almeno nelle speranze del gruppo di ricercatori– si potrà salvare il corrispondente delle informazioni contenute ora in un milione di CD in un grammo di DNA.²

I sonetti di Shakespeare e le ricerche di Watson e Crick, trascritti insieme sulla stessa elica di DNA –*medium* che coniuga in sé natura biologica e funzioni tecnologiche– sembrano così essere la più recente applicazione pratica della metafora cibernetica, che lega dati biologici e informativi, aspetti meccanici e medialità. Fin dalla sua prima formulazione da parte di Norbert Wiener, la cibernetica si propose, infatti, di mettere in

¹ NICK GOLDMAN, PAUL BERTONE, SIYUAN CHEN, CHRISTOPHE DESSIMOZ, EMILY M. LEPROUST, BOTOND SIPOS, EWAN BIRNEY, *Towards practical, high-capacity, low-maintenance information storage in synthesized DNA*, «Nature», 494, 7 febbraio 2013, pp. 77-80. L'articolo è però apparso nell'edizione online della rivista il 23 gennaio 2013.

² Questo auspicio per una rivoluzione nell'ambito dei *data storage devices* è espresso da Nick Goldman nel corso di un'intervista rilasciata a John Markoff per il «The New York Times» riguardo alle ricerche condotte dal proprio gruppo (*Double helix serves double duty*, «The New York Times», 28 gennaio 2013. Consultato il 25 luglio 2015. Disponibile all'indirizzo: http://www.nytimes.com/2013/01/29/science/using-dna-to-store-digital-information.html?smid=pl-share&_r=0).

connessione umano e meccanico proprio sulla base della loro capacità di scambiare informazioni, quindi in virtù della loro natura mediale. La celebre definizione di Wiener per cui la cibernetica sarebbe la scienza che studia la comunicazione e il controllo nell'animale e nella macchina³ mette in luce, infatti, i due poli attorno ai quali si concentra l'analogia che porterà, a partire dal secondo dopoguerra, a ripensare i tratti essenziali e fondativi della natura umana. Grazie agli studi portati avanti nell'ambito della nuova scienza cibernetica, le macchine dimostravano, infatti, di poter compiere quelle azioni che erano sembrate fino ad allora appannaggio esclusivo dell'uomo: scambiare informazioni, apprendere ed evolvere, riprodursi. Il biologico e l'artificiale venivano dunque equiparati non solo sulla base di un approccio meccanicista, non certo nuovo all'altezza degli anni Cinquanta, ma in quanto elaboratori di linguaggio, come risultato delle ricerche portate avanti nell'ambito della nascente teoria dell'informazione.

L'impatto che tale mutamento di paradigma venne ad imporre alla concezione della natura umana e alla funzione del linguaggio ebbe un'immediata risonanza ben al di fuori dell'ambito della ricerca scientifica e la metafora dell'uomo-macchina fu recepita, tra rifiuto antropocentrico ed entusiasmo tecnologico, come profezia ed emblema della società dello sviluppo tecnico e industriale degli anni Sessanta.⁴

³ La nota definizione di Norbert Wiener dà il titolo al suo studio, *Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine* (Cambridge, The M.I.T. Press, 1948, 1961), in cui esplicita i fondamenti teorici della nuova scienza cibernetica, al cui centro vi è infatti l'interesse per i flussi di informazione e il modo in cui questi regolano i rapporti tra mondo organico e meccanico.

⁴ L'influenza della metafora cibernetica a livello socio-culturale venne riconosciuta fin da subito dal fondatore della disciplina, Norbert Wiener, il quale mostrò grande interesse per le implicazioni socio-politiche dei suoi studi. Nel suo volume *The human use of human beings* (1950), versione divulgativa del precedente *Cybernetics* (1948), metteva in luce fin dalle prime pagine la ricaduta sociale delle proprie teorie: «It is the thesis of this book that society can only be understood through a study of the messages and the communication facilities which belong to it; and that in the future development of these messages and communication facilities, messages between man and machines, between machines and man, and between machine and machine, are destined to play an ever-increasing part.» (NORBERT WIENER, *The human use of*

Fu, dunque, in questo contesto che la scrittura di Calvino e Volponi si aprì alle suggestioni suscitate dagli studi sugli automi e alle loro implicazioni per quel che riguardava tanto l'indagine filosofica sull'essenza umana che per le conseguenze che una mutata concezione del linguaggio veniva ad avere sull'elaborazione letteraria. Nel 1965 Volponi pubblica il suo secondo romanzo, *La macchina mondiale*,⁵ narrazione in prima persona di un contadino marchigiano, la quale si svolge parallelamente alla stesura di un trattato, in cui il protagonista postula l'essenza meccanica degli uomini e la loro creazione da parte di automi-autori. Di appena un anno posteriore è l'inizio dell'elaborazione del racconto tripartito, che Calvino pubblica poi nel volume *Ti con zero* nel 1967, dal titolo *Priscilla*, narrazione cosmogonica che partendo dalla riproduzione monocellulare giunge a tratteggiare gli sviluppi di un universo smaterializzato in circuiti di informazione.

Se l'interesse di Calvino per le prospettive che i calcolatori elettronici e gli studi nell'ambito della teoria dell'informazione offrivano alla sua elaborazione artistica è noto – tanto attraverso le sue dichiarazioni di poetica che dalle sperimentazioni nell'ambito della letteratura combinatoria⁶ –, l'impatto della metafora cibernetica sul romanzo volponiano è invece rimasto inesplorato. Le teorie sulla genesi e palingenesi meccanica del visionario protagonista de *La macchina mondiale* sono state analizzate in rapporto al più ampio

human beings. Cybernetics and society, introduzione a cura di Steve Heims, London, Free Association, 1989, p. 16). Allo stesso modo, la dimensione sociale della metafora dell'uomo-macchina in senso cibernetico viene rilevata da Ulrich Neisser che, nell'ambito di un intervento nel corso di un simposio tenutosi a Washington nel novembre 1964 sull'impatto sociale della cibernetica a metà degli anni Sessanta, spiega: «The computing machine serves not only as a tool but as a metaphor; as a way of conceptualizing man and society. The notion that the brain is like a computer, that man is like a machine, that society is like a feed-back mechanism all reflect the impact of cybernetics on our idea of human nature» (ULRICH NEISSER, *Computers as tools and metaphors*, in *The social impact of cybernetics*, a cura di Charles Richard Dechert, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1966, p. 72).

⁵ PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, Milano, Garzanti, 1965.

⁶ Cfr. *Introduzione*.

interesse dell'autore per un progresso tecnologico che fosse anche strumento di civiltà, sulla scia dell'insegnamento olivettiano, o attribuite interamente allo stato allucinato del personaggio e, quindi, da leggersi interamente in senso allegorico.⁷

La cibernetica ebbe certo un'incidenza assai maggiore sulla scrittura di Calvino, tanto che la ricezione delle teorie dell'informazione e la concezione di letteratura come processo combinatorio vengono a costituire uno spartiacque nella sua produzione; per quel che riguarda, invece, l'interesse che tale ambito scientifico suscitò in Volponi, è forse più giusto parlare di una suggestione temporanea: certo lo scrittore non era estraneo al settore delle ricerche in campo tecnologico dato il suo ruolo all'interno della Olivetti. Tuttavia la cibernetica non divenne per lui, come fu invece per Calvino, un paradigma su cui basare il rifiuto per l'antropocentrismo e una nuova filosofia del linguaggio, ma piuttosto, come verrà messo in evidenza nel corso dell'analisi, tali ricerche illuminarono per Volponi la speranza di un progresso tecnologico che avesse al centro l'uomo nel senso di un'armonizzazione tra esso e la macchina. Sebbene, dunque, vi sia non solo una divergenza nella direzione degli interessi dei due autori per la cibernetica, ma anche una disparità nella rilevanza che essi assunsero per le rispettive elaborazioni, quanto si vuole indagare qui sono le diverse risposte nei termini di elaborazione letteraria alla concezione dell'uomo come *medium*, inteso in senso di tecnologia e di linguaggio, limitatamente ai testi di *Priscilla* e *La macchina mondiale*. La doppia prospettiva meccanica e testuale, a seconda che

⁷ La necessità di orientare l'interpretazione di questo romanzo ma, più in generale, di tutta la scrittura volponiana secondo una lettura allegorica è espressa da Luperini, il quale nota, infatti, come per Volponi «il montaggio allegorico, [...] permetteva di rappresentare realisticamente il mondo, ma di rappresentarlo nei suoi brandelli, quindi come una totalità frantumata. Che, in altri termini, gli permetteva, da un lato, di essere fedele al suo bisogno di realismo e di rappresentazione del mondo e, dall'altro lato, di restare tuttavia consapevole della crisi e dunque di riprodurre la realtà come un pulviscolo di frammenti» (ROMANO LUPERINI, *Volponi ci manca. Una conversazione con F. Rocchi e A. Tricomi*, in ID. *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida Editore, 2005, p. 117).

l'attenzione sia posta sull'equazione tra uomo e automa o sul linguaggio come passaggio di informazioni e quindi come meccanismo, struttura entrambi i testi, andando ad incidere tanto sul piano delle soluzioni estetiche che per quel che riguarda le implicazioni metatestuali.

Nell'ambito dell'analisi del rapporto tra letteratura e cibernetica, Katherine Hayles, dopo aver messo in luce come le definizioni di testo e corpo condividano la natura materiale di supporto e insieme quella di flusso di informazione,⁸ delinea il carattere contestuale del rapporto che lega i due elementi, qualora interpretati all'interno del paradigma informazionale:

Changes in bodies as they are represented within literary texts have deep connections with changes in textual bodies as they are encoded within information media, and both types of changes stand in complex relation to changes in the construction of human bodies as they interface with information technologies.⁹

Quanto si vuole analizzare nei due testi presi in esame, infatti, è tale doppia funzione di rispecchiamento del mutato statuto dell'informazione –sia nel senso più ampio attribuitogli dalla cibernetica sia ristretto alla più classica nozione di testualità– e di prodotto di tale trasformazione. Se la cibernetica può essere definita, secondo l'opinione di Gordon Pask, come lo studio del flusso di informazioni che avviene tra tutti i *media*, siano

⁸ La tesi che Katherine Hayles sviluppa nel volume *How we became posthuman* è appunto quella della necessità di comprendere la corporalità come elemento fondamentale nell'analisi della rilevanza che la metafora cibernetica ha avuto in letteratura. La sublimazione, infatti, del flusso di messaggi, slegato dal suo supporto materiale, sarebbe una forzatura che non ha connessione con la realtà della trasmissione di informazione. Scrive infatti Hayles: «the human body is understood in molecular biology simultaneously as an expression of genetic information and as a physical structure. Similarly, the literary corpus is at once a physical object and a space of representation, a body and a message. Because they have bodies, books and humans have something to lose if they are regarded solely as informational patterns, namely the resistant materiality that has traditionally marked the durable inscription of books no less than it has marked our experiences of living as embodied creatures.» (KATHERINE HAYLES, *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature and Informatics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. 29).

⁹ *Ibidem*.

essi soggetti biologici, meccanici o sistemi cosmologici,¹⁰ il mutamento di prospettiva del sistema di comunicazione e rappresentazione all'interno del quale è inserita la scrittura letteraria implica per essa un ripensamento radicale dei propri mezzi espressivi e della loro funzione.¹¹

Una lettura in parallelo de *La macchina mondiale* e *Priscilla* come opere nate sotto il segno della cibernetica mira, infatti, a collocarne temi, metafore, istanze filosofiche e dichiarazioni di poetica nell'ambito di un processo di rimediazione, che impone alla scrittura letteraria di confrontarsi con un nuovo *medium*: l'uomo.

II.1 Volponi e Calvino nell'era della cibernetica

Sviluppata dagli anni della seconda guerra mondiale, nell'ambito delle ricerche in campo bellico,¹² la cibernetica come disciplina vera e propria venne codificata nei suoi

¹⁰ La definizione di Gordon Pask è riportata da Katherine Hayles a testimonianza della rilevanza che la cibernetica assume per le scienze della comunicazione come parametro imprescindibile dell'analisi dei rapporti uomo-macchina: «For media studies, cybernetics remains a central orientation, represented by approaches that focus on information flows within and between humans and intelligent machines. The connections between media studies and cybernetics is prefigured by Gordon Pask's definition of cybernetics as the field concerns with informational flows *in all media*, including biological, mechanical, and even cosmological systems.» (N. KATHERINE HAYLES, *Cybernetics*, in *Critical terms for media studies*, a cura di William J. T. Mitchell e Mark B. N. Hansen, Chicago, The University of Chicago Press, 2010, pp. 145).

¹¹ L'influenza delle teorie cibernetiche in campo letterario sono state indagate in diversi interventi da David Porush, il quale, pur focalizzandosi soprattutto sulla letteratura americana, analizza a più riprese la scrittura di Calvino considerandola uno degli esempi più alti di scrittura cibernetica. Riguardo l'incidenza che la nuova scienza dell'informazione, in connessione con le scoperte della fisica quantistica, Porush scrive: «Some of the large ideas, call them theories or metaphors –that humans are machines, that the observer affects the phenomenon observed, that information can be quantified– alter the way work is done in art.» (DAVID PORUSH, *The soft machine: cybernetic fiction*, New York and London, Methuen, 1985, p. x).

¹² Due tra le figure più rilevanti della cibernetica, impegnate in campo bellico nel corso della seconda guerra mondiale, sono Alan Turing e Norbert Wiener. Turing lavorò come crittografo per il governo inglese e fu proprio la progettazione di macchine atte a decrittare i messaggi dei servizi segreti tedeschi che lo spinse a considerare la possibilità di utilizzare intelligenze “meccaniche” per risolvere problemi di natura matematica (per un approfondimento cfr: STEFANO FRANCHI, GÜVEN GÜZELDERE, *The second paradigm: the Turing Test, in Mechanical bodies, computational minds. Artificial intelligence from automata to cyborgs*, a cura di Stefano Franchi, Güven Güzeldere, Cambridge, MIT Press, 2005, pp. 56 e ss. Per la storia del coinvolgimento di Turing nelle operazioni di decrittazione per il governo inglese si legga: ANDREW HODGES, *The relay race*,

principi fondamentali attraverso le ricerche di Alan Turing sull'intelligenza artificiale e dal circolo di ricercatori che presero parte alla serie di conferenze organizzate dalla Fondazione Josiah Macy, dal 1948 al 1954, che, sotto la guida di Norbert Wiener, riuniva figure chiave per la disciplina quali, tra gli altri, Claude Shannon, John Von Neumann e William Grey.

È stato riconosciuto come sia possibile ricondurre le elaborazioni di Turing e Wiener ai due aspetti fondamentali della cibernetica, ossia l'esplorazione delle potenzialità dell'intelligenza artificiale e l'analisi della comunicazione uomo-macchina nei suoi aspetti di sistema di organizzazione dell'informazione. L'attenzione per la natura linguistica dell'intelligenza –artificiale quanto umana– è alla base dell'elaborazione del famoso test di Turing, in cui, sulla base delle risposte fornite da due soggetti, un intervistatore deve stabilire chi sia la macchina e chi l'uomo.¹³ Tali ricerche si pongono come diretta derivazione rispetto alle elaborazioni sui processi linguistico-cognitivi avviati da Leibniz, il quale riteneva che «il pensiero fosse un processo simbolico, e che l'unica simbolizzazione in grado di renderne la complessità fosse un particolare tipo di notazione scritta».¹⁴ Turing sviluppa dunque l'idea del computer come macchina il cui compito essenziale sia quello di

in ID., *Alan Turing: the enigma*, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 160-241). Norbert Wiener, durante la seconda guerra mondiale, sviluppò sistemi di puntamento e cannoni antiaerei per la Marina americana. Tale collaborazione con l'industria bellica venne poi sconfessata da Wiener, che si rifiutò sempre di collaborare con l'esercito durante il corso della guerra fredda. Tuttavia, le ricerche in questo campo lo aprirono allo studio delle teorie della probabilità che stava allora elaborando Claude Shannon (cfr. NORBERT WIENER, *Cybernetics in history*, in ID., *The human use of human beings. Cybernetics and society*, cit., p. 25 ss.).

¹³ Per un approfondimento sul test di Turing, noto anche come *imitation game*, cfr. ALAN M. TURING, *Computing machinery and intelligence*, «Mind: a Quarterly Review of Psychology and Philosophy», 59, 1950, pp. 433-460; ALAN M. TURING, *Can a machine think?*, in *The world of mathematics*, a cura di James Roy Newman, Dover Publications, Mineola, New York, IV, 1956, pp. 2100-2123; N. KATHERINE HAYLES, *Prologue*, in ID., *How we became posthuman*, cit., pp. XXI-XIV.

¹⁴ DAVIDE BENNATO, *Le metafore del computer. La costruzione sociale dell'informatica*, cit., p. 49. Per un approfondimento sull'importanza del pensiero leibniziano cfr: DAVID J. GUNKEL, *Lingua ex machina: computer-mediated communication and the tower of babel*, «Configurations», VII, 1, 1999, pp. 61-89.

manipolare segni attraverso un codice binario, che verrebbe così ad essere linguaggio universale –poligrafia universale, nella definizione leibniziana–, portando la metafora di Leibniz della mente come macchina a «visione compiuta e sistematica del mondo e della realtà».¹⁵

L'importanza di Wiener per lo sviluppo della cibernetica va ricondotto in primo luogo alla sua opera di teorizzatore delle linee generali comuni ad una molteplicità di studi che dividevano l'interesse per le teorie dell'informazione, connesse al rapporto tra uomo e macchina. Il forte approccio interdisciplinare che segna tale ambito di ricerche, connettendo biologia e meccanica, matematica e psicologia, si deve infatti a Wiener, così come l'attenzione rivolta alle ricadute etiche e sociali dei risultati in campo scientifico e tecnologico. Accanto al ruolo di padre e teorizzatore della cibernetica, si concentrò, inoltre, sullo studio dei processi di *feedback*, o retroazione, che governano gli scambi tra macchine, uomo e ambiente: dal semplice termostato, che si attiva rispondendo alla temperatura circostante, fino alle macchine più complesse costruite da Wiener, in grado di avviarsi, muoversi e ricaricarsi in continua interazione con le condizioni di luce,¹⁶ tutti questi automi

¹⁵ DAVIDE BENNATO, *Le metafore del computer*, cit., p. 50. L'importanza delle elaborazioni di Leibniz per quel che riguarda il linguaggio inteso come processo combinatorio, riducibile dunque ad un'essenza matematica, è messa in evidenza anche da Norbert Wiener, il quale riconosce al filosofo settecentesco il ruolo di padre della cibernetica: «If I were to choose a patron saint for cybernetics out of the history of science, I should have to choose Leibniz. The philosophy of Leibniz centers about two closely related concepts –that of a universal symbolism and that of a calculus of reasoning. From these are descended the mathematical notation and the symbolic logic of the present day.» (NORBERT WIENER *Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine*, cit., p. 12).

¹⁶ Due esempi di automi costruiti da Wiener sono chiamati *Moth* e *Bedbug* a indicare i comportamenti delle due macchine: la prima veniva attratta da fonti luminose, la seconda era invece progettata per sfuggire da esse (cfr. NORBERT WIENER, *Some communication machines and their future*, in *The human use of human beings*, cit., pp. 163-186). Molte di queste macchine cibernetiche, progettate al fine di studiare i fenomeni di *feedback*, rispondono a simili sollecitazioni luminose e di calore, come le “tartarughe” di William Grey, di cui si parlerà nelle prossime pagine, gli automi che si autoriproducono di John von Neumann, il topo robot in grado di uscire dal labirinto di Claude Shannon. Un'ampia raccolta di immagini, testimonianze sulla stampa dell'epoca e brevi spiegazioni degli automi cibernetiche si rimanda a: *CyberneticZoo.com. A history of*

mostrano di saper scambiare informazioni e modificare il proprio comportamento in virtù della loro capacità di apprendere. Se alla base di tali esperimenti vi sono tanto gli automi settecenteschi che le prime macchine a vapore, in grado di scambiare energia e lavoro, il cambiamento fondamentale è però da porsi nell'introduzione del concetto di informazione, il quale implica poi quello di apprendimento e di evoluzione che porterà alla concezione tanto del computer giocatore di scacchi di Shannon¹⁷, che alle macchine capaci di riprodursi di Von Neumann.¹⁸ Se la metafora dell'uomo come macchina va fatta risalire alle concezioni cartesiane e, ancor più, all'equazione eretica proposta da La Mettrie tra biologia e meccanica,¹⁹ l'attenzione rivolta al passaggio di informazione rispetto a quello di energia ne determina un mutamento cruciale nell'interpretazione:

In several luminous pages in *Cybernetics*, Wiener signals a critical shift in how science understands the living organism. In the nineteenth century it was understood above all as «a heat engine, burning glucose or glycogen or starch, fats, and proteins into carbon dioxide, water and urea.» Wiener and his contemporaries realized, however, that «the [organism's] body is very far from a conservative system, and that its component parts work in an environment where the available power is much less limited than we have taken it to be.» In fact, the nervous system and organs responsible for the body's regulation require very little

cybernetic animals and early robots (Internet). Consultato il: 25 luglio 2015. Disponibile all'indirizzo: <http://cyberneticzoo.com/cybernetic-time-line/>.

¹⁷ CLAUDE ELWOOD SHANNON, *A chess-playing machine*, in *The world of mathematics. A small library of the literature of mathematics from A'h-Mosé the Scribe to Albert Einstein*, a cura di James Roy Newman, New York, Simon and Schuster, IV, 1956, pp. 2124-2133. La macchina in grado di giocare a scacchi è una delle immagini ricorrenti soprattutto agli albori della scienza cibernetica. Tale progetto, infatti, si dimostrava particolarmente adatto alla definizione di intelligenza artificiale sulla base di principi matematici e tecniche combinatorie. Le ricerche di W. Ross Ashby relative alle possibilità di apprendimento di una macchina sono infatti condotte a partire dalla possibilità di un automa in grado di migliorare le proprie capacità di giocatore di scacchi sulla base delle partite compiute (cfr. W. ROSS ASHBY, *Can a mechanical chess-player outplay its designer?*, «The British Journal for the Philosophy of Science», III, 9, 1952, pp. 44-57).

¹⁸ JOHN VON NEUMANN, *Theory of self-reproducing automata*, introduzione a cura di Arthur Burks, Urbana, University of Illinois Press, 1966. Per un'analisi delle teorie di Von Neumann riguardo gli automi si rimanda a: JOHN JOHNSTON, *Von Neumann's self-reproducing automata*, in ID., *The allure of machinic life. Cybernetics, artificial life, and the new AI*, Cambridge-Massachusetts, The MIT Press, 2008, pp. 34-40.

¹⁹ Per un'analisi della rilevanza del pensiero di La Mettrie per quel che riguarda l'origine della metafora uomo-macchina cfr: STEFANO FRANCHI, GÜVEN GÜZELDERE, *The body as machine*, in *Mechanical bodies, computational minds*, cit., pp. 33-40.

energy. As Wiener puts it, «The bookkeeping which is most essential to describe their function is not one of energy.» This “bookkeeping,” rather, is accomplished by regulating the passage of information [...].²⁰

L’uomo come sede della capacità intellettuale di manipolare segni e come soggetto inserito in un sistema basato sullo scambio di informazioni tra automi umani e meccanici sono dunque le due metafore fondamentali su cui si fonda la scienza cibernetica degli anni Cinquanta e Sessanta²¹ ed entrambe queste suggestioni vengono a influenzare il campo dell’elaborazione letteraria, che vede così risemantizzato tanto il proprio linguaggio che i termini entro cui definire l’umano, siano essi applicati al soggetto scrivente o all’oggetto della sua scrittura.²² *La macchina mondiale* e *Priscilla* si inseriscono, dunque, in questo clima culturale testimoniando, pur sulla base di una ricezione assai diversa per conoscenze scientifiche e per intenti letterari dei due autori, una comune necessità di confrontare la propria scrittura con le più pressanti elaborazioni scientifiche portate avanti in quegli anni in tale ambito.

Accanto alla complessa teoria degli automi-autori che generano e riproducono se stessi, la quale Anteo, il protagonista del romanzo di Volponi, elabora parallelamente al

²⁰ JOHN JOHNSTON, *The allure of machinic life. Cybernetics, artificial life, and the new AI*, cit., pp. 26-27.

²¹ L’idea di *feedback* che regola i rapporti tra uomo e macchina viene ad evolversi attraverso gli anni così come il paradigma cibernetico, seppur mantenendo al suo centro l’attenzione verso le questioni intorno all’intelligenza artificiale e le teorie dell’informazione. Per un’analisi di tale evoluzione si rimanda a N. KATHERINE HAYLES, *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature and Informatics*, cit.

²² A tale proposito David Porush, nella sua analisi dei tratti fondamentali della letteratura così detta cibernetica, scrive: «cybernetic fiction mirrors two developments related to this advancing vision: the proposition by formalists that language is a machine and the proposition by cyberneticists that human consciousness and the operation of the brain are mechanics. From this perspective, it is only a short step to view the production of the literary texts as the necessary consequence of the actions of elaborate brain biochemistry and grammars» (DAVID PORUSH, *The soft machine: cybernetic fiction*, cit., pp. 14-15). La stessa idea è portata avanti da Porush in un suo saggio sullo stesso argomento di pochi anni posteriore: «the rise of cybernetics, which quite simply has mathematized and scientized the very stuff of literature: that is, communication and information» (DAVID PORUSH, *Cybernetic fiction and postmodern science*, «New Literary History», XX, 2, Winter 1989, p. 373).

proprio racconto –i cui debiti verso le idee della cibernetica, e soprattutto di Wiener, saranno analizzati in dettaglio nella prossima sezione– sono riscontrabili, infatti, ne *La macchina mondiale* alcuni puntuali riferimenti che testimoniano dell’attenzione di Volponi per la metafora cibernetica. Elemento che permette di porre l’intero romanzo nell’ambito dell’interesse suscitato dallo studio della comunicazione tra uomo e macchina, è fornito dall’occasione esterna che avrebbe ispirato la scrittura del romanzo, ossia l’incontro di Volponi con Pietro Maria Vallasciani –P.M.V.– autore reale del trattato pseudo-scientifico citato nell’opera. Pur non volendo addebitare un’eccessiva importanza alla vicenda umana di quest’uomo per quel che riguarda l’elaborazione de *La macchina mondiale*, poiché essa appare più uno spunto che non il vero oggetto del romanzo, è tuttavia da rilevare come le ricerche autodidatte di questo marchigiano, emigrato a Ivrea per lavorare alla Olivetti, siano da collocarsi nell’ambito della scienza cibernetica. Lo ricorda, infatti, Corrado Stajano, il quale aveva conosciuto di persona il P.M.V. del romanzo:

Era uno dei geniali inventori che popolano il mondo. L’universo, secondo lui, non era altro che una grandissima macchina con gli uomini dentro che hanno la funzione di anima pensante. Pietro Maria Vallasciani, nato quarant’anni prima a Grottazzolina, in provincia di Ascoli Piceno, dalla vita inquieta e tribolata, aveva inondato il mondo con quel suo trattato, l’aveva inviato alle università, alle accademie delle scienze, ai professori di cibernetica in Italia, negli Stati Uniti, altrove. Qualcuno gli aveva dato retta, l’Università di Bristol, il Massachusetts Institute of Technology di Boston, poi tutto era andato a monte e P.M.V. si era sentito vittima del fato.²³

L’attenzione per l’uomo come calcolatore in senso cibernetico che informa gli studi, per quanto eterodossi, di Pietro Maria Vallasciani è rilevata dallo stesso Volponi, nel ritratto che delinea del proprio corregionale:

Avevo conosciuto un personaggio che da certe colline marchigiane, anche se della Marca del sud e non della Marca di Urbino, era venuto a Ivrea. A Ivrea, perché? Perché a Ivrea si

²³ CORRADO STAJANO, *Il capitale umano di Volponi*, «Corriere della Sera.it», 2 febbraio 2014. (Consultato il 25 luglio 2015). Disponibile all’indirizzo: <http://lettura.corriere.it/il-capitale-umano-di-volponi/>.

facevano ricerche sulle macchine nuove, sui calcolatori, e lui aveva un'idea che gli uomini fossero delle macchine costruite da esseri che erano venuti sulla Terra, avevano costruito l'uomo come macchina imperfetta e l'avevano lasciata al suo destino. L'uomo era stato programmato come macchina da questi costruttori in questo modo malamente con queste imperfezioni. Lui pensava: «Se io arrivo a capire i programmi e a migliorarlo, l'uomo sarà in condizione perfetta»; cioè si proponeva di fare una macchina perfetta, che era la «macchina mondiale».²⁴

Se non è possibile certo far coincidere le idee di Volponi con quelle dell'ispiratore del proprio romanzo, sarebbe tuttavia altrettanto fuorviante accogliere l'interpretazione che, a fronte di un rispecchiamento dell'autore nel proprio personaggio, unanimemente rilevato dalla critica, sia per quel che riguarda il lirismo linguistico che la forte spinta utopica,²⁵ vi sia poi un completo scollamento per quel che riguarda invece gli interessi tecnico-scientifici. Essendo essi, infatti, uno dei fulcri attorno a cui si struttura l'ideologia de *La macchina mondiale*, appare difficile ritenere che gli studi cibernetici di Anteo pertengano unicamente all'ambito della finzione letteraria e siano messi in scena da Volponi con il solo fine di dare consistenza alle idee e al personaggio di questo scienziato-filosofo.

Sempre nell'ambito dei riferimenti al discorso avviato dalla cibernetica in quegli anni, specificamente per quel che riguarda il tema degli automi, sono da leggersi le allusioni di Anteo all'anatra meccanica di Jacques de Vaucason e alle tartarughe di Willian Grey, che eccitano la sua fantasia e lo convincono nella prosecuzione dei suoi studi. L'anatra di Vaucason, di cui il protagonista vede la riproduzione in uno dei libri che

²⁴ PAOLO VOLPONI, *Scritti dal margine*, cit., p. 168.

²⁵ Uno dei primi lettori de *La macchina mondiale* a rilevare come il personaggio di Anteo si faccia espressione di istanze linguistiche e ideologiche dell'io dell'autore è Pier Paolo Pasolini nella sua recensione al romanzo *Un piccolo "Vangelo" anarchico* («L'Europa letteraria», 6, maggio-giugno 1965, ora in PIER PAOLO PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), pp. 2448-2453). Per un discorso più articolato sul rapporto di rispecchiamento che lega Volponi al personaggio di Anteo cfr. LINDA HUTCHEON, *The theme of linguistic identity: «La macchina mondiale»*, in ID., *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Lauriel University Press, 1980, pp. 104-117.

Liborio, il prete suo sostenitore e amico, gli fa recapitare per aiutarlo nella stesura del suo trattato,²⁶ è uno dei più interessanti automi settecenteschi. Andato perduto l'originale, abbiamo testimonianza del suo funzionamento grazie alla descrizione contenuta nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert: composta di oltre quattrocento pezzi, l'anatra meccanica non solo riproduceva i movimenti dell'animale, ma era in grado di beccare dei semi che, attraverso un complesso sistema di digestione all'interno dell'automa, venivano poi espulsi.²⁷ Così come gli automi settecenteschi si collegano, attraverso un rapporto di diretta precedenza, sia per gli aspetti tecnici che per i risvolti filosofici, ai primi robot, così Anteo viene stimolato tanto dall'anatra meccanica che dalle moderne tartarughe di Grey, che ispireranno, anni più tardi, anche le riflessioni dell'alter ego calviniano Palomar ne *Gli amori delle tartarughe*.²⁸ William Grey fu uno dei primi ricercatori a costruire delle macchine cibernetiche che funzionassero secondo l'idea di *feedback* e le sue tartarughe – chiamate così per la forma data loro dal guscio protettivo apposto sopra i circuiti – erano in grado di muoversi in direzione delle fonti di luce, seguendo il bisogno di ricaricarsi

²⁶ PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., p. 49.

²⁷ Per un approfondimento sul funzionamento dell'anatra meccanica di Vaucason si rimanda a: CESARE ROSSI, *Una breve rassegna sugli automi: la meccanica che ha preceduto i robot*, I, in *Atti del 1° Convegno Nazionale di Storia dell'Ingegneria*, Napoli 8-9 marzo 2006, a cura di Alfredo Buccaro, Giulio Fabricatore, Lia Maria Papa, Napoli, Cuzzolin, 2006, pp.737-749.

²⁸ Calvino non cita esplicitamente gli automi di Grey, eppure, a chiusura del racconto in cui il signor Palomar osserva l'accoppiamento di due tartarughe nel proprio giardino, le sue riflessioni non possono che apparire come frutto della suggestione verso questi animali cibernetiche: ««Quali siano le sensazioni di due tartarughe che s'accoppiano, il signor Palomar non riesce a immaginarselo. Le osserva con un'attenzione fredda, come se si trattasse di due macchine: due tartarughe elettroniche programmate per accoppiarsi. Cos'è l'eros se al posto della pelle ci sono piastre d'osso e scaglie di corno? Ma anche quello che noi chiamiamo eros non è forse un programma delle nostre macchine corporee, più complicato perché la memoria raccoglie i messaggi d'ogni cellula cutanea, d'ogni molecola dei nostri tessuti e li moltiplica combinandoli con gli impulsi trasmessi dalla vista e con quelli suscitati dall'immaginazione? La differenza sta solo nel numero dei circuiti coinvolti: dai nostri recettori partono miliardi di fili, collegati col computer dei sentimenti, dei condizionamenti, dei legami tra persona e persona... L'eros è un programma che si svolge nei grovigli elettronici della mente, ma la mente è anche pelle: pelle toccata, vista, ricordata» (ITALO CALVINO, *Palomar*, in ID., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 889).

attraverso l'energia luminosa che li alimentava, e di superare gli ostacoli posti sul loro percorso.²⁹ La lettura sul «Il Messaggero di Roma» della notizia relativa alle tartarughe di Grey³⁰ è accolta da Anteo come conferma alle proprie teorie, tanto da spingerlo a recarsi subito dopo dal prete del paese per esporgli le tesi raccolte nel proprio trattato.

Le attualità in campo di ricerche tecnico-scientifiche entrano dunque nel romanzo a collocare le ideazioni –più filosofiche che realmente scientifiche– del protagonista in un più ampio clima culturale. Così il riferimento al lancio dello Sputnik, salutato da Anteo come nuova cometa per una società liberata e, insieme, come sprone a perseguire nelle proprie ricerche,³¹ sebbene si giustifichi certo con un entusiasmo più volte ribadito dal personaggio –qui specchio dell'autore– per il modello sovietico, è certo da collocarsi nella fascinazione per l'avvento di un mondo regolato da macchine informazionali. Lo sputnik mandato in orbita aveva, infatti, la funzione di raccogliere informazioni da comunicare all'uomo sulla terra, come una sorta di macchina cibernetica lanciata nello spazio.

Che l'attenzione di Volponi per le elaborazioni in campo scientifico non fosse di tipo superficiale, ma si ponesse in dialogo con la sua ricerca in campo letterario, è stato

²⁹ Per una spiegazione dettagliata del funzionamento delle tartarughe di Grey cfr. JOHN JOHNSTON, *The allure of machinic life. Cybernetics, artificial life, and the new AI*, cit., pp. 47-53.

³⁰ Il momento è così rievocato da Anteo: «[...] avevo trovato nel Messaggero di Roma l'articolo di uno scienziato inglese il quale raccontava come fossero state costruite due tartarughe elettroniche che andavano avanti per conto loro, sapendo evitare ostacoli e scegliere la strada, e che avevano addirittura la capacità di ricaricarsi quando avvertivano che la loro batteria stava per esaurirsi» (PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., pp. 66-67).

³¹ La rilevanza storica che ebbe il lancio dello Sputnik viene reduplicata dall'importanza sul piano narrativo che esso viene ad assumere. Anteo decide, infatti, di lasciare il proprio paese e di andare a Roma per cercare di portare il proprio trattato all'attenzione di scienziati e professori proprio sull'onda dell'entusiasmo provocata dalla missione spaziale sovietica: «Finché la prima macchina liberatrice, come avevo aspettato, fu proprio sciolta per il cielo: lo sputnik rosso che trapassava ogni coperta dell'inferno e del paradiso, che rompeva sopra le nostre teste gli spicchi della confusione e costringeva anche i contadini miei vicini ad alzare la testa. Era la vera macchina della liberazione per tutti, l'angelo più alato che fosse mai apparso» (*Ivi*, p. 124).

recentemente rilevato da Zinato, il quale fa addirittura coincidere questo cambio di prospettiva con la stesura de *La macchina mondiale*. Scrive infatti Zinato:

Fra il 1964 e il 1965 si registra una netta svolta nella riflessione letteraria di Volponi. Dopo aver pubblicato *Memoriale*, generato dall'urgenza del lavoro in fabbrica, lo scrittore-dirigente olivettiano si rivolse al genere del romanzo filosofico, utopico e scientifico. [...] La latitudine gnomica del testo venne variamente valutata dai pochi interpreti disposti a rilevarla, poiché il romanzo fu accomunato da quasi tutti un po' sbrigativamente a *Memoriale*. Gli appunti autografi superstiti, relativi all'ideazione del testo, attestano invece (con la prima comparsa del termine chiave *fantascienza*) l'esordio dell'intento cosmogonico e utopico nella narrativa di Volponi, il serrato confronto tra macchinismo "felice" e arcaica realtà contadina, la concezione dell'uomo come "grande esplosione" [...].³²

La fiducia in un futuro possibile in cui l'avvento delle macchine fosse strumento di progresso e di civiltà per la costituzione della «nuova Accademia dell'Amicizia»,³³ auspicata da Anteo, è, infatti, l'elemento che distanzia maggiormente l'impianto ideologico de *La macchina mondiale* non solo dal romanzo precedente, in cui la fabbrica con i suoi ritmi alienanti finiva per sopraffare il personaggio di Albino, ma anche dal successivo *Corporale*, in cui, alla fiducia nel progresso tecnologico, viene a sostituirsi l'angoscia e la ribellione verso un mondo dominato dall'artificiale, che ha fatto della guerra atomica il proprio emblema, atteggiamento che poi caratterizzerà anche le prove successive. *La macchina mondiale*, dunque, si pone da questo punto di vista come un *unicum* nella prosa volponiana e tale atteggiamento di positiva apertura verso la convivenza tra uomini e macchine rilevato da Zinato, la quale non deve di certo essere intesa come una ingenua e incondizionata adesione di Volponi alla meccanizzazione della società, appare proprio in linea con il disegno utopico e il principio di armonizzazione tra naturale e artificiale che guida il pensiero di Wiener. Nella prefazione alla traduzione italiana del 1953 di *The*

³² EMANUELE ZINATO, «*Un pianeta senza moneta*»: *cosmogonie volponiane: utopia, scienza e letteratura*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», XIII-XIV, 2003-2004, p. 10.

³³ La definizione di «nuova Accademia dell'Amicizia» si trova fin dall'avvertenza apposta al romanzo e, quindi, come espressione da attribuire al signor P.M.V.

Human use of human beings, Gino Sacerdote, unendosi al monito di Wiener, scriveva, infatti: «che l'essere umano, aiutato dalla macchina, possa sviluppare le sue facoltà migliori, senza divenire egli stesso una macchina vivente. E che l'umanità tutta tenda a una forma di civiltà che non sia la civiltà della formiche».³⁴

Una lettura de *La macchina mondiale* in parallelo alle elaborazioni in campo cibernetico non mira dunque a snaturare la scrittura volponiana –che se accolse suggestioni e metafore scientifiche non ne fece mai il proprio fondamento gnoseologico come fu per Calvino–, ma vuole essere verifica a livello testuale di quelle dichiarazioni di orientamento critico fatte da Volponi in *Le difficoltà del romanzo*, discorso pronunciato nello stesso anno di pubblicazione de *La macchina mondiale*, nell'ambito delle conferenze dell'Associazione Culturale Italiana.³⁵ Volponi, nel quadro della rivendicazione della difficoltà della propria scrittura, di contro alle accuse mosse al suo ultimo romanzo, analizza diffusamente la rilevanza delle ripercussioni di natura socio-culturale delle scoperte in campo scientifico, le quali sopravanzerebbero in questo la sociologia e la psicologia. Le scienze, infatti, «modificando il concetto stesso di vita, tempo, natura, spazio, e accingendosi a fornire o fornendo già alcune di quelle risposte sul destino dell'uomo per le quali ha lavorato in passato la filosofia»³⁶ insegnano anche allo scrittore un nuovo atteggiamento verso la propria materia:

Le nuove scienze matematiche, fisiche, biologiche, cosmologiche seguono principi e metodi che mi sembrano esemplari anche per un letterato: indicano l'ansia e il metodo della ricerca e

³⁴ GINO G. SACERDOTE, *Prefazione*, in NORBERT WIENER, *Introduzione alla cibernetica*, traduzione di Dario Persiani, Torino, Einaudi, 1953, p. 10.

³⁵ PAOLO VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo*, «Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana 1965-1966», XVII, 1966, pp. 27-41.

³⁶ *Ivi*, p. 34.

anche una posizione nuova rispetto ai risultati che sono da considerare più importanti per i loro significati che per la loro organizzazione sintattica.³⁷

Se il fatto che una delle altre due conferenze dell'Associazione Culturale Italiana per l'anno 1965-66, pubblicata nello stesso fascicolo, sia *Com'è nata la cibernetica della mente* di Silvio Ceccato³⁸ potrebbe forse costituire solo una curiosa coincidenza, è comunque possibile concordare con Franco Vazzoler sulla necessità di connettere lo scritto volponiano con il più ampio discorso sul rapporto tra natura e scienza,³⁹ che andava articolandosi in quegli anni su riviste quali «Il Menabò» e «Civiltà delle macchine» e che aveva in Calvino uno dei suoi teorizzatori più attenti.⁴⁰

Se per *La macchina mondiale* è stato necessario ricostruire le connessioni –almeno le più evidenti– con il campo delle ricerche tecnico-scientifiche, per poterne poi giustificare un'analisi comparativa con *Priscilla*, che ne collochi tematiche e soluzioni tecnico-narrative come risultati del processo di rimediazione della scrittura letteraria a fronte della diffusione delle teorie cibernetiche, per Calvino le connessioni tra scienza e letteratura sono ormai ampiamente stabilite dalla critica, quando non già dalla riflessione dell'autore stesso.

³⁷ *Ivi*, p. 35.

³⁸ SILVIO CECCATO, *Com'è nata la cibernetica della mente*, «Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana 1965-1966», XVII, pp. 7-25.

³⁹ Scrive infatti Vazzoler: «i temi che Volponi affronterà in *Le difficoltà del romanzo*, uno degli interventi più importanti per comprenderne la poetica, tutto teso a segnare in rapporto al romanzo i limiti della sociologia e della psicologia (della stessa psicanalisi), in definitiva del naturalismo – rispetto alle altre scienze. Il tema, che presuppone un dialogo –qui non esplicitato– con Calvino, e con il Vittorini di *Le due tensioni*, è visto nell'ottica di una non subordinazione della letteratura alle scienze [...]» (FRANCO VAZZOLER, *La fabbrica dei dolori: Albino e Volponi, il memoriale e il romanzo*, in *Nell'opera di Paolo Volponi*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», a cura di Eugenio De Signoribus, Enrico Capodaglio e Feliciano Paoli, 15-16, a. 2004-2005, p. 108).

⁴⁰ Per un'attenta ricostruzione dei rapporti tra sapere scientifico e letterario che si andarono instaurando a partire dal secondo dopoguerra in Italia si rimanda ai capitoli *La «tensione razionale»* e *La civiltà delle macchine* in: PIERPAOLO ANTONELLO, «Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo, cit.

Contributo imprescindibile per l'analisi dell'incidenza che la teoria dell'informazione assume per lui fin dalla metà degli anni Sessanta è il celebre *Cibernetica e fantasmi*, in cui Calvino ipotizza una letteratura prodotta da calcolatori elettronici, testo che farà poi da presupposto teorico ai risultati nel campo della letteratura combinatoria, sia per quel che riguarda l'operazione alla base de *Il castello dei destini incrociati* –e, anche se in maniera meno scoperta, ne *Le città invisibili* e in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*– che per i risultati più sperimentali raggiunti con *L'incendio della casa abominevole*⁴¹ e attraverso la partecipazione al gruppo parigino dell'Oulipo.

La ricettività di Calvino verso le elaborazioni in campo cibernetico è messa in luce da Claudio Pogliano, il quale rileva come il giro di conferenze, che vide l'autore presentare il suo *Cibernetica e fantasmi*, si collochi a sole poche settimane di distanza da un importante congresso organizzato dall'Accademia dei Lincei, tenutosi nell'ottobre 1967, nell'ambito del quale i relatori invitati «s'alternarono a presentare il loro punto di vista sulle implicazioni scientifiche, tecniche e sociali dell'automazione elettronica».⁴² Allo stesso

⁴¹ ITALO CALVINO, *L'incendio della casa abominevole*, cit., pp. 176-193. Dell'esperimento portato avanti da Calvino con *L'incendio della casa abominevole* parla Antonello, riconoscendolo come vero e proprio tentativo di utilizzare le potenzialità del calcolatore ai fini di creazione letteraria: «Tra le carte calviniane rimangono poi le tracce di un primo tentativo di vera e propria letteratura cibernetica, di un'autentica sperimentazione scientifico-letteraria, *L'incendio della casa abominevole*, un vero e proprio proto-esempio di scrittura che prevedeva l'interfaccia effettivo con un calcolatore e la concreta collaborazione di Calvino con un programmatore dell'IBM, William Skyvington. In questa ipotesi di romanzo Calvino non intendeva però usare il computer per generare automaticamente le innumerevoli possibilità racchiuse potenzialmente in una struttura combinatoria (come era stato fatto da Queneau con *Cent mille milliards de poèmes*), ma al contrario per selezionare tra migliaia di possibilità quelle composizioni compatibili con certi vincoli di ordine oggettivo, soggettivo ed estetico. Nella sua implementazione finale, questo programma di potatura elettronica, di filtri anti-combinatori, si fermerà alla sola messa in opera dei soli vincoli logici – come Calvino comunicherà a un convegno su «Scrittori, computer, algoritmi», organizzato dall'ARTA (*Atelier de Reserches Techniques Avancées*) il 15 giugno 1977 presso il Centro Pompidou a Parigi –, rimanendo per tanto un progetto abortito» (PIERPAOLO ANTONELLO, *Contro il materialismo*, cit., pp. 161-162).

⁴² CLAUDIO POGLIANO, *Alla periferia del nascente impero: il caso Italia (1945-1968)*, in *Verso un'archeologia dell'intelligenza artificiale*, a cura di Francesco Bianchini, Stefano Franchi, Maurizio Matteuzzi, Macerata, «Discipline filosofiche», Quodlibet, 2007, p. 109.

modo le riflessioni calviniane appaiono in consonanza con le ricerche in ambito d'intelligenza artificiale, applicata all'elaborazione di testi, che si svolgevano negli stessi anni in Italia, soprattutto ad opera di Silvio Ceccato, i cui interessi in campo cibernetico si concentravano soprattutto sulla natura linguistica dei processi cognitivi. Le macchine costruite da Ceccato, infatti, si presentano quasi come la trasposizione in termini di ricerca tecnologica delle elaborazioni teoriche calviniane in quegli anni: *Adamo II*, del 1956, era un «modello meccanico [che] riproduceva con le sue operazioni la mente umana»⁴³ avendo a disposizione una serie di 23 parole con cui comporre frasi attraverso il processo combinatorio, ponendosi come dimostrazione su base scientifica delle sperimentazioni letterarie calviniane. Così il secondo esperimento del 1960, il *Cronista Meccanico*, macchina che osserva e descrive gli eventi del suo ambiente costituito da un palcoscenico in cui si trovano e si muovono semplici oggetti come un bicchiere, un piatto, una mela, una tartaruga non può che evocare la figura di Palomar.

La composizione di *Priscilla*, avvenuta proprio nel 1967, anno di *Cibernetica e fantasmi* –le cui tesi sono, infatti, riecheggiate con forza nella parte finale del racconto– si colloca dunque, come gli altri testi di *Ti con zero*, nell'ambito del crescente interesse di Calvino per le teorie dell'informazione.⁴⁴ Tuttavia si differenzia dai racconti deduttivi non solo per la presenza del personaggio di Qfwfq, scomparso in questi ultimi, ma per un

⁴³ SILVIO CECCATO, *La mente vista da un cibernetico*, Torino, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1972, p. 153.

⁴⁴ La rilevanza che le teorie dell'informazione vengono ad assumere nella scrittura di Calvino all'altezza dell'elaborazione de *Le cosmicomiche* prima e, in seguito, *Ti con zero*, è rilevata dall'analisi di Kerstin Pilz, che afferma a proposito: «Calvino suggests that information science provides an epistemological model that makes possible the interconnectedness of humanity with the cosmos since the very patterns of its organization are seen as shaping our consciousness [...]» (KERSTIN PILZ, *Mapping complexity: literature and science in the works of Italo Calvino*, cit., p. 22).

doppio sguardo rivolto alle due metafore cibernetiche individuate all'inizio, quella meccanica e quella linguistica. Laddove nei racconti deduttivi si è posti di fronte alla scomposizione del soggetto in puro passaggio di informazioni –esempio più significativo ne è *Il guidatore notturno*⁴⁵– in *Priscilla*, forse anche in conseguenza del carattere cosmogonico del racconto, che spazia dalla nascita cellulare all'informatica, è possibile riscontrare un punto di connessione tra la visione dell'uomo come macchina combinatoria – si pensi anche solamente al riferimento agli automi di Von Neumann nelle citazioni iniziali– e della mente come elaboratrice di segni –esemplificata nella natura linguistica dell'identità di Qfwfq.

Tale doppio binario, individuato fin dall'inizio, guida l'analisi comparativa di *Priscilla* e *La macchina mondiale*, al fine di mettere in luce la complessità di piani su cui viene ad agire l'influenza delle metafore cibernetiche. Scrive David Porush, commentando l'importanza delle teorie dell'informazione sulla scrittura letteraria:

[...] all language is based on metaphor and that metaphors therefore hold the key to deciphering the code of our knowledge, to mapping the hidden vectors of our cosmologies. [...] the structures of our beliefs are founded on the metaphors we have chosen; that is, metaphors are the traces of our fundamental wishes and pretenses.⁴⁶

La scelta di articolare l'analisi secondo i due tratti principali che definiscono il paradigma ciberneticò non vuole dunque mettere in luce un contrasto, ma sottolineare una stratificazione di piani, per quanto, tuttavia, la metafora meccanica, come si vedrà, strutturi con più forza la scrittura volponiana, mentre Calvino si orienti maggiormente verso un'interpretazione che prediliga gli aspetti informativi. È quindi al fine di mettere in

⁴⁵ Per un'indagine puntuale della ricezione delle teorie dell'informazione da parte di Calvino nei racconti deduttivi, accompagnata da un'analisi testuale de *Il guidatore notturno* cfr. DAVID PORUSH, *Cybernetic fiction and postmodern science*, cit.

⁴⁶ *Ivi*, p. XI.

evidenza la natura intrinseca del rapporto che lega corpo –umano, meccanico, testuale– e informazione sulla base del concetto di medialità in entrambi i testi, che l’analisi si serve di una divaricazione per poi ricomporla in complessità.

II.2 La letteratura degli automi: la metafora meccanica in Volponi

La letteratura si è popolata di creature meccaniche, che prendono improvvisamente vita, spesso ribellandosi al proprio artefice, fino, in un certo senso, a partire dal racconto biblico della creazione di Abramo. La presenza in arte di questi automi, perturbanti per la loro partecipazione alla natura umana pur restando altri, si è fatta tuttavia più rilevante in connessione con le scoperte in campo tecnologico a partire dalla rivoluzione industriale ed è poi mutata di segno con l’avvento degli studi sull’intelligenza artificiale. L’automa cibernetico, infatti, non condivide con il proprio creatore solamente la struttura biomeccanica, ma si annette la possibilità creativa, intesa nel senso più ampio di elaborazione di segni e di generazione.

L’equiparazione tra uomo e macchina da parte della cibernetica è, ovviamente, condotta all’interno di un paradigma matematico, il quale interpreta pensiero e linguaggio, e quindi capacità di apprendimento e creazione, in senso limitato e come funzioni quantificabili. Alan Turing, infatti, apre l’articolo *Can a machine think?* con la dichiarazione che, senza una delimitazione dei concetti di ‘macchina’ e ‘pensiero’, la risposta alla domanda sarebbe senza dubbio negativa, in quanto una macchina può sì mimare il comportamento umano, una volta codificato in termini matematici, ma non appropriarsi dell’essenza cognitiva.⁴⁷ Allo stesso modo Norbert Wiener torna spesso a

⁴⁷ Turing, infatti, nel presentare il test detto *imitation game* già menzionato, comincia con il riformulare i

ribadire nelle proprie elaborazioni l'essenziale diversità tra uomini e macchine, qualora analizzate al di fuori del paradigma cibernetico, non solo per scrupoli morali, ma anche per la consapevolezza dei risultati della ricerca scientifica in campo di automi.⁴⁸

Nonostante i distinguo dei ricercatori, l'idea di macchina intelligente venne spesso accolta nell'immaginario letterario come profezia di un futuro prossimo –idillico, o più spesso distopico– in cui l'uomo si trovi a vivere in uno stato di dipendenza dalle macchine, in conseguenza della superiorità di queste. *La macchina mondiale* si pone dunque, fin già dal titolo –che allude però anche al pensiero leibniziano e, per ammissione dell'autore, al meccanicismo seicentesco⁴⁹– in questo filone di letteratura utopica e fantascientifica, pur distaccandosene però nettamente per molti altri aspetti. Sebbene, infatti, come riportato nel

termini della questione: «I propose to consider the question, 'Can machines think?' This should begin with definitions of the meaning of the terms 'machine' and 'think.' The definitions might be framed so as to reflect so far as possible the normal use of the words, but this attitude is dangerous. If the meaning of the words 'machine' and 'think' are to be found by examining how they are commonly used it is difficult to escape the conclusion that the meaning and the answer to the question, 'Can machines think?' is to be sought in a statistical survey such as a Gallup poll. But this is absurd. Instead of attempting such a definition I shall replace the question by another, which is closely related to it and is expressed in relatively unambiguous words.» (ALAN MATHISON TURING, *Can a machine think?*, in *The world of mathematics*, IV, a cura di James Roy Newman, Dover Publications, Mineola, New York, 1956, p. 2100).

⁴⁸ Nel capitolo di apertura a *Introduzione alla cibernetica*, Wiener definisce come le proprie ricerche non vogliano in alcun modo negare la necessità di mantenere un orizzonte antropocentrico a favore di un dominio delle macchine sull'uomo, ma studiarne i modi di interazione per una corretta analisi delle implicazioni scientifiche e sociali. Scrive infatti Wiener: «Il nostro scopo è di spiegare le possibilità della macchina in quei campi che fino a oggi sono stati considerati come dominio esclusivo dell'attività umana, ma anche di mettere in guardia contro i pericoli di uno sfruttamento grettamente egoistico di queste possibilità, in un mondo in cui, agli uomini, debbono importare soprattutto le cose umane. È certo che con l'introduzione delle nuove macchine dovremo modificare molti aspetti del nostro tradizionale costume di vita; ma queste macchine hanno importanza secondaria rispetto a tutti quei valori cui occorre richiamarsi per una giusta valutazione degli esseri umani, per il loro benessere e per il loro impiego umano e non come succedanei di seconda qualità delle possibili macchine del futuro.» (NORBERT WIENER, *Introduzione alla cibernetica*, cit., p. 16).

⁴⁹ La spiegazione data da Volponi dell'idea alla base della scelta del titolo *La macchina mondiale* è riportata da Zinato, che la ricollega all'idea di *machina mundi* leibniziana e al meccanicismo cartesiano: «Il titolo stesso, lucreziano oltre che cartesiano, induce a pensare al libro come a un apologo scientifico-filosofico. Il nucleo gnoseologico del testo è dato infatti –come ammette esplicitamente l'autore– da un'equazione tra il corpo e la macchina ripresa dal meccanicismo del Seicento. "Questo titolo l'ho preso dalla letteratura scientifica seicentesca. Allora era un'espressione corrente che significava sia il grande meccanismo del cosmo sia il grande inganno del mondo"» (EMANUELE ZINATO, "Un pianeta senza moneta". *Cosmogonie volponiane: utopia, scienza e letteratura*, cit., p. 10).

già citato studio di Zinato,⁵⁰ tra le parole chiave appuntate tra le carte preparatorie al romanzo, Volponi includesse ‘fantascienza’, la storia di Anteo e l’elaborazione del trattato sugli automi-autori è saldamente ancorato ad una rappresentazione realistica, seppur straniata, della realtà italiana di quegli anni.⁵¹

Il trattato scientifico, elaborato dal protagonista del romanzo, si sviluppa a partire dalla convinzione della natura meccanica dell’universo che «gli uomini non sono creature del cielo ma macchine fabbricate da altri uomini, anzi da altri esseri che adesso abitano altrove o che sono addirittura estinti».⁵² Queste tesi, così espresse, non sembrano differire dalle tante che strutturano la letteratura fantascientifica: esseri superiori hanno creato l’uomo come una sorta di *cyborg*, il quale attende il ritorno dei suoi creatori in vista di una palingenesi che curi i mali della Terra. Se questa è, al fondo, la speranza di Anteo Crocioni, ne *La macchina mondiale* la fiducia nell’esistenza di un particolare tipo di macchine cibernetiche, gli automi-autori, non è sufficiente a fare dell’opera un romanzo di fantascienza: Anteo, infatti, è il solo personaggio a credere a tale teoria e non è, inoltre, una voce affidabile per il lettore, a causa della sua psiche turbata.⁵³ L’implausibilità del mondo degli automi-autori anche a livello intradiegetico conferisce, dunque, a tale teoria il carattere di interpretazione filosofica più che di finzione fantascientifica e, infatti, quando,

⁵⁰ Cfr. nota 32.

⁵¹ Nella prefazione al romanzo, infatti, Volponi avverte: «Le persone e gli avvenimenti di questo romanzo sono inventati, anche se i riferimenti alla realtà storico-sociale sono molteplici, sebbene mai rappresentativi di situazioni particolari» (PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., p. 5).

⁵² PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit. p. 26.

⁵³ Per un’analisi della psicologia di Anteo e della rilevanza che il suo particolare stato mentale ha per la scrittura del romanzo cfr. GUIDO SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in *Il coraggio dell’utopia*, a cura di Massimo Raffaelli, Ancona, Transeuropa, 1997, pp. 77-119.

durante il suo primo incontro con il giovane seminarista Liborio, Anteo chiede quale campo di studi dovrebbe approfondire a vantaggio del proprio trattato, la risposta è: «la filosofia, la filosofia teoretica».⁵⁴

È quindi da stabilire come alla base dell'idea degli automi-autori vi sia il concetto di macchina cibernetica e non semplicemente un'idea meccanicistica dell'uomo in senso più ampio, come potrebbe apparire ad una prima analisi.⁵⁵ Fondamentali per la definizione di automa-autore di Anteo sono, infatti, i concetti di *feedback* e di apprendimento, propri, appunto, delle macchine cibernetiche. L'idea dell'uomo come automa-autore, antinomia il cui significato sarà indagato più avanti, si fonda sulla sua natura meccanica –«guardavo i miei piedi e capivo che qualcuno li aveva fabbricati»⁵⁶– che non è però fissa e immutabile, ma in contatto continuo con quella «moltitudine di autori; cioè di una popolazione primaria, assente, che stesse a guardare da lontano [...] per un controllo appena prudenziale».⁵⁷

Questo presupposto, esplicitato da Anteo fin nelle prime pagine del libro, e che tornerà ossessivamente durante tutto il corso del racconto, coniuga l'idea di retroazione come passaggio di informazioni, teorizzata da Wiener, con quella di apprendimento, evoluzione e rigenerazione applicata alle macchine e sviluppata, come già visto, da Turing e da Von Neumann. Questi due concetti sono espressi da Anteo in una delle pagine del

⁵⁴ PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit. p. 26.

⁵⁵ Che l'idea di macchina sviluppata da Anteo si differenzi da quella tanto del macchinario industriale con cui si era scontrato il personaggio del romanzo precedente quanto dal progetto dell'automa settecentesco, è messo in luce da Gabriele Fichera. Senza giungere a mettere in connessione gli automi-autori con il complesso delle teorie cibernetiche, Fichera sottolinea tuttavia la particolare funzione che Volponi assegna alle macchine del suo secondo romanzo. Cfr: GABRIELE FICHERA, *Gli usignoli del capitale. Volponi e le macchine*, «Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana», a. XIV (2012), pp. 281-289.

⁵⁶ *Ivi*, p. 10.

⁵⁷ *Ibidem*.

proprio trattato citata nel romanzo e, se messi in connessione alle teorie cibernetiche, per quanto conservino quel tono profetico, che caratterizza costantemente la lingua del personaggio, vengono ad assumere una loro fondatezza scientifica e non appaiono più come i deliri di una mente malata:

In sostanza noi non facciamo altro che eternare la legge che governa l'universo, la quale esige che un'opera fatta di materia organica e poi organizzata in una costruzione sufficiente, per poter vivere deve riprodursi e per poi resistere deve ricostruirsi in forme sempre più evolute attraverso la rivoluzione di successive civiltà progressive; contrariamente a quanto è stato creduto finora ogni forma di automa-autore può costruirne un'altra superiore a se stessa, altrimenti dovremmo pensare che così come siamo non abbiamo una fine e quindi neanche un principio.⁵⁸

La capacità ricettiva ed evolutiva dell'uomo è determinante, dunque, a distinguerlo dagli animali –i quali sono visti come macchine più semplici, non in grado di migliorarsi⁵⁹– e a garantire l'evoluzione che si realizzerà, negli auspici di Anteo, attraverso la costruzione di macchine migliori dell'uomo stesso, «che magari riescano a portare l'uomo al loro livello e ad alzarlo sempre più riuscendo esse a costruire macchine sempre migliori». ⁶⁰ Il sistema che lega autori primi e uomo-macchina ricalca dunque da vicino la definizione di cibernetica come scienza del controllo e dell'informazione, che Anteo riformula nell'auspicio di un contatto con i propri creatori:

⁵⁸ *Ivi*, pp. 68-69. Il corsivo è nell'originale a segnalare la natura di citazione dal trattato scientifico.

⁵⁹ In linea con l'opinione dello stesso Wiener, il quale riconosce la superiorità umana sugli altri animali, sulla base della sua capacità linguistica che ne fa dunque una macchina più elaborata, anche Anteo ritiene che gli animali siano degli automi dal meccanismo semplice e limitato. Dall'osservazione dei movimenti meccanici di un cane egli, infatti, deduce la sua natura di abbozzo, precedente alla progettazione della complessa macchina dell'uomo: «Chi poteva aver inventato il cane e costruito il cane con quella sua meccanica elementare pur dotandolo di tutti gli organi che hanno anche gli uomini, se non uno che provasse a fabbricare una macchina e intanto sperimentava, disegnava degli abbozzi, costruiva dei piccoli progetti pensando sempre di fare l'esperienza, di prendere la mano ed il pensiero per arrivare alla costruzione di una macchina più ambiziosa che aveva in mente?» (*Ivi*, pp. 29-30).

⁶⁰ *Ivi*, p. 83.

Pensavo che la mia mente essendo stata fabbricata da questi automi-autori dovesse essere da loro ben conosciuta, almeno in tutte le sue parti se non in tutte le sue possibilità, a che, comunque doveva avere di sicuro un punto adatto a ricevere da loro, automi-autori, uno stimolo se non il comando di una operazione perfetta. Mi ponevo allora il problema se oltre a ricevere, la mia mente avrebbe potuto trasmettere e mettersi a contatto con gli automi-autori [...].⁶¹

Il concetto cibernetico di *feedback* viene assunto sulla base di quella che appare come una fede religiosa a base scientifica: investita di una fiducia in una sorta di principio ultraterreno, Anteo spera, infatti, di mettersi in contatto con gli autori per riceverne un aiuto a dimostrare ai propri increduli compaesani, e soprattutto alla moglie, che ha deciso di lasciarlo, stanca dei suoi deliri pseudo-scientifici, che «io avevo ragione sulla genesi e quindi potevo avere ragione anche sulla palingenesi». ⁶² Tale dimensione utopica e trascendente, analizzata più avanti, in cui viene costantemente calata l'idea di *feedback* in senso cibernetico, non annulla tuttavia la sua rilevanza all'interno della definizione di automa accolta dal romanzo. Anteo, infatti, in quanto automa-autore, non tenta la comunicazione unicamente con i propri creatori, ma, come il personaggio mitologico da cui prende il nome –il gigante Anteo, figlio di Poseidone e Gea, imbattibile finché a contatto con la terra– sembra trarre la propria forza dal passaggio di informazioni che lo connette al proprio ambiente, con cui, significativamente, si apre il suo racconto:

Il mio pensiero e la mia materia, le lacerazioni che si producono all'interno, nel tracciato della mia macchina e nell'accensione dei diversi commutatori, mi tengono anche vicino alle cose e ai fatti che camminano intorno a me [...].⁶³

⁶¹ *Ivi*, p. 100.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 7.

In un sistema che si fonda sullo scambio di informazioni tra automi, in vista di un futuro migliore e completamente meccanico, Anteo inizia a sperimentare il proprio potere di controllo sulle macchine semplici degli animali – «Davo un calcio alla scrofa e sapevo che essa rispondeva con un grugnito»⁶⁴ – per poi rivolgersi agli automi umani, prima fra tutti alla moglie Massimina. Il ruolo di autore che Anteo si arroga, in conformità con le concezioni espresse nel proprio trattato, sembra così essere alla base della violenza e del dispotismo che manifesta contro la donna. A commento delle deposizioni dei propri compaesani, nell'ambito del processo che lo vede imputato per violenze alla moglie, Anteo spiega come tali dichiarazioni siano dettate dalla limitatezza del punto di vista di chi vede gli uomini «soltanto come nemici o come parenti o come innamorati, cioè accecati da un sentimento prevalente, e mai come un oggetto della loro possibile meditazione e conoscenza».⁶⁵ Le norme sociali, contro cui il protagonista si scaglia più volte nel corso del romanzo, guiderebbero i rapporti tra gli uomini in senso utilitaristico ed edonista, che poi è quello stesso atteggiamento che Anteo riscontra nel rapporto tra uomo e macchine e che, con le proprie teorie, si propone di cambiare.⁶⁶ La contraddizione tra l'auspicio

⁶⁴ *Ivi*, p. 31. Il controllo che Anteo esercita sulla scrofa, al fine di dimostrare a se stesso come l'animale sia una sorta di macchina che risponde alle sollecitazioni esterne, è lo stesso che il personaggio impone sopra gli animali che ritrae nell'ambito dei propri studi scientifici. Anteo, disegnando un cavallo che vede dalla finestra mentre pascola nel campo vicino casa, sente come tra lui e il soggetto del suo studio si instauri uno scambio di flussi di energia che mette così in comunicazione automa umano e animale: «se disegnavo il cavallo dei miei vicini [...] vedevo che questo cavallo si innervosiva come se fosse stato stimolato dalle forze che io perdevo e che la sua forza, così aumentata, lo torturava [...] vedevo in queste narici ribollire la sua forza che poi scivolava via [...]. Allora ero io che venivo preso da questa forza e, mentre disegnavo il cavallo, ne ero dominato» (*Ivi*, p. 117).

