

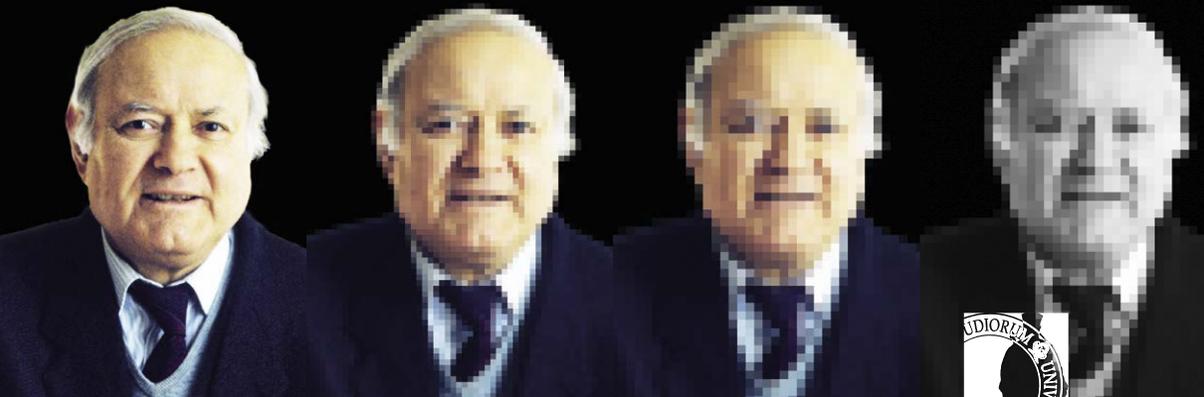
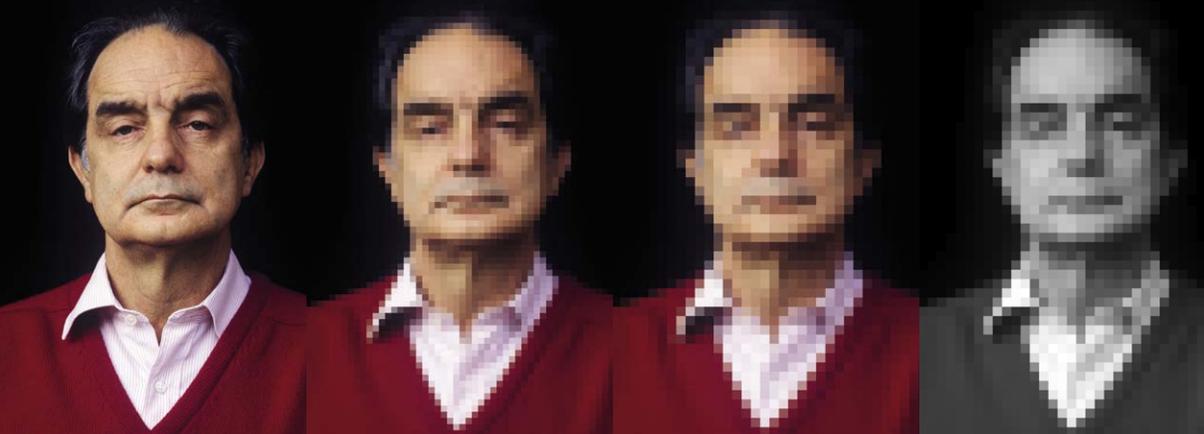
Eleonora Lima

Le tecnologie dell'informazione  
nella scrittura di  
Italo Calvino e Paolo Volponi  
Tre storie di rimediazione



**Eleonora Lima**

Le tecnologie dell'informazione  
nella scrittura di  
Italo Calvino e Paolo Volponi  
Tre storie di rimediazione







MODERNA/COMPARATA  
ISSN 2704-5641 (PRINT) | ISSN 2704-565X (ONLINE)

## MODERNA/COMPARATA

### EDITOR-IN-CHIEF

Anna Dolfi – University of Florence, Italy

### SCIENTIFIC BOARD

Marco Ariani – Roma Tre University, Italy

Enza Biagini – University of Florence, Italy

William Marx – Collège de France, France

Giuditta Rosowsky – Vincennes-Saint-Denis Paris 8 University, France

Evangelia Stead – University of Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, France

Nicola Turi – University of Florence, Italy

Gianni Venturi – University of Florence, Italy

Eleonora Lima

Le tecnologie dell'informazione  
nella scrittura di Italo Calvino  
e Paolo Volponi

Tre storie di rimediazione

Firenze University Press  
2020

Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi : tre storie di rimediazione / Eleonora Lima. – Firenze : Firenze University Press, 2020. (Moderna/Comparata ; 34)

<https://www.fupress.com/isbn/9788864539454>

ISSN 2704-5641 (print)

ISSN 2704-565X (online)

ISBN 978-88-6453-944-7 (print)

ISBN 978-88-6453-945-4 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-946-1 (online EPUB)

ISBN 978-88-5518-680-3 (XML)

DOI 10.36253/978-88-6453-945-4

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Volume finanziato con fondi del Programma di Ricerca e Innovazione dell'Unione Europea Horizon 2020 tramite una borsa di ricerca Marie Skłodowska-Curie (H2020-MSCA-IF-2017, prog. 786479).

*FUP Best Practice in Scholarly Publishing* (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

*Firenze University Press Editorial Board*

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

 The online digital edition is published in Open Access on [www.fupress.com](http://www.fupress.com).

Content license: 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>).

© 2020 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

*This book is printed on acid-free paper  
Printed in Italy*

En ajoutant l'interprétation des machines à celle des textes, leur culture ne s'effiloche pas, mais prend du corps.

Bruno Latour, *Aramis ou l'amour des techniques*

### *Ringraziamenti*

Desidero ringraziare Grazia Menechella, che ha seguito e visto nascere questo lavoro, e Maria Carla Papini, che ne ha sostenuto e incoraggiato la pubblicazione. Ringrazio Damiano Acciarino e Luca Fiorentini per i consigli, il supporto e l'amicizia. Un grazie speciale a Francesca Facchi, la cui lettura scrupolosa e paziente ha reso questo un libro migliore. Grazie ad Arianna, Gianfranco e Mara per non aver mai dubitato. Grazie infine a Niccolò, che mi ha insegnato a non temere la tecnologia e molte altre cose.

## INDICE

### INTRODUZIONE

1. *Calvino, Volponi e il nuovo tecnologico* 11
2. *Le tecnologie dell'informazione: origine e dibattito critico* 18
3. *Il nuovo concetto di informazione in Calvino e Volponi* 30
4. *Struttura del volume e metodologia di analisi* 37

### I

#### LETTERATURA A LUNA SPENTA: NATURALE E TECNOLOGICO IN *LUNA E GNAC E LE MOSCHE DEL CAPITALE*

1. *Il contesto* 45
2. *Luce elettrica e lunare nel racconto di Calvino* 53
3. *La luna-moneta e il calcolatore aziendale in Volponi* 63
4. *Luna contro tecnologia: il discorso letterario come atto creativo e resistenziale* 74
5. *Quale posto per la letteratura nella notte elettrica?* 94

### II

#### NÉ CALCOLATORI NÉ FARFALLE: CORPI CIBERNETICI NE *LA MACCHINA MONDIALE E PRISCILLA*

1. *Il contesto* 101
2. *La letteratura degli automi: la metafora meccanica in Volponi* 115
3. *Individuo come parola: la metafora informatica in Calvino* 129
4. *Il discorso metaletterario: identità e linguaggio* 139
5. *Evoluzione ed entropia: l'utopia cibernetica* 153

### III

#### SOTTO L'OCCHIO DEL CICLOPE: POLITICA ED ESTETICA DELLA VISIBILITÀ NELL'ERA DELLA COMUNICAZIONE TELEVISIVA

1. *Il contesto* 167
2. *Dalla Primavera di Praga al dopo-Moro: il ruolo politico della televisione in Calvino* 173
3. *La televisione nel racconto volponiano della strage di Piazza Fontana* 191
4. *Visibilità come disvelamento e mistificazione* 212
5. *Senso della storia e appiattimento televisivo: verso un'ucronia impossibile* 238

CONCLUSIONI 245

INDICE DEI NOMI 247



## INTRODUZIONE

### 1. *Calvino, Volponi e il nuovo tecnologico*

Non esistono forse autori all'apparenza più distanti di Italo Calvino e Paolo 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 posteriore 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 risultare inimitabile.

La stessa alterità, la quale li allontana 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 investì l'Italia a partire dal secondo dopoguerra e ne mutò il quadro socio-culturale ed economico. Ad un Calvino cibernetico e affascinato dalle ricerche in ambito combinatorio, infatti, è prassi opporre un Volponi industriale, attratto soprattutto dai cambiamenti che l'automazione portava nei termini di organizzazione del lavoro.

In Calvino l'interesse verso il progresso tecnologico si presenta quale corollario al desiderio di rifuggire quella che Elio Vittorini, nel famoso numero 4 de «Il menabò» – diretto dai due autori in maniera congiunta –, definiva la «radicale sfiducia “umanistica” verso le cose nuove»<sup>1</sup> e proprio tale imperativo etico veniva di conseguenza ad informarne le scelte letterarie<sup>2</sup>. Questa apertura, sce-

<sup>1</sup> Elio Vittorini, *Industria e letteratura*, in «Il menabò», 4, 1961, p. 15.

<sup>2</sup> Sempre dalle colonne de «Il menabò», Calvino, dichiarando la propria predilezione per una letteratura che, fuori da ogni evasione lirica, miri invece ad esprimere il «riscatto estetico-morale del mondo meccanicizzato», sostiene come ogni valutazione e progettazione dell'esistente non si possa attuare che nello stile: «Il problema espressivo e critico per me resta uno: la mia prima scelta formal-morale è stata per le soluzioni di stilizzazione riduttiva, e per quanto tutta la mia

vra di preconcetti verso la nuova società di massa, tecnologica e industriale, non prescindeva certo da un atteggiamento critico che sapesse individuarne le problematicità – si pensi, ad esempio, a testi quali *La nuvola di smog* o a certi racconti del *Marcovaldo* –, ma anzi, al contrario, scaturiva dalla convinzione che ogni atteggiamento nostalgicamente apocalittico fosse un'occasione di intervento concreto andata perduta. L'interesse per il nuovo, soprattutto qualora si configurasse nei termini di progresso scientifico e tecnologico, muoveva in Calvino da una posizione pragmatica e riformista e da quello che egli chiamava «amore per la contaminazione»<sup>3</sup> – opposto all'amore per la purezza di cui accusava Franco Fortini – che animava l'idea di una letteratura in grado di agire sul reale.

Se dunque la società tecnologica e massmediatica interpellava Calvino in quanto realtà viva con cui confrontarsi, fu tuttavia la necessità di individuare un nuovo fondamento epistemologico su cui impostare la propria scrittura, entrato ormai in crisi il progetto politico comunista dopo i fatti di Ungheria, che lo spinse ad avvicinarsi alle teorie elaborate in seno all'allora nascente scienza dell'informazione<sup>4</sup>. Non erano tanto le questioni sociologiche e di costume sollevate dalle nuove tecnologie informatiche ad interessare Calvino, quanto le potenziali applicazioni di principi matematici a problemi compositivi e dunque il computer come elaboratore di linguaggio. Ciò emerge dal celebre intervento del 1967 *Cibernetica e fantasmi*<sup>5</sup> in cui l'autore, auspicando l'avvento di una macchina capace di produrre letteratura, dichiarava interesse per la tecnica combinatoria che l'informatica offriva alla narrativa. Aprire la scrittura alle ricerche in

esperienza più recente mi porti a orientarmi invece sulle necessità di un discorso il più possibile inglobante e articolato, che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo, continuo a credere che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella *fondazione di uno stile*» (I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in «Il menabò», 5, 1962, p. 91, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995, p. 114).

<sup>3</sup> L'espressione si trova in una lettera del 13 maggio 1959 a Franco Fortini in cui, commentando il di lui articolo *Consigli a pochi* appena pubblicato su «La situazione», Calvino rileva la distanza tra le rispettive posizioni riguardo le nuove strutture culturali, tra cui l'allora nascente televisione, opponendo alla propria predilezione per la contaminazione l'amore per la purezza fortiniano (Cfr. I. Calvino, *Lettere. 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2000, p. 593).

<sup>4</sup> Per un approfondimento critico riguardo all'interesse calviniano per le teorie dell'informazione, cfr. Jonathan Usher, *Calvino and the Computer as Writer/Reader*, in «The Modern Language Review», 15, 1, 1995, pp. 41-54; Pierpaolo Antonello, *Cibernetica e fantasmi. Italo Calvino fra mito e numero*, in P. Antonello, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, pp. 193 e sgg.; Kerstin Pilz, *Mapping Complexity: Literature and Science in the Works of Italo Calvino*, Leicester, Troubador Pub, 2005, pp. 48-54; *Italo Calvino: percorsi potenziali*, a cura di Raffaele Aragona, Lecce, Manni Editore, 2008. Inoltre, per un'analisi approfondita, si rimanda al capitolo II di questo volume.

