

# Volponi estremo

a cura di  
Salvatore Ritrovato  
Tiziano Toracca  
Emiliano Alessandroni



METAURO

© 2015 by Metauro Edizioni S.r.l. – Pesaro (Italy)

<http://www.metauroedizioni.it>  
[redazione.ps@metauroedizioni.it](mailto:redazione.ps@metauroedizioni.it)

ISBN 978-88-6156-124-3

È vietata la riproduzione, intera o parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

## Indice

SALVATORE RITROVATO <i>Volponi e le difficoltà della letteratura. Una premessa</i>	9
EMILIANO ALESSANDRONI <i>Le misure del romanzo volponiano</i>	19
ANNA BAGORDA <i>L'alienazione come cura e ricerca nel Memoriale di Paolo Volponi</i>	35
DAVID ALBERT BEST <i>Volponi-Olivetti e la difesa della civiltà contadina: La macchina mondiale tra ruralismo e cultura industriale</i>	53
CLAUDIA BONSI <i>La fabbrica dei dolori e Il castello di vetro: Volponi e Ottieri allo specchio (ustorio) dell'industria</i>	75
MAURO CANDILORO <i>L'Appennino contadino e la poesia-verità</i>	91
ENRICO CAPODAGLIO <i>Corporale e creaturale</i>	105
MASSIMO COLELLA <i>«La notte è parallela al giorno». Ipotesi di lettura della poesia volponiana</i>	117
MARTINA DARAIO <i>Il materialismo geografico di Paolo Volponi: dalla «passione di collezionista» al progetto utopico</i>	135

SANDRO DE NOBILE	
<i>Il valore del ficus.</i>	
<i>L'uso della prosopopea ne Le mosche del capitale</i>	147
GUALTIERO DE SANTI	
<i>Le tracce lasciate dalla natura</i>	163
GABRIELE FICHERA	
<i>Distopia e cecità: le mosche incantate di Paolo Volponi</i>	173
ALESSANDRO GAUDIO	
<i>Le parole e le cose. Paolo Volponi e i libri degli altri</i>	183
GIOVANNA LO MONACO	
<i>Paolo Volponi e la neoavanguardia:</i>	
<i>affinità e divergenze attraverso uno studio su Corporale</i>	191
FEDERICA MALTESE	
<i>«Scrivo a te come guardandomi allo specchio»:</i>	
<i>l'epistolario Volponi-Pasolini</i>	205
FRANCA MANCINELLI	
<i>Una moneta sulla 'strada per Roma'</i>	215
MAURIZIO MASI	
<i>Le poesie di Albino</i>	231
CATERINA PAOLI	
<i>La 'Lisistrata' di Aristofane, un'eroina di Paolo Volponi</i>	245
GIAN LUCA PICCONI	
<i>«Il vero compito di un insegnante».</i>	
<i>Figure della trasmissione del sapere in Volponi</i>	261
MANUELA PISTILLI	
<i>Paolo Volponi, un intellettuale alla Olivetti di Ivrea</i>	275
ALESSANDRO RAVEGGI	
<i>Animalità selvagge, animalità utopiche. Il Volponi leopardiano,</i>	
<i>il suo lascito nella narrativa di Antonio Moresco</i>	289
MARCO RUSTIONI	
<i>Questa civiltà: un'ipotesi su Volponi umorista</i>	307

FABRIZIO SCRIVANO	
<i>Il gesto nella narrativa di Paolo Volponi.</i>	
<i>Il caso del Lanciatore di giavellotto</i>	321
SIRIANA SGAVICCHIA	
<i>Geografia e corpo nel romanzo di Gerolamo Aspri</i>	341
IGOR TCHEHOFF	
<i>Memoriale di Volponi e Il lebbroso di De Maistre</i>	357
DARIO TOMASELLO	
<i>Memoriale del malessere.</i>	
<i>Paolo Volponi e il paesaggio italiano in mutamento</i>	373
TIZIANO TORACCA	
<i>Corporale romanzo neomodernista</i>	385
MASSIMILIANO TORTORA	
<i>Volponi e la tradizione del romanzo moderno</i>	405
MARCO VALLORA	
<i>«Dovuto a una passione che mi travalica». Materiali per un'indagine sui rapporti di Volponi e il collezionismo</i>	419
ELISA VIGNALI	
<i>Nel nome di Volponi. Scrittori italiani di oggi tra letteratura e impegno civile</i>	447
PAOLO ZUBLENA	
<i>Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel Pianeta irritabile di Volponi</i>	461
TAVOLA ROTONDA (Gualtiero De Santi, Gian Carlo Ferretti, Romano Luperini, Massimo Raffaeli, Emanuele Zinato)	477
ANGELO FERRACUTI	
<i>Per Paolo Volponi</i>	499
Indice dei nomi	505