⁶⁵ *Ivi*, p. 20.

⁶⁶ Anteo si oppone all'idea di uno sviluppo tecnico-scientifico che si fondi su un pensiero utilitarista: l'uomo deve costruire macchine sempre più evolute non perché grazie ad esse egli possa liberarsi da lavori gravosi e quindi concedersi una vita più facile ed oziosa. Il progresso meccanico ha per Anteo una base profondamente etica e su di esso si fonda lo sviluppo civile della società. Per questo motivo egli afferma: «Debbo dire che io non credo banalmente nelle macchine e nel loro avvento e che esse possano costruire, al servizio dell'uomo o

dell'avvento dell'Accademia dell'Amicizia tra tutti gli uomini e le violenze contro la moglie trova così una sua logicità, all'interno del sistema di ragionamento di Anteo, nel fatto che Massimina è per lui un automa-autore e, in quanto tale, oggetto dei suoi studi e conferma delle sue teorie. Fin dal racconto del primo incontro con la ragazza sulla piazza del mercato, infatti, Anteo si pone chiaramente nel ruolo di autore primo, il quale dà forma e movimento alla creatura amata, che lo guarda sotto il sole con gli occhi «che andavano come le sferette di un orologio». ⁶⁷ La serie di verbi causativi – «farle aprire la bocca, farla ridere e farla camminare», «la feci salire», «la feci aspettare» ⁶⁸ – mettono così in evidenza la sensazione di onnipotenza di cui si trova investito Anteo al cospetto da Massimina, il quale non ammette «movimenti o negazioni; movimenti che non fossero lo srotolarsi di quella carica che io stesso avevo dato a lei; giusti e remissivi come appunto poteva essere il corso delle sfere nei suoi occhi o il tirare delle spalle in alto e in basso». ⁶⁹ L'immagine di Massimina, costruita «togliendo le parti più tenere a quei monticelli di terra», ⁷⁰ non è volta ad esprimere attraverso una metafora iperbolica la perfetta consonanza della ragazza con l'ideale femminile di Anteo, ma testimonia della natura di automa che egli le riconosce e,

anche da sole, una società progressiva. Tutt'al più esse possono costituire, se uno è fermo all'idea utilitaristica delle macchine al servizio dell'uomo, un'altra volta una moltitudine di servi e di contadini che lavorino per esseri autoritari.» (*Ivi*, p. 82). Al contrario, l'entusiasmo di Massimina di fronte alle macchine agricole (cfr. *ivi*, pp. 87-88), che Anteo acquista per trebbiare il grano al servizio dei proprietari terrieri dei dintorni, mette in luce come, nell'ottica gretta ed utilitaristica condivisa dalla gente di Serra, il valore del progresso meccanico sia connesso unicamente alla produzione di ricchezza che ciò può portare.

⁶⁷ *Ivi*, p. 60. Anteo riconosce immediatamente Massimina come una propria creatura e, quindi, come una conferma del proprio ruolo di automa-autore: «Mentre andavo con la motocicletta, portando dietro Massimina, mi pareva di averla costruita io come un mucchio dolce e animato di gentilezze, con le sue pieghe remissive e i suoi gomiti e ginocchi che puntavano in confidenza contro il mio corpo. L'avevo costruita io con il disegno più bello, al quale avevo atteso, anche senza accorgermene, per tutte le giornate della mia vita» (*Ivi*, p. 62).

⁶⁸ *Ivi*, p. 61 e 62.

⁶⁹ *Ivi*, p. 61.

⁷⁰ *Ivi*, p. 62.

in ragione della quale, si sente attratto da lei. Quello che, infatti, Anteo ricerca invano nella moglie non è tanto l'obbedienza, quanto piuttosto la consonanza, il rispecchiamento. In un sistema in cui il passaggio di informazioni tra autori e automi garantisce la continuità del modello iniziale e insieme la sua evoluzione, il rifiuto di Massimina di aderire alle tesi del marito non è solamente un reato di opinione, ma viene a mettere in crisi il fondamento stesso delle teorie di Anteo, il quale scrive: «mi illudevo, mi nutro della convinzione che lei fosse veramente un'altra parte di me e non avesse bisogno di discorsi fatti l'uno di fronte all'altra. Infatti, quando la bastonavo io sentivo di soffrire più di lei, tanto per il fatto che la bastonavo quanto per le bastonate». ⁷¹

Questo fenomeno di proiezione, giustificato sulla base degli scambi che avvengono tra Anteo e gli altri automi, si ritrova, in forma uguale e contraria, alla base del rapporto che lega il contadino filosofo al prete Liborio, unica figura del romanzo a nutrire per lui sentimenti di amicizia. Di ritorno da una visita fatta all'amico, Anteo riflette sul senso di invidia che egli prova per Liborio, il quale si è reso in grado di meritare la sua stima. La dichiarazione sembrerebbe semplice frutto di presunzione, la stessa presunzione che gli imputano i suoi compaesani per essersi schierato con il proprio trattato contro le dottrine della Chiesa. Tuttavia se si presta attenzione al contesto in cui è inserita, sembra alludere invece a un significato più profondo. Dopo aver dichiarato la propria invidia per la stima da

⁷¹ *Ivi*, p. 75. Che le violenze di Anteo non siano, al fondo, dirette verso la moglie, ma al suo rifiuto di conformarsi alle idee proposte dal suo trattato e, quindi, espressione di quella grettezza tipica dei suoi compaesani che impedisce il progresso, è confermato anche da altri passi del romanzo. Anteo, nel tentativo di giustificare il proprio comportamento verso la moglie, scrive: «debbo dire che bastonandola non la insultavo, non lei; insultavo soltanto la stupidità del mondo del quale la sua materia era comparsa, la stupidità cioè del mondo della servitù e della miseria, dove il pane e la vita hanno il significato e il posto della libertà di vivere e di costruire come di muoversi e di pensare e soprattutto di credere negli altri» (*Ivi*, p. 72).

parte sua di cui è oggetto Liborio, Anteo, senza soluzione di continuità, inizia a parlare di una statuetta sottratta dalla villa di una nobildonna locale, la contessa Carsidoni:

[...] quasi quasi invidiavo Liborio [...] per quello che lui era di fronte a me, per quella ondata di amicizia e di simpatia che lui riceveva da me. Invidiavo uno che poteva essere ammirato e amato da me. Mi venne in mente, e quasi tra le mani, la statuina e mi salvai dallo sconforto mettendomi a pensare che le mie idee erano ancora dentro di me e che io dovevo ancora esplorarle tutte [...].⁷²

Apparentemente senza alcuna connessione e senza nemmeno un a capo nel testo, la statuina viene accostata alla figura di Liborio. L'importanza di quest'oggetto all'interno della narrazione va ben oltre il fatto che Anteo ne faccia strumento della propria morte, svuotandola e riempiendola di esplosivo. La statuina, infatti, viene rubata da Anteo durante una notte per lui rivelatrice,⁷³ al seguito della quale inizia con nuovo vigore la stesura del proprio trattato; è l'unico bagaglio, insieme a poca altra refurtiva, che porta con sé quando si reca a Roma per tentare gli studi accademici, ma è il solo oggetto che decide di non vendere quando si trova in ristrettezze economiche. Soprattutto, però, Anteo sembra sviluppare con la statuina quel rapporto di perfetta consonanza e rispecchiamento che raggiunge in alcuni momenti con Liborio e di cui non gode mai, invece, con Massimina. Vi è un'espressione ricorrente che permette di interpretare questi tre "personaggi" come automi, con i quali Anteo tenta di entrare in comunicazione: tutti e tre gli mostrano le palme delle mani a significare, in un gesto che ricorda quello tipico di alcune figure sacre, la volontà di un contatto e forse anche l'arrendevolezza delle creature di fronte al proprio artefice. La statuina, non appena portata via dalla villa della contessa Carsidoni, spalanca gli occhi e muove «le piccole palme delle sue mani verso tutta la campagna come faceva

⁷² *Ivi*, p. 223.

⁷³ Cfr. *ivi*, pp. 38-43.

tutta la primavera»;⁷⁴ lo stesso fa Massimina, proprio durante il primo incontro con Anteo, quando cioè sembra ancora possibile una totale consonanza con lui –«contenta di [...] mostrare a me le palme delle sue mani»⁷⁵– e il gesto è evocato e attribuito a Liborio, nell'incontro che poi suscita il sentimento di invidia in Anteo: «io mi aspettavo che lui fosse [...] con le palme delle mani rivolte verso di me».⁷⁶

Le figure di Liborio e della statuina possono essere dunque accostate nello stesso passaggio sopra citato perché condividono la natura di macchina cibernetica, ossia un automa che sappia comunicare e mutare. La statua di Anteo, infatti, si differenzia dagli automi settecenteschi, che riproducono semplicemente il movimento impressogli senza capacità di comunicare con l'esterno. Wiener, descrivendo le figurine semoventi di un *carillon*, come esempio di automa in cui il passaggio di informazione è solo apparente, perché non prevede apprendimento, ma solo ripetizione, le descrive come «cieche sorde e mute e non possono in nulla modificare la loro attività dallo schema predisposto nel modello convenzionale».⁷⁷ La statuina di Anteo, invece, muta continuamente rispondendo alle sollecitazioni dell'ambiente:

[...] appena uscita dal recinto della villa Carsidoni aveva quasi sbarrato i suoi occhi scuri e mosso le piccole palme delle sue mani verso tutta la campagna come faceva tutta la primavera; come se fosse appena dissepolta e proveniente anch'essa da qualche parte di acque e cielo, proprio come la primavera, e come se similmente si intenerisse cambiando colore del dorso e trovando [...] sempre un gesto diverso [...], ma diverso meccanicamente, nel meccanismo vivo come se fosse una goccia d'acqua prigioniera in un regolo, oppure una lente che potesse girare di qua e di là, mutarsi e mutare.⁷⁸

⁷⁴ *Ivi*, p. 43.

⁷⁵ *Ivi*, p. 61.

⁷⁶ *Ivi*, p. 212.

⁷⁷ NORBERT WIENER, *Introduzione alla cibernetica*, cit., p. 24.

⁷⁸ PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, pp. 42-43. Il rispecchiamento tra il personaggio di Anteo e la statuina avviene sempre in momenti cruciali per l'evoluzione del personaggio, a mettere in evidenza come il

Il processo di *feedback*, che qui si avvicina ad una sorta di fusione panica tra statuetta-automa e paesaggio notturno, a replicare l'esperienza del personaggio stesso, in un duplice rispecchiamento, è condizione necessaria all'evoluzione del sistema, che non segue però un meccanicismo ateleologico, ma deve essere guidata da un forte principio morale, che Anteo riconduce al disegno dei primi autori.

Il passaggio dalla fisica meccanica «condizionata dalla natura, con le sue regole e la sua dinamica»⁷⁹ alla filosofia è il difficile problema che viene posto ad Anteo da uno dei professori universitari incontrati a Roma. Egli, in difficoltà sulle prime, trova poi la soluzione postulando la precedenza del fondamento morale rispetto allo sviluppo meccanico, cosicché quest'ultimo non avrebbe necessità di essere giustificato a posteriori. Il modello da cui sarebbe derivato, infatti, «essendo nella sua essenza profondamente morale, avrebbe consentito ogni atto e progresso e perfezionamento delle macchine sempre in senso filosofico e sempre nell'ascesa verso un concetto superiore».⁸⁰ L'essenza morale del disegno che guida e rinnova gli automi autori, su cui si tornerà più avanti, giustifica così l'urgenza, più volte ribadita da Anteo, di «scoprire e poi di dare e di fare esercitare un

destino dell'automa-autore Anteo e del suo doppio siano legato, fino alla decisione estrema del suicidio, che avverrà per esplosione della carica inserita all'interno della statuina. Ritrovata Massimina presso la casa dell'avvocato Frugiferenti, il quale nega ad Anteo la possibilità di vedere la moglie, il protagonista ritrova, infatti, la fedeltà ai suoi ideali e la volontà di non piegarsi al mondo corrotto e borghese di Roma proprio nel volto della sua statuina: «A casa mi misi a guardare la statuina e trovai nella sua faccia confermati questi proponimenti ed anche la lena e la chiarezza. La statuina non si era per niente arresa a Roma, mutando appena, e senza mai interruzioni o salti, alla luce, come se questa luce fosse di San Savino o di qualsiasi altro luogo. Io, come la statuina, dovevo seguire la mia strada e compiere i miei progetti senza cedere niente agli impicci di Roma» (*Ivi*, p. 180).

⁷⁹ *Ivi*, p. 147.

⁸⁰ *Ivi*, p. 150.

pensiero anche alle macchine»,⁸¹ necessità che include anche l'uomo in tale programma di rifondazione etica della società.

La compassione che muove Anteo nei confronti del contadino, incontrato sulla strada per Frontone, si colora così subito di ribellione verso un sistema socio-economico che, per mantenere il privilegio di pochi, riduce gli uomini a macchine cieche e ripetitive. In questo senso meccanica ed etica si fondono, poiché il buon funzionamento degli automi, siano essi umani o artificiali, si pone quale unica garanzia per l'emancipazione sociale. La rassegnazione al destino di sopraffazioni che grava sul contadino è percepita da Anteo, il quale, tenendosi stretto alla schiena dell'uomo e seduto sul sellino posteriore della sua motocicletta, intuisce come la macchina-corpo di questi si regga «con infinita pena e con un tale groviglio di forze che essa appena stava dritta per la fatica di quei contrasti e di tutte le dispersioni».⁸² La sottomissione e la rassegnazione alla sofferenza, che la Chiesa insegna alle masse contadine, e di cui beneficiano le classi alte, è respinta da Anteo come una cattiva gestione dei compiti affidati alle macchine, in contrasto con il principio di emancipazione insito nel modello degli automi-autori:

Io so che se ci sono i contadini e se quella schiena era formata a quel modo, questo è a causa di una organizzazione sociale che si è degenerata nei secoli per l'egoismo e la pigrizia di alcuni. [...] non esiste nella condizione, come nella struttura dell'uomo nessuna colpa e questo dovrà essere cantato ai frati in un modo più chiaro del mattutino. Esiste invece, ed è vero, e questo lo scriverò nel mio trattato [...] una insufficienza nella programmazione delle nostre macchine, cioè nei compiti che ci sono stati affidati.⁸³

Le rivendicazioni di Anteo contro lo sfruttamento dei contadini della sua campagna marchigiana, ridotti pertanto a macchine cieche e incapaci di portare qualsiasi progresso

⁸¹ *Ivi*, p. 77.

⁸² *Ivi*, p. 52.

⁸³ *Ivi*, pp. 53-54.

che possa avere una ricaduta più ampia che non un aumento di profitto per il proprio padrone, risultano così in linea con le stesse preoccupazioni espresse da Wiener, il quale definisce il proprio libro, *The human use of human beings*, come

[...] una protesta contro questa utilizzazione inumana degli esseri umani, poiché sono convinto che impiegare un uomo richiedendogli e attribuendogli meno di quanto comporta la sua condizione umana significa abbrutire questa condizione e sperperare le sue energie. È una degradazione della condizione umana legare un uomo a un remo e impiegarlo come sorgente di energia: ma è altrettanto degradante segregarlo in fabbrica e assegnarlo a un compito meramente meccanico che richieda meno di un milionesimo delle sue facoltà mentali.⁸⁴

In linea con il pensiero di Wiener, l'avvento delle macchine cibernetiche, auspicato nel romanzo volponiano, sembra dunque costituirsi come alternativa di progresso tecnico e civile in opposizione alla situazione di alienazione, determinata da uno sviluppo industriale votato unicamente al profitto, che Volponi mette al centro di tanta parte della propria elaborazione letteraria. La metafora dell'uomo-macchina in senso cibernetico si configura, così, nel romanzo, quale presupposto scientifico su cui rifondare un'etica antropocentrica. Se tale prospettiva mette in luce come l'apertura di Volponi al paradigma cibernetico ne abbia respinto le istanze più rivoluzionarie di messa in discussione di un umanesimo cartesiano, essa si dimostra essere in linea con l'utopia cristiana che guida l'idea di progresso professata da Adriano Olivetti, in cui Volponi riconosceva il ruolo di suo primo e più fondamentale maestro insieme a Pasolini.⁸⁵ È Geno Pampaloni a mettere in luce, infatti, quella che Antonello definisce «l'esplicita vena cristiana nell'ispirazione di Adriano

⁸⁴ NORBERT WIENER, *Introduzione alla cibernetica*, cit., p. 30. Le citazioni da *The human use of human beings* sono sempre tratte dalla versione italiana.

⁸⁵ L'importanza che la figura di Adriano Olivetti ha ricoperto per la formazione culturale di Volponi, offrendogli l'opportunità di prendere parte attiva al suo progetto di sviluppo industriale e culturale che fioriva tra gli anni Cinquanta e Sessanta ad Ivrea, è raccontata da Volponi nel suo dialogo con Leonetti, in cui afferma come «Pierpaolo Pasolini [...] è stato un mio maestro insieme ad Adriano» (cfr. PAOLO VOLPONI, FRANCESCO LEONETTI, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, cit., pp. 34-39).

Olivetti»⁸⁶ e a dichiarare come egli identificasse «il cammino della scienza con quello della verità, le sue conquiste con un'approssimazione ad uno stato di liberazione dal dolore».⁸⁷ Il senso religioso che permea il romanzo, esplicitato tanto nei toni messianici delle dichiarazioni di Anteo che nella presenza ricorrente di immagini bibliche,⁸⁸ può essere dunque ricondotto tanto al sogno utopico dell'esperienza olivettiana, che Volponi non aveva ancora abbandonato all'altezza della scrittura del romanzo, che alla predilezione dell'autore per le figure visionarie e al margine di "diversi", che permetterà, infatti, a Pasolini di definire *La macchina mondiale* come «piccolo vangelo anarchico».⁸⁹

⁸⁶ PIERPAOLO ANTONELLO, *Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, cit., p. 165.

⁸⁷ GENO PAMPALONI, Prefazione a ADRIANO OLIVETTI, *Città dell'uomo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1960 citato in PIERPAOLO ANTONELLO, *Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, cit., p. 165.

⁸⁸ Nel romanzo si trovano rimandi evidenti ad immagini tratte dalla religione cristiana, si pensi, ad esempio, alla profezia di Anteo riguardo la venuta delle macchine sulla terra, immaginata come una declinazione in veste cibernetica del giudizio universale, «un giorno in cui in una grande pianura scavata dalle macchine, gli automi-autori [...] venissero a chiederci i conti, ad emettere un giudizio, a chiedere ragione di come le nostre macchine fossero state usate e perdute» (PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., p. 58). Agli automi-autori sono spesso attribuite le stesse funzioni e attributi di creatore divino, tanto che Anteo arriva a descrivere se stesso come un Adamo a cui i primi autori hanno donato forma e vita: «cominciavo a girare [...] verso un punto che non era il mio, ma che doveva essere il punto misterioso della mia matrice, che ancora mi accompagnava, dalla bocca dell'automa-autore dalla quale sono uscito e che ha soffiato sulla mia macchina» (*Ivi*, p. 160). A questi rimandi alle scritture, fin nelle cadenze della prosa e nella scelta di termini e immagini, si aggiunge la caratterizzazione di Anteo come *figura Christi*, per il tono profetico che caratterizza spesso la sua prosa e il ruolo di capro espiatorio e vittima innocente che si arroga. Anche il prete Liborio, che pur non condivide le idee dell'amico, nel proprio rifiuto esprime una comparazione tra Anteo e Cristo. Egli, infatti, rifiutando l'invito del protagonista a seguirlo in una sorte di igiene del mondo per via violenta, risponde: «Ti prego di tacere,» disse Liborio, «io sono già al servizio di uno che fu bandito, proprio perché voleva lottare contro i potenti.» (*Ivi*, pp. 219-220).

⁸⁹ La definizione pasoliniana si trova nel titolo della sua recensione, pubblicata a ridosso dell'uscita del romanzo, *Un piccolo "Vangelo" anarchico*, («L'Europa letteraria», 6, maggio-giugno 1965, p. 92 e ss. ora in PIER PAOLO PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2448-2453). Un intervento critico su *La macchina mondiale* da parte di Pasolini era stato sollecitato dallo stesso Volponi, il quale temeva il prevalere di interpretazioni che si concentrassero unicamente su un'interpretazione di Anteo come malato mentale e non cogliessero la dimensione di allegoria politica dell'opera (cfr. PAOLO VOLPONI, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di Daniele Fioretti, Firenze, Edizioni Polistampa, 2009, p. 150, lettera del 12 marzo 1965).

L'immagine di Anteo come *figura Christi*, se dunque è connessa al messaggio di palingenesi espresso dal romanzo, la cui natura utopica verrà analizzata in chiusura di capitolo, sembra affrontare uno dei nodi filosofici più dibattuti riguardo l'esistenza di automi meccanici. Wiener dedica, infatti, un intero volume –*God and Golem, Inc. A comment on certain points where cybernetics impinges on religion*– ad analizzare come aspetti riguardanti il funzionamento degli automi cibernetici rivelino profonde analogie con alcune delle idee fondanti della religione giudaico-cristiana.⁹⁰ Uno dei concetti maggiormente indagati è quello di generazione e apprendimento: così come Dio ha creato l'uomo a sua immagine e somiglianza, implicando dunque se stesso nella propria creatura come modello per essa, ma non fornendola di tutti i propri attributi, allo stesso modo l'uomo crea macchine intelligenti, che imitino la sua natura. L'atto creativo, che in principio è solamente appannaggio divino, passa alla creatura attraverso la riproduzione della specie, ma, secondo il pensiero religioso, esso è limitato alle creature viventi in senso biologico. La cibernetica, invece, mira ad estendere, almeno a livello teorico, tale capacità generativa, che implica anche un'evoluzione in senso di approssimazione sempre maggiore al modello primo, per l'uomo quello divino, per la macchina quello umano.

La forte impostazione religiosa che sembra avere il pensiero espresso nel trattato scientifico di Anteo, dunque, oltre ad esprimere la tensione utopica, tipica dell'ideologia volponiana, mette in evidenza anche le connessioni tra cibernetica e religione, così come rilevate dall'analisi di Wiener. La spiegazione che Anteo invia al vescovo riguardo al ruolo

⁹⁰ A prefazione della propria analisi Wiener scrive: «I wish to take certain situations which have been discussed in religious books, and have a religious aspect, but possess a close analogy to other situations which belong to science, and in particular to the new science of cybernetics, the science of communication and control, whether in machines or in living organisms. I propose to use the limited analogies of cybernetic situations to cast a little light on the religious situations» (NORBERT WIENER, *God and Golem, Inc. A comment on certain points where cybernetics impinges on religion*, Cambridge, M.I.T. Press, 1964, p. 8).

degli automi-autori –e che appare come una sorta di aggiornamento dei principi della religione cristiana– che coniughi rifiuto della filosofia materialista e apertura al progresso scientifico, non è solamente una «furberia», come il personaggio la definisce, per convincere il religioso della bontà delle proprie idee. L'interpretazione cibernetica e quella religiosa dell'uomo come creatura creatrice si fondono nell'immagine dell'automa-autore, non in conseguenza dell'immaginazione trasfigurante della mente malata di Anteo, ma proprio per il loro convergere nella meditazione intorno agli stessi quesiti filosofici.

[...] contrariamente a quanto è stato creduto finora ogni forma di automa-autore può costruirne un'altra superiore a se stessa, altrimenti dovremmo pensare che così come siamo non abbiamo una fine e quindi neanche un principio. Dovremmo concludere di far parte di un'opera imperfetta o che tutto sia stato partorito dal capriccio dell'infinito senza uno scopo e una meta immortale; così negheremmo l'esistenza di Dio o di ciò che noi stessi abbiamo così chiamato. Perché solo se noi ammettiamo la perfezione dell'opera dell'universo potremo concepire che l'autore sia perfetto da prima, cioè che la legge che governa quest'opera sia perfetta e che gli automi-autori ne siano gli amministratori. Infatti, quest'opera è tanto perfetta che esime il suo autore da qualsiasi intervento diretto, mentre egli è sempre indirettamente presente in quanto gli amministratori hanno avuto piena libertà d'azione, ma solo per poter servire la legge che governa questo universo.⁹¹

Se gli automi hanno il compito di riprodursi per perpetuare il disegno superiore che è implicato nella loro stessa esistenza, ecco che l'uccisione del figlio di Anteo da parte di Massimina può essere interpretato come il rifiuto che la religione oppone all'idea di generazione meccanica. La mancanza di adesione della donna alle teorie sugli automi-autori è più volte ricondotta da Anteo alla sua fede bigotta, che è poi un altro aspetto di conservatorismo sociale e adesione a valori piccolo-borghesi. Se la motivazione dietro l'uccisione del figlio appena nato è ricondotta da Massimina alla volontà di evitare il rischio che il bambino erediti le «preoccupanti condizioni mentali del padre»,⁹² la

⁹¹ PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., pp. 68-69.

⁹² *Ivi*, p. 269.

privazione che Anteo subisce del proprio diritto di generazione sembra anche alludere alla sanzione di natura religiosa contro le macchine autoriproducentesi. La sua prima reazione alla notizia dell'uccisione del figlio, appresa dai giornali, è espressa come un profondo senso di sconnessione della propria macchina-corpo rispetto al progetto inscritto in lui dai primi autori:

Dopo il mio corpo si irrigidì e la mia mente restò tagliata fuori di me; entrambi senza nessuna possibilità di agire, entrambi per proprio conto, come se tutti i pezzi, perduta ogni intenzione unitaria e finale dei costruttori, ritornassero in libertà dentro e fuori, con o senza la neve.⁹³

Ecco che dunque la decisione di lì a poco di darsi lui stesso la morte non sarà per Anteo espressione di un *cupio dissolvi* di fronte ad una tragedia a cui non riesce a dare senso, ma l'esplicitazione di una vitalità e di un progresso che si oppone proprio a questa morte. Come si vedrà più avanti, infatti, la morte di Anteo si carica di una forza propulsiva che deriva proprio dalla metafora dell'uomo come automa cibernetico in perpetua evoluzione, grazie ai messaggi che lo connettono e lo ricomprendono nella più ampia storia dell'universo.

II.3 Individuo come parola: la metafora informatica in Calvino

Scrive Wiener che «l'individualità umana appare come qualcosa di essenzialmente linguistico»⁹⁴ e aggiunge che essa, in conseguenza degli studi in campo cibernetico, non può più essere ricondotta né a una sostanza animale, né a una qualità di tipo spirituale, bensì va definita «come qualcosa che è in rapporto con qualcosa che partecipa della natura

⁹³ *Ivi*, p. 264.

⁹⁴ NORBERT WIENER, *Introduzione alla cibernetica*, cit., p. 31.

della comunicazione».⁹⁵ Su tale base teorica si fonda la metafora linguistica che accomuna uomo e macchina in virtù della capacità di manipolare segni e scambiare informazioni e che ha le sue radici, come già evidenziato, nel pensiero di Leibniz. Proprio l'idea dell'individuo come parola –che dà il titolo a uno dei capitoli di *The human use of human beings* di Wiener– quale interpretazione conseguente all'applicazione delle teorie dell'informazione allo studio del comportamento umano, è il presupposto teorico alla base della scrittura di *Priscilla*.

L'analisi che Calvino porta avanti intorno alla natura linguistica dell'identità umana si sviluppa secondo due idee fondamentali, che giustificano la confluenza tra organico, meccanico e linguistico: la metafora linguistica applicata al DNA e le leggi di riproduzione organica attribuite agli automi meccanici.⁹⁶ L'importanza di questi due poli di riflessione è messa subito in evidenza dalla scelta delle citazioni che aprono il racconto, tra cui una riporta un passo da *The general and logical theory of automata* di Von Neumann e due sono invece tratte da studi relativi alla genetica e alla struttura del DNA.

Sebbene la metafora che lega genetica e linguistica non sia da connettere direttamente con il campo della cibernetica, essa è assai rilevante in quanto costituisce la rappresentazione più esplicita dell'idea di corpo come *medium*, che accoglie l'idea di identità come flusso di comunicazione salvandone, però, l'aspetto materiale e collocando proprio nella corporalità il fondamento sui cui poggia il concetto di individuo come parola.

⁹⁵ *Ivi*, p. 119.

⁹⁶ Kerstin Pilz mette in luce come l'assunzione da parte di Calvino nelle *Cosmicomiche* del paradigma cibernetico sia cruciale per il ripensamento che egli porta avanti rispetto alla natura del linguaggio e quindi del rapporto uomo-mondo, inteso nel senso di costruzione di identità e possibilità di rappresentazione: «Calvino suggests that information science provides an epistemological model that makes possible the interconnectedness of humanity with the cosmos since the very patterns of its organization are seen as shaping our consciousness» (KERSTIN PILZ, *Mapping complexity. Literature and science in the works of Italo Calvino*, cit., p. 22).

Che l'interpretazione della riproduzione cellulare secondo la metafora linguistica abbia concorso a mettere in crisi la distinzione tra corpo e informazione, proprio a fronte della necessità di mantenere il discorso su entrambi i piani per garantire l'efficacia della metafora, è quanto rileva nella sua analisi sulla nozione di "biomedia" Eugene Thacker, postulando l'inscindibilità dell'atto della comunicazione dal *medium* in cui esso avviene.⁹⁷ Tale concetto, nato proprio in connessione con gli studi sul DNA e la genetica secondo una metafora linguistica, presuppone, nelle parole di Thacker, l'interpretazione delle forme della vita biologica come mezzo e allo stesso tempo come frutto di un processo di mediazione.⁹⁸

L'interpretazione che Teresa de Laurentis fa del titolo della prima parte di *Priscilla, Mitosi*, come doppio rimando al processo di duplicazione cellulare e al concetto di mitopoiesi, pone dunque in rilievo come la coincidenza tra creazione linguistico-letteraria e organica sia esibita quale presupposto teorico allo sviluppo narrativo del testo. De Laurentis concentra la propria analisi sulla tensione tra prassi e poiesi, la quale struttura tanta parte della produzione letteraria calviniana e che, per quel che riguarda le *Cosmicomiche*, si esplicita in modo particolarmente efficace in *Priscilla* e *La spirale*, racconti che Calvino stesso riconduceva ad uno stesso nucleo elaborativo, ma è tuttavia *Mitosi*, secondo la

⁹⁷ A tale proposito Thacker scrive: «Biomedia complicate the notion of information as immaterial through their emphasis on biological materiality. Biomedia are neither quite "things" nor "actions" but a process of mediation that enables "life itself" to appear as such. The impact of this orientation can be witnessed not only in bioscience research but in medicine, economics, security, and culture. In this sense, a consideration of biomedia is relevant for media studies, for it brings together biology, technology, and culture in unique ways. *Biomedia presents a view not merely of biological life as information, but of biological life that is life precisely because it is information*» (EUGENE THACKER, *Biomedia*, in *Critical terms for media studies*, cit., p. 126). La necessità di evitare la scissione tra il flusso incorporeo di informazioni e il *medium* nella sua concretezza biologica e meccanica è il presupposto teorico del volume di Katherine Hayles, *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics* (cit.), in cui analizza l'impatto delle teorie cibernetiche in campo letterario proprio a partire dalla centralità del corpo.

⁹⁸ Cfr: EUGENE THACKER, *Biomedia*, cit., p. 123.

critica, il testo in cui la tensione tra la creazione organica e linguistica trova la sua espressione più compiuta.⁹⁹ La metafora del DNA come alfabeto permette a Qfwfq, infatti, di narrare la propria divisione cellulare come processo di autopoiesi letteraria attraverso la combinazione dei propri cromosomi, tanto da poter dichiarare come la sua identità consista «nell'assortimento o vocabolario delle parole diverse o funzioni che avevo a disposizione».¹⁰⁰

Natura linguistica dei processi organici e interpretazione del corpo come biomedica vengono così a configurarsi come presupposti su cui si fonda la metafora meccanica che equipara essere umano e automa cibernetico. Se organico e linguistico sono accomunabili sulla base dei processi combinatori che ne regolano la riproduzione, le macchine cibernetiche, in virtù della loro capacità di manipolare segni, riproducono in maniera speculare i processi biologici, almeno i più semplici e fondamentali. La citazione da Von Neumann che apre *Priscilla*, infatti, esprime tale coincidenza affermando la possibilità per gli automi cibernetiche di riprodursi generando macchine sempre più complesse e dichiara come «Non ci si deve lambiccare il cervello su come un automa di questo tipo possa

⁹⁹ Teresa de Laurentis scrive riguardo alla convergenza tra creazione organica e narrativa in questi testi: «This story, appropriately entitled “Mitosis” (which means “mitosis” but also plays on a possible “mythosis,” myth-creation, by analogy with poiesis or as a contraction of mythopoiesis) is parallel to “The Spiral” in *Cosmicomics*. As the latter deals with the human activity of doing (il fare), that is to say the praxis, “Mitosis” deals with poiesis, or creation by language (il dire). [...]Whereas “The Spiral” is focused on the product, the result of doing, the message, “Mitosis” is about the code and the process of saying. For both, the teleological motivation is the same –it presupposes the existence of the world, the Other, to which communication is directed and from which comes the impulse to express. Thus the relation between praxis and poiesis is a dialectic one: whether unconscious as in “The Spiral,” or conscious as in “Mitosis,” human activity consists in formal organization and symbolic representation, the two inseparable and dialectic moments of the cultural process» (TERESA DE LAURENTIS, *Narrative discourse in Calvino: praxis or poiesis?*, «PMLA», XC, 3, maggio1975, p. 422).

¹⁰⁰ ITALO CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, in ID. *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 282.

produrne altri più grandi e complessi di lui», in quanto il meccanismo alla base di ciò non è altro che «l'operazione fondamentale nella moltiplicazione delle cellule viventi».¹⁰¹

La citazione da Von Neumann oltre ad esprimere in maniera generale come uomini e macchine condividano funzioni essenziali quali la capacità di creare linguaggio e di riprodursi, mette in luce alcuni aspetti specifici per la definizione di automa, intorno a cui il testo calviniano elabora poi la propria narrazione: il processo di *feedback* come proprietà essenziale della macchina cibernetica, il passaggio di informazioni come principio di riproduzione ma soprattutto di evoluzione, e la genetica come modello per la meccanica sulla base dei processi combinatori.

Il narratore e protagonista Qfwfq fa coincidere la definizione della propria identità – minata dalle continue evoluzioni a cui è sottoposto, che lo vedono trasformarsi da cellula eucariota a cammello nello spazio di poche pagine¹⁰² con il passaggio di informazioni, che avviene all'interno del proprio corpo monocellulare prima, e nel processo di fecondazione e generazione poi. La forma che Qfwfq prende, nel corso delle mutazioni narrate, sembra pertanto regolata da un processo di *feedback*, che subordina la meccanica –in questo caso più specificamente la biologia– all'informatica. In *Mitosi*, infatti, la formazione del nucleo e la sua conseguente scissione vengono presentate come dirette conseguenze fisiche del

¹⁰¹ ITALO CALVINO, *Priscilla*, cit., p. 273.

¹⁰² Attraverso Qfwfq, protagonista delle *Cosmicomiche*, Calvino mette in scena la dissoluzione del personaggio come espressione di un'identità organica e affidabile per il lettore. Egli, infatti, in quanto narratore e testimone dell'evoluzione dell'universo, è definibile, come messo in luce dalla critica, nei termini di funzione narrativa o, come scrive lo stesso Calvino in una nota al manoscritto delle *Cosmicomiche* riportata da Davide Messina, come «una costante stilistica e di rapporto con la realtà» (DAVIDE MESSINA, *Qfwfq as Kafka? Possible-worlds interpretations*, «The Modern Language Review», CVI, 4, ottobre 2011, p. 1009). Per un'analisi del personaggio di Qfwfq e della sua funzione e caratterizzazione all'interno dei racconti cosmicomici si rimanda tanto all'articolo di Davide Messina che a: TERESA DE LAURENTIS, *Narrative discourse in Calvino: praxis or poesis?*, cit. e STEPHEN CHUBB, *I, writer, I, reader. The concept of Self in the fiction of Italo Calvino*, Market Harborough, Troubador, 1997.

crescere e accumularsi di pensieri e desideri di Qfwfq, il quale crea dunque la propria essenza fisica a partire dallo stimolo che il flusso incorporeo di informazioni esercita.

L'importante, ai fini di quello che vi voglio raccontare è quanto di questa mia vita fisica si rifletteva nel nucleo [...] io celavo in me tutto un fittissimo travaglio nucleico che poi non corrispondeva ad altro che al mio benessere esteriore, di modo che, diciamo, più io ero contento d'esser io, più il mio nucleo si caricava della sua densa impazienza, e tutto quello che ero e tutto quello che io andavo via via essendo finiva per risultare nel nucleo ed esservi assorbito, registrato, accumulato in un serpentino attorcigliarsi di spirali [...] cosicché [...] tutto quello che io sapevo lo sapevo nel nucleo.¹⁰³

L'annullamento dell'opposizione tra interno ed esterno, dato fisico e mentale viene comprensibilmente a informare tutta la narrazione di questa prima parte di *Priscilla*, al fine di amplificare il senso di indifferenziazione proprio dell'organismo monocellulare. Tuttavia, la precedenza del pensiero rispetto alla forma si trova anche nel racconto *La spirale*, in cui un Qfwfq mollusco inizia a creare il proprio guscio come conseguenza visibile e concreta del desiderio di significare la propria individualità, facendo così dipendere la propria forma visibile dal flusso invisibile dei messaggi.¹⁰⁴ Specularmente, in *Mitosi*, la divisione cellulare è epifenomeno della smania di Qfwfq di comunicare, desiderio che lo porta a dire se stesso in forma di cromosomi e, quindi, a riprodursi e rigenerarsi. La scelta di descrivere le mutazioni "fisiche" subite da Qfwfq come conseguenza del cambiamento nella quantità di informazione da esso posseduta può essere dunque

¹⁰³ ITALO CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, cit., pp. 278-279.

¹⁰⁴ Il processo di creazione che forma il guscio di Qfwfq in *La spirale* e quello che permette la divisione cellulare dello stesso in *Mitosi* sono accostabili poiché entrambi costituiscono un modo per il protagonista di affermare la propria identità come opposizione all'indifferenziato. Tale processo prevede una creazione concreta di forme in *La spirale*, dove Qfwfq spiega: «Fu allora che mi misi a secernere materiale calcareo. Volevo fare qualcosa che marcasse la mia presenza in modo inequivocabile, che la difendesse, questa mia presenza individuale, dalla labilità indifferenziata di tutto il resto.» (ITALO CALVINO, *La spirale*, in ID., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 212). In *Mitosi*, invece, il discorso viene arricchito dalla coincidenza tra creazione materiale e linguistica, in quanto il protagonista afferma: «me era l'unica parola che conoscevo, l'unica parola che avrei saputo declinare, un vuoto che avrebbe potuto essere me però in quel momento non lo era» (ITALO CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, cit., pp. 277-278).

ricondata alla definizione di automa cibernetico. L'immagine dell'organismo monocellulare, che tenta di organizzare i propri cromosomi, ormai raddoppiati, in una «congestione più equilibrata e ordinata»¹⁰⁵ richiama, infatti, la definizione fluida che Wiener propone di essere umano, inteso come elaboratore della propria identità biologica, in risposta alle sollecitazioni dell'ambiente esterno:

Our tissues change as we live: the food we eat and the air we breathe become flesh of our flesh and bone of our bone, and the momentary elements of our flesh and bone pass out of our body every day with our excreta. We are but whirlpools in a river of ever-flowing water. We are not stuff that abides, but patterns that perpetuate themselves.¹⁰⁶

Essendo la sua struttura fisica e biologica costantemente in mutazione, e quindi non fondante dell'identità umana –o di ogni essere vivente, più in generale– la continuità del modello è preservata nella discontinuità delle forme grazie al principio regolatore dell'omeostasi, ossia, nelle parole di Wiener, «The process by which we living beings resist the general stream of corruption and decay».¹⁰⁷

Il concetto di omeostasi si riferisce alla capacità di un sistema di creare zone di organizzazione che si oppongano all'entropia crescente, postulata dalla seconda legge della termodinamica; il grado di organizzazione di un sistema è dunque pari alla quantità di informazione in esso contenuta. Secondo la teoria dell'omeostasi, inoltre, l'uomo sarebbe una macchina cibernetica in grado di creare informazione e, dunque, ordine attraverso il processo di *feedback* che regola i suoi scambi con l'esterno. Tale garanzia di continuità all'interno di un principio evolutivo è pertanto alla base anche della riflessione condotta da

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 284.

¹⁰⁶ NORBERT WIENER, *The human use of human beings*, cit., p. 96.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 95.

Qfwfq sull'essenza propria e della sua compagna Priscilla, nell'ambito della narrazione sulla riproduzione degli organismi pluricellulari che è *Meiosi*:

[...] di momento in momento io non sono più lo stesso io e Priscilla non è più la stessa Priscilla, per via del continuo rinnovamento delle molecole di proteine nelle nostre cellule attraverso per esempio la digestione o anche la respirazione che fissa l'ossigeno nel sangue. [...] le cellule si rinnovano ma rinnovandosi continuano a seguire il programma stabilito da quelle che c'erano prima e quindi in questo senso si può benissimo sostenere che io continuo a essere io e Priscilla Priscilla.¹⁰⁸

La contraddizione che compone l'identità dei due organismi è da leggersi secondo i principi stabiliti dalla teoria dell'informazione, la quale pone alla propria base la necessità di una continua innovazione che si attui, tuttavia, all'interno di un quadro limitato di possibilità. In un sistema di comunicazione è necessario, infatti, stabilire cosa si qualifichi come messaggio e cosa come rumore *-noise-* pertanto le possibilità di generare informazione dovranno di necessità essere riconducibili ad un numero finito di combinazioni di segni, intesi in senso lato come unità di senso all'interno di un sistema di riferimento. Allo stesso tempo, però, la quantità di informazione prodotta sarà maggiore quanto più innovativo o meno prevedibile sarà il messaggio. Questa interpretazione dell'informazione in termini statistici, assunta come principio fondante della cibernetica, venne elaborata da Shannon, per il quale «the uncertainty of a message stems from the freedom of choice in the selection of a particular message (or set of symbols constituting a message). The greater the number of possible messages, the greater the uncertainty and hence the greater the information value of a single selected message or symbol».¹⁰⁹

¹⁰⁸ ITALO CALVINO, *Priscilla. Meiosi*, cit., p. 290.

¹⁰⁹ JOHN JOHNSTON, *The allure of machinic life. Cybernetics, artificial life, and the new AI*, cit., p. 28.

Ecco che, dunque, l'incontro tra Qfwfq e Priscilla può avvenire sulla base non di ciò che li accomuna, situazione che non porterebbe a nessun aumento di informazione, ma delle loro disuguaglianze, quali elementi differenziali e quindi significanti, che possono garantire così evoluzione e mutazione:

E allora comincia a porsi il problema se il rapporto tra me e Priscilla sia il rapporto tra i soli elementi differenziali, perché quelli comuni si possono trascurare da una parte e dell'altra, – cioè se per «Priscilla» si deve intendere «quel che c'è di particolare in Priscilla rispetto agli altri membri della specie» [...].¹¹⁰

Stabilito, dunque, che il valore dell'informazione aumenta al crescere del grado di imprevedibilità del messaggio trasmesso, è pertanto comprensibile il senso di frustrazione di Qfwfq di fronte alla limitatezza del proprio patrimonio genetico, che non ammette creatività, ma obbliga alla ripetizione di un numero finito di combinazioni, già tutte previste dal linguaggio dei propri cromosomi:

dal momento che io sono io il gioco è fatto, dispongo di un numero finito di possibilità e basta, quello che avviene fuori di me conta per me solo se si traduce in operazioni già previste dai miei acidi nucleici, sono murato dentro di me, incatenato al mio programma molecolare: fuori di me non avrò rapporti con niente e con nessuno.¹¹¹

Per poter dire se stesso in conversazione con l'altro Qfwfq non può che ripetere la propria storia, in quanto «Ciò che i genitori m'hanno detto d'essere in principio, questo io sono: e nient'altro».¹¹² Il carattere antinomico della legge che garantisce il perpetuarsi della specie e quindi il flusso di comunicazione caratterizza la riflessione intorno all'evoluzione in tutte e tre le sezioni di *Priscilla*, secondo il contrasto fra ripetizione e conservazione di contro a mutamento ed evoluzione. A questo proposito è interessante rilevare come la

¹¹⁰ ITALO CALVINO, *Priscilla. Meiosi*, cit., p. 291.

¹¹¹ *Ivi*, p. 292.

¹¹² *Ivi*, p. 293.

stessa antinomia si trovi alla base delle riflessioni che Wiener sviluppa intorno al concetto di uomo come macchina cibernetica. La perpetuazione del modello genetico di generazione in generazione è, infatti, aspetto essenziale nella comparazione tra mente umana e intelligenza artificiale, il cui funzionamento è strutturato in entrambi i casi da quella sorte di *imprinting* che è la memoria della specie o il programma informatico:

L'individualità biologica di un organismo sembra risiedere in una certa continuità di tale processo e nella memoria, da parte dell'organismo, dei risultati del proprio sviluppo passato. Ciò sembra vero anche per quanto riguarda lo sviluppo mentale. Dal punto di vista delle calcolatrici elettroniche, l'individualità di una mente è data dalla ritenzione mnemonica dei primi dati impressi e dal suo sviluppo continuato lungo linee già tracciate.¹¹³

La fedeltà al modello non apre però la via ad una cieca ripetizione –la quale, se applicata alle macchine darebbe come risultato l'automa settecentesco, sul modello già citato della ballerina del *carillon*– ma si coniuga invece con un continuo processo di evoluzione, che permette a Wiener di paragonare l'individualità del corpo a una fiamma, piuttosto che a una pietra, riconoscendogli non la natura di sostanza, ma quella di forma, la quale «può essere trasmessa o essere modificata e riprodotta».¹¹⁴ L'immagine della fiamma come metafora di essenza che permane pur mutando è adottata dallo stesso Calvino nell'ambito della lezione sull'Esattezza, all'interno delle *Lezioni americane*, in cui illustra

¹¹³ NORBERT WIENER, *Introduzione alla cibernetica*, cit., p. 124.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 125. La definizione di individualità umana intesa come forma e non come sostanza è centrale nella riflessione portata avanti da Wiener, poiché una lettura dell'uomo come forma-messaggio, trasmissibile e mutevole, permette di postulare la coincidenza, almeno a livello teorico, tra esseri umani e macchine cibernetiche. Scrive infatti Wiener: «Allorché una cellula si scinde in due, o quando uno dei geni che contengono il nostro diritto alla nascita corporea e mentale si divide in due al fine di preparare la riproduzione cariocinetica di una cellula germinale, abbiamo una separazione della materia che è condizionata dalla capacità del modello di un tessuto vivente a moltiplicarsi. Di conseguenza non vi è alcuna diversità fondamentale di carattere assoluto fra i tipi di trasmissione che possiamo impiegare per l'invio di un telegramma da un paese all'altro e i tipi di trasmissione che, almeno teoreticamente, sono applicabili a un organismo vivente come l'uomo» (*ivi*, pp. 125-126).

il principio contraddittorio alla base della riproduzione degli esseri viventi, attraverso il ricorso agli emblemi del cristallo e della fiamma:

[...] i modelli per il processo di formazione degli esseri viventi sono «da un lato il cristallo (immagine d'invarianza e di regolarità di strutture specifiche), dall'altro la fiamma (immagine di costanza d'una forma globale esteriore, malgrado l'incessante agitazione interna)». Cito dall'introduzione di Massimo Piattelli-Palmarini al volume del dibattito tra Jean Piaget e Noam Chomsky al Centre Royaumont (*Théories du langage – Théories de l'apprentissage*, Éd. du Seuil, Paris 1980). Le immagini contrapposte della fiamma e del cristallo sono usate per visualizzare le alternative che si pongono alla biologia e da questa passano alle teorie sul linguaggio e sulle capacità di apprendimento.¹¹⁵

Gli stessi campi di biologia, linguistica e teoria dell'informazione, che Calvino mette in comunicazione nella scrittura di *Priscilla*, sono posti in connessione nella lezione sull'Esattezza, sulla base del rapporto antinomico tra permanenza e mutazione, memoria e invenzione, che è poi anche presupposto teorico al funzionamento degli automi cibernetici. Tale convergenza sembra dunque giustificare la continuità tra umano e meccanico che Calvino ribadisce tanto nei propri interventi critici che a chiusura del racconto cosmicomico, dove la saldatura tra regno biologico e artificiale assume i tratti di una logica conclusione, più che di una predizione fantascientifica: «Il circuito dell'informazione vitale che corre dagli acidi nucleici alla scrittura si prolunga nei nastri perforati degli automi figli di altri automi: generazioni di macchine forse migliori di noi continueranno a vivere e parlare vite e parole che sono state anche nostre».¹¹⁶

¹¹⁵ ITALO CALVINO, *Esattezza*, in *Lezioni americane*, cit., p. 69.

¹¹⁶ ITALO CALVINO, *Priscilla. Morte*, cit., p. 303. A conclusioni simili Calvino era giunto nel già citato *Cibernetica e fantasmi*, le cui riflessioni, infatti, sono riprese puntualmente in diversi passi del racconto *Priscilla* e si concentrano soprattutto sulle possibilità creative di una macchina scrivente che sostituisca lo scrittore. È però in una lettera a Timpanaro che Calvino formula in maniera più compiuta il proprio rifiuto per una visione antropocentrica dell'universo partendo dall'idea di uomo come *medium*, ossia come uno dei possibili luoghi nei quali avviene il passaggio di informazioni: «Io tendo a vedere nella "storia della materia" [...] dall'atomo più semplice al più complesso, nella storia dell'universo, nella storia della vita, dell'evoluzione, e dell'uomo, un rapporto fra quello che c'è con quel che c'è che è fin dai più elementari livelli un processo di conoscenza-autotrasformazione-memorizzazione (cioè: *lavoro*). Un successivo gradino di questo processo sarà per l'uomo, alla fine del genere umano, trasmettere questa capacità di conoscenza-

Se l'uomo è dunque un *medium*, nel senso tanto di luogo e strumento del passaggio di informazioni quanto di somma dei messaggi trasmessi,¹¹⁷ l'assunzione di tale metafora cibernetica sembra essere quanto permette a Calvino di coniugare rappresentazione antropomorfa e rifiuto dell'antropocentrismo: il modello umano è infatti imprescindibile per la creazione dell'automa meccanico, ma allo stesso tempo la sua assunzione è quanto permette la negazione della specificità della natura umana. Un'altra antinomia opera dunque alla base dell'elaborazione di *Priscilla*, e più in generale della scrittura delle *Cosmicomiche*, ed è quella che Calvino individua nel proprio desiderio di uscire da una prospettiva antropocentrica, pur nella consapevolezza di non poter sfuggire all'essenza umana dei propri discorsi, che non potrebbero esplicitarsi se non all'interno di tale sistema di rappresentazione. Nell'ambito di un'intervista pubblicata su «L'Approdo Letterario»¹¹⁸ Calvino evidenzia come nella scrittura delle *Cosmicomiche* egli non abolisca, infatti, l'umano, ma anzi lo inserisca quale misura e punto di vista nella narrazione di tutti quei momenti della storia dell'universo a cui l'uomo invece non ha preso parte, dal *Big Bang* alla nascita degli esseri pluricellulari. L'antropomorfismo, che informa la rappresentazione

autotrasformazione-memorizzazione che la materia attraverso di lui ha acquisito, trasmetterle vuoi a delle macchine autoriproducendosi, vuoi a delle altre specie animali di questo o di altri pianeti. Solo a quel punto l'episodio umano si chiuderà in attivo, e la storia uscirà dal suo provincialismo antropocentrico. Cioè se il fine dell'uomo è l'umanizzazione della natura, la conquista totale delle forze della materia ecc. questo fine si raggiungerà soltanto quando si sarà compreso che queste sono formule retoriche e che in realtà è la memoria della materia che organizza se stessa attraverso l'uomo, che l'uomo è un "luogo" della materia dove provvisoriamente avvengono certi processi di specializzazione che si ridistribuiranno poi in tutto ciò che esiste cioè quando si sarà compreso o ricompreso che è al lavoro dell'universo che l'uomo necessariamente collabora» (ITALO CALVINO, *I libri degli altri. Lettere, 1947-1981*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 182-183).

¹¹⁷ Nota a proposito Wiener come «l'idea fondamentale della comunicazione è quella della trasmissione di messaggi, e [...] la trasmissione corporea della materia e dei messaggi sia soltanto uno dei mezzi che si possono concepire per raggiungere questo scopo.» (NORBERT WIENER, *Introduzione alla cibernetica*, cit., p. 127).

¹¹⁸ ITALO CALVINO, *Due interviste su scienza e letteratura*, «L'Approdo Letterario», 41, gennaio-marzo 1968, ora in *Una pietra sopra*, cit., pp. 184-191.

di Qfwfq e degli altri personaggi cosmicomici, non è dunque frutto di una scelta stilistica, ma piuttosto l'unico approccio narrativo attraverso cui appropriarsi ed esprimere il non umano, poiché, afferma Calvino, «le storie che scrivo si costruiscono all'interno d'un cervello umano, attraverso una combinazione di segni elaborati dalle culture umane che mi hanno preceduto».¹¹⁹

La storia dell'uomo è per Calvino una semplice tappa di uno sviluppo ben più ampio e la sua comprensione può avvenire solo «lasciandosi inghiottire ai due estremi dalla storia dell'organizzazione della materia, da una parte nella continuità animale [...] e dall'altra nell'estensione alle macchine dell'elaborazione dell'informazione».¹²⁰ *Priscilla* rispecchia così questo flusso continuo delle forme-messaggi e la visione cosmogonica che propone, declinata secondo un principio di antropomorfizzazione della storia della materia, riprende da vicino l'attacco fortemente poetico de *Le roman de la matière: cybernétique et univers* di Albert Ducrocq.

Ignorant l'Univers, ne soupçonnant pas que sa petite demeure constitue l'extraordinaire produit d'une spécialisation, l'homme cherche naïvement des acteurs à sa taille qui lui conteraient le cosmos dans le langage des phénomènes terrestres. Le Soleil, dans sa pensée, effectue chaque nuit un mystérieux voyage en bateau sur une rivière qui le ramène d'ouest en est. L'épopée de l'Univers, les poètes la chantent à l'échelle d'un océan, d'une famille, d'une tradition.¹²¹

Pubblicato nel 1963, anno in cui inizia la scrittura delle *Cosmicomiche*, il libro di Ducrocq era noto a Calvino, così come testimoniato in un verbale di una riunione del 1964, custodito presso l'Archivio Einaudi.¹²² Il suo interesse per questo testo, che ripercorre la

¹¹⁹ *Ivi*, p. 188.

¹²⁰ ITALO CALVINO, *Vittorini: progettazione e letteratura*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 130-131.

¹²¹ ALBERT DUCROCQ, *Le roman de la matière. Cybernétique et univers*, Parigi, Julliard, 1967, p. 10.

¹²² Cfr. PIERPAOLO ANTONELLO, *Contro il materialismo*, cit., p. 150.

storia dell'universo –dalla cosmologia alla biologia cellulare– alla luce delle teoriche cibernetiche, sembra potersi fondare anche nella scelta di Ducrocq di porre all'origine del proprio studio scientifico la capacità mitopoietica dell'uomo, che ricorre a forme antropomorfe per dare senso, attraverso la narrazione, a quanto di incommensurabile a lui vi è nell'universo che lo circonda. La «continuità originaria» che scorre «nell'invisibile distesa delle cellule-programma dove tutte le combinazioni si formano o si disfano all'interno della specie»¹²³ non è tradotta in racconto, ma è alla sua essenza narrazione, in quanto passaggio di informazione attraverso l'automa umano che deve dire per esistere.

II.4 Il discorso metaletterario: identità e linguaggio

La metafora cibernetica fin qui analizzata a livello di immagini e temi –sia che essa prediliga gli aspetti meccanici o quelli informativi che strutturano l'equazione uomo-macchina– incide anche sulle soluzioni stilistiche e narrative delle due opere, all'interno delle quali, pur nella generale e profonda diversità della scrittura, sono rilevabili dei punti di contatto riconducibili, nel loro complesso, al carattere metaletterario che le contraddistingue.

David Porush, enucleando le principali soluzioni retoriche e narrative della letteratura cibernetica, rileva come la metaletterarietà sia uno dei tratti distintivi che caratterizza la scrittura di autori operanti in questo particolare ambito:

[...] not only do these authors confront technology –and in particular cybernetics– thematically, they also focus on the *machinery or technology of their fiction*, remaining uniquely conscious that their texts are constructed of words, that words are part of the larger machinery of language, and that language is shaped by the still larger machinery of their own consciousness and experience. [...] That is, either through the direct intrusion of the authorial

¹²³ ITALO CALVINO, *Priscilla. Morte*, cit., p. 301.

voice or by some more complicated arrangement of formal structures, these texts signal to the reader that they are artifacts of human creation.¹²⁴

Entrambi i testi in esame dichiarano, infatti, fin in apertura, la propria natura letteraria attraverso il riferimento al piano extradiegetico, a cui viene attribuito un grado di realtà, che risulta dunque negato –o almeno messo in crisi– al livello della narrazione. Volponi introduce il proprio romanzo con un'avvertenza in cui dichiara come l'ispirazione gli sia stata fornita da fatti e persone realmente esistenti e attribuisce le idee di Anteo all'elaborazione di un uomo da lui realmente incontrato, stabilendo dunque una connessione tra realtà e finzione. Tuttavia, allo stesso tempo, attraverso questa avvertenza egli viene a sottolineare implicitamente la distanza tra i due piani: invitando i lettori a contattare il signor P.M.V. tramite lui, nel caso di curiosità ulteriori verso le idee espresse nel trattato, Volponi infatti distanzia la propria opera da quella che lo ha ispirato e ribadisce il carattere letterario e non documentaristico della propria operazione. Inoltre, come è stato rilevato dalla critica, il personaggio di Anteo punteggia il proprio racconto di dichiarazioni di poetica –sulla necessità di rifondare il linguaggio come base per rivoluzionare l'assetto sociale, sulla convergenza tra linguaggio poetico e scientifico, ecc.– facendosi così portavoce in maniera esplicita del punto di vista volponiano.¹²⁵ Le continue riflessioni del protagonista-narratore sulla propria lingua non solo riecheggiano così le posizioni

¹²⁴ DAVID PORUSH, *The soft machine: cybernetic fiction*, cit., p. 19.

¹²⁵ Tra i critici che hanno riflettuto sul carattere metaletterario della scrittura de *La macchina mondiale* è da segnalare l'analisi di Linda Hutcheon (*The theme of linguistic identity: «La macchina mondiale»*, cit.), che si concentra tanto sulle strategie a livello di struttura narrativa –l'importanza dell'avvertenza, la coincidenza del punto di vista di Anteo con quello volponiano– che sulla rilevanza della costante riflessione sulla propria lingua esibita dal protagonista. Il carattere metaletterario de *La macchina mondiale*, riconosciuto come cifra stilistica di gran parte della scrittura dell'autore a partire da *Memoriale*, è rilevato anche da Lucente Gregory nell'articolo *The play of literary self-consciousness in Paolo Volponi's fiction: violence and the power of the symbol*, «World Literature Today», LXI, 1, Winter, 1987, pp. 19-23.

dell'autore extradiegetico, ma il fatto che Volponi si serva del proprio personaggio per esplicitare considerazioni sue proprie emerge ancor più chiaramente dall'adozione di una lingua che rifiuta il principio mimetico, caratteristico, di norma, del genere del diario-confessione: è alquanto implausibile, infatti, che un contadino, per quanto più erudito della media grazie ai propri interessi filosofici e scientifici, si ponga questioni relative alla resa linguistica del proprio trattato o ai rapporti di potere esibiti e implicati nel linguaggio.¹²⁶

Specularmente, il racconto calviniano pone al proprio centro la riflessione sul linguaggio, inteso, come già visto, quale principio fondante dell'identità biologico-informazionale, ma anche per quel che riguarda la dimensione dell'elaborazione letteraria.¹²⁷ *Priscilla*, infatti, è introdotto da sette citazioni tratte da testi scientifici e letterari alternati, le quali anticipano gli snodi centrali secondo cui si svolgono poi le tre parti di *Mitosi*, *Meiosi* e *Morte*. Che a questa rete di testi vada riconosciuto un ruolo ben più importante che non quello di semplice catalogo delle suggestioni che operano poi nel racconto, è comprensibile non solo dalla lunghezza e dal numero delle citazioni –per veicolare una suggestione o mettere in rilievo il proprio debito verso le idee altrui Calvinò

¹²⁶ Per un'analisi sull'inverosimiglianza delle riflessioni sul linguaggio attribuite ad Anteo e che, invece, dichiarano come il punto di vista di Volponi sia fagocitante rispetto a quello del proprio personaggio e sottolineano, pertanto, la natura metaletteraria della scrittura, si rimanda allo studio stilistico de *La macchina mondiale* di Piero dal Bon, il quale rileva a riguardo come «Il movimento sembra essere quello di un progressivo assottigliarsi della distanza ironica tra autore e narratore; allo sforzo di mimèsi umile si sovrappone, con più di qualche stridore, la libertà di scrittura di un colto» (PIERO DAL BON, *Verifica stilistica de «La macchina mondiale» di Paolo Volponi*, «Quaderns d'Italià», 7, 2002, p. 208). Per un'approfondita analisi stilistica del romanzo confronta anche gli altri articoli che Dal Bon dedica alla materia: PIERO DAL BON, «*La macchina mondiale*»: tra plurilinguismo e prosa lirica, «Otto/Novecento», 1, 2006, pp. 115-138; ID., *Tecniche enumerative e fenomeni di iterazione in Volponi*: «*La macchina mondiale*» e «*Corporale*», «Stilistica e metrica italiana», 6, 2006, pp. 223-245.

¹²⁷ Che questo racconto si ponga come una sorta di “discorso sul metodo” è rilevato, infatti, da Rocco Capozzi, il quale scrive: «*Priscilla* è indubbiamente un discorso teorico sul raccontare ma credo pure che racchiuda *in nuce* l'intera odissea di Qfwfq come una crescita esponenziale di storie che è sempre come fosse la stessa storia» (ROCCO CAPOZZI, *Leggerezza, scrittura e metamorfosi ne «Le cosmicomiche vecchi e nuove»*, «Rivista di studi italiani», XXI, 2, a. 2003, p. 89).

avrebbe potuto, infatti, scegliere passi ben più brevi– ma anche dalla loro organizzazione. In queste sette citazioni messe a prefazione di *Priscilla* sono presenti tutti i nodi cruciali affrontati poi nel corso della narrazione calviniana, posti secondo un ordine replicato nei racconti. Connesso a *Mitosi* è, infatti, il primo passo tratto da Bataille, che si concentra sull'idea di continuità, ripreso nel seguente paragrafo di Morgan, che giunge a parlare dell'origine paterna e materna dei cromosomi, tema centrale di *Meiosi*. L'ereditarietà diventa quindi il peso insopportabile degli Anchise sulle spalle dei propri Enea, espresso nella citazione successiva da Sartre e concetto base per la duplicazione del DNA nel paragrafo da Borek. Ad anticipare poi i temi affrontati in *Morte* della necessità del perpetuarsi della materia in forme periture e della generazione meccanica, come processo essenzialmente affine alla riproduzione organica, vi sono le citazioni da Bossuet e Von Neumann. Chiude la rete di rimandi il pensiero sulla necessaria corruttibilità e mutevolezza della Terra come principio di vita, espresso da Galileo, a ribadire la più volte dichiarata ammirazione di Calvino verso di lui, tanto per le conquiste in campo scientifico che per il livello letterario raggiunto dalla sua prosa, che ne fa per lui un modello inarrivato.

Le citazioni iniziali di *Priscilla* si distaccano, dunque, dai brevi preamboli scientifici che Calvino appone agli altri racconti cosmicomici, i quali hanno, invece, la sola funzione di riassumere le teorie scientifiche che costituiscono i presupposti della narrazione. Qui il rimando non è ai soli concetti, ma ai testi e ai loro autori specifici, i quali si ordinano in una rete di rimandi e connessioni che non segue l'ordine cronologico né distingue tra elaborazione letteraria e scientifica: il discorso, che fluisce da una citazione all'altra, congiunge epoche e discipline lontane e, in virtù della sua specularità con il testo della narrazione, la connette e ricomprende in questa rete. Il carattere di finzione letteraria

di *Priscilla* risulta, così, messo in evidenza per contrasto dall'accostamento con i precedenti costituiti dalle citazioni, le quali puntano l'attenzione alla dimensione extradiegetica che condivide con il lettore lo stesso "livello di realtà".¹²⁸ Allo stesso tempo, tuttavia, Calvino stabilisce un contatto tra la natura letteraria del proprio racconto e la storia dell'identità umana, intesa come accumulo di sapere e di discorsi, sulla base dell'affinità che lega in una rete di fitte connessioni il proprio testo a quelli citati.¹²⁹

La dimensione metaletteraria, dichiarata fin dall'inizio in *Priscilla*, concorre così a mettere in crisi l'identità del protagonista-narratore Qfwfq in maniera ancora più radicale di quanto non avvenga negli altri racconti cosmicomici. Sopravvissuto al passaggio di milioni di anni e a molteplici mutazioni, Qfwfq, la cui esistenza anima i racconti di teorie scientifiche in contrasto tra di loro, le quali dovrebbero quindi escludersi a vicenda, è frutto, per stessa ammissione di Calvino, della volontà di decostruire il personaggio-uomo come espressione di una visione antropocentrica.¹³⁰ L'inaffidabilità del punto di vista di Qfwfq è

¹²⁸ L'espressione è utilizzata da Calvino nella sua analisi *I livelli di realtà in letteratura*, intervento al convegno *I livelli di realtà*, tenutosi a Firenze nel settembre 1978 (pubblicato in ITALO CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., pp. 310-323) sui diversi rapporti che possono darsi all'interno della finzione letteraria tra narratore infra ed extradiegetico e fra la persona dello scrittore e la sua funzione di narratore di storie.

¹²⁹ Joseph Francese rileva come, a partire dai testi delle *Cosmicomiche*, Calvino esibisca più marcatamente una concezione del testo letterario come costruzione linguistica e accumulo di segni pur senza aderire al rifiuto postmoderno verso ogni fondamento epistemologico della scrittura letteraria. Francese, a tale proposito scrive: «Clearly, the search for an origin –the polar opposite of a “postmodern” questioning of the foundations of knowledge– characterizes the last fifteen years of Calvino’s life. He accepts the investigatory paradigm he has inherited and uses it not to challenge but to reaffirm enlightened, rational cognition. Rather than play the “postmodern” hand he has been dealt and live within contemporary history by individuating new, relativistic points of orientation, Calvino prefers to return to the dawn of the universe in search of a point of origin on which to ground his prospected Ur-narrative» (JOSEPH FRANCESE, *Narrating postmodern time and space*, Albany, State University of New York Press, 1997, p. 61).