<sup>5</sup> Il testo, nato come intervento alla conferenza dell'Associazione Culturale Italiana del novembre 1967, viene poi pubblicato in I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in «Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana», 21, 1967-1968, pp. 9-23, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985 cit.*, I, pp. 205-225.

ambito di teoria dell'informazione, inoltre, permetteva a Calvino di affrancarsi dalle costrizioni che i concetti di autorialità ed estro creativo da un lato e di mimesi realistica dall'altro imponevano alla lingua letteraria, che egli mirava invece a liberare tanto da una concezione crociana e lirica, quanto dalle limitazioni dell'estetica neorealista.

Da simili presupposti muoveva anche la ricerca di Volponi, in cui espressionismo lirico e materialismo della scrittura andavano egualmente nel senso di un superamento dell'ermetismo e di sfiducia nella pura mimesi realistica. Tuttavia, la curiosità dell'autore verso lo sviluppo tecnologico appare di natura assai diversa se confrontata con l'esperienza calviniana<sup>6</sup>. A fronte dell'interesse di quest'ultimo per l'informatica come ambito tecnico-scientifico a cui attingere, in quanto produttrice di nuovi linguaggi e tecniche compositive, per Volponi l'attenzione allo sviluppo tecnologico fu sempre connessa ai suoi risvolti socio-economici e alle implicazioni politiche, che egli analizzava 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 legata alla dimensione del lavoro: tanto svolto all'interno della fabbrica, come ne *Le mosche del capitale*, in cui i processi di automazione applicati alla produzione e gestione aziendale vengono presentati come la vittoria di un capitalismo postindustriale di speculazioni finanziarie, che connesso alla produzione agricola, come è il caso de *La macchina mondiale*, dove, invece, l'utopia di una società egalaritaria parte da un progetto di meccanizzazione delle campagne<sup>7</sup>. Le macchine, nei romanzi volponiani, occupano

<sup>6</sup> 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 attribuire al rifiuto da parte 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. P. Chirumbolo, *Tra coscienza e autocoscienza. Saggi sulla narrativa degli anni Sessanta: Volponi, Calvino, Sanguineti*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009).

<sup>7</sup> 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 of the Marche: Landscape through Dualisms in Paolo Volponi's «Macchina mondiale»* (in D.A. Best, *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

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.

Se è possibile identificare una linea in senso diacronico che vede una sfiducia crescente di Volponi verso il progresso tecnologico come strumento di emancipazione, non sfugge però come le due posizioni coesistano spesso in aperta e viva contraddizione. Emanuele Zinato, analizzando il giudizio dell'autore sulla modernità, dichiara infatti come in lui «conviv[a]no (e questa dualità è fondamento di tutte le altre) progetti costruttivi e pulsioni distruttive, in lui coesist[a]no in cortocircuito utopia e annientamento»<sup>8</sup>. Tale duplicità può essere spiegata se si tiene in considerazione come la prospettiva di Volponi sullo sviluppo tecnologico parta sempre da una posizione di dialettica marxista, la quale mira a ricomporre le antitesi pur nella consapevolezza che ad esse debba seguire un'ulteriore rottura. Se lo scrittore, da un lato, è conscio 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 nondimeno la frattura che tale progresso apre tra uomo e mondo<sup>9</sup>.

non-senso, il tragico anacronismo» (Paolo Volponi, Francesco Leonetti, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Torino, Einaudi, 1995, p. 79). Sempre a testimoniare la convinzione volponiana delle necessità di partire dalla meccanizzazione delle campagne al fine di dare inizio ad un reale processo di sviluppo, va poi ricordato il soggetto per una sceneggiatura scritto dall'autore nel 1981, intitolato *L'acqua e il motore: film sull'Umbria*. Il progetto, mai realizzato, raccontava la storia di un eccentrico venditore ambulante e inventore che, attraverso la costruzione di una pompa idraulica, rendeva possibile per una piccola comunità di contadini l'accesso all'acqua, scientemente negato fino ad allora dai proprietari terrieri come forma di controllo sociale. Per il testo del soggetto e una sua analisi, cfr. Guido Santato, *Un racconto inedito di Paolo Volponi: «L'acqua e il motore. Film sull'Umbria»*, in «Studi Novecenteschi», XXV, 55, giugno 1998, pp. 5-27.

<sup>8</sup> 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-Urbania-Cagli 2-4 novembre 2004, a cura di Salvatore Marchi e Donatella Ritrovato, Pesaro, Metauro Edizioni, 2007, pp. 21-22.

<sup>9</sup> Proprio a partire dall'idea di pensiero dialettico, secondo cui Volponi giudicherebbe il progresso tecnologico, 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» (G. C. 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 «[i]n Volponi la modernità industriale si interiorizza in un misterioso impulso all'unicità di pensiero, senso e materia» (G. Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, [1983] 1996, p. 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

È tuttavia nella spinta a coniugare vigile atteggiamento critico e apertura verso le potenzialità dello sviluppo tecnologico che è possibile rinvenire un punto di convergenza tra i due autori, che accolgono le contraddizioni derivanti dall'assunzione di una posizione riformista e aperta verso il nuovo, sentita quale necessario compromesso che solo permetta un'azione concreta sul reale. La disponibilità a riconoscere i potenziali benefici dell'evoluzione in campo tecnologico e a contribuire al cambiamento da essa portato è per entrambi motivo di critica da parte di una certa intellettualità di sinistra, che leggeva in tale atteggiamento una forma di tradimento verso gli ideali marxisti<sup>10</sup>. Al Calvino sodale di Vittorini, che, in polemica con Anna Maria Ortese, difende la luna dei viaggi interstellari contro una visione anacronisticamente lirica dell'astro celeste<sup>11</sup>, al Calvino che accoglie la nascente televisione italiana come uno strumento di democratizzazione culturale<sup>12</sup>, al Calvino che vede nelle nuove tecnologie uno strumento per fare letteratura, corrisponde, infatti, il Volponi immerso nel mondo industriale italiano, su cui mira ad agire dall'interno, il Volponi che vede nell'informatica – almeno fino alla crisi del sogno olivettiano – uno strumento di liberazione dall'alienazione del lavoro operaio<sup>13</sup>, il Volponi mem-

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» (P. Antonello, *Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, Torino, Nino Aragno Editore, 2012, p. 232).

<sup>10</sup> Che il doppio ruolo ricoperto da Volponi, dirigente aziendale e scrittore marxista, fosse mal visto in molti ambienti intellettuali è messo in luce da Francesco Leonetti, che, in conversazione con l'autore, gli ricorda le accuse di doppiezza spesso mossegli da Alberto Moravia, il quale sosteneva che Volponi lavorasse per l'azienda di giorno e la criticasse di notte. Accuse opposte gli vennero invece, ricorda sempre Leonetti, da Renzo Zorzi e Geno Pampaloni, i quali, fedeli collaboratori di Adriano Olivetti, videro la pubblicazione di *Memoriale* come un atto di tradimento e ingratitudine (cfr. P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe* cit., p. 40).

<sup>11</sup> Il riferimento è qui ad un botta e risposta tra Anna Maria Ortese e Calvino avvenuto sulle pagine del «Corriere della Sera» nel 1967. Alla scrittrice che accusava lo sbarco sulla Luna di sottrarre poesia all'astro celeste, rendendolo così un arido oggetto di analisi scientifica, Calvino, portando l'esempio di Galileo Galilei, rispondeva sottolineando come l'immaginazione letteraria non solo non sia in contrasto con il progresso scientifico, ma anzi possa trovare in esso spunti creativi. Per un'analisi più diffusa dell'episodio, si rimanda al paragrafo 2 del capitolo I.

<sup>12</sup> Il 3 aprile 1954, a pochi mesi dall'inizio delle prime trasmissioni, Calvino firmava sulle pagine de «Il Contemporaneo» un articolo dal titolo *La televisione in risaia*, in cui metteva in luce come il nuovo mezzo fosse in grado di arricchire la vita culturale di aree rurali e isolate in cui, mancando del tutto cinema e teatri, la televisione veniva ad essere l'unico canale di diffusione di spettacoli di intrattenimento. Per un'analisi dell'atteggiamento di Calvino verso il mezzo televisivo si rimanda al capitolo III di questo volume.

<sup>13</sup> Sebbene critico rispetto alle derive derealizzanti dell'informatizzazione, Volponi fu sempre sostenitore di uno sviluppo tecnologico che permettesse progresso economico e quindi sociale. Che il computer fosse per lui uno strumento al servizio di tale progetto emerge chiaramente dal racconto del 1965 *Annibale Rama*, scritto come soggetto per un dramma televisivo mai realizzato (ora in P. Volponi, *I racconti*, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2017, pp. 3-14). Il protagonista e personaggio eponimo è un programmatore che progetta e costruisce calcolatori in contro-

bro del Consiglio di Amministrazione Rai<sup>14</sup>.

A sottolineare come i due autori, stanti le fondamentali differenze, si ponessero sullo stesso fronte, va ricordato come entrambi dichiarassero la propria disponibilità a scendere a patti con il progresso in evidente contrasto con l'atteggiamento purista di Fortini, il quale assumeva in quegli anni il ruolo di guida della corrente intellettuale avversa ad ogni apertura alla modernizzazione, poiché ritenuta di necessità una colpevole concessione al capitale<sup>15</sup>. Così Calvino,

tendenza con le strategie di mercato, tentando di realizzare il sogno di fondare un'industria e una società più giuste proprio grazie alle nuove macchine. Per un'analisi approfondita delle posizioni di Volponi rispetto al progresso informatico e alle sue ricadute sociali, si rimanda al paragrafo 3 di questa *Introduzione*.

<sup>14</sup> Volponi fece parte del Consiglio di Amministrazione Rai dall'ottobre del 1977 all'agosto dell'anno successivo per conto del PCI. Il desiderio di confrontarsi con la gestione del mezzo televisivo si scontrò ben presto con l'insofferenza dell'autore verso le logiche di partito e la suditanza del PCI, mossa dalla speranza di avvantaggiarsi del sistema di lottizzazione. In una lunga lettera del settembre 1983 a Franco Fortini, Volponi riassume così la propria difficile esperienza in Rai e l'isolamento subito all'interno del PCI: «Polemizzai sempre contro la politica unitaria Rai di quegli anni di solidarietà naz.[ionale] denunciandone la falsità, le mascherature, le sopraffazioni. Sostenni più volte presso la direzione del PCI addetta alla informazione e stampa che si commetteva un brutto sbaglio avallando da dietro e a seguito, magari per un posto di vice capo redattore della sede di Cosenza, tutta la lottizzazione feroce DC-PSI. [...] Uscii nell'agosto 1978 dal Consiglio schierato della Rai polemizzando aspramente con i socialisti [...]. I comunisti non vollero capire la mia sfuriata "personale" [...]. Fui pregato dal fratello di Berlinguer di recedere dal mio gesto e attesero di convincermi in tanti per circa tre mesi e più. Rimasto fermo e chiaro, e indicante con ragioni e prove, fui lasciato perdere. Un mese dopo il PCI fece una grande conferenza di produzione sulla Rai con tutta la sua cultura, i suoi quadri e i suoi esperti. Invitarono anche i piccoli radiofonici privati e fornitori e appaltisti esterni, sia alla Rai che al PCI. Ma io, che ero stato in Consiglio ufficialmente e politicamente per il PCI per quasi un anno, lavorando sempre criticamente e a capire per progettare insieme, non fui invitato. La mia battaglia era da dimenticare» (in G. C. Ferretti, E. Zinato, *Volponi personaggio di romanzo: con tre testi inediti*, Lecce, Manni, 2009, pp. 85-86).

<sup>15</sup> La denuncia della preoccupante connivenza tra intellettuali ed industria culturale borghese, di cui si fa portavoce Fortini, è riassunta in maniera efficace in due suoi importanti scritti: *Verifica dei poteri*, pubblicato sul n. 44-45 di «Nuovi Argomenti» nel 1960, e *Astuti come colombe*, uscito l'anno successivo sul n. 5 de «Il menabò» (in seguito raccolti in: F. Fortini, *Verifica dei poteri*, Milano, il Saggiatore, 1965, pp. 42-59; 68-89). Nel primo dei due scritti la critica di Fortini si rivolgeva soprattutto contro quegli intellettuali che, illudendosi di mantenere una propria autonomia critica, erano invece preda inconsapevole dello sfruttamento da parte del mercato culturale, ossia coloro che «credevano ancora di correre con la maglia del marxismo e dello spiritualismo cattolico e non sapevano di avere già stampato, sulla schiena, il nome di una ditta di tubolari della cultura o di dentifrici letterari» (ivi, p. 43). Similmente, in *Astuti come colombe*, risposta polemica a Vittorini e alla linea espressa nel n. 4 del «Il menabò», dedicato al tema di letteratura e industria, Fortini nega la possibilità per l'artista di mantenere una propria indipendenza se non rigettando in toto le logiche della produzione capitalista: «Cinema, radio TV, grande editoria periodica, uffici stampa e centri studi delle industrie: lo scrittore non dipende più oggi, insegnante o funzionario, dallo Stato come rappresentante della collettività [...] ma direttamente dall'industria culturale privata o di Stato. E questo però, almeno nell'editoria – per la complessità, suddivisione e articolazione del meccanismo produttivo – consente tuttora l'illusione e l'individualismo artigianale» (ivi, p. 72). Proprio la medesima incapacità – o calcolata indifferenza – a rendersi conto che prestare la propria penna di dissidenti al servizio dell'informazione borghese equivallesse ad

che nel testo critico intitolato *La sfida al labirinto*, pubblicato nel 1962 sul numero 5 de «Il menabò», accusava Fortini di immobilismo, ritagliava invece per sé un ruolo forse più compromettente, ma di certo più incisivo:

A chi si chiede ogni momento: «Ma non farò il gioco del capitalismo?» preferisco chi affronta tutti i problemi di trasformazione del mondo con la fiducia che ciò che è meglio serve per il meglio. Del resto, in questo stesso numero lo scritto di Fortini è un documento di come una tensione rivoluzionaria, se alimentata solo dalla passione per la teoria e non per l'operare pratico umano (e per le cose che di questo operare sono strumento e prodotto), si risolve nella scelta del nulla<sup>16</sup>.

