

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

– 80 –

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access “diamante” fondata a e diretta da Beatrice Tottossy dal 2004 al 2020
“Diamond” Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottossy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Anna Wegener

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscienficologico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Sabrina Ballestracci, Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Paolo La Spisa, Michela Landi, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europae), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Arianna Amodio, Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Alessandra Lana, Giovanna Lo Monaco, Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; anna.wegener@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

Dal *locus amoenus* all'ecocritica

Un itinerario di ricerca tra letteratura,
linguistica e arti figurative

a cura di
Marco Meli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2025

Dal *locus amoenus* all'ecocritica. Un itinerario di ricerca tra letteratura, linguistica e arti figurative / a cura di Marco Meli. – Firenze : Firenze University Press, 2025.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 80)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221508055>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 979-12-215-0805-5 (PDF)

ISBN 979-12-215-0806-2 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0805-5

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), Eleonora Caramitti, Elena Ciampi, Sandra Hernandez, Irene Palazzini (interns), with the collaboration of Gabriele Bacherini, Alessia Gentile, Alessandra Lana, Francesca Salvadori.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, V. Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, F. Franco, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2025 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Naturale e artificiale nei romanzi di Paolo Volponi: dalla distruzione dell'idillio alla difesa dell'immortalità selvaggia

Giovanna Lo Monaco

Abstract:

This paper examines the dialectic between nature and the artificial in Paolo Volponi's novels, from *Memoriale* (1962) to *Le mosche del capitale* (1989). Written in the context of Italy's economic boom, Volponi's works record the anthropological shift of industrialization, deconstructing the idyllic bond between man and nature. Through figures such as Albino Saluggia and Anteo Crocioni, the narrative stages alienation, utopia, and catastrophe, while *Corporale* and *Il pianeta irritabile* radicalize the loss of the natural in favor of the artificial. Yet Volponi also defends a "wild immortality," envisioning literature as a space for ethical reflection and for rethinking humanity's place within a transformed environment.

Keywords: Albino Saluggia, Anteo Crocioni, Economic Boom, Nature, Paolo Volponi

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, all'altezza di quello spartiacque storico rappresentato dal boom economico che verrà poi indicato come il momento di una vera e propria mutazione antropologica, si colloca il primo romanzo di Paolo Volponi, *Memoriale*, del 1962. Il romanzo viene rubricato sin da subito sotto l'etichetta di letteratura industriale, tendenza che diventa, in quel torno d'anni, una specola fondamentale attraverso cui osservare non soltanto il fenomeno dell'industrializzazione, che modifica profondamente il paesaggio fisico e culturale, ma più in generale le proposte di rinnovamento che interessano il romanzo rispetto ad essa. Lo dimostra una tappa ben nota della letteratura italiana novecentesca, l'uscita, tra '61 e '62, dei numeri del *menabò* dedicati a letteratura e industria; su queste pagine Vittorini sostiene la necessità di lavorare sulle forme, più che sui contenuti, per intercettare realmente i mutamenti sociali dettati dall'industrializzazione: la letteratura deve, cioè, liberarsi delle formule vetuste, basate su una prospettiva ideologica di fondo attardata, se non conservatrice, erede dell'ultimo neorealismo.

Gli scrittori, spiega Vittorini, mostrano il loro attaccamento a una visione preindustriale secondo la quale la natura detta ancora, o dovrebbe dettare, ritmi e modi della vita umana e dell'intera cultura, ma si tratta, fa notare, di una concezione oramai anacronistica: "Lo scrittore è di fabbriche e aziende che racconta ma non ha interesse agli oggetti nuovi e gesti nuovi che costituiscono la

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Marco Meli (edited by), *Dal locus amoenus all'ecocritica. Un itinerario di ricerca tra letteratura, linguistica e arti figurative*, © 2025 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0805-5, DOI 10.36253/979-12-215-0805-5

nuova realtà attraverso gli sviluppi ultimi delle fabbriche e aziende. L'interesse che lo muove si rivolge in fondo a ciò che succede della vecchia realtà 'naturale'" (Vittorini 1961, 16) e aggiunge, anticipando concetti e prospettive che entreranno appieno nel dibattito teorico molto più avanti:

Il mondo industriale, che pur ha sostituito per mano dell'uomo quello "naturale", è ancora un mondo che non possediamo e ci possiede esattamente come il "naturale". [...] La verità industriale risiede nella catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto. E lo scrittore [...] sarà a livello industriale solo nella misura in cui il suo sguardo e il suo giudizio si siano compenetrati di questa verità e delle istanze [che] essa contiene. (Ivi, 17-20)

Sembra, con queste parole, di scorgere quasi un'anticipazione di quel che verrà più chiaramente formulato nell'ambito delle discussioni intorno alla postmodernità quando, sulla scorta di Jameson (2007 [1991], 19-69), si parlerà di una totale colonizzazione della natura da parte della cultura nell'epoca del tardo-capitalismo, cultura divenuta insomma una *seconda natura*.

Il romanzo volponiano sembra intercettare pienamente le istanze vittoriane di rinnovamento, cogliendo, dell'industrializzazione, le conseguenze e le implicazioni che interessano ogni aspetto della vita sociale e individuale, dentro e fuori dalla fabbrica – ovvero quel mutamento antropologico da cui siamo partiti – e che investono inevitabilmente una delle questioni fondanti della modernità, il rapporto tra uomo e natura. Nel primo romanzo, come nel resto della produzione di Volponi, sia in prosa che in poesia, il problema è centrale e ripercorrendo le opere dell'autore si può anzi cogliere perfettamente quel processo che conduce alla perdita del concetto tradizionale di natura, consumatosi tra l'avvento del neocapitalismo e la fine del secolo scorso, proprio in corrispondenza dell'industrializzazione. Con il concetto di natura si perde, tuttavia, anche una certa idea di uomo, corrosa da un antropocentrismo spintosi alle soglie dell'autodistruzione.