*Paolo Volponi e la neoavanguardia: affinità e divergenze  
attraverso uno studio su Corporale*

*Corporale* ha avuto un lungo periodo di gestazione durato circa otto anni, dall'autunno del 1965 fino a ridosso della pubblicazione nel 1974<sup>1</sup>: questo periodo si trova a coincidere quasi per intero con la parabola disegnata dal romanzo sperimentale, dal suo momento di maggiore fortuna fino all'inizio della sua, per così dire, dismissione a favore del ritorno al romanzo 'ben fatto' promosso dalla nuova editoria. Di questo passaggio sono esemplari proprio la vicenda editoriale di *Corporale* e l'accoglienza critica che gli fu riservata, specie se paragonate al successo de *La storia* di Elsa Morante pubblicato nello stesso anno.

La coincidenza cronologica non è del tutto incidentale, le stesse tappe di elaborazione del romanzo dimostrano infatti come *Corporale* rappresenti per Volponi l'occasione per un 'attraversamento' dei problemi posti dalla questione del romanzo sperimentale, che si traduce in una personale rielaborazione della lezione della neoavanguardia, oltre che, in qualche modo, di un suo superamento.

Già nei primi romanzi Volponi mostra di avere diversi punti di contatto con la neoavanguardia, a cui lo lega l'avversione per il neorealismo e per le forme mimetiche della narrazione che si esprime soprattutto tramite l'adozione del punto di vista straniato del 'malato mentale'. Questa scelta, assieme all'attenzione per i valori del basso e del corporale, porta Renato Barilli a inserire Volponi tra gli esempi presentati in quel programma di *abbassamento e normalizzazione* che il critico propone in

1 Cfr. E. ZINATO, *Un pianeta senza moneta*, «Istmi», 13-14, 2003-2004, pp. 15-23; E. ZINATO, *Commenti e apparati* in P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, Einaudi, Torino 2001, I, pp. 1125-1149.

apertura del Convegno sul romanzo sperimentale, organizzato dal Gruppo 63 nel 1965<sup>2</sup>. Nella stessa occasione anche Angelo Guglielmi, pur con delle riserve sulla possibilità di assimilare l'autore all'area sperimentale nel senso in cui questa viene intesa dallo stesso Guglielmi, vuole comunque ricordare e sottolineare la *carica di sovversione* che *Memoriale* aveva portato con sé alla sua uscita.

Se il Gruppo 63 guarda con attenzione a Volponi, nello stesso periodo anche Volponi, a sua volta, tiene in grande considerazione e si confronta con la riflessione portata avanti dalla neoavanguardia, così come dimostrano alcuni suoi interventi. Tra questi si deve considerare in primo luogo la conferenza su *Le difficoltà del romanzo* del febbraio del 1966 in cui l'autore parla dell'*accrescimento di vitalità* di Alfredo Giuliani e dei Novissimi, e cita un intervento di Guido Guglielmi sul rapporto tra neocapitalismo e letteratura in cui il critico sostiene:

Lo zero di significazione del romanzo più recente è uno zero significativo, perché esso: 1) rifiuta le ideologie borghesi correnti e in particolare quella della cultura di massa: invece di dare all'irreale l'apparenza del reale, dà al reale l'apparenza dell'irreale; 2) fa a meno di ogni apparato di persuasione non sollecitando risposte emotive né operando una catarsi simbolica; 3) designa una condizione di inautenticità senza rappresentarla o reificarla e sottolineando il proprio impianto formale; 4) nega la nozione di letteratura come istituto ma non come funzione<sup>3</sup>.

Scelto da Volponi come *brano esemplare*, il testo di Guido Guglielmi risulta funzionale al discorso portato avanti dall'autore durante la conferenza, quello sul rapporto tra scrittura e realtà: per Volponi si tratta di un rapporto di opposizione – «ciò che scrivo non deve rappresentare la realtà ma deve romperla»<sup>4</sup> – che fa della scrittura una maniera di intervento critico sulla realtà, capace di

2 Cfr. *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, a cura di N. Balestrini e A. Cortellessa, L'Orma, Roma 2013.

3 G. GUGLIELMI, *Dieci domande su neocapitalismo e letteratura*, «Nuovi argomenti», 67-68, 1964, p. 54, in P. VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo*, in *Romanzi e prose cit.*, I, p. 1037.