La medesima convinzione che la teoria dovesse guidare e non inibire la prassi letteraria – e dunque politica – emerge in una lettera del settembre 1983 indirizzata da Volponi allo stesso Fortini, in cui difende la decisione di candidarsi al Senato con il PCI<sup>17</sup>. L'adesione al partito, lontano dall'essere un atto di resa alle logiche di potere, è invece motivata, specularmente alla scelta di lavorare per l'industria italiana, dalla consapevolezza di non poter essere strumento di cambiamento se non dall'interno:

Ho servito a lungo l'industria pensando di favorire la modernizzazione e lo sviluppo anche politico della nostra umile Italia. Ho servito, ma non ho obbedito, manipolato, comandato e prescritto la centralità superiore degli interessi, mezzi, modi e fini dell'industria. Ho lavorato allo scoperto, in dibattito aperto e leale con l'industria, la cultura, il sindacato, la politica. Mentre dirigevo i servizi sociali ad Ivrea ho scritto *Memoriale* (che credo si possa ancora leggere criticamente) e *La macchina mondiale*. I miei scontri, le mie delusioni e la mia crisi nell'industria sono espliciti in *Corporale*<sup>18</sup>.

annullare ogni efficacia critica, era rimproverata a Calvino dalle colonne della rubrica *Il franco tiratore* della rivista «Quaderni Piacentini» (a. II, 9-10, maggio-giugno 1963, p. 8). Che Calvino potesse scrivere tanto per «l'Unità» che per il «Corriere della Sera» sarebbe stata, infatti, prova del fatto che il suo fosse un comunismo di facciata, per nulla scomodo ai poteri che pretendeva invece di criticare.

<sup>16</sup> I. Calvino, *La sfida al labirinto* cit., p. 113.

<sup>17</sup> Volponi viene eletto al Senato nel collegio di Urbino come indipendente nelle liste del PCI. Durante la carica di senatore diviene membro della Commissione Industria e successivamente della Commissione Affari Esteri. Nel 1991 si iscrive per la prima volta al PCI per poter partecipare all'ultimo congresso del partito, tenutosi quello stesso anno a Rimini. Dal congresso nascerà Rifondazione Comunista a cui Volponi aderisce e nelle cui liste viene eletto alla Camera nel 1992 fino a quando, l'anno successivo, lascerà l'incarico per motivi di salute. Per un approfondimento sulla sua attività politica e per una raccolta parziale degli interventi di Volponi al Senato e alla Camera, cfr. P. Volponi, *Parlamenti*, a cura di E. Zinato, Roma, Ediesse, 2011.

<sup>18</sup> Lettera del 12 settembre 1983 a Franco Fortini, ora in G.C. Ferretti, E. Zinato, *Volponi personaggio di romanzo* cit., p. 83.

Come già per Calvino, dunque, prassi politica e letteraria si saldano nella finalità comune di sostenere, ma soprattutto guidare criticamente, il progresso tecnologico, con cui Volponi sceglie di mantenere un dialogo aperto anche a costo di profonde divergenze e disinganni, personali e politici. È dunque l'individuazione di tale comune volontà di confrontarsi con il nuovo tecnologico, concretizzatasi tuttavia in un fare letterario tanto distante per orizzonte estetico e presupposti epistemologici – il costruttivista Calvino di contro al materialista Volponi –, che giustifica la scelta di un'analisi comparata dell'opera di questi due autori.

## 2. *Le tecnologie dell'informazione: origine e dibattito critico*

Sulla base dei paralleli e divergenze appena richiamati, il tratto pertinente all'elaborazione dell'oulipiano Calvino e del marxista Volponi su cui è centrata l'analisi proposta in questo studio è da ricercarsi nel comune desiderio di investigare, con gli strumenti propri della letteratura, il mutamento nel rapporto tra attori umani e tecnologici conseguente al delinearsi, a partire dal secondo dopoguerra, di un nuovo concetto di informazione. È infatti a metà degli anni Cinquanta che vedono la luce le prime tecnologie elettroniche dell'informazione – computer e televisione<sup>19</sup>, le quali trasformano profondamente il concetto di comunicazione: l'informazione, quantificabile e monetizzabile, diviene un prodotto e un bene da sfruttare; produrre e scambiare informazioni cessa di essere prerogativa umana; e, infine, la comunicazione, travalicando i tradizionali confini spazio-temporali, cambia la definizione di sfera pubblica, dando luogo alla spesso osteggiata «società di massa».

È importante notare come i nuclei problematici appena elencati, che diverranno cruciali nella definizione della cosiddetta società dell'informazione – per cui si dovrà attendere, per quel che riguarda l'Italia, almeno gli anni Novanta<sup>20</sup>

<sup>19</sup> La definizione di tecnologie dell'informazione e della comunicazione si riferisce, nel senso comune, ai sistemi informatici e alle tecnologie digitali nati a partire dal secondo dopoguerra. Il vocabolario Treccani online, ad esempio, alla voce «ICT», sigla che sta per *information and communication technology*, riporta: «convergenza tra l'informatica e le telecomunicazioni nell'identificare i settori legati allo scambio di informazioni e tutti i metodi e le tecnologie impiegabili per realizzarlo, inclusi l'hardware, il software e i servizi connessi». Accanto a tale definizione restrittiva, che dà conto del significato attribuito originariamente al termine, se ne trova poi una più ampia, la quale riconosce come ogni supporto elettronico che sia impiegato per creare e condividere informazioni faccia pertanto parte della stessa categoria. Nel dizionario dedicato ai *media* e comunicazione curato da Daniel Chandler e Rod Munday nel 2011, infatti, alla voce «information technology» è riportata tale definizione inclusiva: «Commonly a synonym for computers and computer networks but more broadly designating any technology that is used to generate, store, process, and/or distribute information electronically, including television and telephone» (*A Dictionary of Media and Communication*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2011, p. 211).

<sup>20</sup> David Forgacs, in uno studio dedicato ai cambiamenti del mercato culturale italiano dal dopoguerra ai primi anni Novanta, sottolinea infatti come nei primi anni Ottanta, seppure il

–, abbiano tuttavia iniziato a profilarsi a partire dagli anni Cinquanta, sia per gli aspetti legati alla ricerca e allo sviluppo tecnologico – cibernetica, elettronica digitale, scienza dell'informazione sono tutti campi nati negli anni del secondo dopoguerra<sup>21</sup> –, sia per la riflessione critica che letterati e intellettuali svilupparono intorno a ruolo ed estetica delle nuove tecnologie dell'informazione. Fine di questo studio è dunque mettere in luce come Calvino e Volponi furono protagonisti di questo dibattito in quanto seppero, con estrema lungimiranza, porsi domande sulla funzione della scrittura letteraria a fronte di un mutamento tecnologico e mediatico ancora in divenire, ed è proprio tale capacità di anticipare i tempi a rendere la loro elaborazione estremamente preziosa al fine di investigare le origini del variegato e complesso rapporto tra letteratura italiana e tecnologie dell'informazione.

L'arco cronologico disegnato dalle opere prese in esame va dal 1957, anno della prima pubblicazione in rivista del racconto calviniano *Luna e Gnac*, poi confluito nella raccolta *Marcovaldo*, al 1989, anno in cui viene dato alle stampe *Le mosche del capitale*, ultimo dei romanzi volponiani, fatta esclusione delle opere postume. Se il limite della seconda metà degli anni Ottanta dipende da ovvie ragioni biografiche, va rilevato invece come, per entrambi gli autori, il biennio 1956-1957 marchi un momento spartiacque per peculiari motivi storici e perso-

settore terziario desse lavoro alla maggioranza degli italiani, non fosse ancora possibile parlare di società dell'informazione: «Il termine “società post-industriale” è talvolta equiparato a quello di “società d'informazione”. Giuseppe Vacca ha notato nel 1984 che l'Italia non era ancora una “società d'informazione” nel senso che la maggior parte della sua popolazione lavorativa non era coinvolta nella gestione dell'informazione (comunicazioni, dati del computer, servizi culturali ecc.) ma ha aggiunto che era predisposta per diventarlo negli anni '90» (D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 266).

<sup>21</sup> Per quanto sia spesso difficile stabilire una data precisa, è tuttavia possibile riconoscere senza dubbio come tutti questi nuovi ambiti di ricerca abbiano avuto inizio in uno stesso periodo. Nel 1946 viene presentato a Philadelphia l'ENIAC, il primo calcolatore elettronico digitale della storia *general purpose* – ossia non per scopi militari –, il quale segna l'inizio dell'elettronica digitale (cfr: *ENIAC in Action: Making and Remaking the Modern Computer*, a cura di Thomas Haigh, Mark Priestley e Crispin Rope, Cambridge [Massachusetts], MIT Press, 2016). Nel 1948 Norbert Wiener espone le basi di una nuova disciplina nel volume *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine* (Cambridge [Massachusetts], MIT Press, 1948), la cui elaborazione tanto deve al ciclo di dieci conferenze, tenutosi presso la Josiah Macy, Jr. Foundation di New York tra il 1946 e il 1953, intitolato *Cybernetics: Circular, Causal, and Feedback Mechanisms in Biological and Social Systems*. Queste conferenze resero possibile la collaborazione tra scienziati, psicologi, sociologi, linguisti, filosofi e intellettuali provenienti dai più svariati campi, guidati dal comune interesse per la nascente informatica e sono da riconoscersi come il primo laboratorio in cui si posero le basi della scienza cibernetica (per le trascrizioni dei vari interventi, cfr: *Cybernetics: The Macy Conferences 1946-1953: The Complete Transactions*, a cura di Claus Pias e Heinz Von Foerster, Chicago, The Chicago University Press, 2016). Tra i partecipanti al ciclo di conferenze vi era anche Claude Shannon, considerato il padre della teoria dell'informazione, la cui data di nascita viene fatta risalire al 1948 con la pubblicazione dell'articolo *A Mathematical Theory of Communication* (in «The Bell System Technical Journal», XXVII, 3, luglio 1948, pp. 379-423), che definisce su base matematica il nuovo concetto di informazione in senso cibernetico.

nali. L'invasione dell'Ungheria nel 1956 incrina in maniera irreparabile la fiducia di Calvino verso il progetto politico sovietico e lo porterà, l'anno successivo, ad uscire dal PCI<sup>22</sup>. Tale rottura, come già accennato, obbliga Calvino – e insieme a lui tanti altri nomi illustri dell'intelligenza dell'epoca – a dover ripensare non solo il ruolo politico dell'intellettuale, ma anche l'orizzonte etico ed epistemologico della propria scrittura, che troverà nel modello proposto dalla ricerca scientifica<sup>23</sup>. Parallelamente, anche nella biografia di Volponi il 1956 marca un momento di passaggio nel senso di un nuovo interesse e coinvolgimento verso il progresso tecnico-scientifico, poiché è proprio nel settembre di quell'anno che lo scrittore si trasferisce ad Ivrea dove assume l'incarico di direttore dei Servizi Sociali alla Olivetti<sup>24</sup>. Al di là della ben nota ispirazione che Volponi trarrà per i suoi romanzi, l'esperienza olivettiana informa profondamente la sua valutazione delle possibili ricadute sociali del progresso tecnologico e il suo pensiero sulla natura del rapporto tra intellettuali e mondo dell'impresa, tanto che, in anni ben più tardi, tentando un bilancio della propria carriera, Volponi riconoscerà in Adriano Olivetti, accanto a Pier Paolo Pasolini, il suo più grande maestro<sup>25</sup>.

Tornando all'arco temporale che ci si propone di analizzare, è interessante notare come, pur con qualche minima discrepanza, le stesse date scandiscono momenti cruciali anche per quel che riguarda la storia dei primi decenni di vita delle tecnologie dell'informazione e, anzi, racchiudano proprio una fase preparatoria che culminerà con la rivoluzione digitale e la nascita della società dell'in-

<sup>22</sup> Per un approfondimento sulle ragioni storiche e politiche che portarono Calvino a lasciare il partito, cfr. I. Calvino, *L'estate del '56*, in «la Repubblica», 13 dicembre 1980, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., I, pp. 2849-2855. Si rimanda inoltre al paragrafo 2 del capitolo III del volume.