In tale percorso lo stile di Volponi rimarrà sempre fedele a un realismo inteso, non come mimesi, bensì come contrapposizione ai principi culturali che ingabbiano la realtà in facili moduli rappresentativi, e che sempre si servirà degli attrezzi propri dello straniamento letterario. È per tale ragione che già *Memoriale* può confermarsi come il miglior risultato, stando sempre alle indicazioni di Vittorini sulla forma, di quella letteratura industriale cui il romanzo appartiene. *Memoriale* – titolo che già dice tutto il necessario sulla struttura narrativa del testo – è infatti incentrato sulla prospettiva di un malato mentale che illumina le contraddizioni della realtà mentre la deforma, dismettendo in tal modo le istanze mimetiche che erano state di un realismo, a giudizio dell'autore stesso, frainteso (Volponi 2002a, 1023-1038). Il protagonista, Albino Saluggia, è operaio di una fabbrica affatto simile alla Olivetti in cui Volponi ricoprirà a lungo ruoli dirigenziali, che, affetto da tubercolosi e da una forma singolare di paranoia, è convinto che il sistema della fabbrica, seppur *illuminato* come quello olivetiano, stringa attorno a lui un complotto per impedirgli di realizzare sé stesso. Il tema è quello dell'alienazione, concetto passepartout di quegli anni, giacché

la macchinazione di cui Albino, nel suo delirio, si sente vittima, allude invero a una condizione storica, al sistema di sfruttamento e spersonalizzazione cui è sottoposto non solo l'operaio, ma più in generale l'individuo contemporaneo.

Come molti altri romanzi nello stesso periodo, *Memoriale* intercetta il passaggio dalla società contadina a quella industriale opponendo tra loro le due dimensioni antropologiche. Albino è infatti erede della tradizione contadina e di una società preindustriale, che incarna il trauma dell'avvento di un'era che sradica l'uomo dal suo legame con l'ambiente naturale. Ma Volponi si tiene lontano da quella che possiamo definire come nostalgia della campagna che porta molti suoi colleghi scrittori e intellettuali a idealizzare il mondo contadino come il regno dell'accordo armonioso tra uomo e natura: il distacco dalla natura non è, cioè, cantato secondo i modi dell'elegia, bensì rappresentato con sguardo critico, seppur sempre per il tramite di un linguaggio fortemente lirico quale è quello tipico della prosa volponiana¹.

In tal senso, l'operazione letteraria si concentra sulla rappresentazione del cronotopo che, in accordo con l'opposizione natura-industria, prevede due inevitabili ambientazioni, campagna e città, tra le quali si muove Albino, che ogni giorno si reca nella fabbrica cittadina per lavorare e fa ritorno alla sera nella casa materna, situata sulle colline. Da un lato il paesaggio contadino dove Albino abita possiede una concretezza restituita immediatamente dall'indicazione specifica del posto, il paese di Candia, nel canavese; della città industriale, invece, si tace il nome – anche se noi sappiamo trattarsi di Torino –, per sottolineare la valenza universale del luogo stesso, perché cioè, spiega l'autore in epigrafe al romanzo, non si giunga ad "attribuire a una singola città le cose narrate". La rappresentazione dello scenario cittadino-industriale rileva infatti quella qualità spersonalizzante che appartiene ai luoghi della contemporaneità e che conduce all'anonimato il soggetto stesso. La città e la fabbrica sono in tal senso un tutt'uno in quel processo di alienazione che sta all'origine del malessere del protagonista.

Secondo quell'inversione tra salute e malattia tipica del modello sveviano, che chiaramente Volponi ha davanti, la consapevolezza di tali meccanismi arriva per il tramite della follia del personaggio che, novello martire destinato alla sconfitta, ingaggia la sua solitaria resistenza contro la fabbrica, resistenza tutta giocata, però, almeno fino alle scene finali, sul piano interiore della coscienza e tutta rivolta alla preservazione di un senso di corrispondenza con la natura. Ne è un riflesso, come già nota Zinato (2001, 16), l'organizzazione ciclica del tempo del racconto – ogni capitolo si apre e si chiude con l'inizio e la fine dell'anno – che denota la volontà di ricondurre l'esistenza a modi vicini al naturale e dunque la volontà di opporsi alla ritmicità frenetica e alienante del tempo industriale, al tempo senza tempo della fabbrica che annienta la durata in cui la coscienza può

¹ Si tratta di un aspetto sottolineato con costanza dalla critica volponiana; si veda almeno Santato (1986). Sull'opposizione città-campagna si dovrebbe considerare anche il primo romanzo scritto da Volponi, benché pubblicato per ultimo, nel 1991, *La strada per Roma*; data l'eccezionalità del testo rispetto a quelli qui presi in considerazione si è scelto di porlo da parte.

ritrovarsi. La fabbrica impone infatti una nuova ciclicità vuota, quella forzata del ciclo produttivo, che sortisce l'effetto di un annullamento del tempo vitale, quel tempo che "perde il suo giro per seguire la vita dei pezzi" (Volponi 1991 [1962], 41). Altrettanto indicativa è l'ostinazione di Albino nella ricerca di un segno della natura cui aggrapparsi – il volo di un uccello, la caduta della neve, la qualità degli alberi – un elemento che possa ricondurlo a una qualche forma di consistenza e autenticità, e in sostanza a un rapporto con la natura stessa che gli garantisca una forma di identità. Nel paesaggio della campagna Albino cerca dunque un ancoraggio, un radicamento, una consolazione, un analogo del proprio animo, ricerca cioè quell'immedesimazione propriamente lirica con il paesaggio che è tipica del poeta, giacché Albino è per l'appunto poeta, oltre che operaio.