4 P. VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo cit.*, p. 1026.

scuotere il lettore dalla sua comoda posizione di spettatore «seduto "socialmente", accomodato»<sup>5</sup>.

Scriva Volponi che il romanzo

non può accettare, per interpretare la realtà sociale, gli schemi convenzionali e autoritari, rifarsi alle misure di quella bilancia che ha sempre oscillato fra due logiche di successo, quella di tipo causale, positivista, che ha prodotto i romanzi naturalistici, e quella basata proprio sull'imputazione, in cui la deviazione dalla norma è colpita, condannata, in ossequio a una logica repressiva non liberante, non costruttiva<sup>6</sup>.

### Il compito del romanzo

non è appunto quello di narrare, che vuol dire sistemare, curare, ma quello di contribuire, nelle sue libere forme, al dibattito: a un accrescimento di vitalità, per usare un termine preciso quanto suggestivo, in bocca alle generazioni ultime, più attente, di letterati: cioè di contagiare; se volete, e, ove sia possibile, di avviare una scoperta da fare insieme<sup>7</sup>.

Risulta evidente dalle parole dello stesso autore l'affinità con le discussioni teoriche e le proposte portate avanti dal Gruppo 63 contro le modalità naturalistico-mimetiche della narrazione e in particolare il neorealismo – bersaglio primario della neoavanguardia – dove la realtà viene letta e orientata sulla base di convinzioni ideologiche.

È esattamente nell'accezione di un sistema chiuso e rigido di interpretazione della realtà che l'ideologia viene rifiutata anche dal gruppo della neoavanguardia, benché le discussioni al suo interno, come tra i commentatori esterni, siano state caratterizzate da una sorta di cortocircuito teorico proprio in relazione alla definizione del concetto di ideologia – e a quello correlato di impegno politico – che ha dato adito all'idea diffusa di un'avanguardia a-ideologica<sup>8</sup>. Dell'ideologia 'politica' Volponi manterrà sempre

5 Ivi, p. 1029.

6 Ivi, p. 1028.

7 Ivi, p. 1031.

8 Sulla questione ideologica all'interno del Gruppo 63 cfr. R. ESPOSITO,



viva, indubitabilmente, la carica utopistica, il progetto di una comunità migliore tra gli uomini da costruire<sup>9</sup>, pur continuando a rifiutarne la componente 'dogmatica' che sembra invece ispirare il neorealismo. Tuttavia, grazie alle discussioni avviate dalla neo-avanguardia<sup>10</sup>, il termine "ideologia" comincia ad essere riferito anche a quella logica culturale che agisce a partire dalle strutture del linguaggio e di cui si serve il potere economico per imporre il proprio dominio, un potere che lascia nell'indifferenziato mondo dell'omologazione alla merce ogni elemento del reale, a partire dal linguaggio stesso, una consapevolezza che si farà più chiara ed esplicita da parte di Volponi con *Le mosche del capitale*.

In anni più recenti Volponi riconosce infatti al Gruppo 63 il merito di aver introdotto novità rilevanti nel dibattito culturale<sup>11</sup>, ma riconosce anche un'influenza diretta sulla sua scrittura; in un colloquio con Filippo Bettini l'autore dichiara espressamente: «La lezione del Gruppo 63 aveva indubbiamente contato per me e mi aveva offerto indicazioni che avevo tenuto presente in *Corporale*»<sup>12</sup>.

Durante gli anni di elaborazione del romanzo avviene effettivamente l'adozione da parte di Volponi di strategie letterarie ritenute caratteristiche della neoavanguardia, ed è questo un percorso verificabile attraverso le varie fasi di elaborazione del romanzo, ma soprattutto attraverso un confronto tra la stesura licenziata dall'autore e la prima, che risale al periodo 1965-66 e che si presenta di fatto come un altro romanzo dal titolo *L'animale*<sup>13</sup>.

Se si cerca di ricostruire i connotati del romanzo sperimentale delineati dal Gruppo 63, in occasione del convegno così come nel-

*Le ideologie della neoavanguardia*, Liguori, Napoli 1976; *Avanguardia e neo-avanguardia*, a cura di G. Ferrata, Sugar, Milano 1966; sulle diverse posizioni teoriche cfr. R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana*, Manni, Lecce 2007; F. MUZZIOLI, *Gruppo 63. Istruzioni per la lettura*, Odradek, Roma 2013.