<sup>23</sup> Pierpaolo Antonello, riguardo le ragioni alla base dell'interesse calviniano per il modello scientifico, scrive: «La scienza (insieme alla stagione strutturalista e semiotica) è servita ad un certo punto anche a sopperire al modello mancato, a quella sintesi politica marxista dimostratasi incapace di dare una soluzione storica e culturale alle contraddizioni del reale. Alla caduta del modello ideologico unico si è sostituita la pluralità dei modelli epistemologici, mai definitivi, continuamente riadattati allo scarto della realtà, facendo della conoscenza un terreno insicuro, che cresce per approssimazioni, e delle scienze una forma di sapere che non procede per modelli unitari, ma si espande in un delta di interpretazioni continuamente perfettibili e di segmentazioni discontinue del continuum della realtà» (P. Antonello, *Il ménage a quattro* cit., p. 170). Più in generale, il crollo del progetto marxista sovietico è individuato anche da Emanuele Zinato come una delle cause alla base dell'interesse per l'ambito tecnico-scientifici che emerge a partire del 1956 negli ambienti letterari italiani. La nascita di riviste quali «Il menabò», «Officina», «Il Politecnico» avrebbe avuto, tra gli altri scopi, quello di colmare il vuoto lasciato dal progetto politico sovietico attraverso il ricorso alla progettualità tecnico-scientifica. A tale proposito Zinato rileva «l'importanza del trauma del 1956, combinato a quello dell'irrompere del neocapitalismo, nel determinare la crisi del postulato fondamentale della cultura resistenziale e lo spostamento della radice dello sviluppo delle arti dal terreno della dialettica delle classi a quello della razionalità tecnologico-scientifica» (E. Zinato, «*Il Menabò di letteratura*»: la ricerca letteraria come riflessione razionale, in «*Studi Novecenteschi*», XVII, 39, giugno 1990, p. 133).

<sup>24</sup> Cfr. P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe* cit., pp. 34 e sgg.

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, pp. 37-38.

formazione propriamente detta. Nel 1958, un anno più tardi dell'inizio della nostra cronologia, il termine *information technology* viene utilizzato per la prima volta ad indicare le nascenti tecnologie informatiche – e vedremo più avanti in quale contesto –, mentre è nel 1989 che si giunge ad un punto di svolta, sia per quel che riguarda la storia del progresso tecnologico, che per le implicazioni di natura socio-culturale, con la nascita del World Wide Web<sup>26</sup>. Se dal panorama generale ci si sposta poi allo specifico della situazione italiana, i termini temporali della seconda metà degli anni Cinquanta da un lato e della fine degli anni Ottanta dall'altro delineano anche in questo caso una precisa fase nello sviluppo delle tecnologie dell'informazione. Nel 1954, infatti, nasce la televisione italiana (sebbene i primi esperimenti di trasmissione risalgano al 1939 e 1940)<sup>27</sup>, che ebbe un profondo e ben noto impatto fin nell'immediato. Programmi quali il quiz *Lascia o raddoppia?* (1955), la striscia quotidiana di *Carosello* (1957), o *Tribuna elettorale* (1960), nati nei primi anni del servizio Rai, incisero profondamente sulla costruzione d'identità della nuova società italiana<sup>28</sup>. È con il termine estremo della nostra cronologia che coincide poi un punto cruciale di svolta nella storia del mezzo, quando nel 1990, dopo più di tre decenni di dominio Rai, la legge Mammì sancisce il duopolio, di fatto esistente fin dai primi anni Ottanta, e riconosce ufficialmente la proprietà da parte di Silvio Berlusconi di

<sup>26</sup> La nascita del World Wide Web è fissata al 1989, quando l'informatico inglese Tim Berners-Lee, ricercatore presso il CERN, presentò un progetto, sviluppato in collaborazione con il collega Robert Cailliau, per la condivisione di documenti in formato elettronico, soprattutto per uso interno o comunque limitato alla comunicazione scientifica. Il primo sito web venne realizzato dallo stesso Berners-Lee l'anno seguente e conteneva proprio le informazioni riguardanti il progetto da lui sviluppato. Per una storia approfondita della nascita del Web, si rimanda a *How the Web Was Born: The Story of the World Wide Web*, a cura di James Gillies e Robert Cailliau, Oxford, Oxford University Press, 2000.

<sup>27</sup> Cfr. Diego Verdegiglio, *La TV di Mussolini. Sperimentazioni televisive nel Ventennio fascista*, Roma, Cooper & Castelvecchi, 2003. Un altro importante momento precedente la nascita ufficiale del servizio televisivo è la partecipazione di Lucio Fontana il 17 maggio 1952 ad una delle trasmissioni televisive sperimentali degli studi Rai di Milano con alcune opere intitolate *Concetti spaziali*. Durante l'evento venne distribuito il *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione* (ora in L. Fontana, *Manifesti scritti interviste*, a cura di Angela Sanna, Milano, Abscondita, 2015, p. 33), redatto da Fontana e firmato da Anton Giulio Ambrosini, Alberto Burri, Roberto Crippa, Mario De Luigi, Bruno De Toffoli, Gianni Dova, Enrico Donati, Giancarlo Carozzi, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Guido La Regina, Milena Milani, Berto Morucchio, Cesare Peverelli, Tancredi e Vinicio Vianello. Per un'analisi dell'interesse verso il mezzo televisivo da parte degli artisti del movimento spazialista, cfr. Jaleh Mansoor, *Fontana's Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto*, in «Postwar Italian Art», 124, ottobre 2008, pp. 137-156.

<sup>28</sup> Per una storia generale della televisione italiana, si rimanda a D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)* cit., pp. 159 e sgg.; Elena Dagrada, *Television and its Critics: A Parallel History*, in *Italian Cultural Studies. An Introduction*, a cura di David Forgacs e Robert Lumley, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 233-247; Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana. Nuova edizione aggiornata*, Milano, Garzanti, 2000. Per un'analisi più puntuale sull'impatto della televisione su società e politica italiana nei primi decenni di trasmissioni, si rimanda invece al capitolo III di questo volume.

tre reti private, dando così inizio ad una nuova era della comunicazione televisiva e, più in generale, della storia culturale e politica del Paese<sup>29</sup>.

Per quel che riguarda poi l'informatica, gli anni Cinquanta vedono l'Italia ricoprire un ruolo di spicco a livello internazionale: nel 1955, sotto la guida dell'ingegnere italo-cinese Mario Tchou, viene creata la Divisione Elettronica Olivetti, che già nel 1957 realizzerà il primo calcolatore Olivetti Elea 9001, prototipo seguito poi da altri tre modelli più avanzati negli anni successivi<sup>30</sup>. Tale vitalità della ricerca in campo elettronico si spegne assai presto con la crisi dell'azienda conseguente la prematura scomparsa di Adriano Olivetti nel 1960, a cui fa seguito l'anno successivo quella di Mario Tchou, vittima di un tragico incidente stradale<sup>31</sup>. Infine, per quanto non vi sia una data precisa a marcare un passaggio d'epoca, la seconda metà degli anni Ottanta in Italia vede tuttavia una serie di mutamenti che di lì a poco porteranno alla nascita della nuova società dell'in-

<sup>29</sup> La legge Mammì, approvata con voto segreto nell'agosto 1990, venne osteggiata da molti, incluso Volponi, il quale si scagliò contro la richiesta dell'allora presidente del consiglio Giulio Andreotti di porre la fiducia al Senato per far passare la legge. Quello che denunciava Volponi, nel discorso pronunciato il 4 agosto 1990, non era tanto lo sdoganamento della televisione commerciale in conseguenza della regolarizzazione delle reti private, quanto la sudditanza del Governo rispetto ai due enti televisivi, ai quali il potere legislativo si dimostrava asservito: «la realtà è che esso [il Governo] non tanto chiede la fiducia al Parlamento, ma la chiede ai due grandi enti della televisione, alla Rai e alla Fininvest. Il Governo sa di vivere attraverso questi due grandi canali. Questi sono i veri agenti della fiducia ai quali si rivolge il Governo e dai quali il Governo riceve fiducia!» (P. Volponi, *Parlamenti* cit., p. 31).

<sup>30</sup> La Divisione Elettronica Olivetti nacque nel 1955 da un ambizioso progetto di Adriano Olivetti, che ne affidò il coordinamento all'italo-cinese Mario Tchou. Per attendere al progetto, Tchou si trasferì da New York, dove era docente di ingegneria elettronica presso la Columbia University, a Barbacina, in provincia di Pisa, dove aveva sede il centro di ricerca, posto strategicamente nelle vicinanze della Scuola Normale con cui manteneva una stretta collaborazione (cfr: Giuditta Parolini, *Mario Tchou: Ricerca e sviluppo per l'elettronica Olivetti*, Milano, Egea, 2015). Per quanto l'esperimento fu di breve durata – nel 1964, con la crisi della Olivetti, la Divisione Elettronica fu venduta alla General Electric perché ritenuta una fonte di perdita economica – ebbe tuttavia risultati straordinari: Mario Tchou e il suo gruppo di lavoro, composto da informatici italiani da lui personalmente formati, costruirono tra il 1957 e il 1961 una serie di calcolatori chiamata Elea, acronimo che stava per «elaboratore elettronico aritmetico» e che allo stesso tempo mirava ad evocare la scuola presocratica di Elea. Nel 1964, appena prima che l'esperimento si chiudesse, venne poi ultimato Programma 101, considerato il primo personal computer della storia mai commercializzato. La dimensione del successo raggiunto si deduce dal fatto che la NASA acquistò dieci di questi computer per poi utilizzarli nella progettazione dello sbarco sulla luna dell'Apollo 11 (cfr: Giuseppe Rao, *La sfida al futuro di Adriano e Roberto Olivetti. Il laboratorio di ricerche elettroniche, Mario Tchou e l'Elea 9003*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», 115, 2, 2003, pp. 643-678; G. Parolini, *Olivetti Elea 9003: Between Scientific Research and Computer Business*, in *History of Computing and Education 3 [HCE3]*, Atti del Convegno, Milano 7-10 settembre 2008, a cura di John Impagliazzo, Boston, Springer, 2008, pp. 37-53).

<sup>31</sup> Per un'analisi delle ragioni economiche e politiche dietro la crisi della Olivetti e il conseguente abbandono delle ricerche in campo elettronico, cfr. Lorenzo Soria, *Informatica: un'occasione perduta. La Divisione elettronica dell'Olivetti nei primi anni del centrosinistra*, Torino, Einaudi, 1979.

formazione: da un lato, quella che lo storico Paul Ginsborg definisce come «rivoluzione informatica» del settore industriale, finanziario e dei servizi; dall'altro, la prima grande diffusione nelle case degli italiani di personal computer e tecnologie digitali, sia per ragioni di lavoro, ma più spesso di intrattenimento<sup>32</sup>.

I testi di Calvino e Volponi presi in esame nei capitoli a seguire si collocano in questa fase, che dalla nascita delle tecnologie elettroniche giunge fino alle porte della rivoluzione digitale, fase che, seppur caratterizzata da innovazioni e mutamenti assai differenti per natura e rilevanza, può essere nondimeno identificata come la stagione in cui un nuovo concetto di informazione viene per la prima volta formulato e dibattuto.

Per comprendere appieno la portata del cambiamento con cui i due autori si confrontarono è necessario definire con maggior precisione cosa si intendesse per tecnologie dell'informazione a metà degli anni Cinquanta e come tale concetto si sia poi evoluto nel tempo. Il termine, come già accennato, fu coniato nel 1958 dagli americani Harold J. Leavitt, esperto di psicologia del marketing, e Thomas L. Whisler, professore di relazioni industriali, in un articolo pubblicato sull'«Harvard Business Review»<sup>33</sup> che si proponeva di predire e anticipare i cambiamenti che l'informatizzazione avrebbe portato nei decenni seguenti, per quel che riguardava soprattutto l'organizzazione e la gestione aziendale, ma anche l'impatto sulla società in senso più ampio. L'articolo si apre con l'individuazione dei tre aspetti peculiari di queste nuove tecnologie ancora senza nome: la capacità di processare un alto numero di informazioni in un breve lasso di tempo, l'applicazione di principi matematici a processi decisionali, e la possibilità di replicare artificialmente complesse operazioni cognitive. È dunque dalla necessità di individuare una categoria che esprimesse tutto ciò che Leavitt e Whisler creano l'etichetta che avrà nei decenni così larga fortuna: «[t]he new technology does not yet have a single established name. We shall call it information technology»<sup>34</sup>.

Se questa prima formulazione prendeva in considerazione soltanto le tecnologie informatiche in senso stretto e il loro impatto sulle strategie e l'organizzazione aziendale, l'attenzione si allargò ben presto ad includere tutte le tecnologie dell'informazione – ossia tutte quelle in grado di distribuire e scambiare informazioni, come, ad esempio, televisione e telefono – ed il campo d'indagine si spostò dal mondo aziendale a tutta la società. Nel celebre volume del 1964 *Understanding Media: The Extension of the Man*, Marshall McLuhan, pur non utilizzando la definizione «tecnologie dell'informazione», si propone infatti di investigare le implicazioni socio-culturali del flusso di dati scambiati attraverso

<sup>32</sup> Cfr. Paul Ginsborg, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 27 e sgg.