Al termine del romanzo viene però sancita l'impossibilità di un rapporto tra il soggetto e la natura: "potrei raccontare del lago e delle ranocchie, della luna di agosto e dei grilli; ma io non c'entravo per nulla nella vita di queste cose che vedevo e che mi erano vicine" (Volponi 1991 [1962], 204), scrive Albino, poiché il paesaggio, date le condizioni storiche prima che personali, non può più essere una rifrazione, né un rifugio, dell'interiorità².

Siamo, come si comprende, in presenza di un processo di decostruzione di uno dei topoi più resistenti della cultura occidentale, quel locus amoenus naturale passato attraverso riformulazioni e stratificazioni secolari, in cui l'individuo-poeta trova sé stesso, topos qui propriamente bersagliato mentre, all'apparenza, con l'ostinazione nostalgica del personaggio, si cerca di ricostituirlo. La contestazione di Volponi investe, in tal senso, il complesso delle sovrastrutture ideologiche che nelle contemporaneità informano il topos stesso, l'illusione di un luogo naturale ma invero culturalmente confezionato a uso e consumo del singolo – complici gli intramontabili revival della cultura romantica e tardo-romantica – e con esso un'idea della natura che in fondo continua a porla come un elemento separato dall'uomo, oggetto del desiderio o strumento di realizzazione del sé, ma mai – o mai più – realmente integrato nella vita sociale degli uomini, ovvero della cultura, se questa è intesa come complesso dell'agire umano³. Molti anni dopo, nel 1982, in un intervento comparso su *Alfabeta* e intitolato "Etna: natura e scienza", Volponi insisterà proprio su questo punto: "Persa la natura, non come ordine fisso e canone esterno, ma come luogo primo della conoscenza e della ragione, si è perso il senso della lingua, della storia, della persona, del la-

² Lo stesso processo connota la produzione poetica dell'autore; si vedano almeno Luzi (1997) e Muzzioli (1997).

³ Così scrive Volponi nel saggio *Natura ed animale*: "la natura e l'animale sono diventati, nel corso dei secoli, realtà piuttosto astratte ed estranee, distinte, direi, spesso anche veri e propri concetti; oppure oggetti di contemplazione, indulgenza, nostalgia, riferimenti vaghi, quanto indagati, del tutto interiori oppure solamente spettacolo, lontananze architettate, illuminate e percorse dal fato; oppure una pura fatalità ancora classica; di memoria poetica e letteraria; oppure lontanissime macchine controllate inesorabilmente da dio" (1995, 117).

voro, di qualsiasi sistema di relazioni” (Volponi 1995, 132)⁴. E già in *Memoriale* si legge: “Le fabbriche, [...], annullano piano piano per tutti quelli che vi sono il sentimento di essere su questa terra, da solo e insieme agli altri e a tutte le cose della terra” (Volponi 1991 [1962], 121).

La figura del poeta-operaio Albino è in questo senso emblematica della strada che lo stesso Volponi intraprenderà proprio a partire dalla prima prova narrativa, quella di una forte fiducia nelle potenzialità della letteratura, in quanto espressione culturale – nonché nei compiti del letterato –, come strumento, non tanto di preservazione della natura, quanto di riconsiderazione di essa come luogo in cui può ricostruirsi dalle ceneri il concetto di uomo. È infatti compito dei poeti, secondo Volponi, riscoprire la natura; essi possono recuperarne l’entità morale, custodirla e svelarla, in virtù di un senso, tutto francescano, di fratellanza con gli animali e di consonanza con tutti i suoi elementi; “Il poeta si incanta davanti a una collina come davanti a un passero, e non per smemorarsi o sparire nella natura [...] ma proprio per ritrovare se stesso dentro e intorno a sé, la natura e l’animale dentro e fuori di sé”, egli conosce la natura “come vita e vitalità anche propria e non soltanto come paesaggio o brano di bellezze stereotipate e consumate” (Volponi 1995, 120), la conosce “come matrice, strumento e fine degli uomini, e anche prosecuzione” (Volponi 1995, 132).

All’altezza del 1965, con la pubblicazione del suo secondo romanzo, *La macchina mondiale*, tale concezione rivela le profonde istanze etiche e propriamente politiche che le stanno alla base, ovvero la speranza nella creazione di una cultura che coniugando il sapere scientifico-tecnologico con quello umanistico-letterario, convogli i propri sforzi per la creazione di una società migliore, più giusta, in accordo con i principi che derivano, in fondo, dalla natura stessa⁵.

Ancora una volta il protagonista, Anteo Crocioni, altro narratore in prima persona dopo Albino, è difatti un poeta⁶, cui stavolta viene affidato il ruolo combattivo del visionario. A lui Volponi assegna il compito di prospettare la possibilità di una diversa condizione rispetto allo *status quo*, non nostalgico-idilliaca, bensì proiettata al futuro e alla progettualità. La preoccupazione di Anteo è tutta rivolta, infatti, non al ripiegamento consolatorio nell’elemento naturale, ma alla sua trasformazione, grazie alle possibilità che l’uomo ha di intervenire sull’elemento naturale – e che Anteo si propone di sviluppare secondo le proprie teorie –, per

⁴ Questo e i molti altri saggi volponiani dedicati alla natura, per lo più pubblicati intorno agli anni Ottanta, sono stati raccolti nel volume, dal titolo emblematico, *Del naturale e dell’artificiale* (1999).

⁵ Che in questo senso l’utopia, per Volponi, equivalga a un progetto ben concreto è confermato dallo stesso autore a ridosso della sua morte, nel dialogo con l’amico Francesco Leonetti intitolato *Il leone e la volpe* (Volponi, Leonetti 1995, in particolare 59).