¹³⁰ A tale proposito, infatti, Calvino dichiara come il proprio fine nella scelta di utilizzare in tutti i racconti cosmicomici un protagonista che sia, inverosimilmente, sempre lo stesso, sia dettata dalla volontà di «mettere alla prova l'immagine più ovvia e pigra e vanagloriosa dell'uomo: moltiplicare i suoi occhi e il suo naso tutt'intorno in modo che non sappia più dove riconoscersi» (ITALO CALVINO, *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 188).

conseguenza dell'inverosimiglianza delle esperienze di cui si fa narratore, ma anche della sua difficoltà nell'esprimere la propria testimonianza. Questa incapacità di tradurre in racconto le proprie esperienze è ribadita in quasi tutti i testi cosmicomici e serve a Calvino quale trovata stilistica per esprimere il non-umano in forma di ineffabile: Qfwfq si trova costantemente nella posizione di dover risemantizzare concetti di uso comune per poterli caricare di nuovi significati, che veicolino esperienze le quali nessuno tra il suo pubblico ha mai condiviso.

Inattendibilità del punto di vista e insufficienza del mezzo linguistico sono tratti che il narratore di *Priscilla* condivide, dunque, con il Qfwfq delle *Cosmicomiche*; tuttavia il particolare carattere metatestuale del racconto pone l'accento con forza ancora maggiore sull'essenza linguistica, prima ancora che esperienziale, delle narrazioni del protagonista.

¹³¹ Ecco che, dunque, la ricorrenza ossessiva di *verba dicendi* in apertura delle prime due parti di *Priscilla* –nel primo lungo periodo di *Mitosi*, ad esempio, i verbi 'parlare' e 'dire' ricorrono ben otto volte– sottolinea sì lo stato di crisi in cui si trova la forza comunicativa del narratore e perciò la sua stessa identità, che è al fondo linguistica, ma, allo stesso tempo,

¹³¹ Per un'analisi più approfondita della funzione di narratore intradiegetico di Qfwfq e del rapporto in cui si pone rispetto al lettore e al narratore extradiegetico Calvino si rimanda a FRANCIS CROMPHOUT, *From estrangement to commitment: Italo Calvino's «Cosmicomics» and «T Zero»*, «Science Fiction Studies», XVI, 2, luglio 1989, pp. 161-183 e a CLAUDIO MILANINI, *L'umorismo cosmicomico*, in ID., *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 99-126. Riguardo alla lingua di Qfwfq, soprattutto per quel che concerne l'esibita difficoltà ad articolare il proprio discorso, si rimanda allo studio di Tommasina Gabriele la quale, avvalendosi delle analisi elaborate da Mengaldo, riconduce tale difficoltà del dire all'atto creatore ed evocativo di Qfwfq. Tommasina, infatti, scrive: «The stylistic phenomenon Mengaldo notices [la sovrabbondanza di "formulazioni correttive e probabilistiche"] might function as a reflection on a linguistic, stylistic, and semantic level, a sort of linguistic parallel to the world of infinite possibilities, the magical state of latency that many critics have recognized as the context of these stories, and which the stories themselves underscore. [...] However, because the subject matter for many of these stories is the world before the creation of language, the world before human beings, such "corrective" language is particularly appropriate, in that it attempts to render, in human language, experiences that occur before it existed. Thus, Calvino's need to "distinguere e graduare" acquires a new significance here» (TOMMASINA GABRIELE, *Italo Calvino: eros and language*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1994, p. 73).

riafferma entrambe come sfida all'indicibile. Raffaele Donnarumma, analizzando la particolare valenza che il metadiscorso viene ad assumere in *Meiosi*, parla di «tormentata effusività narrativa»¹³² per quel che riguarda la narrazione di Qfwfq e sottolinea come:

l'impossibilità di raccontare, nel momento in cui viene enunciata e ipostatizzata, diviene oggetto di racconto, senza che questo metta in crisi le capacità enunciative del linguaggio. Al contrario (e come già in altre cosmicomiche), il linguaggio può dire anche ciò che è irreali (e, quasi, inconcepibile), poiché sta al di fuori delle categorie stesse che rendono possibile il pensiero: può dire, cioè, l'assenza del soggetto, del tempo, dello spazio, o l'indistinzione fra coscienza e incoscienza, io e non-io, interno ed esterno, fisico e psichico (nozioni, queste ultime, di cui il narratore di *Meiosi* manca, o che scopre gradualmente, senza per forza dare loro conferma).¹³³

L'essenza dell'esperienza narrata da Qfwfq coincide, dunque, con la sua dimensione linguistica, che rende possibile non solo la sua comunicabilità all'esterno, ma la sua stessa esistenza, reduplicando a livello di discorso metanarrativo la coincidenza tra dire e fare, che è alla base anche della moltiplicazione cellulare raccontata da Qfwfq, in quanto la spinta a comunicare è proprio quanto crea la realtà, che è dunque oggetto e prodotto del discorso.

La messa in crisi dell'identità della voce narrante, la quale ritrova la propria forza comunicativa nella fiducia verso la parola come principio di realtà, caratterizza anche la scrittura de *La macchina mondiale*. Il punto di vista di Anteo, infatti, può essere accolto unicamente se si assume il suo sistema linguistico e di rappresentazione, che fonda la visione del mondo espressa nel suo trattato. Se si valutasse la figura di Anteo senza assumere il sistema di valori del personaggio, sarebbe impossibile non condividere il giudizio negativo che di lui hanno quasi tutti i personaggi del romanzo: egli è un violento e un ladro, incurante del proprio benessere e dei propri affari, perché assorbito a coltivare deliri pseudo-scientifici che lo portano a rivendicare con presunzione una superiorità verso i

¹³² RAFFAELE DONNARUMMA, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, G.B. Palumbo, 2008, p. 28.

¹³³ *Ibidem*.

suoi compaesani che al fondo non possiede. Questi aspetti controversi del personaggio non sono presentati al lettore come tratti distintivi propri di un eroe ribelle che si oppone alla grigia *mediocritas* cui si conformano i suoi oppositori. Tali giudizi negativi espressi dagli altri personaggi sono riportati incidentalmente da Anteo nel corso della propria narrazione e vengono quasi a costituirsi come squarci di razionalità all'interno del racconto straniato del narratore, giungendo a minare così l'immagine che Anteo vuole dare di se stesso. L'unica possibilità che il personaggio possiede di respingere come false queste opinioni e, quindi, ridefinire la propria identità è connessa alla creazione di un nuovo sistema di parole, le quali sappiano rifondare la società e narrare la sua storia, altrimenti impossibile.

Se uno adopera delle parole bloccate dall'uso che di esse ha fatto una certa società non supererà mai le regole e quindi i blocchi di quella società [...]. Per questo io sto già pensando di scrivere il mio trattato in modo diverso, usando le parole in senso nuovo e non per il senso che esse hanno già in una storia che io rifiuto e che voglio superare, altrimenti ad un certo punto il mio trattato sarebbe un'altra testimonianza e testimonierebbe davvero che io sono un perditempo ozioso, un menomato, un matto, un persecutore di mia moglie ed un nemico dei preti e di Dio. Se il mio trattato sarà libero e le mie parole saranno nuove, [...] allora io supererò la figura che di me hanno disegnato con i vecchi segni i poveri servi della miseria, che hanno poco pane e poche parole, e sarò davvero agli occhi di tutti un filosofo ed un inventore.¹³⁴

Come in *Priscilla*, l'impossibilità a narrare la storia è quanto fonda la potenzialità creativa del linguaggio come reazione all'indicibile: la vicenda di Anteo, così come egli la racconta, non esiste al di fuori del sistema di linguaggio da lui creato. In questo senso, dunque, la riflessione metaletteraria va ben oltre la semplice assunzione di un protagonista narratore, il quale metta in scena quella «droga del monologo interiore» che Pasolini aveva

¹³⁴ PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., p. 79. Più volte nell'arco del romanzo Anteo ribadisce come la cristallizzazione semantica del linguaggio e l'immobilismo sociale siano strettamente dipendenti, tanto da affermare come «Dietro questa società le parole sono anch'esse delle finzioni e i loro concetti sono scaduti nell'ipocrisia» (*ivi*, p. 215). Alla luce di ciò va letto, infatti, lo scontro tra il protagonista e il medico democristiano condotto sulla base dei significati delle parole "famiglia", "lavoro" e "religione", che per l'uomo hanno un senso univoco e stabilito dal buon senso e dai valori dominanti, mentre per Anteo, che ne rifiuta un'interpretazione prescrittiva di comportamenti asserviti alle norme sociali, sono flessibili e soggettive (cfr. *ivi*, p. 153 e ss).

rilevato quale cifra stilistica della scrittura de *La macchina mondiale*.¹³⁵ Anteo non solo fa coincidere la stesura del proprio trattato con la scrittura del suo memoriale e quest'ultima con la durata della propria esistenza,¹³⁶ ma lega anch'egli, come Qfwfq, la propria identità alla possibilità di narrare la propria storia, adottando un linguaggio riformato che vada oltre le convenzioni stabilite.

A fronte di tale analogia, tuttavia, vi è nella scrittura dei due autori, una profonda divergenza, che si esplicita in una diversa fiducia nella possibilità della parola letteraria di essere tramite tra realtà e del soggetto. Per quanto, infatti, Calvino rifiuti la posizione postmoderna di riduzione della realtà a mera costruzione linguistica, priva di fondamento concreto,¹³⁷ il valore della letteratura in quanto scommessa, ponte gettato sull'indicibile,

¹³⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Un piccolo "Vangelo" anarchico*, cit., p. 2449. Pasolini definisce «droga del monologo interiore» la tecnica narrativa utilizzata da Volponi ne *La macchina mondiale*, che permette a suo avviso all'autore di conferire alla propria scrittura una «aprioristica poeticità» grazie all'uso di una «mimesis di fondo di un certo parlato [...] non naturalistico ma psicologico» (*Ibidem*), poiché la lingua del romanzo non ricalca, difatti, quella tipica di un contadino marchigiano, ma è caratterizzata da un lirismo straniante, giustificato dalla condizione psicologica del personaggio narratore.

¹³⁶ La stretta connessione che Anteo stabilisce tra fatti della sua esistenza e loro narrazione, la quale deve dare insieme testimonianza della sua esperienza umana e prova della sua scienza, è messa in evidenza fin dalle prime pagine del racconto. La predominanza che la narrazione autobiografica sembra avere anche rispetto alla stesura del trattato vero e proprio sembra voler porre l'accento, inoltre, sulla superiorità espressiva di quel coagulo di poesia e scienza che è la sua testimonianza rispetto alle sole dimostrazioni scientifiche e, quindi, viene a coincidere con il pensiero di Volponi stesso. Anteo, infatti, dichiara: «Ma se riprendo i giorni devo riprendere i fatti, anche con il rischio di abbandonare il trattato e di finire soltanto il giorno prima di finire la mia vita e debbo cominciare a raccontare, perché anche questo conta, tanto più se con l'intento e con la speranza che è quella che riguarda gli altri che devono muoversi per ascoltare, di preparare uno sgabello perché la gente più facilmente possa salire sulla macchina del mio trattato» (PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., 14).

¹³⁷ Il rifiuto di Calvino verso una lettura del reale come dimensione essenzialmente linguistica non sfocia, tuttavia, nella fiducia in un mondo opposto alla scrittura e quindi al fondo indicibile, perché inesprimibile attraverso la limitatezza dei segni linguistici. Calvino rivendica, infatti, una posizione intermedia che prenda in considerazione le due opposte interpretazioni e le assuma entrambe come strumenti di un'indagine sempre in divenire, che non approdi mai a verità assolute, fossero anche affermate in negativo. In *Mondo scritto e mondo non scritto*, infatti, spiega: «La mente dello scrittore è ossessionata dalle contrastanti posizioni di due correnti filosofiche. La prima dice: il mondo non esiste; esiste solo il linguaggio. La seconda dice: il linguaggio comune non ha senso; il mondo è ineffabile. Secondo la prima, lo spessore del linguaggio si erge al di sopra d'un mondo fatto d'ombre; secondo la seconda, è il mondo a sovrastare come una muta sfinge di pietra un deserto di parole come sabbia trasportata dal vento. [...] Entrambe presentano una sfida per lo

non coincide tuttavia con la fiducia nel potere evocativo che Volponi assegna, almeno all'altezza della scrittura de *La macchina mondiale*, alla parola poetica. Luperini, infatti, mette in rilievo come solo con la scrittura di *Corporale* si avvierà quella crisi oggettiva del personaggio, che nei primi due romanzi, invece, è confinata agli aspetti psicologici dei protagonisti, al fine di conferire al racconto un «valore eversivo», che «implic[hi] una ribellione e un'utopia».¹³⁸ Anteo, infatti, rivendica apertamente la propria integrità di soggetto e rassicura la moglie dicendole:

Io ci sono tutto e anche con qualche pezzo in più, ma non inutile e che possa dare disturbo a me, a te o alla nostra vita. Io sono un uomo completo e sicuro e felice vicino a te e voglio dire forte a tutti, adesso per la prima volta, che io non sono matto perché io non ho mai pensato delle cose inutili o dannose.¹³⁹

Tale dichiarazione discende dalla concezione del rapporto tra linguaggio e realtà che Volponi esprime nel proprio romanzo e che è profondamente altra rispetto a quella calviniana e si trova, infatti, agli antipodi della rappresentazione che Qfwfq fa di se stesso – prima come «somma di [...] filamenti o stecchini o bastoncini»,¹⁴⁰ poi, da essere pluricellulare, come «speciale configurazione che prendono le cellule [...] per uno speciale rapporto con l'ambiente di uno speciale patrimonio genetico».¹⁴¹

scrittore: la prima, esige l'uso d'un linguaggio che risponda solo a se stesso, alle sue leggi interne; la seconda, l'uso d'un linguaggio che possa far fronte al silenzio del mondo. Entrambe esercitano su di me il loro fascino e la loro influenza. Ciò significa che finisco per non seguire né l'una né l'altra, che non credo né nell'una né nell'altra» (ITALO CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. II, cit., pp. 1867-1868).

¹³⁸ ROMANO LUPERINI, *Il neosperimentalismo tra «Officina» e «Il menabò»: Roversi, Leonetti e Volponi*, in *Il Novecento*, II, Torino, Loescher, 1981, p. 814. Per una più diffusa analisi dell'evoluzione dei personaggi volponiani all'interno della sua produzione letteraria si rimanda all'intera sezione appena citata.

¹³⁹ PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., p. 88.

¹⁴⁰ ITALO CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, cit. p. 279.

¹⁴¹ ITALO CALVINO, *Priscilla. Meiosi*, cit., p. 290.

Questa divergenza emerge con forza dal confronto dei passi con cui si aprono i due testi, in particolare per il significato che assume in essi il linguaggio metaforico. In *Mitosi*, infatti, l'espressione «innamorato da morire» viene subito denunciata come inadeguata ad esprimere ciò che Qfwfq vuole dire e, pertanto, il protagonista si trova costretto a dedicare la prima parte del suo racconto alla decostruzione della metafora –«...E quando dico “innamorato da morire”,– *proseguì Qfwfq*, –intendo qualcosa che voi non avete un'idea [...]»¹⁴²– per poi risemantizzarla. In maniera speculare, altri concetti di uso comune perdono il proprio senso metaforico, assumendo invece un significato letterale, per via del diverso contesto in cui sono inseriti: ad esempio, la dichiarazione di Qfwfq riguardo alla sensazione di «non star più nella pelle»¹⁴³ sembra descrivere proprio in senso fisico il raddoppiamento cellulare; oppure lo svuotamento di significato dell'opposizione oggettivo-soggettivo e del concetto di “primo” in senso assoluto, in un essere monocellulare e senza memoria, quindi sempre identico eppure sempre diverso, ripetono, per quanto non si tratti di metafore, la necessità per il lettore di prescindere dalla rete di significati che struttura il linguaggio comune. La decostruzione della metafora, che si configura come una delle forme del discorso in cui il nesso segno-senso è più codificato dalla consuetudine dei parlanti, è dunque la dimostrazione più evidente di quella necessità, esibita da Qfwfq nel proprio racconto, ad acuire il senso di una distanza incolmabile tra linguaggio e realtà espressa, che, se non mira all'afasia, pone tuttavia un ostacolo alla rappresentazione.

¹⁴² ITALO CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, cit. p. 274.

¹⁴³ *Ibidem*.

Del tutto diversa è la metafora che apre la narrazione di Anteo, la quale pone subito, invece, una stretta corrispondenza tra mondo e parola, la cui individuazione è riconosciuta dal protagonista quale origine delle proprie meditazioni filosofico-scientifiche:

[...] io ho sempre trovato un sasso, una piccola lama di pietrisco oppure un fossile che mi hanno indotto a pensare di essere su una *lingua di terra* ancora disarticolata ed ancora con gli *accenti* dei vari fenomeni naturali che vi battono sopra [...]. Questa *lingua* mi pare vicina all'origine, accanto alla *grande bocca*, e forse per questo, osservandone l'elementare composizione, io ho potuto capire le cose che ho capito e che sto scrivendo in un altro libro a fianco di questo, in un trattato di filosofia e di meccanica [...].¹⁴⁴

La metafora della «lingua di terra» viene caricata di molteplici significati a dichiarare fin dall'inizio del romanzo la costante presenza della riflessione metaletteraria che impegna Anteo. Origine della terra e origine della parola coincidono –gli «accenti» mutano l'aspetto geologico della terra e insieme ne dichiarano la corrispondenza con l'evoluzione linguistica– e la possibilità di una loro palingenesi, implicata nei meccanismi che ne regolano l'evoluzione, è quanto il protagonista si propone di comunicare attraverso la propria scrittura. Ecco che, dunque, l'integrità del soggetto narrante deve essere mantenuta in quanto garante del rapporto di rispecchiamento tra parola e mondo e, infatti, la fusione panica di Anteo con il paesaggio, –per quanto non voglia mai dire abbandono sensuale, che il protagonista vede invece come pericolosa deriva irrazionalistica¹⁴⁵– è

¹⁴⁴ PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., pp. 7-8. Si fa presente che il corsivo non è presente nel testo originale.

¹⁴⁵ Anteo vive in stretta comunione con l'ambiente della campagna marchigiana. Tale comunicazione si attua nel rapporto che lo lega sia agli animali che caccia o nell'interpretazione che dà del volo degli uccelli come segno degli autori-automi o nella contemplazione del cielo e delle colline, fondamentale per l'elaborazione delle sue tesi. Tuttavia il suo atteggiamento non è mai di rapimento in senso di un passivo godimento estetico, né egli interpreta la natura come una madre benigna a cui affidarsi: tale atteggiamento, infatti, è per Anteo ciò che porta ad un rapporto di soggiogamento dell'uomo alla natura e di rassegnazione ad un senso di storia ciclica sulla base della ripetitività delle stagioni. Ciò emerge chiaramente quanto Anteo scrive: «La mia posizione nei confronti della natura è chiara e deriva dalla mia idea scientifica; non è mai stata di adesione e di soggezione e nemmeno di rifiuto o di noncuranza, anche se io penso che la natura stessa debba essere trasformata come la superficie sulla quale possa muoversi un'altra vita» (*Ivi*, pp. 233-234).

quanto caratterizza il passaggio di informazioni tra la “macchina” del suo corpo e l’esterno con cui si apre il romanzo:

Il mio pensiero e la mia materia, le lacerazioni che si producono all’interno, nel tracciato della mia macchina e nell’accensione dei diversi commutatori, mi tengono anche vicino alle cose e ai fatti che camminano intorno a me, nella mia casa e nella mia campagna e in questo pezzo di terra marchigiana dalla parte dell’Appennino, che viene chiamato parrocchia di San Savino. Qui intorno le cose vanno molto piano oppure fuggono rapidissime, ignoranti quanto accidentali; e non hanno ordine, come ancora non hanno ordine queste colline e questi scoscesi [...]; anche se i filari, le strade, il fumo dei camini e i riflessi dei vetri compongono spesso tutti insieme, specie la domenica, una rete che può sembrare il disegno di un progetto meccanico, cioè il tentativo di una perfezione e di una felicità.¹⁴⁶

La rete, o come lo chiamerà più avanti Anteo il «telaio», che lega insieme e dà senso agli aspetti della realtà, non è che lo specchio del modello di evoluzione che i primi autori hanno impresso nella materia, ma tale disegno di sviluppo felice deve mettere al centro il soggetto –per quanto qui inteso nel senso generale di automa tanto meccanico che umano– che ha il compito di trovare le connessioni tra mondo e linguaggio.¹⁴⁷

Per quanto, infatti, ne *La macchina mondiale* sia postulata la necessità di un principio di evoluzione continua –sulla base di un modello posto dagli automi autori che sia bussola senza però prevedere già in se stesso la finalità dell’evoluzione, un disegno che coniughi, dunque, libero arbitrio e disegno ordinatore– l’ideologia su cui si fonda il romanzo assegna all’idea di integrità –del soggetto e del discorso– un valore maggiore rispetto a quello di scomposizione. Così le catene di parole che Anteo forma sulla base delle loro assonanze non vengono a creare un’ecolalia destrutturante dei significati, ma

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 7.

¹⁴⁷ Significativamente la stessa fusione tra Anteo e il paesaggio, inteso come rete di rimandi, che il linguaggio, insieme poetico e scientifico, sa individuare e ordinare avviene nella notte in cui, dopo il primo furto alla villa Carsidoni, Anteo ha una sorta di illuminazione che lo fa decidere a concentrarsi sul suo trattato: «Avrei dovuto soltanto interrogare la terra e gli uomini ed anche gli animali, arrivare nel ventre della natura e poi costruire e poi veder cadere le figura geometriche di coni, rombi o di qualsiasi altra forma materiale, fino a trovare quel punto, atomo, molecola, cellula, monade, quel punto originale e comune che è uguale per tutti; cioè fino a stabilire e a congiungere le conseguenze uguali e le similitudini che corrono fra gli esiti naturali realizzati e gli aspetti dei risultati artificiali» (*Ivi*, p. 41).

anzi, sulla scorta dell'insegnamento ermetico e mallarmeano, esibiscono un potere evocativo, sconosciuto al linguaggio comune:

[...] studiavo le parole e le ordinavo secondo il suono: colto, coltivo, coltura, coltivare, continuare, confortare; auto, automa, autore, automatico; genio, geniale, genitale, generare e capivo come le parole insieme si articolassero secondo le loro sillabe e secondo il suono in un modo che era già una costruzione che diveniva autonoma, che non aveva cioè bisogno di essere sostenuta dal mio pensiero e che invece per sua forza ed anche per il suo disegno e per le sue strutture componeva un pensiero proprio, diventava cioè una cosa sensata e nuova al di fuori del senso che ogni parola aveva prima per suo conto.¹⁴⁸

Il fatto che Anteo neghi la propria responsabilità per quel che riguarda l'emergere di significati dall'accostamento delle parole in catene foniche, potrebbe far pensare ad una convergenza con l'idea di letteratura come processo combinatorio di Calvino, per il quale «a un certo punto scatta il dispositivo per cui una delle combinazioni ottenute seguendo il loro meccanismo autonomo, indipendentemente da ogni ricerca di significato o effetto su un altro piano, si carica di un significato inatteso o d'un effetto imprevisto, cui la coscienza non sarebbe arrivata intenzionalmente».¹⁴⁹ Ne *La macchina mondiale*, tuttavia, l'idea di generazione spontanea di significati sulla base della combinatoria, se è negata fin nella scelta delle parole che Anteo accosta, la quali sono tutti termini chiave della sua elaborazione filosofica, quindi accostati sulla base del senso, ben prima che dell'assonanza, viene rifiutata esplicitamente dallo stesso protagonista nell'accusa che egli rivolge all'avvocato, il quale definisce le parole di Anteo come «stravaganti, ermetiche e confuse»

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 30. Lo stesso principio creativo, insito qui nelle parole, si trova attribuito alle "macchine" che Anteo crea con oggetti trovati per caso nel magazzino del suo casolare e di cui spiega l'evoluzione in un passo appena successivo a quello sopra citato: «Nei magazzini vuoti del grano mi piaceva costruire delle figure con delle tavole [...]. Facevo delle costruzioni che avevano un aspetto scheletrico, cioè uno scheletro di una possibile macchina. [...] Il giorno dopo queste costruzioni erano diverse: l'equilibrio che io avevo creato si era modificato per conto suo e spesse volte due figure si erano congiunte in una, per debolezza o per simbiosi cioè perché un disegno era necessariamente complementare dell'altro e questa complementare materialità aveva sentito lo stimolo della sua natura di arrivare a completarsi se non ancora a perfezionarsi congiungendosi con l'altra.» (*Ivi*, p. 31).

¹⁴⁹ ITALO CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 177.

e frutto di «un pensiero autistico, organizzato con onomatopoeie, assonanze, stereotipie, bizzarrie».¹⁵⁰

No, sono io che mi rifiuto di capire le sue [parole] e di adoperare i meccanismi che le muovono e le mettono insieme, perché essi non rispondono alla mia libertà ed alla purezza delle mie intenzioni. Siete voi che state farneticando con questa funzione del processo. E vi scambiate e usate e contate le parole come carte e alla fine della partita contate i punti; e avete le carte piùunte e sporche che siano mai state giocate in nessuna osteria.¹⁵¹

Il processo creativo alla base della parola volponiana, riflesso nelle dichiarazioni di poetica del suo personaggio –e che appare come una sorta di una critica *ante litteram* alla scrittura del *Castello dei destini incrociati*– è dunque assai distante dall’orizzonte a cui guarda Calvino e, infatti, il concetto presente ne *La macchina mondiale* di rete o telaio, che struttura le corrispondenze tra mondo e parola, di cui l’uomo è misura e centro, è fondamentalmente altra rispetto alla corrispondenza tra essere e linguaggio a cui si fa riferimento in *Priscilla*.

La metafora del DNA come linguaggio, infatti, riverbera costantemente l’instabilità di un termine della comparazione sull’altro, non al fine di negare alla base lo sviluppo di un possibile discorso, ma piuttosto per evitare di dare fondamento concreto al linguaggio e insieme di ridurre la realtà alla mera natura di finzione linguistica.

[...] per dire ci vuole un linguaggio, e scusate se è poco. Io come linguaggio avevo tutti quei bruscolini o stecchini detti cromosomi, quindi bastava ripetere quei bruscolini o stecchini per ripetere me stesso, si capisce per ripetere me stesso in quanto linguaggio, che come si vedrà è il primo passo per ripetere me stesso in quanto tale, che poi come si vedrà non è affatto ripetere.¹⁵²

Insomma io e Priscilla siamo soltanto luoghi d’incontro dei messaggi del passato, cioè non solo dei messaggi tra loro, ma dei messaggi con le risposte ai messaggi. E siccome i diversi elementi e molecole rispondono ai messaggi in maniera diversa –impercettibilmente o

¹⁵⁰ PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., p. 261.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² ITALO CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, p. 282.

smisuratamente diversa—, così i messaggi non sono più gli stessi a seconda del mondo che li accoglie e li interpreta, oppure sono, per restare gli stessi, obbligati a cambiare.¹⁵³

La permutazione costante dei due termini di identità corporea, in senso lato, e linguaggio sembra dunque finalizzata a tenere vivo il principio antinomico della scrittura calviniana, in linea, come già messo in luce, con il concetto di entropia e negentropia formulato nell'ambito della teoria dell'informazione. Così come alla crescita di informazione in un sistema corrisponde anche la diminuzione di disordine, allo stesso modo le tre parti di cui si compone *Priscilla* sono ordinate secondo un aumento di espressività del linguaggio, che coincide anche con una maggiore organizzazione e differenziazione della materia. In *Mitosi* l'organismo monocellulare Qfwfq si esprime con una lingua caratterizzata da un'alta frequenza di espressioni che mimano la lingua parlata, dunque approssimative e colloquiali, che, infatti, devono essere risemantizzate, come nel caso delle metafore già analizzate, per poter esprimere adeguatamente un significato. Anche la sintassi è sciatta e ricalca ancora il parlato; le frasi si snodano per intere pagine senza una punteggiatura che scandisca adeguatamente il discorso e le ripetizioni producono il senso di un balbettamento, più che costituire delle ripetizioni anaforiche in senso poetico.

Il passaggio alla seconda sezione di *Meiosi*, parallelamente alla maggiore organizzazione della materia cellulare del narratore, che non è più uno «gnocco di polpa con un nucleo in mezzo», ma un organismo pluricellulare, in procinto di replicare il proprio corredo genetico, esibisce una lingua più strutturata, precisamente in bimebrazioni e simmetrie, che ricalcano a livello stilistico ciò che avviene in termini di riproduzione sul piano narrativo. Il lessico non mima più il parlato, ma esibisce termini di precisione

¹⁵³ ITALO CALVINO, *Priscilla. Meiosi*, p. 297.

scientifici –ricorrenti sono verbi quali «definire», «stabilire», «specificare», «determinare»– e una prosa ad andamento dilemmatico che, con l'abbondanza di specificazioni e incisi, mira a ordinare e discernere, in una struttura simmetrica che ricalca la natura del rapporto narrato, altrettanto simmetrico e ordinato, secondo cui avviene la combinazione dei corredi genetici.

Lo scarto nel tono della narrazione è ancora maggiore nel passaggio all'ultima parte del racconto, in cui, la voce del narratore extradiegetico sembra addirittura sostituirsi a quella di Qfwfq, non solo per il riferimento al carattere scritto della propria narrazione – «Tutto a un certo punto tende a serrarsi addosso, anche questa pagina»¹⁵⁴– in contrasto con l'esibita oralità tipica del personaggio, ma anche per il valore evocativo della narrazione, che si distacca profondamente del tono ciarliero che è generalmente cifra stilistica di Qfwfq. L'accento grave ed enfatico, le immagini di grande potenza evocativa, il lessico ricercato, sono nel loro insieme scelte stilistiche le quali donano al testo un andamento da favola cosmogonica, a cui l'uso del presente storico conferisce poi un senso di atemporalità, tipico del mito:

La crosta che ricopre la Terra è liquida: una goccia tra le tante diventa densa, cresce, a poco a poco assorbe le sostanze intorno, è una goccia-isola, gelatinosa, che si contrae e si espande, che occupa più spazio a ogni pulsazione, è una goccia-continente che dilata le sue propaggini sugli oceani, fa quagliare i poli, salda i suoi contorni verdi di muco sull'equatore, se non si ferma in tempo ingloba il globo.¹⁵⁵

Le ripetizioni, a differenza che in *Mitosi*, hanno qui la funzione di artificio retorico e concorrono a conferire al testo la dignità poetica del racconto eziologico. Le immagini paradossali, presenti già nelle due sezioni precedenti, non hanno qui la funzione di mettere

¹⁵⁴ ITALO CALVINO, *Priscilla. Morte*, cit., p. 303.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 299.

in scena la difficoltà ad articolare un discorso che sappia essere efficace, bensì l'accostamento di immagini incongruenti fra loro genera figure poetiche e, quindi, cariche di significati che si espandono oltre la lettera del testo, come per la crosta «liquida», la «goccia-isola» e, più avanti, «i funghi che non conoscono la morte durano un giorno e rinascono in un giorno», descrizione che prelude alla dichiarazione secondo cui «gli eterni sono morti».¹⁵⁶

Lo stile di *Morte*, per il tono evocativo di carattere poetico, sembra così esibire un linguaggio carico di stratificazione di significati e, quindi, di memoria, agli antipodi della lingua di *Mitosi*, con la sua necessità di riformulare ogni concetto per poterlo caricare del corretto significato. Il senso caotico di libertà della prima parte, dunque, si pone in contrasto con la conclusione di *Priscilla* per quel che riguarda lo stile della scrittura, rievocando così a livello stilistico il senso di soffocamento denunciato dal narratore di *Morte*, il quale sente che la rete di segni, «duplicato della calotta terrestre sta saldandosi sopra le nostre teste»¹⁵⁷ negando quella discontinuità, intesa come opposizione ad un universo immortale e immutabile, che la nascita delle specie sessuate e mortali avevano garantito. Se la speranza è riposta nell'avvento di macchine intelligenti, le quali dovrebbero avere la stessa funzione che noi, i discontinui, abbiamo avuto nei confronti dei funghi immortali, ossia introdurre un principio di morte e quindi di evoluzione, la stessa lingua di questa ultima parte del racconto si pone quale approdo non negativo della crescita di messaggi, a cui si è giunti partendo dalla situazione di massima disorganizzazione della materia e dell'informazione con l'inizio del racconto. La situazione di indifferenziazione

¹⁵⁶ *Ivi*, pp. 300-301, 302.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 303.

della materia di *Mitosi* garantiva in potenza una pressoché sconfinata libertà nella creazione di linguaggio, ed era infatti dalla percezione del vuoto che Qfwfq deduceva il proprio furore creativo:

[...] c'ero io, in quel punto, e in quel momento, va bene? e poi un fuori che m'appariva come un vuoto che avrei potuto occupare io [...] insomma una potenziale proiezione di me in cui io però non c'ero, e quindi un vuoto che era insomma il mondo e il futuro [...] avevo questa contentezza che al di fuori di me ci fosse questo vuoto che non era me, che magari avrebbe potuto essere me [...] la vertigine d'un vuoto che era tutto il possibile [...].¹⁵⁸

I due poli tra cui si sviluppa la storia biologica e informazionale dell'universo, così come narrati in *Priscilla*, non si contrappongono secondo una netta opposizione positivo-negativo, che assegni la sua predilezione alla libertà caotica o alla stratificazione semantica, ma sono mantenuti invece in equilibrio dalle implicazioni metatestuali del racconto. La minaccia costituita dal «guscio di parole che noi continuamente secerniamo»¹⁵⁹ e che si saldano sopra le nostre teste a negare una possibile ulteriore evoluzione e libertà è, allo stesso tempo, anche quanto rende possibile la crescita di significati. Così la rete di segni che si stringe a soffocare il narratore di *Morte* è la stessa, infatti, che permette l'inserimento del racconto calviniano nel sistema linguistico e culturale a cui appartengono le citazioni iniziali. La sfida all'indicibile si fonda, dunque, tanto sulla possibilità di rifondare il linguaggio e di imprimergli significati nuovi e inaspettati, così come è lecito al Qfwfq di *Mitosi*, quanto sulla possibilità di inscrivere i propri segni in un sistema di senso che si sviluppi per accumulo di memoria.

Alla compresenza esibita in *Priscilla* tra saturazione linguistica, intesa come ricchezza espressiva, e di vertigine creativa, percepita di fronte al caos dell'indifferenziato,

¹⁵⁸ ITALO CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, cit., pp. 277-278.

¹⁵⁹ ITALO CALVINO, *Priscilla. Morte*, cit., p. 302.

poli in precario equilibrio tra cui Calvino sembra non saper scegliere, si oppone il rifiuto espresso dal personaggio volponiano per il vuoto, come minaccia ad un'agognata pienezza.

In ossequio, infatti, all'esibita fiducia nella positività creatrice della parola, su cui si fonda la scrittura de *La macchina mondiale*, Anteo riconosce nella decisione a dare inizio alla stesura del proprio trattato la volontà di affermare un principio che si opponga al senso di vuoto:

Pensavo con insoddisfazione, con disagio mentre con le dita raspavo il materasso o le molle della lettiera e sentivo quel gran vuoto che sta sotto il letto come un immenso precipizio, proprio come quella caduta che l'uomo fa inutilmente se non cerca di dare un senso al suo distacco dalla madre, alla sua battuta per terra e al suo piangere e cercare di rialzarsi; sentivo dentro questo gran vuoto inutile, con disagio [...]. Mi sentivo tanto insoddisfatto ma a poco a poco così pesante e potente da pensare che io potessi liberarmi di quelle pulci come di quel vuoto e cominciare io stesso a emettere, e poi a ordinare, un vigore che non fosse soltanto fluente e spontaneo, ma anche castigato e composto come un programma, come una catena articolata che io potessi lanciare o ritirare.¹⁶⁰

Il vuoto che per Qfwfq genera un senso di attesa e sollecita l'esplorazione dei confini del dicibile, è per Anteo una vertigine dolorosa, una sorta di *horror vacui* presaga di morte, così come il vuoto all'interno della statuetta che egli crea per poi riempirla di esplosivo e darsi la morte. Alla base, dunque, della fiducia volponiana nel potere affermativo della letteratura va ricondotto il messaggio utopico del suo romanzo, che si pone su un piano assai diverso rispetto alla fiducia calviniana nella capacità della letteratura di protendersi «dall'orlo estremo del dicibile».¹⁶¹ Ultimo punto preso in analisi è, pertanto, l'importanza che l'assunzione della metafora cibernetica in questi due testi assume per quel che riguarda la formulazione della dimensione utopica in cui è possibile inscrivere i due testi.

¹⁶⁰ PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., pp. 22-23.

¹⁶¹ ITALO CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 174.

II.5 Evoluzione ed entropia: l'utopia cibernetica

La convergenza tra scienza e letteratura, alla base della scrittura delle *Cosmicomiche* e postulata più volte nel corso de *La macchina mondiale*,¹⁶² testimonia non solo di un comune approccio verso la conoscenza, ma, ovviamente, mette in luce come i due campi del sapere siano legati dal passaggio di idee e metafore, le quali strutturano l'interpretazione del reale. È pertanto comprensibile che l'opposizione di un principio positivo da parte della cibernetica all'idea di entropia crescente, postulata dalla seconda legge della termodinamica, abbia influito sulla carica utopica che informa i due testi presi qui in esame.

È Norbert Wiener a reinterpretare, infatti, le conclusioni a cui portava la seconda legge della termodinamica, assegnando una diversa lettura alla dimostrazione del demone di Maxwell: la spiegazione originale vedeva nel passaggio di energia, che avveniva tra i due settori comunicanti di un contenitore di gas, a guardia del quale era messo il demone, la sola quantità implicata nel flusso.¹⁶³ Il demone, che doveva aprire la porta di comunicazione tra una camera e l'altra, poteva sapere quando era il momento di farlo solo

¹⁶² Per Anteo vi è una perfetta coincidenza tra scienza e poesia, che egli postula a livello di elaborazione teorica e mette in atto nel racconto della propria vita. Egli infatti ribadisce più volte come la scienza sia «la più dolce di tutte le poesie» (PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., p. 79) e come con il proprio trattato egli si proponga di realizzare «vera scienza e quindi vera poesia» (*Ivi*, p. 81).

¹⁶³ Questo l'esperimento chiamato 'del demone di Maxwell' nelle parole di Wiener: «Suppose that we have a container of gas, whose temperature is everywhere the same. Some molecules of this gas will be moving faster than others. Now let us suppose that there is a little door in the container that let the gas into a tube which runs to a heat engine, and that the exhaust of this heat engine is connected by another tube back to the gas chamber, through an other door. At each door there is a little being with the power of watching the on-coming molecules and of opening or closing the doors in accordance with their velocity. The demon at the first door opens it only for high speed molecules and closes it in the face of low-speed molecules coming from the container. The role of the demon at the second door is exactly the opposite: he opens the door only for low-speed molecules coming from the container and closes it in the face of high speed molecules.» (NORBERT WIENER, *The human use of human beings. Cybernetics and society*, cit. p. 28-29).

aprendo tale porta e, quindi, disperdendo energia e creando entropia. Wiener introduce a tale quadro la nozione di informazione, che è quanto il demone acquista ogni volta che apre la porta di comunicazione, verificando la situazione. La perdita di energia sarebbe, dunque, equivalente all'acquisto di informazione e questo garantirebbe un aumento di ordine, ossia una negentropia che si oppone all'entropia del sistema.¹⁶⁴

Che la seconda legge della termodinamica avesse introdotto un principio negativo, le cui implicazioni filosofiche erano state recepite anche in campo letterario, è dichiarato implicitamente da Calvino, il quale, in una recensione al libro *La nuova alleanza* di Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, saluta con favore la scoperta relativa ai processi di organizzazione, i quali vengono ad opporsi alla seconda legge della termodinamica.¹⁶⁵ Se

¹⁶⁴ David Porush mette in luce come la reinterpretazione della metafora del demone di Maxwell ad opera di Wiener sia centrale per fondare un sistema di pensiero positivo che si opponga all'idea della crescita di entropia e come questo sia fondamento filosofico accolto dalla letteratura cibernetica: «According to Norbert Wiener, in *Cybernetics*, he conceived cybernetics as an answer to this “unholy” introduction of uncertainty into science. In *The human use human beings*, Wiener makes even more explicit his metaphysical conception of cybernetics, calling entropy or uncertainty an “Augustinian devil.” The exorcism of the Augustinian devil devised by Wiener was to appropriate, to take directly, Maxwell’s formula for the degradation of the closed heat system. Wiener even adopted the same term; the randomness or assortment of possible states was the devilish *entropy* in a system; the good information extracted from that noise was *negentropy*, a measure of the amount of sense made by communications system. Thus, Maxwell’s demon, more a Manichean shifty sort, was reduced in Wiener’s mind to a manageable Augustinian demon by defining the amount of negentropy he created as equivalent to the information needed to do his dirty work of directing hot atoms into one chamber and cold atoms into another. This is the very rock-bottom piece of fiction on which all of information theory is established» (DAVID PORUSH, *Studies eudoxical discourse: a post-postmodern model for the relations between science and literature*, «Modern Language Studies», XX, 4, Autumn, 1990, p. 43).

¹⁶⁵ La recensione di Calvino, pubblicata il 3 maggio 1980 su «la Repubblica» con il titolo *No, non saremo soli*, presenta la tesi centrale del libro di Prigogine e Stengers sulle isole di ordine che si generano in un quadro di entropia crescente. Sembra impossibile non rilevare, fin già dalla scelta del titolo, un senso di sollievo nell'atteggiamento con cui Calvino accoglie le nuove teorie sul caos. Scrive l'autore: «La termodinamica (da cui fino a ieri ci venivano gli annunci dell'ineluttabile morte dell'universo, del trionfo dell'entropia, della degradazione d'ogni energia in calore senza ritorno) oggi, attraverso la «scoperta dei processi d'organizzazione spontanea e delle *strutture dissipative*» (la specialità di Prigogine) si dichiara in grado di spiegarci come le organizzazioni più complesse, cioè le forme del mondo vivente, non sono un accidente della natura ma si situano sulla sua via maestra, sul tracciato del suo sviluppo più logico» (ITALO CALVINO, *Ilya Prigogine e Isabelle Stengers*, «La nuova alleanza», in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2039). Che l'interesse di Calvino per le teorie sul caos sviluppate da Prigogine non sia un caso isolato, ma vada inserito nell'ambito di un generale interesse per i risvolti filosofici del concetto rinnovato di entropia è quanto rileva John Johnston: «this science is concerned with the emergence and measurement of the new fractal, or

per la formulazione della legge matematica, che spieghi la «scoperta dei processi d'organizzazione spontanea e delle *strutture dissipative*», bisogna aspettare gli anni Settanta con le ricerche, appunto, di Prigogine, all'altezza cronologica della scrittura di *Priscilla* e de *La macchina mondiale* era tuttavia già consolidata l'idea in campo cibernetico dell'aumento di informazione come opposizione al disordine entropico.

Se ci si fermasse, tuttavia, all'idea di negentropia si potrebbe credere che la scrittura di Calvino e Volponi assuma la metafora cibernetica come forma di assicurazione, sostenuta da prove scientifiche e quindi affidabili, in un mondo ordinato di compostezza classica, in cui perdite e conquiste si bilanciano, in una perpetuazione dell'ordine universale. La teoria dell'informazione, se si oppone all'idea di disordine in senso caotico, si fonda, tuttavia, anche sull'idea di processo combinatorio e sulla probabilità –aspetti indagati soprattutto da Shannon e Von Neumann– che assegnano al processo di creazione di messaggi una natura imprevedibile e, quindi, lo riconducono ad un principio di ordine che non è però cogente.

Proprio questa interpretazione dei sistemi di comunicazione secondo un principio di ordine e, insieme, come frutto di probabilità, sembra fondare le antinomie che strutturano tanta parte delle riflessioni portate avanti in *Priscilla* e ne *La macchina mondiale*. Proprio l'opposizione antinomica, tipica del pensiero calviniano e invece assai meno caratterizzante il pensiero di Volponi, che predilige di solito invece un approccio dialettico, sono messe in luce dalla critica. Francesca Bernardini Napoletano rileva, infatti, come «I racconti

self-similar, structures and unpredictable regularities that nonlinear systems exhibit, often revealed by computer modeling and simulation. The result has been a new understanding and redefinition of chaos. Not surprisingly, both the technical and popular literature on chaos theory—a lay term not used by scientists—is now extensive» (JOHN JOHNSTON, *The allure of machinic life. Cybernetics, artificial life, and the new AI*, cit., p. 108).

cosmicomici sono strutturati, in profondità, da un codice binario, dualistico, che lega insieme tali opposizioni in un rapporto problematico, che non riesce mai a diventare dialettico, e rimane aperto, irrisolto».¹⁶⁶ Per quel che riguarda Volponi, è invece Zinato a mettere in luce come un atteggiamento ambivalente, che mantenga entrambi i termini della questione in tensione creativa, strutturi proprio l'atteggiamento dell'autore nei confronti della scienza moderna:

Il calore e l'energia provenienti dalle "rivoluzioni scientifiche" del Novecento sono per lui ad un tempo –in una sorta di folgorante (e paralizzante) *coincidentia oppositorum*– progetto utopico e profezia distruttiva. Volponi guarda perciò con "ilarità e terrore" all'energia stellare e alla frammentazione dell'atomo e risolve i concetti relativi al compito del romanziere e al suo rapporto col reale nelle metafore "termodinamiche" della «grande esplosione» o «combustione» universale [...].¹⁶⁷

Se, dunque, il carattere binario che Bernardini rileva al fondo della scrittura cosmicomica non è del tutto sovrapponibile alla tensione continua e irrisolta evidenziata da Zinato per quel che riguarda l'atteggiamento di Volponi verso il progresso scientifico, è tuttavia da riscontrare come per entrambi gli autori, per quel che riguarda i testi qui analizzati, la logica antinomica concorra a tenere in equilibrio dinamico posizioni altrimenti contrastanti. Non è certo possibile ricondurre in maniera univoca tale approccio all'influenza che la cibernetica ha sulla scrittura di queste opere, ma certo Calvino e Volponi dovettero trovare una forte consonanza tra le proprie riflessioni, portate avanti poi nel quadro più ampio della loro produzione, e i concetti elaborati nel campo della scienza dell'informazione.

¹⁶⁶ FRANCESCA BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 80.

¹⁶⁷ EMANUELE ZINATO, *La poesia verso la prosa? La scrittura di Volponi e i generi letterari*, in *Pianeta Volponi. Saggi e interventi*, cit., pp. 15-16.

L'antinomia prevalente che struttura la riflessione, condotta in entrambi testi presi in esame, è quella che coniuga continuità e discontinuità, quali principi di sviluppo della materia e del linguaggio. La contrapposizione, che la loro compresenza viene a creare, garantisce la permanenza di un modello e di un orizzonte di senso e, allo stesso tempo, imprime un principio dinamico e creativo a quella che altrimenti sarebbe la continua ripetizione dell'identico. Il pericolo costituito in *Priscilla* dalla «goccia che non ci lascerà né vivere né morire così la vita sarà sua e di nessun altro»,¹⁶⁸ è infatti scongiurato dalla nascita degli esseri discontinui, i quali, tuttavia, come esplicitato da Qfwfq nei capitoli di *Meiosi* e *Mitosi*, garantiscono attraverso il proprio patrimonio genetico la perpetuazione di un modello e la ripetizione dei messaggi della specie, siano essi organismi semplici e monocellulari o esseri più evoluti e complessi:

[...] quando il se stesso si dividerà [...] in un se stesso pluricellulare e unico che conserva tra le sue cellule quella che ripetendosi ripete le parole segrete del vocabolario che noi siamo, e in un se stesso unicellulare e innumerevolmente plurimo che può essere profuso in innumerevoli cellule parole di cui solo quella che incontra la cellula parola complementare ossia l'altro se stesso asimmetrico tenterà di proseguire la storia continua e frammentaria [...].¹⁶⁹

I due aspetti della continuità che crea ordine e memoria e della discontinuità che rompe e genera, moltiplicando le forme, sono resi da Calvino a livello visivo nell'immagine della foresta che, nell'ultima parte di *Priscilla*, cresce vedendo differenziarsi le forme della vita vegetale e animale al suo interno e affermando, quindi, una discontinuità e variazione,

¹⁶⁸ ITALO CALVINO, *Priscilla. Morte*, cit., p. 299.

¹⁶⁹ ITALO CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, cit., p. 287. Lo stesso principio di discontinuità vissuta a livello individuale, misto alla coscienza di appartenere a un flusso più ampio che connette le generazioni è quanto fonda l'identità di Qfwfq e Priscilla in *Meiosi*: «Tutto quello che possiamo dire è che in certi punti e momenti quell'intervallo di vuoto che è la nostra presenza individuale viene sfiorata dall'onda che continua a rinnovare le combinazioni di molecole e a complicarle o cancellarle, e questo basta a darci la certezza che qualcuno è "io" e qualcuno è "Priscilla", e che qualcosa avviene o avvenuto o avverrà che ci coinvolge direttamente e – oserei dire – felicemente e totalmente» (ITALO CALVINO, *Priscilla. Meiosi*, cit., p. 298).

che però finisce per saldarsi nella calotta della foresta di segni, la quale si chiude sopra la testa dell'autore in un *continuum* soffocante. L'antinomia che informa il processo di evoluzione emerge poi con forza ancora maggiore dalla definizione dell'«invisibile distesa delle cellule programma», in cui «tutte le combinazioni si formano o si disfano all'interno della specie, [e dove] scorre ancora la continuità originaria; ma tra una combinazione e l'altra l'intervallo è occupato da individui mortali e sessuati e differenti».¹⁷⁰

L'idea del processo combinatorio come garante di un principio dinamico –e, quindi, in quanto legge interpretativa, di continuità– e insieme quale forza dirompente, che nega la stabilità e dunque lo *status quo*, è quanto viene messo in luce anche da Volponi a proposito del principio di indeterminazione. Nel già citato intervento *Le difficoltà del romanzo*, riflessione critica a ridosso della pubblicazione de *La macchina mondiale*, l'autore dichiara come l'idea di discontinuità affermata dalla ricerca scientifica sia alla base di un concetto di natura in senso evolutivo:

Al principio di causalità si sostituisce come nuovo principio metodologico, almeno in molti casi, quello di indeterminazione. Il tipo di natura nuova che si affronta è utopistica: è la natura reale in trasformazione. Il resto, ciò che è intorno a noi, quieto e accomodato, con le dimensioni sentimentali usuali è un vecchio baldacchino da teatro, ormai sfondato.¹⁷¹

La stessa necessità di postulare un principio di evoluzione continua, che sia libero da norme cogenti di sviluppo, viene più volte evocata anche da Anteo, il quale formula il

¹⁷⁰ ITALO CALVINO, *Priscilla. Morte*, cit., p. 301. Che i tratti di continuità e discontinuità siano entrambi fondanti ed ugualmente necessari alla definizione dell'identità di Qfwfq in *Priscilla* è rilevato da Stephen Chubb: «The concept of self is continually deconstructed in the Priscilla stories, so that the only result is that the self appears not to exist. Does this mean that the only concept of self we can have is that bestowed upon us by our ancestors, unable to be altered, corrected or deified? I do not think the situation is that extreme. What Calvino is really arguing [...] is that the self is both continuous and discontinuous. It is discontinuous because death ends it, continuous because the physical death of the body does not necessarily represent the death of the whole concept of self, which might survive genetically or textually.» (STEPHEN CHUBB, *I, writer, I, reader. The concept of Self in the fiction of Italo Calvino*, cit., p. 14).

¹⁷¹ PAOLO VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo*, cit., p. 35.

concetto di «integrità dei dinamismi automatici»,¹⁷² su cui basare le proprie teorie della riproduzione degli automi-autori. Tale definizione si riferisce all'idea, centrale per il trattato del protagonista volponiano, di un principio che sia stato fissato dai primi autori, ma che neanche essi conoscono nella sua compiutezza, in quanto sempre *in fieri*. Per spiegare questa definizione, apparentemente contraddittoria, Anteo fa riferimento ai sistemi biologici, anticipando quanto abbiamo appena visto in *Priscilla*:

Ricercavo dentro di me l'ipotesi per la quale nei processi biologici, come anche in quelli naturali che sembrano i più rigidi e solamente ripetuti, l'evoluzione abbia invece una funzione notevole, tanto che nessuno di questi processi è mai uguale al precedente.¹⁷³

La stessa ambivalenza alla base del racconto calviniano, in cui la continuità della materia è garanzia di sviluppo, allo stesso modo in cui la sua mortalità è necessaria all'evoluzione, si ritrova nelle teorie di Anteo, il quale arriva a stabilire come incertezza ed evoluzione siano i due termini indispensabili allo sviluppo di scienza e letteratura, in quanto entrambe sono strumenti di indagine, la quale non potrebbe esistere se non di fronte di una continua incertezza che stimola il pensiero e l'evoluzione.¹⁷⁴ Questa antinomia porta Anteo, così come già la voce narrante in *Morte*, a temere l'avvento di un punto nella storia del progresso dell'uomo in cui si arrivi a una saturazione completa delle possibilità di generare nuovi segni, la vittoria dell'ordine sul caos, che decreti anche la fine del processo creativo. L'idea di Anteo che un mondo di macchine possa dare nuovo impulso all'evoluzione, alla

¹⁷² PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., p. 246.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ L'interdipendenza di principio evolutivo e assenza di determinismo è così formulata da Anteo: «Quindi ero preso da un accanimento nel quale ammettevo ripetutamente, con gli scatti di una macchina, che l'incertezza prova l'evoluzione, come l'evoluzione prova l'incertezza, e quindi che la scienza non può essere altro che incertezza ed evoluzione e che come incertezza altro non è che lo strumento per comunicare, toccare, andare avanti e che come evoluzione è la spinta a migliorare e a credere che sempre ogni cosa debba cercare di diventare migliore» (PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., p. 249).

fine di un mondo in cui gli uomini abbiano esaurito tutte le combinazioni a loro concesse, appare così perfettamente speculare a quella che chiude il testo calviniano:

Se il cervello motore da un lato migliora le sue capacità di scienza, dall'altro si avvicina la fine delle sue possibilità di sviluppare la scienza. Allora bisogna far fronte alla civiltà progressiva realizzando un altro cervello motore, cioè un'altra generazione composta di altri individui dalle capacità migliori, dai sensi del motore più sviluppati dei nostri e quindi di quelli degli autori-automi. Tutto questo è la spiegazione più precisa e la dimostrazione più perfetta del progredire dell'evoluzione.¹⁷⁵

È quindi in conseguenza della consapevolezza della necessità di un continuo rinnovamento, che non cristallizzi il flusso di lingua e di materia, che Anteo va incontro alla propria morte con gioia: non è, infatti, l'uccisione del figlio appena nato da parte di Massimina che lo convince al suicidio e nemmeno le frustrazioni di una vita ai margini. Il desiderio di morire è, invece, il suo modo per affermare, attraverso la propria esistenza, la verità del suo trattato. La morte non è intesa come fine e rottura e, infatti, Anteo si immagina, una volta esploso per la carica con cui ha riempito la statuina, come «un inizio luminoso che sta andando per il cielo come la coda di una cometa»¹⁷⁶ e, ancora, il romanzo si chiude in maniera significativa con le parole «Adesso comincio»,¹⁷⁷ affermando implicitamente come, dunque, parola e materia tornino in circolo e non si spengano con la morte del personaggio. Anche il trattato lasciato incompleto, infatti, non è letto da Anteo come una sconfitta, ma come un segno di libertà, poiché, se egli avesse fissato le proprie

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 194.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 275. È importante rilevare come, nell'opinione di Anteo, la statuina passi da essere un oggetto inerte, costruito per il piacere estetico della borghesia, a stimolo attivo delle sue elaborazioni scientifiche. Egli infatti scrive: «Temo che la mia statuina sia stata costruita a questo scopo: dare a chi la possedeva il momento fermo e fisso dello sguardo di una primavera metà donna metà astro. Oggi la statuina accanto a me è diventata uno stimolo e io vedo e sono d'accordo con essa che i suoi occhi guardano un punto che non esiste, un punto del quale più avanti parleremo» (*Ivi*, pp. 82-83). L'idea di evoluzione come principio attivo contro la cristallizzazione dei significati, a livello culturale e sociale, viene incarnata così nell'immagine della statuina che prende vita e che darà anche la morte al personaggio, non come annientamento, ma come spinta ad uscire da sé e a rifiutare in un gesto estremo la cristallizzazione.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 276.

idee sulla carta, avrebbe smentito così nel gesto le basi della propria scienza, in quanto, afferma, «un risultato cosiddetto concreto, una prova diversa, sarebbero stati soltanto un altro dato di questa società, che improvvisamente li avrebbe catturati e che poi li avrebbe pietrificati». ¹⁷⁸

La morte come condizione necessaria alla vita non è dunque semplicemente affermata sulla base della necessaria successione delle generazioni, poiché, per citare le parole di Galileo che introducono *Priscilla*, «quando gli uomini fossero immortali a loro non toccava a venire al mondo», ¹⁷⁹ ma si trova nei testi di Volponi e Calvino come una delle declinazioni della metafora cibernetica, la quale coniuga le idee di flusso e permanenza, suscitando fiducia nelle possibilità creative e rigenerative e insieme ansia di sparizione o, all'opposto, di saturazione. Le parole di Qfwfq nell'attimo in cui il proprio nucleo si scinde, esprimono la coscienza, ritenuta per un momento, della propria dissoluzione e rigenerazione comprese nello stesso processo, il quale è di perdita e di evoluzione insieme:

[...] capii che questo prendere su e uscire da se stesso che è la nascita-morte avrebbe fatto il giro, si sarebbe trasformato da strozzamento e frattura in compenetrazione e mescolanza di cellule asimmetriche che sommano i messaggi ripetuti attraverso trilioni e trilioni di innamoramenti mortali [...]. ¹⁸⁰

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 275. Lo stesso timore era condiviso da Volponi riguardo alla ricezione de *La macchina mondiale*, la quale ebbe un grande successo tanto da far meritare all'autore il Premio Strega nel 1965. In una lettera del 3 maggio 1965 a Pierpaolo Pasolini Volponi esprimeva la propria preoccupazione riguardo alla possibilità che il favore con cui veniva circondato il proprio romanzo disinnescasse il potenziale dirompente della sua scrittura, facendone un fenomeno letterario: «Non riesco a stare tranquillo, anche se intorno cominciano a parlare di "successo"; mi accorgo che non vorrebbe per niente dire libertà e felicità, tanto più se a parlare sono i fessi e i conformisti con le loro lingue pastose: mi accorgo che vorrebbe solo dire clientele e mondanità, e nemmeno la mondanità con qualche bella ragazza dai capelli chiari» (PAOLO VOLPONI, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, cit., p. 152).

¹⁷⁹ ITALO CALVINO, *Priscilla*, cit., p. 273.

¹⁸⁰ ITALO CALVINO, *Priscilla. Mitosi*, cit., pp. 286-287. A proposito della necessità di interpretare il concetto di morte in *Mitosi* secondo una duplice prospettiva, si leggano le parole di Kirsten Pilz: «Here [*Mitosi*] the notion of death is explored not as a negative aspect of life but as an essential ingredient that creates discontinuity within the continuity of eternal life forms. The individual is the indecision, the singular event

Su questa fiducia nella continuità e nell'ordine, che hanno bisogno del caos e della morte per poterlo superare come sfida creativa, si fonda l'utopia di Calvino, che si esprime nel finale di *Priscilla*, in cui levità poetica e immagini di un futuro meccanico si fondono, a tratteggiare un futuro utopico di «calcolatori e farfalle»: ¹⁸¹ «generazioni di macchine forse migliori di noi continueranno a vivere e a parlare vite e parole che sono state anche nostre; e tradotte in istruzioni elettroniche la parola io e la parola Priscilla s'incontreranno ancora». ¹⁸²

Questa concezione di universo come frutto dei flussi di informazione, che si oppongono alla crescita di entropia, giustifica, così, in Calvino quella che Antonello definisce come una «visione in qualche modo teleologica» ¹⁸³ che è poi da attribuire alla dimensione escatologica in cui Wiener aveva inserito l'idea di negentropia. L'avvicinamento alle teorie dell'informazione, con il potenziale utopico che esse forniscono, viene, infatti, individuato dalla critica come il momento in cui, dopo la

guaranteeing that continuity is altered with discontinuity [...]. The final echoes the essay “Cibernetica e fantasmi” in which Calvino had celebrated the new, computerised vision of the world as an array of fragments. Life, or the stretch of time separating origin from death, is here seen as another continuity, a prison of self-generating cultural icons and conventions, which are reproduced uncontrollably in the fashion of Von Neumann’s *Self-reproducing automata*. It is the mechanism which Qfwfq is eager to understand, in an attempt to stop the “gioco dei messaggi incrociati” that has invaded the world» (KERSTIN PILZ, *Mapping complexity: literature and science in the works of Italo Calvino*, cit., pp. 53-54).

¹⁸¹ L'immagine di «un mondo di calcolatori elettronici e farfalle» si trova espressa da Calvino in una lettera a Franco Fortini del 1971 (ITALO CALVINO, *Lettere. 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2000, pp. 1081-1083) e ricorre anche in chiusura al racconto *Storia della foresta* che si vendica, ne *La taverna dei destini incrociati*, in cui si legge: «L'uomo è stato necessario: adesso è inutile. Perché il mondo riceveva informazioni dal mondo e ne goda bastano ormai i calcolatori e le farfalle» (ITALO CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, in ID., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 564).

¹⁸² ITALO CALVINO, *Priscilla. Morte*, cit., p. 303.

¹⁸³ PIERPAOLO ANTONELLO, *Il ménage a quattro Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 202. Per un'analisi sulle implicazioni che il concetto di entropia positiva e negativa hanno avuto sull'impianto filosofico della scrittura calviniana a partire dalla metà degli anni Sessanta si rimanda all'intera sezione del volume di Antonello *Evolution as a religion* (*Ivi*, pp. 201-204).

delusione per la caduta dell'utopia politica elaborata negli anni della Resistenza, la quale aveva esaurito la propria forza propulsiva all'altezza della scrittura de *La giornata di uno scrutatore*, Calvino ritrova un sistema di pensiero, questa volta in ambito scientifico, che fondi e giustifichi la sfida al labirinto.¹⁸⁴ La connessione tra le teorie cibernetiche, come negazione all'inarrestabilità di un'entropia negativa, e la funzione della lingua letteraria, come strumento privilegiato ad abolire il caos e a stabilire un principio positivo, è esplicitata da Calvino in un passaggio tratto dalla lezione sull'Esattezza, in cui l'antinomia continuo-discontinuo fonda un'idea di letteratura che affermi senza però esaurire il dicibile:

Il gusto della composizione geometrizzante [...] ha sullo sfondo l'opposizione ordine-disordine, fondamentale nella scienza contemporanea. L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo.¹⁸⁵

Al fondo dell'utopia letteraria calviniana, per la cui definizione le teorie dell'informazione hanno tanta parte, è da riscontrarsi la sfiducia verso una letteratura che porti avanti un discorso di tipo politico e ideologico, che se non era mai stato esibito in maniera dogmatica fin dagli esordi della sua scrittura, non era certo più praticabile alla

¹⁸⁴ Che l'avvicinamento di Calvino agli studi in campo ciberneticò segnino un momento cruciale nell'evoluzione della sua elaborazione letteraria e costituiscano quasi uno spartiacque nella sua produzione è rilevato da Pilz, il quale scrive: «For Calvino, then, combinatorics provides an epistemological model that clashes with the great nineteenth-century models of thinkers from Hegel to Darwin, [...] models of historical and biological continuity, of history and life as evolution and process. The contemporary paradigm as elaborated in the 1967 lecture is a post-dialectical model that stresses the absence of an ultimate goal in the combinatorial game of an infinite potential of possible combinations and meanings. The vision that emerges is one that reconciles laceration and harmony. As has been pointed out previously, Calvino's earlier works are replete with images that visually render the manifold 'scissions' of which alienation is but a symbol. While in the early novels these were problematised in the hope of resolution, the new concept of knowledge as "multiplicity," or knowledge as the complex layering of the irreconcilable, obliges us to understand 'laceration' in positive terms: ruptures, the disjointed and discontinuous is the base ingredient of a new, interdisciplinary exchange. It is a model that completes Calvino's "invettiva contro l'ottusa intelligenza"» (KERSTIN PILZ, *Mapping complexity: literature and science in the works of Italo Calvino*, cit., pp. 22-23).

¹⁸⁵ ITALO CALVINO, *Esattezza*, in *Lezioni americane*, cit., p. 68.

metà degli anni Sessanta. Diversamente accade per Volponi, il quale, accogliendo molte delle istanze secondo cui si era sviluppata l'interpretazione delle ricadute socio-economiche della scienza cibernetica di Wiener, lega il racconto di un futuro di uomini e macchine proprio all'utopia politica.