<sup>33</sup> Harold J. Leavitt, Thomas L. Whisler, *Management in 1980's*, in «Harvard Business Review», a. XXXVI, 6, novembre-dicembre 1958, pp. 41-48.

<sup>34</sup> Ivi, p. 41.

i nuovi media elettronici. La nota affermazione secondo cui il mezzo è il messaggio non era altro che la constatazione che non gli aspetti tecnici e materiali bensì informazionali fossero centrali per la definizione del ruolo e della natura delle moderne tecnologie.

Che il nuovo concetto di informazione, diffusosi a partire dal secondo dopoguerra, costituisse uno spartiacque rispetto all'epoca precedente è poi convinzione tanto del sociologo americano Daniel Bell<sup>35</sup> che del filosofo francese Jean-François Lyotard<sup>36</sup>. L'analisi del primo si concentra sul passaggio dalla società industriale, fondata sulla produzione di beni, a quella postindustriale, organizzata intorno alla produzione e gestione del sapere. Tale cambiamento, benché secondo Bell non ancora compiuto all'altezza degli anni Settanta in cui scrive, avrebbe tuttavia avuto inizio nel secondo dopoguerra, quando l'informazione, tramite l'informatica, diveniva per la prima volta codificabile e perciò quantificabile e monetizzabile<sup>37</sup>. Sebbene partendo da una prospettiva alquanto diversa – e giungendo a conclusioni ben più pessimistiche –, anche Lyotard individua come lo sviluppo tecnologico, iniziato negli anni Cinquanta, avesse reso possibile lo sfruttamento economico delle informazioni, con risvolti catastrofici per il sapere accademico, soprattutto in ambito umanistico. Scrive infatti Lyotard:

Questo rapporto fra la conoscenza ed i suoi fornitori ed utenti tende e tenderà a rivestire la forma di quello che intercorre fra la merce ed i suoi produttori e consumatori, vale a dire la forma valore. Il sapere viene e verrà prodotto per essere venduto, e viene e verrà consumato per essere valorizzato in un nuovo tipo di produzione: in entrambi i casi, per essere scambiato<sup>38</sup>.

Se da un lato le tecnologie informatiche rendevano materialmente possibile tale scambio su base commerciale del sapere, è però un più generale mutamento ideologico che Lyotard riconosce quale causa del cambiamento, ossia la convinzione, appunto postmoderna, promossa da un nuovo sapere scientifico, se-

<sup>35</sup> Cfr: Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, New York, Basic Books, (1973) 1977.

<sup>36</sup> Cfr: Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

<sup>37</sup> Bell mette in rilievo come, sebbene il sapere sia sempre stato fondamentale per la costruzione di qualunque società, sia tuttavia la sua natura astratta, di contro all'applicabilità concreta e al sapere empirico, che caratterizza in maniera nuova la società postindustriale: «Now, knowledge has of course been necessary in the functioning of any society. What is distinctive about the post-industrial society is the change in the character of knowledge itself. What has become decisive for the organization of decisions and the direction of change is the centrality of theoretical knowledge – the primacy of theory over empiricism and the codification of knowledge into abstract systems of symbols that, as in any axiomatic system, can be used to illuminate many different and varied areas of experience» (*The Coming of Post-Industrial Society* cit., p. 20).

<sup>38</sup> J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna* [1979], trad. it. a cura di Carlo Formenti, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 12.

condo cui il reale può essere compreso e definito in termini essenzialmente linguistici, ovvero informazionali: la cibernetica, quale scienza del passaggio di informazioni tra l'uomo e la macchina, e la genetica, che fonda la comprensione del DNA su una metafora linguistica, sono per il filosofo francese esempi di questa tendenza derealizzante.

Da tale complesso dibattito, riassunto qui per sommi capi, emergono pertanto due tratti fondamentali attraverso cui interpretare ruolo e funzione delle tecnologie dell'informazione, uno di natura economica e l'altro cognitiva. Le nuove forme di comunicazione, quali ad esempio la televisione e i mass media, e i processi di informatizzazione e automazione della produzione industriale e del sapere conferivano all'informazione un valore economico, se non già in maniera diretta, quantomeno per la sua capacità di produrre consenso e di creare soggettività. I mutamenti imposti dalla nascente industria culturale sono per l'appunto al centro delle riflessioni su statuto e potenzialità comunicative del linguaggio che si sviluppano in quegli anni in seno alla Neoavanguardia, le cui sperimentazioni, stanti le profonde differenze che caratterizzano le posizioni dei suoi aderenti, mirano ad investigare e sovvertire il processo di standardizzazione e impoverimento dell'espressione artistica imposto dalle regole della comunicazione di massa. L'urgenza di confrontarsi con il cambiamento imposto dai mutamenti in ambito massmediatico e tecnologico, dettata allo stesso tempo da curiosità e preoccupazione, emerge tanto da eventi collettivi quali, ad esempio, i convegni organizzati dal Gruppo 70 *Arte e comunicazione* del maggio 1963 e *Arte e tecnologia* del giugno 1964<sup>39</sup>, quanto dall'elaborazione di singoli autori – da *Laborintus* di Edoardo Sanguineti, in cui la *Valles Mortis* dantesca è ormai «organizzata turisticamente»<sup>40</sup>, alle prime teorizzazioni sui media di Umberto Eco, ai collage di Ketty la Rocca, che decostruiscono il messaggio pubblicitario e lo risemantizzano, alla «poesia tecnologica» di Lamberto Pignotti. A questo proposito, Federico Fastelli mette in luce come gli scrittori della Neoavanguardia oc-

<sup>39</sup> Per un'analisi dell'importanza del ruolo svolto dal Gruppo 70 nell'elaborazione di un linguaggio artistico intermediale che sapesse reagire ai nuovi scenari mediatici e culturali, cfr. *La poesia in immaginell'immagine in poesia: Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, a cura di Teresa Spignoli, Marco Corsi, Federico Fastelli e Maria Carla Papini, Pasian di Prato, Campanotto, 2014.

<sup>40</sup> Edoardo Sanguineti, *Laborintus*, Varese, Editrice Magenta, 1956, v. 3, sezione 3, ora in Edoardo Sanguineti, *Mikrokosmos: Poesie 1951-2004*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2004. Che l'anno di pubblicazione di *Laborintus*, il 1956, sia una data cruciale per la letteratura italiana e che l'opera nascesse proprio come frutto del cambio di paradigma già individuato per quel che riguarda Calvino e Volponi è rilevato da Erminio Risso nel suo lungo commento al testo. Non solo la data di pubblicazione di *Laborintus* coincide con «l'anno della rivolta ungherese, che innesca una serie di reazioni a catena nell'intellettualità internazionale di sinistra, e in particolare in quella italiana», ma Sanguineti, con la sua opera, verrebbe ad inserirsi «perfettamente nella "ambiziosa e necessaria" linea vittoriniana di rifondazione, per mezzo di un attraversamento diacritico, di una cultura che sia davvero pensiero critico» (Erminio Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti: Testo e commento*, Lecce, Manni, 2006, p. 7).

cupassero sì «spazi e posizioni di un qualche rilievo all'interno dei meccanismi della nuova comunicazione», ma con l'intento ultimo di «“inserire un cuneo” tra intellettuale e borghesia, tentando, dal punto di vista intraletterario, di mostrare il livello mistificatorio della lingua in atto, e arrischiando, almeno talvolta, la riprogettazione»<sup>41</sup>. Come già rilevato per Calvino e Volponi, anche in questo caso la spinta a confrontarsi con il nuovo tecnologico dava il fianco ad accuse di connivenza con il sistema capitalista quando invece uno dei nuclei problematici da cui muoveva la Neoavanguardia era, all'opposto, proprio l'insofferenza verso la trasformazione dell'arte in intrattenimento e bene di consumo, mutamento che, tuttavia, gli scrittori sapevano di non potere invertire né arrestare.

L'impossibilità ad assumere una posizione di purismo antagonista emerge anche da uno dei testi calviniani analizzati in questo studio: la scritta al neon, che appare e scompare davanti agli occhi della famiglia di Marcovaldo nel racconto *Luna e Gnac*, genera nei personaggi nostalgia per il cielo stellato prima dell'inquinamento luminoso e tale desiderio di ritorno alla natura è sfruttato dalla ditta concorrente, che assolda Marcovaldo e figli per sabotare la pubblicità al neon a colpi di fionda. Non solo il messaggio pubblicitario, dunque, ma anche la ribellione che esso provoca assumono un valore economico nel nuovo panorama mediatico.

Se il controllo dell'informazione da parte del capitale è evidente quando si guarda alla comunicazione di massa, lo stesso accade in ambito industriale, già a partire dagli anni del boom economico. Più precisamente, le situazioni di «capitalismo cognitivo» e «lavoro immateriale», inquadrare per la prima volta con grande chiarezza teorica da intellettuali appartenenti o vicini ad Autonomia Operaia nella seconda metà degli anni Novanta<sup>42</sup>, vennero individuate per la prima volta tra il 1961 e il 1962, sebbene con altro gergo e con minore sistematicità. Era

<sup>41</sup> Federico Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della post-modernità (1953-1973)*, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 48-49.

<sup>42</sup> Il concetto di «lavoro immateriale» fu teorizzato per la prima volta dal sociologo Maurizio Lazzarato in un suo testo del 1996, intitolato appunto *Immaterial Labor* (in *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, a cura di Paolo Virno e Michael Hardt, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 133-146). Lazzarato sottolinea come il concetto di «lavoro immateriale» definisca due diversi aspetti, uno che riguarda le modalità del lavoro – intellettuale e informatico, quindi immateriale – e l'altro che descrive il processo di costruzione dell'identità conseguente al consumo culturale, fatto di immagini e informazioni immateriali: «The concept of *immaterial labor* refers to two different aspects of labor. On the one hand, as regards the “informational content” of the commodity, it refers directly to the changes taking place in workers' labor processes in big companies in the industrial and tertiary sectors, where the skills involved in direct labor are increasingly skills involving cybernetics and computer control (and horizontal and vertical communication). On the other hand, as regards the activity that produces the “cultural content” of the commodity, immaterial labor involves a series of activities that are not normally recognized as “work” – in other words, the kinds of activities involved in defining and fixing cultural and artistic standards, fashions, tastes, consumer norms, and, more strategically, public opinion» (ivi, p. 133). Questa doppia natura economica e informatica del nuovo concetto di informazione, come illustrato più avanti, è già individuata all'altezza degli anni Sessanta.

in quegli anni, infatti, che i mutamenti paradigmatici portati da elettronica e automazione cominciavano ad imporre un aggiornamento degli schemi marxisti con cui erano stati fino ad allora letti i rapporti di produzione. Il merito è di uno studio del sociologo Romano Alquati, pubblicato sul periodico operaista «Quaderni Rossi» e intitolato *Composizione organica del capitale e forza-lavoro alla Olivetti*, che individua con grande lucidità come in un'impresa altamente informatizzata e automatizzata quale l'Olivetti generare e scambiare informazioni fosse strettamente indispensabile alla produzione industriale<sup>43</sup>. Alquati distingue due tipi di informazione: l'«informazione di controllo», ossia la comunicazione che dall'alto della «burocrazia padronale» discende verso il basso, cioè agli operai, nelle forme di comandi, direttive e controllo sul personale<sup>44</sup>, e le «informazioni operative», le quali «costituiscono il patrimonio collettivo della classe operaia che le elabora e le trasmette»<sup>45</sup> dal basso verso l'alto e che rappresentano il vero prodotto del lavoro operaio, ormai diventato immateriale. La conferma di come tale profondo mutamento non fosse unicamente una costruzione critica elaborata negli ambienti del marxismo operaista, ma prodotto di una cosciente strategia portata avanti dalla dirigenza Olivetti si ritrova nelle dichiarazioni di un ingegnere della stessa azienda, raccolte da Ottiero Ottieri nel 1955 e trascritte anni dopo nel suo *Taccuino industriale*:

L'ingegner L. sostiene che oggi occorrono soltanto operai intelligenti, perché ogni lavoro, anche il più sminuzzato, richiede una forte dose di perspicacia e di senso di responsabilità: trionfa quindi il livello mentale, l'intelligenza globale, il fattore G. La fabbrica moderna, la più automatizzata, vive di intelletto, secondo l'ingegner L.<sup>46</sup>.

La denuncia dell'alienazione operaia che emerge dai romanzi volponiani – da *Memoriale* fino a *Le mosche del capitale* – non va dunque equiparata ad una generale contestazione dello sfruttamento della classe lavoratrice o delle conseguenze dell'industrializzazione: Volponi riflette sul medesimo mutamento individuato da Alquati e Ottieri verso un capitalismo cognitivo e su ciò che esso comporta nei termini di identità e azione della classe operaia. Ed è in quest'otti-

<sup>43</sup> Il testo, pubblicato in due puntate sui numeri 2 e 3 di «Quaderni Rossi», rispettivamente nel giugno 1962 e 1963, è stato poi raccolto nel volume Romano Alquati, *Sulla FIAT e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 81-163. Per un'analisi su come questo studio debba essere considerato la base teorica intorno a cui si svilupperà, nei decenni successivi, il concetto di lavoro immateriale, cfr. Matteo Pasquinelli, *Italian Operaismo and the Information Machine*, in «Theory Culture & Society», XXXII, 3, febbraio 2014, pp. 1-20; AnnMarie Brennan, *Olivetti: A Work of Art in the Age of Immaterial Labour*, in «Journal of Design History», XXVIII, 3, 2015, pp. 235-253.