⁶ Per Anteo scienza e poesia hanno di fatto la stessa funzione creativo-progettuale rispetto alla società. Scrive in merito Zinato: “A differenza di Albino [...] che nelle sue litanie si limitava a giocare con il suono delle parole, Anteo di propone ‘una costruzione’, intende cioè rompere l’uso convenzionale della lingua, consapevole del nesso tra parole e cose, linguaggio e potere. [...] La distanza fra l’autore, romanziere-poeta, e il personaggio, è qui ridotta a zero” (Zinato in Volponi 2002a, 1116-1117).

costruire un futuro migliore per uomo e natura insieme. Anteo è convinto, infatti, che gli uomini – e il mondo intero, come già suggerisce il titolo del romanzo – siano stati creati come macchine e che, in quanto tali, possano e debbano essere perfezionate dall'uomo stesso, che in tal senso diviene pienamente responsabile della sua evoluzione. Il fine ultimo non è però il controllo sulla natura, bensì la costruzione di un'utopia sociale – “una nuova accademia dell'amicizia tra tutte le società rinnovate di popoli qualificati” (Volponi 2002a, 265) – modellata sulle utopie scientifiche della trattatistica seicentesca⁷. Il rapporto tra naturale e culturale è risolto, secondo un ragionamento dal sapore spinoziano, in un rapporto di indistinzione tra i due elementi, che implica uno sviluppo delle potenzialità umane senza scarto rispetto ai principi che informano le stesse leggi naturali, per cui di fatto il superamento continuo dello stato di natura tramite la cultura è esso stesso parte di un percorso naturale:

Mi sentivo [...] certo di poter provare le regole del passato cioè l'origine, il percorso e la destinazione del naturale, di tutto ciò che sembra introno immobile e dato come una cosa mai toccata del nostro pensiero [...] arrivando con le mie idee e i miei studi a calcolare *il futuro dell'artificiale, cioè di tutto ciò che può essere fatto dall'uomo*, che si identifica immediatamente con il naturale proprio nel passato, non appena la sua funzione sia finita e il suo corpo sia caduto in mezzo a tutti gli altri relitti.

Vedevo come facilmente avrei ripercorso la strada, come un semplice giro intorno a una colonna in senso contrario, *per ritrovare il passato del naturale e quindi calcolare il futuro dell'artificiale*. (Volponi 2002a, 257)

Incompreso e ripudiato dai suoi compaesani e familiari, e invero dalla società tutta, nel finale del romanzo Anteo si isola e si inselvaticisce, abbandonando il progetto che agli occhi degli altri lo aveva reso folle, prima del suo suicidio finale in un deflagrante incendio che sancisce la sconfitta del progetto utopistico e della sua visione ottimistica rispetto alle potenzialità dell'“artificiale”.

Quest'ultima è parola cara a Volponi, che la utilizza preferentemente al posto di “cultura”, intesa in senso lato come tutto ciò che è prodotto dall'uomo (Eagleton 2001 [2000]), – e, per l'appunto, è artificio –, ma il cui significato si carica di inquietanti sfumature, divenendo sinonimo della capacità di programmazione, di totale dominio e di sfruttamento della natura tipica della civiltà del capitale, ovvero del definitivo soppiantamento del naturale da parte dell'artificiale⁸. Per

⁷ Il suo progetto è compreso in un trattato filosofico che leggiamo parallelamente al memoriale del protagonista; si veda Zinato (in Volponi 2002a, 1113).

⁸ Si deve notare, in questo senso, che il principio scientifico-tecnologico che determina il controllo nei confronti della natura, spiega l'autore, crea un corrispettivo inevitabile nella società, al dominio dell'uomo sulla natura si accompagna il dominio dell'uomo sull'uomo stesso. Lo spiegava già Marcuse ne *L'uomo a una dimensione*, che possiamo considerare nel bagaglio di letture di Volponi, che la natura, “scientificamente compresa e dominata, ricompare nell'apparato tecnico di produzione e distruzione che sostiene e migliora la vita degli individui nel mentre li assoggetta ai padroni dell'apparato” (1967, 179). La questione del concetto

l'uomo contemporaneo, spiegherà infatti Volponi, la natura è oramai quella mediata e perciò falsificata dalla cultura stessa, l'uomo conserva cioè della natura un'immagine artificiale, l'immagine di una natura non soltanto pianificata, *razionalizzata*, modificata, *rifatta* dall'uomo, ma quasi già creata a sua misura; tutto ciò che di essa non può essere considerato utile in senso stretto diviene decoro, meta turistica, riconfluisce cioè nello stesso meccanismo della mercificazione che informa l'intero sistema mondiale⁹. Da qui l'autore avanza un concetto che diverrà sempre più familiare per il lettore di Volponi, quello di una *natura artificiale*, formula con la quale indicherà quella natura oramai definitivamente colonizzata dall'uomo che abbiamo già indicato, la quale, quando non è ridotta a strumento servile del progresso, diviene immagine stereotipica, progettata in serie per un facile consumo, e dunque ugualmente utile quale mistificazione consolatoria e anestetizzante. Un'immagine da cartolina, dunque, o, peggio, un'immagine poetica, ma di una poesia ridotta a elemento esornativo, vuoto di significato sociale, anestetico più che estetico.

Se *Memoriale* già mette in discussione le possibilità dell'idillio, e *La macchina mondiale* sancisce già l'impossibilità, con la sconfitta del personaggio, di un progresso utopistico in armonia con la natura, è con il romanzo centrale di Volponi, *Corporale*, del 1974, che si presenta più chiaramente la scissione tra cultura e natura, con il definitivo soppiantamento di quest'ultima a favore della prima, e si definisce il destino di morte cui la cultura, quella dell'industrializzazione, ha così condannato l'uomo.