9 Cfr. F. LEONETTI - P. VOLPONI, *Il leone e la volpe: dialogo nell'inverno del 1994*, Einaudi, Torino 1995.

10 Cfr. A. GIULIANI, *Introduzione*, in *I Novissimi*, a cura di A. Giuliani, Einaudi, Torino 2003.

11 Cfr. F. BETTINI - P. VOLPONI, *Questa mia Italia corporale*, in *Volponi e la scrittura materialistica*, a cura di F. Bettini et al., Lithos, Roma 1995.

12 Ivi, p. 54.

13 Cfr. E. ZINATO, *Commenti e apparati cit.*, I, pp. 1125-1149.

le altre riflessioni teoriche, non si riscontrano posizioni unanimi né tanto meno prescrizioni, inoltre ogni autore elabora in sostanza soluzioni proprie. Si possono però individuare alcuni principi basilari cui il romanzo sperimentale sembra dover rispondere e alcune caratteristiche che questo sembra dover avere: tra queste troviamo la destrutturazione della diegesi, elemento estremamente funzionale all'infrazione del meccanismo mimetico.

Volponi scrive che inizialmente *Corporale* avrebbe dovuto avere «anch'esso (come *Memoriale* e *La macchina mondiale*) un'idea breve e ridotta che in fondo avrebbe dovuto farlo svolgere linearmente, quasi come una stessa nota prolungata e stirata»<sup>14</sup>; ne *L'animale*, come dimostra Emanuele Zinato, siamo per l'appunto in presenza di una narrazione dallo svolgimento lineare e a una scrittura in prima persona di stampo memorialistico, fondata sul punto di vista di un personaggio che presenta caratteristiche molto simili ad Albino Saluggia e, soprattutto, ad Anteo Crocioni, protagonisti rispettivamente di *Memoriale* e *La macchina mondiale*. In *Corporale* la struttura infrange invece ogni linearità del racconto, seguendo modalità perlopiù analogiche e ellittiche; questo cambiamento è verificabile già a partire dalla pubblicazione in rivista di alcuni estratti del futuro romanzo tra il 1968 e il 1970, momento in cui Volponi ha già iniziato la revisione del suo lavoro<sup>15</sup>. Allo stravolgimento del discorso narrativo in *Corporale* contribuisce la mescolazione di generi diversi, e quindi l'introduzione di discorsi dalla forma diaristica o dalla forma epistolare, del racconto onirico, delle digressioni di varia natura, degli elenchi e delle *massicce colate* di poesia, come le definisce Guido Santato<sup>16</sup>, che spezzano l'andamento lineare del discorso.

14 P. VOLPONI, *Un romanzo di provocazione*, «Il Leopardi», 9, 11 gennaio 1975, p. 4.

15 Si tratta di tre testi: *La barca Olimpia*, «Paragone. Letteratura», 216, 1968, pp. 3-31; *Olimpia e la pietra*, «Paragone. Letteratura», 226, 1968, pp. 27-49; *Altre notizie di Olimpia*, in «Paragone. Letteratura», 244, 1970, pp. 21-54; scritti probabilmente tra il '67 e il '68, confluiranno nel testo definitivo con delle leggere modifiche e costituiranno quasi per intero la prima parte del romanzo.

16 Cfr. G. SANTATO, *Follia e utopia, poesie a pittura nella narrativa di Paolo Volponi*, «Studi novecenteschi», 55, 1998, p. 36.

Fu proprio a causa di questa struttura irregolare che Pasolini, già prima che il romanzo venisse terminato, avendone avuta un'anticipazione da Volponi, rimproverò all'amico un eccessivo cedimento nei confronti del romanzo sperimentale e della neoavanguardia, riferendosi all'antirealismo spinto e soprattutto al *montaggio* della trama<sup>17</sup>. Il giudizio finale di Pasolini fu poi sostanzialmente negativo, così come quello di molti altri critici che giudicarono *Corporale* un romanzo non *risolto*, un *mostro*, come ricorderà amareggiato Volponi<sup>18</sup>; persino Barilli espresse delle riserve sull'opera, il cui risultato sembrò poco 'controllato'<sup>19</sup>.

In realtà, la forma magmatica del romanzo è dettata da un intento preciso, quello di rappresentare una data condizione sociale, culturale e politica: l'autore ha costruito cioè una determinata struttura formale perché si facesse «modello della situazione»<sup>20</sup>, per utilizzare le parole del noto intervento di Umberto Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*.

La differenza sostanziale con la prima stesura si determina infatti a partire dalla consapevolezza dei cambiamenti sociali avvenuti. La citazione in epigrafe a *Corporale*, tratta da un testo di Elsa Morante, dove la bomba è *frutto*, in sostanza, della barbarie della civiltà, segnala un passaggio fondamentale che dal vedere la bomba come pericolo esterno, porta alla sua assimilazione nel meccanismo che informa la società stessa; l'intento autodistruttivo cui è votata la società contemporanea risulta oramai pienamente evidente.