L'introduzione di macchine intelligenti doveva portare, secondo Wiener, ad un progresso che avesse una ricaduta su tutta la società e che sviluppasse le potenzialità dell'uomo, liberandolo da quelle mansioni che mortificano il suo intelletto. Egli, infatti, auspica, senza tuttavia troppe illusioni, che gli industriali vedano nell'impiego di macchine cibernetiche non solo il mezzo per aumentare i propri profitti ma, consci della responsabilità sociale delle proprie imprese, sappiano farne uno strumento di progresso civile. Analizzando nello specifico la realtà americana esprime, infatti, i propri timori riguardo lo sfruttamento delle nuove macchine da parte dell'industria:

Abbiamo abbastanza esperienza per avere un'idea chiara di come gli industriali considerano un nuovo potenziale produttivo. [...] Non ignoriamo neppure che ben pochi sono gli scrupoli che impediscono loro di trarre da un'industria il massimo profitto e di lasciare alla masse dei cittadini soltanto le briciole del banchetto.¹⁸⁶

Alla stessa sconsolata analisi arriverà presto, infatti, anche Volponi, per il quale *La macchina mondiale* rappresenta l'unico romanzo in cui si esprime speranza nelle possibilità di uno sviluppo tecnologico non asservito al potere e che possieda, invece, un principio inerentemente positivo di sviluppo democratico. La stessa idea è presente in Wiener, il quale oppone ad un'idea fascista di società, in cui la classe al potere impone una struttura fissa, che escluda ogni evoluzione e mobilità a garanzia del perpetuarsi della propria supremazia, un'idea di società in continuo sviluppo, la quale rispecchi il principio di evoluzione e apprendimento –di *feedback*– elaborato dalla cibernetica, così che dal campo

¹⁸⁶ NORBERT WIENER, *Introduzione alla cibernetica*, cit., pp. 202-203.

della meccanica esso si estenda a quello della politica. Definendo lo stato americano, che ancora tollerava la segregazione razziale, come una «moderata e informe democrazia», Wiener accusava così gli oppositori della mobilità sociale che, sebbene non apertamente, perché timorosi di essere accusati di tradire l'essenza del sogno americano, si opponevano con le proprie azioni al cambiamento:

Questi idolatri dell'efficienza preferirebbero che ogni uomo si muovesse in un'orbita sociale predisposta per lui fin dalla sua infanzia, e che svolgesse una funzione alla quale egli fosse vincolato come il servo feudale era legato alla gleba. [...] L'industriale che crea tra sé e i propri dipendenti una barriera di «sissignore», o il dirigente di un grande laboratorio che assegna a ciascuno dei suoi subordinati un compito particolare e lo tiene lontano da quel livello intellettuale indispensabile per varcare i limiti del problema e comprenderne quindi l'importanza, dimostrano che la democrazia alla quale essi tributano la loro ammirazione non è in realtà l'ordinamento in cui preferiscono vivere. La condizione meccanicamente regolata delle funzioni prestabilite verso la quale sono attratti è la condizione delle formiche.¹⁸⁷

Tale aspirazione ad una società regolata secondo una visione fascista deriva, secondo Wiener, dall'errata comprensione dei rapporti che regolano la comunicazione tra gli uomini, la quale dovrebbe portare ad un continuo aumento di informazione e quindi di sviluppo. La stessa interpretazione delle applicazioni a livello di organizzazione socio-politica delle teorie dell'informazione, per quel che riguarda i rapporti tra automi umani e meccanici, viene accolta dal personaggio de *La macchina mondiale*. Il discorso che Anteo fa al gruppo di contadini marchigiani che, come lui, vendono lupini per le strade di Roma, in opposizione al tentativo del genero della lupinara di convincerli a votare per la Democrazia Cristiana, esprime proprio la necessità di ripensare la struttura sociale a partire dalla valutazione dell'uomo come macchina intelligente. Il riconoscimento di un'«essenza

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 75.

profondamente morale» a «fondamento del programma di costruzione delle macchine»¹⁸⁸

definito dai primi autori, dà infatti ad Anteo la consapevolezza di

quanto gli uomini perdessero e quanto costringessero di se stessi alla miseria e all'abbandono gli uomini quando rinunciavano a quelle intenzioni morali che certamente sono alla base della costruzione delle loro macchine, messe senza dubbio, insieme alla fantasia e alla copiosità dei frutti dell'universo, dagli automi-autori proprio per consentire alle macchine degli uomini ed alla loro società un'armoniosa fortuna.¹⁸⁹

I gesti meccanici con cui i contadini suoi compagni attaccano Anteo, per dimostrare la loro fedeltà a quel padrone contro cui il protagonista si rivolta, sono dunque espressione di una macchina-utensile, che ha abdicato al principio evolutivo che dovrebbe invece animarla. Gli uomini che Anteo vorrebbe risvegliare –assumendo quel ruolo profetico che è già stato analizzato come tipico della caratterizzazione del suo personaggio– si sono invece rassegnati a comportarsi come docili animali al servizio di chi li comanda, replicando, come già metteva in luce Wiener, la “società delle formiche”, irreggimentata e priva di evoluzione.¹⁹⁰

¹⁸⁸ PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., p. 150.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 151. L'idea che alla base della costruzione di nuove macchine debba esservi un principio di evoluzione sociale e non solo un gretto utilitarismo, che manterrebbe invece lo *status quo* proprio tramite lo sfruttamento del progresso tecnologico così asservito ai suoi disegni, è espresso dallo stesso Volponi nel dialogo con Leonetti avvenuto nel 1994. Lo scrittore metteva in luce, riprendendo da vicino l'idea, espressa tre decenni prima attraverso il personaggio de *La macchina mondiale*, l'opposizione tra progresso tecnologico ed immobilismo delle strutture di potere: «Le istituzioni sono la faccia. Una faccia grigia, slavata, con le sue pretese di responsabilità. Ma dentro c'è un cervello da Frankenstein. In una macchina montata male ma capace di compiere gesti di grande forza e di grande distruzione, ci sono pezzi di materiale sconnesso, i residui della storia, il capitalismo arretrato con la sua mentalità agraria, “parassitismo”, corporativismo. [...] Il “potere”, per un incantesimo della storia, è una strana immobilità e continuità. Non è il prodotto di secoli di scontri e rivoluzioni. Il potere era, al principio, fisso, immobile, costante, trascendente, con le sue fonti “sovrane” come per il diritto divino. La nostra religiosità è tutta qui: nel continuare a riconoscere continuità, trascendenza, immobilità, a questo potere che ci appare sempre come radicato nel “prima”, cioè in qualche mondo “divino”, per usare una parola supremamente religiosa e disperatamente mondana» (PAOLO VOLPONI, FRANCESCO LEONETTI, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, cit., p. 43).

¹⁹⁰ Wiener mette in luce come la capacità di apprendimento e, dunque, l'evoluzione, sia appannaggio dell'uomo e delle macchine cibernetiche, sulla base della loro capacità di creare manipolare il linguaggio e rileva come essa sia, invece, assente in animali semplici come le formiche: «Se lo confrontiamo con una calcolatrice elettronica, l'insetto appare simile a una macchina con tutte le sue istruzioni impresse in anticipo

Il disegno utopico di sovvertimento delle regole, che cristallizzano le forme del vivere in società, è dunque espresso da Volponi attraverso il suo personaggio, a rispecchiare all'interno della finzione letteraria istanze sue proprie. Tentando di convincere Liborio a prendere parte al suo progetto di palingenesi, il quale, però, non può dividerlo tanto per il proprio credo religioso che per la mancanza di quello slancio che nel romanzo è riservato al solo protagonista, Anteo dichiara: «penso proprio che l'utopia sia l'unica verità possibile e nuova e non già una comodità usata e scaldata dal possesso interessato degli uomini».¹⁹¹ Allo stesso modo Volponi, anni dopo, in quella sorta di bilancio delle proprie esperienze personali e letterarie che è il dialogo con Leonetti, dichiara come il pensiero utopico avesse sempre fortemente strutturato il suo approccio al reale:

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

sui "nastri" e con una facoltà minima di cambiare queste istruzioni. [...] In altri termini la camicia di forza in cui l'insetto si sviluppa è direttamente responsabile della camicia di forza mentale che regola il modello del suo comportamento» (NORBERT WIENER, *Introduzione alla cibernetica*, cit., p. 82). La stessa differenza alla base della distinzione tra uomini e animali, per cui i secondi non possono essere automi-autori, con una capacità evolutiva e creativa, si trova espressa da Anteo: «come ho scritto nel mio trattato *«coloro che hanno progettato l'uomo come macchina non potevano dargli un programma con un istinto come lo dettero agli animali, perché mentre essi dovevano restare sempre tali e quali, l'uomo doveva ripetere l'opera dei suoi progettisti, però con materiali e forme diverse [...]»*» (PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., p. 23).

¹⁹¹ PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., p. 216. Il valore destabilizzante di sistemi di pensiero e strutture sociali cristallizzati, e quindi contrari al progresso, riconosciuto al pensiero utopico è quanto fonda la scrittura volponiana, ricomprendendo *La macchina mondiale* in un quadro più ampio di scrittura che punta ad incidere direttamente sul contesto socio-politico. Alessandro Gaudio, analizzando il ruolo di forza dirompente e liberatrice che Volponi assegna all'utopia nell'ambito della propria poetica, scrive: «Nel guardare dentro di sé e nel tentativo costante (e, nelle storie allestite dall'urbinate, non sempre vincente) di ricostruirsi, l'uomo libero deve superare se stesso (rinunciare alla paura che lascia tutto come si trova o affrancarsi dal fetore del sonno) e le cose che ha intorno. Egli raggiunge così, nell'utopia (o – che è lo stesso – nell'unica verità possibile), quell'incertezza creatrice che – dice Volponi – è già un piccolo bene; strumento di scienza, non è mai mera profezia, bensì vero e proprio sentire poetico» (ALESSANDRO GAUDIO, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, p. 7). Per un più ampio discorso sul valore dell'utopia all'interno della produzione volponiana si rimanda a ALESSANDRO GAUDIO, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pisa, Edizioni ETS, 2008 e TIZIANO TORACCA, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XLII, 1, 2013, pp.145-164.

terra. Immaginare un futuro Paradiso Terrestre, dove metteremo le nuove città, le nuove industrie, le nuove università...¹⁹²

L'utopia è assunta pertanto ne *La macchina mondiale* come approccio filosofico e come finzione narrativa a forte carattere allegorico e impatto politico per invocare un senso di discontinuità e rottura con una società che fa degli uomini e delle macchine schiavi al servizio del potere, equiparati dunque sulla base che del cattivo uso viene fatto di essi. In questa tensione utopica della scrittura volponiana, l'interessamento dell'autore per le teorie cibernetiche, che giustificano la messa in crisi di un'interpretazione sistematica e pertanto rassicurante della realtà, si fonda quindi sul riconoscimento di un comune intento di letteratura e scienza a "rompere" le convenzioni e i modelli di comportamento in cui «una certa società padrona della maggioranza delle sorti, delle attività, delle fabbriche, dell'attualità e di tutte le cose in scatola, costringe la realtà economica, storica, sociale».¹⁹³ Questa dichiarazione di Volponi, fatta nell'ambito del già citato discorso *Le difficoltà del romanzo*, era stata prima formulata, quasi con le stesse esatte parole, da Anteo, il quale, incitando l'amico Liborio a prendere parte ad atti di violenza, volti ad affermare il disprezzo per i valori su cui si fonda la società, afferma:

[...] allora si romperebbe certamente qualcosa di questa società, così che ne potrebbero venire fuori la luce di un dubbio, un piccolo bene [...]. Dovremmo iniziare ad attaccare i padroni, i possidenti, i tuoi superiori [...]. Potremmo passare come una palla di fuoco, riformare ogni cosa [...].¹⁹⁴

¹⁹² PAOLO VOLPONI, FRANCESCO LEONETTI, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, cit., p. 106.

¹⁹³ Volponi individua il fine della propria scrittura nella necessità di "rompere la realtà" nel già citato discorso *Le difficoltà del romanzo*, dando così fondamento etico al principio di evoluzione postulato dalla scienza: «Io comincio a lavorare tenendo presente che ciò che scrivo non deve rappresentare la realtà ma deve romperla: romperne cioè gli schemi, le abitudini, gli usi, i modelli di comportamento, cioè tutto quello che mi pare il contrario della realtà e che si potrebbe definire lo *status actualis*, entro il quale una certa società padrona della maggioranza delle sorti, delle attività, delle fabbriche, dell'attualità e di tutte le cose in scatola, costringe la realtà economica, storica, sociale» (PAOLO VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo*, cit., p. 31).

¹⁹⁴ PAOLO VOLPONI, *La macchina mondiale*, cit., p. 219.

Proprio la stessa immagine di palla di fuoco, come immagine di movimento e insieme di purificazione e palingenesi violenta, viene evocata da Volponi nel proprio manifesto letterario, che si presenta così ancora una volta come testo critico imprescindibile per l'interpretazione de *La macchina mondiale*. L'autore, infatti, scrive:

La realtà è una specie di palla infuocata in movimento, mossa da tutte le intemperanze, le speranze, i bisogni, le paure, le angosce, le scoperte, le vittorie, le novità, gli allarmi, che gli uomini, individualmente, a gruppi, a regioni, a paesi, esprimono come disordine, come energia, come calore. Il romanzo muove questa realtà ed è mosso da questa realtà, è fuori dallo *status*, fuori dallo *status* della lingua, del raccontare, del comunicare in modo tradizionale, che sono anch'essi piccoli cardini dello *status*.¹⁹⁵

La posizione liminale ed essenziale insieme che Volponi riconosce alla letteratura, come parte del sistema di comunicazione in cui è inserita e motore di cambiamento può essere, dunque, accostata all'interpretazione calviniana della scrittura come creatrice e tuttavia solutrice di labirinti. Nel flusso di messaggi in cui l'uomo è inserito, egli non può fare altro che aggiungervene altri, in un'evoluzione costante che liberi l'automa umano proprio in virtù dei significati nuovi che la sua macchina genera.

¹⁹⁵ PAOLO VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo*, cit., pp. 31-32.

III. Sotto l'occhio del Ciclope. Politica ed estetica della visibilità nell'era della comunicazione televisiva

L'atteggiamento degli scrittori italiani di fronte alla prima diffusione della televisione, seppure si volesse esulare dalle personalità che espressero un più netto e sprezzante rifiuto nei confronti del mezzo, da Pasolini a Moravia,¹ potrebbe essere generalmente definito nei termini di una sospettosa cautela o esibita noncuranza. Se si eccettuano alcuni progetti isolati, come quello de «L'Approdo TV», o di sporadiche collaborazioni con la Rai, il primo decennio di vita del mezzo televisivo in Italia sembra, infatti, essere stato ignorato dal mondo letterario, non solo per quanto riguarda il diretto coinvolgimento degli scrittori nella programmazione e gestione televisiva ma, ancora più significativamente, per quel che concerne la rappresentazione in romanzi e racconti della rivoluzione socio-culturale che la televisione andava imponendo in quegli anni.

¹ La posizione di netto rifiuto nei confronti del mezzo televisivo, sentito come strumento di degradazione culturale era assai diffuso ben oltre i due nomi di Pasolini e Moravia, i quali, tuttavia, sia per i netti giudizi assunti che per l'autorità ricoperta in campo intellettuale, sono tuttavia paradigmatiche di un più ampio sentire. Moravia mantiene nel corso degli anni la stessa posizione nettamente avversa alla cultura televisiva: se in un articolo del 1959, definisce l'Italia televisiva come una «sotto Italia», un'«Italia di serie B» (ALBERTO MORAVIA, *L'Italia di serie B*, «L'Espresso», 18 gennaio 1958), nel 1988 le sue *Quattro domande agli scrittori italiani sulla televisione*, pubblicate su «Nuovi argomenti» (27, luglio-settembre 1988) non fanno che reiterare la stessa repulsione per il mezzo. Pasolini, poi, è la figura a cui più spesso viene associata la critica rivolta alla cultura televisiva, che, se espressa implicitamente in tanta parte della sua produzione artistica – tanto cinematografica che letteraria – trova articolata espressione nei suoi interventi giornalistici (cfr. gli articoli di Pasolini pubblicati sul «Corriere della Sera»: *Sfida ai dirigenti della televisione*, 9 dicembre 1973, poi con il titolo *Acculturazione e acculturazione* in ID., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 22-25; *Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia*, 18 ottobre 1975 e *Le mie proposte su scuola e Tv*, 29 ottobre 1975, entrambi in ID., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 165-117, 172-178. I tre testi si trovano ora raccolti in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999, pp. 290-293, 687-692, 693-699). Per un'analisi del rapporto tra la scrittura di Pasolini e Moravia con la televisione e, più in generale, i *mass media* si rimanda a: CHIARA LOMBARDI, *Diavoli, bombe atomiche e mass media. Il punto di vista di Pasolini e Moravia*, «Cahiers d'études italiennes», 11, 2010, pp. 41-51.

Ampiamente indagate dalla critica letteraria e storiografica, le molteplici ragioni alla base del rifiuto della letteratura a prendere apertamente atto non solo della rilevanza, ma persino dell'esistenza del mezzo televisivo, possono essere essenzialmente ricondotte a due fattori: l'adesione da parte di una vasta schiera di intellettuali al pensiero di Adorno intorno al concetto di 'cultura di massa',² intesa come livellamento e abbassamento culturale –lo spesso citato «mutamento antropologico» conseguente al «genocidio culturale» individuato da Pasolini– e l'aderenza al modello di intellettuale gramsciano, il quale aveva ancora larga presa, nonostante il fallimento del progetto politico e culturale nato dalla Resistenza che l'aveva generato.³ L'entrata in crisi del rapporto tra scrittori e società, determinata in larga parte proprio dalla diffusione del mezzo televisivo, quale strumento di propaganda di una nuova civiltà dei consumi, fu immediata; eppure la letteratura sembrò rimuovere tale contrasto per almeno un decennio. Aldo Grasso mette in luce, a tale proposito, come la televisione in Italia fosse nata «fra la ritrosia e l'ostilità degli intellettuali: troppo occupati dal riscatto delle masse, troppo legati al valore catartico dei

² Per un'analisi del rapporto tra intellettuali e cultura di massa negli anni Sessanta-Settanta in Italia, soprattutto per quel che riguarda il mezzo televisivo, cfr. RENATO SOLMI, *Televisione e cultura di massa*, «Passato e presente», 8, marzo-aprile 1959, pp. 1033-1042; UMBERTO ECO, *Cultura di massa e livelli di cultura*, in ID., *Apocalittici e integrati. Comunicazione di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, (1964) 2013, pp. 29-64; FRANCO FERRAROTTI, *La televisione. I cinquant'anni che hanno cambiato gli usi e costumi degli italiani*, Roma, Newton & Compton editori, 2005.

³ La crisi del progetto politico e culturale, portato avanti dal Partito Comunista e dagli scrittori ad esso vicini – se non per adesione ai quadri di partito, almeno per vicinanza ideologica– si impone con forza fin dalla fine degli anni Cinquanta. Lo storico Stephen Gundle, nel suo studio dedicato ai rapporti tra la sinistra italiana e la cultura di massa, rileva come il nuovo rapporto tra società e cultura proposto dalla televisione, mise fin da subito in crisi il modello dell'intellettuale gramsciano: «For Communist critics no less than for writers and artists, the traditional intellectual continued to occupy a central position in the Italian cultural system. Yet the status and function of the intellectuals themselves were increasingly subject to redefinition. [...] the expansion of modern means of mass communications, and television in particular, not only coincided with a process of cultural unification on very different bases from those theorized by the PCI but also opened up new channels of information, communication, and discussion that put in crisis the notion of the hegemonic function of the traditional intellectual» (STEPHEN GUNDLE, *Between Hollywood and Moscow. The Italian communists and the challenge of mass culture, 1943-1991*, Durham and London, Duke University Press, 2000, p. 92).

vari “realismi”, troppo ingenuamente romantici». ⁴ Grasso sembra dunque imputare indiscriminatamente a tutti gli scrittori italiani posizioni velleitarie di rifiuto anacronistico verso la cultura televisiva, la quale sarebbe stata responsabile unicamente di voler democratizzare l’accesso alla cultura. Pur non concordando con tale giudizio, che sembra voler opporre alla duttilità e apertura del linguaggio televisivo una classe intellettuale arroccata su posizioni insensate e fuori dal tempo, l’analisi di Grasso rilevando il distacco critico tra scrittori e televisione, illumina tuttavia alcune reali tendenze, sebbene tali giudizi vadano forse mitigati e vagliati caso per caso.

Un primo mutamento in tale atteggiamento d’indifferenza da parte della cultura letteraria viene riscontrato tra gli anni Sessanta e Settanta: non si tratta certo della centralità che la televisione assumerà nella narrativa dei due decenni successivi, la quale, anche in conseguenza del gusto postmoderno dominante, rifletterà finalmente in maniera realistica l’onnipresenza del mezzo televisivo. È ancora Grasso a rilevare come la televisione entri per la prima volta nei romanzi degli anni Sessanta e Settanta, sebbene «in fugaci e occasionali apparizioni»⁵ e lo stesso mutamento, benché limitato a sporadici riferimenti da parte di una ristretta cerchia di autori, è messo in luce da Raffaele Donnarumma, il quale individua in Calvino, Pasolini, Sciascia e Zanzotto alcuni dei nomi che in quegli anni dimostrarono, seppur cautamente, curiosità verso il nuovo mezzo.⁶ Non è possibile,

⁴ ALDO GRASSO, *Letteratura e televisione*, in *Storia della letteratura italiana: il Novecento. Scenari di fine secolo*, III, a cura di Nino Boresellino e Lucio Felici, Milano, Garzanti, p. 701.

⁵ *Ivi*, p. 703.

⁶ Raffaele Donnarumma, in uno studio dedicato all’influenza della televisione sulla letteratura italiana contemporanea, fa coincidere l’inizio di tale interesse per il mezzo con il biennio Sessanta-Settanta: «È solo fra gli anni Sessanta e Settanta, quando la televisione ha preso stabilmente posto nella vita del paese, che si registrano i primi contraccolpi. Anche i più giovani fra i maggiori intellettuali italiani di quegli anni, come Pasolini o Calvino o Sciascia o Zanzotto, pur nella differenza delle posizioni conservano uno stesso abito

dunque, riscontrare nel periodo preso in esame un significativo mutamento nell'atteggiamento degli scrittori italiani, né lo stabilizzarsi del tema televisivo come centro di una vasta ed articolata elaborazione letteraria, poiché, come rileva sempre Grasso, la televisione entra spesso nelle pagine dei romanzi come nota di colore, oggetto che esprime metonimicamente il decadimento culturale nell'era dell'uomo-massa.

Tale mutato atteggiamento, qualunque sia la dimensione del fatto letterario da esso generato, sembra essere conseguenza dell'impossibilità da parte degli scrittori ad ignorare, dopo più di un decennio di storia della televisione, la crescente pervasività del mezzo e la sua incidenza sulla vita sociale e culturale. Occorre tuttavia rilevare la circostanza che connette questa nuova attenzione con lo sfondo delle lotte politiche di quegli anni. Se il mezzo televisivo aveva imposto fin da subito un ripensamento del rapporto tra cittadini e politica –si pensi all'impatto che ebbe la nascita delle tribune politiche, in cui apparirono per la prima volta i dirigenti del PCI che avevano fino ad allora rifiutato di mostrarsi in video⁷– gli anni della contestazione e del terrorismo, con le loro intense e traumatiche

mentale: la curiosità esclude la partecipazione attiva alla programmazione» (RAFFAELE DONNARUMMA, *Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione*, in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di Luca Somigli, Roma, Aracne, 2013, p. 46).

⁷ È ancora Stephen Gundle a mettere in luce come, dopo un lungo e sdegnoso rifiuto da parte dei dirigenti del Partito Comunista verso la televisione, sentita, non a torto, troppo vicina alle istanze cattoliche e moderate, la decisione di servirsi del mezzo di informazione portò grandi vantaggi per il PCI: «Not until 1960, moreover, when election tribunes were introduced, did any Communist appear on the screen. [...] Yet, limited though the opening was, the creation of election tribunes was a godsend to the PCI, for, as Giorgio Galli observed, it enabled the party to use television to reinforce partisan attachments. Using its own well-developed system of communications, the PCI could focus attention on the rare appearances of its own leaders and then influence perceptions of those appearances by commenting on them and diffusing watchwords launched during broadcasts» (STEPHEN GUNDLE, *Between Hollywood and Moscow*, cit., p. 99). Sul tema dei rapporti tra PCI e comunicazione televisiva, sentita alternativamente come espressione di un'etica capitalista o come strumento utile alla comunicazione con la propria base popolare, cfr. GIANFRANCO PASQUINO, *Mass media, partito di massa e trasformazione della politica*, «Il mulino», XXXII, 288, luglio-agosto 1983, pp. 559-579; GIANDOMENICO CRAPIS, *Il frigorifero del cervello. Il Pci e la televisione da «Lascia o raddoppia?» alla battaglia contro gli spot*, Roma, Editori riuniti, 2002.

vicende, furono tuttavia il primo periodo storico ad essere veramente vissuto e giudicato dall'intera società attraverso la mediazione televisiva. La coincidenza tra l'attenzione degli scrittori per il nuovo mezzo e l'assunzione di un ruolo cruciale da parte della televisione nell'orientare il discorso politico del Paese lascia presumere che, da parte di alcuni scrittori almeno, l'urgenza di un'analisi storico-politica si legasse in quegli anni alla necessità di ripensare ruoli e rapporti dei mezzi espressivi, attraverso cui tale analisi era sviluppata. A sostegno di tale convergenza bisogna rilevare come gli anni Settanta in Italia videro la definitiva entrata in crisi della figura dello scrittore-intellettuale, il quale veniva a perdere il proprio ruolo di interprete e guida, in concomitanza con la crescente autorità acquisita dai mezzi di informazione di massa, e tuttavia, allo stesso tempo, egli sentiva la necessità di contribuire attivamente ai rivolgimenti politici di quegli anni, sui quali desiderava ancora esercitare il proprio ruolo di critico ed interprete.⁸

Ecco che, dunque, l'interesse crescente per il ruolo assunto dalla cultura televisiva negli anni Settanta in Italia diventa oggetto di letteratura proprio nel momento in cui quest'ultima sente come improrogabile la necessità di affrontare le domande che ponevano allora i mutamenti sociali, fossero essi le proposte avanzate dal movimento studentesco e

⁸ Un'analisi della crisi che la figura dello scrittore intellettuale subì negli anni della contestazione e del terrorismo in Italia è portata avanti da Marco Belpoliti nel suo volume *Settanta* (Torino, Einaudi, 2001), in cui ricostruisce la rete di rapporti e scambi che legarono in quel decennio gli autori maggiormente impegnati in una ridefinizione del proprio ruolo nel senso di una partecipazione attiva al dibattito politico di quegli anni. La difficoltà che gli scrittori italiani subirono nel tentare di incidere sulle vicende italiane di quegli anni, riconquistando così alla propria elaborazione artistica una funzione politica in senso ampio, è rilevata da Antonio Tricomi, in uno studio sul rapporto tra intellettuali e utopie politiche negli anni Settanta: «[...] writers such as Pasolini, Calvino or Paolo Volponi noticed around 1968 that their works, and even more so their political views, simply no longer interested the young militants or workers striving for social reforms. This was despite the fact that their works may well have upheld views or myths prevalent amongst the *movimento*; an irrevocable distance pertained between the activist generations, despite the partial coincidence of views between the young revolutionaries and the older writer-intellectuals» (ANTONIO TRICOMI, *Killing the father: politics and intellectuals, utopia and disillusion*, in *Imagining terrorism: the rhetoric and representation of political violence in Italy 1969-2009*, a cura di Pierpaolo Antonello e Alan O'Leary, London, Legenda, 2009, pp. 22-23).

operaio o la rottura di equilibri imposta dal terrorismo. Tale urgenza della letteratura di inserirsi nel dibattito politico e, quindi, di riconquistare un ruolo attivo all'interno della società, non poteva esimersi da una lettura contestuale del ruolo della scrittura letteraria, il quale poteva essere ridefinito solo in rapporto con l'estetica dell'informazione televisiva.⁹

Sarebbe erroneo voler riscontrare questo tipo di tensione alla base di ogni testo letterario prodotto in quegli anni in cui appaia il mezzo televisivo, tuttavia la convergenza appena individuata tra domande politiche e di linguaggio si presta certo come utile chiave di lettura di alcune opere che scelsero di analizzare la televisione ben oltre gli aspetti di costume ad essa connessi, come è il caso, infatti, dei testi di Calvino e Volponi che saranno qui presi in esame. Si tratta di opere considerate minori o spurie rispetto alla produzione principale dei due scrittori: *La decapitazione dei capi* di Calvino, abbozzo di romanzo mai terminato e apparso nel dicembre 1969 su «Il Caffè»;¹⁰ il romanzo *Il sipario ducale* del 1975,¹¹ con cui Volponi sembra allontanarsi dalla scrittura chiusa e figurale del precedente *Corporale*, e il racconto calviniano *L'ultimo canale*, scritto nel 1984 e pubblicato postumo

⁹ La necessità di analizzare la rappresentazione degli anni dello stragismo in Italia prendendo in esame la complessità di voci che emerge dal competere di diversi mezzi di comunicazione, è messa in luce da Antonello e O'Leary e, sebbene il loro discorso prenda in considerazione una vasta pluralità di *media*, il principio a cui rimandano è lo stesso su cui si fonda la presente analisi: «In the case of terrorism, it makes little sense to consider genres and media in isolation, as they all respond to the same need and all feed on the plethora of interpretations of events, borrowing images, motifs, narrative structures from each other [...]. [They] are all inscribed in a sort of hermeneutical continuum» (PIERPAOLO ANTONELLO, ALAN O'LEARY, *Introduction*, in *Imagining terrorism: the rhetoric and representation of political violence in Italy 1969-2009*, cit., pp. 4-5).

¹⁰ ITALO CALVINO, *La decapitazione dei capi*, «Il Caffè», XVI, 4, agosto (dicembre) 1969, poi in ID., *Prima che tu dica «Pronto»*, cit. Il racconto sarà qui citato da quest'ultima edizione.

¹¹ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, Milano, Garzanti, 1975.

quasi dieci anni più tardi,¹² testo che Grasso e Donnarumma individuano come il primo della letteratura italiana ad essere interamente dedicato al tema della televisione.

Al centro della riflessione portata avanti da Calvino e Volponi vi è il legame tra vita politica –che nello specifico di questi testi è, a rispecchiare il momento storico, quasi sempre azione violenta– e sua rappresentazione: ne *La decapitazione dei capi* sono le istanze di rinnovamento portate avanti nell’ambito delle vicende del Maggio parigino e della Primavera di Praga ad emergere dietro il racconto dell’utopia calviniana di una classe politica giustiziata ciclicamente a fine mandato. *Il sipario ducale* e *L’ultimo canale* presentano, quest’ultimo in maniera meno esplicita, gli effetti del terrorismo nell’Italia degli anni di Piombo: se, infatti, Volponi fa iniziare il proprio romanzo con la notizia della strage di Piazza Fontana, episodio che imporrà la propria ombra su tutta la narrazione successiva, anche il personaggio dell’ultimo racconto calviniano, sebbene i suoi gesti non abbiano nessun movente politico, attraverso il racconto dei suoi attacchi senza un preciso bersaglio né fine, sollecita un bilancio a posteriori degli anni dello stragismo, assunti a metafora esistenziale.

La consapevolezza che Calvino e Volponi avevano di sviluppare la propria rappresentazione letteraria degli eventi politici di quegli anni in parallelo con il discorso televisivo che di essi veniva proposto, si rende esplicita attraverso l’analisi diretta del mezzo televisivo all’interno di questi testi. Tale scelta permetteva così ai due autori di concentrarsi sul duplice interrogativo che il ruolo sempre più dominante della televisione rendeva ormai ineludibile: sul piano del discorso politico la questione centrale riguardava il ruolo affidato al nuovo modello di cittadino-spettatore, il quale, dovendo ridefinire le

¹² Il racconto venne pubblicato per la prima volta in ITALO CALVINO, *Prima che tu dica «Pronto»*, cit.

proprie modalità di azione politica diretta, doveva anche acquisire gli strumenti per interpretare le nuove forme di rappresentazione del potere. Connesso a ciò era poi il secondo aspetto riguardante le questioni relative alla nuova estetica della rappresentazione proposta dal linguaggio televisivo e che spingeva a riconsiderare le implicazioni estetiche, ma anche politiche, del concetto di visibilità.

Inoltre, la televisione come nuovo mezzo informazione politica, ma anche come spazio di pubblico dibattito in senso habermasiano, all'interno di cui interpretazioni e giudizi venivano negoziati, sollevava non solo domande sulla possibilità di una partecipazione attiva da parte della società e, dunque, sul rapporto tra teoria e azione, ma veniva a modificare anche la percezione dello sviluppo storico, che rischiava di essere schiacciato in un eterno presente televisivo. Umberto Eco, pur riconoscendo il potenziale politico di un accesso immediato ad un vasto numero di notizie, garantito dalla televisione, rilevava, tuttavia, come connaturato al dominio dell'informazione visiva fosse la perdita di prospettiva storica:

[...] mentre l'informazione tradizionale era per lo più di ordine storico (ciò che era avvenuto – di ciò che stava avvenendo avendosi notizie imprecise e ritardate), l'uomo dell'era “visuale” viene ad avere una mole vertiginosa di informazioni su quanto sta avvenendo nello spazio, a detrimento delle informazioni sugli eventi temporali [...].¹³

Gli elementi fondamentali, che permettono di leggere questi tre testi in relazione alle questioni che la televisione poneva per gli scrittori italiani negli anni Settanta, sono dunque la riflessione intorno al concetto di visibilità, per quel che veniva a significare per la scrittura letteraria nell'era della televisione, e l'analisi di come differenti rappresentazioni del potere e della storia determinassero, in quegli anni, modalità diverse di azione politica.

¹³ UMBERTO ECO, *Appunti sulla televisione*, in ID., *Apocalittici e integrati*, cit., p. 347.

Quanto si tenterà di mettere in luce in quest'analisi è perciò l'inscindibilità fra discorso politico ed estetica della rappresentazione nella meditazione di Calvino e Volponi intorno alla necessità per la scrittura letteraria di confrontarsi con il mezzo televisivo. Tra i pochi testi in quegli anni ad avere affrontato direttamente tale crisi di linguaggio, le opere qui considerate presentano inoltre un'elaborazione assai complessa, la quale esula da un rifiuto aprioristico e che può dunque concorrere a scalfire l'immagine di una compatta e risentita avversione della letteratura per il mezzo televisivo.

III.1 Dalla Primavera di Praga al dopo-Moro: il ruolo politico della televisione in Calvino

In un luogo e tempo imprecisato una tranquilla comunità compie ciclicamente la decapitazione della propria classe politica, rito che non solo scongiura l'accentrarsi stabilmente del potere nelle mani di una ristretta cerchia, ma che, ancor più, testimonia efficacemente e a scadenze regolari dell'autorità che la società esercita con diritto sui propri rappresentanti politici. Questo il contenuto della prima metà del racconto *La decapitazione dei capi* che, uscito in rivista nel 1969, sembra essere oggi una sinistra premonizione degli anni delle Brigate Rosse in Italia e del loro progetto di rinnovamento per via violenta di una democrazia considerata solo di facciata. Se a questo perturbante apologo si aggiunge, poi, il riferimento esplicito che la seconda parte del testo fa alla Russia pre-sovietica delle cospirazioni contro lo zar, presentata come modello e radice di un rinnovato rapporto tra società e classe dirigente, le connessioni tra finzione del testo letterario e realtà politica, che si sarebbe materializzata di lì a pochi mesi dalla sua elaborazione, possono certo giustificare una lettura del racconto calviniano come un caso di preveggenza della

letteratura, a continuare nel solco tracciato da Svevo con l'annuncio di una deflagrazione mondiale in anticipo su ogni reale attacco atomico.¹⁴

Sembra essere in considerazione di tale natura profetica del testo calviniano, dunque, che Donnarumma include *La decapitazione dei capi* nell'elenco delle opere della letteratura italiana degli anni Settanta in cui è affrontato il tema del terrorismo. L'importanza di tale racconto nell'ambito di questo filone risulterebbe, inoltre, accresciuta dal fatto che, come il critico riconosce, il testo calviniano sarebbe il primo a dimostrare attenzione per questa tematica.¹⁵ Se un'analisi in tale senso si rivela senz'altro utile per quel che riguarda l'indagine sul clima politico di quegli anni e su come la letteratura si dimostrasse assai più ricettiva di altri mezzi di informazione rispetto ai mutamenti in corso, sarebbe tuttavia fuorviante non riconoscere che l'elaborazione letteraria di Calvino avvenne precedentemente agli anni del terrorismo. Il testo, è vero, uscì alcuni mesi dopo la bomba contro lo stand della Fiat alla fiera campionaria di Milano, attacco avvenuto il 25 aprile e con cui si è soliti fare iniziare gli anni della 'strategia della tensione' in Italia. Tuttavia, il racconto, uscito nel dicembre 1969, doveva essere già nella sua forma definitiva prima

¹⁴ Tale preveggenza del racconto calviniano è individuata da Domenico Scarpa: «Con il sequestro e il delitto Moro, Calvino si trovava sotto gli occhi una situazione simile a quella immaginata dieci anni prima nella *Decapitazione*: l'Italia, paese poco incline alle tragedie, stava vivendo contro voglia una tragedia vera. Calvino si spaventò di entrambe: della tragedia immaginata e presto accantonata, e della tragedia pubblica nella quale prese posizione in coerenza con il suo passato partigiano» (DOMENICO SCARPA, *A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968–1978* (Internet), «Chroniques Italiennes», 9, gennaio 2006. (Consultato: 25 luglio 2015). Disponibile all'indirizzo: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web9/Scarpa.pdf>.

¹⁵ Donnarumma scrive a tale proposito: «[...] una storia della narrativa sulla violenza politica va aperta proprio con Calvino, per *La decapitazione dei capi*. Si tratta di un apologo: la possibilità di un racconto *latu sensu* realistico –e quindi, anche di una narrazione storiografica– è scartata subito; e per di più, gli eventi si sarebbero incaricati di trascinare la metafora nella lettera» (RAFFAELE DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in *Per Romano Lupercini*, a cura di Pietro Cataldi, G.B. Palumbo, Palermo 2010, p. 451). La stessa attribuzione del racconto calviniano al filone della letteratura sul terrorismo nell'Italia degli anni Settanta è condivisa da GABRIELE VITELLO, *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013.

della strage di Piazza Fontana, che se non fu il primo atto terroristico in senso stretto, segnò di certo in maniera più profonda il corso degli eventi politici e la memoria storica degli italiani.¹⁶ A queste notazioni va aggiunto, inoltre, che Calvino iniziò nel 1968 a lavorare al progetto – a cui in origine si riferisce definendolo un pamphlet e che poi prenderà la forma di abbozzo di romanzo¹⁷ – il quale va dunque connesso, come rileva Belpoliti, ai fermenti politici del Maggio parigino, ai quali lo scrittore partecipò con entusiasmo, e anche alla contestazione studentesca e operaia in Italia e ai fatti della Primavera di Praga.¹⁸ Attraverso le lettere inviate a Gianni Celati e Michele Rago, tra la primavera e l'estate del 1968, Belpoliti ricostruisce con precisione il contesto storico-politico da cui Calvino prese le mosse per l'elaborazione del proprio progetto di romanzo e, soprattutto, stabilisce quale fosse la personale posizione di sostegno ed entusiasmo dell'autore di fronte a quei fatti:

¹⁶ L'importanza che la strage di Piazza Fontana ricopre non solo per le conseguenze immediate, ma anche per il peso che quei fatti hanno nella coscienza storica della società italiana è analizzata da John Foot. Nel suo volume dedicato alla difficile costruzione in Italia di una memoria condivisa del xx secolo, rileva riguardo al peso della strage per la storia nazionale: «For the Italian state, Piazza Fontana was a turning point. For Bobbio, “The degeneration of our democratic system began after Piazza Fontana.” For Marco Revelli, in 1969 “a significant part of the state apparatus passed knowingly into the camp of illegality.” Politicians, secret servicemen, army officials, policemen, journalists, and others all combined to cover up and organize the strategy of tension. The state had plotted against its own citizens, imprisoned innocents, set false trails, and manipulated evidence. This series of events, from Piazza Fontana onward, undermined fatally the faith in the institutions that had been an important part of postwar Italy after the defeat of fascism» (JOHN FOOT, *Italy's divided memories*, New York, Palgrave MacMillan, 2009, p. 194).

¹⁷ La prima menzione che Calvino fa del progetto, che poi sarebbe stato pubblicato in forma parziale sulle pagine de «Il Caffè», si trova in una lettera a Gianni Celati del 2 marzo 1969 in cui definisce il testo che stava elaborando come un pamphlet sul tema dell'alternanza tra periodi produttivi e lavorativi a momenti carnevaleschi e liberanti come modello per una nuova società: «Ho molta voglia di scrivere un pamphlet con questo progetto. Naturalmente proporrei che l'intera classe produttivistico-militare venga suppliziata e uccisa ritualmente in grandi feste popolari durante la fase contestataria [...]» (ITALO CALVINO, *Lettere. 1940-1985*, cit., p. 1035). Calvino passa dall'idea del pamphlet al progetto di un romanzo, di cui la sezione uscita in rivista avrebbe dovuto essere solo un saggio, così come spiega la nota dell'autore che accompagnava la pubblicazione: «Le pagine che seguono sono abbozzi di capitoli d'un libro che da tempo vado progettando [...]. Non ho ancora deciso che forma avrà il libro. Ognuno dei capitoli che ora presento potrebbe essere l'inizio d'un libro diverso; i numeri d'ordine che essi portano non implicano perciò una successione.» (ITALO CALVINO, *La decapitazione dei capi*, «Il Caffè letterario e satirico», ora in ID., *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 1233).

¹⁸ Cfr. MARCO BELPOLITI, *Settanta*, cit., p. 85 e ss.

Non è un caso che il romanzo *La decapitazione dei capi* sia stato abbozzato tra gli avvenimenti del maggio parigino e la vigilia dell'autunno caldo in Italia, in un momento di euforia e di cambiamento politico determinato dalla rivolta delle nuove generazioni.¹⁹

L'eccezionalità del momento storico che Calvino si trovava a vivere e le spinte positive provenienti dai vari gruppi e movimenti, lontani geograficamente, ma convergenti per quel che riguardava la critica al sistema e la proposta di nuove alternative, è dunque un elemento centrale da considerare nell'analisi del carattere eterodosso de *La decapitazione* rispetto alla produzione calviniana di quegli anni.²⁰ La presa di distanza dell'autore dal discorso politico, per quel che riguardava la propria elaborazione letteraria, è situata di norma dalla critica nel biennio 1963-64 in cui, con *La giornata di uno scrutatore*, si conclude una scrittura di diretto impegno civile, a vantaggio della narrazione fantastica e atemporale delle *Cosmicomiche*. Per quel che riguarda la produzione successiva a *La decapitazione*, la critica è poi compatta nel rilevare come le vicende della vita politica degli anni Settanta e Ottanta siano quasi del tutto assenti dalle pagine calviniane, fermo restando, tuttavia, che i giudizi su di essa variano da accuse di colpevole disimpegno, al riconoscimento di una costante tensione etica, meno esibita eppure sempre presente nella prosa calviniana.

¹⁹ *Ivi*, p. 86.

²⁰ Il coinvolgimento di Calvino negli scontri della primavera ed estate del 1968 a Parigi è testimoniato dalla lettera del 27 luglio 1968 a Michele Rago (in ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 1008-1010). Lo stesso entusiasmo verso l'energia rinnovatrice e le forze anti repressive che sentiva guidare le proteste di quei giorni vennero espresse dall'autore a Pietro Citati, incontrato in Italia nell'estate di quell'anno, il quale ricorda così la narrazione di Calvino sui fatti del Maggio: «diceva che era andato in giro per le strade con un senso di liberazione; e mi raccontava che psicoanalisti parigini durante quelle giornate avevano perso tutta la clientela; e infine mi spiegava la sua sensazione di essersi levato dei pesi di dosso e che adesso si sentiva di “voltare pagina”».» (in MARCO BELPOLITI, *Settanta*, cit., p. 85). Se la posizione di Calvino di fronte alle vicende della contestazione, così come scrive a Rago, è quella di osservatore defilato ma attento –«mi trovo nella posizione ideale dello spettatore: succedono cose che mi interessano profondamente, che corrispondono nelle linee generali a quello che auspicavo [...] e nelle quali non si richiede –anzi si esclude– la mia partecipazione» (ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1010)– questo sembra dipendere dallo scarto generazionale che lo separa dai giovani del Maggio, i quali però sostiene riconoscendone probabilmente la stessa vitalità propositiva che avevano guidato lui stesso negli anni della Resistenza.

Che l'abbozzo di romanzo pubblicato sulle pagine de «Il Caffè» riveli stretti legami con le vicende politiche di quegli anni è, dunque, fatto che va connesso al rinnovato e breve entusiasmo che i movimenti rivoluzionari ispirarono a Calvino tra il 1968 e il 1969 e che lo spinsero non solo a tentare un nuovo e più attivo legame tra la propria scrittura e la realtà storica, ma, più in generale, a riconsiderare i rapporti tra rappresentazione del potere ed azione politica. È in questo quadro di rinnovata fiducia verso un processo di democratizzazione ed apertura della società, guidato da quelle istanze politiche che Calvino aveva temuto ormai relegate agli anni della Resistenza e abbandonate anche dal partito comunista, a cui lui aveva guardato con fiducia fino ai fatti di Ungheria, che va ricondotta *La decapitazione*, il cui messaggio risulterebbe distorto se lo si connettesse, invece, agli anni cupi del terrorismo.

Il «senso di liberazione» portato dal Maggio parigino, di cui Calvino parla a Celati, dunque, ma anche i fatti della Primavera di Praga, materia storica che emerge dal racconto surreale e perturbante di un altrove descritto attraverso uno scarto minimo rispetto alla realtà, tanto da rendere la narrazione irrealistica eppure evocativa. Diversi sono gli elementi che connettono questo abbozzo di romanzo con le vicende che portarono alla rivolta della Cecoslovacchia contro la politica di Mosca e che possono essere tutti ricondotti al tema del rapporto tra società e classe politica nel senso di una ridefinizione dell'esercizio dell'autorità e dell'accesso alle decisioni da parte dei cittadini. All'origine dei fatti che culminarono con la repressione militare della Primavera di Praga, vi fu, infatti, la critica che la società cecoslovacca condusse contro la gestione del potere attuata dal partito,

riflessione generata dalle dichiarazioni di Chruščëv sulla figura di Stalin durante il XX Congresso del Partito Comunista Sovietico nel 1956.²¹

Il processo di revisionismo degli anni del potere stalinista non ebbe, tuttavia, un impatto limitato all'interpretazione dei fatti più recenti della storia del socialismo sovietico, bensì tale atmosfera di cauta apertura critica rese possibile anche una riconsiderazione delle radici storiche dei movimenti rivoluzionari. Tale nuova collocazione storiografica della corrente leninista –travisata ed imposta da Stalin come unica dottrina politica da seguire– in rapporto alle altre elaborazioni politiche di stampo rivoluzionario, venne formulata in Italia dallo storico Gianni Venturi. La sua opera in tre volumi sul populismo russo della metà dell'Ottocento²² non solo era nota a Calvino, il quale conosceva personalmente lo storico, ma le implicazioni critiche del suo studio, per quel che riguardava un severo giudizio sul partito comunista russo nel secondo dopoguerra, vennero a lungo meditate dallo scrittore. Nella testimonianza intitolata *Sono stato stalinista anch'io?*,²³ in cui ripercorre a distanza di

²¹ In uno studio dedicato alla Primavera di Praga, Kieran Williams, ricostruendo gli eventi politici del decennio precedente, mette in luce come uno dei primi segni di cambiamento, attraverso cui si esprime la volontà del governo cecoslovacco di avviare un processo di destalinizzazione, fu l'adozione nel 1960 di una nuova costituzione da parte del presidente Antonín Novotný. La politica di apertura, che egli mise in atto dalla sua nomina nel 1957, è ricondotta da Williams proprio alle spinte rinnovatrici che animarono i paesi sovietici in conseguenza della denuncia della purghe staliniane nel 1956 da parte di Chruščëv: «Having stifled calls for a systematic undoing of Stalinism in 1956 because of their own complicity in its crimes, the ruling clique around Antonín Novotný, the Communist Party's first secretary since 1953 and president of the republic since 1957, first allowed a substantive normative change in 1960. [...] After the Twentieth Party Congress in the Soviet Union in 1956 denounced some of Stalin's atrocities, a new concern was expressed for 'socialist legality' to prevent another wholesale violation of human rights. In Czechoslovakia, Novotný was able to hinder the rehabilitation of victims of Stalinism until 1962, whereupon the exploration of the potential benefits of law and constitutionalism gathered pace» (KIERAN WILLIAMS, *The Prague Spring and its aftermath. Czechoslovak politics, 1968-1970*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 7-8).

²² FRANCO VENTURI, *Il populismo russo*, Torino, Einaudi, voll. III, (1952) 1972.

²³ ITALO CALVINO, *Sono stato comunista anch'io?* (1978), in ID., *Saggi 1945-85*, II, cit., pp. 2835-2842. Ripercorrendo la difficoltà a conciliare i propri ideali politici e la realtà della Russia sovietica, prima ancora che i fatti di Ungheria mettessero alla luce in maniera inequivocabile la sua natura oppressiva, Calvino indica in Venturi la figura che, ponendolo di fronte alla realtà storica, metteva maggiormente in crisi il suo sostegno al partito comunista russo: «Per esempio, io ero amico di Franco Venturi, che di cose successe laggiù [in

anni la propria militanza nel partito comunista, Calvino racconta, infatti, come fu proprio Venturi a svelargli il tradimento degli ideali leninisti da parte della Russia di Stalin, verità storica che, invece, lo scrittore preferiva negare a se stesso per le implicazioni che tale riconoscimento avrebbe avuto sul proprio coinvolgimento con il PCI.²⁴

È ancora Belpoliti a mettere in evidenza come la seconda parte de *La decapitazione dei capi* risenta degli studi di Venturi sul populismo russo. La narrazione si volge indietro a ricercare le radici storiche dei riti sacrificali imposti alla classe dirigente, le quali vengono ritrovate in pratiche di mutilazione ai danni dei dirigenti di un gruppo rivoluzionario. Tali amputazioni, decise in maniera concorde da tutti i membri ed imposte al Comitato Direttivo, avevano, nella finzione letteraria, la funzione di segno tangibile dell'incorruttibilità della dottrina politica del gruppo, la sola che «quando avrà conquistato il potere, non potrà essere corrotta dal potere!».²⁵ L'ambientazione scelta da Calvino rimanda con esattezza alla Russia del periodo appena precedente la Rivoluzione di Ottobre: non solo si racconta che il più giovane e coraggioso esponente del Comitato Direttivo, Virghilij Ossipovic, non avesse «tremato nell'innescare la bomba sotto la carrozza dello

Russia] ne sapeva parecchie e me le raccontava con tutto il suo sarcasmo illuminista. Non gli credevo? Ma certo che gli credevo. Solo che pensavo che io, essendo comunista, dovevo vedere quei fatti in un'altra prospettiva dalla sua, in un altro bilancio del positivo e del negativo. E poi, trarne le conseguenze avrebbe voluto dire staccarmi dal movimento, dall'organizzazione, dalle masse eccetera eccetera, perdere la possibilità di partecipare a qualcosa che per me in quel momento contava di più...» (*Ivi*, p. 1838). Per un'analisi del rapporto che Calvino tenne con il PCI si rinvia a LUCA DI BARI, *Lo scoiattolo della penna. Profilo di Italo Calvino, dall'impegno politico alla rottura con il Pci*, Lecce, Pensa multimedia, 2010.

²⁴ La distanza che separava l'adesione di Calvino dal critico distacco di Venturi rispetto al modello sovietico attuato in Cecoslovacchia emerge nella ricostruzione che Luigi Surdich (*Calvino a Praga*, in *Italo Calvino: a writer for the next millennium*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, San Remo 28 novembre-1 dicembre 1996, a cura di Giorgio Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 313-319) fa del viaggio organizzato dalla FGCI a Praga nel 1947 a cui partecipa Calvino. Venturi, nonostante avesse la possibilità di seguire l'amico, dimostra con il proprio disinteresse la volontà di distaccarsi da un entusiasmo considerato come complicità. Gli articoli e le impressioni di viaggio raccolte da Calvino durante la visita alla città sono raccolti in *Taccuino di viaggio nell'Unione Sovietica* (in *ID.*, *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 2407-2496).

²⁵ ITALO CALVINO, *La decapitazione dei capi*, cit., p. 170.

Zar»,²⁶ evocando così la modalità esatta dell'attentato del marzo 1881 ad Alessandro II, ma anche il nome del gruppo politico, a cui è attribuito il gesto nella finzione letteraria, «Volja i Raviopravie», richiama volutamente quello dei veri cospiratori, «Narodnaja volja», in russo «volontà del popolo».

Gli accenni storici che Calvino introduce ne *La decapitazione* mirano, dunque, ad evocare il passato rivoluzionario della russa pre-sovietica non come nota di colore, ma per i precisi significati politici che assumeva in quel momento storico il populismo russo della fine dell'Ottocento, in virtù soprattutto delle ricerche compiute da Venturi. L'impostazione anarchica e il rifiuto ad assumere un ruolo di guida intellettuale che caratterizzavano i gruppi populistici come «Narodnaja volja» vennero sentiti da Stalin come fortemente pericolosi, in quanto destabilizzanti e avversi a qualunque forma di autorità, al punto che la memoria storica di quel periodo, così determinante per quella che fu poi la rivoluzione russa, venne cancellata.²⁷ Il processo di 'destalinizzazione' iniziato da Chruščëv nel 1956 permise non solo di riprendere l'indagine storiografica su quel periodo storico, in conseguenza di una censura meno severa, ma rese ancora più pressante la necessità di una sua ricollocazione, proprio per quel che riguardava l'evoluzione del rapporto tra vertici e massa rivoluzionaria nel senso di una degenerazione verso un dispotismo dittatoriale.

²⁶ *Ivi*, p. 166.

²⁷ Venturi connette la condanna a quella sorta di *damnatio memoriae* a cui fu sottoposta la tradizione populista russa e la sua natura rivoluzionaria, nel senso di una costante messa in discussione delle gerarchie, che non poteva che essere osteggiata negli anni del totalitarismo stalinista. Spiega, infatti, lo storico come alla base di tale revisionismo ci fosse «la volontà di Stalin, che non volle si parlasse più, per nessuna ragione al mondo, di rivoluzionari capaci di servirsi di bombe e rivoltelle, di compiere azioni partigiane e colpi di mano. Come Stalin spiegò a Ždanov, e come questi riferì, il 25 febbraio 1935, al comitato cittadino del Partito comunista di Leningrado: "Se educiamo i nostri giovani sugli uomini della Narodnaja volja, tireremo su dei terroristi". Le misure di sicurezza adottate da Stalin riguardarono così tanto i morti quanto i vivi, e vennero applicate con altrettanta spietatezza contro il ricordo del populismo rivoluzionario quanto contro gli storici e eruditi che di loro si erano occupati» (FRANCO VENTURI, *Il populismo russo*, III, cit., p. XI).

Ecco che, dunque, la scelta di Calvino di evocare nel proprio racconto «Narodnaja volja» sembra rispondere al desiderio di riscrivere, nel quadro di un racconto utopico come è *La decapitazione*, una storia diversa del socialismo, che escludesse le degenerazioni staliniste e scegliesse, invece, la tradizione populista improntata al rifiuto per una gestione verticistica del potere,²⁸ tratto caratterizzante di tale esperienza rivoluzionaria così come messo in luce da Venturi:

I populistici erano stati coscienti del pericolo che questa loro posizione volontaristica, che manteneva sempre presente nelle loro lotte la tensione dell'utopia, finisse con lo sboccare nella formazione di una *élite* di rivoluzionari i quali avrebbero imposto il socialismo dall'alto, di fanatici che avrebbero potuto finire col gettare sui contadini russi un nuovo giogo al posto del vecchio, «un'oligarchia dispotica di intellettuali al posto della nobiltà e della burocrazia dello Zar». Tutto il dibattito, tutti i contrasti all'interno del movimento populista testimoniavano dell'acutezza con cui venne sentito questo problema centrale.²⁹

L'esperienza di questi gruppi, seppure fallita, si presentava negli anni del dopo-Stalin come un'alternativa, per quanto fortemente utopica, sul modello della quale improntare una nuova gestione dei rapporti tra i gruppi di avanguardia rivoluzionaria, che sarebbero diventati poi classe dirigente, e le masse che questi pretendevano di emancipare. Venturi, infatti, evidenzia come «i timori e le lotte di quei primi rivoluzionari russi attorno ai problemi del rapporto delle *élites* e del popolo, della dittatura rivoluzionaria e delle

²⁸ L'ambientazione de *La decapitazione dei capi* è interpretata da Paolo di Stefano nel senso di una parodia delle degenerazioni del comunismo sovietico e la violenza esibita in tale racconto è interpretata dal critico come una trasposizione letteraria delle derive violente di quegli anni. Analizzando la seconda parte del testo, Di Stefano scrive: «Il distacco dal Pci era avvenuto tredici anni prima, in seguito all'invasione dell'Ungheria. Il 1968 aveva conosciuto la Primavera di Praga e non è escluso che da quei fatti cruenti, ma soprattutto da un ideale politico andato definitivamente in frantumi, fosse ispirata la terza parte del racconto: una vera e propria parodia del socialismo reale, ambientata in una Russia prerivoluzionaria in attesa del capovolgimento» (PAOLO DI STEFANO, *Una ghigliottina per i politici*, «Corriere della Sera», 11 settembre 1993, p. 27). In realtà, date le connessioni tra *La decapitazione* e gli studi di Venturi sul populismo russo, è impossibile definire parodico l'intento del racconto, che invece recupera tale tradizione rivoluzionaria in quanto esemplare perché in contrasto con l'autoritarismo stalinista.

²⁹ *Ivi*, p. XXXI.

masse lavoratrici si presentavano con angosciosa immediatezza tra gli anni '50 e '60».³⁰ L'attenzione per gli anni del populismo russo che emerge nella seconda parte de *La decapitazione* è, dunque, frutto di uno speculare movimento all'indietro, alla ricerca della radice storica del pensiero socialista rivoluzionario. Tale indagine storiografica da parte di Calvino assumeva non solo il compito di giustificare l'adesione all'ideologia socialista, che dopo gli anni dello stalinismo era sempre più sentita come un colpevole errore di valutazione, ma permetteva anche di connettere quelle originali spinte antiautoritarie con la pratica rivoluzionaria del Sessantotto, che si dimostrava dunque erede della tradizione migliore. Calvino affronta dunque in forma allegorica questioni relative ad una gestione antiautoritaria del potere scegliendo come ambientazione la Russia degli anni dell'attentato allo Zar Alessandro II precisamente perché quel momento storico coincideva con una direzione non presa, una svolta mancata, le cui potenzialità erano però riconsiderate dalle sperimentazioni politiche in seno alla Primavera di Praga.

Le speranze per la realizzazione di un socialismo che si opponesse al modello sovietico e tornasse alle radici della lotta rivoluzionaria sono espresse da Calvino in una delle lettere già menzionate, in cui racconta del proprio coinvolgimento diretto negli eventi che seguirono il Maggio parigino: «Mi pare che qualcosa stia davvero cambiando in Europa. Certo si andrà verso l'organizzazione d'una nuova forma rivoluzionaria anche operaia, mentre ormai la via dei partiti comunisti è irreversibile come quella della socialdemocrazia alla vigilia della I guerra mondiale».³¹ È interessante notare come la stessa consapevolezza di trovarsi di fronte ad eventi storici, che stessero finalmente imponendo

³⁰ *Ivi*, p. XXXII.

³¹ Lettera di Italo Calvino a Michele Rago del 27 luglio 1968 (in ITALO CALVINO, *Lettere. 1940-1985*, cit., p. 1009).

una struttura antiautoritaria di democrazia più partecipata e libera dal paternalismo sovietico, sia anche il nucleo centrale dell'intervento di Calvino a sostegno della contestazione cecoslovacca. La lettera aperta dello scrittore, pubblicata sulla rivista «Kultúrny život» di Bratislava il 21 giugno 1968³² –a pochi giorni dalla lettera appena citata– esprime non solo ammirazione e sostegno, ma individua nell'autodeterminazione e nell'accesso diretto del popolo alle decisioni politiche la chiave per la realizzazione del progetto socialista, che, nelle parole dell'autore, è la realizzazione dell'utopia di Davide – simbolo tanto dei vietnamiti, che degli afro-americani e dei cecoslovacchi– di sconfiggere Golia.

In società divise in classi ci sono sempre grandi categorie di popolazione considerate immature, cioè incapaci di decidere ciò che è bene per loro; [...] Il socialismo ha annunciato la fine della divisione in classi, ma non ha ancora rimosso l'idea di potere che considera le masse immature e si assume il compito di pensare per loro. [...] Lavoratori, intellettuali, studenti si sentono in grado di decidere che cosa sia bene e che cosa sia male per se stessi, non vogliono delegare le proprie decisioni a nessuno.³³

Se si considera che il periodo in cui Calvino scrisse questa lettera a supporto del processo di rinnovamento in cui era impegnata la società cecoslovacca coincide con l'inizio

³² ITALO CALVINO, *Som nadšený*, «Kultúrny život», 25, XXIII, 21 júna, 1968, p. 2. Il settimanale d'informazione culturale di Bratislava «Kultúrny život», su cui Calvino pubblicò il proprio articolo in sostegno della Primavera di Praga, a una settimana di distanza di quello di Pasolini del 14 giugno 1968, fu un importante strumento di aggregazione per gli intellettuali slovacchi in quegli anni. L'allora attivista Gustáv Husák, invisibile al governo, tanto da essere arrestato e tenuto in isolamento per sei anni su ordine di Antonín Novotný, a cui succederà alla presidenza della Cecoslovacchia nel 1975, fece del «Kultúrny život» uno dei propri principali strumenti di lotta politica: «After his release, he quietly developed a following in Bratislava, especially amongst students, who regarded him as progressive and a true Slovak. His media were revisionist historiography and the Slovak writers' weekly *Kultúrny život*, in which he published articles far bolder than any to be found in Czech publications. Indeed, the first clarion call for democratization in 1968 was written not by Dubček, Černík, Mlynář, or Smrkovský, but by Husák, in *Kultúrny život* on 12 January.» (KIERAN WILLIAMS, *The Prague Spring and its aftermath*, cit., p. 48).

³³ La traduzione italiana è mia, di seguito il testo originale: «V spoločnostiach rozdelených na triedy sú vždy široké kategórie obyvateľstva považované za nedospelé, to jest za neschopné rozhodovať, čo je pre ne dobré; nájdu sa takí, čo sa vyhlásia za moc, ktorá sa má starať o ich dobro. Socializmus vyhlásil koniec rozdeleniu na triedy, ale dosiaľ neodstránil ideu moci, ktorá považuje masy za nedospelé a berie na seba úlohu myslieť za ne. [...] Robotníci, intelektuáli, študenti sa cítia schopní rozhodovať za seba o tom, čo je dobré a čo je zlé, nechcú preniesť svoje rozhodovania na nikoho» (ITALO CALVINO, *Som nadšený*, cit.).

dell'elaborazione de *La decapitazione dei capi*, si avrà il senso di quanto questo testo sia specchio delle riflessioni politiche che animavano allora l'autore. Proprio l'urgenza delle vicende storiche, infatti, concorre a giustificare un'altra anomalia che è stata rilevata a proposito di questo testo, ossia la decisione dell'autore di pubblicarne una versione appena abbozzata,³⁴ scelta che potrebbe rispondere ad un'urgenza sentita da Calvino ad esprimersi su una materia sentita tanto pressante da non poter attendere che l'elaborazione del romanzo, il quale andava progettando, fosse compiuta.

Si è fin qui messo in luce come la questione relativa alla gestione del potere, e dunque al rapporto tra classi dirigenti e masse popolari, fosse al centro di un dibattito che mirava a ridefinire radici e prospettive del socialismo nel quadro di una diretta azione politica e si è sottolineato come tale riflessione sia alla base del racconto calviniano. La ricostruzione puntuale di come il dibattito storiografico e l'azione politica, che sfociarono nella Primavera di Praga, entrino nell'elaborazione de *La decapitazione* non mira semplicemente a fornire un quadro storico-politico in cui inserire il testo, ma è fondamentale a potere collocare nella giusta prospettiva la presenza in esso del tema televisivo.

Che per la società cecoslovacca la questione posta dall'informazione fosse strettamente connessa al problema della ridefinizione dei rapporti tra vertice e base, in vista dell'eliminazione finale di tale polarità, emerge non solo dalla connessione stabilita tra de-

³⁴ La decisione di Calvino di pubblicare quello che considerava un «abbozzo di romanzo» –e che tale rimarrà per la decisione di non proseguire nel progetto– si distacca dalle abitudini dello scrittore, che non pubblicava solitamente anticipazioni dei propri romanzi. L'anomalia è rilevata da Scarpa che scrive: «Verso la fine del 1969 Calvino compie un gesto senza precedenti, almeno per lui: pubblica quattro abbozzi di un progetto letterario che ha intrapreso da poco, *La decapitazione dei capi*: eppure, aveva sempre teorizzato che dei lavori in corso bisogna parlare poco e non anticipare mai nulla; altrimenti, come succede alle pellicole fotografiche, prendono luce e sono da buttare via» (DOMENICO SCARPA, *A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968–1978*, cit.).

secretazione dei documenti sulle purghe staliniane e inizio dei fermenti rinnovatori, ma dalle modalità in cui tale divulgazione ebbe luogo. Il mezzo che garantì l'accesso per la società cecoslovacca a notizie sulla propria classe dirigente e sugli orrori che essa aveva perpetrato per anni, fu, infatti, la televisione, la quale, da organo di stato regolato da una severissima censura, divenne vero teatro di un dibattito politico che coinvolse tutta la società. Tale mutamento si ebbe a partire dal 1963 con la nomina a dirigente della televisione di stato di Jiří Pelikán, il quale si rivelò attivo sostenitore delle istanze di rinnovamento che si stavano diffondendo allora nel Paese.³⁵ Fu, infatti, sotto la sua gestione che, attraverso la televisione, la società cecoslovacca venne a conoscenza dei processi e delle esecuzioni arbitrarie ordinate del partito nei decenni precedenti e che, fino ad allora, erano stati tenuti nascosti. L'emergere di tali abusi di potere fu un punto cruciale perché si realizzasse quella presa di coscienza che avrebbe poi portato agli eventi del 1968, tanto che Josef Maxa, ricostruendo le vicende precedenti la Primavera di Praga, individua proprio nella diffusione televisiva di queste notizie un punto di non ritorno per la società cecoslovacca:

Television arranged confrontations between former political prisoners and their torturers from the secret police or prison staffs. These confrontations shook the conscience of hundreds of thousands of viewers who were often unable to believe that such things were possible. [...] This was the end of politics behind closed doors, where matters were decided in the name of the people, and supposedly for them, without their knowledge. The public now could follow and in part control the behavior and actions of the various, often self-promoted leaders of the people. This information explosion, an unfamiliar free discussion of fundamental social problems, caused an unusual public activity. Public affairs actually became a matter of concern to

³⁵ Scrive a proposito della nomina di Pelikán la storica Paulina Bren: «In June 1963, Jiří Pelikán became the new head of Czechoslovak state television. A committed socialist but, like so many others now, one who was intent on pushing for reform, he steered programming so that it increasingly echoed the demand among the intelligentsia that society open up to allow for constructive criticism and individual decision making. Because Pelikán, Czechoslovak television was at the forefront of political and social change in 1968» (PAULINA BREN, *The greengrocer and his TV. The culture of Communism after the 1968 Prague Spring*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2010, p. 21).

everyone. In all places of work there were discussions about the previous night's television and radio programs [...].³⁶

Il ruolo della televisione, come emerge da questa testimonianza, fu cruciale al punto che, al momento dell'invasione delle truppe sovietiche, gli studi televisivi, insieme alla stazione radio, furono tra i primi bersagli e tuttavia riuscirono a proseguire le trasmissioni per un'intera settimana grazie agli sforzi di tutta la società che riconosceva il ruolo cruciale del servizio di informazione da essi fornito.³⁷ La carica sovversiva dimostrata dalla televisione tra il 1963 e il 1968, inoltre, è testimoniata, come nota Paulina Bren, dalla cura con cui Mosca, nel periodo di 'normalizzazione' che seguì la repressione dei movimenti riformatori, reinstituì una severa censura, al fine di scongiurare una nuova rivolta istigata, appunto, dall'informazione televisiva.³⁸

Il mezzo televisivo ebbe, dunque, un ruolo determinante nella presa di coscienza da parte della società cecoslovacca della natura oppressiva del proprio governo. Numerosi si susseguirono in quegli anni dibattiti e confronti pubblici, trasmessi in diretta televisiva, condotti in fabbriche e sezioni di partito a cui semplici cittadini, politici e sindacalisti partecipavano con la possibilità di avanzare critiche anche violente senza temere di essere

³⁶ JOSEF MAXA, *A year and eight months, by journalist M*, New York, 1970, p. 51.