Il romanzo si iscrive sulla linea indicata da Adorno e Horkheimer (1997 [1947]) di un illuminismo votato alla barbarie che informa di sé l'intera cultura, per il quale la bomba atomica è in sostanza prodotto inevitabile della società industrializzata, del progresso tecnologico indirizzato all'incessante corsa al profitto e alla produzione ipertrofica, che condiziona poi il sistema sociale generando ingiustizie e ineguaglianze. Pur non essendo esplicitamente dedicato al mondo dell'industria, le conseguenze dell'industrializzazione sono infatti al centro del discorso narrativo. Lo stesso Volponi confermerà che, se pur *Memoriale*, celebrato dalla critica come il miglior rappresentante del romanzo industriale degli anni del boom, metteva al centro la società industriale, il suo romanzo più rappresentativo è tuttavia, in tal senso, proprio *Corporale*, poiché questo romanzo

ha coscienza di quel che è stata l'industria, di quel che ha prodotto l'industria, anche in termini ideologici, ne ha coscienza anche in termini storici, in termini sociali, ne ha coscienza anche in termini di lingua, della sua struttura, del meccanismo suo stesso di libro, cioè tiene conto di certe velocità nuove, di certi modi nuovi di organizzare la materia, le persone, i rapporti e quindi la sua materia narrativa e quindi i suoi strumenti espressivi ecc. (Volponi 1977, 33)

di natura continua a confermarsi, insomma, anche e sempre una questione politica, relativa all'uomo, alla cultura, alla società.

⁹ Sulla questione si rimanda, in particolare, al saggio *Natura ed animale* (Volponi 1995, 111-123).

Il romanzo ha infatti una struttura fortemente sperimentale e programmaticamente votata all'infrazione della mimesi a vantaggio di una visione straniata che, ancor più che in *Memoriale*, corrode i meccanismi tradizionali della rappresentazione, a cominciare dal mutamento della voce narrante, che varia tra la prima e la terza persona, e della focalizzazione, tra le quattro parti in cui è diviso il romanzo.

Il protagonista, Gerolamo Aspri, ex dirigente industriale e intellettuale comunista in crisi, passa attraverso il fallimento di alcuni progetti di ribellismo personale e politico, sviluppando una paura ossessiva per il pericolo dello scoppio della bomba che lo conduce alla decisione di costruire un rifugio antiatomico, da lui chiamato arcatana, nelle colline intorno a Urbino. Nel periodo in cui la costruzione di rifugi antiatomici non costituisce lo strambo progetto di individui paranoici, ma piano istituzionalizzato in più parti del mondo, Gerolamo realizza il suo personalissimo rifugio allo scopo, non tanto e non solo di preservare sé stesso dalla contaminazione nucleare, bensì di realizzare un luogo dove si verifichi una mutazione dell'individuo che possa consentirgli di sottrarsi al meccanismo di morte che informa la società (Papini 1997, 67-90). L'obiettivo è infatti di fuoriuscire dall'arcatana come un nuovo essere, che Gerolamo chiama Id, rimasto sì unico uomo sulla terra, ma trasformato in un animale, una regressione al selvaggio, dunque, che costituisce l'unica possibilità di persistenza della vita, di "prosecuzione". Le fattezze corporee di Id saranno direttamente relazionate ad un senso nuovo attribuito all'esistenza, giacché Id sarà frutto e fautore di un'"evoluzione disinteressata" (Volponi 2001 [1974], 452) che ripudia il progresso a favore della sola sopravvivenza, ripudia cioè le logiche che hanno guidato la Storia, o quantomeno la modernità, per tornare ad accordarsi con le dinamiche, senza scopi all'altro all'esistenza stessa, che sono proprie della natura: "l'acido che mi genererà mi renderà superiore, non soltanto all'uomo di questa società della bomba ma alla bomba stessa" (Volponi 2001 [1974], 410).

Ancora una volta il paesaggio e gli elementi naturali sono al centro della rappresentazione, specie nella terza parte del romanzo, quando finalmente prende avvio la costruzione del rifugio antiatomico. Qui il personaggio, in polemica con sé stesso, mette in moto una ridiscussione, per via allegorica, delle idee residue della natura rimaste all'uomo contemporaneo che nulla possono contro il destino mortifero cui ha condotto il progresso. In tal senso, tra le molte sequenze significative, è possibile isolarne una, che appare dirimente, posta nel momento in cui Gerolamo, mentre sta cercando il luogo dove collocare il suo rifugio, si trova davanti un albero di sorbe. L'immagine dell'albero richiama usurati canoni estetici, quelli ereditati da una lunga tradizione artistica e letteraria, che non solo trasformano l'elemento naturale in puro oggetto contemplativo, ma con ciò alimentano un processo di idealizzazione che suggerisce la possibilità di un ritorno all'idillio perduto, la speranza di una salvezza nel risanamento della distanza tra uomo e natura scavata dalla modernità. Il sorbo diventa, cioè, emblema della *natura artificiale*, per come definita dall'autore, espressione del progresso capitalistico.

Per Gerolamo, perfettamente consapevole del processo autodistruttivo che informa la società contemporanea e i suoi meccanismi di rappresentazione, quel

processo che insomma renderà inevitabile lo scoppio della bomba atomica, il sorbo porta quindi con sé un senso di “perdizione” (Volponi 2001 [1974], 370), poiché “fatalmente” aderisce alla stessa logica e la alimenta. Di spalle all'albero, tuttavia, si situa come un controaltare ideologico un frutteto abbandonato,

confuso dalle erbacce alte, dagli intrecci dei rami non potati, dalla crescita di germogli che s'abbarbicano a qualsiasi cosa per salire, [...le susine] restavano al loro posto appese, protendendo fuori i loro semi ed acquistando colori diversi da quelli consueti, [...] molti altri frutti erano a terra, abbandonati, infossati a metà, spappolati, che avevano acquistato un dorso e branchie mobili sotto, dove il marcire li stava cambiando. (Volponi 2001 [1974], 385)

Dimenticato dalla mano dell'uomo e incurante dell'osservatore, il frutteto si presenta come una sorta di natura morta improvvisamente animata da un movimento caotico e ingovernabile; esso si tende con ogni suo elemento verso una nuova vita, un'esistenza mutata e mutante, facendosi così chiaro corrispettivo dei progetti di Gerolamo. Il rifugio antiatomico infatti, lo ricordiamo, serve perché lui possa sortirne, dopo la fine, come un animale, un essere evolutosi in qualcosa di mai visto prima, che ha rifuggito la logica mortifera della bomba, ovvero del capitale, per aderire alle ragioni di una “evoluzione disinteressata” (Volponi 2001 [1974], 452).