<sup>44</sup> R. Alquati, *Composizione organica del capitale e forza-lavoro alla Olivetti* cit., p. 113.

<sup>45</sup> Ivi, p. 114.

<sup>46</sup> Ottiero Ottieri, *Taccuino industriale*, in «Il menabò», 4, 1961, p. 39.

ca che la scelta di ambientare i propri romanzi di denuncia in una fabbrica come la Olivetti, ritenuta comunemente – e a ragione – uno degli esempi più virtuosi nel panorama industriale italiano, cessa di sorprendere: essendo la più avanzata per quel che riguardava automazione e informatizzazione, essa veniva a costituire il teatro perfetto per rappresentare tale cambiamento.

Se da un lato le nuove tecnologie sollevavano allarmanti questioni riguardo allo sfruttamento economico dell'informazione, massmediatica e industriale, dall'altro gli studi in seno all'allora nascente cibernetica aprivano orizzonti interessanti non solo a livello scientifico, ma anche dal punto di vista filosofico e cognitivo, sollevando importanti quesiti relativi alla natura del linguaggio e intorno alla definizione di creatività e intelletto quali prerogative umane. Il termine cibernetica venne coniato nel 1948 dal suo padre fondatore, Norbert Wiener, il quale, in un volume introduttivo finalizzato a delimitare il nuovo ambito di ricerca, lo definiva come lo studio del controllo e della comunicazione tra l'animale e la macchina<sup>47</sup>. Alla base della scienza cibernetica vi era l'equiparazione tra soggetti biologici – umani e animali – e macchine cibernetiche sulla base della comune capacità di scambiare informazioni, apprendere ed evolvere. Senza giungere ad ipotizzare complessi cyborg umanoidi, uno degli esempi di macchina cibernetica forniti da Wiener è il termostato, in grado di ricevere informazioni dall'ambiente circostante e di rispondere adeguando il proprio comportamento alla situazione, aumentando o diminuendo la temperatura della stanza. Questo tipo di tecnologia, apparentemente semplice, rifondava le definizioni di comunicazione e apprendimento, che cessavano di essere appannaggio umano in virtù di una nuova idea di linguaggio, quantificabile e analizzabile in termini matematici, come teorizzato dalla scienza dell'informazione<sup>48</sup>. Il primo e più famoso esperimento volto a testare le potenzialità comunicative degli automi cibernetici è il Test di Turing – noto anche come *Imitation Game* – del 1950, in cui il padre degli studi sull'intelligenza artificiale immaginava di porre delle domande a un interlocutore e di dover quindi indovinare la sua natura – umana o meccanica – sulla base delle risposte fornite<sup>49</sup>. In quegli stessi anni anche in ambito italiano si avviavano simili ricerche, ad opera soprattutto del filosofo e linguista Silvio Ceccato e della Scuola Operativa Italiana da lui fondata, il cui scopo era di investigare le connessioni tra operazioni linguistiche e processi cognitivi e le leggi che ne regolano le combinazioni, al fine di riprodur-

<sup>47</sup> La nota definizione di Norbert Wiener dà il titolo al suo primo volume, *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine* (cit.), in cui esplicita i fondamenti teorici della nuova scienza cibernetica.

<sup>48</sup> Per un'analisi approfondita dell'impatto che cibernetica e teoria dell'informazione ebbero nella ridefinizione dei concetti di umanità e linguaggio si rimanda al capitolo II di questo studio.

<sup>49</sup> Cfr. Alan Mathison Turing, *Computing Machinery and Intelligence*, in «Mind: A Quarterly Review of Psychology and Philosophy», LIX, 236, ottobre 1950, pp. 433-460.

le su base elettronica<sup>50</sup>. Tra gli esiti di queste ricerche, svolte presso il Centro di Cibernetica e di Attività Linguistiche dell'Università Statale di Milano, vanno ricordati il «Cronista elettronico», una macchina cibernetica capace di descrivere gli oggetti circostanti, e il «Traduttore automatico», dispositivo che non solo traduceva frasi in maniera letterale, come già facevano altri dispositivi elettronici dell'epoca, ma ne comprendeva anche il senso generale e quindi vi adattava la traduzione<sup>51</sup>. Tra tutti, però, il risultato più eclatante venne raggiunto con la costruzione dell'*homo grammaticus* – o, come venne battezzato da Leonardo Sinisgalli, «Adamo II» –, un modello meccanico atto a riprodurre le operazioni mentali, la cui progettazione, iniziata nel 1953, venne portata a termine, grazie al sostegno economico di Finmeccanica, nel 1956, anno in cui fu presentato alla Fiera Internazionale dell'Automatismo di Milano. «Adamo II» era in grado di comporre tre frasi, rispettivamente citazioni da Cartesio, Vico e Hegel, attraverso la combinazione di 23 stati mentali – qualcosa, oggetto, soggetto, singolare, plurale, inizio, fine, tutto, stesso, altro, ecc. – a dimostrare la natura linguistica dell'intelligenza cognitiva<sup>52</sup>. Gli studi di Ceccato, insieme alle novità portate dalla neonata cibernetica, dovettero senza dubbio stimolare l'immaginazione di letterati e artisti intorno alle nuove frontiere del progresso tecnologico. A testimonianza dell'interesse per le applicazioni in ambito creativo della cibernetica, infatti, va menzionato il numero del 1962 dell'«Almanacco Letterario Bompiani», intitolato *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, in cui è riassunto lo stato dell'arte sull'argomento. Accanto ad articoli di natura linguistica e scientifica, appaiono gli esperimenti di Nanni Balestrini con il computer – la famosa *Tape Mark I*, primo esempio a livello mon-

<sup>50</sup> Cfr. Silvio Ceccato, *Cibernetica per tutti*, Milano, Feltrinelli, 1968. Il volume raccoglie tutti gli articoli di divulgazione scientifica scritti da Ceccato per il quotidiano «Il Giorno» tra il 1964 e il 1967. Per un'analisi delle ricerche in campo cibernetico tra gli anni Cinquanta e Sessanta in Italia, cfr. Francesco Forleo, *La cibernetica italiana. Dalla cibernetica wieneriana alla logonica attenzionale*, in F. Forleo, *La cibernetica italiana della mente nella civiltà delle macchine. Origini e attualità della logonica attenzionale a partire da Silvio Ceccato*, Mantova, Universitas Studiorum, 2017, pp. 35-60.

<sup>51</sup> Cfr. Silvio Ceccato, *La storia di un modello meccanico dell'uomo che traduce*, in «Almanacco Letterario Bompiani 1962», 1961, pp. 122-134.

<sup>52</sup> Per una descrizione della genesi e del funzionamento dell'automa cibernetico, cfr. Enrico Maretti, *Adamo II*, in «Civiltà delle macchine», 4, 3, 1956, pp. 25-32; Silvio Ceccato, *La morale di Adamo II*, ivi, p. 32. Il nome venne scelto da Leonardo Sinisgalli, allora direttore di «Civiltà delle macchine», il quale si spese affinché Ceccato ricevesse un finanziamento da Finmeccanica per portare a termine l'esperimento. Ceccato, in proposito, racconta: «In corso di gestazione, Sinisgalli battezzò la nostra-sua macchina. Si sarebbe chiamata 'Adamo II'. Drizzai le orecchie. [...] [M]escholare la macchina con la Mente, lo Spirito, la Ragione avrebbe potuto suonare dissacrante. E lo erano i miei studi, malvisti da coloro che per passione o professione, nell'ideologia, nella religione, ecc., devono concludere con la scoperta di valori universali e necessari, estrastorici ed estrageografici; per non parlare dei filosofi di ogni tendenza. [...] Comunque, Leonardo Sinisgalli rimase, di questa strada italiana verso l'artefatto intelligente, almeno per me, la prima e la più amica stella cometa» (Silvio Ceccato, *Il perfetto filosofo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 167).

diale di poesia elettronica<sup>53</sup> –, ma anche le opere di *Arte programmata* di Bruno Munari, i cui principi compositivi sono definiti da calcoli e sequenze matematiche generate al computer<sup>54</sup>.

Senza dilungarsi nell'analisi dell'impatto che cibernetica e scienza dell'informazione ebbero sulla ricerca letteraria dei primi anni Sessanta – aspetto su cui si concentra in dettaglio il secondo capitolo di questo studio –, ciò che conta qui sottolineare è come il nuovo concetto di informazione legato alle tecnologie elettroniche si presentasse sotto un duplice segno: negativo, o quanto meno sospetto, per gli aspetti economici e politici – l'informazione come plus valore e come strumento di controllo politico –; positivo e vitale per le nuove prospettive che le tecnologie dell'informazione offrivano nei termini di elaborazione letteraria e di orizzonte epistemologico, attraverso le sperimentazioni con i nuovi media e la riformulazione dei concetti di linguaggio e comunicazione.

### 3. *Il nuovo concetto di informazione in Calvino e Volponi*

La diversa radice alla base dell'interesse di Calvino e Volponi per le tecnologie dell'informazione – di natura cognitiva la curiosità del primo ed economica del secondo – è quanto ne determina la divergenza nell'elaborazione critica. Per riassumere efficacemente tale distanza, è utile analizzare come venga affrontato dai due scrittori il tema dell'archiviazione del sapere in vista dell'estinzione del genere umano, specificamente nel racconto calviniano *La memoria del mondo*<sup>55</sup> e nei capitoli centrali del romanzo *Il pianeta irritabile*<sup>56</sup> di Volponi.

<sup>53</sup> Cfr. Nanni Balestrini, *Tape Mark I*, in «Almanacco Letterario Bompiani 1962», 1961, pp. 145-151. Per un'analisi critica, cfr. Gian Paolo Renello, *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 41-43; Alessandro Mazzei, Andrea Valle, *Combinatorics vs Grammar: Archeology of Computational Poetry in Tape Mark I*, in *Proceedings of the INLG 2016 Workshop on Computational Creativity in Natural Language Generation*, a cura di Matthew Purver, Pablo Gervás, Sasha Griffiths, Edimburgo, Association for Computational Linguistics, 2016, pp. 61-70.

<sup>54</sup> Sull'«Almanacco Letterario Bompiani 1962», insieme a quelle di altri artisti che le cui ricerche facevano capo alla cosiddetta Arte cinetica o Arte programmata, erano riprodotte due opere di Bruno Munari, *Struttura continua N. 018* (p. 179) e *Perturbazione cibernetica* (p. 185). A Munari, inoltre, era stata affidata la copertina del numero. Per un'analisi critica dei contributi di Munari alle sperimentazioni di Arte Programmata, cfr. Bruno Munari, Umberto Eco, *Arte programmata. Arte Cinetica. Opere moltiplicate. Opera aperta*, Milano, Officina d'Arte Grafica Lucini, 1962; Giovanni Rubino, *Bruno Munari versus Programmed Art: A Contradictory Situation, 1961-1967*, in *Bruno Munari: The Lightness of Art*, a cura di Pierpaolo Antonello, Matilde Nardelli, Margherita Zanoletti, Oxford, Peter Lang, 2017, pp. 89-112.

<sup>55</sup> I. Calvino, *La memoria del mondo*, in «Il Giorno», 2 luglio 1967, poi in I. Calvino, *La memoria del mondo e altre cosmicomiche*, Milano, Club degli Editori, 1968, ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, «I Meridiani», II, 1992, pp. 1248-1255.

<sup>56</sup> P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978.

Il protagonista del testo di Calvino, il direttore di una fondazione che ha il compito di vagliare e archiviare ciò che dell'umanità merita di essere trasmesso in caso di estinzione, sta esponendo al suo sottoposto, Müller, le proprie teorie e perplessità riguardo ai sistemi di selezione delle informazioni. L'uomo parte dall'ovvia asserzione che i dati da salvare debbano essere i più rilevanti, ma che, allo stesso tempo, le informazioni mancate debbano poter essere ricavate proprio in virtù della loro assenza. Tale convinzione, tuttavia, lo porta ben presto a cadere nel paradosso per cui «non dando certe informazioni se ne danno di più di quante non se ne darebbe dandole»<sup>57</sup>. Il direttore, a questo punto, è colto dal sospetto che proprio tutto ciò che è di solito ritenuto inutile, e sfugge quindi alla registrazione, sia invece l'essenziale, dubbio che lo porta a domandarsi se «il momento in cui uno sbadiglio, una mosca che vola, un prurito» non sia «il solo tesoro appunto perché assolutamente inutilizzabile, [...] sottratto al destino monotono dell'immagazzinamento nella memoria del mondo»<sup>58</sup>. Chiaramente l'orizzonte della riflessione condotta da Calvino è qui di natura epistemologica e le considerazioni apparentemente paradossali e farneticanti del personaggio si fondano su teorie cibernetiche, che l'autore prende in prestito per condurre più ampie osservazioni esistenziali. Secondo la teoria dell'informazione, infatti, un messaggio ha valore, ossia è in grado di comunicare, solo quando si definisce in contrasto al rumore che lo circonda e tanto più sarà impreveduto e nuovo, tanto più sarà significativo<sup>59</sup>. Ma se tale brusio di sottofondo è essenziale alla creazione di informazione, si chiede Calvino, non sarà dunque il rumore – il volo di una mosca mai registrato – ad essere la vera informazione? È evidente come, dall'ambito scientifico e matematico, Calvino trasporti queste teorizzazioni sul piano della riflessione filosofica intorno alla produzione di senso, che altro non è se non indagine metaletteraria.