³⁷ È ancora Josef Maxa a fornire il racconto di come la televisione cecoslovacca resistette all'attacco dell'esercito russo e continuò strenuamente a trasmettere, pur in condizioni di assoluta precarietà: «A miracle happened: for a whole week, under the noses of an occupying army [...] television continued to transmit for a whole week. The astounded viewer saw on his screen the faces of well-known announcers and commentators. Units of the occupation force searched diligently for those transmitters. Some they found and destroyed, but universal resistance made their task extremely difficult and finally impossible» (JOSEF MAXA, *A year and eight months, by journalist M*, cit., p. 163).

³⁸ Scrive a proposito Bren: «During the Prague Spring, the television screen had proved its political potency when it spread word of reform communism from elites enclaves to the streets. The Czechoslovak Communist Party leadership, the men of normalization, consequently became obsessed with television: with what it had done to them during the Prague Spring, with what they would do to it in the postinvasion purge, and with what it could ultimately do for them during normalization» (PAULINA BREN, *The greengrocer and his TV. The culture of Communism after the 1968 Prague Spring*, cit., p. 8).

censurati. La televisione fornì così uno spazio di confronto democratico all'interno del quale la classe politica fu messa sotto costante e impietoso scrutinio da parte della società civile.

Ecco che, posto in luce come la televisione rese possibile la messa in crisi di un esercizio autoritario del potere, è possibile attribuire il giusto significato alla riflessione calviniana, condotta nella seconda sezione de *La decapitazione dei capi*, intorno al ruolo politico di tale mezzo di comunicazione. Gli spettatori ritratti nell'apologo guardano i propri politici in televisione e la crescente familiarità che istituiscono con essi e con le loro fisionomie, dietro le quali tentano costantemente di intuire il ghigno che assumeranno nel momento della decapitazione, dona loro un senso di autorità e dominio sopra la propria classe dirigente, nuda di fronte all'obbiettivo, preda degli sguardi di chi le ha concesso di amministrare, per un breve periodo, la propria sovranità.

La televisione ha cambiato molte cose. Il potere, una volta, restava distante, figure lontane, impettite su di un palco, o ritratti atteggiati a espressioni di una fierezza convenzionale, simboli d'un'autorità che male si riusciva a riferire a individui in carne ed ossa. Adesso, con la televisione, la presenza fisica degli uomini politici è qualcosa di vicino e familiare; le loro facce, ingrandite dal video, visitano quotidianamente le case dei privati cittadini; ognuno può, tranquillamente affondato nella sua poltrona, rilassato, scrutare il minimo moto dei lineamenti, lo scatto infastidito delle palpebre alla luce dei riflettori, il nervoso umettare delle labbra tra parola e parola...³⁹

Queste figure di politici sembrano non solo trovarsi in difficoltà di fronte alle telecamere, ma anche in conseguenza della consapevolezza di essere scrutati e giudicati dagli sguardi dei propri elettori, i quali siedono comodamente in poltrona attendendo il momento della loro uscita di scena per via violenta. È attraverso tale senso di disagio che emerge il ribaltamento, avvenuto nella società utopica tratteggiata da Calvino, nel rapporto di potere tra classe politica e cittadini, i quali ricevono il senso della propria autorità

³⁹ ITALO CALVINO, *La decapitazione dei capi*, cit., p. 164.

mediante l'esperienza televisiva che, mostrando come il re sia nudo, li pone in una posizione di superiorità.

È utile a questo punto evidenziare, al fine di stabilire quanto gli eventi della Primavera di Praga influirono sulla riflessione calviniana intorno al ruolo politico della televisione, come la narrazione de *La decapitazione* metta in scena in maniera del tutto fedele quanto succedeva sugli schermi cecoslovacchi in quegli anni. Lo stesso disagio e senso di inadeguatezza provato dai politici ritratti da Calvino è rilevato da Maxa per quel che riguarda gli uomini di partito, finalmente posti sotto i riflettori: «The communication media ended the political career of more than one “statesman” invited before the television cameras, where under pitiless lights and the probing questions of the commentators, his inner poverty was revealed».⁴⁰ Ancor più, specularmente a quanto avviene nella finzione letteraria de *La decapitazione*, è il senso di familiarità che i cittadini, in quanti telespettatori, instaurano con i propri politici ad essere posto alla base di un rinnovato senso di dominio sulla propria classe politica, ormai umanizzata e, quindi, criticabile:

For the first time the public learned something of the private lives of government men –their families, interests, hobbies, and how they spent their leisure. For the first time it was possible to publish unofficial photographs in which political figures appeared as ordinary people, not important statesmen. They were even caricatured in the press.⁴¹

L'ossessione per i fatti privati della vita dei politici, che sarebbe diventata di lì a poco un mezzo attraverso cui stornare l'attenzione da vicende e decisioni, di cui la classe politica considerava sconveniente la diffusione per il mantenimento della propria autorità, era allora sentita invece come un mezzo di avvicinamento in senso democratico tra politica

⁴⁰ JOSEF MAXA, *A year and eight months, by journalist M*, cit., p. 52.

⁴¹ *Ivi*, p. 112.

e società. La visibilità era per la classe dirigente non un privilegio, ma un perenne monito rivolto al suo dovere a rispondere in ogni momento delle proprie azioni di fronte ai cittadini. Se democrazia ed esposizione televisiva divengono inscindibili, il momento dell'uccisione rituale della classe politica narrato nel testo calviniano si pone allora come l'evento che più richiede di essere esibito pubblicamente, in quanto atto che massimamente testimonia dell'autorità esercitata dalla società sui propri politici:

Come andassero le cose prima, al tempo in cui gli uomini politici morivano nascosti, non riusciamo più a immaginarlo; oggi ci fa ridere il sentire che definivano democrazia certi loro ordinamenti di allora; per noi la democrazia inizia solo dal giorno in cui si ha la sicurezza che al giorno stabilito le telecamere inquadreranno l'agonia della nostra classe dirigente al completo e, in coda allo stesso programma (ma molti degli spettatori a quel momento spengono l'apparecchio) l'insediamento del nuovo personale [...].⁴²

La funzione che la voce narrante, impossibile da riferire a un personaggio preciso, assegna alla televisione è nettamente positiva e, per quanto vada tenuta in considerazione l'atmosfera straniante che avvolge tutto il racconto calviniano e che nega, pertanto, la possibilità di leggere il testo secondo un principio di realismo, sarebbe tuttavia difficile sostenere una lettura di esso in cui si attribuissero a Calvino giudizi sulla televisione distanti da quelli formulati dal proprio narratore-personaggio. Se si torna a considerare l'atteggiamento verso la televisione diffuso tra gli scrittori italiani in quegli anni, risulta chiaro come la posizione di Calvino in questo racconto sia del tutto contro corrente. A giustificare parzialmente questo giudizio inaspettatamente positivo, è utile ricordare come l'autore dimostrò fin dagli inizi delle trasmissioni RAI una particolare apertura verso le potenzialità positive della diffusione della televisione, per quel che riguardava soprattutto gli strati più bassi della società. Nell'articolo intitolato *La televisione in risaia*, uscito sulle pagine de «Il Contemporaneo» il 3 aprile 1954, a pochi mesi dall'inizio delle trasmissioni

⁴² ITALO CALVINO, *La decapitazione dei capi*, cit., p. 165.

televisive, Calvino evidenziava, infatti, come la televisione potesse aiutare l'emancipazione sociale delle comunità rurali, le quali si trovavano ad avere accesso ad un'offerta culturale prima di allora impensabile.⁴³

Calvino, dunque, prende in considerazione il mezzo televisivo come strumento attraverso cui poter facilitare un processo di democratizzazione già oltre un decennio prima della scrittura de *La decapitazione*, dimostrando una profondità di analisi che teneva conto delle ricadute sociali del mezzo televisivo in un momento in cui esse erano ancora tutte in divenire, essendo diffusi in Italia, a quell'altezza cronologica, un numero totale di 60.000 abbonamenti.⁴⁴ Tale articolo, tuttavia, anche in considerazione della sua natura cronachistica e per la distanza temporale che lo separa dall'elaborazione de *La decapitazione dei capi*, non può essere ritenuto dimostrazione del fatto che Calvino ebbe, nei confronti del mezzo televisivo, una valutazione monoliticamente positiva. Sarebbe, infatti, una forzatura voler dipingere Calvino quale strenuo sostenitore della TV come strumento di liberazione delle masse, in virtù dell'accesso all'informazione che essa garantiva; tuttavia, le opinioni espresse in quel primo articolo testimoniano della

⁴³ Calvino dedica un intero articolo all'analisi sociologica dei primi effetti della diffusione della televisione e del motoscooter nelle zone rurali delle risaie vercellesi. A proposito dell'impatto che il nuovo mezzo di comunicazione stava avendo già a pochi mesi dall'inizio delle prime trasmissioni, Calvino scrive: «Da qualche mese nella vita dei piccoli paesi della risaia vercellese è entrato un elemento nuovo: la televisione, e già si può dire che essa incida più di quanto non abbia fatto in tanti anni il cinema. Infatti nei paesi dove esiste una sala cinematografica –privata o parrocchiale– gli spettatori sono saltuari e limitati ai giorni festivi e l'assistervi assume un carattere d'eccezionalità. Invece la televisione c'è tutte le sere e vi si assiste in un ambiente tradizionale e tipico della vita paesana: l'osteria; e non c'è da pagare lo spettacolo, ma solo la consumazione, che poi non è dappertutto obbligatoria. [...] Mentre nella vita delle nostre città la televisione ha ancora un peso irrilevante, nella vita paesana si può già dire che essa eserciti un'influenza sulle abitudini di vita associata; e –al contrario di quanto può parere a prima vista– la sua fortuna si adatta particolarmente a una situazione di povertà e d'isolamento dove altri svaghi sono inaccessibili e le possibilità di spostamento limitate» (ITALO CALVINO, *La televisione in risaia*, «Il Contemporaneo», 3-4, 3 aprile 1954, p. 6).

⁴⁴ Il dato è riportato da Franco Ferrarotti e include il numero di abbonamenti «privati» e «speciali», ossia connessi a circoli, parrocchie ed esercizi. Per un'analisi di come tale diffusione fosse soggetta a grandi variazioni a seconda delle zone, con una maggiore concentrazione di apparecchi televisivi nelle regioni settentrionali, cfr.: FRANCO FERRAROTTI, *Quanti e dove si trovano gli apparecchi televisivi (1954-2004)*, in ID., *La televisione. I cinquant'anni che hanno cambiato gli usi e costumi degli italiani*, cit., pp. 15-23.

disponibilità da parte dell'autore a mantenersi aperto verso le potenzialità di un tipo di comunicazione che era stata, invece, rifiutata a priori da tanta parte degli intellettuali italiani e proprio tale disponibilità sembra riemergere nelle valutazioni espresse nelle pagine de *La decapitazione*.

La difficoltà di ricostruire le posizioni di Calvino sul ruolo della televisione nel corso dei decenni è, dunque, da attribuire al numero esiguo di suoi testi in cui il tema viene affrontato in maniera diffusa. Se il riscontrare una stessa attitudine positiva nell'articolo del 1954 e nell'abbozzo di romanzo di quindici anni posteriore potrebbe permettere di ipotizzare un atteggiamento generalmente di apertura verso il mezzo televisivo o, almeno, un riconoscimento delle sue spinte in senso democratico e antiautoritario, l'analisi che emerge invece dal racconto del 1984, *L'ultimo canale*, sembra contraddire tale interpretazione.

Il resoconto in prima persona che il protagonista svolge, al fine di ristabilire la verità sui fatti di cui è accusato e, insieme, come terapia suggeritagli dallo psichiatra che lo segue in carcere, racconta di una grave forma di alienazione, prodotta da una sovraesposizione alle immagini televisive. L'incapacità di discernere tra realtà storica e televisiva, che sfocia in atti di violenza di cui lo stesso protagonista non riesce ad assumersi la responsabilità, avendo smarrito ogni orizzonte di senso che permetta una qualsiasi valutazione razionale, pone il personaggio calviniano, nell'ambito dello sviluppo della tematica dell'alienazione della società moderna dei consumi, a metà strada, anche a livello cronologico, tra l'Albino Saluggia di *Memoriale*⁴⁵ e i telespettatori balbettanti dei racconti

⁴⁵ PAOLO VOLPONI, Milano, Garzanti, 1962.

di Aldo Nove in *Superwoobinda*.⁴⁶ L'accostamento del protagonista de *L'ultimo canale* con il personaggio di Albino Saluggia è suggerito in primo luogo della definizione che il narratore calviniano dà del proprio racconto come 'memoriale':

Con questo memoriale che spero di far recapitare ai magistrati d'appello, benché i miei difensori vogliano a tutti i costi impedirmelo, intendo ristabilire la verità, la sola verità, la mia, se mai qualcuno sarà in grado di capirla.⁴⁷

Il tema del complotto, di cui si sente vittima il personaggio, costretto in un'istituzione totale a causa di un fraintendimento, che vuole sciogliere mediante la scrittura, riprende molti dei tratti del protagonista di *Memoriale*, rinchiuso in ospedale o in sanatorio perché dichiarato malato da medici che, nella sua opinione, tramano contro di lui per tenerlo lontano dalla fabbrica. Quanto accomuna questi due testi è, dunque, tanto la situazione di alienazione del narratore-personaggio, che gli conferisce uno sguardo straniato ma per questo illuminante rispetto alle degenerazioni del vivere moderno, che il tema del complotto, assunto a cifra simbolica di una difficoltà da parte dell'individuo a trovare una propria espressione piena e significativa a fronte delle costrizioni sociali –siano esse i tempi del lavoro in fabbrica o la cultura televisiva– che subisce come una congiura a proprio danno.

Quanto invece permette di accostare la scrittura de *L'ultimo canale* con la riflessione portata avanti, un decennio più tardi, da Nove, è l'analisi da parte di Calvino del tema della violenza come effetto della cultura televisiva e dell'alienazione da essa prodotta, che spinge ad atti irrazionali, privi di ogni disegno politico o di un qualunque intento rivoluzionario. L'ambiguità tra l'immagine del telecomando e quella di un'arma da fuoco

⁴⁶ Torino, Einaudi, 1998.

⁴⁷ ITALO CALVINO, *L'ultimo canale*, cit., p. 294.

su cui è giocato il racconto di Calvino non permette di capire se l'uomo sia davvero pericoloso o solamente un mitomane e, tuttavia, la reazione di smarrimento che la proliferazione delle immagini genera in lui ha uno sbocco innegabilmente violento, generato dalla frustrazione e insofferenza che la mancanza di un orizzonte di senso produce. Il protagonista de *L'ultimo canale*, ormai ridotto in stato catatonico dalla televisione –«Il mio pollice s'abbassa indipendentemente dalla mia volontà»⁴⁸– e diventato tutt'uno con il proprio telecomando-arma –«il corpo del reato era diventato una parte del mio corpo»⁴⁹– sembra possedere *in nuce* tutti i tratti dei personaggi di *Superwoobinda*, i quali vivono in simbiosi con il mezzo televisivo, che assolve ad ogni loro bisogno e, allo stesso tempo genera una frustrazione la quale sfocia in atti di violenza ingiustificata.⁵⁰

La televisione che emerge da quest'ultimo racconto calviniano è, dunque, assai diversa da quella analizzata ne *La decapitazione* e tale distanza sembra dipendere da una mutata funzione della violenza, che da sacrificio rituale diventa atto terroristico, ma anche da un diverso ruolo assunto dalla letteratura in rapporto al concetto di visibilità. Se su tali aspetti dell'elaborazione letteraria intorno al linguaggio televisivo si tornerà più avanti, è ora invece necessario, al fine di ricostruire come gli eventi storici e politici abbiano influito sulla posizione assegnata da Calvino alla TV, concentrarsi sull'idea di complotto, ordito dalle istituzioni ai danni dei cittadini, e della violenza come espressione di una frustrazione

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 295.

⁵⁰ I due tratti principali che sembrano connettere il racconto di Calvino e la raccolta dedicata alla TV di Nove sono l'incapacità a distinguere tra realtà e racconto televisivo e violenza, sia autolesionista che diretta all'esterno, che tale confusione di piani genera. Tali elementi si ritrovano, ad esempio, in racconti di *Superwoobinda* come *Complotto di famiglia*, in cui un uomo, protagonista ignaro di una *candid camera*, uccide la moglie che per scherzo lo fa incontrare con una coppia di scambisti o *I programmi dell'accesso*, in cui il protagonista crede di essere posseduto da immagini subliminali che lo spingono alla violenza e, non riuscendo a liberarsene cambiando canale, si taglia le vene.

cieca e senza direzione, privata di ogni progetto politico. Tali temi sembrano assumere nella scrittura de *L'ultimo canale* la funzione di testimonianza delle esperienze traumatiche che avevano segnato profondamente la storia italiana di quegli anni. A marcare la distanza tra questo racconto e *La decapitazione*, infatti, vi sono gli anni della strategia della tensione, del terrorismo rosso e del rapimento di Moro, durante i quali Calvino pone una netta separazione tra la propria elaborazione letteraria e l'urgenza delle vicende di cronaca. Le analisi politiche, infatti, sono strettamente relegate ai propri interventi giornalistici sul «Corriere della Sera», sentiti, tuttavia, come un compito ineludibile, in quanto figura pubblica di intellettuale, eppure sgradito e vissuto senza la passione o lo spirito antagonista che animavano invece in quegli anni figure come, ad esempio, Sciascia o Pasolini.⁵¹ Vi è una crisi di linguaggio che Calvino sente gravare sulla letteratura e, insieme, sulla vita politica, ed è questo senso di sconfitta su un duplice fronte che la comunicazione televisiva tenta di sanare, o meglio di nascondere, compensando l'assenza di un progetto politico e culturale attraverso un sempre maggiore spazio concesso all'esibizione di quelle che diventano personalità, autorevoli o controverse, comunque sempre telegeniche. Allo scrittore, in tale contesto, viene concesso un ruolo all'interno della società solo nel

⁵¹ L'inadeguatezza sentita in maniera crescente di fronte al proprio ruolo di intellettuale chiamato a commentare gli eventi politici è espressa da Calvino in un articolo uscito sulle pagine del «Corriere della Sera» il 23 settembre 1979: «Sempre più spesso m'avviene di non sapere prendere posizione di fronte a problemi che dividono l'opinione pubblica. In molti casi sento che le mie conoscenze dei dati di fatto sono insufficienti per fissare il mio giudizio, per cui sono disposto a lasciarmi convincere da ogni parere che si faccia forte d'una competenza (vera o presunta), salvo cambiare d'opinione il giorno dopo, imbattendomi in un parere altrettanto competente che porta a conclusioni opposte. [...] Sarà il segno che il mondo in cui vivo non è più un mondo in cui io possa –non dico influire: queste illusioni lo ho perse da un pezzo– almeno riconoscere il mio posto?» (ITALO CALVINO, *Del prendere posizione*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2353). Per un confronto tra il diverso atteggiamento verso le vicende politiche che Pasolini e Calvino dimostrarono in quegli anni, soprattutto attraverso i propri interventi giornalistici, che li posero spesso in contrasto, come riguardo il referendum sull'aborto o i delitti della Banda del Circeo, si rimanda a DOMENICO SCARPA, *A lingua tagliata. Calvino e la politica 1968-1978*, cit. Per una ricostruzione del ruolo assunto da Sciascia nel dibattito politico di quegli anni si legga il capitolo di Belpoliti *Il caso Moro* (in *Settanta*, cit., pp. 3-51).

momento in cui egli si presti a diventare un animale da palcoscenico, che supplisca al senso di vuoto lasciato dalla politica. Calvino, infatti, in un intervento del 1976, mette in connessione la funzione ridotta che i grandi mezzi di informazione andavano imponendo agli scrittori e la crisi delle istituzioni politiche:

[...] c'è la pressione dei mass-media che spinge lo scrittore a scrivere sui giornali, a partecipare alle tavole rotonde televisive, a dare la sua opinione su qualsiasi cosa egli possa sapere o non sapere. Allo scrittore viene data la possibilità di occupare lo spazio vacante d'un discorso politico intellegibile. [...] Più il linguaggio politico diventa astratto e stanco, più si avverte una domanda inespressa di un linguaggio diverso, più personale e diretto. Anche più provocatorio: la provocazione è la funzione pubblica più richiesta nell'Italia d'oggi. La vita e la morte e la vita postuma di Pasolini hanno consacrato il ruolo dello scrittore come provocatore.⁵²

La volontà di sottrarsi al ruolo impostogli di provocatore, il quale ha perso ogni funzione critica e serve invece una finta dialettica televisiva, che mantenga alta l'attenzione degli spettatori, è quanto sembra spingere Calvino a non esprimersi sul rapimento di Moro se non dopo la sua morte, al fine di sottrarsi alla frenesia del dibattito mediatico e delle sue opinioni avventate.⁵³ È stato, infatti, unanimemente rilevato, a proposito della copertura mediatica che il rapimento di Moro ricevette, come la dimensione letteraria e discorsiva della vicenda sembrò predominante rispetto alla realtà dei fatti, tanto che quest'ultima apparve generata dalla prima, quasi come un suo epifenomeno.⁵⁴ L'esempio forse più

⁵² ITALO CALVINO, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura* (1976), in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 289-290.

⁵³ Calvino, nell'articolo pubblicato il 18 maggio 1978 sul «Corriere della Sera», riguardo alla propria scelta di non intervenire durante i cinquanta giorni di prigionia del Presidente del Consiglio, dichiara: «Non ho scritto nessun articolo durante i cinquantaquattro giorni del sequestro di Aldo Moro. Le cose che potevo scrivere o erano già bene espresse in molti degli articoli che leggevo, oppure erano idee che potevo esprimere solo in forma dubitativa ed interrogativa, e avrei così contribuito alla confusione anziché alla chiarezza» (ITALO CALVINO, *Le cose mai uscite da quella prigione*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2337).

⁵⁴ La centralità che la copertura mediatica ebbe nei cinquantacinque giorni del rapimento di Moro è tale da assumere non solo il ruolo di commento o interpretazione dei fatti, ma è stato rilevato, non solo da scrittori come Calvino e Sciascia, come il caso Moro abbia una natura inerentemente discorsiva. A testimonianza del ruolo cruciale ricoperto dagli organi d'informazione, va rilevato che, a soli pochi mesi dalla morte del Presidente del Consiglio, Alessandro Silj pubblica una dettagliatissima analisi della copertura giornalistica del

lampante della predominanza che assunse il discorso dei *media* sui fatti, rispetto alle vicende stesse, è costituito forse dal suggerimento, avanzato da Marshall McLuhan, nel corso di un'intervista rilasciata per il «Corriere della sera» a ridosso del rapimento,⁵⁵ a non concedere più spazio mediatico a comunicati e rivendicazioni delle Brigate Rosse. Eliminata la possibilità di dare risonanza al disegno politico che il rapimento implicava, sarebbe così venuta meno, nell'opinione di McLuhan, anche la possibilità di spingere le classi popolari a ribellarsi, seguendo l'esempio dei brigatisti. In questo modo il rapimento avrebbe perso la propria funzione esemplare e si sarebbe arrivati alla liberazione di Moro, ormai svuotato del proprio ruolo di simbolo politico.

Il prevalere dell'interpretazione sui fatti e, quindi, delle modalità di rappresentazione del caso Moro è individuato da Belpoliti nella sua analisi dei diversi approcci che gli scrittori italiani ebbero nei confronti della vicenda. Se per quel che

rapimento (ALESSANDRO SILJ, *Brigate rosse-Stato: lo scontro spettacolo nella regia della stampa*, Firenze, Vallecchi, 1978). Il quadro che ne deriva evidenzia come le diverse interpretazioni, non solo riguardo a responsabili e moventi dietro al rapimento, ma anche alla vera natura dell'uomo Moro –politico pronto a sacrificarsi per il bene del Paese o padre di famiglia desideroso di trattare pur di salvarsi, figura di potere o uomo di fede– siano il caso Moro e non semplicemente un commento a lato. Proprio la natura discorsiva di tale tragico evento è analizzata da Erica Wagner-Pacifci, la quale definisce il caso Moro come una forma di dramma sociale attraverso cui passa l'Italia e il quale è agito attraverso la negoziazione che la sovrapposizione di notizie e interpretazioni dei fatti, in competizione tra loro, impongono tanto ai singoli che alla società nel suo intero (cfr. ROBIN ERICA WAGNER-PACIFICI, *The Moro morality play. Terrorism as social drama*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986).

⁵⁵ *Ridurre al minimo lo spazio dei terroristi*, intervista a cura di Ugo Stille, «Corriere della Sera», 23 marzo 1978. Posizioni simili sulla necessità di utilizzare il silenzio stampa come arma contro il terrorismo erano state sostenute dallo stesso McLuhan in un'altra intervista, rilasciata prima del rapimento di Moro, per il quotidiano «Il Tempo» (*Contro i terroristi l'arma più forte è il silenzio*, intervista a cura di Gino Fantauzzi, 18 febbraio 1978). Le due interviste, pubblicate a poche settimane di distanza l'una dall'altra, generarono un ampio dibattito sul ruolo dei mezzi di informazione e sulla legittimità o meno della censura in una situazione di lotta al terrorismo. Gran parte della stampa italiana decise di non aderire ai suggerimenti di McLuhan e i comunicati e le fotografie che le Brigate Rosse inviarono ai giornali vennero pubblicati da quasi tutti gli organi di stampa, seppur con diverso rilievo a seconda della testata. Per un'analisi di come la stampa gestì le notizie relative al caso Moro si rimanda al già citato ALESSANDRO SILJ, *Brigate Rosse-Stato. Lo scontro spettacolo nella regia della stampa quotidiana*, cit.

riguarda l'Arbasino di *In questo stato*,⁵⁶ Belpoliti rileva come il rapimento si trasformi presto «in un *feuilleton*, in uno “sceneggiato”, di cui la televisione e i giornali diramano di giorno in giorno nuove puntate»,⁵⁷ è l'elaborazione che Sciascia compie dei fatti tragici di quei due mesi ad esprimere, però, in maniera più evidente, la natura letteraria della vicenda, a proposito della quale l'autore nota:

L'impressione che tutto l'*affaire* Moro accada, per così dire, in letteratura, viene principalmente da quella specie di fuga dei fatti, da quell'astrarsi dei fatti –nel momento stesso in cui accadono e ancora di più contemplandoli poi nel loro insieme– in una dimensione di consequenzialità immaginativa o fantastica indefettibile e da cui ridonda una costante, tenace ambiguità. Tanta perfezione può essere dell'immaginazione, della fantasia; non della realtà.⁵⁸

L'ordinarsi dei fatti sotto il filtro dell'immaginazione letteraria non segue un processo di trasfigurazione del reale in vicenda romanzesca, ma illumina con maggiore verità una vicenda che sfugge ad ogni interpretazione. Un simile processo, che denuncia l'opacità degli eventi e, dunque, la necessità di andare oltre la cronaca fornita dai mezzi di informazione, attraverso il ricorso al discorso letterario, si ritrova nell'articolo che Calvino pubblica a pochi giorni dal ritrovamento del corpo di Moro.⁵⁹ Calvino racconta come la domanda che si era posto durante i mesi del sequestro non riguardava identità e responsabilità dei rapitori –se fossero collusi con i servizi segreti deviati, se vicini a Mosca, se avessero avuto contatti e quali con i vertici della Democrazia Cristiana; la curiosità di Calvino verso il caso Moro è, bensì, quella dello scrittore che vorrebbe ricostruire una trama invece persa per sempre:

⁵⁶ ALBERTO ARBASINO, *In questo stato*, Milano, Garzanti, 1978.

⁵⁷ MARCO BELPOLITI, *Settanta*, cit., p. 28.

⁵⁸ LEONARDO SCIASCIA, *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978, p. 28.

⁵⁹ ITALO CALVINO, *Le cose mai uscite da quella prigione*, «Corriere della Sera», 18 maggio 1978, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 2236-2343.

La mia immaginazione si sforzava senza riuscirci di rappresentarsi i dialoghi [fra Moro e i rapitori] non solo nei contenuti ma nelle frasi, parola per parola, il tono delle voci, le possibilità dell'uso del discorso nel cuore del terrore. E insieme sentivo la certezza desolata che quei dialoghi non si sarebbero mai più potuti ricostruire, che erano perduti per sempre, più di quelli di Cesare e di Bruto e di Antonio [...].⁶⁰

La consapevolezza che la razionalità del discorso letterario non può avere luogo «nel cuore del terrore» e per questo le storie si sfilacciano, si perdono in mezzo al proliferare dei discorsi dei *mass media*, ispira a Calvino il senso di «vuoto d'un progetto politico [...] e il vuoto d'un progetto letterario in cui [...] credere».⁶¹ Se, infatti, la crisi politica degli anni Settanta non è allusa in maniera esplicita ne *L'ultimo canale*, è in relazione alle vicende che culminarono con l'uccisione di Moro che va giustificato il senso di smarrimento, vissuto anche a livello esistenziale, per quel che riguardava il ruolo personale dello scrittore nella società dell'immagine, che emerge dal racconto. Ecco che in questo quadro il linguaggio televisivo non ha più, come ne *La decapitazione*, il compito di svelare il vero volto dei politici e di metterli di fronte alla società, finalmente in grado di giudicarli, ma è invece lo strumento attraverso cui il potere si assicura che, al proliferare di immagini, di notizie, di interpretazioni, corrisponda l'impossibilità a discernere un discorso coerente. La curiosità che spinge Calvino a immaginare i dialoghi avvenuti tra Moro e i suoi rapitori sembra dunque essere della stessa natura del tarlo che anima il protagonista de *L'ultimo canale*: al di là del susseguirsi delle immagini dei programmi televisivi, infatti, egli ricerca un filo, una trama, che tuttavia appare irrimediabilmente sfuggirgli:

Io sono convinto che un senso negli avvenimenti del mondo ci sia, che una storia coerente e motivata in tutta la sua serie di cause ed effetti si stia svolgendo in questo momento da qualche

⁶⁰ *Ivi*, p. 2238.

⁶¹ ITALO CALVINO, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, cit., p. 286.

parte, non irraggiungibile dalla nostra possibilità di verifica, e che essa contenga la chiave per giudicare e comprendere tutto il resto.⁶²

Alla televisione come garanzia di controllo dei cittadini sopra i propri rappresentanti politici de *La decapitazione* si è giunti ad un'«impossibilità di verifica» che sancisce la perdita di autorità del soggetto e, insieme, la fine del ruolo della televisione come strumento che rendeva allo stesso tempo possibile ed evidente la posizione di controllo che ogni membro della società possedeva. I cittadini de *La decapitazione* stavano comodamente seduti in poltrona ad attendere il momento dell'esecuzione dei propri politici, la quale era sancita da leggi emanate a protezione dell'ordine democratico e la sua esibizione sugli schermi televisivi era appunto la prova della legittimità del gesto. L'atto di guardare era tutt'uno con l'esercizio dell'autorità politica. La televisione per il protagonista de *L'ultimo canale*, invece, evoca complotti volti a mistificare la realtà, a nascondere la rete, che connette gli eventi tra loro donandogli un senso. Ecco che, dunque, l'atto terroristico che il protagonista compie si rivela come il tentativo disperato di fare luce su un mondo divenuto intellegibile. Ne *La decapitazione dei capi* la violenza è strumentale a rendere visibile e, dunque, controllabile, il potere, così come spiega uno degli uomini che il protagonista della prima sezione del testo incontra al bancone del bar:

L'autorità sugli altri è una cosa sola col diritto che gli altri hanno di farti salire sul palco e abbatterti, un giorno non lontano... Che autorità avrebbe, un capo, se non fosse circondato da quest'attesa? E se non glie la si leggesse negli occhi, a lui stesso, quest'attesa, per tutto il tempo che dura la sua carica, secondo per secondo?⁶³

L'atto violento della decapitazione rende visibile la sottomissione che le classi dirigenti devono alla propria comunità, non solo nel momento in cui il sacrificio si compie,

⁶² ITALO CALVINO, *L'ultimo canale*, cit., p. 295.

⁶³ ITALO CALVINO, *La decapitazione dei capi*, cit., p. 161.

ma la consapevolezza del proprio destino –così come le amputazioni inferte ai capi di partito, narrate nella seconda parte del racconto– vale da monito perenne e tangibile della propria minorità. La visibilità come valore da perseguire si ritrova anche ne *L'ultimo canale*, in cui l'atto terroristico che il protagonista tenta di compiere, seppure in maniera non del tutto consapevole, ha come fine proprio il rendere trasparente e quindi intellegibile il potere, al fine di ristabilire un contatto tra esso e la società. Ciò che è cambiato, tuttavia, è la fiducia di Calvino nella possibilità che tale connessione tra mondo visibile e invisibile della politica si realizzi:

[...] se le cose vanno per storto su tutti i canali, ci dev'essere un ultimo canale che non è come gli altri in cui i governanti [...] possono fermare le crepe che s'aprono nelle fondamenta, la sfiducia reciproca, il degradarsi dei rapporti umani. Ma la polizia mi teneva d'occhi da tempo. Quella volta che di tra la folla assiepata a veder scendere dalle macchine i protagonisti del grande incontro dei Capi di Stato mi feci largo e m'intrufolai [...], non feci in tempo ad alzare il braccio col telecomando puntato e mi furono tutti addosso trascinandomi via, per quanto protestassi che non volevo interrompere la cerimonia ma solo vedere cosa davano sull'altro canale, per curiosità, solo per pochi secondi.⁶⁴

L'ingenuità del credere strenuamente alla possibilità di intercettare quell'ultimo canale, che consentirebbe di dare un senso alla successione altrimenti insensata di immagini e che darebbe così accesso ad un altrove in cui la politica è ancora a servizio dei propri cittadini, si dimostra essere la caduta tragica del personaggio. L'ossessione che egli sviluppa per la televisione, infatti, non lo degrada a figura ridicola, espressione del livellamento culturale, ma esprime in maniera penosa una ricerca che sembra condannata a fallire, perché, come dichiara il personaggio stesso, le immagini televisive sono un «ponte aperto a ventaglio sul vuoto».⁶⁵

⁶⁴ ITALO CALVINO, *L'ultimo canale*, cit., pp. 301-302.

⁶⁵ *Ivi*, p. 297.

Il cambiamento nel ruolo della televisione, avvenuto nel passaggio tra i due testi, va pertanto connesso con una diversa concezione del potere politico: negli anni del Maggio parigino e della Primavera di Praga, Calvino sentiva che vi era un'autorità concreta da rivendicare e, dunque, era necessario svelare i rapporti e le connessioni che reggevano tale autorità perché la società se ne appropriasse. La televisione, in virtù della sua diffusione di massa e della propria estetica, che permetteva un avvicinamento in senso democratico tra classe dirigente e società, poteva assumere pertanto un ruolo positivo nella vita politica. Negli anni della strategia della tensione e del terrorismo, il potere perde ogni concretezza e s'identifica con l'idea di complotto tanto che, in un articolo dedicato allo scandalo del *Watergate*, Calvino arriva a definire il potere come «centro vuoto» e la politica come «gioco astratto di forze che prescindano da contenuti e valori», la quale però deve necessariamente incarnarsi in «un'immagine di efficienza e successo»⁶⁶ come quella, nel caso degli Stati Uniti di allora, del neo presidente Kissinger. La valutazione del mezzo televisivo che emerge ne *L'ultimo canale* sembra fondarsi su quest'idea di centro vuoto del potere che, per preservarsi, ha bisogno di nascondersi dietro le immagini televisive. Come già individuato per *La decapitazione dei capi*, vi è una convergenza tra la valutazione da parte di Calvino del proprio ruolo di scrittore, in rapporto ai mutamenti politici, e la riflessione sul ruolo del mezzo televisivo, considerato per l'impatto che esso ha sulla società e per il processo di rimediazione che impone sulla scrittura letteraria. L'importanza che il quadro storico-politico assume rispetto alla tematica televisiva concorre dunque a sostenere quell'evidenza spesso contestata dell'impossibilità a condurre una lettura dell'ultimo Calvino quale autore programmaticamente disinteressato al proprio tempo e

⁶⁶ ITALO CALVINO, *Il potere intercambiabile*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 2259-2260.

votato all'evasione nella letteratura fantastica senza perdere le spinte che sostengono la sua scrittura.

III.2 Di bombe e anarchici ballerini: la televisione nel racconto volponiano della strage di Piazza Fontana

Se le strette connessioni rilevate tra l'elaborazione dei due racconti calviniani e le vicende politiche degli anni Settanta costituiscono un'anomalia nell'elaborazione dell'autore in quegli anni, considerata invece la costante spinta della scrittura di Volponi ad affrontare in maniera diretta degenerazioni e mutamenti della vita politica ed economica italiana, suscita minor sorpresa che lo scrittore abbia deciso di dedicare un intero romanzo alla strage di Piazza Fontana. Anche in considerazione della natura 'impegnata' della scrittura volponiana, tuttavia, la scelta di ambientare *Il sipario ducale* tra il 12 dicembre 1969 e il 2 gennaio 1970, e di punteggiare la narrazione con continui riferimenti alle indagini che seguirono l'attentato e alla loro diffusione da parte dei mezzi di informazione, costituisce un'anomalia se si confronta quest'opera con la più ampia produzione di Volponi. Per quanto, infatti, la cronaca politica italiana emerga spesso dalle pagine dei suoi romanzi –dalle elezioni politiche del 1958 in *La macchina mondiale* alla 'marcia dei quarantamila' raccontata ne *Le mosche del capitale*⁶⁷– nessun'altra opera dell'autore

⁶⁷ Riguardo alla rilevanza che il contesto storico-politico ricopre nella narrativa di Volponi, sia quando vicende precise sono direttamente richiamate nel testo, sia nei casi in cui, pur senza puntuali riferimenti, la storia d'Italia del dopoguerra sostiene tuttavia la narrazione, Papini scrive: «La realtà collettiva e quella individuale, la storia pubblica e quella privata, il contesto generale ed il minimo particolare, si intrecciano, insomma, 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 di una problematica che da essa, e intorno ad essa, svolge il filo del proprio percorso di conoscenza e di indagine. C'è a questo proposito da notare come ogni romanzo sia appunto caratterizzato da un'ambientazione storica

dimostra una volontà di analisi storica pari a quella che investe le pagine de *Il sipario ducale*.

È Donnarumma a rilevare come questo testo metta in scena la fine del romanzo storico come possibilità di ordinare i fatti all'interno di una narrazione razionale, la quale sappia intessere connessioni tra gli eventi, donandogli un significato. Il terrorismo, forma aberrata della rivoluzione, viene a negare l'esistenza di un disegno unificatore e, quindi, anche ogni possibilità di narrazione e interpretazione. Alla crisi della letteratura e del romanzo storico, ormai incapaci di dare forma alla serie degli eventi, i quali precipitano nella violenza di cui la strage di Piazza Fontana è insieme culmine ed inizio, corrisponde l'affermazione del linguaggio televisivo, che si impone quale unica voce sui fatti. Donnarumma evidenzia, dunque, come vi sia un rapporto antagonista, messo in scena ne *Il sipario ducale*, tra residuali potenzialità espressive della letteratura e racconto dominante elaborato dalla televisione, il quale si afferma tanto in virtù di un esibito ossequio verso il potere che per l'omogeneità tra il proprio linguaggio di immagini ossessive e mistificanti e l'irrazionalità degli eventi politici da esso narrati.⁶⁸ La presenza martellante del racconto televisivo dimostra i propri effetti, prima ancora che sull'efficacia della rappresentazione

che, per quanto riguarda i primi cinque libri, copre in pratica il periodo che va dall'immediato dopoguerra al 1970» (MARIA CARLA PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, cit., p. 15).

⁶⁸ Donnarumma, nella sua analisi sulla letteratura sul terrorismo, scrive a proposito de *Il sipario ducale*: «racconta la difficoltà a leggere la strage di piazza Fontana da parte di un vecchio anarchico, il professor Subisani. La ricostruzione di come, nei giorni immediatamente successivi all'attentato, i fatti venissero interpretati a fatica, e il restringimento della narrazione a un periodo molto esiguo, dal 12 dicembre 1969 al 1 gennaio 1970, fanno di questo non un romanzo storico, ma un romanzo sullo smarrimento che la cronaca ingenera. [...] Il terrorismo sembra dunque mettere in crisi la possibilità di una narrazione storica. Se la rivoluzione è il mito moderno che dà una direzione agli eventi, il terrorismo, che della rivoluzione è una parodia nera e postmoderna, dissolve quel senso. E se il romanzo storico è il genere della leggibilità dei fatti, allora il terrorismo lo rende impossibile, poiché i suoi responsabili non sono riconosciuti nei soggetti legittimi della rivoluzione, cioè negli operai, ma in borghesi anarchici o, come vedremo, nel Potere» (RAFFAELE DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, cit., p. 450).

letteraria, sulle modalità di coinvolgimento politico da parte della società, la quale viene ridefinita dal ruolo di spettatrice assegnatole.

È condivisibile, pertanto, considerare tale tensione individuata da Donnarumma quale uno degli assi portanti della narrazione de *Il sipario ducale*; tuttavia, leggere tale dicotomia come una limpida opposizione tra terrorismo di Stato e televisione da un lato, quali espressioni di un potere che mistifica, e letteratura ed esperienze rivoluzionarie come quella della guerra di Spagna dall'altro, quali simboli di impegno e trasparenza politica, limiterebbe la profondità della riflessione che Volponi compie attraverso questo romanzo. *Il sipario ducale* non è soltanto la dichiarazione di uno stato di crisi, ma soprattutto la testimonianza di un raro momento di fiducia da parte di Volponi nella possibilità di restituire alla figura dell'intellettuale un ruolo attivo nella società, anche a partire da un atteggiamento di apertura critica verso i nuovi mezzi di informazione di massa. Se non si tenesse conto di questa disposizione positiva che emerge nel testo, sarebbe impossibile spiegare come mai il romanzo si concluda con la fuga del vecchio professor Subissoni e della sua giovane protetta Dirce verso Milano, dove l'uomo si propone di unirsi ai gruppi operai e studenteschi, per portare avanti un progetto rivoluzionario che si opponga alle trame del potere. Come già per i testi di Calvino, sarà dunque necessario ricostruire in che misura il contesto storico-politico abbia inciso sulle posizioni di Volponi riguardo alla figura dell'intellettuale-scrittore, per come emerge nel *Il sipario ducale*, il cui ruolo poteva essere definito solo contestualmente a quello che la cultura televisiva dominante stava assumendo negli anni Settanta, soprattutto in concomitanza a vicende politiche sempre più inintelligibili.

Quanto il rapporto tra intellettuale e televisione concorresse a definire l'identità del primo, emerge fin dalle prime pagine del romanzo, in cui, ancor prima che la notizia della strage giunga attraverso giornali e notiziari ai personaggi, la figura di Subissoni è subito definita attraverso il rifiuto espresso contro tale mezzo di comunicazione. Nella sua difficile traversata di una Urbino coperta di neve, i bersagli contro cui il professore dirige la propria stizza sono l'Università, emblema di una struttura conservatrice e clientelare, e la televisione, la cui presenza lo segue tramite l'eco delle trasmissioni che rimbalza di casa in casa: «Si appoggiai alla porta per procedere oltre e la sentii trapassata dal suono di un intervallo televisivo. “Oimè! Oimè, anche qui!”». ⁶⁹ La presenza ineludibile della TV apre dunque il racconto e alla repulsione che suscita in Subissoni fa da contraltare il fascino che essa esercita sull'altro protagonista del romanzo, il giovane conte Oddino, di cui primo ritratto viene significativamente tratteggiato «alla luce lattiginosa della televisione», a sottolinearne la simbiosi con il mezzo. Il giudizio che i due personaggi hanno del mezzo televisivo e il ruolo che assegnano ad esso mette direttamente in evidenza la distanza tra l'atteggiamento critico e combattivo di Subissoni da quello acquiescente e passivo di Oddino e tale contrasto è reso ulteriormente manifesto dalla strategia narrativa adottata da Volponi nell'introdurre i personaggi attorno ai quali si svolgeranno i due filoni del racconto. Se, infatti, per la maggior parte del libro si alternano capitoli dedicati unicamente alla storia di Oddino ad altri che si concentrano sulle vicende di Subissoni, quello di apertura connette invece le due figure proprio attraverso l'immagine della televisione: il vecchio professore, in strada, sotto la neve, tenta di sottrarsi all'«intervallo televisivo, con il suo campanellino allarmato e con le vedute di rocche e di province che sparivano una dietro

⁶⁹ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 7.

l'altra»,⁷⁰ rumori che vengono proprio dal palazzo degli Oddi-Semproni, nella cui biblioteca, adibita ormai a stanza della televisione, il giovane conte guarda rapito le trasmissioni.

La repulsione dell'uno messa a contrasto con la fascinazione dell'altro vengono fin dall'inizio caricate di un forte significato politico, consapevole in Subissoni e inconscio in Oddino. Tali implicazioni ideologiche sono, infatti, alla base dell'interpretazione di un programma apparentemente innocuo e privo di contenuti come quello dell'«intervallo» Rai, citato nelle prime pagine del romanzo. In anni in cui la pubblicità era relegata allo spazio serale di «Carosello», la scansione del palinsesto era affidata a questi brevi sipari, in cui una versione della *Sonata in La maggiore* di Pietro Domenico Paradisi, interpretata dall'orchestra sinfonica della Rai e divenuta tra i più celebri sottofondi musicali della TV italiana, accompagnava il susseguirsi di fotografie di monumenti e località più o meno note del Paese, recanti ognuna la didascalia con il nome del luogo. Questo celebre momento televisivo, che si legava alla quotidianità di tante famiglie, assume nel romanzo una forte rilevanza politica, in quanto viene a simboleggiare quella forzata unità d'Italia che Subissoni accusa quale origine dei mali della nazione e che perpetuava la propria forza oppressiva attraverso la televisione, mezzo di livellamento culturale e dimostrazione della volontà accentratrice del governo di Roma.

La critica del mezzo televisivo da parte del vecchio anarchico si mescola, in queste prime pagine, al ricordo del suo primo gesto di ribellione contro quello che chiama «palco dell'unità d'Italia»,⁷¹ atto compiuto quasi cinquant'anni prima, quando egli aveva la stessa

⁷⁰ *Ivi*, p. 9.

⁷¹ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., pp. 8-9.

età del giovane Oddino. Memorie d'irrequietezze giovanili contro la retorica dell'Italia unita e presente avversione per la TV si fondono dunque in quanto espressioni di uno stesso rifiuto verso un progetto di prevaricazione, politica e culturale, che, dietro la maschera positiva di un discorso di promozione nazionale, democratica e unitaria, mira invece ad un omologazione che deprivi le città italiane della propria storia e, quindi, della propria autorità. Il giovane anarchico Subisconi, nella notte tra il 6 e il 7 marzo del 1921, sul pendio innevato posto sotto le mura di Urbino, aveva scritto con i piedi, a che fosse ben visibile dalla città, «M l'Italia U.U.», ossia abbasso l'Italia «Unita o Unica o Unificata o Umbertina o Uniferrata, Unistradata, Unigiudicata, Uniguidata, Unimortificata».⁷² La data scelta per l'impresa non è certo casuale, in quanto cade esattamente a un secolo di distanza dal primo tradimento dei Savoia nei confronti dei gruppi insurrezionali che lottavano per ottenere una costituzione e l'indipendenza dall'Austria. Nella notte tra il 6 e il 7 marzo 1821, infatti, un gruppo di cospiratori, guidato da Santorre di Santa Rosa, s'incontrò segretamente con Carlo Alberto, il quale aveva dato nei mesi precedenti assicurazioni circa la propria disponibilità a fare da mediatore tra le istanze politiche della carboneria piemontese e Vittorio Emanuele I. La mattina dopo l'incontro, tuttavia, Carlo Alberto ruppe il patto e denunciò il progetto dei congiurati che miravano a far sollevare le truppe e ad imporre la costituzione.⁷³ La scelta da parte di Subisconi di attuare la propria rivendicazione in quella data mira a rendere dunque evidente la continuità di una politica di soprusi e complotti che il potere portava avanti, ai

⁷² *Ivi*, p. 11.

⁷³ Per un'analisi storica dell'incontro tra Carlo Alberto e Santorre di Santa Rosa, a cui seguì l'esilio di quest'ultimo dato il fallimento dell'insurrezione, cfr. FILIPPO AMBROSINI, *Santorre di Santa Rosa: la passione e il sacrificio*, Torino, Edizioni del Capricorno, 2007.

danni del popolo italiano, dai tempi di Carlo Alberto, fino agli anni del fascismo –il cui ingresso al governo è preceduto di poco dal gesto di Subissoni– fino al decennio della ‘strategia della tensione’ che la strage di Piazza Fontana inaugura.

A tale progetto politico che schiaccia le autonomie locali in nome di un potere centrale e dispotico e che si perpetua attraverso la propria imposizione violenta e le proprie menzogne, Subissoni oppone l’insegnamento di Cattaneo, di cui ricorda di avere letto e recitato alcuni passi da *La città considerata come principio ideale delle storie italiane*, nel momento appena precedente alla propria impresa giovanile, per trovarvi ispirazione.⁷⁴ Proprio tale breve testo esprime, infatti, alcuni dei concetti fondamentali anche per il pensiero politico di Volponi, il cui punto di vista emerge in maniera piuttosto scoperta attraverso le dichiarazioni del suo personaggio. Nel pensiero di Cattaneo, infatti, lo scrittore ritrovava quello che Zinato definisce come il proprio «ideale anticentralistico e antiautoritario», in grado di valorizzare «tutte le potenzialità periferiche e marginali, delle “mille energie” disperse e diffuse»⁷⁵ nelle diverse città italiane, il cui modello è riscontrato da Volponi nella propria Urbino, emblema di quell’armonia rinascimentale tra uomo e spazio e di un progetto politico e culturale di dimensione municipale e, insieme, dal respiro universale.

⁷⁴ Il primo ritratto che di Subissoni offre il romanzo lo mostra infervorato nel ricordo del suo primo gesto di ribellione anarchica contro il modello unitario imposto all’Italia. Deciso a scrivere nella neve dei colli di Urbino il proprio messaggio contro l’Italia umbertina e unita, rievoca tra sé e sé come la lettura di Cattaneo fece da preludio al gesto: «Tenni aperto il libro “la città” fino al momento di alzarmi. Mentre mi vestivo ripetevo: “L’idea della parità del diritto nella disparità delle forze, l’idea d’una giustizia federale, era un raggio di luce riservato a illuminare troppo remote generazioni. Il destino sovrastante, inevitabile, ineluttabile era quello di un’illimitata emulazione”. Allora fui pronto e applicai il mio disegno, a vent’anni, non ancora compiuti, Alla soglia dell’illimitata emulazione...» (PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 9).

⁷⁵ EMANUELE ZINATO, *Prefazione*, in PAOLO VOLPONI, *Parlamenti*, cit.

Se, infatti, è stato più volte evidenziato come il personaggio di Subisconi sia spesso connotato da un pensiero velleitario e da tratti addirittura grotteschi, l'adesione al progetto di Cattaneo di un'Italia fatta di una federazione di città, in contrasto con il modello unitario mazziniano, non è affidata alla sua voce in quanto anacronismo o utopia irrealizzabile, a cui solo un vecchio anarchico, isolato dalla società poteva restare fedele.⁷⁶ A distanza di quasi dieci anni dalla pubblicazione de *Il sipario ducale*, nel novembre 1984, Volponi, eletto senatore per il PCI, in un discorso volto a sollecitare un approccio più efficace e non in chiave assistenzialista verso le regioni meridionali, proporrà di ispirarsi, infatti, a Cattaneo, Leopardi e Manzoni, gli stessi modelli a cui guarda Subisconi per una nuova idea di governo antiautoritario. Il piano proposto avrebbe dovuto riconoscere le specificità locali come elemento di ricchezza per il Paese e non come anomalia da normalizzare attraverso l'imposizione di una cultura nazionale omogenea, che avrebbe invece comportato un notevole impoverimento.

[...] Manzoni può essere un padre dell'Italia unita, perché ha scritto un libro cercando a forza una lingua unitaria per poter essere capito da tutti gli italiani. Questo libro parlava dei poveri italiani in lotta contro il potere, che era il problema di tutti e che tutti potevano sentire come proprio [...]. Un altro padre può essere Leopardi, che [...] intendeva l'unità italiana come unità delle culture. Egli esortava i marchigiani a unirsi ai basilischi, ai molisani, ai campani; [...]. Leopardi parlava di unità delle culture che si unificassero in uno Stato diverso, riprendendo in ciò, in termini poetici, quello che era il disegno forse politicamente e sociologicamente più chiaro di Cattaneo, che è un maestro vero dell'unità del paese come unità di regioni con caratteristiche autonome diverse, con culture diverse, con fisionomie, problemi, propositi, qualità e risorse diverse ma che si uniscono in un concerto dove ciascuna di esse può prosperare proprio perché si riconosce e si intende con altre.⁷⁷

⁷⁶ Subisconi nonostante non presenti i tratti della follia, poiché i suoi comportamenti non sono in alcun modo patologici, appartiene, tuttavia, come afferma in un articolo uscito a ridosso della pubblicazione del romanzo Gramigna, al gruppo di «quegli emarginati, “diversi”, folli congeniali a Volponi (da Saluggia a Crocioni a Gerolamo Aspri): feroce oppositore dell'unità d'Italia come gaglio e fittizia imbracatura che ha spento nel Paese ogni reale libertà e intelligenza, soffocando le autonomie locali (i suoi testimoni sono Pisacane e Cattaneo) etc.» (GIULIANO GRAMIGNA, *Il nuovo romanzo di Paolo Volponi*, «Il Giorno», 25 giugno 1975).

⁷⁷ PAOLO VOLPONI, *Sulla prosecuzione dell'intervento straordinario nel Mezzogiorno*, in ID, *Parlamenti*, cit. Le figure di Leopardi, Cattaneo e Manzoni, come teorizzatori di un modello diverso di unità fondata sull'incontro delle culture e che rispettasse le autonomie locali, ricorrono a più riprese nelle riflessioni di Volponi e con formulazioni quasi identiche. A questo proposito si confronti, oltre al discorso al Senato del 6

Il riferimento senza distinzioni a scrittori e teorici politici da parte di Volponi –e del suo *alter ego* letterario, che dichiara con orgoglio: «Amo la poesia, sono un leopardiano; amo Cattaneo e Pisacane... e anche la Spigolatrice; credo che l'Italia sia ancora da fare...»⁷⁸– mette in evidenza la stretta dipendenza tra progetto politico e culturale e permette di individuare quali siano le motivazioni dell'aspra critica condotta da Subissoni nei confronti della televisione. È questa, infatti, ad avere portato a termine il processo di unificazione iniziato per Volponi «come l'espansione del Regno più stupido, ahimè, che in quel momento insisteva sul territorio dello stivale italiano: il Regno del Piemonte e della Sardegna, o se volete il Regno dei Savoia».⁷⁹ Il costante rimando da parte di Subissoni a quei padri dell'unità italiana che avevano proposto un modello alternativo a quello dei Savoia – poi portato a compimento dei fascisti e quindi dall'Italia democristiana– non è una semplice invettiva verso la degenerazione dei tempi presenti, in lode di un passato di virtù ormai perdute, ma mira a recuperare quelle istanze politiche e culturali quali valida alternativa da opporre alla società del dominio televisivo. Un altro dei modelli a cui si ispira Subissoni è Carlo Pisacane, la cui proposta politica, espressa nel *Saggio sulla rivoluzione*⁸⁰ è attualizzata attraverso la sovrapposizione tra le parole di Pisacane e il commento del

novembre 1984 già citato, PAOLO VOLPONI, *Incontro con la pantera*, in *Scritti dal margine*, cit., p. 153; PAOLO VOLPONI, «*Il fuoco di una certa ricerca*», intervista a cura di Serena di Giacinto, in *Paolo Volponi: Scrittura come contraddizione*, a cura del Gruppo Laboratorio, Milano, Franco Angeli, 1995, p. 73.

⁷⁸ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 66.

⁷⁹ PAOLO VOLPONI, *Sulla prosecuzione dell'intervento straordinario nel Mezzogiorno*, in ID, *Parlamenti*, cit.

⁸⁰ CARLO PISACANE, *Saggio sulla rivoluzione*, con prefazione di Napoleone Colajanni, Bologna, Treves, 1894 oggi consultabile in CARLO PISACANE, *Saggio sulla rivoluzione*, Camerano (Ancona), Gwynplaine, 2011. Subissoni, nella sua invettiva contro un'idea negativa di unità, che è quella perpetrata dalla televisione, cita dalla parte XV del capitolo IV intitolata *Il comitato nazionale e Giuseppe Mazzini*, in cui Pisacane sostiene, in disaccordo con Mazzini, un progetto federalista di contro ad un'unità centralista.

professore alla strage di Piazza Fontana, la quale sfocia, poi, in un'invettiva contro il mezzo televisivo:

Le città d'Italia, varie d'indole e di tradizione, e variamente oppresse, non possono astringersi ad unico organamento, né da un sol centro dipendere... [...] Il popolo che in varie fogge vede sorgere i patiboli, –declamava con l'occhio lucido che stava per traboccare,– e cadere le vittime... ed esplodere le bombe, possiamo aggiungere... sentirle, annusarle, contare le membra dilaniate, – indicava la TV, – ... il popolo è solo giudice del come i cittadini debbano tra loro intendersi...
[...] con le mani ancora per aria andò a indicare di nuovo la TV. [...] proseguì di suo, con orgoglio: – I cittadini hanno lì la loro unità: è un'unità di canzonette e di bombe; di discorsi inutili e di milioni di brutte facce.⁸¹

Subissoni, che al momento di arruolarsi nelle brigate internazionali dirette in Spagna aveva assunto il nome di «spigolatore»,⁸² sovrapponendo nel passo appena citato la propria analisi critica alle parole di Pisacane, stabilisce quindi un doppio parallelo: tra sé e i promotori di una tradizione anticoncentralistica e tra il discorso televisivo e la strategia del terrore, che, come egli ritiene orchestrata dal governo, costituisce l'ennesimo sopruso del potere nei confronti del popolo, il quale potrebbe liberarsene rifiutandone il presupposto, ossia il centralismo politico e culturale.

Le posizioni che emergono da questa, come da molte altre dichiarazioni del vecchio professore di cui è punteggiato il romanzo, risultano essere assai vicine ai giudizi elaborati da Pasolini il quale, come si è già accennato, fu forse in quegli anni il più intransigente e aperto contestatore degli effetti della TV sulla società italiana, a cui imputava la crescente regressione culturale e sudditanza nei confronti del discorso politico dominante. La televisione, infatti, è per Pasolini «strumento del potere e potere essa stessa»,⁸³ in quanto

⁸¹ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., pp. 81-82.

⁸² *Ivi*, p. 67.

⁸³ PIER PAOLO PASOLINI, *Acculturazione e acculturazione*, cit., p. 24.

non solo è mezzo attraverso cui i discorsi politici vengono diffusi ma, in ragione della sua estetica di linguaggio, che è inerentemente autoritaria, è «un centro elaboratore di messaggi», attraverso cui «si manifesta in concreto lo spirito del nuovo potere».⁸⁴ Tale duplicità del ruolo del linguaggio televisivo, come strumento passivo di trasmissione ma anche manipolatore di messaggi, è riconosciuta dallo stesso Volponi ed emerge dall'immagine che della TV dà il narratore del *Sipario* quando la descrive come «quell'occhio-mente di ciclope aperto sul tempo e sulla vita».⁸⁵ Alla facoltà visiva riconosciuta alla TV, infatti, tale rappresentazione aggiunge l'attributo del pensiero che, concordemente alla posizione espressa da Pasolini, è quanto fa del mezzo non solo uno strumento del potere, ma potere essa stessa. La natura antidemocratica del mezzo televisivo, che emerge da tale lettura, è espressa senza riserve da Pasolini in un'intervista rilasciata a Enzo Biagi il 19 maggio 1971,⁸⁶ in cui, alle dichiarazioni del giornalista che tentava di dimostrargli il ruolo positivo della televisione, sulla base del fatto che esso gli concedeva di esprimere liberamente e di fronte a un vasto pubblico ciò che pensava, Pasolini ribatteva portando il discorso ad un livello più profondo di analisi evidenziando il carattere autoritario ed impositivo connaturato alla comunicazione televisiva:

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 36.

⁸⁶ Enzo Biagi intervista Pasolini nell'ambito della puntata a lui dedicata del programma «III B: facciamo l'appello», che prevedeva che ogni volta un ospite famoso venisse invitato in studio insieme ai suoi compagni di scuola al fine di rievocare ricordi ed aneddoti del passato. La puntata dedicata a Pasolini venne trasmessa sul Secondo Canale solo il 3 novembre 1975, il giorno dopo la sua scomparsa, in segno, come si trova scritto sul sito dell'ufficio stampa della Rai, di «tardiva commemorazione». Sempre lo stesso ufficio stampa (<http://www.ufficiostampa.rai.it/>) spiega che «la trasmissione non poté andare in onda, secondo il provvedimento della Rai di allora, che stabiliva che non poteva comparire sui teleschermi chi era soggetto ad un'azione giudiziaria». Pasolini, infatti, nel 1971 era sotto processo in quanto direttore di «Lotta continua» per i reati di istigazione a delinquere e propaganda antinazionale.

Quando qualcuno ti ascolta in video, ha verso di te un rapporto di soggezione, da inferiore a superiore, e questo è spaventosamente antidemocratico. L'insieme della cosa acquista sempre un'aria autoritaria, perché viene sempre data come cattedra.⁸⁷

La posizione di Pasolini è certo estrema, eppure, per ironia della sorte, anche la libertà che Biagi gli illustrava, quale segno innegabilmente positivo, si dimostrò falsa, in quanto, a causa dei suoi processi pendenti, l'intervista non venne trasmessa se non dopo la morte dello scrittore, quasi a conferma di quell'opinione già citata di Calvino sulla necessità dei *mass media* a fare degli intellettuali figure telegeniche di provocatori in assenza di una vera, destabilizzante provocazione.

L'immagine pasoliniana di televisione come cattedra, da cui l'informazione viene impartita ai telespettatori senza possibilità di contraddittorio né di scambio, è replicata nelle descrizioni e invettive contro il mezzo ricorrenti ne *Il sipario ducale*, che lo indicano per metonimia come il «treppiede» su cui poggia lo schermo. Esso sembra, infatti, a Subisoni il simbolo sotto cui tutta la realtà va uniformandosi, una realtà che ha fatto di una forma di comunicazione imposta dall'alto verso il basso la propria cifra distintiva. Guardando così un alto posacenere di ferro, su cui è appena inciampato, il professore nota sconsolato: «— Anche questo a treppiede... tutto a forma di pulpito, di balcone, di palco, di patibolo..., tutto dall'alto, tra l'ispirazione e la condanna, spirito santo, ammonimento, saetta, sigaretta».⁸⁸ L'immagine del treppiede coniuga dunque l'idea di rapporto gerarchico e autoritario che la televisione istituisce con gli spettatori e il senso di banalità e squallore che l'immagine del trespolo, rispetto a quella di pulpito, evoca con più efficacia, escludendo

⁸⁷ La puntata di «III B: facciamo l'appello» in cui Pasolini esprime tale giudizio negativo sul mezzo televisivo, trasmessa su Rai Storia il 19 maggio 2013, è disponibile all'indirizzo: https://youtu.be/WnAt_YXF6ZI

⁸⁸ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 30.

ogni senso di cerimonialità, assente nella società dei *mass media*. Anche l'annuncio da parte del telegiornale della strage alla Banca dell'Agricoltura, a cui Subissoni e la compagna Vivés assistono in un bar, manca di qualunque solennità, nonostante la tragicità del momento: quanto emerge, invece è il carattere artificiale del linguaggio televisivo che, per supplire alla propria mancanza di autorevolezza, ostenta con risultati grotteschi il proprio ruolo di organo ufficiale di informazione, attraverso una serie di tic che ne sottolineano il supposto prestigio.

Ma ormai tutti si appressavano all'apparecchio televisivo, alto su un treppiede sgraziato in fondo alla sala, sul cui schermo già ruotava tra le trombe il globo finto dell'orbe. Un attimo dopo la notizia era già ferale sulla faccia dell'annunciatore. Lentamente costui, tenendosi alto e rigido sopra il foglio, confermò le voci e i dati più brutti con una recitazione che accentuava i vuoti, come se ancora fossero taciuti avvenimenti ed effetti più drammatici [...].⁸⁹

I gesti e la dizione del giornalista, così come la sigla con il suo globo terrestre che gira al suono di trombe, nel loro carattere affettato e artificiale, servono a coprire le verità taciute dalla televisione, non solo per quel che riguarda la strage di Piazza Fontana, ma, più in generale, rispetto alle trame di un potere che si mostra sugli schermi per meglio nascondersi. Che tale posizione esprimesse l'opinione del personaggio Subissoni quanto quella del suo autore è evidente se si confronta il passo appena citato con l'impetoso ritratto-parodia che Volponi fa del sociologo e personaggio televisivo Francesco

⁸⁹ *Ivi*, p. 25. L'immagine del treppiede che sostituisce per metonimia quella dello schermo televisivo e, insieme, rafforza l'idea di un discorso autoritario che da esso discende, si ritrova nel romanzo quando Subissoni, appunto, denuncia la stupidità del pubblico, immobile davanti alla TV: «Il governo predica, abbraccia, inaugura, taglia... taglia centri, borse, torte, prosciutti, protocolli, capocolli, budelli, salami! Salami! noi, noi, –infilzò il professore, riprendendo a dondolare, – che davvero restiamo in silenzio. In silenzio davanti a questo teatrino, – indicò il treppiede occhialuto, – che fa tutto da solo, inventa e commenta: e spaventa →» (*Ivi*, p. 28). E ancora la stessa immagine del treppiede diventa emblema di una cultura che rifugge sistematicamente ogni approccio critico, nel lamento del professore contro la diminuzione delle tesi universitarie di Storia, che lui segue, perché invise all'ateneo: «E dicono anche che le tesi hanno sempre argomenti vecchi, positivistici; la prossima volta la farò a treppiede, a trespolo, senza argomenti e con il testone in cima, senza appoggi, né cause né effetti, a treppiede» (*Ivi*, p. 30-31).

Alberoni.⁹⁰ La sua elaborata pettinatura, volta a coprire un'incipiente calvizie, diventa nel ritratto satirico emblema «della simulazione a cui si presta ogni attività culturale nell'universo dei *media* audiovisivi», tanto che la «metafora dell'artificio cosmetico e pilifero è [...] elevata, mediante l'arma dell'ironia, a “maschera cosale” dell'artificio televisivo, della menzogna del potere».⁹¹ Questo ritratto ha come bersaglio programmi che si vorrebbero di intrattenimento colto, come quello condotto da Maurizio Costanzo, di cui Alberoni è ospite, nei quali alla divulgazione culturale si è invece sostituito uno spettacolo che Volponi definisce «perfino irriverente [...] con quella giusta dose di pettegolezzo e di servilismo che rendono famose e universali le ricette nel nostro Paese».⁹² Nonostante la satira sia qui di costume, perché rivolta verso il mondo della cultura televisiva che promuove a figure d'intellettuali personaggi animati da smanie di protagonismo e scarso spessore –tanto che Volponi si chiede con sarcasmo se lo Stendhal che Alberoni spesso nomina non sia forse una marca di profumi– essa si allarga però a colpire le implicazioni politiche di tale fenomeno. L'analisi dei tratti distintivi dell'aspetto del sociologo, che Volponi individua sarcasticamente nel piglio altero e sdegnoso e in una bellezza inattuale, porta a rilevare la somiglianza di Alberoni proprio con quei personaggi, aborriti da Subissoni perché sostenitori dell'unità d'Italia, quei «protagonisti del secondo e terzo decennio dell'Ottocento, quelli integrati e corresponsabili come ambasciatori, ministri di

⁹⁰ L'articolo, dal titolo *Via col vento*, uscì sul n. 12 di «Alfabeta» nell'aprile 1980. Oggi è consultabile in PAOLO VOLPONI, *Scritti dal margine*, cit., pp. 94-102 oppure in PAOLO VOLPONI, *Del naturale e dell'artificiale*, cit., pp. 177-184.