Come davanti alla personificazione di tutto ciò cui tenta di opporsi, davanti al sorbo, lo spirito di ribellione di Gerolamo, vero motore delle sue azioni, non può quindi che accendersi e l'abbattimento dell'albero diviene per lui una “prova decisiva” (Volponi 2001 [1974], 381) da superare prima di procedere alla costruzione del rifugio. È dunque necessario abbattere una certa idea fittizia di natura prima di procedere al progetto del rifugio; se il rifugio vuole essere un tentativo di reinserirsi nel moto naturale della vita, nei suoi scopi senza scopi, allora bisognerà prima abbattere le sovrastrutture culturali che hanno trasformato la natura a immagine e somiglianza dell'uomo. Colché la critica, evidentemente, si muove non solo ai principi di un'intera cultura, ma specificamente a quelli di certa poesia lirica¹⁰.

Tuttavia, l'idea stessa di un rifugio, spogliata delle idealizzazioni che la connotano, appare contraddittoria rispetto alle logiche naturali cui vorrebbe allinearsi poiché implica di fatto – lo fa notare a più riprese lo stesso protagonista – la conservazione dell'identico, non dunque la mutazione come conseguenza di un'evoluzione naturale, ma l'ennesimo tentativo dell'uomo di preservare sé stesso, di fatto, così com'è¹¹. È consequenziale, dunque, che alla fine del romanzo, mentre Gerolamo è ricoverato in ospedale per una caduta, il rifugio venga

¹⁰ Si legga in proposito Mastropasqua: “l'abbattimento del sorbo [...] acquista, anche in chiave autocritica, il valore emblematico di distruzione e di sradicamento di ogni tentazione di ritornare alla poesia della natura, al puro idillio, come luogo di rifugio e di consolazione” (1995, 47-48).

¹¹ La questione verrà poi più volte ribadita all'interno del romanzo successivo, *Il pianeta irritabile*.

prima depredato dell'innumerevole quantità di oggetti e strumenti – vale a dire delle merci e della tecnica – di cui Gerolamo lo aveva colmato, e poi crolli come rigettato dallo stesso territorio, ovvero dalla natura, che avrebbe dovuto accoglierlo e cullare il nuovo essere al suo interno, come qualcosa che invero non rispetta le leggi interne alla natura stessa.

L'ultimo romanzo di Volponi, *Le mosche del capitale*, del 1989, che chiude a cornice la produzione romanzesca dell'autore torna sulla tematica industriale già trattata in *Memoriale*, accogliendo in modo manifesto l'esperienza autobiografica dell'autore. La vicenda del protagonista, Bruto Saraccini, ricalca infatti da presso quella di Volponi al momento della sua estromissione dalla Olivetti e dell'esperienza alla FIAT all'inizio degli anni Settanta, in un periodo in cui già si consuma la sparizione – ulteriore passaggio antropologico – della vecchia industria produttiva a favore dell'industria automatizzata e finanziarizzata della terza rivoluzione industriale.

Trionfa in questo romanzo un paesaggio artificiale, quello determinato dal capitale, con la predominanza del paesaggio urbano, mentre la natura – ma sarebbe meglio parlare dei suoi simulacri – appare definitivamente modellata alla logica utilitaristica dell'uomo, perdendo la sua concretezza e il suo statuto, potremmo dire, "naturale". La prima pagina del romanzo è in tal senso emblematica:

La grande città industriale riempie la notte di febbraio senza luna, tre ore prima dell'alba. Dormono tutti o quasi, e anche coloro che sono svegli giacciono smemorati e persi: fermi uomini animali edifici; persino le vie i quartieri i prati in fondo, le ultime periferie ancora fuori della città, i campi agricoli intorno ai Fossati e alle sponde del fiume; [...] Gli uomini le famiglie i custodi i soldati le guardie gli ufficiali gli studenti dormono [...] quasi tutti dormono sotto l'effetto del valium, del tavor e del roipnol. Ma dormono anche gli impianti, i forni, le condutture, [...]. Dorme la stazione ferroviaria, dormono anche le farmacie notturne, le porte e le anticamere del pronto soccorso, dormono le banche: gli sportelli le scrivanie i cassetti le poste pneumatiche le grandi casseforti i locali blindati; dormono l'oro l'argento e i titoli industriali; dormono le cambiali in certificati immobiliari i buoni del Tesoro. [...] dormono i poeti gli editori i giornalisti dormono gli intellettuali [...] e mentre tutti dormono il valore aumenta si accumula secondo per secondo all'aperto e dentro gli edifici. (Volponi 2003 [1989], 7-8)

La citazione, non certo l'unica che faccia al caso nostro, ma sicuramente la più incisiva, consente di comprendere immediatamente come la logica accumulativa che informa il sistema capitalismo si cali nella sintassi del discorso, ovvero, com'è evidente, nel ricorso ossessivo e programmatico della figura retorica dell'accumulazione, che viene sovente impiegata per descrivere il paesaggio, l'urbanistica del luogo oramai indistinta dalla struttura economica. L'accumulazione è insomma l'unica logica organizzativa del mondo così come l'unica possibilità discorsiva rimasta alla coscienza soggettiva.

Il romanzo è non a caso imperniato su una commistione estrema di generi letterari che immette in una sorta di tritatutto la forma diaristica, che pure è

presente, per restituirla in forme frammentarie che paiono minare la funzione organizzatrice della soggettività. Di fatti, il rapporto che si evince nel romanzo non è più quello tra soggetto e mondo esterno, ma quasi immediatamente quello tra linguaggio e mondo, a indicare il sonno di una coscienza che non è più in grado di organizzare il suo oggetto e, dunque, la crisi consumata della soggettività così come degli strumenti culturali di rappresentazione, conoscenza e intervento sul mondo.