Anche il testo volponiano racconta di un momento appena precedente la fine della vita sulla Terra, quando il bisogno di preservare la memoria della storia umana si scontra con le logiche utilitaristiche sottese ai sistemi di archiviazione. Idelcdu, personaggio dai tratti messianici e mitologici, lavora «in un grandioso centro elettronico, chiamato Parnasonic, dove sono conservati in casset-

<sup>57</sup> I. Calvino, *La memoria del mondo* cit., p. 1251.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> È interessante notare come Wiener scelga di spiegare la necessità per l'informazione di essere quanto più impreveduta tanto più significativa proprio prendendo ad esempio la creatività artistica. Ogni opera è, secondo Wiener, tanto più rilevante quanto più crea linguaggi e prospettive inaspettate, mentre la sua carica dirompente tende a scemare col tempo, poiché da innovazione diventa canone e tradizione. Spiega infatti a questo proposito: «La proprietà dell'informazione soffre necessariamente dell'inconveniente per cui un brano di informazione, al fine di contribuire all'informazione generale della comunità, deve dire qualcosa di sostanzialmente diverso dal patrimonio di informazioni già a disposizione della comunità. Anche per quanto riguarda i classici della letteratura e dell'arte, una gran parte del loro evidente valore informativo si è distaccata da essi, semplicemente per il fatto che il pubblico si è ormai familiarizzato con il loro contenuto» (Norbert Wiener, *Introduzione alla cibernetica* [1950], trad. it. a cura di Dario Persiani, Torino, Einaudi, 1953, p. 147).

te, nastri, microfilms, tutti i reperti storici e culturali del passato»<sup>60</sup>, a cui solo l'esercito può avere accesso. Idelcditu, come segno di ribellione verso il regime militare e tecnocratico, decide di ascoltare di nascosto le registrazioni contenute in una scatola catalogata come «Canto degli uccelli – 1998-(2)198»<sup>61</sup>, ultima testimonianza dell'esistenza di creature all'epoca estinte. Idelcditu decide di imparare a riprodurre tutti i canti registrati sui nastri e di divenire, pertanto, memoria vivente di una natura ormai scomparsa. È evidente come, a fronte di un'ambientazione simile, il racconto volponiano sviluppi una riflessione assai distante da quella elaborata da Calvino: se ne *La memoria del mondo* la gerarchizzazione delle informazioni è altamente problematica a causa dell'instabilità della loro definizione, poiché codificare un dato equivale a sottrargli potenziale comunicativo, in Volponi tale gerarchizzazione è palese, palesemente sovvertita dalla logica del capitale. Nell'universo militare e post-atomico de *Il pianeta irritabile* la memoria della vita naturale, così come le registrazioni contenenti la *Divina commedia* e gli *Ossi di seppia*<sup>62</sup>, sono documenti sovversivi perché inutili nel servizio del capitale: la confusione tra ciò che è essenziale e secondario non è connaturata al concetto di informazione, come per Calvino, ma frutto di un perversimento nella scala di valori.

Vi è poi un ulteriore aspetto che emerge dai due testi e permette di inquadrare meglio l'approccio che gli autori ebbero di fronte al nuovo concetto di informazione e va ricercato nel rapporto da essi individuato tra realtà e linguaggio. Il direttore del racconto calviniano, in un crescendo di dichiarazioni compromettenti, giunge a svelare al sottoposto di aver manomesso i dati archiviati per coprire il fatto di aver ucciso la moglie, colpevole di averlo tradito proprio con lui, Müller, che dovrà pertanto subire la stessa fine. Il ragionamento, tuttavia, va al di là del desiderio di cancellare storie infamanti sul proprio conto e farsi vendetta, ed è invece dettato da una folle volontà di ordinare il reale così come è possibile farlo con le narrazioni, perché, «[s]e nella memoria del mondo non c'è niente da correggere, la sola cosa che resta da fare è correggere la realtà dove essa non concorda con la memoria del mondo»<sup>63</sup>. La caduta tragica del personaggio calviniano sta nell'incapacità a comprendere che il reale è inafferrabile e impossibile da definire e ordinare perché di natura informazionale, da cui si genera il falso dilemma su quali dati archiviare e il progetto criminale messo in piedi nella speranza di un dominio assoluto sulla propria storia. Se guardiamo al personaggio volponiano di Idelcditu, invece, emerge chiaramente come l'informazione, in questo contesto, debba prendere corpo per poter assumere valore: il canto degli uccelli, da inerte registrazione abbandonata in un archivio, torna ad esse-

<sup>60</sup> P. Volponi, *Il pianeta irritabile* cit., p. 37.

<sup>61</sup> Ivi, p. 38.

<sup>62</sup> Cfr. ivi, p. 41.

<sup>63</sup> I. Calvino, *La memoria del mondo* cit., pp. 1254-1255.

re significante nel momento in cui Idelcdu, venerato dagli altri personaggi del romanzo per essere «l'imitatore del canto di tutti gli uccelli»<sup>64</sup>, gli presta voce e corpo, portando sollievo a quanti ne odono il fischiettare nel mezzo delle lande desolate del dopo disastro atomico. Il canto degli uccelli, pertanto, *vale* tutti gli uccelli e la minaccia che grava sul romanzo non è l'imprendibilità connaturata al reale, ma piuttosto le perversioni imposte da militarizzazione e capitalismo.

Appare in tal modo evidente come la diversa concezione del rapporto che lega realtà e sua rappresentazione sia cruciale nella definizione del ruolo dell'informazione da parte dei due autori, che per Calvino è di natura duttile e reticolare, mentre per Volponi si configura come uno specchio e un ponte tra uomo e mondo. Quest'ultimo, infatti, esibisce un atteggiamento antagonista verso la realtà della quale vuole smascherare le mistificazioni e sovvertire le gerarchie di potere. La parola poetica ha per lui una forza dirompente di verità che presuppone una relazione dialettica tra realtà e discorso, intesi come poli opposti che non possono collassare uno sull'altro senza causare la perdita della possibilità rappresentativa della parola. Per questa ragione, anche quando la scrittura di Volponi dimostra una qualità autoriflessiva, non è mai nel senso di un'equiparazione tra scrittura e mondo in ragione della loro comune natura linguistica, come è invece per Calvino. 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 per Volponi essa «è verità, è forza, è conflitto e confronto con la realtà»<sup>65</sup>.

È a partire da tale concezione che è possibile analizzare le ragioni della denuncia che, soprattutto a partire dagli anni Settanta, l'autore 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 sulle speculazioni finanziarie più che sulla produzione industriale e per mezzo della diffusione delle tecniche di automazione. La scrittura diventa per lui arma di denuncia contro le trame del potere e contro la derealizzazione del lavoro, dei linguaggi, dell'economia attuata in conseguenza dell'avvento di una tecnocrazia capitalista. 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 (imma-

<sup>64</sup> Cfr. P. Volponi, *Il pianeta irritabile* cit., p. 31. Durante tutto il romanzo il nano Mamerete e l'elefante Roboamo crederanno spesso di intravedere o di sentir fischiare Idelcdu, il cui personaggio, considerando che la narrazione si presenta come una sorta di catabasi ai tempi del disastro post-atomico, viene chiaramente ad assumere tratti orfici.

<sup>65</sup> Tale affermazione di Volponi riguardo la propria idea di letteratura è fatta nell'ambito di un commento al libro di Alessandro Baricco *Oceano*, 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).

gini, ascolto) di comunicazione, la sua attività e capacità di ampliare lo spazio sociale e psicologico<sup>66</sup>.

L'accusa che Volponi rivolge ad un progresso tecnologico inteso – per riprendere le parole di Theodor Adorno – come espressione della razionalità dell'irrazionale nonché del crescente dominio dell'artificiale lo avvicina a Jean Baudrillard, in particolare per quanto riguarda il processo di smaterializzazione che segue l'imporsi dei nuovi media, il cui linguaggio autoreferenziale porta, nella tesi del filosofo francese, a svuotare la rappresentazione di ogni valore simbolico<sup>67</sup>. La sottrazione di realtà che gli avanzamenti tecnologici impongono e insieme mascherano dietro la facciata di razionalità e progresso è, infatti, tanto al centro dell'elaborazione filosofica di quest'ultimo sul dominio dell'iperrealtà nella società globale della rappresentazione massmediatica<sup>68</sup>, che di tanta parte del pensiero su cui si fonda l'opera di Volponi.

Se per l'autore urbinato le tecnologie dell'informazione sono responsabili di un processo di derealizzazione che nega la possibilità di un'opposizione dialettica tra parola e realtà e, quindi, mina alla base l'efficacia della rappresentazione letteraria come strumento di analisi e di lotta, la concezione su cui Calvino fonda il rapporto scrittura-mondo porta invece a considerazioni assai diverse sul ruolo assunto dai processi di digitalizzazione. Mentre la parola poetica di Volponi deve «rompere la realtà», dalla riflessione di Calvino sul proprio fare letterario emerge a più riprese come il ruolo della letteratura sia per lui quello di creare reti, connessioni, ponti tra il dicibile e l'indicibile, tra mondo scritto e non scritto. Analizzando le metafore scelte per esprimere il fine connaturato alla scrittura, è evidente come, allo scontro dirompente volponiano, egli opponga un'idea di letteratura che traccia linee e percorsi: dal personaggio di Marcovaldo, che riscrive lo spazio urbano disegnando con l'immaginazione una città nuova<sup>69</sup>,

<sup>66</sup> P. Volponi, *La scrittura eversiva*, in «Rinascita», 39, 6 ottobre 1967.

<sup>67</sup> Baudrillard, nella sua riflessione intorno al processo di derealizzazione e svuotamento simbolico del reale, mette sullo stesso piano il ruolo dei media e dell'arte contemporanea, poiché entrambi hanno una funzione mistificatoria piuttosto che rappresentativa. Scrive infatti Baudrillard: «nous vivons dans un monde où la plus haute fonction du signe est de faire disparaître la réalité, et de masquer en même temps cette disparition. L'art aujourd'hui ne fait pas autre chose. Les media aujourd'hui ne font pas autre chose. C'est pourquoi ils sont voués au même destin» (Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Paris, Éditions Galilée, 1995, p. 18).

<sup>68</sup> Baudrillard definisce l'iperrealismo come «la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – *précision des simulacres* –, c'est elle qui engendre le territoire» (Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Editions Galilée, 1981, p. 10). Attraverso la metafora della mappa che precede e sostituisce il territorio che invece dovrebbe rappresentare, Baudrillard mira ad esprimere come i segni abbiano perso la loro funzione evocativa e simbolica e, dunque, siano passati da essere tramite, medium, a realtà essi stessi, una realtà in assenza di reale.

<sup>69</sup> Cfr. capitolo I, paragrafo 4.

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. Tale costante ricerca al fondo di tutta la scrittura calviniana di una rete di significati che, dalla pagina scritta, sappiano illuminare una realtà sfuggente ogni definizione impedisce di annettere a pieno titolo l'opera di Calvino alla produzione postmoderna<sup>70</sup>. Ad essa sembrano infatti difficili da ascrivere sia l'autoriflessività della lingua sia l'interesse per la scrittura combinatoria, perché in Calvino permangono razionalità illuminista e fiducia nel potere evocativo della letteratura che lo tengono lontano da una concezione puramente ludica in cui infinita è la permutabilità dei segni<sup>71</sup>. Che Calvino riconosca alla realtà una natura discorsiva – «[q]uesto 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»<sup>72</sup> – non significa una resa all'artificiale, né una presa di distacco ironica dal mondo non scritto, la cui irrimediabile de-realizzazione sarebbe così reduplicata in una letteratura che prescinde da ogni nesso cogente tra segno e senso. Il mandato della letteratura è per Calvino «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»<sup>73</sup>. Significativamente, questa dichiarazione è posta a conclusione

<sup>70</sup> Intorno alla posizione che Calvino 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 postmoderno e chi invece lo identifica come il padre perlomeno in ambito italiano. Questa seconda posizione è sostenuta da chi, a fronte della peculiarità dell'opera calviniana rispetto alla produzione di autori canonici quali Alberto Arbasino, Umberto Eco, Giorgio Manganelli, tende a dare maggior rilievo ai tratti della sua scrittura che lo accomunano ad essi, 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 ne *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità* (Firenze, Franco Cesati, 2002) e Raffaele Donnarumma in *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* (Bologna, il Mulino, 2014). Contrari a ricondurre la scrittura calviniana all'ambito postmoderno sono invece, ad esempio, Joseph Francese in *Narrating Postmodern Time and Space* (Albany, State University of New York Press, 1997) e Mario Lavagetto in *Dovuto a Calvino* (Torino, Bollati Boringhieri, 2001).

<sup>71</sup> 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 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» (I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi* cit., p. 221).