⁹¹ EMANUELE ZINATO, *La “linguistica conoscitiva” nella saggistica di Volponi*, in *Paolo Volponi: Scrittura come contraddizione*, cit., p. 155.

⁹² PAOLO VOLPONI, *Via col vento*, in ID., *Del naturale e dell'artificiale*, cit., p. 178.

polizia e artisti di complemento e illustrazione. [...] Insomma, la testa di Alberoni è uguale a quella di sudditi fedeli di più di cento anni fa».⁹³

Nonostante la distanza non solo temporale tra questo testo, pubblicato nel 1980, e il racconto de *Il sipario ducale*, è tuttavia interessante notare come in una pagina di satira televisiva, che nulla ha a che fare con la storia politica italiana, emerga, seppur in maniera implicita, il tema della fedeltà ai Savoia e, quindi, ad un certa idea di potere in connessione ad una riflessione sulla televisione. Se discorso politico e culturale sono, infatti, termini inscindibili dell'elaborazione letteraria di Volponi, ben oltre il tema televisivo, in un romanzo come *Il sipario ducale*, in cui la storia d'Italia, presente e passata, e il racconto che ne è stato fatto sono al centro della riflessione, tali connessioni vengono a coincidere con l'essenza stessa della narrazione. Tornando, infatti, alle prime pagine del romanzo, in cui le figure di Subissoni e Oddino entrano in contatto attraverso la fruizione, condivisa ed opposta, dell'intervallo Rai, che trilla valicando il confine del palazzo degli Oddi-Semproni, si ha il senso di come tutta l'opera si fondi sulla duplice analisi dello sviluppo politico e culturale che ha portato l'Italia ad essere quella che era negli Settanta, unita dalla televisione e da un politica oppressiva.

L'invettiva contro l'intervallo Rai, che mostra in rapida successione una giustapposizioni di immagini di città italiane, è rivolta dal narratore Volponi non solo contro la banalità dell'intrattenimento televisivo, ma mira a criticare allo stesso tempo il modello di unità forzata e fittizia che sembra prendere forma visibile proprio nel sipario Rai. Il mezzo televisivo avrebbe così tradito il progetto culturale e politico proposto da Cattaneo, Manzoni e Leopardi la cui misura era la città e tale aberrazione è denunciata nel

⁹³ *Ivi*, p. 184.

romanzo attraverso la descrizione della ex-biblioteca del palazzo Oddi-Semproni, dove ora troneggia «la più grande e la più nuova delle televisioni cittadine»,⁹⁴ la quale sembra affermare con la sola presenza la propria superiorità sugli «innumerevoli libri sepolti uno accanto all'altro, abbandonati al margine del buio».⁹⁵ I libri e gli scaffali, nella descrizione di Volponi, assumono l'aspetto di una città fortificata ormai abbandonata –«mura diroccate, seppure salde, di una costruzione da decenni muta e non frequentata»⁹⁶– che si trova in competizione con l'attrattiva costituita dalle immagini di rocche e castelli mostrate dalla televisione:

Lo schermo sembrò addirittura dilatarsi per mostrare d'improvviso, superate le regioni del Tevere, del Trasimeno e degli altipiani abruzzesi, a forti contrasti tra rocche, passi, picchi, loggiati, archi, losanghe, cesene, lo spazio bianco e ingegneresco del ponte girevole di Taranto, che appariva per aprirsi subito al passaggio corrente di un cacciatorpediniere irto di radar, vibrante di antenne e di cannoni.⁹⁷

La cittadella fortificata della cultura libresco non attrae il giovane telespettatore Oddino, che volge le spalle all'antica collezione di volumi, raccolti nei secoli dai suoi avi, tutto assorbito nello scorrere delle immagini televisive, che culminano con la fotografia del cacciatorpediniere che passa il ponte di Taranto, ad indicare come un'idea di modernità, tecnologica e marziale, abbia sostituito la tradizione culturale che Urbino e la biblioteca degli Oddi-Semproni invece incarnano. Non stupisce che quest'ultima immagine sia quella che più colpisce l'attenzione del giovane conte, emblema del telespettatore fedele e passivo, il quale sceglie proprio il ponte giratoio di Taranto come meta per un ennesimo viaggio in

⁹⁴ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 9.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ivi*, p. 10.

⁹⁷ *Ibidem*.

compagnia delle vecchie zie e guidato dall'autista Giocondini, degenerazione grottesca della figura comica del servitore scaltro, che nasconde sotto una finta deferenza i propri disegni ai danni del padrone. Oddino si lascia guidare passivamente dalla televisione e le sue escursioni nelle varie città d'Italia –prima di Taranto si era recato a Redipuglia, non a caso simbolo di una retorica nazionalista e militarista, che ben si accosta per certi tratti al «cacciatorepediniere irto di radar»– non sono animate da una reale curiosità di conoscere luoghi diversi, ma solo dal desiderio di animare un'esistenza vuota attraverso la replica di quanto visto in televisione. La frustrazione di Oddino di fronte all'impossibilità, una volta giunto a Taranto, a ritrovare l'esatta prospettiva sul ponte giratoio visto in TV fa scemare ogni suo entusiasmo verso di esso e mostra così come il suo unico piacere sia nel far coincidere la propria esperienza reale con quella televisiva.⁹⁸ La ricezione passiva che il ragazzo ha delle immagini televisive sembra essere conseguenza della sua profonda fiducia nell'autorità del mezzo, atteggiamento che lo pone agli antipodi della posizione di strenuo rifiuto sostenuta invece da Subisconi. Questo rimettersi completamente al giudizio della televisione sui fatti emerge con chiarezza dalla reazione del conte alla notizia della strage di

⁹⁸ Il conte Oddino non solo è un assiduo spettatore televisivo, ma la sua giornata, oltre che i suoi viaggi, appaiono scanditi dal palinsesto Rai, di cui sceglie i programmi più leggeri e d'intrattenimento, evitando il telegiornale, durante il quale, invece «di solito finiva la cena, la cui prima metà consumava durante *Sapere* o durante *Il tempo dello spirito* o durante i notiziari economico-sindacali; alla fine del pasto, placati gli ultimi appetiti, si riassetava per il *Carosello*» (PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., pp. 33-34). La notizia della strage di Piazza Fontana arriva in casa Oddi, infatti, quasi per caso, perché il televisore, rimasto acceso per l'arrivo improvviso dell'autista Giocondini, trasmette il TG che, altrimenti, Oddino e le zie non avrebbero guardato, ma avrebbero tenuto come sottofondo per le loro chiacchiere, se non fosse stato per l'annuncio di una notizia tanto grave da non poter essere ignorata (cfr. *ivi*, pp. 33-35). Tra i loro programmi preferiti è invece *Cronache italiane*, notiziario di carattere provinciale e dai contenuti leggeri, contenitore dei «riti della politica, specie in periferia, tagli di nastri, inaugurazioni» e «di tutte le "marchette" politiche» (GIUSEPPE GNAGNARELLA, *Storia politica della Rai 1945-2010*, L'Aquila, Textus, 2010, p. 77). Aldo Grasso descrive lo stile di *Cronache italiane* come caratterizzato da «una prosa semplice ed accessibile; con rapidità e secchezza indaga vita, idee, fatti, sentimenti e persone ai margini della provincia, "riciclando" tutto quello che non può comparire in un telegiornale ufficiale» (ALDO GRASSO, *Storia della televisione italiana. Nuova edizione aggiornata*, Milano, Garzanti, 2000, p. 151). La preferenza per un programma di questo genere accordata da Oddino e le zie piuttosto che al telegiornale, viene ad essere, così come la passione del giovane per l'intervallo Rai, un ulteriore specchio del valore politico che la fruizione di determinati programmi televisivi assume.

Milano: se le zie vengono profondamente turbate, e anche infastidite, dall'irrompere dell'evento tragico, che guasta la loro quotidianità frivola e ovattata e le costringe ad un pensiero spiacevole –Volponi, con un'immagine di grande efficacia nota come «Di quella vicenda restava tra le loro mani un cuscino fastidioso, bagnato e pesante»⁹⁹ – Oddino ostenta invece calma, la quale gli proviene dalla fiducia nel potere pacificante della televisione:

Ma Oddino taceva, attento al televisore come se aspettasse che lo schermo vivo potesse variare con altre notizie e visioni quegli eventi, oppure mettere una conclusione che arrivasse ad escludere il risentimento di tutti, anche il suo e quello delle zie. La televisione rimaneva accesa e quindi doveva pur dire qualcos'altro: non era mica finita, esplosa con le bombe e con quella notizia!¹⁰⁰

La televisione, la cui autorità si conserva intatta, non è toccata dalla tragicità di eventi che rimangono incomprensibili e impossibili da accettare solo nell'ottica rivoluzionaria di Subisconi e della sua compagna Vivés o in quella piccolo-borghese delle zie. Al contrario il potere che il mezzo televisivo rappresenta assorbe la notizia della strage e gli sopravvive e la stessa superiorità rispetto agli eventi è esibita dal giovane conte, che nella propria persona incarna quella tradizione trasformista che ha permesso il passaggio dal regno, al regime fascista, all'Italia repubblicana, il cui *ethos* coincide con quello della cultura televisiva. All'autista Giocondini che, assecondando le posizioni conservatrici delle zie, deplora l'assenza di un ordine forte a guida dell'Italia –«non c'è governo, né stato. Bella repubblica! C'è la repubblica»¹⁰¹ – Oddino risponde gravemente: «C'è la

⁹⁹ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 37.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 36.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 34.

televisione»,¹⁰² a sottolineare come, concordemente alle posizioni di Pasolini, mezzo televisivo e potere siano indistinguibili e perciò intercambiabili. La figura stolido e regale insieme di Oddino, ultimo rampollo degli Oddi-Semproni, viene così sovrapposta a quella dello schermo televisivo, che incarna un potere ottuso e intoccabile. «Non c'è più alcun sovrano»,¹⁰³ affermano angosciate le zie, ma subito, posando lo sguardo prima sul televisore e poi sul nipote, trovano sollievo nel constatare l'erroneità della propria affermazione:

A quel punto davvero guardarono la TV, tutto l'apparecchio, il lucido testone e le manopole sotto, le membra striate, appoggiate sul tavolo con la prepotenza di un sedere regale sul trono, i fili e i legami misteriosi che alimentavano e stringevano il regno. Allora una grande ondata di affetto le voltò verso il nipote [...]. Un sovrano come Oddino sarebbe stato sempre lontano dalle bombe [...].¹⁰⁴

L'immagine antropomorfa dello schermo televisivo, seduto su un trono da cui è connesso con il proprio regno attraverso legami oscuri, che ne testimoniano la natura centralistica, rimanda ad un ulteriore aspetto connesso alla figura di Oddino e alle questioni politiche riguardanti la natura dell'unità d'Italia indagate nel romanzo, ossia la funzione svolta dalla rete stradale e ferroviaria, sentita come strumento di omologazione forzata insieme alla televisione. A sostenere con forza come l'impatto negativo di TV e mobilità sulla società italiana andassero nel medesimo senso di perdita delle specificità locali e, dunque, di impoverimento culturale, è ancora Pasolini, il quale nota come «la rivoluzione delle infrastrutture e la rivoluzione del sistema d'informazioni»¹⁰⁵ siano i due mezzi

¹⁰² *Ivi*, p. 35.

¹⁰³ *Ivi*, p. 37.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Acculturazione e acculturazione*, cit., p. 23.

attraverso cui il potere esercita la propria repressione autoritaria di modelli contrari al capitalismo, servendosi di quella che egli chiama «ideologia edonistica».¹⁰⁶ Tale convergenza individuata da Pasolini si ritrova nella costruzione che Volponi fa del personaggio di Oddino, il quale, come già evidenziato, viaggia per l'Italia seguendo i suggerimenti che gli vengono dalle immagini degli intervalli Rai. Questo viaggiare, senza essere animato da nessun reale desiderio di conoscenza, ma piuttosto da quella smania per la villeggiatura che cresceva in quegli anni, accomuna il giovane conte ai propri avi. Attraverso la storia della casata, che il narratore onnisciente de *Il sipario ducale* presenta al lettore, si scopre come «il destino degli Oddi-Semproni fosse sempre stato sulle strade»,¹⁰⁷ ad indicare, quindi, il binomio tra potere e mobilità: alcuni degli antenati del giovane, infatti, trovano morte violenta sulla pubblica via mentre altri, annoiati dalla routine come lo stesso Oddino, cercano un diversivo nei viaggi. La rete stradale, così come la televisione, diventa nel romanzo emblema della sopraffazione del governo centralista e autoritario che schiaccia l'Italia al punto che il narratore, dichiarando apertamente la propria ammirazione per lo spirito antiunitario di Subisconi, coniuga in un'immagine di grande forza satirica la denuncia contro l'inettitudine di Vittorio Emanuele II e l'invettiva contro l'Italia «uniferrata» e «unstradata»:

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 18. Nel racconto della genealogia della casata Oddi-Semproni il narratore evidenzia come molti dei predecessori di Oddino trovarono la morte sulla pubblica via, per mano di briganti o di sudditi ribelli a troppe vessazioni. Le generazioni più recenti, vissute ai tempi dell'Italia unita, trovano morti meno eroiche che sembrano proprio essere connesse alla smania di percorrere tutta la rete stradale nazionale che collegava il Paese: se, infatti, il fratello del nonno del conte Oddino, dopo aver passato in giro sulla propria motocicletta «quattro, sei, otto ore al giorno tutti i giorni della sua vita fino al 1933» trovò la morte proprio a causa di un incidente stradale, lo stesso accadrà a Oddino, la cui Mercedes guidata da Giocondini scivolerà su una lastra di ghiaccio lasciando presagire un incidente mortale, sebbene solo alluso. Volponi, il quale critica attraverso Subisconi la classe al potere che aveva sostenuto uno sviluppo stradale sbagliato e deturpante per l'Italia, sembra dunque prendersi una soddisfazione nel costruire questa sorta di contrappasso per Oddino e i suoi antenati.

Vittorio Emanuele II [...] gli appariva sempre in mutande e sulla soglia di una latrina, dal cui ligneo e smerdato (regalmente) sgabuzzino vedeva partire una lunga ferrovia che recingeva l'Italia tutta, recandole quel poco del prodotto regale che aveva superato le tavolette e insieme rovinandone per sempre le coste, le marine, i paesaggi, i lidi, i nidi, le piazze, gli archi e le colonne.¹⁰⁸

Il gusto per la deformazione satirica domina in questa descrizione del sovrano, dalla cui latrina partono le strade attraverso cui si diffonderà il degrado nel Paese e, pertanto, l'invettiva non può essere considerata come una seria analisi storica dell'impatto delle ferrovie in Italia. La posizione che emerge, infatti, escluderebbe la possibilità di ogni beneficio arrecato dalla rete stradale per la vita del paese, certo non condivisa da Volponi, il quale si batté invece al Senato per il ripristino delle reti ferroviarie in grado di connettere l'entroterra marchigiano al resto d'Italia, al fine di agevolarne gli scambi economici e culturali.¹⁰⁹ Per Volponi, dunque, le ferrovie non sono inequivocabilmente, come per il suo personaggio Subisconi, «la rovina di tutti i paesi d'Italia, su e giù a fischiare e a imbarcare: la grande unità»¹¹⁰ così come, nonostante le molte convergenze, vi è sempre una certa distanza tra le posizioni intransigenti del professore e quelle del suo autore.¹¹¹ Sarebbe

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 125.

¹⁰⁹ Cfr. PAOLO VOLPONI, *Interpellanza sulla ferrovia per Urbino* (Senato, 10.5.1988), in ID., *Parlamenti*, cit.

¹¹⁰ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 172.

¹¹¹ Il complesso rapporto che Volponi instaura con il personaggio di Subisconi non può essere definito nei termini di una semplice trasposizione letteraria dell'io dell'autore eppure è innegabile rilevare, anche sulla base dell'analisi svolta sin qui per quel che riguarda i modelli politici e culturali che l'autore condivide con il suo personaggio, come vi sia un investimento autobiografico nella costruzione dell'anarchico Subisconi. Il modo peculiare con cui Volponi sceglie di entrare nei propri testi a partire dagli anni Settanta è descritto nella sua complessità da Zinato: «Volponi, dagli anni Settanta in poi, reagisce alla crisi del personaggio-uomo, diagnosticata da Giacomo Debenedetti, mettendo in scena, in versi e in prosa, se stesso come "personaggio". Ma lo fa in modo pseudo-autobiografico, proponendoci cioè un vissuto dalla veridicità aleatoria e impregiudicabile, con deformazioni, distorsioni, aggiustamenti del reale, tutti costruiti all'insegna dell'autoirrisione. Lo scrittore, insomma, entra in scena per interposta persona dal momento che gli altri personaggi hanno "scioperato", e lo fa non solo in modo lirico-narrativo, ma anche distorcendo e bersagliando la propria soggettività» (EMANUELE ZINATO, *Un travaglio creativo*, in GIAN CARLO FERRETTI, EMANUELE ZINATO, *Volponi personaggio di romanzo*, Manni, Lecce, 2009, p. 47).

pertanto fuorviante far coincidere la persona di Volponi con la creazione letteraria del vecchio anarchico ma, ancor più, è necessario evitare di riconoscere al personaggio di Subisconi il ruolo di sola coscienza critica del romanzo. Al fine di fare emergere nella sua complessità l'elaborazione che Volponi compie sul ruolo politico della televisione è necessario, infatti, analizzare il personaggio di Subisconi ponendolo a confronto con quello della sua compagna Vivés, la quale dimostra di avere fin dai primi capitoli un atteggiamento più maturo e consapevole verso la lotta politica.

Il ruolo della donna, dotata di una più lucida coscienza critica, nei confronti di Subisconi è, infatti, quello di guida e ciò emerge chiaramente dalla descrizione che lo stesso Volponi offre di lei nell'ambito di una riflessione critica sul romanzo in cui dichiara come sia la sua «capacità di capire, di soffrire, di battersi come un protagonista vero, al di sopra del suo uomo»¹¹² a farne un personaggio femminile di grande positività e forza. Il rapporto che lega i due vecchi anarchici, come spiega Volponi, li pone sullo stesso livello, eppure è Vivés che «un po' lo sovrasta, lo comanda, lo guida, ma sempre con dolcezza, intelligenza».¹¹³

Individuare quale sia la relazione in cui si pongono questi due personaggi è necessario al fine di ricostruire una gerarchia tra i diversi discorsi politici che i due portano avanti e, dunque, ad evitare di far coincidere la riflessione dell'autore unicamente con quella di Subisconi. I due personaggi, inseparabili fin dal primo incontro in un campo di prigionia in Spagna, compagni di vita seppure avversi all'istituzione del matrimonio,

¹¹² PAOLO VOLPONI, «*Il fuoco di una certa ricerca*», cit., p. 74.

¹¹³ *Ibidem*.

«pensavano e vivevano in anarchia»,¹¹⁴ appartati dal resto della società. Questa perfetta consonanza, tuttavia, sembra incrinarsi proprio nel momento in cui la notizia della strage di Piazza Fontana irrompe nella loro vita e li obbliga ad interpretare tale evento tragico in relazione al proprio passato rivoluzionario. È appunto sull'interpretazione dei fatti e sulla necessità o meno di un coinvolgimento nelle lotte di quegli anni, che la coppia diverge e la distanza che caratterizza le loro posizioni emerge proprio dal diverso approccio che essi hanno nei confronti dell'informazione televisiva.¹¹⁵ Vivés assume come un impegno civile il compito di non perdere un solo telegiornale e di monitorare i quotidiani al fine di realizzare una sorta di personale rassegna stampa, che illumini, per lei e per i propri colleghi fattorini che lavorano alla cooperativa dell'Ente Autonomo Comunale dei Consumi, non solo i fatti, ma anche il tipo di discorso che i mezzi di comunicazione elaborano su di essi.¹¹⁶ A fronte del suo impegno concreto, vi è l'atteggiamento di

¹¹⁴ *Ivi*, p. 24.

¹¹⁵ La notizia della strage di Piazza Fontana è sentita da Subisconi come un elemento che rompe la sintonia che da sempre lo lega alla compagna. La distanza che si apre tra l'impegno di lei a decifrare le notizie dei *media* e il distacco critico di lui, viene inputata dal professore in maniera significativa proprio alla televisione, che diventa addirittura essa stessa responsabile dell'attacco terroristico: «Subisconi considerava questo distacco come la nefandezza più grave prodotta dalle bombe, da quella testa mostruosa che le aveva fatte saltare, e alla cui presenza, per lui evidente quanto certa, indirizzava gesti di minaccia e smorfie terribili» (PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 80).

¹¹⁶ Vivés assume di fronte ai fattorini che lavorano con lei alla cooperativa un ruolo di guida sul modello dell'intellettuale gramsciano poiché si incarica non tanto di guidare la loro interpretazione sulla strage di Piazza Fontana, quindi assumendo un ruolo autoritario, ma di sollecitarne l'atteggiamento critico e vigile. Dice, infatti, agli uomini, recatisi da lei per avere la sua opinione sui fatti: «Non posso dirvi altro che di discutere... molto, sempre, su tutto; sul fatto, sui suoi elementi, su come si sarebbe svolto, su come viene presentato, interpretato. Se questa esplosione resta integra e isolata, soltanto celebrata nei discorsi degli uomini di potere, viene consacrata per sempre come una pala d'altare: continuerà a esplodere sempre, e a intimidirci per sempre. Seguiremo la notizia e la discuteremo a fondo» (*Ivi*, p. 57). Che le posizioni di Volponi, non solo limitatamente al ruolo dell'intellettuale, si esprimano anche attraverso il personaggio di Vivés è chiaro anche dall'invito che la donna fa ai suoi colleghi a non sentirsi in colpa per la strage, anche nel caso in cui essa dovesse risultare connessa al terrorismo rosso. Da tale senso di colpa discenderebbe, infatti, non solo immobilismo politico, ma anche l'assunzione di una linea pericolosamente moderata al fine di scongiurare ogni possibile accusa di connivenza. La posizione di Vivés si avvicina a quella espressa da Volponi che, in un articolo uscito nel 1979, quindi in periodo ancora più teso rispetto al 1975 –Moro è appena stato ucciso–, sostiene la necessità di discernere tra lotta politica, anche dura ed estremista, e terrorismo al

Subissoni, il quale rifiuta di stare davanti a quello che egli chiama il «teatrino» della televisione e ascolta solo parzialmente le notizie, le quali gli servono per lo più come spunto da cui partire per elaborare le proprie descrizioni trasfiguranti, che denunciano i fatti con grandi effetti retorici, ma con ben poco pragmatismo politico. A Subissoni, che afferma l'inutilità di assistere ai telegiornali, poiché essi hanno come fine il nascondere sistematicamente la verità dei fatti, Vivés risponde: «Appunto perché è tutto coperto, cioè tutto organizzato, che la TV dovrà per forza dare una soluzione qualunque»¹¹⁷ ed è proprio dall'analisi di questa falsificazione che la donna ritiene di dover partire per poter svelare le trame che lo Stato ordisce attraverso il discorso dei *media*. Il suo interesse per il racconto televisivo sull'attentato di Milano, infatti, non esula da un atteggiamento fortemente critico nei confronti delle mistificazioni che ne caratterizzano il discorso, tuttavia è consapevole che l'atteggiamento di rifiuto e il sarcasmo del proprio compagno verso la televisione, non solo sia improduttivo, ma dannoso, in quanto sottovaluta il ruolo determinante, sebbene in negativo, che il mezzo esercita nella vita politica italiana.¹¹⁸

fine di non «bloccare tutta la vivacità, la vita stessa della sinistra» (PAOLO VOLPONI, *Deve stare molto attenta la sinistra*, «Alfabeta», 6 ottobre 1979, ora in PAOLO VOLPONI, *Ossessione accusatrice e statuale*, in ID., *Scritti dal margine*, cit., p. 71).

¹¹⁷ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 82.

¹¹⁸ La disponibilità di Vivés a rivolgere la propria attenzione verso il discorso televisivo è prova non di sudditanza nei confronti del mezzo, bensì dimostra la sua maggiore lucidità, rispetto al compagno, nell'individuare le mistificazioni che si celano dietro le varie rappresentazione del potere. Subissoni infatti, ripercorrendo il loro passato di lotta politica insieme, ricorda come negli anni dell'immediato dopoguerra fosse stata Vivés ad avergli dimostrato l'opportunismo celato dietro a tanta retorica partigiana esibita dalle istituzioni: «[...] una volta a Urbino nel '46 quando era ancora prestigioso farlo salire sui palchi, ben ben guercio con il basco e con il fazzoletto, qualcuno l'aveva presentato a Tambroni [...] Era stata proprio lei, Vivés, a dirgli di non prestarsi più al giuoco di quei falsi antifascisti, di non salire più sui palchi, dove regolarmente inciampava e minacciava di tirar giù bandiere, festoni, cartelloni e microfoni con il suo ondeggiare, ...» (*Ivi*, p. 68).

In molti dei dialoghi tra Subissoni e Vivés riguardo al racconto televisivo su Piazza Fontana emerge, infatti, come alle invettive fatte d'immagini letterarie e di vibrante indignazione da parte del professore, si opponga la lucida analisi della compagna:

[Subissoni] – Non credo a niente: nemmeno una parola! I dati, certo, i fatti, ... ma è tutto falso, il resto; il lutto, l'indignazione. Tutto alchimia... di questo branco di mistificatori. L'Altare della Patria, l'ara del cielo, le banche... tutta roba loro... da sempre... e sempre usata allo stesso modo... come un fiocco! In realtà come nodo... e che nodo!

[Vivés] – È chiaro che è una manovra intimidatoria contro i sindacati, allo scopo di portarli a cedere... almeno psicologicamente, con la solita paura del ricatto a destra, del salto nel buio [...].¹¹⁹

Le reazioni scomposte di Subissoni rendono il personaggio una figura grottesca di eroe alfieriano, che si infiamma di sdegno e prorompe in accuse rivolte contro la tracotanza del potere, inteso come forza negativa slegata dalla contingenza storica, che sempre si rigenera e schiaccia. Pur non negando la forza retorica di queste invettive, tipiche dei personaggi volponiani, i quali devono il proprio ruolo profetico proprio a questo rifiuto del discorso razionale, bisogna tuttavia rilevare come, nel confronto tra le posizioni di Vivés e Subissoni, quest'ultimo riveli i limiti del proprio velleitarismo, tanto che lo stesso narratore definisce i suoi sfoghi come «una esagerazione infantile».¹²⁰

La volontà di scavare dietro l'apparenza, di cercare un senso, di svelare gli intrighi che si nascondono dietro l'informazione delle immagini televisive, che Subissoni deride o ignora, preferendo ripararsi nella lettura di Pisacane o Cattaneo, emerge nelle opinioni che Vivés esprime su Pietro Valpreda, accusato della strage. Il racconto che i *media* svolsero intorno alla figura di Valpreda nei mesi successivi alla sua cattura mette in luce come la mistificazione portata avanti dalla televisione non fu diretta solo a compiacere la parte

¹¹⁹ *Ivi*, p. 27.

¹²⁰ *Ibidem*.

conservatrice della società italiana, impaurita da una rivoluzione anarchica, che avrebbe messo in crisi i principi sui quali la «società edonistica» descritta da Pasolini si fondava. Valpreda, infatti, fu dipinto come il mostro sanguinario, ma anche come l'anarchico individualista e sprovveduto che, con il proprio gesto violento e fuori dalla lotta organizzata, era dannoso per la sinistra forse più che per i democristiani. Come il fine del discorso mediatico fosse quello di creare un facile capro espiatorio, che fornisse ad entrambe le parti politiche un bersaglio contro cui scagliarsi, al fine di dimostrare la propria fedeltà ai principi democratici, è espresso dallo stesso Valpreda in un messaggio diretto alla società italiana con cui si aprono le sue memorie, scritte durante i tre anni di carcere:

Television, radio, pictorial magazines and newspaper articles all came together in a shameful crescendo, like a Stalinist show-trial to exploit and manipulate your hearts, so that you could feel the full horror of the massacre, and shove all the guilt on to a ready-made scapegoat: the Anarchist Pietro Valpreda. You pushed the button on the TV set in your living room, and phrases of revulsion invaded your evenings. [...] To the virtuous indignation of the public they threw the appropriate feed: my profession, my supposed sickness. I was the mad, anti-social ballet-dancer that everybody, whether Left or Right-wing, must cast out of himself, must reject as a foreign body, so as to feel clean, good, generous, and friend of mankind (not to mention law and order).¹²¹

La narrazione portata avanti dai mezzi d'informazione intorno alla figura di Valpreda era diretta a due diverse parti politiche perché liberava entrambe dall'assunzione di responsabilità, morali se non dirette, circa l'accaduto e dalla necessità di ripensare i legami con la propria base sociale. Subissoni, infatti, solleva l'ideologia anarchica da qualunque implicazione nell'attentato di Piazza Fontana, non perché crede che l'accusa a Valpreda sia una montatura, ma sulla base del fatto che questi non è un vero rivoluzionario, ma «un ballerino [...] un perditempo, un rapinatore incapace»,¹²² prodotto della cultura

¹²¹ PIETRO VALPREDA, *The Valpreda papers*, traduzione a cura di Cormac Ó Cuilleáin, introduzione di Grazia Servadio, London, Victor Gollancz, 1975, pp. 17-19.

¹²² PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 106.

televisiva e ridicola macchietta di quello che erano stati lui e la compagna negli anni della guerra civile spagnola.¹²³ Tale interpretazione è pertanto conseguenza della scelta fatta da Subisconi di accogliere la manipolazione giornalistica condotta sulla figura di Valpreda, al fine di farne un facile capro espiatorio. L'indiretto libero che illumina il discredito del professore per l'anarchico accusato della strage –«un ballerino di rivista, figurarsi!, quasi vecchio e del tutto fallito tanto da essere già da tempo scartato dalla TV»¹²⁴– esprime come il disprezzo che egli ha per Valpreda, in quanto figura televisiva, è un biasimo che la TV stessa ha provveduto a diffondere.¹²⁵

¹²³ L'importanza che il parallelo costruito dal romanzo di Volponi tra la storia della guerra civile spagnola e la strage di Piazza Fontana è indagata da Mario Domenichelli, il quale mette in rilievo il richiamo, implicito nel testo, tra le brigate della Resistenza e le Brigate Rosse, su cui l'autore gioca non con l'intento di creare un parallelismo, ma di porre in risalto la differenza tra le due esperienze rivoluzionarie. Domenichelli, accostando la riflessione volponiana sulla guerra di Spagna a quella di Orwel nel saggio *Looking back on the Spanish War* del 1943, sottolinea come non solo essi condividano l'interpretazione della guerra civile spagnola come fine della storia –Subisconi, dopo quegli eventi, si ritira infatti dalla lotta politica– ma anche come quello fosse il primo evento ad inaugurare una lettura fortemente mediata e partigiana, nel senso di mistificata, degli eventi. Domenichelli scrive: «*Il sipario ducale* di Paolo Volponi sta, almeno in parte, in questa stessa prospettiva [...] della guerra di Spagna come fine della storia, secondo la prospettiva di Orwel, e la sua comprensione dell'uso della propaganda, o della scrittura della storia come propaganda, o, meglio, della rappresentazione della storia attraverso i *mass media*» (MARIO DOMENICHELLI, *La guerra civile spagnola nella letteratura italiana, per poche tracce*, in *Italia/Spagna: cultura e ideologia del 1939 alla transizione, con un'appendice sull'Italia vista dalla stampa spagnola (1924-1939). Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz e Jordi Gracia, Roma, Bulzoni, 2011, p. 342). Il ricordo della guerra civile spagnola, evocato in connessione agli anni della contestazione e dello stragismo in Italia, si ritrova poi nel romanzo di Elsa Morante *Aracoeli* (Torino, Einaudi, 1982), sebbene in esso il tema politico valga nell'ottica di un discorso privato ed esistenziale.

¹²⁴ *Ivi*, p. 104.

¹²⁵ La stampa e la televisione dedicarono grande attenzione al mestiere di Valpreda, poiché la stravagante immagine di un "anarchico ballerino" non solo era di facile presa su pubblico, ma concorrevano a giustificare la figura di irregolare dell'accusato. Il «Corriere della Sera» il 17 gennaio 1969 inserisce il suo mestiere tra le prime notizie sul sospettato: «Valpreda, 36 anni, ha l'etichetta di anarchico individualista. Ballerino di rivista con Carlo Dapporto e Walter Chiari, ha ballato anche alla televisione». Il giorno seguente è Paolo Guzzanti sull'«Avanti!» ad aprire la descrizione di Valpreda con la sua identità di ballerino: «Ecco l'uomo: ballerino, disadattato, con precedenti penali, contestatore, ribelle, immerso in giri viziosi, francamente antipatico, antisociale: perfetto. Troppo perfetto». Sempre il 18 dicembre 1969 è ancora il «Corriere della Sera» che, sottolineando nuovamente il mestiere dell'accusato, aggiunge particolari volti a sottolineare la sua poca fortuna in televisione come ulteriore elemento volto a dare di Valpreda un'immagine negativa di squallore: «Valpreda, noto come Cobra negli ambienti della rivista. In sei anni, dal 1963 al '69 ha lavorato per la tv per 21 giorni. Nel maggio scorso l'ultima apparizione sugli schermi, in *Stasera con...* di Falqui, nella puntata con

La profonda estraneità che Subissoni vuole marcare tra il proprio passato di rivoluzionario e il tempo presente, non esibisce solo un superiore distacco, ma lo solleva dall'obbligo a cui invece si sente chiamata Vivés, che è quello di ripensare il proprio ruolo attivo in un mutato contesto storico-politico. La donna si trova così a dover riconsiderare la propria esperienza in Spagna, durante la quale anche lei aveva partecipato a fucilazioni e fatto scoppiare bombe, compiendo quindi atti non differenti nella loro natura a quelli di cui erano accusati i nuovi anarchici. A Vivés che si chiede dunque in quale rapporto le vicende presenti si pongano con la propria esperienza passata, in cui lei ha tanto creduto e investito, Subissoni replica: «Un ballerino, [...] un ballerino di varietà. Ecco il colpevole: ecco gli anarchici di oggi. Che cosa puoi dire adesso? Che gesti sono questi? Che cosa vuoi ricominciare?». ¹²⁶

Alla facile ridicolizzazione che il compagno fa di Valpreda, Vivés ribatte dimostrando di nuovo la propria capacità ad andare oltre le apparenze e a scindere l'essenza dei fatti dal discorso televisivo, volto a sollevare clamore e a distrarre dalle vere questioni politiche attraverso l'immagine costruita ad arte dell'anarchico ballerino fallito. La sua disponibilità a capire, di contro al rancore e alla rabbia scomposta del compagno, che inveisce contro la degenerazione degli anarchici di cui nota con disprezzo che ormai si dica

Gina Lollobrigida e in quella con Patty Pravo. Seimila lire a giornata, paga da figurante». Il programma di grande successo, diretto da Antonello Falqui, *Stasera con...* a cui lavorò Valpreda andò in onda tra il 10 maggio e il 21 giugno 1969 (cfr. ALDO GRASSO, *Storia della televisione italiana*, cit., p. 205). Le collaborazioni di Valpreda ai programmi Rai sono ricordate anche da Carla Fracci, che lo aveva incontrato proprio il giorno precedente la strage di Piazza Fontana, agli studi Rai dove si era recato alla ricerca di un ingaggio, che però non ebbe. Ricorda Fracci: «Il pomeriggio dell'11 dicembre 1969 ero a Roma negli studi RAI di via Teulada per registrare lo show TV di Natale, "La notte della speranza", il mio primo impegno di lavoro dopo il parto. Pietro Valpreda si avvicinò a me e a Beppe [marito di Fracci] per chiedere se avevamo lavoro per lui. Era un ballerino che rimediava impieghi nei corpi di ballo di riviste fin dagli anni Cinquanta, aveva lavorato con Carlo Dapporto, Wanda Osiris e Walter Chiari in teatri lirici e programmi televisivi» (CARLA FRACCI, *Passo dopo passo. La mia storia*, a cura di Enrico Rotelli, Milano, Mondadori, 2013, pp. 87).

¹²⁶ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 104.

che «siano dei signori»,¹²⁷ si dimostra nell'aneddoto sui suoi anni di lotta in Spagna, che sceglie di condividere con Subissoni, al fine di spingerlo ad andare oltre i propri pregiudizi:

C'era un ballerino tra gli anarchici che raggiunsi a Madrid dopo il primo anno di lotta... piccolo, coraggioso, tutto tinto sulle labbra e sugli occhi perché era anche una mariquona. [...]
 – Ma non un ballerino della Wanda Osiris!
 – Chissà! – disse Vivés. – E chissà se è stato lui.¹²⁸

Il dubbio sull'innocenza di Valpreda espresso dalla donna si oppone alla certezza che Subissoni ha sulla sua colpevolezza, di cui ne ha notizia proprio da quella «finestra parlante» della televisione che invece vorrebbe rifiutare.¹²⁹ Il professore, in apparenza così intransigente verso l'informazione televisiva, quando questa diffonde idee e messaggi in contrasto con la sua posizione, si dimostra pertanto facile preda della stessa retorica, qualora questa si presti a sostenere un'interpretazione per lui pacificante. Di contro, l'atteggiamento critico eppure libero da ogni rifiuto aristocratico di Vivés nei confronti della cultura televisiva, dimostra quanto il suo personaggio sia consapevole della necessità di adattare il proprio ruolo di intellettuale militante ai tempi ormai mutati poiché, come scriveva in quegli anni Eco, «l'unico vero compito dell'intellettuale oggi è quello di

¹²⁷ *Ivi*, p. 135.

¹²⁸ *Ivi*, p. 107.

¹²⁹ *Ivi*, p. 106. La scelta da parte di Subissoni di credere alla colpevolezza di Valpreda sembra proprio essere legata alla sua volontà di interrompere le riflessioni di Vivés, volte a mettere in relazione il suo coinvolgimento nella guerra civile spagnola con il presente della storia italiana. Ai suoi dubbi sulla colpevolezza di Valpreda, Subissoni, infatti, replica: «Ma se il tassista l'ha riconosciuto. Perché t'intestardisci a cercare nei ricordi? Uno stronzo di ballerino, italiano, della rivista, della TV, ha messo le bombe! Idea? Nessuna, la confusione italiana, il casino, l'operetta, il teatrino, bombe qui e bombe là, senza disciplina [...]» (*Ivi*, p. 107). Alla fiducia del compagno nelle indagini, dimostrando ancora la superiorità del proprio spirito critico, Vivés ribatte: «Ti pare che questa repubblica borghese [...] non sia capace di mentire? Ti pare che non sia capace questa repubblica clericale di accusare a vanvera, di inquisire, di soffocare? Non ti pare che abbiano trovato una strada, la più comoda?» (*Ivi*, p. 108).

comprendere e modificare la situazione dei nuovi mezzi, per non arroccarsi, a dispetto delle proprie intenzioni, su posizioni reazionarie». ¹³⁰

La differenza essenziale tra i due membri della coppia risiede, pertanto, nel diverso ruolo che essi assegnano a se stessi, in quanto intellettuali, nella società italiana di quegli anni e questo diverso giudizio discende dal rapporto tra passato e presente che elaborano ciascuno per proprio conto. Al compagno, che insiste nel voler marcare la distanza tra la loro militanza e quella degli anarchici accusati, Vivés, la quale vuole invece fare del proprio passato non un'esperienza conclusa e irreplicabile, ma un modello vivo nel presente, contesta: «Io cerco solo di capire; perché in ogni caso, anche se sono stati loro, mi sembra giusto ricominciare. Non possiamo tirarci via se questi fatti riprendono i pezzi e le scene del '36: gli stessi che io ho visto rompersi e cadere». ¹³¹ Quanto, infatti, la donna rimprovera al proprio compagno è la situazione di superbo isolamento in cui egli si è rifugiato e che rende sterile la sua esperienza in quanto egli si ostina a ritenerla incontestabile, a causa dell'im maturità politica di coloro che potrebbero invece essere i suoi eredi politici. ¹³² L'accusa che Vivés rivolge a Subisconi, e a se stessa insieme, è quindi

¹³⁰ UMBERTO ECO, *Appunti sulla televisione*, ID., *Apocalittici e integrati*, cit., p. 350. Sempre ricorrendo all'analisi di Eco sul rapporto tra intellettuali e televisione, è possibile rilevare come Subisconi, nel suo atteggiamento di aristocratico rifiuto, che vorrebbe essere di critica contro un mezzo di comunicazione autoritario e mortificante per la cultura, assuma un ruolo passivo e quindi per nulla scomodo. Subisconi appartenerrebbe, dunque, alla categoria degli 'apocalittici', che nel loro isolamento giungono ad avere esiti simili a quelli degli 'integrati': «Dall'altro lato della barricata abbiamo il superuomo proposto dal critico apocalittico: il quale oppone alla banalità imperante il rifiuto, e il silenzio; nutrito dalla sfiducia totale in qualsiasi azione che possa modificare l'ordine delle cose. Posta la sua superumanità come un mito nostalgico (di cui sono imprecisati i riferimenti storici), anche qui si attua in fin dei conti un invito alla passività. L'integrazione cacciata dalla porta, rientra dalla finestra» (UMBERTO ECO, *Prefazione* in ID., *Apocalittici e integrati*, cit., p. 6).

¹³¹ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 108.

¹³² Il segnale della sfiducia di Subisconi verso la possibilità di raggiungere la società con la propria lotta politica anche solo attraverso una provocazione che ne incrinasse le convinzioni va ritrovato nel secondo messaggio, a distanza di quasi cinquant'anni, che tenta di lasciare sulla collina delle Vigne scrivendo nella

un'autodenuncia del fallimento del ruolo politico dell'intellettuale, che il compagno vuole ignorare o ritenere insanabile:

Anche noi siamo stati orgogliosi. Lontani con orgoglio e quasi con scherno dalla politica e dall'azione; isolamento come crisma di superiorità, come se intorno non ci fossero che le creature deformi di quelle che una volta allevammo noi.¹³³

Il distacco dalla propria base, giustificato dalla degradazione dei tempi e dal tradimento da parte delle nuove leve dei veri ideali rivoluzionari, richiama così in maniera speculare il rifiuto da parte dell'intellettuale a confrontarsi con il mezzo televisivo, giudicato una forma di rappresentazione degradata, al punto da non essere neppure degna di attenzione. Subissoni è posto così di fronte alla scelta tra un ritiro sdegnoso, che mantenga intatta la propria figura d'intellettuale tradizionale, e la necessità di compromettersi e agire su una realtà, la quale mette però in discussione la tradizione politica e culturale in cui egli s'identifica. Sarà solo dopo la morte di Vivés a metà del romanzo, che Subissoni sentirà su di sé l'obbligo morale ad andare nella società per continuare il progetto della compagna, eppure il lungo isolamento che lo ha rinchiuso in una solipsistica meditazione sulla tradizione passata, la quale poteva meglio custodirsi mantenendosi quanto più distante dal

neve. A Oddino, che vede la scritta appena abbozzata, appaiono le lettere «ASS», certamente le prime tre della parola «assassini», con cui Volponi voleva accusare i colpevoli della strage di Milano. La scritta, però «si smarriva [...] come se lo scrivente fosse più volte caduto e avesse smarrito la parte finale del messaggio» (*Ivi*, p. 70). Certo Subissoni è ormai invecchiato e l'impresa eccede le sue forze; inoltre, il bersaglio dell'accusa «assassini» sarebbe difficilmente identificabile in una vicenda dai risvolti tanto oscuri. Tuttavia, il motivo per cui il professore sceglie di non portare a termine la propria impresa dipende dalla convinzione di non avere un referente all'altezza del proprio messaggio: «Dal Pincio Subissoni guardò verso e Vigne, ma la notte impenetrabile non gli lasciò vedere un'altra delle sue dichiarazioni, anch'essa non finita, smarrita nella rabbia, nella coscienza precoce della stupidità assoluta di coloro che avrebbero dovuto riceverla» (*Ivi*, p. 82).

¹³³ *Ivi*, p. 109.

presente, rendono sulle prime inutili i suoi sforzi a mettersi in ascolto delle forze popolari.¹³⁴

L'elaborazione sul ruolo dell'intellettuale nell'Italia di quegli anni, che *Il sipario ducale* svolge, è specchio di un'analisi che coinvolgeva Volponi in prima persona. Ciò risulta evidente se si analizza la distanza che divide Subisconi dai giovani universitari, che egli incontra al bar a guardare e commentare le notizie del telegiornale, in parallelo con l'ostilità che Volponi racconta di aver percepito da parte di un gruppo di giovani manifestanti, per via della propria decisione a non aderire a uno sciopero indetto contro l'Olivetti. L'evento è ricordato dall'autore in uno scritto di carattere privato e mai pubblicato, databile al 1972, che svolge un'impetosa autoanalisi delle contraddizioni relative al proprio ruolo di intellettuale: Volponi, infatti, era insieme critico verso il tipo di sviluppo socio-economico dell'Italia di quegli anni e tuttavia vicino al mondo delle aziende, era impegnato nella lotta politica e allo stesso tempo affascinato dal mito regressivo di Urbino. Lo scontro con gli studenti coincide, quindi, con il disvelamento della propria difficoltà a mantenere un equilibrio tra posizioni in contrasto e la narrazione che egli ne fa in terza persona sembra rifuggire da ogni auto assolvimento e patire, invece, la contraddizione che ne emerge:

Forza i picchetti nell'autunno del '69 ed entra puntuale, solo, glorioso a lavorare, in nome della libertà, della libertà di lavorare anche contro lo sciopero, in nome della democrazia, dell'azienda, della paga, della sua bravura di dirigente industriale, dell'efficienza nazionale, del benessere che ci salva dal fascismo, etc, etc. Invasi gli uffici un gruppo di giovani extraparlamentari arriva nel suo corridoio verso la fine delle agitazioni urlando e facendo uscire

¹³⁴ Subisconi nel momento in cui decide di aprirsi al confronto con gli altri, sceglie nel luogo del bar, in cui una piccola comunità di lavoratori e studenti si riuniscono a guardare il telegiornale e a commentarne le notizie, lo spazio in cui portare il proprio contributo all'analisi delle vicende politiche. Tuttavia, prima di prendere la parola, seguendo l'insegnamento della compagna, si pone ad ascoltare i discorsi altrui prima di imporre la propria visione, ma la sensazione è di totale estraneità: «Subisconi interruppe il suo proposito [di intervenire nella discussione] e si pose meglio ad ascoltare: si accorse poco dopo che non capiva la metà dei discorsi. Non capiva molte parole o l'uso che veniva fatto di altre; non poteva seguire le allusioni, mentre intere frasi sul lavoro o sui partiti erano nuove per lui: non riusciva a vederne i bersagli» (*Ivi*, p. 209).

anche i dirigenti. V. si presenta e non esce: viene definito “quel fascista d’intellettuale di sinistra”.¹³⁵

L’ambiguità della posizione di Volponi, dal quale, sulla base delle posizioni che emergono dai suoi romanzi –da *Memoriale* a *Le mosche del capitale*– ci si aspetterebbe un sostegno incondizionato allo sciopero, si ritrova nel personaggio di Subissoni, i cui discorsi vengono attaccati da giovani studenti, perché incapaci di cogliere l’essenza di quanto stava accadendo nei giorni seguenti la strage di Piazza Fontana.

[...] si alzò perentoria e meridionale, la voce di due studenti che erano rimasti sempre in silenzio a guardare attraverso la porta: – Stia zitto. La vuole piantare? Tanto più che non capisce nulla e dice solo coglionerie. [...]

Uno dei due si alzò e lo minacciò addirittura: – Siediti, babbeo, e bevi! Bevi che ti scaldi le meningi in cima a quel palo... [...] Non capisci che quelle bombe le hai tirate tu? Tu l’hai tirate, altro che l’Italia federativa [...].¹³⁶

Lo scollamento tra Subissoni e gli eventi politici, così come il rifiuto ad aderire allo sciopero da parte di Volponi, non causa semplicemente una distanza tra intellettuale e società, ma lo rende connivente di quel potere le cui trame rifiuta di denunciare, a causa un’incapacità di analisi critica inescusabile dato il suo ruolo. L’accusa che lo studente rivolge a Subissoni, passata «la delusione e la vergogna»¹³⁷ che sulle prime gli suscita, si rivela essere per lui un confronto necessario, che coincide con un punto di non ritorno nella sua evoluzione verso un coinvolgimento attivo nella lotta politica. L’avvenuto passaggio di testimone tra Vivès e il compagno è evidente qualora si noti come sia proprio l’affinità che Subissoni rileva tra le parole del giovane e le posizioni della propria compagna ad

¹³⁵ La testimonianza, priva di titolo, si trova in GIAN CARLO FERRETTI, EMANUELE ZINATO, *Volponi personaggio di romanzo*, cit., p. 67.

¹³⁶ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 135.

¹³⁷ *Ivi*, p. 136.

illuminare per lui la necessità di confrontarsi con quegli studenti, i quali sente sulle prime così ostili e lontani e in cui arriva invece a riconoscere la voce di Vivés.¹³⁸

Il percorso che inizia per il protagonista in seguito a questo primo scontro si concluderà a fine di romanzo con la decisione di recarsi a Milano per entrare in contatto diretto con i gruppi di studenti e operai e contribuire attivamente alla loro lotta. Come tale evoluzione abbia portato Subissoni a ripensare in parallelo il proprio rapporto con la società e quello con le sue forme di comunicazione, emerge da una delle sue tante riflessioni a voce alta, in cui, esprimendo il proprio rammarico per un isolamento troppo a lungo protratto, mette significativamente in relazione la possibilità di un proprio coinvolgimento attivo nella società con l'apertura critica verso i mezzi di informazione:

Forse perché ero spinto dall'impazienza, perché mi sentivo superiore, perché conoscevo la ricetta giusta per l'Italia... c'era già bella e scritta, da tanti, da tanti anni... se qualcuno avesse saputo leggere. Ma nessuno sa più leggere; nessuno fatica più a leggere... preferiscono il grammofono o la lanterna magica.. e siccome le cose andavano in senso opposto, in mano ai fessi, io me ne sono staccato... invece di buttarmi dentro, e di raccogliere e di difendere le verità più grosse, che proprio quelle andavano difese...¹³⁹

La necessità di assumere un ruolo attivo, anche a patto di comprometersi con una realtà di cui non si condividono molti aspetti, ma nella fiducia di poter imprimere alla storia una direzione positiva, sembra rispecchiare la situazione in cui Volponi si trovava negli anni della stesura del romanzo. Arrivato alla Fiat nel 1972, durante gli ultimi mesi di scrittura dell'opera Volponi era stato nominato responsabile della Fondazione Agnelli, dalla quale sarebbe poi stato cacciato poco dopo la pubblicazione de *Il sipario* quando, il 10

¹³⁸ Subissoni, infatti, nota tra sé con sorpresa, a proposito dello studente che l'ha attaccato: «Il tono burbero di quello che si era alzato a parlare la seconda volta non era offensivo ma quasi ispirato [...]. Aveva espresso, sia pure in modo impulsivo, il pensiero di Vivés, che le bombe le avesse messe una mano signorile, un braccio secolare, e che magari qualcuno più stupido le avesse fatte esplodere» (*Ibidem*).

¹³⁹ *Ivi*, p. 243.

giugno 1975, firmò insieme ad altri intellettuali un appello su «l'Unità» a sostegno del PCI nelle elezioni che stavano per svolgersi.¹⁴⁰ Tra il 1974 e il 1975, nei mesi della stesura del romanzo, quando il licenziamento era ancora lontano, Volponi doveva avere alimentato la speranza, rivelatasi poi utopica, di stare nello stesso tempo all'interno in un'azienda come la Fiat, con tutto ciò che essa rappresentava in termini di schieramento politico e progetto economico, e di ricoprire pubblicamente il ruolo d'intellettuale comunista. Tale necessità di un compromesso che gli garantiva, almeno negli auspici, un ruolo incisivo sulla società sembra così accomunare l'autore con il personaggio di Subisconi. La ricerca dell'equilibrio necessario a tale progetto, se è per Volponi dolorosa e mai conclusa, sembra invece avere esito positivo per il protagonista de *Il sipario*, il quale parte con entusiasmo alla volta di Milano, sebbene sia necessario sottolineare che nulla sia narrato riguardo a questa esperienza.

Volendo sviluppare il tema affrontato nel romanzo della difficoltà a bilanciare forze contrastanti –ribellistiche e riformiste– da parte dell'intellettuale omogeneo ai tempi del dominio televisivo, è utile rilevare come la necessità di accettare il peso delle contraddizioni irrisolte –sotto il cui segno si sviluppa la narrazione– sia un insegnamento che Volponi riceve dall'amico Piovene al quale, morto pochi mesi prima della pubblicazione, dedica *Il sipario*.

Posso dire che nel dolore di Piovene e nel suo modo di sopportarlo c'è una lezione importante, anche nelle sue contraddizioni, che sono lì proprio come una sfida soprattutto per gente come

¹⁴⁰ La decisione di Volponi ad aderire all'appello a sostegno del Partito Comunista suscitò un'immediata reazione presso la Fondazione che lo rimosse dall'incarico il giorno stesso: «Il 10 giugno 1975 Paolo Volponi, da pochi mesi responsabile della Fondazione Agnelli, firma su "l'Unità" un appello degli intellettuali di sinistra per votare comunista. Alla Fiat lo scandalo è enorme, gli uffici di Umberto sono presi d'assalto dai massimi dirigenti: Gioia chiede il licenziamento in tronco di Volponi, Vittorino Chiusano è invece per la linea morbida delle dimissioni volontarie. Prevale la seconda posizione e lo stesso giorno Volponi si dimette. A Giorgio Bocca dirà: "In corso Mazzini gli utopisti sono stritolati come grissini"» (ALBERTO MAZZUCA, GIANCARLO MAZZUCA, *La Fiat: da Giovanni a Luca*, Milano, Baldini & Castoldi, 2004, p. 314).

me: siete voi in grado di superarle? Eccone la misura, provate! O non cercheremo anche noi, almeno io, di ricaderci dentro, ributtandoci per esempio tra le braccia della Fiat? Magari con l'assoluzione di Minucci che potrà dire che è comunque un passo avanti nella lunga strada della democratizzazione.¹⁴¹

Il coraggio e il peso di stare dentro la contraddizione, che per Volponi era il voler portare avanti un progetto di democratizzazione, diretto ad estendere la partecipazione operaia al processo produttivo e alla gestione aziendale, collaborando con un gruppo come la Fiat invece che starne all'opposizione, è il nucleo che connette le esperienze personali dell'autore in quegli anni e la riflessione sviluppata all'interno de *Il sipario ducale*. Emergono dalla vicenda personale dell'autore un'insofferenza e una fatica ad accettare l'ambiguità del proprio ruolo di intellettuale miste, però, ad un entusiasmo positivo che viene dalla convinzione della necessità di tenere viva la contraddizione. È appunto questa duplicità che si rispecchia nelle pagine del romanzo, il quale non presenta una soluzione –la fuga di Subissoni a Milano e l'incidente in macchina di Oddino che forse lo porterà alla morte non sono, infatti, vere conclusioni in quanto lasciano aperta la narrazione– ma esibisce una precarietà positiva in quanto tale, i cui termini vanno costantemente ridefiniti.

In un'intervista rilasciata a Daniele del Giudice durante il Premio Viareggio, a cui partecipa con *Il sipario ducale*, Volponi mette infatti in luce come il compito dell'intellettuale, in un momento storico di grandi cambiamenti, sia quello di saper trovare la propria voce adattandosi al contesto storico-culturale:

Si ha la sensazione che qualcosa sia finito per sempre e che si possa cominciare a costruire il nuovo. È finito lo Stato Italiano (non la Repubblica della Resistenza, che forse non ha mai

¹⁴¹ Il testo è tratto da una lettera di Volponi a Gian Carlo Ferretti datata 11 novembre 1974, poi pubblicata parzialmente in *Ricordiamo la lezione di Guido Piovene*, «la Repubblica» il 31 marzo 2001 e ora consultabile in EMANUELE ZINATO, *La «bandiera leopardiana»: due lettere di Giulio Bollati su «Il sipario ducale»*, in *Nell'opera di Paolo Volponi*, cit., p. 255. Piovene aveva trascorso la sua ultima giornata a Ely insieme a Volponi, quale si trovava in quel periodo a Londra per imparare l'inglese, e alle rispettive mogli. La notizia è riportata in VINCENZO TRAVERSA, *Three Italian epistolary novels: Foscolo, De Meis, Piovene. Translations, introductions, and backgrounds*, New York, Peter Lang, 2005, p. 236.

nemmeno avuto luogo); è finito quello Stato che fece la destra storica nel '90 e nel '95, che fece il fascismo, e che trovò la sua logica conseguenza e sopravvivenza nella democrazia cristiana. Si aprono davvero possibilità nuove: se l'intellettuale vuole davvero inserirsi in questo processo, deve modificare il suo modo di avvicinarsi alla realtà.¹⁴²

Tale felice disponibilità verso un ruolo attivo dell'intellettuale non durò molto e *Le mosche del capitale*, attraverso la figura di Saraccini, le cui contraddizioni sono ingenuità e le cui aperture al mondo delle aziende frutto di un errore di valutazione, dimostra come il progetto di Volponi dovette scontrarsi con un fallimento ancora maggiore di quello subito con il licenziamento dalla Fiat nel 1975. Benché breve, *Il sipario ducale* testimonia tuttavia di una spinta positiva, che è certo consapevole della problematicità del ruolo dello scrittore nell'epoca dei *mass media* e, tuttavia, non rinuncia a sottrarsi ad un confronto critico con il linguaggio televisivo. Come è stato rilevato per il Calvino de *La decapitazione dei capi*, infatti, sembra esservi una connessione tra la consapevolezza di trovarsi nel mezzo di mutamenti storici, che si sviluppano in senso di un rinnovamento potenzialmente democratico, la fiducia in un ruolo attivo dell'intellettuale su tali eventi e la disponibilità ad avviare un'analisi produttiva sul ruolo politico della televisione. Si tratterà ora di analizzare quale impatto questi tre fattori abbiano sulla scrittura letteraria e sul rapporto tra immagine e parola.

¹⁴² DANIELE DEL GIUDICE, *Volponi: la rapina dell'intelligenza*, «Paese Sera», 1 agosto 1975. L'atteggiamento critico assunto da Volponi nei confronti di un certo tipo di sviluppo socio-economico, al di là di questa specifica contingenza politica che giustificava un suo approccio maggiormente positivo, rifuggì sempre da posizioni di netto rifiuto verso una contemporaneità sentita, come era per Pasolini, dominio dei consumi e dell'abbrutente cultura di massa. All'amico, infatti, pur riconoscendo la lucidità nell'individuare le problematiche più pressanti per l'Italia di quegli anni, Volponi imputa la mancanza di un progetto positivo, a cui invece lui tese fino alla fine, pur in anni di grandi delusioni: «[Pasolini] Compresse l'omologazione e i danni che la modernizzazione portava con sé: tanti ragazzi tutti uguali, instupiditi dalla stessa scuola e dalla stessa televisione. [...] Ma occorreva un di più di capacità, per proseguire oltre il punto in cui lui si fermava. Occorreva una grande originalità nei confronti dell'industria, occorreva capire, superare la realtà capitalista attraverso una forte critica e attraverso la ricerca di una via un progetto indicata dal dibattito di tutte le teorie culturali. Certo un progetto non lo dà nessuno almeno finora e la mia inquietudine e quella dei miei personaggi nascono proprio dalle difficoltà di questo progetto che bisogna pur fare» (PAOLO VOLPONI, *Quello che sarà domani non ha una forma già prestabilita*, in ID., *Scritti dal margine*, cit., p. 174).

III.3 Visibilità come mistificazione e disvelamento: rappresentazioni televisive e letterarie in Calvino e Volponi

La convergenza nei testi dei due autori tra analisi delle vicende storico-politiche che attraversano gli anni Settanta e attenzione della scrittura per il ruolo assunto dal mezzo televisivo, come messo in luce sin qui, è giustificata dalla necessità di ripensare non solo i termini della partecipazione politica nell'epoca dell'informazione televisiva di massa, ma anche il ruolo dello scrittore all'interno di tali mutazioni. Accanto a queste elaborazioni che pertengono maggiormente ad un'analisi delle implicazioni politiche del rapporto tra scrittura letteraria e TV, rimane tuttavia da analizzare come tale mezzo di informazione si inserisca in una più ampia riflessione che tanto Volponi quanto Calvino conducono intorno al concetto di visibilità, come modalità di rappresentazione sempre più dominante nell'allora nascente società dell'immagine.

Che l'attributo della visibilità sia strettamente connesso alla possibilità di una partecipazione attiva e trasparente alla vita politica è quanto, infatti, si trova al centro della narrazione de *La decapitazione dei capi*. Tanto le mutilazioni dei membri del Comitato direttivo che le decapitazioni della classe politica trovano, infatti, la propria ragione nella necessità di rendere evidente in maniera sensibile il ruolo privilegiato e insieme precario, perché inerentemente legato a un destino stabilito di morte, di tali capi. Allo stesso tempo le cerimonie che scandiscono i passaggi di potere, svolte sui palchi, in televisione o in parate ufficiali per le vie cittadine, fanno sì che l'autorità sui propri politici sia evidente, per la società che la esercita, proprio attraverso queste rappresentazioni. Tale doppio ruolo politico che la visibilità assume nel racconto calviniano è da connettere alle due fonti

d'ispirazione principali alla base di questo testo, ossia le riflessioni sul Carnevale di Michail Bachtin, svolte nell'ambito del suo studio sulla scrittura di Dostoevskij, e le ricerche di James Frazer sull'uccisione rituale di re o capi tribù, compiute ciclicamente al fine di preservare intatto il potere, oltre la degenerazione biologica del reggente che lo incarna.¹⁴³ Il Carnevale e le cerimonie sacrificali condividono l'elemento della ciclicità, intesa nel senso di un'armonia tra tempo biologico e vita politica della comunità, cui si aggiunge, inoltre, tanto il carattere performativo proprio di questi riti che la funzione politica che essi assumono.

¹⁴³ Il tempo ciclico scandito tanto dal Carnevale bachtiniano (MICHAEL BACHTIN, *Problemy poetiki Dostojevskogo*, Mosca, Khudozhestvennaja literatura, 1963; nella prima versione italiana ID., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, traduzione a cura di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968) che dai sacrifici analizzati da Frazer (JAMES JOHN FRAZER, *The golden bough. A study in magic and religion*, London, Macmillan and Co., 1915; nella prima versione italiana dall'edizione ridotta ID., *Il ramo d'oro*, traduzione a cura di Lauro de Bosis, Roma, Case Editrice Alberto Stock, 1925) è messo in luce da Calvino come centro su cui poggia la riflessione condotta attraverso *La decapitazione dei capi*. Il convergere dei suoi interessi sugli studi di Bachtin e di Frazer come retroterra culturale per l'elaborazione del proprio abbozzo di romanzo è dichiarata da Calvino nelle lettera a Giancarlo Ferretti del 3 febbraio 1969, in cui tratteggia il progetto de *La decapitazione* e in quella a Pietro Citati del 2 marzo 1969 (in ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 1027-1029; 1029-1035). Per un'analisi sull'importanza che il sovvertimento carnevalesco, sia per quanto comporta l'elaborazione letteraria che le implicazioni riguardo al discorso politico, si rimanda all'articolo pubblicato da Calvino nel 1970 dal titolo *Il mondo alla rovescia* («Pirelli», 1-2 ora in ITALO CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., pp. 207-210), mentre per le connessioni tra il carnevalesco con l'elaborazione bachtiniana si legga ITALO CALVINO, *Bachtin*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 1286-1291. Per quel che riguarda invece l'influenza che le ricerche antropologiche di Frazer sui sacrifici rituali di regnanti e capi tribù ebbero sulla concezione calviniana che, connessa all'assunzione di una carica politica, vi fosse anche quella di un potenziale rischio di morte violenta si rimanda agli scritti giornalistici *Il potere intercambiabile* («Corriere della Sera», 10 agosto 1974 ora in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 2257-2261), *Rispettoso promemoria per mille Grandi Elettori*, («Corriere della Sera», 18 giugno 1978 ora in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 2344-2348) e soprattutto *Moro ovvero una tragedia del potere* («L'ora», 4 novembre 1978 ora in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, II, cit., pp. 2349-2352). In questi testi il commento su avvenimenti della cronaca politica, dal Watergate al caso Moro, passa a concentrarsi sul ruolo dei politici e sul loro destino legato ad un finale tragico e ad una morte violenta che Calvino lega esplicitamente al paradigma antropologico individuato da Frazer per quel che riguarda i sacrifici rituali. Per un'analisi critica tanto dell'importanza del carnevalesco bachtiniano che dei nessi tra ritualità violenta e potere nell'elaborazione del progetto de *La decapitazione* si rimanda a MARCO BELPOLITI, *La decapitazione dei capi*, in ID., *Settanta*, cit., pp. 85-116; DOMENICO SCARPA, *A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968-1978*, cit.; ROBERTO MILANA, *Calvino e la carnevalizzazione*, in *Italo Calvino negli anni Sessanta*, «L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà», 34-35-36, dicembre 2012, pp. 129-138.

L'idea di un tempo ciclico del potere come garanzia di perpetuazione e di crescita armonica è, infatti, la proposta utopica di Calvino ne *La decapitazione*, da cui sembra emergere la volontà di cristallizzare in una forma replicabile e libera da ogni possibile degenerazione autoritaria le spinte positive che animarono il biennio 1968-69. La ricerca di tale garanzia sembra andare nel senso di quella cristallizzazione che Calvino ritiene propria delle utopie, intese come rappresentazioni di modelli politici in equilibrio perfetto, i quali invece, se lasciati nel divenire della storia, si evolverebbero degenerandosi.

[...] tutto ciò che fa il pathos delle rivoluzioni vissute giorno per giorno, è estraneo alle utopie –quelle scritte– le quali si danno come meccanismo funzionante in ogni sua rotella, autosufficiente autoregolato autoriproduttivo, ignaro delle crisi d'ogni inizio e d'una sempre possibile fine. L'utopia sfida il tempo insediandosi in un non-luogo, negando il rapporto col mondo altro e necessariamente nemico. [...] L'utopia sente il bisogno d'opporre una sua compattezza e permanenza al mondo ch'essa rifiuta e che si mostra altrettanto compatto e pervicace.¹⁴⁴

L'idea di compattezza e armonizzazione che Calvino riconosce alla scrittura utopica non deve apparire in contrasto con il tempo carnevalesco, il quale viene assunto a modello non in quanto momento dirompente o caos rigenerante, ma precisamente perché inserito in un ciclo armonico che oppone momenti *ex-lege* a ritorno all'ordine.¹⁴⁵ Il Carnevale, con l'elezione di un Re fittizio, detronizzato alla fine dei festeggiamenti, è, come mette in luce lo stesso Frazer, un'evoluzione storica di quei riti sacrificali, ormai sublimati e relegati a

¹⁴⁴ ITALO CALVINO, *Per Fourier. Commiato: l'utopia pulviscolare*, in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 248.