Ne consegue che quella rappresentata è una situazione sociale in cui la bomba, più che rappresentare un pericolo imminente, sembra essere già esplosa, dove cioè la fine sembra essere un processo *immanente* alla contemporaneità, per utilizzare le parole di

17 Cfr. E. ZINATO, *Commenti e apparati* cit., I, pp. 1142-47; sul rapporto con Pasolini cfr. P. VOLPONI, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di D. Fioretti, Polistampa, Firenze 2009.

18 Cfr. F. BETTINI - P. VOLPONI, *Questa mia Italia corporale* cit.

19 Per uno sguardo d'insieme sulla ricezione critica del romanzo cfr. E. ZINATO, *Volponi*, Palumbo, Palermo 2001.

20 U. ECO, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, in *Opera aperta*, Bompiani, Milano 2013, p. 269.

Frank Kermode<sup>21</sup>. Come Volponi conferma infatti, «Questo doveva essere un libro sulla paura della bomba H in 8 anni è diventato un libro sulla paura della società»<sup>22</sup>; «Il libro mi è scoppiato in mano mentre lo scrivevo»<sup>23</sup>.

Della situazione esterna si fa inevitabilmente riflesso quella interna: in *Corporale* troviamo infatti un soggetto frammentato, che ha perso le possibilità di giudicare e di interpretare il mondo, ma anche di saper indirizzare le proprie azioni, ovvero un soggetto in preda alla crisi epistemologica che investe la contemporaneità e che 'soffre' della crisi delle ideologie. Gerolamo si trova infatti a inseguire di volta in volta suggestioni e progetti senza sbocco, è un personaggio che esibisce tutta l'insicurezza del sé – e di conseguenza del punto di vista – una condizione che viene poi portata a livello della struttura attraverso i passaggi dalla prima alla terza persona, che mettono in discussione anche lo statuto del narratore.

La condizione esistenziale che viene rappresentata in *Corporale* sembra essere la stessa di cui prende coscienza e che denuncia la neoavanguardia, quella di una *schizofrenia universale* che investe soggetto e oggetto, e nella quale la presenza di un 'io' che parla, come in questo caso, non vale a salvare il soggetto dalla sua stessa disseminazione: persino il corpo, in realtà, non è più garanzia della propria identità, ma offre semmai un'ulteriore conferma della disseminazione cui è sottoposta la coscienza, presentandosi come residuo di una realtà ormai sfuggente e come ultimo, estremo, baluardo di resistenza.

L'io vive la paura di essere completamente sottratto a se stesso, tentando di aggrapparsi ai frammenti rimasti 'dopo l'esplosione': corpo, ideologia, linguaggio.

Nelle opere della neoavanguardia le problematiche relative al soggetto vengono trasferite interamente sul piano della forma, in un discorso eminentemente metaletterario che sacrifica programmaticamente la centralità del personaggio, nella complessi-

21 Cfr. F. KERMODE, *Il senso della fine*, trad. it. di G. Montefoschi, Sansoni, Milano 2004.

22 Cfr. E. ZINATO, *Commenti e apparati cit.*, I, p. 1132.

23 P. VOLPONI, *Questo pazzo signor Aspri*, intervista a cura di C. Stajano, «Il giorno», 21 Febbraio 1974.

tà e nell'unitarietà psicologiche in cui il lettore è comunemente abituato a vederlo. In *Corporale* il ruolo del personaggio rimane primario, ma risulta anch'esso funzionale al discorso metanarrativo.

In questo senso va inquadrata la questione dello psicologismo insito nel romanzo: l'elemento psicologico non serve per farci entrare nella testa del personaggio, nel suo mondo, ma si rivela espediente per investire della sua stessa crisi – la crisi del mondo reale – le strutture del romanzo, così come già nel caso di Albino era stato un espediente per farci entrare nelle storture dell'alienazione come realtà sociale.

Gerolamo rimane invischiato in una catena potenzialmente inesauribile di proiezioni e sdoppiamenti, il più manifesto dei quali è certamente quello nel messicano Murieta, che sembra prendere la forma di uno sdoppiamento schizofrenico. Eppure Murieta esiste principalmente come autore del diario, o come proiezione cinematografica derivante dall'immaginario di Aspri: cos'è cioè Murieta se non un personaggio manifestamente fittizio, un personaggio letterario?