Esemplificativo in tal senso è il dialogo tra la luna e il calcolatore, uno dei molti passaggi allegorici del romanzo dove, peraltro, meglio si coglie l'eredità leopardiana caratteristica della poetica di Volponi. Nella sequenza – dialogica, come molte altre presenti nel testo che rimandano immediatamente alle *Opere morali*, in cui prendono vita oggetti e animali come nella tradizione degli apologhi – vediamo una luna, che è simbolo chiaro di un'intera tradizione lirica oltre che della natura stessa, perplessa e incredula davanti alla capacità di controllo di ogni singolo elemento del mondo, e dunque davanti al potere del calcolatore, ovvero dell'antenato del computer, che pianifica e comanda ogni aspetto del reale per garantire al capitale la sua perpetuazione.

La sequenza è di particolare rilevanza poiché registra la consunzione di entrambi i poli della nostra dialettica di partenza, uomo e natura, entrambi soppiantati dall'artificiale che oramai si muove in perfetta autonomia, così come Volponi mette in evidenza ad ogni passo del romanzo, per segnalare come la natura non possa più rappresentare un elemento – ma a questo punto si sarà compreso che è meglio parlare di un complesso di valori – su cui appuntare una contrapposizione ideologica al capitale. Una vena di pessimismo sembra allora attraversare il romanzo, che offre però al suo stesso interno l'antidoto alla rinuncia, grazie a uno stile estremamente corrosivo e alla continua denuncia sarcastica del potere che ogni pagina trasmette.

Tornando indietro nel tempo, l'ultima tappa del nostro percorso è rappresentata da *Il pianeta irritabile*, del 1978, che dunque precede di circa un decennio *Le mosche del capitale*, e oggi è doverosamente oggetto tra i più frequentati della riflessione critica sul rapporto tra letteratura e ecologia.

La fine, l'apocalisse, che all'altezza di *Corporale* incombe sul destino della specie a causa della bomba atomica, ovvero dell'intero sistema economico e sociale che l'ha prodotta, nel *Pianeta irritabile* si è già verificata per effetto delle guerre mondiali nucleari che hanno devastato il pianeta fino a renderlo irriconoscibile, secondo i moduli tipici della letteratura distopica. Campeggia qui da protagonista il paesaggio, un ambiente post-apocalittico in perpetua mutazione, che ha reso la terra un luogo del tutto inospitale e che ha inghiottito nelle sue viscere lo stesso artificiale che lo aveva generato – le città dell'uomo sono infatti sepolte e obliate. L'uomo è il grande sconfitto ma anche il grande ripudiato da un romanzo che vede protagonisti, secondo una prospettiva del tutto antiantropocentrica, tre animali – una scimmia, un elefante e un'oca –, e un nano deforme di nome Mamerte, che sarà l'unico superstite della specie umana, destinato però a divenire animale anch'egli al termine del romanzo (Scaffai 2022, 201-208). La vicenda del nano, come si può intuire, rappresenta quasi la naturale prosecu-

zione del progetto di Gerolamo Aspri in *Corporale*, quello dell'essere mutato in animale, Id, ma il senso della mutazione ha qui, come si vedrà, un valore allargato a un'idea complessiva di società e non più al singolo individuo, come invece nel caso di Gerolamo, che nel suo rifugio intendeva di fatto salvarsi da solo.

È in primo luogo riflesso di una diversa impostazione concettuale, rispetto a *Corporale*, la struttura narrativa. Pur preservando la funzione poetica del linguaggio – tradizionalmente associata alla voce del soggetto poetico-narrante, dunque espressione di un io – Volponi azzerà qui il quoziente di soggettività che veicola la scrittura utilizzando un narratore in terza persona, il quale si limita a seguire le azioni dei personaggi, segue cioè la loro “attività, volta alla sopravvivenza e quindi, in primo luogo, a saggiare la bontà (ovvero: la praticabilità e l'utilità) dell'ambiente” (Muzzioli 2021, 217), secondo strategie che rendono impossibile l'immedesimazione del lettore (ivi), quasi a voler estromettere anche lui, ovvero l'intera specie, dal discorso del romanzo. Si produce così una sorta di inversione della qualità lirica del primo romanzo, *Memoriale*, dove la soggettività ancora persiste e attraverso di essa si tenta un recupero del naturale, giacché qui non si tratta di una soggettivazione impedita, né però di una soggettività perduta e dispersa come ne *Le mosche del capitale*, bensì dell'annullamento di qualsiasi ipotesi di costruzione di una soggettività, confermato dalla zoomorfizzazione dell'ultimo degli uomini, il nano. La scrittura pare infatti muoversi in autonomia, nella sua capacità straniante, dispiegando una potenza propriamente creatrice rispetto al paesaggio stesso; essa, insomma, non è intesa come strumento che plasma la natura ma come materia da cui essa prende forma, in forza della potente qualità visiva, se non propriamente pittorica, della scrittura volponiana (Santato 1997; Manganelli 2004-2005). Il paesaggio appare così totalmente scevro dalla mano dell'uomo e liberato dal suo sguardo panoptico ma, per paradosso, è, questo, effetto di un particolarissimo stile, dunque artefatto, inconfondibilmente autoriale.