¹⁴⁵ Belpoliti sottolinea come il valore del Carnevale, all'interno dell'elaborazione calviniana e soprattutto per quanto pertiene alla sua efficacia in quanto portatore di un modello sociale liberante ed allo stesso tempo razionale, si distanzia dal significato che Celati, con cui Calvino discute sul tema, assegnava al carnevalesco come forza straniante e fase di rottura. Scrive infatti Belpoliti: «per Calvino, il Carnevale rappresenta [...] uno dei due momenti del ciclo sociale, è il disordine a cui fa seguito il ritorno all'ordine, in un'oscillazione benefica che azzerà e ricrea provvidenzialmente la società. Egli espone questa teoria nell'allegra e fiduciosa lettera a Celati che segue la lettura del testo di Frye. Qui, sotto l'influsso di Bachtin e del suo Dostoevskij, Calvino enuncia l'idea di scrivere un *pamphlet* sul progetto di uccisione rituale dell'«intera classe dirigente produttivistica militare», che diventerà il romanzo interrotto *La decapitazione dei capi*. Da ciò si comprende come per Calvino sia importante il problema della società (il nesso vittoriniano di letteratura e società)» (MARCO BELPOLITI, *Settanta*, cit., p. 135).

periodi definiti dell'anno, in cui il rovesciamento dell'autorità è normalizzato entro pratiche carnevalesche.¹⁴⁶ Esulando da un discorso su quale sia la vera natura del Carnevale, dirompente o conservatrice, è necessario invece rilevare che quanto conta per Calvino nell'accostamento tra uccisioni rituali dei sovrani e Carnevale è il senso di armonizzazione non solo tra natura e cultura in senso generale, ma tra segni della rappresentazione e realtà rappresentata che queste esperienze condividono. In un intervento dedicato al carnevalesco nell'elaborazione di Bachtin, Calvino mette in evidenza come rappresentazione e vita siano in esso fuse e indistinguibili:

¹⁴⁶ Nel *Ramo d'oro* Frazer investiga come le pratiche dei sacrifici umani mutino nel tempo in forme rituali che, escludendo atti violenti, assolvano tuttavia alla funzione di rigenerazione dello spirito divino che il regnante incarna. Nei paesi dell'Europa settentrionale e continentale erano le cerimonie di elezione e uccisione, per quanto simbolica, del Re di Maggio o dello Spirito dell'albero, che si svolgevano all'inizio della primavera, ad assolvere a tale funzione mentre in paesi come l'Italia essa era compiuta tramite il Carnevale. Costruendo un parallelo tra l'elezione del Re di Maggio e del Re Carnevale, Frazer scrive: «Accanto alle cerimonie già descritte vi sono due serie affini di usanze in cui la simulata morte di un essere divino o soprannaturale è un tratto caratteristico. In una di queste l'essere la cui morte è drammaticamente rappresentata è la personificazione del carnevale; nell'altra è la morte stessa. La prima cerimonia cade naturalmente alla fine del carnevale o nell'ultimo giorno di questo allegro periodo, il martedì grasso o nel primo giorno della quaresima, il mercoledì delle Ceneri» (JAMES FRAZER, *Il ramo d'oro*, cit., p. 468). L'importanza della cerimonia d'incoronazione e deposizione del Re Carnevale tanto per la sua connessione con la ritualità sacrificale che per il significato politico di messa in crisi della legittimità del potere giustifica l'interesse calviniano verso il tempo carnevalesco di cui scrive: «Il rito del Carnevale consisteva innanzi tutto nell'incoronazione di un re da burla e nella sua successiva scoronazione (e, spesso, messa in scena della sua esecuzione capitale). Il folklore europeo fornisce innumerevoli varianti di questo cerimoniale simbolico dell'avvicinarsi del tempo, della relatività di ogni potere. Il re del Carnevale è –già nel momento in cui viene incoronato– colui che verrà detronizzato e deriso alla fine, è re e schiavo al medesimo tempo» (ITALO CALVINO, *Il mondo alla rovescia*, cit., p. 208). Sempre in relazione al valore politico dell'inversione carnevalesca alla base dei riti descritti da Frazer va notato come l'elezione del Re di Maggio assume negli anni della contestazione praghese una forte connotazione contestatrice nei confronti dell'establishment del partito. Dopo che per anni le parate legate all'elezione del Re di Maggio erano state vietate per motivi di pubblica sicurezza, nel 1965 gli studenti cecoslovacchi ripresero tale tradizione ed elessero, a sottolineare il messaggio politico alla base del loro gesto, il poeta Allen Ginsberg, il quale fu arrestato dalla polizia sovietica e deportato (cfr. Petr Blažek, *L'expulsion du roi de Majáles. Allen Ginsberg et la sûreté de l'état*, «Cahiers du Cefres», 32, 2012, pp. 235-269). L'episodio dell'elezione e della successiva espulsione è ricordato da Ginsberg nella poesia *Král Majáles* (in ALLEN GINSBERG, *Selected poems 1947-1995*, New York, Harper Collins Publishers, 2001, p. 147), appunto «Re di Maggio» in cecoslovacco. L'importanza politica che l'elezione del *Král Majáles* assunse negli anni della contestazione è attestato da quanto scrive Kieran riguardo alla parata svoltasi nel 1968: «on 16 May the annual student *majáles* carnival, involving several thousand youths, became a sea of banners and placards criticizing the Dubcek leadership's timidity. Yet none of these gatherings sparked any violence –banners at the *majáles* specifically declared solidarity with the peaceful demonstration in Paris on 13 May rather than the earlier Latin Quarter riots– and they were contained with ease» (KIERAN WILLIAMS, *The Prague Spring and its aftermath. Czechoslovak politics, 1968-1970*, cit., p. 86).

[...] la cultura degli ultimi anni ci ha convinti che viviamo in un universo di segni, tra sistemi di segni che rimandano ad altri segni, sotto i quali non si suppone ci sia nulla. Bachtin ci dice che un insieme di procedimenti rituali e spettacolari di rappresentazione simbolica non rappresenta ma è la vita totale, e questo diventa ai nostri occhi un nuovo rovesciamento di valori, in un'estensione inattesa della logica carnevalesca. [...] durante il carnevale è la vita stessa che recita, rappresentando –senza palcoscenico, senza autori, senza spettatori, cioè senza gli attributi specifici di qualsiasi spettacolo teatrale– un'altra forma libera (e piena) di realizzazione, la propria rinascita e il proprio rinnovamento su principi migliori.¹⁴⁷

A partire da questa riflessione, che definisce la logica carnevalesca come «procedimento rituale e spettacolare di rappresentazione simbolica», è possibile connettere il tema della ciclicità rituale con quello della visibilità, poiché entrambe fondano un rapporto simbolico di rispecchiamento tra realtà e sua rappresentazione, che offre un'alternativa alla proliferazione di significanti in assenza di significati. *La decapitazione dei capi*, nel rimando al Carnevale e ai riti sacrificali ricerca, dunque, un modello di armonizzazione e ciclicità su cui costruire un'utopia che si opponga a una crisi politica, ma anche di linguaggio, che dia vita a una società in cui mondo scritto e non scritto si trovino in un rapporto significativo. Nel racconto calviniano, infatti, questo tipo di rappresentazione simbolica di tipo carnevalesco è all'origine del concetto di violenza su cui si fonda il rito della decapitazione, il quale è accettato dall'intera comunità come unico strumento di democrazia proprio perché è il solo in grado di rendere visibile e dunque razionale l'esercizio del potere, garantendo una stretta corrispondenza tra teoria politica e sua attuazione, ossia tra parola e azione. Al Comitato direttivo che tenta di sottrarsi alle mutilazioni con la scusa di non aver ancora raggiunto il potere, i membri del partito rivoluzionario ricordano, infatti, come la loro sia «la sola dottrina che quando avrà

¹⁴⁷ ITALO CALVINO, *Bachtin*, cit., p. 1288.

conquistato il potere, non potrà essere corrotta dal potere»¹⁴⁸ e tale purezza e coerenza sarà preservata solo se resa viva nelle amputazioni dei dirigenti, i cui arti mozzati sono espressione visibile di un'ideale politico, teoria incarnata. Scarpa sottolinea, infatti, come per «il Calvino comunista quello dell'utopia è un problema di visibilità»¹⁴⁹ e ciò emerge per quel che riguarda la scelta dell'autore di affidare la propria riflessione ad una costruzione per immagini, ma anche attraverso il ruolo che la visibilità assume nella partecipazione alla vita politica per i personaggi del racconto. L'atto di guardare e quello di esercitare la propria autorità sulla classe dirigente sono, infatti, strettamente connessi nella scrittura de *La decapitazione*, sia che l'esibizione del potere avvenga sugli schermi televisivi, che nelle piazze dove sorgono i patiboli: la diversità nella modalità di rappresentazione non muta la natura positiva insita nell'esibizione pubblica delle esecuzioni, la cui rappresentazione è tutt'una con la natura del potere stesso. Gli artigiani della prima parte del racconto, raccolti

¹⁴⁸ ITALO CALVINO, *La decapitazione dei capi*, cit. pp. 169-170. La pratica delle mutilazioni, inferte alle figure di potere e praticate in maniera spettacolare di fronte alla propria comunità, in una sorta di esibizione spettacolare e cruenta della responsabilità terribile connessa al privilegio della propria posizione, si ritrova in Frazer. Nell'elenco delle diverse forme di ritualità sacrificale riscontrate in diverse comunità e tempi, riporta infatti il resoconto di un esploratore sulla pratica di automutilazione praticata da alcuni regnati del sud dell'India, la quale richiama proprio quella subita dal Comitato direttivo del racconto calviniano: «Su queste province c'è un re, che non ha più di dodici anni da regnare tra un giubileo e l'altro. Il suo modo di vivere è questo: quando i dodici anni sono finiti, nel giorno di questa festa si riunisce un'innumerabile folla e si spende molto denaro per dar da mangiare ai bramini. Il re fa fare un'impalcatura di legno con sopra dei cortinaggi di seta [...]; poi va dall'idolo, prega, monta sull'impalcatura e là, davanti a tutto il popolo, prende degli affilatissimi coltelli, e comincia col tagliarsi il naso, poi le orecchie, le labbra, e tutte le membra e quanta carne di se stesso egli può; e la getta via con molta fretta sinché non sia sparso tanto sangue ch'egli cominci a svenire; allora si taglia la gola da se stesso e offre questo sacrificio al suo idolo; chiunque desidera regnare altri dodici anni e prendersi questo martirio per amore dell'idolo deve essere presente e guardare questa scena; e da quel posto lo innalzano alla corona» (JAMES FRAZER, *Il ramo d'oro*, cit., p. 426). Non solo le mutilazioni, ma anche il cerimoniale macabro eppure quasi festoso a cui partecipa tutta la comunità e la necessità per chi vuole prendere successivamente il potere di assistere al sacrificio, permettono di stabilire connessioni tra questo breve racconto e il testo calviniano: si pensi, ad esempio, alla scena in cui mentre i carpentieri lavorano serenamente e imbandierano i palchi –«Tutti lavoravano con brio; li si sentiva ridere, fischiare» (ITALO CALVINO, *La decapitazione dei capi*, cit. p. 160)– e quando uno dei politici della nuova leva sente su di sé l'angoscia e il peso del proprio ruolo, in quanto sa che il giorno seguente «assisterà alle esecuzioni come se già fossero la sua» (*Ivi*, p. 163).

¹⁴⁹ DOMENICO SCARPA, *A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968–1978*, cit.

al bancone del bar mentre nelle strade circostanti si lavora alla costruzione di scannatoi e ghigliottine, difendono quella che potrebbe apparire una crudele spettacolarizzazione della morte spiegando che «Sui palchi si può vedere bene come cade il capo, il salto che fa, tagliato netto, e come va a finire nella cesta»,¹⁵⁰ quindi attribuendo al carattere di visibilità del rito la sua utilità sociale. Specularmente, il narratore che prende la parola nella seconda parte del testo, illustra come «per noi la democrazia comincia solo dal giorno in cui si ha la sicurezza che al giorno stabilito le telecamere inquadreranno l'agonia della nostra classe dirigente al completo»,¹⁵¹ mettendo in luce, come già gli avventori del bar nella sezione precedente, che sintomo di barbarie non sia il sacrificio dei politici, bensì la loro uccisione segreta, al seguito di un complotto, così come avveniva ai tempi in cui «gli uccisi erano persone oscure, subalterne, male identificabili; spesso le stragi venivano ufficialmente ignorate, o giustificate con motivi speciosi».¹⁵² La mancanza di trasparenza sull'uccisione di figure politiche, in un clima politico in cui anche la loro stessa identità e ruoli sono incerti, è dunque il segno più evidente del fallimento di una gestione democratica del potere e questa riflessione, che sembra anticipare gli anni delle stragi e soprattutto del caso Moro, illumina come la funzione di monitoraggio della classe politica sia la ragione per cui al

¹⁵⁰ ITALO CALVINO, *La decapitazione dei capi*, cit. p. 159.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 165. La stessa necessità di rendere visibile e quindi sempre presente per chi detiene il potere la precarietà della propria autorità è espressa specularmente, nella terza e quarta sezione del *La decapitazione*, per mezzo delle mutilazioni ai membri del Comitato direttivo. Essi, per poter svolgere al meglio il proprio ruolo, devono, infatti, essere costantemente ricordati della proporzionalità tra il proprio privilegio e il sacrificio che esso richiede: «I giovani dirigenti, ogni volta che avanzavano la mano per firmare un documento o sottolineare con un secco gesto una frase in una relazione, si ritrovavano sotto gli occhi le dita mozzate, e questo aveva un'immediata efficacia mnemonica, stabilendo l'associazione di idee tra l'organo del comando e il tempo che s'accorciava» (*Ivi*, p. 173).

¹⁵² *Ibidem*.

mezzo televisivo venga qui attribuito un ruolo positivo, in controtendenza con le posizioni di tanti intellettuali di allora.

È tuttavia necessario chiarire come la ritualità delle uccisioni o mutilazioni non miri a dare visibilità al capo in quanto individuo, bensì quanto viene esibito è l'esercizio di un potere, che, come individua Belpoliti, per il Calvino di quegli anni è legato a un'idea antropologica e rituale¹⁵³ che, per stessa ammissione dell'autore, egli mutuava dagli studi di Frazer sui sacrifici umani delle società in cui «l'identificazione delle funzioni di governo col ritmo vegetale toglieva all'alta carica ogni personalizzazione, l'assimilava alla forza anonima che agisce nelle foglie e nei frutti».¹⁵⁴ La spersonalizzazione dei capi ha dunque come fine la cancellazione delle identità individuali, le quali non avrebbero senso se non ricomprese nella dimensione collettiva e rituale che assimila vita naturale e vita della comunità.¹⁵⁵ Si spiegano in questo senso, infatti, le metafore che rimandano al mondo vegetale, attraverso cui sono presentate tanto le mutilazioni –per le quali si parla di «sistema della potatura dei capi»¹⁵⁶– che le uccisioni rituali, compito stagionale che

¹⁵³ Cfr. MARCO BELPOLITI, *Settanta*, cit., p. 25.

¹⁵⁴ ITALO CALVINO, *Il potere intercambiabile*, cit., p. 2257.

¹⁵⁵ Il tempo collettivo che il racconto calviniano mette in scena è quel tempo che Bachtin definisce come il cronotopo del racconto rabelaisiano, in cui l'alternanza di vita e morte è ricompresa in quella delle stagioni e la convinzione che tutto sia utile all'armonia generale toglie all'individuo quella centralità che è alla base dell'idea di potere come privilegio e, quindi, prevaricazione: «This time is collective, that is, it is differentiated and measured only by the events of *collective* life; everything that exists in this time exists solely for the collective. The progression of events in an individual life has not yet been isolated, the interior time of an individual life does not yet exist, the *individuum* lives completely on the surface, within a collective whole» (MICHAEL BACHTIN, *The Folkloric bases of the Rabelaisian chronotope*, in ID., *The dialogic imagination. Four essays*, traduzione a cura di Caryl Emerson e Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 206-207).

¹⁵⁶ ITALO CALVINO, *La decapitazione dei capi*, cit., p. 173.

garantisce la crescita sana del corpo-pianta della società utopica calviniana: «Il frutto quando è maturo si coglie, il capo si decapita. Lascereste marcire i frutti sui rami?». ¹⁵⁷

Se Calvino esprimerà dunque attraverso le parole del proprio *alter ego* Silas Flanery –«Come scriverei bene se non ci fossi!»¹⁵⁸ – il desiderio di annullare la propria individualità di scrittore per meglio dare voce alla rappresentazione letteraria, in maniera speculare sembra che i politici di questo racconto possano esercitare la propria autorità, soggetta alle regole e ai tempi della natura, quanto più diventano invisibili come individui. Non solo, infatti, la consapevolezza del proprio destino a fine mandato deve imporre a questi uomini una sorta di *cupio dissolvi* che li renda morti in vita –«Solo chi sente questa vocazione può diventar un capo, solo chi si sente già decapitato dal primo momento in cui siede a un posto di comando»¹⁵⁹ – ma ancor più il processo di sublimazione da corpo-individuo a simbolo-concetto è reso palese nella spiegazione che il racconto dà riguardo all'efficacia simbolica delle mutilazioni inferte ai capi: «In quel momento sarà chiaro che solo in quel minimo di carne che loro resta potrà incarnarsi il potere, se un potere ancora avrà da esistere». ¹⁶⁰

L'invisibilità dei rappresentanti politici è strumentale alla possibilità da parte di questi ad assumere su di sé il significato simbolico assegnato al proprio ruolo nell'ambito

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 160. Si metta a confronto questa concezione del potere, la cui vita è del tutto assimilata a quella del ciclo vegetale, con la spiegazione che Frazer dà dell'uccisione del capo tribù come di una soluzione per evitare che, con il decadimento del suo corpo, anche l'essenza del potere che incarna entri in crisi: «Si deve uccidere l'uomo-dio appena appariscano i sintomi che i suoi poteri cominciano ad affievolirsi; la sua anima deve essere trasmessa a un vigoroso successore prima che essa sia seriamente indebolita dalla minacciata decadenza. Per i selvaggi sono abbastanza ovvi i vantaggi di uccidere così l'uomo-dio, invece di permettergli di morire di vecchiaia o di malattie. [...] mettendolo a morte prima che la sua forza naturale sia abbattuta, son sicuri che il mondo non cadrà in rovina con la rovina dell'uomo-dio. Si soddisfaceva perciò a ogni esigenza e si evitava ogni pericolo uccidendo l'uomo-dio e trasportando la sua anima, mentre questa era ancora nella sua primavera, in un successore vigoroso» (JAMES FRAZER, *Il ramo d'oro*, cit., p. 413).

¹⁵⁸ ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 779.

¹⁵⁹ ITALO CALVINO, *La decapitazione dei capi*, cit., pp. 162-163.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 175.

della rappresentazione rituale e collettiva, la quale viene ad essere maggiormente significativa quanto più esclude ogni interpretazione personale. Tutti gli elementi narrati da Calvino –quali compresenza di morte e vita e mutilazioni– come necessari a tale processo di sparizione, finalizzato ad accogliere il racconto della comunità, si ritrovano negli studi dell’antropologo Victor Turner sui riti di passaggio nelle società premoderne. Riprendendo la formulazione di Arnold Van Gennep, Turner rileva come questi riti si articolino in un primo momento di separazione dell’iniziando dalla comunità e in uno finale di ricongiungimento ad avvenuta transizione, i quali sono però separati da una fase intermedia detta liminale, in cui le identità opposte su cui si struttura l’interpretazione del reale –vita e morte, bene e male, alto e basso– vengono a cadere e tanto lo status dell’iniziando che le regole della comunità sono sospese. È in questa fase liminale che è necessario che chi si sottopone al rito di passaggio assuma quella che Turner chiama «structural invisibility», ossia perda i segni della propria individualità per assumere a pieno la simbologia del rito, così come avviene ne *La decapitazione*. Spiegando il processo di spersonalizzazione a cui sono sottoposti gli iniziandi, Turner scrive:

Out of their mundane structural context, they are in a sense “dead” to the world, and liminality has many symbols of death [...]. They may be said to be in a process of being ground down into a sort of homogeneous social matter [...]. The grinding down process is accomplished by ordeals; circumcision, subincision, clitoridectomy, hazing, endurance of heat and cold, impossible physical tests [...].¹⁶¹

L’identità di morti in vita e le mutilazioni imposte sono dunque essenziali nella fase liminale a marcare il momento intermedio di transizione in cui gli iniziandi vengono privati della propria individualità. Ciò è quanto avviene anche ne *La decapitazione* nell’ambito dei

¹⁶¹ VICTOR TURNER, *Variations on a theme of liminality*, in *Secular ritual*, a cura di Sally Faulk Moore e Barbara G. Myerhoff, Amsterdam, Van Gorcum & Co, 1977, p. 37.

riti che segnano il passaggio del potere il quale, come una forza naturale, si incarna in corpi sempre diversi eppure identici in virtù della funzione vicaria che essi svolgono.

Che gli studi antropologici sulle cerimonie di transizione interessarono a lungo Calvino è testimoniato da molti suoi scritti, sia di carattere privato che giornalistici, tanto che nel 1981 egli dedicò, infatti, un intero articolo alla recensione della prima versione italiana de *I riti di passaggio* di Van Gennep.¹⁶² Il rilevare l'influenza di tali studi sulla scrittura de *La decapitazione*, anche in considerazione dei riferimenti espliciti al *Ramo d'oro*, non costituisce dunque alcuna novità. Tuttavia è interessante prendere in considerazione l'elaborazione di Turner non tanto per quel che riguarda la ritualità tipica delle comunità premoderne, ma per le sue elaborazioni riguardo al concetto di liminalità all'interno delle società complesse, in cui il ruolo svolto dai riti di passaggio è assunto dalle forme di rappresentazione artistica e mediatica. Venuto a cadere non solo il legame tra organizzazione socio-politica e ciclo biologico, ma anche l'inscindibilità tra il concetto di lavoro e gioco, che era alla base della ritualità premoderna, la quale scompare con la suddivisione netta che organizza la vita delle società industriali in momenti produttivi e tempo libero, i riti di passaggio perdono, nell'opinione di Turner, il proprio carattere universale e divengono espressione di scelte individuali o di gruppi ristretti. Se alle cerimonie liminali delle società premoderne –dai sacrifici, ai riti religiosi, al Carnevale– la comunità partecipava nella sua totalità per via del loro carattere universale, i riti di passaggio della società industriale, che Turner chiama 'liminoidi' per distinguerli da quelli 'liminali', anche quando mantengano un carattere collettivo sono comunque espressione di

¹⁶² Lo studio del 1909 di Van Gennep fu pubblicato nella versione italiana a cura di Francesco Remotti da Bollati Boringhieri, nella serie «Universale scientifica» (Torino, 1981). L'articolo di Calvino, con il titolo *Noi portatori di chiavi* uscì il 28 luglio 1981 su «la Repubblica» (ora in ITALO CALVINO, *Arnold Van Gennep «I riti di passaggio»* (1981), in ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 258-262).

un gruppo, basti pensare ai matrimoni nelle comunità moderne ma anche agli spettacoli teatrali, ai concerti, ai riti religiosi.¹⁶³ Turner, analizzando i riti liminoidi, mette in luce come ve ne siano varie tipologie, le quali includono le diverse rappresentazioni artistiche e i generi letterari – «Liminoid genres [...] include the writing of novels and essays, the painting of portraits, landscapes and crowd scenes, art exhibitions, sculpture, architecture, and so on»¹⁶⁴ – che replicano, in un mutato contesto socio-culturale, le funzioni svolte dai riti liminali. Proprio la connessione tra la funzione svolta dalla rappresentazione letteraria e le cerimonie di passaggio permette a Turner di assegnare alla scrittura *ex-lege* di autori come Rabelais e Cervantes un ruolo liminoide che ha il proprio corrispettivo diretto nell'esperienza liminale del Carnevale e dei riti agresti:

Certainly, symbol and ritual have gotten into drama and poetry, while on one hand, literary critics speak of the nineteenth century *Bildungsroman* [...] “an initiation” with a linear irreversible monological diachronic progression; while Julia Kristeva on the other hand, writes of the “carnivalization” of the novel –the kind of synchronic, dialogic, nonlinear, reversible, multigenred work such as Rabelais, Cervantes, [...] and other have produced– which might have its ultimate roots in seasonal rituals of reversal and celebration of fructifying chaos, rather than rituals of status elevation.¹⁶⁵

Per Turner, dunque, la scrittura dialogica, spuria, multigenere, che fa proprie le istanze estetiche e politiche dal Carnevale, non mette semplicemente in scena lo spirito

¹⁶³ Turner spiega così la differenza tra riti liminali e liminoidi che avvengono nelle comunità premoderne e nella società industriale: «Liminal phenomena tend to dominate in tribal and early agrarian societies; they are collective, concerned with calendrical, biological, and social structural cycles; they are integrated into the total social process; they reflect the collective experience of a community over time; [...]. Liminoid phenomena, on the other hand, flourish in societies of more complex structure, where, in Henry Maine's terms, “contract has replaced status” as the major social bond, where people voluntarily enter into relationships instead of being born into them. [...] Liminoid phenomena may be collective (and, when they are so, are often derived, like carnivals, parades, spectacles, circuses, and the like, from liminal predecessors) or individually created –though, as I said, they have mass or collective effects. They are not cyclical but intermittent, generated often in times and places assigned to the leisure sphere» (VICTOR TURNER, *Frame, flow and reflection: ritual and drama as public liminality*, «Japanese Journal of Religious Studies», vol. VI, 4, dicembre 1979, pp. 491-492.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ VICTOR TURNER, *Variations on a theme of liminality*, cit., pp. 43-44.

carnevalesco, ma ne assume il ruolo di rito di passaggio all'interno della società moderna che ha perso la dimensione universale della rappresentazione. Ecco che quindi l'operazione letteraria di Calvino ne *La decapitazione* non mira solo ad analizzare il ruolo della visibilità –dai palchi, alla TV– all'interno dei riti liminali dell'incoronazione e scoronazione di quei re del Carnevale che sono i politici, ma la sua scrittura si fa essa stessa rito di passaggio, la cui fruizione avviene attraverso la lettura, a supplire alla mancanza di una partecipazione vissuta e universale impossibile nella società moderna. Se, infatti, lo stile del racconto calviniano è lontano dal modello rabelaisiano, è tuttavia possibile riscontrare come l'abbozzo di romanzo presenti tanto il tratto della polifonia –il narratore della prima parte non è lo stesso della seconda ed entrambi vengono sostituiti da un terzo nel prosieguo– che del *pastiche* fra generi diversi: satira sul modello del *Gulliver* di Swift la prima parte, monologo la seconda, romanzo di ambientazione storica per quel che riguarda le ultime due sezioni. Inoltre, anche se è necessario ricordare che Calvino sottolineò come l'organizzazione delle sezioni nella pubblicazione in rivista fosse del tutto provvisoria, è da rilevare come anche lo sviluppo cronologico sembra voler esibire una tensione tra progressione storica e ciclicità naturale, quasi a marcare la compresenza tra il modello di ritualità premoderna assunto e il contesto storico a cui esso veniva sovrapposto. È, infatti, impossibile stabilire se il secondo episodio sia contemporaneo o successivo –e in questo caso, di quanto– rispetto al primo e ugualmente non è dato conoscere la distanza cronologica tra le mutilazioni del Comitato direttivo della terza e quarta parte e il loro sviluppo successivo in uccisioni cicliche, narrate nelle prime due. L'evoluzione da una forma autoritaria e irrazionale di potere a una società in cui i capi sono soggetti all'autorità popolare è presentata, dunque, evitando di ricorrere ad una narrazione lineare. Calvino,

invece, spezza il racconto ponendo l'attenzione sulla ciclicità dei processi, dunque sui momenti liminali e sulle sue forme di rappresentazione in cui la società è coinvolta in virtù del carattere di visibilità e universalità: le cerimonie di decapitazione sui palchi o in TV, le mutilazioni operate di fronte a tutti i membri del partito, le parate dei capi mutilati per le vie della città. Ciclicità e universalità sono comuni tanto all'esercizio dell'autorità che alla sua rappresentazione e sono, infatti, questi due elementi a garantire quel rapporto simbolico tra realtà e immagine, che affida a quest'ultima la capacità di svelare nessi e significati, e a conferire al concetto di visibilità un ruolo positivo sia sul piano dell'azione politica che dell'estetica della rappresentazione. Nello scontro tra storia e rito è quest'ultimo ad assumere un valore positivo nell'ambito di questo racconto, in conseguenza di quella funzione già citata di armonizzazione e cristallizzazione di modelli politici che Calvino assegna alla scrittura utopica. Agli ingranaggi perfetti della macchina politica corrisponde dunque l'idea di visibilità come armonizzazione tra mondo e linguaggio, la quale permette che vita e atti interpretativi siano un tutt'uno all'interno di una società utopica per cui, come scrive Calvino citando Bachtin «le idee concreto-sensibili, ritual-spettacolari [sono] vissute e interpretate nella forma della vita stessa».¹⁶⁶

Se tale armonizzazione è alla base del ruolo che la visibilità assume nelle pagine de *La decapitazione*, proprio la rottura di questa corrispondenza tra realtà politica e sua rappresentazione, nel quadro di una società moderna in cui la proliferazione di discorsi mediatici in contrasto tra loro determina esperienze liminoidi e parziali, sembra caratterizzare la scrittura volponiana de *Il sipario ducale*. A fronte di un rito condiviso da tutta la comunità, come è quello del racconto calviniano, la cui rappresentazione assume

¹⁶⁶ ITALO CALVINO, *Il mondo alla rovescia*, cit., p. 210.

per tutti uno stesso significato, perché legata a una simbologia rituale che rispecchia l'armonia del ciclo naturale, il romanzo di Volponi si concentra, invece, su un fatto storico come la strage di Piazza Fontana, sulla cui ricostruzione vi sono divergenze e profondi contrasti e la cui rappresentazione da parte dei mezzi di comunicazione è percepita come un procedimento per insabbiare i fatti anziché svelarli. Alla violenza esibita delle decapitazioni e sevizie del racconto calviniano, di cui è chiara la funzione politica positiva, perché negoziata dall'intera comunità e utile al suo sviluppo, si contrappone ne *Il sipario ducale* la violenza come esito di complotti politici e trame intellegibili, la cui segretezza sembra essere preservata proprio in virtù della proliferazione dei discorsi mediatici intorno ad essi.¹⁶⁷ Il carattere di visibilità nel romanzo volponiano sembra dunque assumere un'accezione negativa nel momento in cui ogni rappresentazione diviene un'esibizione orchestrata al fine di coprire la realtà dei fatti e quindi, generando una forte sfiducia nella possibilità di una raffigurazione che illumini le trame del potere invece che esserne strumentale e quindi connivente. Non solo la narrazione televisiva, tuttavia, è responsabile della proliferazioni di immagini che mirano a dare della realtà un racconto falsificato, ma il nesso tra rappresentazione e occultamento è, come nota Gramigna, centro di tutto il romanzo, ben oltre l'analisi del ruolo della TV:

¹⁶⁷ Il titolo *Il sipario ducale*, infatti, è un riferimento non solo all'atmosfera falsa ed asfittica di quinta teatrale che Urbino assume nel romanzo, ma rimanda anche ad un'idea di rappresentazione come mistificazione, si tratti del teatro come metafora dei disegni politici che Giocondini e Subissoni vorrebbero portare avanti attraverso la persona di Oddino, o della televisione che Subissoni definisce, appunto, come «teatrino». L'immagine del sipario inoltre evoca il concetto di confine, di *limen* tra spazio della finzione e della realtà e richiama dunque l'interpretazione di rappresentazione artistica come ritualità liminoide elaborata da Turner, tipica della società dei *mass media*. In tale società le narrazioni che i diversi mezzi offrono assumono la natura di beni di consumo e come tali vengono proposti al pubblico: «Competition emerges in the later liminoid domain; individuals and schools compete for the recognition of a "public" and are regarded as ludic offerings placed for sale on a free market –at least in nascent capitalistic and democratic-liberal societies» (VICTOR TURNER, *Frame, flow and reflection: ritual and drama as public liminality*, cit., p. 493).

La televisione, «occhio-mente di Ciclope», si affianca e insieme si contrappone al «teatrino»: teatrino è (per Subissoni) l'Italia unitaria; teatrino è anche l'Urbino borghese e conformista: come tali, questi teatrini rientrano nella voce, nel «codice» della Storia delle stragi. Ma teatrino è pure il mondo chiuso di Oddino, dove egli si proietta idealmente le sue filmine gratificanti, di giovin signore, di potente in nuce; e lo è il corpo stesso di Subissoni dove sussulta, ondeggia, crolla e si riprende una «diversità».¹⁶⁸

La sensazione di non poter uscire da una dimensione fittizia domina dunque l'intera opera e si riverbera dalla dimensione teatrale ed asfittica di Urbino, alla retorica roboante e di facciata della storia unitaria, a quella mistificante del linguaggio televisivo. La natura falsificante, tanto della storia che dei discorsi su di essa, mette in crisi anche la possibilità di azione dell'uomo sui fatti, in ragione di quella connessione tra interpretazione del passato e azione nel futuro individuata da Nietzsche nel suo celebre scritto *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Proprio tale connessione tra interpretazione della Storia e sua rappresentazione, operata attraverso *media* differenti, che incarnano modelli di visibilità diversi, si trova al centro del romanzo volponiano. Tale legame, infatti, è il nucleo attorno a cui si sviluppa l'intera riflessione del personaggio di Subissoni, la quale ha come fine l'uscita dall'impasse che come intellettuale egli sente di fronte al divenire storico, su cui non sa incidere e che lo spinge a rifugiarsi nell'immagine rassicurante e utopica di Urbino o in un passato grandioso, rimpianto perché irripetibile.¹⁶⁹ Proprio i diversi atteggiamenti del protagonista nei confronti degli eventi storici possono essere letti, quindi, secondo la categorizzazione nietzschiana che distingue tre diversi tipi di approccio verso il passato:

¹⁶⁸ GIULIANO GRAMIGNA, *Il nuovo romanzo di Paolo Volponi*, cit.

¹⁶⁹ La sovrapposizione di epoche storiche de *Il sipario ducale*, a cui fa riscontro la giustapposizione di linguaggi, è definita da Zinato come una «componente strabicamente storiografica [che] consiste nel collocare la vicenda all'incrocio fra Rinascimento e contemporaneità, al punto in cui la genealogia dei nobili di Urbino, gli Oddi-Semproni, e l'orgoglio cittadino anarchico e repubblicano di Subissoni incontrano le bombe di Milano, la "Strage di Stato", amplificata ad arte dal teatrino dei media audiovisivi» (EMANUELE ZINATO, *Volponi narratore e poeta del cronotopo italiano*, cit., p. 16).

La storia compete al vivente sotto tre aspetti: lo riguarda, quale essere attivo e che ha aspirazioni, quale essere che conserva e che venera, quale sofferente e bisognoso di liberazione. A questa triplicità di rapporti corrisponde una triplicità di tipi di storia: nel senso che è permesso distinguere una specie di storia *monumentale*, una *antiquaria* ed una *critica*.¹⁷⁰

Per ciascuno di questi tipi, Nietzsche individua rischi e vantaggi propri di ogni approccio, mettendo in luce come la storia abbia un ruolo utile per la società solo nel momento in cui la sua interpretazione spinga all'azione e non, invece, la inibisca. La questione della possibilità di un coinvolgimento diretto e attivo nelle vicende storiche è il problema di fronte a cui è posto, fin dalle prime pagine del romanzo, Subissoni, il quale, rievocando il gesto giovanile con cui scrive sulla collina delle Vigne sotto le mura di Urbino la sua invettiva contro l'Italia unita, sembra proprio rimpiangere la capacità, ormai perduta, di passare dalla meditazione della storia –prima dell'impresa legge ad alta voce Cattaneo– all'azione politica, secondo un approccio che, con Nietzsche, è possibile definire appunto critico.¹⁷¹ Nell'immagine di Subissoni ragazzo che, infiammato dagli insegnamenti di Cattaneo e Pisacane, ma anche Leopardi e Manzoni, porta avanti la propria battaglia contro un'unità nazionale oppressiva all'interno della città di Urbino si possono ritrovare i tre tipi di storia nietzschiana, quando essi siano sprone positivo all'azione: il passato monumentale, a cui i modelli politici e culturali di Subissoni appartengono, ispirano al giovane ammirazione che si concretizza, però, in emulazione –«l'illimitata emulazione»¹⁷²

¹⁷⁰ FRIEDRICH WILHELM NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1974), in ID., *Opere 1870-1881*, Roma, Newton & Compton Editori, 1993, p. 344.

¹⁷¹ Il desiderio di tornare a coniugare meditazione sulla storia e azione politica, al fine di poter assumere un ruolo attivo nella società, anima Subissoni dalle prime pagine e guiderà, infatti, il suo percorso che culminerà con la partenza verso Milano. Questa evoluzione, che lo porta ad unirsi di nuovo alla lotta politica, sembra essere profetizzato dal protagonista proprio in apertura di romanzo, nel momento in cui rievoca il proprio gesto giovanile: «Sono stato un uomo d'azione, io! [...] E non è detto che non lo possa ancora essere!» (PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 8).

¹⁷² *Ivi*, p. 9.

che gli ispira Cattaneo— e in analisi critica del presente dell'Italia. La battaglia politica che egli intraprende, inoltre, è condotta nella piccola patria urbinata, della quale, con atteggiamento antiquario, vuole preservare la tradizione di centro politico e culturale, pur nel riconoscimento della necessità di un'azione riformatrice e non solo di conservazione del passato. Tale momento felice, che coniuga analisi storica e azione diretta al futuro, tuttavia, non si ripeterà più per Subissoni, se non parzialmente solo alla fine del romanzo con la decisione di andare a Milano, di cui l'esito è tuttavia ignoto.

Di fronte alla difficoltà non solo ad interpretare gli eventi, ma soprattutto ad agire su di essi, il protagonista, infatti, dismesse le armi al ritorno dalla guerra di Spagna, si rifugia nella dimensione rassicurante e ovattata di Urbino, di cui sente allo stesso tempo il carattere asfittico e il fascino per il suo modello di ordine e armonia rinascimentale. Nei giorni successivi alla strage di Piazza Fontana gli unici momenti di serenità per Subissoni sono, infatti, quelli passati nei bar o nelle strade di Urbino dove, la mattina presto, incontra la gente della propria città intenta alle faccende quotidiane e in tale dimensione di provincia laboriosa e quieta egli cerca pertanto di eludere il pensiero degli eventi tragici che scuotono l'Italia, rifugiandosi in una consonanza con i propri concittadini che non è quel legame tra intellettuale e società verso cui lo sollecita la compagna Vivés, ma, bensì, dismissione del proprio spirito critico e antagonista alla ricerca di un pacificante senso di appartenenza con la propria comunità.

Tutto funzionava come il giorno prima e le notizie nuove entravano nel circolo senza arrestarlo. I titoli dei giornali confermavano quel che aveva detto la TV la sera prima. Ma l'interesse di Subissoni era soprattutto per quell'alveare che si rimetteva in moto. [...] Milano e la sua strage erano ben lontani e anche giudicati: soprattutto l'inutilità di quelle grandi platee e di quei ballerini. Avanzò di più verso il bancone e la gente dopo aver bofonchiato qualcosa sulla contraddizione tra storia e TV, ritornò verso il centro della sala a ondeggiare per l'effetto piacevole della socialità.¹⁷³

¹⁷³ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 115.

Urbino è per il personaggio un rifugio dalle vicende politiche italiane, che lo turbano perché difficilmente interpretabili, e insieme dimensione in cui è ancora possibile un rispecchiamento tra sé è la storia, lontano dalle mistificazioni televisive, poiché, come scrive Nietzsche riguardo all'uomo antiquario, «la storia della sua città diviene per lui la storia di se stesso»¹⁷⁴ e in ciò egli trova rassicurazione convincendosi «che qui si poteva vivere poiché si può vivere; qui si potrà vivere poiché siamo ostinati, e non è possibile andare in pezzi nel giro di una notte».¹⁷⁵ Milano e la strage di Piazza Fontana incrinano, tuttavia, per Subissoni questa fiducia nella ripetibilità del passato di Urbino, la cui dimensione municipale e il rassicurante distacco dalla Storia, che trascina e distrugge e sembra davvero essere in grado di far andare tutto in pezzi in una notte. La scelta di allearsi con Giocondini e di mettere Oddino a capo della città, per resuscitare la Urbino ducale e tutto quanto essa rappresenta come alternativa politica all'ideale unitario e repressivo, si giustifica, pertanto, in Subissoni con la volontà di proteggere la dimensione urbinata dagli attacchi della Storia. L'anacronismo di tale progetto politico, palesemente inattuabile, è espresso attraverso il richiamo alla finzione teatrale, metafora con cui Subissoni espone a Giocondini il proprio piano.

Il teatro non c'è più in Urbino, – disse Subissoni. – Qualcuno che ne prenda le funzioni occorre. Anch'io mi ci metterò presto. Ci stavo appunto pensando Ih! Ih! Anche perché mi pare che Urbino sia un vero teatro Ih! Ih! Ih! Cioè vero come un teatro –. Sospirò e batté le mani: –Cosa c'è di più vero di uscire dall'ordine e di fare un discorso diverso? [...] Recitiamo noi nel nostro teatro... magari agli ordini del... giovane Oddi, che sarà sempre meglio di un governo centrale; anche perché alla fine potremmo sempre piantargli un coltello nella gola.¹⁷⁶

¹⁷⁴ FRIEDRICH WILHELM NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, cit., p. 348.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 194.

La definizione di Urbino come quinta teatrale, già nel titolo del romanzo, è funzionale ad esprimerne la dimensione statica e lontana dal divenire storico e, quindi, sottolinea la natura artificiale, perché congelata in un passato tenuto in vita a fatica e artatamente, dell'ambiente rappresentato. La metafora del teatro, utilizzata qui da Subissoni per esprimere il proprio progetto politico, assume, invece, un significato assai diverso, in quanto proprio la finzione che è connaturata a tale linguaggio garantirebbe al protagonista di poter assumere il ruolo attivo di attore e di regista insieme e, quindi, di guidare i fatti. Di fronte alle trame politiche che hanno portato alla strage di Milano, la quale Subissoni non riesce a interpretare né collocare storicamente, quindi di fronte ad una loro invisibilità, la risposta del vecchio anarchico è nel ricorrere anch'egli al complotto contro Oddino e Giocondini come strumento di azione politica e al teatro come forma di rappresentazione la quale, specularmente al mezzo televisivo, crei un palcoscenico che, per quanto fatto di discorsi e immagini fittizie, sia spazio per una reale manipolazione sugli eventi. Di fronte al teatrino della storia, Subissoni sembra affermare che solo il conformarsi a tale estetica della finzione possa garantire a lui un ruolo che non sia di voce sempre all'opposizione e, dunque, inascoltata. Durante l'incontro con il conte Oddino, in cui Subissoni tenta di convincere inutilmente il giovane ad aderire al proprio progetto, il vecchio professore spiega, infatti, che «basterebbe qualcuno che urlasse di più, fuori e dentro qualunque rappresentazione, che tutti si metterebbero ad ascoltarlo e anche a seguirlo, se questi si muovesse... pur con barba finta, con corona, o sciabola o scettro industriale, ruota o carrucola che fosse».¹⁷⁷

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 232.

Il sipario ducale urbinato e la concezione del potere come finzione teatrale –al cui funzionamento è necessario un fantoccio come il giovane Oddi che assuma il ruolo di reggente, come è per i capi del racconto calviniano– si rivelano tuttavia, al fine, soluzioni fallimentari, poiché il conte non si lascia manipolare da Subisconi ma, ancor più significativamente, perché il passato antiquario che Urbino rappresenta si dimostra incompatibile con un'efficace azione politica. Tale rifiuto della dimensione artificiale del «sipario ducale» chiude il romanzo e sembra affermare la necessità di abbandonare le mura urbinato e il loro mito regressivo in favore del trasferimento a Milano, la cui immagine viene invece a coincidere un progetto di coinvolgimento attivo, ormai libero da nostalgie e furori aristocratici, nella lotta politica. Va notato, tuttavia, che il personaggio di Subisconi indugia a più riprese nel piacere di sentirsi parte della propria comunità cittadina e guarda, fino quasi a fine di romanzo, al modello del ducato di Urbino con tanta convinzione e trasporto al punto che sarebbe sbagliato leggere il suo liberarsene con un gesto finale come una totale squalifica del loro potenziale positivo. Un atteggiamento più sfumato e duplice, infatti, si ritrova anche nel giudizio di Volponi sulla propria città ed è proprio tale posizione che potrebbe giustificare la difficoltà per Subisconi ad abbandonare il mito di Urbino, specularmente a quanto avviene per il suo autore.¹⁷⁸ Alla mitografia della città, infatti, coincide un principio di ordine ed armonia, che si esprime tanto nella sua architettura che

¹⁷⁸ Tale doppiezza del mito di Urbino all'interno della riflessione volponiana è messa in luce da Zinato, il quale scrive: «Volponi, dirigente industriale e scrittore ben radicato nell'età della nostra repentina modernizzazione, giudicò insomma per tutta la vita strabicamente il proprio tempo, traguardandolo da un sipario montefeltresco e ducale, come attestano le stupende raffigurazioni di Urbino, ibride di poesia, pensiero, pittura e architettura, onnipresenti nella sua scrittura. Egli riprende e complica il mito di Urbino: lo ripropone come modello di utopica intesa tra natura e cultura, ritrova un Principe rinascimentale in Adriano Olivetti, ma percepisce al tempo stesso Urbino e la provincia appenninica come emblema di ciò che, nell'inconscio politico e nel nostro passato illustre è ormai inerte e mummificato» (EMANUELE ZINATO, *Volponi narratore e poeta del cronotopo italiano*, «L'Ulisse. Rivista di teorie, arti e scritture», 14, 28 febbraio 2014, p. 17).

nel progetto politico dei Montefeltro e rappresenta perciò per Volponi un modello utopico che egli vuole credere ancora vivo e attuabile. Il teatro, se da una parte esprime chiusura e artificiosità, è tuttavia anche il linguaggio artistico che meglio esprime questo ideale, non solo in virtù della tradizione teatrale rinascimentale e delle connessioni tra città e palco a livello di metafore e di funzione politica di quest'ultimo, ma anche per il principio di simmetria e rispecchiamento che evoca e, quindi, di un'idea di finzione significativa, al contrario di quella televisiva. Forma della città e forme della rappresentazione servono ad esprimere l'ideale urbinato, conferendo al visibile il tratto del disvelamento, tanto che Urbino nelle parole di Volponi viene descritta attraverso una metafora che rende la città emblema di quella freschezza e facilità di rappresentazione che sembra invece impossibile al di fuori della sua armonia, non toccata dalla Storia: «meraviglioso paesaggio, esso stesso pagina e lingua, verbo e struttura di ciò che felicemente con tutta la testa fresca e pulita si scrive».¹⁷⁹

Tale limpidezza, tuttavia, è un falso a cui Volponi, e con lui il protagonista del romanzo, possono credere solo a patto di rinunciare ad una lettura critica della storia e al proprio ruolo attivo di intellettuali. La descrizione di Urbino appena citata, infatti, si trova in un più ampio scritto in cui Volponi analizza le opposte tendenze che lo portano da un lato a desiderare di isolarsi nella dimensione priva di tensioni e conflitti di Urbino, di cui, tuttavia, riconosce il carattere «vuoto e regressivo»¹⁸⁰ e l'atmosfera asfittica, e, dall'altro, a

¹⁷⁹ PAOLO VOLPONI, *Taccuino. In 3^a persona*, in GIAN CARLO FERRETTI, EMANUELE ZINATO, *Volponi personaggio di romanzo*, cit., p. 73.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 76. La polarità Urbino-Milano secondo cui si struttura questa confessione privata dell'autore riproduce anche una geografia di tensioni e sentimenti secondo cui si struttura la personalità di Volponi, in tensione tra desiderio di isolamento e regressione nella vita di provincia e necessità di una partecipazione militante alla vita politica e culturale italiana. Urbino è per Volponi emblema di una dimensione in cui uomo e spazio, vita individuale e tempo storico si armonizzano tanto che ne scrive: «Li sono immediatamente dentro

dover fare i conti con il senso del dovere che lo sospinge indietro verso Milano, città in cui non trova una dimensione a sé congeniale, eppure unico luogo dove può assolvere al proprio ruolo di uomo di cultura. Il contrasto, che non è componibile da parte dell'autore,¹⁸¹ sembra tuttavia risolto in favore di Milano nella finzione romanzesca, sebbene, come già sottolineato, il romanzo presenti un finale sufficientemente aperto, tale da lasciare spazio a dubbi riguardo un esito ingenuamente positivo in cui Subisconi sconfigge Oddino e parte per la rivoluzione.

L'incontro con Oddino rivela tuttavia al professore la vera natura di Urbino, con il suo clima asfittico e i suoi gretti giochi di potere, chiusi in un orizzonte provinciale fieramente estraneo ai rivolgimenti storici, come dimostra il fastidio delle zie del giovane verso l'intrusione della notizia delle bombe nella loro vita quieta e borghese: «Milano, Milano! Ma cosa vogliono a Milano!».¹⁸² La fuga di Subisconi dalla propria città è, dunque,

e per intero nella verità di Urbino, come con tutto il passato e la memoria dentro la sua storia e cultura, leggenda e cronaca, sono riconosciuto e disteso» (*Ivi*, p. 73). La fusione pacificante con la propria città natale è però resa impossibile dal richiamo che Milano, con tutto quanto significa nei termini di attivo coinvolgimento nella società e nella storia, esercita su di lui guastando irrimediabilmente la possibilità di godere della dimensione urbinata perché sentita come colpevole evasione: «m'invade il comandamento di una esistenza attiva a Milano: il dolore di mancarlo forse anche per la mia scarsa e volontà di prepararmi e realizzare un ruolo civile e produttivo» (*Ivi*, p. 74).

¹⁸¹ Se per Subisconi il romanzo si chiude con la partenza per Milano, questo non significa tuttavia una totale liquidazione del mito di Urbino. Giulio Bollati, in una lettera a Volponi del 6 dicembre 1974 nella quale esprimeva le proprie entusiastiche opinioni sul romanzo in seguito alla lettura delle bozze mandategli dall'autore, notava infatti riguardo al finale: «“A Milano, a Milano!”», grida il grande guercio, deponendo il sogno messianico in cui tuttavia crede, che Urbino –la sua, la mitica, ma anche quella dell'incredibile marchese [intende il conte Oddo]– abbia vere chances di rimontare la storia come il salmone il torrente. [...] il vecchio Sparafucile, pur senza rinnegare le sue mirabili farneticazioni antiunitarie, parte verso la metropoli, dove solo si decidono le sorti» (in EMANUELE ZINATO, *La «bandiera leopardiana»: due lettere di Giulio Bollati su «Il sipario ducale»*, cit., p. 259). Una più profonda e sofferta contrapposizione tra la dimensione urbinata e quella metropolitana di Milano caratterizza, invece, l'esperienza personale di Volponi, il quale scrive: «Devo trovare una ricomposizione sopra le pene e le colpe, sopra i torti e le indulgenze. A Milano dovrei saper restare per lottare studiando e scrivendo sistematicamente, dibattendo e lavorando con i compagni, ampliando un centro di ricerca culturale e politica. A Urbino lottare perché non sia solo bello e vuoto, distinto e alimentato» (PAOLO VOLPONI, *Taccuino. In 3ª persona*, cit., p. 76).

¹⁸² PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit. p. 34.

da mettere in connessione con un senso nuovo della storia che egli acquisisce grazie all'esempio di Vivès e all'incontro con gli studenti universitari.¹⁸³ È stato già analizzato quanto la figura della compagna incarni un modello di intellettuale politicamente attivo, che sappia parlare alla società e sia in grado di porsi criticamente di fronte ai mezzi di comunicazione, in primo luogo quello televisivo. Il suo atteggiamento, infatti, è del tutto coerente con quello che Eco, in quegli anni, auspicava assumessero gli intellettuali, proprio in considerazione della necessità ad assolvere a un ruolo critico in senso nietzschiano nei confronti della storia. Prendendo spunto da uno scritto di Vattimo, Eco dichiara come la situazione individuata da Nietzsche di «consunzione di una civiltà [...] per la estrema consapevolezza di quello che è avvenuto»,¹⁸⁴ nonostante la distanza temporale, descriveva ancora bene la società degli anni Sessanta. Ciò era dovuto al numero di notizie sempre crescenti diffuse dagli organi di informazione di massa, i quali riducevano le possibilità di riflessione sugli eventi, che si susseguivano vorticosamente rendendo così difficile la percezione di uno sviluppo cronologico e la capacità di istituire gerarchie e connessioni tra i fatti e di collocarli, dunque, in un discorso significativo. La perdita di senso della storia, che la comunicazione massmediatica imponeva alla società poteva essere arginata, secondo Eco, solo qualora gli intellettuali avessero assunto un ruolo critico, rifuggendo da una facile

¹⁸³ L'esempio di Vivès è sprone fondamentale perché Subisconi decida di prendere di nuovo parte attiva alla lotta politica e questo è vero soprattutto dopo la sua morte. È lo spirito della compagna, infatti, che il professore ritrova tanto negli studenti che si recano a trovarlo durante la notte di veglia funebre, che in quelli che con lui discutono aspramente nei bar e anche nella figura di Dirce, la giovane prostituta scappata dal palazzo di Oddino e rifugiata presso di lui. Anche il gesto con cui Subisconi sancisce la propria decisione di lasciare Urbino porta il segno di Vivès: la scritta che lascia sul muro della propria stanza nel primo giorno del nuovo anno –«I gennaio 1970. Riparto un'altra volta per scampare alla stessa peste. Qui dentro non sarebbe mai giunta, ma sono io che debbo andare a curarla» (*Ivi*, p. 257)– è fatta con un mozzicone di matita che apparteneva alla donna. Se la prima azione politica del vecchio anarchico era stata scrivere contro l'unità sulla collina delle Vigne, questo ultimo messaggio, scritto con la matita di Vivès, assume il significato di un passaggio di testimone e di una rinnovata giovinezza politica.

¹⁸⁴ UMBERTO ECO, *I nichilisti fiammegianti*, in ID., *Apocalittici e integrati*, cit., p. 362.

intransigenza nei confronti di un mezzo di comunicazione in rapida diffusione e, dunque, sempre più cruciale per l'interpretazione dell'uomo sugli eventi.¹⁸⁵ Ecco che, dunque, seguendo l'analisi di Eco, interpretazione critica della storia e del mezzo televisivo devono convergere nella figura di un intellettuale il quale voglia incidere sulla società e proprio questa doppia analisi su fatti storici e loro rappresentazione mediatica, sentita come preliminare ad ogni intervento attivo sulla storia, si ritrova nel personaggio di Vivés, la quale dimostra consapevolezza che l'utilità della storia è tale solo nel momento in cui essa divenga spinta all'azione e al cambiamento.¹⁸⁶

Il rifiuto che Subissoni oppone ad ogni confronto con il mezzo televisivo può essere pertanto connesso alla sua incapacità a leggere la storia in maniera critica e, dunque, a partecipare attivamente ad un dibattito politico che non analizzi il presente solo per trarne spunto per sdegnose lamentazioni sulla decadenza dei tempi, ma che senta il dovere di liberare l'uomo, come scrive Nietzsche, perché bisognoso e sofferente. Se, come già sottolineato, il giudizio sulla televisione non è mai positivo ne *Il sipario ducale*, poiché essa è piuttosto sentita come un linguaggio con cui l'intellettuale ha il dovere di confrontarsi

¹⁸⁵ Gli effetti che l'informazione di massa ha sulla società moderna, se non sono interpretati da Eco nel senso di un'inarrestabile deriva che porti alla fine di qualunque senso storico, sollevano tuttavia questioni riguardanti l'effettiva capacità dei telespettatori di fare fronte criticamente al proliferare dei discorsi mediatici. L'intellettuale deve quindi essere insieme disponibile ad un confronto con i nuovi mezzi e tuttavia conscio dei loro effetti negativi: «L'uomo dell'universo dell'informazione non è affatto un uomo rigenerato e fatto libero: è –geneticamente parlando– un “mutante”, un uomo per il quale andranno configurati nuovi ideali di umanità e di formazione, nuovi sistemi di valori e individuate nuove vie di liberazione. [...] La funzione dell'uomo di cultura è proprio questa [...] stabilire se vi siano, nell'ambito della civiltà attuale, delle vie operative per agire culturalmente su questo mutante-uomo. Qualsiasi altra posizione è radicalmente equivoca» (*Ivi*, p. 364.)

¹⁸⁶ La lucidità che Vivés esibisce di fronte alla crisi politica apertasi con l'attentato alla Banca dell'Agricoltura di Milano è da ricondurre alla sua doppia attività di riflessione critica a progettazione politica che è rilevato da Giuliano Gramigna quale tratto caratterizzante dell'identità positiva del personaggio: «In Vivés si manifesta, invece, il codice «doppio» della azione e dell'immobilità meditativa. I termini non sono affatto contrastanti. Vivés si prepara ad agire sulla storia (e lo farebbe se la morte non la cogliesse) e agisce effettivamente sul racconto, soprattutto attraverso la sua capacità di concentrazione, il suo «fermarsi» in una ragione insieme speculativa e civile, il suo voler sapere per operare» (GIULIANO GRAMIGNA, *Il nuovo romanzo di Paolo Volponi*, cit.).

criticamente, è tuttavia da rilevare come i due incontri tra il professore e gli studenti universitari, entrambi cruciali nel processo di avvicinamento alla società e di ripensamento delle proprie posizioni, avvengano a margine della visione del telegiornale, a cui Subissoni e altri avventori del bar partecipano e che poi commentano insieme. La negoziazione sul senso degli eventi che la TV diffonde avviene in questa versione popolare e svilita di caffè illuminista, in cui lavoratori e studenti avviano un dibattito politico che nasce proprio dalla visione delle immagini televisive, le quali sembrano poter svolgere, dunque, come nelle analisi di Vivés, un ruolo politico nel momento in cui siano lette criticamente e in una dimensione collettiva. Subissoni, durante questi episodi, si rivela incapace di inserirsi nel dibattito proprio a causa del suo approccio verso la storia che, quando non è in funzione della conservazione del mito di Urbino, è schiacciato da una lettura monumentale di un passato glorioso e incommensurabile a quello che per lui è lo squallore dei tempi moderni, con i suoi ballerini anarchici e intervalli televisivi. Alla sua incapacità di liberare il presente dal peso degli eventi passati coincide, poi, il suo parlare per metafore e trasfigurare la cronaca attraverso immagini letterarie, atteggiamento che ha come risultato la perdita di vista del bersaglio politico immediato, a causa della volontà di leggere la storia come ripetizione di soprusi e sconfitte, a cui è impossibile sottrarsi. Il filtro letterario che Subissoni applica alla realtà diventa, dunque, un freno alla possibilità d'azione, tanto che uno degli studenti lo metterà proprio di fronte alla scelta tra azione e scrittura: «Se vuoi venire con noi, deve stare zitto e marciare [...]. Se non vuole venire stia pure indietro a soffrire, e a scrivere libri sulla sua sofferenza, come tutti i privilegiati. Altri libri che inganneranno il tempo e che aiuteranno i borghesi».¹⁸⁷

¹⁸⁷ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit. p. 212.

La squalifica dell'attività letteraria, la quale non si configura come azione nel senso più stretto del termine, è certo un elemento ricorrente nella critica che i movimenti di quegli anni avanzarono verso gli intellettuali e Volponi riflette di certo nel proprio romanzo tali tendenze. Tuttavia, Subissoni non è un esperto di letteratura e sarebbe perciò una forzatura leggere la sua vicenda nel senso di una rappresentazione paradigmatica del ruolo politico degli scrittori in quegli anni. I suoi interessi, infatti, sono soprattutto di carattere storiografico e anche i modelli letterari di Manzoni o Leopardi sono recuperati in virtù dell'impegno civile di tali autori. La concezione che il professore ha della letteratura diventa per lui filtro che impedisce un'interpretazione progressiva della storia proprio perché ad essa si accosta con quella stessa venerazione per la monumentalità che egli riconosce al passato. Al fondo del suo mancato coinvolgimento nella lotta politica, dunque, vi è sempre la lettura che egli fa della storia e che è, infatti, il vero bersaglio della critica che uno degli studenti gli rivolge:

La storia come ne parla lei sta sopra a un altare: diventa una verità intoccabile, una divinità addirittura... e comincia a dettare... Sa che cosa è alla fine? Questa società! Così com'è, piena di tante verità indiscutibili, sostenute perfino dalla scienza... questa gabbia, per usare la sua parola.¹⁸⁸

La storia per Subissoni è, dunque, quella dell'uomo monumentale di Nietzsche, il quale ricerca un ideale di grandezza e lo assume confondendo «passato monumentale e [...] finzione mitica».¹⁸⁹ Questo innalzare il passato ad esempio inarrivabile, o da replicare in sé senza un'analisi critica sulla mutazione delle circostanze storiche in cui tale modello si vorrebbe replicare, rende impossibile o velleitaria ogni azione politica guidata da un tale

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ FRIEDRICH WILHELM NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, cit., p. 346.

sentire storico. Questa è, infatti, la critica rivolta a Subissoni e al suo modo di porre sopra un altare i propri modelli, esempi per lui insieme luminosi e castranti. Pisacane e Cattaneo sono, infatti, maestri a cui il vecchio anarchico guarda per giungere a rimpiangere un passato di lotta e consapevolezza politica che sembra irripetibile nel presente dell'Italia degli anni Settanta. Se, infatti, Subissoni è fortemente critico verso una storia monumentale dell'Italia unita, la cui retorica mira a nascondere soprusi e prevaricazioni, egli dimostra un simile atteggiamento celebratorio verso i protagonisti della lotta contro l'unificazione sbagliata del Paese. Allo studente che lo accusa, infatti, Subissoni cerca di rispondere spiegando come il proprio interesse vada verso i vinti, gli irregolari, affermando come lui guardi «la storia, non quella del potere, ma quella che sta all'opposizione, in negativo, quella degli sconfitti, di Cattaneo, di Pisacane».¹⁹⁰ Nonostante la bontà dei modelli passati a cui si ispira, il cui insegnamento potrebbe davvero essere utile alla lotta rivoluzionaria, il suo errore sta tuttavia nell'eccessiva venerazione. Che, infatti, questo passato monumentale blocchi per il protagonista ogni possibilità di emulazione, nonostante ne abbia il desiderio, emerge dalle considerazioni di Subissoni sulla parola «rivoluzione» che, caricata dei significati che essa ha assunto nel corso della storia, egli non sente più come propria e, anzi, l'appropriarsene percepito da lui quasi come un sacrilegio:

Dopo Giordano Bruno o Pisacane gli era sembrato sempre indegno e improprio dire «rivoluzione», come se fosse stato usare una cosa d'altri e con loro strettamente connessa e legata. Eppure aveva combattuto per il significato di motti per lui impronunciabili. In quel momento liberante diede la colpa della propria reticenza alla lunga, costante frequentazione della storia, che poteva aver consumato per lui il senso attuale di quelle parole.¹⁹¹

¹⁹⁰ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit. p. 212.

¹⁹¹ *Ivi* p. 239. L'analisi degli eventi politici, sia passati che presenti, si risolve spesso per Subissoni in questioni di semantica e questo dimostra come la sua lettura monumentale tanto della storia che della letteratura convergano e creino per lui un filtro che gli impedisce ogni azione. Se per Vivés, infatti, la lettura dei quotidiani è funzionale a definire la propria strategia politica, volta ad agire sui fatti e quindi tesa verso il futuro, il professore interpreta invece le notizie di cronaca mettendole in relazione con la storia passata, non

L'incapacità a fare proprie parole troppo cariche del peso di un passato monumentale sottolinea, difatti, come un rapporto sbilanciato tra riflessione sulla storia e azione diretta al futuro precluda per Subissoni la possibilità di trarre dai propri modelli un insegnamento che possa essere efficacemente assunto e condiviso con i propri compagni di lotta. Questa tensione tra conservazione della tradizione precedente e azione in avanti caratterizza tanto la riflessione intorno all'azione politica che quella sulle possibilità di rappresentazione letteraria. Nel corso del romanzo Volponi, attraverso il personaggio di Subissoni, evoca, accanto a Cattaneo e Pisacane, anche i nomi di quella letteratura monumentale, come la definisce Nietzsche, che sono per lui modelli inarrivabili di genialità artistica e virtù civili, ossia Dante, Leopardi e Manzoni, ma anche Omero, Cervantes e Foscolo. Se è innegabile il valore positivo di questa tradizione letteraria, per l'autore e dunque anche per il proprio personaggio, la critica rivolta alla figura dell'intellettuale, separato da una società sentita come traditrice di tale passato glorioso, che *Il sipario ducale* porta avanti, sembra mettere in luce non tanto i limiti di tale tradizione, quanto piuttosto una sua lettura in senso monumentale, che si rivela d'intralcio ad un'azione politica efficace e capace di compromessi.¹⁹² Se non si può parlare, infatti, di sfiducia nella letteratura da

per trarne insegnamenti utili all'oggi, ma per ribadire la persistenza di un potere che opprime e mistifica. Leggendo i titoli delle notizie su «l'Unità» commenta: «*Dal profondo cordoglio di Milano un monito e un impegno democratico*. Cominciò a sbuffare per le parole “monito” e “impegno” e continuò a ripetersi per svuotarle sempre di più e sentirle via via acquistare il significato più logoro, mazziniano, risorgimentale da proclama massone, carducciano, liceale» (*Ivi*, pp. 87-88).