Murieta rappresenta un personaggio ideale, un personaggio tutto intero, un personaggio 'così come dovrebbe essere', al quale Gerolamo vorrebbe lasciare la scena. L'abbandono della figura di Murieta – che avviene a seguito dello scontro con il reale, la morte del figlio – equivale in sostanza alla volontà di dichiarare il rifiuto di 'credere' e di cedere a personaggi di tal fatta di cui la narrazione in forma diaristica è espressione, un rifiuto dunque della scrittura come espressione del sé, che fa da *pendant* alla possibilità stessa dell'esistenza di un io. Si deve ricordare a questo proposito che già Guido Santato parla di Ca' l'ala e del rifugio di Gerolamo come di un'allegoria della poesia<sup>24</sup>, di una poesia intimista, sentimentale e indulgente contro cui si batte lo stesso lirismo di Volponi, e con lui lo stesso Gerolamo in una lotta magnificamente rappresentata nella sequenza dell'abbattimento del poeta-sorbo. Il personaggio stesso e la sua 'storia' dichiarano quindi la necessità di un rinnovamento della letteratura contro

24 Cfr. G. SANTATO, *Il linguaggio di Volponi tra poesia e romanzo*, «Paragone. Letteratura», 442, 1986, pp. 8-29.

vecchie formule, sia narrative che poetiche, le stesse contro cui si scagliano i Novissimi e la neoavanguardia<sup>25</sup>.

Verso la fine del romanzo Gerolamo arriverà inoltre a rifiutare di scrivere qualunque cosa, sembrerà cioè alludere a un rifiuto per qualunque forma di scrittura; è quindi importante sottolineare come non si riscontri solamente il rigetto di un certo tipo di scrittura, ma anche il dubbio che investe l'intera letteratura, il suo senso e la sua funzione, un dubbio che agisce dall'interno della scrittura stessa.

Quelli qui rilevati sono solo gli aspetti più scopertamente metaletterari in un romanzo in cui la riflessione critica sulla letteratura è presente a ogni livello del discorso, un discorso costantemente teso a rappresentare, per via allegorica, l'impossibilità del racconto proprio nel tentativo continuo e sempre fallito della sua costruzione.

Anche nel suo contenuto metaletterario *Corporale* sembra quindi presentare i principali caratteri dell'antiromanzo; tuttavia la distanza o la vicinanza con la neoavanguardia si deve misurare, oltre che sulla base dell'adozione di alcune strategie letterarie, su una delle questioni fondanti della letteratura italiana degli anni Sessanta che l'avanguardia ha il merito di aver sollevato, ovvero il problema della presa del linguaggio sul referente, dello specifico del linguaggio letterario, e del suo rapporto con l'ideologia. La questione è quella posta da Roland Barthes e da Michel Foucault, di un reale che non è rappresentabile tramite il linguaggio, e di un linguaggio che si presenta come un'imposizione dispotica dettata dal potere, che, va ricordato, a questa altezza cronologica è già il potere della comunicazione di massa.

In *Corporale* la novità più incisiva rispetto alla stesura de *L'animale* è rappresentata dal maggior utilizzo del linguaggio figurale: infatti, il *tasso di figurality* si incrementa esponenzialmente per rappresentare anche in senso linguistico e stilistico il caos in cui sopravvivono la coscienza e la stessa società. Significa-

25 Si ricordi il lavoro sull'io condotto parallelamente nelle poesie di *Contesto a fronte* (cfr. in merito M.C. PAPINI, *Paolo Volponi Il potere, la storia, il linguaggio*, La Lettere, Firenze 1997). Si potrebbe inoltre indagare la consonanza con l'avversione per la poesia *neo-crepuscolare* esposta nell'introduzione a *I novissimi* da Giuliani o la lotta al *poetese* di Sanguineti.

tiva in questo senso è soprattutto la sequenza della tromba marina, nella prima parte del romanzo, che, nel passaggio da *L'animale* a *Corporale*, più di altri luoghi del romanzo, mostra il passaggio da una scrittura descrittiva a una più analogica e sinestesica<sup>26</sup>.

Attraverso l'esperienza di scrittura di *Corporale*, come scrive lo stesso autore, matura infatti «la capacità di assumere di fronte alla scrittura un'assoluta libertà»<sup>27</sup>, una libertà che si ripercuote in una maggiore autonomia concessa al significante e di cui sono specchio le frequenti catene accumulative costruite per consonanza, le cantilene, le assonanze, le parole fuse tra loro, i neologismi, etc.