Il linguaggio volponiano è infatti, più che in altri testi, altamente esatto, potremmo dire, nelle descrizioni del paesaggio alterato, ma è un'esattezza che si compone per via metaforica, tanto che, come spiega Muzzioli, “sarebbe difficile distinguere con certezza la virtualità retorica della metafora e la metamorfosi reale dei fenomeni “mutanti” [...] Si tratta di una scrittura in stato di alterazione, aliena, così come alieno appare il paesaggio” (Muzzioli 2021, 216). Ancora una volta l'incipit si rivela particolarmente indicativo ed esemplificativo delle strategie adottate nell'intero testo:

Piove a dirotto da sempre, senza interruzioni né rallentamenti. Nemmeno se una collina frana o se una foresta entra nell'acqua che sale in fondo, qualche cosa muta dentro la pioggia. Solo i giorni e le stagioni girano toccando la luce; e questo è l'unico segno che il tempo ancora esiste. Un segno che sparisce spesso, ogni volta che la pioggia cambia e si mette a piovere petrolio, strame, acqua salata acqua mista a sabbia o a madreperla. (Volponi 1978, 3)

Alla fine del romanzo, secondo quel processo di zoomorfizzazione che abbiamo anticipato, il nano si libera degli ultimi residui della sua umanità: la se-

quenza lo vede offrire in pasto ai compagni animali il suo ultimo ricordo, un foglio di carta di riso contenente la poesia del suo unico amore, in una scena altamente simbolica che rimanda al rito eucaristico e che prelude all'avvento di un rinnovato consorzio sociale finalmente tornato a basarsi sulle regole, libere – come libera è l'evoluzione del frutteto in *Corporale* – della natura stessa, libere cioè dagli interessi di dominio dell'uomo. E l'uomo è così, infine, escluso dalla narrazione e dalla stessa evoluzione, a favore di un riscatto dell'elemento naturale, possibile al prezzo legittimo – ma certo l'operazione è provocatoria –, della sparizione dell'uomo stesso, simulata dunque sia sul piano formale che su quello contenutistico. La fine della specie sembra allora rappresentare, per un paradosso solo apparente, l'unica possibilità di ricostruire una comunità sana, in accordo con il naturale e con gli esseri viventi in armonia tra loro. Il programma è in tal senso tutto manifesto, in fondo, sin dall'epigrafe al romanzo, la citazione leopardiana "Immortalità selvaggia", che suona come un motto che orienta buona parte della produzione romanzesca dell'autore, l'auspicio di una perpetuazione della specie, si direbbe, nonostante la specie stessa.

È lasciato alla libera interpretazione del lettore, se ciò sia possibile tramite il recupero di ciò che di buono la civiltà umanistica, con le sue idee di natura e di cultura in armoniosa congiunzione, ha generato, o se, invece, siano necessari un Uomo e una Cultura del tutto nuovi. In ogni caso, la visione apocalittica di Volponi ha evidentemente il compito di rilanciare la missione utopistica del letterario che qui, più che in altri romanzi, emerge secondo moduli del tutto distanti dal facile moralismo che informa di sé buona parte dell'ultima produzione letteraria incentrata sulla questione ecologiche e la critica ad essa votata (Siti 2021).

Riferimenti bibliografici

- Eagleton Terry (2001 [2000]), *The Idea of Culture*, Oxford, Wiley-Blackwell. Trad. di Dora Bertucci (2001), *L'idea di cultura*, Roma, Editori Riuniti.
- Horkheimer Max, Adorno W.T. (1997 [1944]), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. di Renato Solmi (1966), *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
- Jameson Fredric (2007 [1991]), *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press. Trad. di Massimiliano Manganelli, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi.
- Luzi Alfredo (1997), "La scrittura di Volponi tra natura e storia", in Massimo Raffaeli (a cura di), *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, Ancona, Transeuropa, 53-64.
- Marcuse Herbert (2008 [1964]), *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, Beacon Press. Trad. di Luciano Gallino, Tilde Giani Gallino (1967), *L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi.
- Mastropasqua Aldo (1995), "Corporale dopo vent'anni: una scrittura senza nessuna indulgenza", in Filippo Bettini, Marcello Carlino, Aldo Mastropasqua, et al., *Volponi e la scrittura materialistica*, Roma, Lithos, 45-50.
- Manganelli Massimiliano (2004-2005), "Con dipinto a fronte", *ISTMI*, 15-16, 385-401.

- Muzzioli Francesco (1997), “La poesia allegorica e antagonista di Volponi”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 4, 185-201.
- (2021), *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle utopie*, Milano, Meltemi.
- Papini Maria Carla (1997), *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere.
- Santato Guido (1986), “Il linguaggio di Volponi tra poesia e romanzo”, *Paragone-Letteratura*, 37, 442, 8-29.
- (1997), “Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi”, in Massimo Raffaeli (a cura di), *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, Ancona, Transeuropa, 77-119.
- Scaffai Niccolò (2017), *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.
- Siti Walter (2021), *Contro l'impegno*, Milano, Rizzoli.
- Vittorini Elio (1961), “Industria e letteratura”, *Menabò di letteratura*, 4, 13-20.
- Volponi Paolo (1977), “La letteratura in fabbrica negli anni Cinquanta”, in Saveria Chemotti (a cura di), *Gli intellettuali in trincea. Politica e cultura nell'Italia del dopoguerra*, Padova, CLUEP, 31-40.
- (1978), *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi.
- (1991 [1962]), *Memoriale*, Torino, Einaudi.
- (1995), *Scritti dal margine*, Milano-Lecce, Lupetti-Manni.
- (1999), *Del naturale e dell'artificiale*, a cura di Emanuele Zinato, Ancona, Il lavoro editoriale.
- (2001 [1974]), *Corporale*, Torino, Einaudi.
- (2002a), *Romanzi e prose. Vol. I*, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi.
- (2002b), *Romanzi e prose. Vol. II*, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi.
- (2003 [1989]), *Le mosche del capitale*, in Id., *Romanzi e prose. Vol. III*, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 7-340.
- Volponi Paolo, Leonetti Francesco (1995), *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno del 1994*, Torino, Einaudi.
- Zinato Emanuele (2001), *Paolo Volponi*, Palermo, Palumbo.