¹⁹² La letteratura assume per Subissoni una funzione di filtro attraverso cui egli interpreta i fatti della cronaca come conferma di una progressiva degenerazione culturale e politica e, quindi, viene ad avere lo stesso ruolo inibente, in quanto modello inarrivabile sui cui calcolare la corruzione presente, che ha per lui la storia monumentale. A conferma di ciò, infatti, commentando la notizia della strage di Piazza Fontana egli sovrappone nella propria analisi immagini letterarie e vicende politiche passate con il risultato trasformare la propria invettiva politica in artificio letterario: «[...] A Milano devono sapere che la sciagura è l'Italia, che

parte di Volponi, va tuttavia ricordato come questo romanzo sia nato come una sorta di atto di protesta contro la ricezione negativa da parte di critica e pubblico del precedente *Corporale*, tanto che in un'intervista, alla domanda se *Il sipario* fosse davvero «una sorta di ribellione, un gesto di rabbia», l'autore risponde:

Una cosa c'è stata, perché io sono rimasto, lo debbo dire, molto deluso dalla critica su *Corporale*. Poco dopo, poi, il libro è stato completamente dimenticato e morto perché è venuta fuori *La storia* della Morante, qualche mese dopo, che ha travolto tutto. [...] Io ho avuto come, così, non un gesto d'orgoglio, ma insomma sono stato provocato a dire: «Ma cosa volete? Volete un romanzo strutturato, un romanzo facile, una storia, un *plot* narrativo? Ma lo so fare anch'io». E in pochi mesi ho fatto *Il sipario ducale* proprio come sfida.¹⁹³

Se si tiene dunque conto di come la riflessione sul rapporto tra storia e sua rappresentazione sia al centro dell'opera volponiana, riconoscere nella pubblicazione del romanzo di Morante¹⁹⁴ la ragione alla base della stesura de *Il sipario* assume una rilevanza che va oltre il dispetto per il mancato successo di *Corporale*. Inoltre, mettendo a confronto *La storia* con *Il sipario ducale*, non è solo l'analisi sul rapporto tra narrazioni personali e private e passato monumentale, analizzato nell'ambito della finzione letteraria, ad emergere come punto di convergenza tra i due libri, ma essi sembrano entrare in comunicazione anche per quel che riguarda il problema del rapporto tra scrittori e pubblico. Morante, infatti, con la scelta di scrivere un romanzo popolare e di pubblicarlo in edizione economica, esibiva una forte volontà a parlare ad un pubblico ampio e, quindi, a rifiutare l'isolamento aristocratico della classe intellettuale. Il percorso di Subisconi, che lo porta dalla sua altera e improduttiva solitudine di studioso di storia al coinvolgimento attivo, che

loro dovevano stare con Cattaneo, con Maria Teresa, con la Svizzera, col cardinal Borromeo, con don Rodrigo, con l'Innominato... ma mai con l'Italia, mai...» (*Ivi*, p. 116).

¹⁹³ PAOLO VOLPONI, «*Il fuoco di una certa ricerca*», cit., pp. 73-74.

¹⁹⁴ ELSA MORANTE, *La Storia*, Torino, Einaudi («Gli struzzi»), 1974.

lo spinge a confrontarsi con quegli studenti i quali credeva invece interlocutori impossibili, sembra rispondere, dunque, a quelle stesse esigenze riscontrate alla base del progetto letterario di Morante.

Così come, però, la riflessione volponiana intorno alla dimensione teatrale di Urbino e al possibile atteggiamento critico promosso dal mezzo televisivo non giunge a un giudizio netto, che sia di completa approvazione o condanna verso di essi, anche per quel che riguarda la scelta tra una letteratura popolare e una scrittura meno immediata e fruibile non è possibile riscontrare nel romanzo una posizione netta. *Il sipario ducale* presenta un intreccio romanzesco che difficilmente si riscontra in altre opere volponiane e questa scelta viene spiegata dall'autore come una sorta di provocazione rivolta al pubblico. A sostegno di questa interpretazione va notato come Volponi assuma in maniera esibita, e quindi ironica, i tratti tipici del narratore onnisciente manzoniano, sia nei lunghi *excursus* sulla storia della casata degli Oddi-Semproni, che nella descrizione dettagliatissima del loro palazzo, o nei passi in cui inserisce il proprio commento agli eventi con il tono benevolo tipico degli ammiccamenti di Manzoni ai propri «quattro lettori». Nella seconda parte del romanzo, in cui la metafora del teatro diventa dominante e Subisconi prende contatti con Giocondini per sfruttare il conte Oddino, ai fini del proprio progetto di una Urbino città-stato indipendente, è la letteratura teatrale, con i colpi di scena, i ritrovamenti improbabili, i complotti, ad essere sfruttata come modello per una narrazione d'intreccio. La letteratura tradizionale, nelle sue forme più codificate e convenzionali, è dunque presentata secondo gli stessi tratti di mistificazione propri della TV e del teatro e il suo recupero da parte di Volponi sembra

avere come fine proprio la denuncia contro quella scrittura popolare che Morante sceglie invece per la propria opera.¹⁹⁵

A fronte di questo recupero in senso critico della letteratura d'intreccio, permane nel romanzo lo stile tipico volponiano, fatto di accumuli d'immagini, di catene foniche che, grazie all'accostamento di parole in elenchi apparentemente casuali, illuminano invece un significato originale ed un discorso autentico, in opposizione al linguaggio mediatico attraverso cui si esprime il potere. Questa lingua espressionistica e lirica è limitata quasi esclusivamente al personaggio di Subissoni e alle sue invettive o analisi politiche che, come già messo in luce, si rivelano incapaci di incidere sulla vita politica e, ancor più, di cogliere in maniera critica la realtà dei fatti. La sua immaginazione poetica, che trasfigura gli eventi in racconti di grande impatto letterario, ma di poco pragmatismo politico è, infatti, il motivo per cui Subissoni viene deriso dagli studenti, ma anche per cui spesso la compagna Vivés sente di doverne correggere le interpretazioni. La lingua volponiana, prestata al vecchio professore, sembra pertanto rivelarsi uno strumento inutile al fine di una rappresentazione del reale che renda visibili le trame nascoste, le implicazioni taciute, i complotti e, anzi, sembra concorrere, con la sua oscurità, all'isolamento dell'intellettuale-scrittore. L'incomunicabilità che tale linguaggio iper-letterario procura a Subissoni pare essere simile a quello sperimentato da Volponi in seguito all'insuccesso di *Corporale*, la

¹⁹⁵ Il recupero ne *Il sipario ducale* di una forma romanzesca tradizionale che riprenda con uno scarto critico i modi narrativi de *La Storia* di Morante, è sottolineato da Papini, che nota come «per Volponi, anche di fronte a un'evidente consentaneità ideologica [con Morante], contasse tuttavia l'uso di un linguaggio e di una struttura romanzesca che di per sé tentasse di sottrarsi e quindi di sconvolgere le norme precostituite e di per sé portanti del codice linguistico del potere» (MARIA CARLA PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, cit., p. 65). Della stessa opinione è Zinato, il quale rileva come il rimando all'opera di Morante da parte di Volponi vada nel senso di una presa di distanza e allo stesso tempo di un omaggio e ciò si rifletta nello stile doppio de *Il sipario*: «Volponi accolse in modo contraddittorio *La Storia*: da un lato fu infastidito dalla riproposizione della "godibilità" della trama, dall'altro non poté che accoglierne con favore la sfida anarchica. La sua risposta risultò, infatti, anche per questo, sostanzialmente bipartita tra registro ludico e parodico e registro tragico e sublime» (EMANUELE ZINATO, *Volponi*, Palermo, G.B. Palumbo, 2001, p. 47).

cui oscurità ne ha fatto lettera morta. Il linguaggio letterario, dunque, è sottoposto a critica, poiché sebbene produca conoscenza in senso poetico, sembra tuttavia inibire l'azione politica e la scelta a favore di quest'ultima, di contro allo spirito contemplativo-poetico, è sancita da Subisconi con il brindisi con cui accoglie l'anno nuovo e la decisione di partire per Milano: «Evviva il 1970... nuovo... e materiale»,¹⁹⁶ dove materiale sta proprio per tutto quanto si oppone a speculazioni intellettualistiche e solitarie.

Tra l'oscurità della lingua di Subisconi e la limpidezza della letteratura d'intreccio, che potremmo ricondurre all'idea di visibilità, non vi è dunque una scelta in nessuno dei due sensi da parte dell'autore, così come, specularmente, è messa in luce l'inadeguatezza del giudizio di Subisconi sulla televisione, pur senza che essa assuma però un ruolo positivo come ne *La decapitazione* di Calvino; o come l'immagine di Urbino, asfittica e provinciale sul finire di romanzo, rimane pur sempre una piccola patria a cui Volponi guarda positivamente.¹⁹⁷ Lo strabismo, rilevato da Zinato a proposito dell'analisi storiografica de *Il sipario*, sembra caratterizzare pertanto anche la riflessione volponiana sul concetto di visibilità. Assume i tratti della rappresentazione allegorica, infatti, la cecità di Subisconi, sempre rappresentato come una sorta di giano bifronte, che, mentre tiene l'occhio sano fisso sulla realtà, ruota a vuoto quello ferito e inutilizzabile, a rivolgerlo in una posa

¹⁹⁶ PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, cit., p. 256.

¹⁹⁷ *Il sipario ducale*, sebbene Volponi ne definisca lo stile come il risultato di un atto di stizza verso il gusto del pubblico per romanzi tradizionali che egli cerca di compiacere quasi con compatimento, non rinnega tuttavia lo stile chiuso tipico della scrittura volponiana. Che il romanzo esibisca una tensione, attraverso l'innesto di una scrittura allegorica e a tratti lirica su un impianto narrativo d'intreccio, è quanto è messo in luce da Gramigna: «Sebbene, in un colloquio con Lorenzo Mondo, Volponi abbia collocato alla radice de *Il sipario ducale* un "risentimento verso la critica" e una sfida ("volete il romanzo tacile, capite solo quello? Eccolo qua..."), il libro in realtà non rinnega per nulla *Corporale* con la sua magmaticità e i suoi tormentati e necessari sperimentalismi [...]. Insomma: *Il sipario ducale* non è, a dispetto delle apparenze, né un romanzo tradizionale, cioè antisperimentale, né un romanzo semplice, cioè senza volume» (GIULIANO GRAMIGNA, *Il nuovo romanzo di Paolo Volponi*, cit.).

introspettiva verso di sé e verso il passato¹⁹⁸ –e non sarà un caso che gli studenti lo invitino a bendarlo per poi seguirli nella lotta, ad esprimere in maniera metaforica la necessità di abbandonare una posizione ombelicale. Ferretti, nella quarta di copertina, parla per *Il sipario ducale* di «programmatico, atteggiamento di distacco-partecipazione critica dello scrittore» e di «attive contraddizioni, in una tensione di ricerca implacata e feconda», definizioni che mettono in evidenza come la forza del romanzo stia proprio nell'esibire i contrasti senza alcuna volontà di pacificazione. Se, infatti, è stato evidenziato come dalla scrittura di questo romanzo emerga quella vitalità propositiva che animava Volponi tra il 1974 e il 1975 e che egli esprime attraverso il percorso di rieducazione politica di Subissoni, è tuttavia innegabile che queste forze positive emergano come risposta precaria e faticosa ad una crisi politica e letteraria, che sarebbe esplosa sulle pagine de *Le mosche del capitale*. È in considerazione di ciò che in questo romanzo, definito da Zinato come «guerriglia testuale» e «appassionata resistenza»,¹⁹⁹ il ruolo politico della visibilità, intesa nel senso rappresentazione come esibizione, tanto dei *media* che della letteratura, viene sentito come fortemente ridotto, quando non pienamente mistificatorio. Permane, tuttavia, in questo romanzo la fiducia nell'efficacia di un rapporto critico, che permetta di scavare sotto le rappresentazioni che il potere diffonde di sé –siano i telegiornali che sostengono la logica di Stato o le finzioni teatrali della corte Urbinate di Oddino. Anzi, proprio tali

¹⁹⁸ La connessione tra l'occhio cieco di Subissoni e l'incapacità ad analizzare lucidamente gli eventi storici è messa in luce da Domenichelli: «L'occhio orbato di Subissoni, quello colpito dalla baionetta italiana a Guadalajara, parrebbe in qualche modo indicarne un'incapacità di vedere, e anche un'incapacità a distaccarsi dalla sua stessa storia che è dunque inutile, è anzi diventata la storia, anch'essa inutile e piatta, tutto è passato inutilmente» (MARIO DOMENICHELLI, *La guerra civile spagnola nella letteratura italiana, per poche tracce*, cit., p. 344).

¹⁹⁹ EMANUELE ZINATO, *Volponi narratore e poeta del cronotopo italiano*, cit. p.17.

mistificazioni, come sottolinea spesso il personaggio di Vivés, sono strumentali a svelare i meccanismi del potere, qualora di queste immagini si abbia una lettura critica e militante.

A fronte di questo sospetto verso la narrazione televisiva, che ha valore politico solo se considerata da una posizione antagonista, il racconto calviniano *L'ultimo canale* presenta invece una totale sfiducia nella TV come mezzo di interpretazione del reale. A separare la stesura de *La decapitazione* e *L'ultimo canale* sono quindici anni in cui la vita politica italiana è stata dominata da stragi e complotti, teorie cospiratorie e segreti, raccontati per tanta parte attraverso immagini televisive che assumono in quegli anni, come emerge anche dal romanzo di Volponi, una funzione più spesso mistificatoria che rivelatrice. Il fatto che Calvino decida di non proseguire nel proprio progetto di romanzo, di cui le quattro parti de *La decapitazione* sono solo un abbozzo, è certo da connettere al timore provato dall'autore che la propria opera, mal interpretata, urtasse la sensibilità comune, in quanto negli anni della Brigate Rosse un mondo utopico di politici decollati ritualmente poteva assumere i tratti pericolosi dell'apologia di reato. Tuttavia, il profondo mutamento nel giudizio che quest'ultimo racconto esprime sul ruolo del mezzo televisivo e sulle connessioni tra visibilità e azione politica sembra fornire un'ulteriore giustificazione alla decisione di Calvino di non proseguire nella stesura di un'opera, la quale sembra essere profondamente legata ad un momento di entusiasmo, come già messo in luce, che ebbe però breve durata.

Lo iato che distanzia irrimediabilmente il contesto politico dei due racconti emerge dalle diverse funzioni che la violenza assume: dall'uccisione rituale, quindi esibita e visibile, dei capi, si passa all'attentato come atto attraverso cui il protagonista vuole far letteralmente sparire i politici, cancellandone la presenza che offusca quell'ultimo canale, in cui sarebbe invece possibile andare oltre gli «involucri della vana apparenza come

spoglie sovrapposte di una cipolla multicolore».²⁰⁰ Dietro le immagini, infatti, si nasconde per il protagonista il «vero programma»,²⁰¹ ossia quella «storia coerente e motivata in tutta la sua serie di cause ed effetti»²⁰² che egli è convinto si stia svolgendo al di là delle mistificazioni televisive.

Come *Il sipario ducale*, anche il racconto calviniano è dominato da quella che Ceserani definisce come «immaginazione cospiratoria», di cui distingue tre diverse tipologie in connessione ai rispettivi contesti storici a cui essa è connessa.²⁰³ Ceserani parla di una fase legata a regimi monarchici e a congiure di corte, alla quale si potrebbe ricondurre il complotto di Subisconi e Giocondini contro Oddino; quindi di una fase tipica delle società moderne in contesti rivoluzionari, in cui la cospirazione è necessaria ad un processo di democratizzazione, come nella Russia dei gruppi populistici evocati ne *La decapitazione dei capi*; in ultimo individua poi una forma «postmoderna e paranoica delle congiure paventate, reali, ipotetiche, sovra-determinate, espresse da gruppi segreti e misteriosi, che si presume obbediscano a logiche di puro potere»²⁰⁴ a cui appartengono tanto il racconto volponiano della strage di Piazza Fontana che i complotti di cui è bersaglio, ma anche autore, il protagonista de *L'ultimo canale*. Egli, infatti, viene arrestato perché ritenuto responsabile di un tentato attacco ai Capi di Stato, di cui vuole cancellare la

²⁰⁰ ITALO CALVINO, *L'ultimo canale*, cit., p. 296.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ivi*, p. 295.

²⁰³ Cfr. REMO CESERANI, *L'immaginazione cospiratoria*, in *Cospirazioni, trame: Quaderni di Synapsis II*, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati, Bertinoro 26 agosto-1 settembre 2001, a cura di Simona Micali, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 7-20.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 7.

vista, stando alla sua dichiarazione stravolta, a colpi di telecomando, più probabilmente di arma da fuoco. Se arriva tuttavia a tale gesto, è in conseguenza di un complotto ordito dal mezzo televisivo, forse in combutta con un potere difficilmente identificabile in un individuo o gruppo precisato, di cui si sente bersaglio e che, attraverso la trasmissioni di «immagini superflue e intercambiabili»²⁰⁵ mira, egli afferma, a «trarre in inganno e scoraggiare chi come me è convinto che sia l'*altro* programma quello che conta».²⁰⁶ Alla base tanto del complotto di cui è bersaglio il protagonista che di quello che egli ordisce come reazione alla frustrazione subita, vi è, dunque, un problema di visibilità, che deriva dalla mancanza di corrispondenza tra realtà e immagini che di essa sono riprodotte e diffuse e che genera una sfiducia nella rappresentazione come nesso significante tra visibile e invisibile.

Ne *La decapitazione* il controllo sull'autorità politica da parte della società si inverava proprio nell'atto di rendere visibile tale potere, ossia attraverso tanto le mutilazioni, le cerimonie di piazza e le immagini televisive. Inoltre, la natura antropologica e 'vegetale' del potere, esibita nel racconto, permetteva una sua rappresentazione simbolica, inserita in una ritualità ciclica che era garante del nesso tra il significante visibile e il suo significato invisibile. Ne *L'ultimo canale* tale concezione del potere viene a mancare poiché Calvino, come spiega in un proprio articolo a commento del caso *Watergate*,²⁰⁷ è passato da una concezione biologica ad una meccanica del potere, il quale deve necessariamente incarnarsi in personalità politiche sempre diverse senza che tuttavia la sua essenza muti.

²⁰⁵ ITALO CALVINO, *L'ultimo canale*, cit., p. 296.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 295.

²⁰⁷ ITALO CALVINO, *Il potere intercambiabile*, cit., pp. 2257-2261.

Tale perpetuazione del potere, slegato da ogni legame cogente con la personalità dell'individuo che lo esercita, esisteva già all'interno di una concezione biologica, ma è avvenuto tuttavia un cambiamento significativo. Per tale «reggitore supremo», inteso «come presenza impersonale, anonima, intercambiabile»,²⁰⁸ il proprio ruolo non deriva più da una negoziazione simbolica con la propria comunità, ma poggia invece su quella che Calvino definisce il «centro vuoto»²⁰⁹ su cui gravita la società moderna. Proprio questo senso di vuoto che si apre sotto le immagini, non solo del potere, sembra essere alla base della vertigine che colpisce il protagonista de *L'ultimo canale*. La volontà che lo anima di svelare i significati profondi e ritrovare i nessi significanti sotto il proliferare d'immagini è individuata anche nel già citato studio di Ceserani che la associa con l'idea d'immaginazione cospiratoria postmoderna. Riprendendo l'elaborazione di Derrida sull'idea di complotto, Ceserani connette l'atto della congiura, quando esso si svolge in un ambiente in cui dominano gruppi di potere occulti e trame misteriose, «con quello dell'evocazione e dell'esorcizzazione di un fantasma».²¹⁰ L'ipotesi della cospirazione, reale o paventata, risponde in questi contesti storici ad un bisogno di verità la quale si sa irraggiungibile –quindi l'evocazione– eppure, proprio la denuncia di tali disegni nascosti serve a ridurre il potenziale di pericolosità connesso alla loro segretezza, di qui l'esorcizzazione.

Tale lettura del complotto come evocazione dell'invisibile può essere ritrovata proprio nei gesti disperati del protagonista del racconto calviniano, il quale punta il proprio

²⁰⁸ *Ivi*, p. 2259.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ REMO CESERANI, *L'immaginazione cospiratoria*, cit., p. 16.

telecomando-arma non solo sui politici, dai quali spera di evocarne altri migliori di loro, ma anche sulle strade e vetrine della propria città e sulla propria fidanzata in procinto di sposarlo, con la speranza che «forse su un altro canale una coppia identica alla nostra [...] s'accingeva a vivere una vita cento volte più attraente».²¹¹ Se quest'ansia di miglioramento, che genera un senso d'inappagamento continuo, sembra puntare verso una critica alla società dei consumi, che la televisione fornisce costantemente di bisogni indotti, il protagonista del racconto di Calvino non è però semplicemente un uomo reso schiavo dal consumismo, ma la sua ricerca, sempre fallimentare, è da connettere con il desiderio frustrato di una chiave che permetta di stabilire una rete di connessioni e significati tra proliferazione d'immagini e mondo non scritto che sotto di esse si nasconde.

Che negli ultimi anni della propria vita la riflessione critica di Calvino si concentri sul problema della visibilità, emerge tanto da un'opera come *Palomar* che dai testi delle *Lezioni americane*, ben oltre la sezione dedicata espressamente alla visibilità. La società delle immagini, instauratasi soprattutto in seguito alla diffusione del mezzo televisivo, minaccia, nell'opinione dell'autore, la capacità immaginativa che invece la lettura incoraggia e che Calvino sente quale unico mezzo con cui fronteggiare quella perdita di senso che sente gravare sulla società dei *mass media*.²¹²

²¹¹ ITALO CALVINO, *L'ultimo canale*, cit., p. 300. Questo senso di vuoto è ricondotto da Calvino ai mutamenti politici e culturali avvenuti negli anni Settanta, che hanno inciso profondamente sulla realtà con cui tanto la politica che la letteratura devono misurarsi e che egli sente come inadeguate ad esprimere tali cambiamenti: «Oggi [...] provo due sensazioni separate, e sono entrambe sensazioni di vuoto: il vuoto d'un progetto politico in cui io possa credere, e il vuoto d'un progetto letterario in cui io possa credere. Ma a un livello più profondo, sono consapevole che il nodo di rapporti tra politica e letteratura contro il quale abbiamo inciampato nella nostra gioventù non è ancora sciolto; nei suoi resti sfilacciati e logori ancora s'impigliano i nostri passi. Ciò che è avvenuto durante gli anni Sessanta è qualcosa che ha cambiato in profondità molti dei concetti con cui avevamo avuto a che fare, anche se si continua a chiamarli con gli stessi nomi» (ITALO CALVINO, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, cit., pp. 286-287).

²¹² Riguardo alla perdita della facoltà immaginativa conseguente al moltiplicarsi di rappresentazioni visuali trasmesse dai mezzi di comunicazione Calvino si chiede: «quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale

Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili. [...] Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principi né fine.²¹³

Nel dubbio che la stessa vita delle società e delle persone abbia perso ogni consistenza e significato emerge, dunque, come la frammentazione e proliferazione di immagini prodotte dai mezzi di comunicazione di massa non sarebbero una distorsione nella rappresentazione, ma il prodotto di una crisi che va oltre quella del linguaggio visivo. Tale sfiducia, non solo nelle immagini mediatiche, ma anche nell'esistenza di una storia da raccontare, si ritrova nelle riflessioni angosciate del protagonista de *L'ultimo canale*, che esplicita questa sconnessione tra realtà e rappresentazione come derivante da quel un doppio vuoto, politico e di linguaggio, che pesa anche sulla riflessione calviniana dei suoi ultimi anni. L'immagine dei due ponti gettati sul vuoto, con cui il protagonista descrive la spasmodica ricerca della propria storia, attraverso i segnali lanciati oltre lo schermo con il proprio telecomando, mette in luce come la dissoluzione della realtà in immagini non sia sanabile proprio per la mancanza di un qualunque senso da raggiungere:

Il solo rapporto che posso stabilire in questo momento con la mia storia è un rapporto negativo: rifiutare le altre storie, scartare tutte le immagini menzognere che mi si propongono. Questo pulsare di tasti è il ponte che io getto verso quell'altro ponte che s'apre a ventaglio nel vuoto e che i miei arpioni non riescono ad agganciare: due ponti discontinui

in quella che si usa chiamare la "civiltà dell'immagine"? Il potere di evocare immagini *in assenza* continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate? Una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse dalla cultura; la possibilità di dar forma a miti personali nasceva dal modo in cui i frammenti di questa memoria si combinavano tra loro in accostamenti inattesi e suggestivi. Oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non sapere più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo» (ITALO CALVINO, *Visibilità*, in *Lezioni americane*, cit., pp. 91-92).

²¹³ ITALO CALVINO, *Esattezza*, in *Lezioni americane*, cit., pp. 58-59.

d'impulsi elettromagnetici che non si congiungono e si perdono nel pulviscolo d'uno mondo frantumato.²¹⁴

Il nesso di rispecchiamento tra rappresentazione e ordine politico-naturale che era alla base del ruolo positivo svolto dalla visibilità –televisiva e non– ne *La decapitazione* è qui impossibile e, come scrive Belpoliti, «l'abitante della Modernità sperimenta invece la frammentazione dello specchio e la conseguente moltiplicazione delle immagini».²¹⁵ L'unico strumento che resta all'uomo è, come Calvino dichiara in apertura alle sue *Lezioni americane*, la letteratura, seppure la sua efficacia debba costantemente scontrarsi con quella «peste del linguaggio» che per l'autore investe, all'altezza degli anni Settanta, anche la scrittura stessa.²¹⁶ Per quanto in stato di crisi, la letteratura mantiene, infatti, quel carattere di visibilità intesa come disvelamento, il quale permette all'autore di sentirsi dunque «vicino a capire che dall'altro lato delle parole c'è qualcosa che cerca d'uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione».²¹⁷ Quest'ultima immagine di reclusione sembra evocare quella del protagonista de *L'ultimo*

²¹⁴ ITALO CALVINO, *L'ultimo canale*, cit., p. 297.

²¹⁵ MARCO BELPOLITI, *Lo specchio lucido della mente*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., 1995, p. 233.

²¹⁶ Calvino apre le proprie *Proposte per il prossimo millennio* proprio con il riconoscimento di una crisi della letteratura, concomitante all'instaurarsi della civiltà dell'immagine e tuttavia tale rivoluzione dei linguaggi è accolta da Calvino con la fiducia che il «futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici» (ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 1). La consapevolezza dei mezzi propri della scrittura letteraria non mitiga, tuttavia, la preoccupazione dell'autore riguardo alla messa in crisi del suo potenziale espressivo nella società dei *mass media*. Egli identifica tale crisi con l'espressione «peste del linguaggio», a cui lo scrittore ha il compito di reagire al fine «far sopravvivere il linguaggio diretto e concreto, ma il problema è che il linguaggio quotidiano che fino a ieri era la fonte viva a cui gli scrittori potevano ricorrere, adesso non sfugge all'infezione» (ITALO CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in ID., *Saggi 1945-1985*, II, cit., p. 1871). Simili conclusioni si trovano anche nella lezione dedicata all'*Esattezza* in cui Calvino, pur mettendo in connessione diffusione dei *mass-media* e crisi della parola, sposta la propria attenzione da una critica ai primi verso un'analisi delle potenzialità della seconda (cfr. ITALO CALVINO, *Esattezza*, in *Lezioni americane*, cit., pp. 58-59).

²¹⁷ ITALO CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p. 1875.

canale, non solo per la sua condizione di detenuto, proprio in conseguenza del suo strenuo sforzo ad andare al di là del muro delle immagini, ma anche per la scelta di affidarsi alla scrittura come ultimo tentativo per «ristabilire la verità, la mia, se mai qualcuno sarà in grado di capirla»²¹⁸ e, quindi, un rispecchiamento e un legame di senso tra fatti e loro rappresentazione. Come uno sconfitto Dantes, egli ha, infatti, tentato di evadere dal guscio di immagini che lo tengono lontano da quell'ultimo, vero canale, in cui si sta trasmettendo la sua vera esistenza, proprio attraverso un processo di eliminazione che escluda tutte le mistificazioni per trovare, al fine, uno scarto rispetto all'omogeneità del racconto televisivo e che gli indichi una via d'uscita:

Per me ciò che conta nel mondo non sono le uniformità, ma le differenze [...]. Lo so anch'io che a passare da canale a canale l'impressione è di un'unica minestra [...] ma è in quel piccolo scarto che sta il segreto, la scintilla che mette in moto la macchina delle conseguenze, per cui le differenze poi diventano notevoli [...].²¹⁹

Proprio la possibilità di rompere quella «crosta uniforme e omogenea» su cui i «*media* velocissimi e di estesissimo raggio [...] rischiano d'appiattare ogni comunicazione»²²⁰ da cui il protagonista del racconto non riesce a liberarsi, è quanto Calvino riconosce come funzione specifica della letteratura, la quale è «comunicazione tra ciò che è diverso in quanto è diverso, non ottundendone bensì esaltandone la differenza, secondo la vocazione propria del linguaggio scritto».²²¹ L'effetto negativo delle immagini televisive, infatti, non è da ritrovare nell'occultamento della realtà che esse producono, poiché proprio quest'azione di scavo e continua ricerca è per Calvino alla base della

²¹⁸ ITALO CALVINO, *L'ultimo canale*, cit., p. 294.

²¹⁹ *Ivi*, p. 299.

²²⁰ ITALO CALVINO, *Rapidità*, in *Lezioni americane*, cit., p. 45.

²²¹ *Ibidem*.

tensione che anima la ricerca letteraria, la cui rappresentazione non è mai facile rispecchiamento tra mondo visibile e invisibile, ma, piuttosto, sfida all'indicibile.

Nel 1984, anno in cui scrive *L'ultimo canale*, Calvino lavora ad un racconto dedicato alla vista, mai portato a termine, il quale avrebbe dovuto fare parte dell'opera dedicata ai cinque sensi. Negli appunti preparatori all'elaborazione di questo testo egli parte dall'immagine del fungo, del quale non sa identificare se l'intenzione formale sia quella di nascondersi o di mostrarsi. I due opposti obiettivi, tuttavia, si rivelano inscindibili perché strettamente dipendenti: non è possibile, infatti, nascondere ciò che non ha forma visibile e che quindi può potenzialmente essere trovato e, allo stesso tempo, perché qualcosa si renda visibile è necessaria una sua ricerca, che presuppone dunque un nascondimento almeno iniziale. Calvino conclude dunque che «i segni nascosti sono da cercare, come i funghi. Il mondo non è un panopticon ma un pancrypticon. Non il nascosto occulto (viscere, segreto), ma il nascosto con intenzione di essere trovato (tracce, tesoro nascosto)».²²² Tale positività assegnata alla ricerca di quanto sfugge, se è frustrante sconfitta ne *L'ultimo canale*, qui sembra invece essere preservata proprio in virtù dell'assunzione da parte del nascosto di una forma definita, che nella pagina calviniana è assunta dal fungo. La sua forma visibile assume, dunque, la natura di emblema che Calvino riconosce come altamente significante – si considerino, ad esempio, le sue riflessioni nelle *Lezioni americane*, con particolare riferimento al discorso sul cristallo– e che dona all'apparenza visibile quella forza espressiva che invece è persa nel racconto de *L'ultimo canale*, il cui l'universo,

²²² Il testo degli appunti di Calvino, datati 30 novembre 1984 e raccolti dall'autore sotto il titolo *racconto della vista*, è riportato nella sezione di note e notizie *Racconti per «I cinque sensi»* del terzo volume dedicato ai *Romanzi e racconti calviniani* (cit., pp. 124-1215) insieme ad altre notizie relative al progetto che doveva includere cinque testi, ognuno dedicato a un senso. Per un'analisi del progetto intorno al racconto sulla vista mai portato a termine cfr: BIRGITTE GRUNDTVIG, «*Leaning from the steep slope...*» *The fall of the cartographic eye in Calvino's late works*, in *Image, eye and art*, pp. 171-184.

polverizzato in un flusso ininterrotto di immagini, è appunto privo di forma. Ecco che, infatti, invece che le salde mura della prigione di Dantes, di fronte al protagonista di questo racconto si para lo scorrere immateriale del palinsesto televisivo, le cui immagini hanno perso quella forza evocativa in virtù della loro inconsistenza, la quale impedisce quel «processo d'astrazione o meglio [...] estrazione di concretezza da operazioni astratte»²²³ che invece è, per Calvino, alla base della lettura.

Visibilità come condizione necessaria al processo di decodificazione del mondo, al fine di un intervento attivo sul reale, ma visibilità anche come mistificazione che rende arduo, se non impossibile, tale coinvolgimento. Visibilità della violenza come rito in cui il potere viene definito e negoziato collettivamente, ma anche violenza esibita e imposta attraverso atti terroristi e loro rappresentazione mediatica e, allo stesso tempo, resa invisibile da complotti e segreti di Stato. È questa complessità di piani su cui si articola una possibile interpretazioni della funzione politica ed estetica del concetto di visibilità che emerge dai testi di Calvino e Volponi ed è proprio in virtù di questa non linearità di analisi che è impossibile definire una loro posizione pro o contro la televisione, intesa come attore principale nel quadro del mutamento del ruolo della visibilità nella società dell'immagine. Non solo è possibile stabilire una convergenza tra l'elaborazione dei due autori su questi nuclei tematici, ma ad accomunare i testi qui presi in esame è quindi la necessità di un ripensamento del ruolo politico dell'estetica della rappresentazione, tanto televisiva che letteraria fino poi ad includere altre modalità di rappresentazione visiva come il teatro per Volponi e la ritualità sacrificale e carnevalesca in Calvino. Secondo una lettura in senso cronologico, tale convergenza di temi sembra poi svilupparsi nel senso di una crescente

²²³ ITALO CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p. 1871.

sfiducia nei confronti del valore della visibilità, la quale può essere messa in connessione con il complicarsi della situazione politica che, se sembrava promettere una nuova primavera con la contestazione nata nel Sessantotto, arriva a negare poi ogni speranza di rinnovamento democratico con gli anni delle stragi. Se non è certo possibile limitare la lettura di questi testi facendone il barometro delle sconfitte politiche di un decennio, è tuttavia utile mettere in connessione come ad una trasparenza della vita politica, espressa attraverso l'utopia de *La decapitazione*, corrisponda la massima fiducia nel racconto televisivo, e si passi dunque ad una fase intermedia con il romanzo di Volponi, in cui alla difficoltà a ricostruire la realtà dietro la strage di Piazza Fontana corrisponde un atteggiamento critico, ma non del tutto ostile verso il mezzo. La definitiva sfiducia verso le immagini televisive, sentite come sottrazione di realtà e non solo come puro occultamento, si ha poi con *L'ultimo canale*, che con l'immagine di un nevrotico che spara contro schermi e persone, sembra fornire un bilancio sconsolato del decennio precedente, in cui il solipsismo della lotta armata appare replicato nel blaterare televisivo.

Se si è scelto di utilizzare questi tre racconti per ripercorrere l'evoluzione del ruolo politico della visibilità all'interno di un'analisi che metta a confronto rappresentazione letteraria e televisiva, non è per suggerire un'uniformità tra la scrittura di Calvino e Volponi. Quanto si è cercato di ottenere è invece una lettura che, attraverso la comparazione tra testi e autori distanti tra loro, si concentrasse sulle convergenze tra di essi, al fine di mettere in rilievo la persistenza di nuclei tematici in elaborazioni tanto lontane, la quale può trovare spiegazione se si prende in considerazione la collocazione di tali opere nel contesto storico-politico in cui vennero concepite. Pur nella distanza tra le loro posizioni politiche e tra le rispettive scelte poetiche, quanto si è voluto far emergere

dall'analisi di questi testi è la profondità di indagine con cui tanto Calvino che Volponi rifletterono sul ruolo della rappresentazione televisiva, a dimostrazione che l'atteggiamento apocalittico, attribuito agli scrittori italiani operanti nei primi decenni di diffusione del mezzo, è categorizzazione che raramente coglie nel segno della complessità del discorso letterario sulla televisione.

Bibliografia

Fonti primarie

ALBERTO ARBASINO, *In questo stato*, Milano, Garzanti, 1978.

NANNI BALESTRINI, *Tape Mark I*, «Almanacco Letterario Bompiani», 1961, ora in *Gruppo 63. L'Antologia/Critica e letteratura*, antologia a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, critica a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Milano, Bompiani, 2013.

-----, *Tristano. Romanzo*, Milano, Feltrinelli, 1966.

ITALO CALVINO, *La televisione in risaia*, «Il Contemporaneo», 3-4, 3 aprile 1954.

-----, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Torino, Einaudi, 1963.

-----, *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967.

-----, *La memoria del mondo*, Milano, Club degli Editori, 1968.

-----, *Som nadšený*, «Kultúrny život», XXIII, 25, 21 júna, 1968.

-----, *Vittorini. Progettazione e letteratura*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968.

-----, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973.

-----, *Se una sera d'autunno uno scrittore... Autocolloquio di Italo Calvino*, a cura di Ludovica Ripa di Meana, «Europeo», XXVI, 47, 17 novembre 1980.

-----, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.

-----, *Prefazione*, in RAYMOND QUENEAU, *Segni, cifre, lettere e altri saggi*, traduzione a cura di Giovanni Bogliolo, Torino, Einaudi, 1981, pp. V-XXIV.

-----, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, «Bibliothèque Oulipienne», vol. II, 20, 1982, pp. 26-44.

-----, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.

-----, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

-----, *I libri degli altri. Lettere, 1947-1981*, Torino, Einaudi, 1991.

-----, *Prima che tu dica «Pronto»*, Milano, Mondadori, 1993.

-----, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori («I Meridiani»), voll. III, 1994.

-----, *Lettere. 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2000.

-----, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2007.

ALLEN GINSBERG, *Selected poems 1947-1995*, New York, Harper Collins Publishers, 2001.

CORRADO GOVONI, *Poesie 1903-1958*, Milano, Mondadori, 2000.

-----, *Poesie elettriche*, a cura di Giuseppe Lasala, Macerata, Quolibet, 2008.

PRIMO LEVI, *Tutti i racconti*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2005.

ELSA MORANTE, *La storia*, Torino, Einaudi, 1974.

-----, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982.

ALBERTO MORAVIA, *L'Italia di serie B*, «L'Espresso», 18 gennaio 1958.

-----, *Quattro domande agli scrittori italiani sulla televisione*, «Nuovi argomenti», 27, luglio-settembre 1988.

ALDO NOVE, *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1998.

GIUSEPPE PARINI, *Il giorno*, in ID., *Opere scelte*, a cura di Gianna Maria Zuradelli, Torino, UTET, 1961, I, pp. 73-366.

PIER PAOLO PASOLINI, *Che cos'è questo golpe?*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974, poi con titolo mutato in *Il romanzo delle stragi* in ID., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.

-----, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975 ora in ID., *Scritti corsari*, prefazione di Alfonso Berardinelli, Milano, Garzanti, 1990.

-----, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976.

-----, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori («I Meridiani»), II, 1999.

-----, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999.

LUIGI PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1990, II.

ROBERTO SAVIANO, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006.

LEONARDO SCIASCIA, *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978.

PAOLO VOLPONI, *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962.

-----, *La macchina mondiale*, Milano, Garzanti, 1965.

-----, *Le difficoltà del romanzo*, «Le conferenze dell'associazione culturale italiana 1965-1966», XVII, 1966, pp. 27-41.

-----, *La scrittura eversiva*, «Rinascita», 6 ottobre 1967.

-----, *Il sipario ducale*, Milano, Garzanti, 1975.

-----, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978.

-----, *Con testo a fronte. Poesie e poemetti*, Torino, Einaudi, 1986.

-----, *Il diavolo dell'Avvocato*, intervista a cura di Franco Marcoaldi, «L'Espresso», 16 aprile 1989.

-----, *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989.

-----, *Volponi: macché Bossi, il vero politico è Leopardi*, intervista a cura di Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 13 agosto 1993, p. 17.

-----, *Scritti dal margine*, a cura di Emanuele Zinato, Lecce, Manni Editore, 1994.

-----, FRANCESCO LEONETTI, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Torino, Einaudi, 1995.

-----, *Del naturale e dell'artificiale*, a cura di Emanuele Zinato, Ancona, Il lavoro editoriale, 1999.

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

-----, *Parlamenti*, a cura di Emanuele Zinato, Roma, Ediesse, 2011.

Fonti secondarie

SILVIA ACOCELLA, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Napoli, Liguori Editore, 2006.

GUIDO ALMANZI, *Il mondo binario di Italo Calvino*, «Paragone», XXII, 258, agosto 1971, pp. 95-110.

FILIPPO AMBROSINI, *Santorre di Santa Rosa: la passione e il sacrificio*, Torino, Edizioni del Capricorno, 2007.

PIERPAOLO ANTONELLO, *L'entropia del cristallo*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos Y Marcos, 1995, pp. 209-227.

-----, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.

-----, *Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, Torino, Nino Aragno Editore, 2012.

W. ROSS ASHBY, *Can a mechanical chess-player outplay its designer?*, «The British Journal for the Philosophy of Science», III, 9, 1952, pp. 44-57.

MICHAEL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), traduzione italiana a cura di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968.

-----, *The dialogic imagination. Four essays* (1975), traduzione inglese a cura di Caryl Emerson e Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

MARIO BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007.

JEAN BAUDRILLARD, *Simulation and simulacra* (1981), traduzione a cura di S. Faria Glaser, Ann Arbor, The University Of Michigan Press, 1994.

-----, *The perfect crime* (1995), traduzione inglese a cura di Chris Turner, London, Verso, 1996.

MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.

-----, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

DAVIDE BENNATO, *Le metafore del computer. La costruzione sociale dell'informatica*, Roma, Meltemi, 2002.

FRANCESCA BERNARDINI NAPOLETANO, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Roma, Bulzoni, 1977.

PETR BLAŽEK, *L'expulsion du roi de Majáles. Allen Ginsberg et la sûreté de l'état*, «Cahiers du Cefres», 32, 2012, pp. 235-269.

DAVID ALBERT BEST, *Ruralism in central Italian writers 1927-1997*, Ancona, Ancona University Press, 2010.

FILIPPO BETTINI, *Volponi e la scrittura materialistica*, Roma, Lithos editrice, 1995.

GIULIO BOLLATI, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino, (1983) 1996.

JAY DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation: understanding new media*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1999.

GUIDO BONSAVER, *Il mondo scritto. Forme e ideologia della narrativa di Italo Calvino*, Torino, Editrice Tirrenia Stampatori, 1995.

MASSIMO BOZZO, *La grande storia del computer. Dall'abaco all'intelligenza artificiale*, Bari, Edizioni Dedalo, 1996.

PAULINA BREN, *The greengrocer and his TV. The culture of Communism after the 1968 Prague Spring*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2010.

MIMMA BRESCIANI CALIFANI, *Uno spazio senza miti. Scienza e letteratura: quattro saggi su Italo Calvino*, Firenze, Le Lettere, 1993.

CONTARDO CALLIGARIS, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1973.

Calvino negli anni Sessanta, «L'Illuminista. Rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà», XII, 34-35-36, 2012.

ROCCO CAPOZZI, *Leggerezza, scrittura e metamorfosi ne «Le cosmicomiche vecchi e nuove»*, «Rivista di studi italiani», XXI, 2, 2003, pp. 79-103.

SILVIO CECCATO, *Com'è nata la cibernetica della mente*, «Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana 1965-1966», XVII, pp. 7-25.

-----, *La mente vista da un cibernetico*, Torino, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1972.

REMO CESERANI, *L'immaginazione cospiratoria*, in *Cospirazioni, trame: Quaderni di Synapsis II*, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati, Bertinoro 26 agosto-1 settembre 2001, a cura di Simona Micali, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 7-20.

PAOLO CHIRUMBOLO, *Tra coscienza e autocoscienza. Saggi sulla narrativa degli anni Sessanta: Volponi, Calvino, Sanguineti*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2009.

STEPHEN CHUBB, *I, writer, I, reader. The concept of Self in the fiction of Italo Calvino*, Market Harborough, Troubador, 1997.

PIETRO CITATI, *La terra stanca di Calvino*, «la Repubblica», 29 settembre 1993.

Conversazione con Paolo Volponi, a cura di Francesca Santovetti, Carlo Celli e Elisa Liberatori Prati, «Carte italiane», IX, 1, 1988, pp. 1-20.

MARIA CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.

GIANDOMENICO CRAPIS, *Il frigorifero del cervello. Il Pci e la televisione da «Lascia o raddoppia?» alla battaglia contro gli spot*, Roma, Editori riuniti, 2002.

Crisi della ragione. Nuovi modelli nei rapporti tra sapere e attività umane, a cura di Aldo Galvani, Torino, Einaudi, 1979.

Critical terms for media studies, a cura di William J. T. Mitchell e Mark B. N. Hansen, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.

FRANCIS CROMPHOUT, *From estrangement to commitment: Italo Calvino's «Cosmicomics» and «T Zero»*, «Science Fiction Studies», XVI, 2, luglio 1989, pp. 161-183.

SILVIA CUPPINI, *Decorazione e teatro*, in *Architettura dell'eclittismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento. Architettura, tecniche teatrali e pubblico*, a cura di Loretta Mozzoni e Stefano Santini, Napoli, Liguori, 2010, pp.135-138.

PIERO DAL BON, *Verifica stilistica de «La macchina mondiale» di Paolo Volponi*, «Quaderns d'Italià», 7, 2002, pp. 207-228.

-----, *«La macchina mondiale»: tra plurilinguismo e prosa lirica*, «Otto/Novecento», 1, 2006, pp. 115-138.

-----, *Tecniche enumerative e fenomeni di iterazione in Volponi: «La macchina mondiale» e «Corporale»*, «Stilistica e metrica italiana», 6, 2006, pp. 223-245.

TERESA DE LAURENTIS, *Narrative discourse in Calvino: praxis or poesis?*, «PMLA», XC, 3, maggio 1975, pp. 414-425.

DANIELE DEL GIUDICE, *Volponi: la rapina dell'intelligenza*, «Paese Sera», 1 agosto 1975.

LUCA DI BARI, *Lo scoiattolo della penna. Profilo di Italo Calvino, dall'impegno politico alla rottura con il Pci*, Lecce, Pensa multimedia, 2010.

PAOLO DI STEFANO, *Una ghigliottina per i politici*, «Corriere della Sera», 11 settembre 1993, p. 27.

MARIO DOMENICHELLI, *La guerra civile spagnola nella letteratura italiana, per poche tracce*, in *Italia/Spagna: cultura e ideologia del 1939 alla transizione, con un'appendice sull'Italia vista dalla stampa spagnola (1924-1939)*. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz e Jordi Gracia, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 327-348.

RAFFAELE DONNARUMMA, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, P. B. Palumbo, 2008.

-----, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in *Per Romano Lupertini*, a cura di Pietro Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp. 438-465.

-----, *Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione*, in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di Luca Somigli, Roma, Aracne, 2013, pp. 45-102.

-----, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

ALBERT DUCROCQ, *Le roman de la matière. Cybernétique et univers*, Parigi, Julliard, 1967.

NICK DYER-WITHEFORD, GREIG DE PEUTER, *Games of empire: global capitalism and video games*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazione di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, (1964) 2013.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Per non morire di televisione*, a cura di Renato Cristin, Milano, Lupetti & Co. Editore, 1990.

FRANCO FERRAROTTI, *La televisione. I cinquant'anni che hanno cambiato gli usi e costumi degli italiani*, Roma, Newton & Compton editori, 2005.

GIAN CARLO FERRETTI, *La letteratura del rifiuto e altri scritti sulla crisi e trasformazione dei ruoli intellettuali*, Milano, Mursia, (1968) 1981.

-----, *Paolo Volponi politico*, «Belfagor», LI, 306, 30 novembre 1996, pp. 675-690.

-----, *Un ideale anticentralistico*, in *Il coraggio dell'utopia*, a cura di Massimo Raffaelli, Ancona, Transeuropa, 1997, pp. 39-52.

-----, EMANUELE ZINATO, *Volponi personaggio di romanzo*, Manni, Lecce, 2009.

GABRIELE FICHERA, *Gli usignoli del capitale. Volponi e le macchine*, «Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana», XIV, 2012, pp. 281-289.

JOHN FOOT, *Italy's divided memories*, New York, Palgrave MacMillan, 2009.

DAVIDE FORGACS, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)* (1990), traduzione italiana a cura di Emanuela Alessandrini, Bologna, il Mulino, 1992,

CARLA FRACCI, *Passo dopo passo. La mia storia*, a cura di Enrico Rotelli, Milano, Mondadori, 2013.

JOSEPH FRANCESE, *Narrating postmodern time and space*, Albany, State University of New York Press, 1997.

STEFANO FRANCHI, GÜVEN GÜZELDERE, *Machinations of the mind: cybernetics and artificial intelligence from automata to cyborg*, in *Mechanical bodies, computational minds. Artificial intelligence from automata to cyborgs*, a cura di Stefano Franchi, Güven Güzeldere, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2005, pp. 15-149.

JAMES JOHN FRAZER, *Il ramo d'oro* (1915), traduzione italiana a cura di Lauro de Bosis Torino, Bollati Boringhieri, 1973.

TOMMASINA GABRIELE, *Italo Calvino: eros and language*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1994.

ALESSANDRO GAUDIO, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.

FRANCESCO GHELLI, *L'amara cuccagna Su «Marcovaldo», la pubblicità, la rivoluzione dei consumi*, «Intersezioni», XXVII, 1, aprile 2007, pp. 81-110.

DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

LISA GITELMAN, *Always already new: media, history, and data of culture*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2008.

Gli scrittori intellettuali del secondo Novecento: Pasolini, Fortini, Volponi, Atti del ciclo di conferenze e seminari didattici coordinati da Romano Luperini, Palermo novembre 2004-marzo 2005, a cura di Paola Fertitta e Paola Liberale, Palermo, G. B. Palumbo Editore, 2007.

GIUSEPPE GNAGNARELLA, *Storia politica della Rai 1945-2010*, L'Aquila, Textus, 2010.

NICK GOLDMAN, PAUL BERTONE, SIYUAN CHEN, CHRISTOPHE DESSIMOZ, EMILY M. LEPROUST, BOTOND SIPOS, EWAN BIRNEY, *Towards practical, high-capacity, low-maintenance information storage in synthesized DNA*, «Nature», 494, 7 febbraio 2013, pp. 77-80.

GIULIANO GRAMIGNA, *Il nuovo romanzo di Paolo Volponi*, «Il Giorno», 25 giugno 1975.

ALDO GRASSO, *Letteratura e televisione*, in *Storia della letteratura italiana: il Novecento. Scenari di fine secolo*, a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, Milano, Garzanti, vol. III, 2001, pp. 699-725.

-----, *Storia della televisione italiana. Nuova edizione aggiornata*, Milano, Garzanti, 2000.

BIRGITTE GRUNDTVIG, «*Leaning from the steep slope...*» *The fall of the cartographic eye in Calvino's late works*, in *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility*, a cura di Birgitte Grundtvig, Martin McLaughlin, Lene Waage Petersen, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2007, pp. 171-184.

STEPHEN GUNDLE, *Between Hollywood and Moscow. The Italian communists and the challenge of mass culture, 1943-1991*, Durham and London, Duke University Press, 2000.

DAVID J. GUNKEL, *Lingua ex machina: computer-mediated communication and the tower of babel*, «Configurations», VII, 1, 1999, pp. 61-89.

N. KATHERINE HAYLES, *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

ANDREW HODGES, *The relay race*, in ID., *Alan Turing: the enigma*, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 160-241.

LINDA HUTCHEON, *The theme of linguistic identity: «La macchina mondiale»*, in ID., *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980, pp. 104-117.

Il coraggio dell'utopia, a cura di Massimo Raffaelli, Ancona, Transeuropa, 1997.

Il fantastico e il visibile, Giornata di studi su «L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle Lezioni americane, Napoli 9 maggio 1997, a cura di Caterina De Caprio e Ugo Maria Olivieri, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes, 2000.

Imagining terrorism: the rhetoric and representation of political violence in Italy 1969-2009, a cura di Pierpaolo Antonello e Alan O'Leary, London, Legenda, 2009.

I poeti futuristi, riproduzione anastatica a cura di Marco Albertazzi, Trento, La Finestra, 2004.

Italo Calvino: a writer for the next millennium, Atti del Convegno Internazionale di Studi, San Remo 28 novembre-1 dicembre 1996, a cura di Giorgio Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.

Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos Y Marcos, 1995.

Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città, Atti del Convegno Nazionale di Studi, Sanremo 28-29 novembre 1986, a cura di Giorgio Bertone, Genova, Marietti, 1988.

Italo Calvino. Percorsi potenziali, a cura di Raffaele Aragona, Lecce, Manni Editore, 2008.

MONICA JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002.

ANGELA M. JEANNET, *Escape from the labyrinth: Italo Calvino's «Marcovaldo»*, «Annali di Italianistica», vol. IX, 1991, pp. 212-229.

-----, *Under the radiant sun and the crescent moon. Italo Calvino's storytelling*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press, 2000.

JOHN JOHNSTON, *The allure of machinic life. Cybernetics, artificial life, and the new AI*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2008.

NUNZIO LA FAUCI, *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi, 2001.

La littérature potentielle: créations re-crétions récrétions, Paris, Gallimard, 1973.

BRUNO LATOUR, *Mixing humans and nonhumans together: the sociology of a door-closer*, «Social Problems», III, 35, 1988, pp. 298-310.

-----, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, Éditions La Découverte, 1991.

-----, *On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications* (Internet), «Soziale Welt», vol. XLVII, pp. 369-381, 1996. (Consultato: 25 luglio 2014). Disponibile all'indirizzo: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf>

GREGORY L. LUCENTE, *The play of literary self-consciousness in Paolo Volponi's Fiction: violence and the power of the symbol*, «World Literature Today», LXI, 1, Winter, 1987, pp. 19-23.

MARIO LAVAGETTO, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

PIERRE LÉVY, *Becoming virtual. Reality in the digital age* (1995), traduzione inglese a cura di Robert Bononno, New York-London, Plenum, 1998.

CHIARA LOMBARDI, *Diavoli, bombe atomiche e mass media. Il punto di vista di Pasolini e Moravia*, «Cahiers d'études italiennes», 11, 2010, pp. 41-51.

Lo stato delle cose, a cura di Andrea Cortellessa, «Lo Specchio +», 576, novembre 2008.

ROMANO LUPERINI, *Il neosperimentalismo tra «Officina» e «Il menabò»: Roversi, Leonetti e Volponi*, in ID., *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, II, pp. 804-816.

-----, FLORIANA D'AMELY, ANTONIO PAGHI, *Moderno, postmoderno e allegoria nelle Mosche del capitale*, «Allegoria», II, 5, 1990, pp. 91-100.

-----, *Volponi ci manca. Una conversazione con F. Rocchi e A. Tricomi*, in ID., *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida Editore, 2005, pp. 103-124.

-----, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli, 2008.

-----, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013.

-----, *Addio postmoderno, torna il realismo*, intervista a cura di Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 20 agosto 2014.

DONALD MACKENZIE, JUDY WAJCMAN, *The social shaping of technology: how the refrigerator got its hum*, Milton Keynes, Open University Press, 1985.

JOHN MARKOFF, *Double helix serves double duty* (Internet), «The New York Times», 28 gennaio 2013. (Consultato: 25 luglio 2015). Disponibile all'indirizzo: <http://www.nytimes.com/2013/01/29/science/using-dna-to-store-digital-information.html?smid=pl-share>

ELENA MARONGIU, *Intervista a Paolo Volponi*, Milano, Archinto, 2003.

CAROLYN MARVIN, *When old technologies were new: thinking about electric communication in the late nineteenth century*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1990.

JOSEF MAXA, *A year and eight months, by journalist M*, New York, Doubleday, 1970.

ARTURO MAZZARELLA, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

ALBERTO MAZZUCA, GIANCARLO MAZZUCA, *La Fiat: da Giovanni a Luca*, Milano, Baldini & Castoldi, 2004.

MARTIN MCLAUGHLIN, *Italo Calvino*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.

MARSHAL McLUHAN, *The Gutenberg galaxy*, Toronto, Toronto University Press, 1962.

-----, *Understanding media: the extension of man*, New York, McGraw-Hill, 1964.

-----, *Contro i terroristi l'arma più forte è il silenzio*, intervista a cura di Gino Fantauzzi, «Il Tempo», 18 febbraio 1978.

-----, *Ridurre al minimo lo spazio dei terroristi*, intervista a cura di Ugo Stille, «Il Corriere della Sera», 23 marzo 1978.

DAVIDE MESSINA, *Qfwfq as Kafka? Possible-worlds interpretations*, «The Modern Language Review», CVI, 4, ottobre 2011, pp. 1001-1027.

GIOVANNA MICELI JEFFRIES, *Linguaggio settoriale e linguaggio letterario: «Le mosche del capitale» di Paolo Volponi*, «Critica letteraria», XIX, 73, 1991, pp. 785-797.

ROBERTO MILANA, *Calvino e la carnevalizzazione*, in *Italo Calvino negli anni Sessanta*, «L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà», 34-35-36, dicembre 2012, pp. 129-138.

CLAUDIO MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.

LETIZIA MODENA, *Italo Calvino's architecture of lightness. The utopian imagination in an age of urban crisis*, New York, Routledge, 2011.

FRANCO MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia: società, politica, strategie, programmi 1922-1992*, Venezia, Marsilio, 1992.

ULLA MUSARRA-SCHROEDER, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996.

ULRICH NEISSER, *Computers as tools and metaphors*, in *The social impact of cybernetics*, a cura di Charles R. Dechert, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1966, pp. 71-93.

Nell'opera di Paolo Volponi, «Istmi. Tracce di vita letteraria», a cura di Eugenio De Signoribus, Enrico Capodaglio e Feliciano Paoli, 15-16, 2004-2005.

New Italian Realism, a cura di Vittorio Spinazzola, «Tirature 10», Milano, Il Saggiatore, 2010.

New media, old media: history and theory reader, a cura di Wendy Hui Kyong Chun e Thomas Keenan, New York, Routledge, 2006.

FRIEDRICH WILHELM NIETZSCHE, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1974; traduzione italiana a cura Ferruccio Masini: *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in ID., *Opere 1870-1881*, Roma, Newton & Compton Editori, 1993, pp. 320-384.

ILENE T. OLKEN, *The written and unwritten worlds of Marcovaldo and Calvino*, «Quaderni d'italianistica», vol. XI, 1, 1990, pp. 72-84.

Paolo Volponi: scrittura come contraddizione, a cura del Gruppo Laboratorio, Milano, Franco Angeli, 1995

MARIA CARLA PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997.

GIANFRANCO PASQUINO, *Mass media, partito di massa e trasformazione della politica*, «Il mulino», XXXII, 288, luglio-agosto 1983, pp. 559-579.

SILVIO PERRELLA, *Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Pianeta Volponi. Saggi e interventi, Giornate di studio dedicate a Paolo Volponi, Urbino-Urbania-Cagli 2-4 novembre 2004, a cura di Donatella Marchi e Salvatore Ritrovato, Pesaro, Metauro Edizioni, 2007.

ANTONIO PIETROPAOLI, *Poesie in libertà: Govoni, Palazzeschi, Soffici*, Napoli, Guida, 2003.

LAMBERTO PIGNOTTI, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici editore, 1968.

KERSTIN PILZ, *Mapping complexity: literature and science in the works of Italo Calvino*, Leicester, Troubador Pub, 2005.

FRANCESCO PINTO, *Intellettuali e TV negli anni '50*, Roma, Savelli, 1977.

CARLO PISACANE, *Saggio sulla rivoluzione*, con prefazione di Napoleone Colajanni, Bologna, Treves, 1894 oggi in CARLO PISACANE, *Saggio sulla rivoluzione*, Camerano (Ancona), Gwynplaine, 2011.

Poeti italiani del Novecento, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1978.

CLAUDIO POGLIANO, *Alla periferia del nascente impero: il caso Italia (1945-1968)*, in *Verso un'archeologia dell'intelligenza artificiale*, a cura di Francesco Bianchini, Stefano Franchi, Maurizio Matteuzzi, Macerata, «Discipline filosofiche», Quodlibet, 2007, pp. 85-120.

GILDA POLICASTRO, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012.

GASPARE POLIZZI, *La letteratura italiana dinanzi al cosmo: Calvino tra Galileo e Leopardi*, «Lettere italiane», LXII, 1, 2010, pp. 63-107.

DAVID PORUSH, *The soft machine: cybernetic fiction*, New York-London, Methuen, 1985.

-----, *Cybernetic fiction and postmodern science*, «New Literary History», XX, 2, Winter 1989, pp. 373-396.

-----, *Studies eudoxical discourse: a post-postmodern model for the relations between science and literature*, «Modern Language Studies», XX, 4, Autumn, 1990, pp. 40-64.

MASSIMO RAFFAELLI, *Don Chisciotte e le macchine. Scritti su Paolo Volponi*, Ancona, PeQuod, 2007.

FRANCO RICCI, *Difficult games. A reading of «I racconti» by Italo Calvino*, Waterloo (Ontario Canada), Wilfrid Laurier University Press, 1990.

Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno, a cura di Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro, Giovanna Taviani, «Allegoria», XIX, 57, gennaio-giugno 2008.

MASSIMO RIZANTE, *Calvino e la luna*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos Y Marcos, 1995, pp. 293-303.

CESARE ROSSI, *Una breve rassegna sugli automi: la meccanica che ha preceduto i robot*, in *Atti del 1° Convegno Nazionale di Storia dell'Ingegneria*, Napoli 8-9 marzo 2006, a cura di Alfredo Buccaro, Giulio Fabricatore, Lia Maria Papa, Napoli, Cuzzolin, 2006, I, pp. 737-749.

GUIDO SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in *Il coraggio dell'utopia*, a cura di Massimo Raffaelli, Ancona, Transeuropa, 1997, pp. 77-119.

GIUSEPPE SAVOCA, *Informatica e letteratura*, in *Calcolatori e scienze umane. Archeologia e arte, Storia e Scienze Giuridiche e Sociali, Linguistica, Letteratura*, Atti del convegno organizzato dall'accademia Nazionale dei Lincei e dalla Fondazione IBM Italia, Milano, Etas libri, 1992, pp. 289-301.

DOMENICO SCARPA, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999.

-----, *A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968–1978* (Internet), «Chroniques Italiennes», 9, gennaio 2006. (Consultato: 25 luglio 2015). Disponibile all'indirizzo: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web9/Scarpa.pdf>

ANTONIO SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.

CESARE SEGRE, *Riflessioni sul punto di vista*, in *Italo Calvino. Negli anni Sessanta*, Roma, Ponte Sisto, 2012, pp. 359-363.

MIRELLA SERRI, *Volponi: è meglio il chiaro di luna che la base spaziale*, «La Stampa. Tuttolibri», XII, 504, 24 maggio 1986, p. 3.

CLAUDE ELWOOD SHANNON, *A chess-playing machine*, in *The world of mathematics. A small library of the literature of mathematics from A'h-Mosé the Scribe to Albert Einstein*, a cura di James Roy Newman, New York, Simon and Schuster, IV, 1956, pp. 2124-2133.

ALESSANDRO SILJ, *Brigate rosse-Stato: lo scontro spettacolo nella regia della stampa*, Firenze, Vallecchi, 1978.

MARINO SINISBALDI, *Il grande moloch Paolo Volponi*, «Leggere: mensile culturale», 12, giugno 1989, pp. 8-13.

JENNIFER D. SLACK, J. MACGREGOR WISE, *Culture + technology: a primer*, New York, Peter Lang, 2005.

RENATO SOLMI, *Televisione e cultura di massa*, «Passato e presente», 8, marzo-aprile 1959, pp. 1033-1042.

LORENZO SORIA, *Informatica: un'occasione perduta. La divisione elettronica dell'Olivetti nei primi anni del centrosinistra*, Torino, Einaudi, 1979.

CORRADO STAJANO, *Il capitale umano di Volponi* (Internet), «Corriere della Sera.it», 2 febbraio 2014. (Consultato: 25 luglio 2015). Disponibile all'indirizzo: <http://lettura.corriere.it/il-capitale-umano-di-volponi/>

ANTHONY JULIAN TAMBURRI, *Calvino's "Snow job": or, a shovel full of snow*, in ID., *Semiotics or re-reading. Guido Gozzano, Aldo Palazzeschi, and Italo Calvino*, Madison (New Jersey), Fairleigh Dickinson University Press, 2003, pp. 79-101.

TIZIANO TORACCA, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XLII, 1, 2013, pp. 145-164.

Tra Eco e Calvino: relazioni rizomatiche, Atti del Convegno «Eco & Calvino: rhizomatic relationships», University of Toronto 13-14 aprile 2012, a cura di Rocco Capozzi, Milano, EncycloMedia, 2013.

VINCENZO TRAVERSA, *Three Italian epistolary novels: Foscolo, De Meis, Piovene. Translations, introductions, and backgrounds*, New York, Peter Lang, 2005.

ALAN M. TURING, *Computing machinery and intelligence*, «Mind: a Quarterly Review of Psychology and Philosophy», 59, 1950, pp. 433-460.

-----, *Can a machine think?*, in *The world of mathematics*, a cura di James Roy Newman, New York, Dover Publications, IV, 1956, pp. 2100-2123.

VICTOR TURNER, *Variations on a theme of liminality*, in *Secular ritual*, a cura di Sally Faulk Moore e Barbara G. Myerhoff, Amsterdam, Van Gorcum & Co, 1977, pp. 36-52.

-----, *Frame, flow and reflection: ritual and drama as public liminality*, «Japanese Journal of Religious Studies», vol. VI, 4, dicembre 1979, pp. 465-499.

JONATHAN USHER, *Calvino and the computer as writer/reader*, «The modern language review», vol. XC, 1, 1995, 41-54.

PIETRO VALPREDÀ, *The Valpreda papers*, traduzione a cura di Cormac Ó Cuilleáin, introduzione di Grazia Servadio, London, Victor Gollancz, 1975.

ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio* (1909), traduzione italiana a cura di Francesco Remotti, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.

FRANCO VENTURI, *Il populismo russo*, Torino, Einaudi, III, (1952) 1972.

GABRIELE VITELLO, *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013.

JOHN VON NEUMANN, *Theory of self-reproducing automata*, introduzione a cura di Arthur Burks, Urbana, University of Illinois Press, 1966.

LENE WAAGE PETERSEN, *The significance of visibility*, in *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility*, a cura di Birgitte Grundtvig, Martin McLaughlin, Lene Waage Petersen, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2007, pp. 89-105.

ROBIN ERICA WAGNER-PACIFICI, *The Moro morality play. Terrorism as social drama*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

NORBERT WIENER, *Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine* (1948), Cambridge, The M.I.T. Press, 1961².

-----, *The human use of human beings. Cybernetics and society* (1950), introduzione a cura di Steve Heims, London, Free Association, 1989 nella versione italiana in: NORBERT WIENER, *Introduzione alla cibernetica*, traduzione di Dario Persiani, Torino, Einaudi, 1953.

-----, *God and Golem, Inc. A comment on certain points where cybernetics impinges on religion*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1964.

KIERAN WILLIAMS, *The Prague Spring and its aftermath. Czechoslovak politics, 1968-1970*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

LANGDON WINNER, *The whale and the reactor. A search for limits in an age of high technology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

WU MING 1, *New Italian Epic. Letteratura, sguardi obliqui, ritorni al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

EMANUELE ZINATO, *Volponi topografo del capitale*, «Allegoria», III, 9, 1991, pp. 102-113.

-----, *Paesaggio, animalità e utopia nelle prose di Volponi*, in PAOLO VOLPONI, *Del naturale e dell'artificiale*, a cura di Emanuele Zinato, Ancona, Il lavoro editoriale, 1999.

-----, *Volponi*, Palermo, G.B. Palumbo, 2001.

-----, “Un pianeta senza moneta”: *cosmogonie volponiane: utopia, scienza e letteratura*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», XIII-XIV, 2003-2004, pp. 9-38.

-----, *Volponi: narratore e poeta del cronotopo italiano*, «L'Ulisse. Rivista di teorie, arti e scritture», 14, 28 febbraio 2014, pp. 11-18.

SLAVOJ ŽIŽEK, *Welcome to the desert of the real! Five essays on September 11 and related dates*, London-New York, Verso, 2002.