Tutti questi procedimenti vengono utilizzati allo scopo di creare un nuovo e diverso meccanismo di formazione del senso e dunque di congiunzione tra la parola e ciò che la parola nomina. La presenza cospicua di lunghi elenchi, di accumulazioni o di figure affini nel testo, va preliminarmente letta come espressione di un'ansia onnivora di catalogare, nominare, salvare dall'esplosione – o dal diluvio – gli oggetti e le parole, costruire l'*arcatana*, per l'appunto; ma salvare la parola significa salvare la sua capacità di nominare. Tenendo presente che «La realtà è una specie di palla infuocata in movimento», e che «Le cose non sono mai definite prima»<sup>28</sup>, la parola dovrà continuamente rinnovare la sua capacità di presa sul reale, misurare di continuo il suo potere *inaugurale*<sup>29</sup>, confrontarsi incessantemente con quel *testo a fronte* che è la realtà<sup>30</sup>.

In questo modo il corpo stesso del linguaggio, come scrive Maria Carla Papini, viene *sconvolto* e *mutato* per 'saggiare' il suo potere di resistenza e di opposizione nei confronti della logica autodistruttiva della società<sup>31</sup>. Nel suo progetto di mutazione, non a caso, Gerolamo inserisce anche il linguaggio, affermando la necessità di adottare un linguaggio nuovo, necessità che si fa più

26 Cfr. E. ZINATO, *Commenti e apparati* cit.

27 F. BETTINI - P. VOLPONI, *Questa mia Italia corporale* cit., p. 56.

28 P. VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo* cit, p. 1035.

29 Cfr. J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, intr. di G. Vattimo, trad. it. di G. Pozzi, Einaudi, Torino 2002.

30 Cfr. M. C. PAPINI, *Paolo Volponi* cit.

31 Cfr. *ivi*.

manifesta nella terza parte del romanzo anche grazie alla presenza del *vocabolarietto della lingua nuova* che man mano Gerolamo inventa; è tuttavia lo stesso Volponi in realtà che inventa un linguaggio nuovo, un'antilingua, come scrive Guido Guglielmi, che si presenta come il *nuovo linguaggio della verità*<sup>32</sup>.

Si potrebbe dire che la distanza della parola dalla cosa è resa manifesta in *Corporale*, attraverso la figuralità, così come lo è però la necessità di recuperare un rapporto tra linguaggio e referente, e allo stesso modo il problema della mistificazione ideologica del linguaggio viene esibito e contemporaneamente contrastato dallo stesso linguaggio adottato dall'autore. Nella scrittura di Volponi più che la denuncia per un utilizzo alienato del linguaggio e una sua rappresentazione, c'è quindi la creazione di un linguaggio alternativo, il potere del linguaggio agisce cioè opponendosi al linguaggio del potere.

Questa carica oppositiva, pur essendo presente in altre forme anche nella neoavanguardia, in quel caso, secondo Volponi, sembra tuttavia lasciare spazio più alla denuncia che alla costruzione di un'alternativa o a quella che Elio Pagliarani definisce *progettazione di nuovi significati*<sup>33</sup>.

In alcuni suoi interventi l'autore mostra infatti una certa diffidenza nei confronti dell'avanguardia, poiché sostiene che essa rimanga bloccata nella crisi del linguaggio che si propone di rappresentare. La perplessità di Volponi si indirizza quindi verso il pericolo della fissità e della ripetitività del lavoro dell'avanguardia nel momento in cui questo si riduce a un mero laboratorio linguistico<sup>34</sup>. Il concetto di sperimentazione letteraria, quella che Volponi ha anche definito posizione *scientifica dello scrittore*, è legato invece a «l'affidamento alla ricerca [...] proprio nel

32 Cfr. G. GUGLIELMI, *Il romanzo centrale di Volponi*, in *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, a cura di G. Cerboni Baiardi, Vecchiarelli, Manziana 2001, pp. 439-446.

33 Cfr. E. PAGLIARANI, *Per una definizione dell'avanguardia*, in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Testo & Immagine, Torino 2003, pp. 312-317.

34 Cfr. P. VOLPONI, *Sull'avanguardia. Qualcosa che si muove e cambia, non un prodotto*, in *Volponi e la scrittura materialistica* cit., pp. 149-152; P. VOLPONI, *Sperimentalismo e tradizione*, intervista a cura di P. Cataldi, «Allegoria», 14, 1993, pp. 97-105.



senso di immettere nello scrivere ogni dato, elemento, lingua in discussione; accettare che tutto possa mutare»<sup>35</sup>. Allo stesso modo l'avanguardia dovrebbe essere *qualcosa che si muove e cambia*.

Per questa stessa ragione Volponi dichiara di rifiutare i processi di museificazione e di reificazione che investono il fenomeno avanguardistico – quando l'avanguardia diventa un *prodotto* – e che il Gruppo 63 dimostra invece di accettare come parte integrante della dialettica dell'avanguardia<sup>36</sup>; buona parte delle riflessioni teoriche del Gruppo parte proprio da questa consapevolezza storica.

Volponi propone invece un'idea diversa di avanguardia, l'idea di una letteratura che deve essere intesa come azione continua di contestazione, al di là di gruppi e movimenti, rimanendo fedele alla sua poetica di *rottura* della realtà<sup>37</sup>. In questo modo ci permette però di allargare, se vogliamo, il nostro stesso concetto di avanguardia, come ha suggerito Francesco Muzzioli<sup>38</sup>, al di là dei confini di appartenenza – tra l'altro, si aggiunga, abbastanza incerti – del Gruppo 63.

Bisogna considerare da ultimo che le contingenze storiche, extraletterarie, nelle quali nasce *Corporale*, sono le stesse sulle quali si arena l'avanguardia. Il romanzo viene pubblicato ben oltre la fine del Gruppo 63, che situiamo convenzionalmente nel 1969 con la fine di «Quindici», e sembra così affermare la necessità di andare oltre la neoavanguardia, di costruire qualcosa per il dopo. La questione è estremamente rilevante poiché la stessa possibilità di esistenza per una letteratura di opposizione sembra venire spazzata via dopo la dispersione del Gruppo, sotto il peso dei rivolgimenti sociali in atto, ovvero con l'avvento dell'*avanguardia di massa* rappresentata dal Sessantotto – con la sua onda

35 P. VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo* cit., p. 11.

36 Si veda in particolare E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965.

37 In *Sperimentalismo e tradizione* (cit.), Volponi opera invece una distinzione tra sperimentalismo e avanguardia, definendo in sostanza l'avanguardia come un esercizio di laboratorio e lo sperimentalismo come vera ricerca, ma a questo proposito bisogna ricordare che anche all'interno del Gruppo 63 non vige una comune idea d'avanguardia, e che molti, come ad esempio Pagliarini, preferiscono utilizzare il termine sperimentalismo.

38 Cfr. F. MUZZIOLI, *Il Gruppo 63* cit.

lunga – e la conseguente svalutazione della funzione della letteratura, esautorata totalmente dal suo ruolo politico nella società<sup>39</sup>, così come dimostra il ritorno a una scrittura del sé, sia in ambito narrativo che poetico, nel corso degli anni Settanta, e il ritorno dell'ideale neoromantico di una scrittura "immediata", libera da qualunque norma letteraria e spesso svincolata da intenti extraletterari, cioè da qualunque impegno politico.

Volponi ribadisce invece con il suo romanzo, all'altezza del 1974, la necessità di mantenere una progettualità sia politica che letteraria, ribadendo così la sua fiducia nella letteratura. Si può dire infatti che se ogni elemento del romanzo afferma costantemente la sua impossibilità, al contempo afferma anche la sua necessità. Il fatto che Gerolamo fallisca e abbandoni la scena di spalle, non è necessariamente un indice del suo fallimento, del fallimento delle possibilità del romanzo; bisogna ricordare infatti che di lui rimane simbolicamente il diario di Murieta e che il diario della mutazione, che in *Corporale* viene detto irrealizzabile, sembrerà invece realizzarsi più tardi con *Il pianeta irritabile*. *Corporale* traccia così un vettore verso il futuro all'interno del campo letterario che invade tuttavia quello della realtà: proprio con quel finale irrisolto, in bilico tra fallimento e possibilità del nuovo, l'autore sottopone il problema al lettore, rimettendo la questione della possibilità di un'alternativa direttamente nelle sue mani e servendosi così di tutta la carica provocatoria che il romanzo può portare con sé. Propriamente in questo senso possiamo considerare *Corporale* un'opera aperta<sup>40</sup>.

39 Cfr. G. C. FERRETTI, *L'autocritica dell'intellettuale*, Marsilio, Venezia 1970; F. MUZZIOLI, *Cavaliere con macchia e con paura*, «Quaderni di critica», 1, 1973, pp. 89-106.

40 Nel caso di Volponi agisce un intento etico direttamente legato a un orizzonte utopistico, mentre il discorso di Eco è incentrato sui processi fruitivi dell'opera d'arte, distruggendo il concetto di opera come sistema chiuso. Il lettore per Eco diventa un attore nella fruizione, Volponi mira a stabilire un dialogo e stimola invece una risposta nella realtà sociale, il rapporto tra operatore e fruitore è dunque pensato in maniera diversa.