<sup>72</sup> I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in «Lettera internazionale», a. II, 4-5, primavera-estate 1985, pp. 16-18, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, p. 1869.

<sup>73</sup> I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi* cit., p. 217.

del testo critico già citato *Cibernetica e fantasmi*, in cui si affronta l'impatto dei calcolatori sull'elaborazione letteraria. Quest'ultima, afferma Calvino, mantiene un ruolo significativo non perché si oppone dialetticamente, come è invece per Volponi, al processo di derealizzazione causato dal diffondersi delle tecnologie dell'informazione, ma proprio in virtù della convergenza tra aspetti biologici, linguistici e tecnologici che la letteratura condivide con i nuovi media.

Calvino, rifuggendo ogni catastrofismo, individua nel processo di virtualizzazione un'opportunità per la rappresentazione letteraria di liberarsi del vincolo realista e dell'obbligo di un'arte impegnata nel senso di strettamente legata alla denuncia sociale e ciò ne avvicina l'elaborazione a quella di Pierre Lévy che, seppure in anni posteriori, giunge a conclusioni simili riguardo al rapporto mai fisso e cogente tra mondo scritto e mondo non scritto. Lévy distingue tra «realizzazione», che è compimento concreto di un possibile predeterminato, e «attualizzazione», che è invece invenzione di una soluzione nuova non implicata nel sistema, nata come atto creativo. Definisce quindi la «virtualizzazione» come il processo inverso a quello di «attualizzazione», ossia un passaggio dal reale al virtuale che però non implica una sottrazione di realtà, ma una sublimazione. Inoltre, se l'attualizzazione è il processo per cui dal molteplice e potenziale si giunge al definito e attuale, la virtualizzazione permette invece di mantenere viva e costante tale molteplicità. È interessante evidenziare che, per illustrare come la virtualizzazione non sia di necessità legata alla digitalizzazione, Lévy prende ad esempio la lettura come atto interpretativo, avvicinandosi così alle concezioni che Calvino esprime tanto nei propri interventi critici che, in maniera ancora più esplicita, nella pratica della scrittura. Scrive Lévy:

En interprétant, en donnant sens au texte ici et maintenant, le lecteur poursuit cette cascade d'actualisations. Je parle bien d'actualisation au sujet de la lecture, et non de la réalisation qu'eût été une sélection parmi des possibles préétablis. Face à la configuration de stimuli, de contraintes et de tensions que propose le texte, la lecture résout de manière inventive et toujours singulière le problème du sens<sup>74</sup>.

È dunque sulla base del riconoscimento della natura virtuale propria della 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, percepita non come minaccia, bensì come opportunità per la propria elaborazione.

La contrapposizione proposta tra l'approccio dei due autori verso le tecnologie dell'informazione e, più in generale, il nuovo panorama massmediatico non ha l'obiettivo di imporre una lettura che contrapponga monoliticamente le

<sup>74</sup> Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, Éditions La Découverte, 1995, p. 33.

loro posizioni, collocando, così, di contro a un Calvino entusiasticamente aperto al futuro, un Volponi impegnato in un'irriducibile campagna di lotta contro la tecnologia sentita come strumento dell'artificiale. 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 Bruno Latour e Michel Serres – dall'altro i maggiori interpreti di due opposte correnti di pensiero, mira invece ad inserire l'investigazione di Calvino e Volponi in un più ampio discorso critico e a renderne evidente la tempestiva lucidità dell'elaborazione.

#### 4. *Struttura del volume e metodologia di analisi*

Se porre in evidenza il differente paradigma ideologico è necessario a una collocazione di Calvino e Volponi in un quadro storico più ampio, che dia conto di come la loro esperienza abbia avuto un impatto sul dibattito successivo intorno a tecnologie dell'informazione e letteratura, è tuttavia necessario, come si è detto, 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 questo lavoro che mira a problematizzare tale opposizione dicotomica, si è prediletta un'organizzazione per nuclei tematici che devii dalla progressione cronologica al fine di mettere in evidenza la complessità delle posizioni dei due autori di fronte al nuovo concetto di informazione. Le tendenze generali sin qui individuate, seppure valide per leggere gran parte della loro produzione dedicata all'analisi delle trasformazioni tecnologiche, non spiegano infatti come al mutare della funzione che Calvino e Volponi attribuiscono alla propria scrittura cambi anche la loro valutazione delle tecnologie dell'informazione, in virtù del rapporto contestuale che li lega. Inoltre, un'analisi generale che voglia investigare il processo di rimediazione della scrittura letteraria non può prescindere dalla specificità dei diversi linguaggi con cui essa entra in rapporto, essendo ogni nuova tecnologia dell'informazione portatrice di una diversa estetica e, quindi, di una differente funzione politica e impatto sulla scrittura.

A guidare l'indagine condotta sui testi è il concetto appena citato di rimediazione, elaborato nell'ambito della scienza della comunicazione da David J. Bolter e Richard Grusin<sup>75</sup>. Esso si riferisce al processo per cui, all'apparire di un nuovo mezzo di comunicazione, tutti gli altri linguaggi – tecnologi-

<sup>75</sup> L'idea di 'rimediazione' – italianizzazione dell'originale *remediation* – è elaborata da David J. Bolter e Richard Grusin nel volume *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1999.

ci e non – sono costretti a ridefinire il proprio ruolo e possibilità rappresentative a seguito dell'avvento del nuovo attore nel sistema comunicativo di cui essi stessi fanno parte. Il concetto di rimediazione, formulato nell'ambito di un'analisi limitata all'impatto delle tecnologie digitali, è tuttavia riconosciuto da Bolter e Grusin come applicabile ad ogni tipo di rappresentazione, ben al di là della rivoluzione digitale: ad esempio, uno dei casi che i due studiosi forniscono è quello del linguaggio pittorico, che ha dovuto ripensare i propri strumenti espressivi in conseguenza dell'invenzione del mezzo fotografico. A mettere inoltre in rilievo come tale processo non sia specifico dell'era tecnologica e digitale, ma 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, ad esempio, 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<sup>76</sup>.

La duttilità del concetto di rimediazione permette dunque di individuare una struttura critica entro cui condurre l'analisi del rapporto tra letteratura, intesa come linguaggio mediato, e tecnologie dell'informazione, per come esso si presenta nei testi di Calvino e Volponi 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 che lo statuto del mezzo letterario, nell'elaborazione di un certo autore, non sia dato per sempre, ma sottoposto ad un continuo processo di ridefinizione concomitante allo sviluppo del discorso mediatico nel senso più generale del termine, sono i due punti cruciali che questo studio assume dall'elaborazione di Bolter e Grusin intorno al concetto di rimediazione.

Non una progressione cronologica ordina i tre capitoli del libro, ma una struttura articolata intorno a tre nuclei tematici: l'opposizione tra mondo naturale e tecnologico; il rapporto tra identità biologica e meccanica; il ruolo politico della rappresentazione. In ogni sezione l'analisi comparata dei testi di Calvino e Volponi è volta ad investigare come nei due autori si configuri il processo di negoziazione imposto al mezzo letterario dal nuovo concetto di informazione, relativamente ai concetti di natura, identità umana e società, al fine di affrontare in ciascun capitolo uno dei tre mutamenti fondamentali prima individuati: come l'informazione, quantificabile e monetizzabile, divenga un prodotto e un bene da sfruttare; come produrre e scambiare informazioni cessi di essere prerogativa umana; e, infine, come la comunicazione, travalicando i tradizionali confini spazio-temporali, muti la definizione di sfera pubblica, dando luogo alla spesso osteggiata «società di massa».

<sup>76</sup> Per un'analisi dell'avvento della scrittura intesa come tecnologia che ha rivoluzionato il rapporto tra uomo e rappresentazione, cfr. Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico* [1962], trad. it. a cura di Stefano Rizzo, Roma, Armando, (1976) 2011.

Il primo capitolo si concentra sui testi che aprono e chiudono l'arco temporale preso in esame, ossia il già citato racconto calviniano *Luna e Gnac* del 1957 e il dialogo tra la luna e il calcolatore di Volponi, contenuto nel romanzo *Le mosche del capitale* del 1989. Composti a distanza di trent'anni l'uno dall'altro, questi testi mettono in scena uno scontro diretto tra astro celeste e nuove tecnologie: la luna e la scritta al neon si alternano lottando per il proprio spazio nel cielo stellato a cui guarda Marcovaldo, mentre in Volponi, in quella che sembra essere un'operetta morale ai tempi della digitalizzazione, luna e calcolatore confrontano le rispettive visioni del mondo. L'opposizione tra luna e attore tecnologico nei due testi, inoltre, rimanda a più ampi contrasti che individuano nell'astro notturno il simbolo della naturalità e della tradizione lirica, in opposizione ai concetti di sviluppo urbano e modernità tecnologica.

Il capitolo analizza come questa opposizione tra la luna, emblema di tradizione letteraria e naturalità, e gli attori tecnologici, 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 tanto alla letteratura che alle nuove tecnologie un diverso ruolo e una diversa etica della rappresentazione. Le ragioni di tale divergenza saranno perciò da ricercare nella personale concezione di letteratura di ciascun autore, così come nel diverso clima in cui i testi furono concepiti: agli albori del boom economico il racconto calviniano, negli anni del capitalismo postindustriale il romanzo di Volponi. Da ultimo, la scelta di includere in un'analisi sulle tecnologie dell'informazione in letteratura un testo che parla di un'insegna pubblicitaria al neon può certo apparire incongrua. La ragione è duplice: seguendo la teorizzazione di McLuhan, la luce elettrica è qui considerata come un mezzo di comunicazione, anzi, il mezzo di comunicazione per eccellenza, in quanto puro messaggio – informazione – senza corpo, hardware. Quando, come nel testo di Calvino, la luce elettrica è poi usata per fini pubblicitari, ecco che il messaggio coincide con la ricerca di profitto. Rimandando a quanto illustrato in precedenza, sebbene una scritta pubblicitaria al neon non si possa qualificare come tecnologia dell'informazione in senso proprio, appare tuttavia lecito sostenere che essa condivida i tratti di smaterializzazione e commercializzazione tipici del nuovo concetto di informazione, venendo perciò ad essere rilevante ai fini di questa analisi.

Mentre il primo capitolo analizza due testi che hanno al proprio centro uno specifico attore tecnologico, il secondo si concentra, invece, su opere che prendono in considerazione un mutamento di paradigma più generale. La sezione è dedicata all'investigazione dell'influenza che la cibernetica ebbe sull'elaborazione di Volponi e Calvino e, nello specifico, per quel che riguarda rispettivamente il romanzo *La macchina mondiale* del 1965 e il racconto cosmicomico in tre parti *Priscilla* del 1967. Come messo in luce in precedenza, gli studi in campo cibernetico ebbero in quegli anni un forte impatto sulla ridefinizione del rap-

porto uomo-macchina e dei concetti di linguaggio e comunicazione, ed è precisamente tale mutamento – e non, in questo caso, l’informatica come strumento per sperimentazioni letterarie – ad essere preso in esame nelle due opere. L’analisi testuale condotta su *Priscilla* e sul romanzo volponiano mira pertanto a far emergere come teorie e riflessioni dall’ambito tecno-scientifico entrino nella pratica della scrittura, per quel che riguarda tanto le soluzioni stilistiche che l’ideologia su cui poggia la narrazione dei due autori. Se per 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. Nel racconto tripartito *Priscilla* la teoria dell’informazione e gli studi sul DNA offrono a Calvino una base scientifica per riflettere sulla natura linguistica e informazionale dell’essere umano, la cui evoluzione da essere monocellulare a creatura complessa può essere vista come un incremento di informazione che lo porterà, al prossimo gradino evolutivo, a diventare una macchina cibernetica vera e propria. Ne *La macchina mondiale*, invece, le leggi della cibernetica vengono assunte dal protagonista per il loro potenziale sovversivo e utopico: postulare un sistema in cui il continuo flusso di informazioni permette di migliorare ed evolvere significa rigettare la condizione di sfruttamento e di stallo – economico e culturale – in cui sono tenute le masse lavoratrici. Le teorie in campo tecnologico della cibernetica, di conseguenza, vengono assunte come principi di progresso sociale. Proporre un’analisi di come i due autori si siano serviti in maniera diversa delle teorie derivate da scienza dell’informazione e cibernetica mira non solo a mettere in luce paralleli e differenze, ma anche a far emergere come tali interessi fossero in quegli anni più diffusi e variegati di quanto solitamente la critica riconosce.

Dopo aver preso in esame come nella scrittura di Calvino e Volponi i concetti di naturalità e umanità vengano a riconfigurarsi in conseguenza dell’impatto del nuovo concetto di informazione, 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* (1969) e *L’ultimo canale* (1984) di Calvino e da *Il sipario ducale* (1975) 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 è ricostruire le ragioni di tale slittamento di posizioni, che vede Calvino passare da un atteggiamento di apertura verso le potenzialità della rappresentazione televisiva ad un netto rifiuto della sua estetica derealizzante, vista come proliferazione vuota e soffocante di immagini. Per quel che riguarda *Il sipario ducale*, Volponi mette in relazione rappresentazione televisiva, teatrale e letteraria sulla base dell’impatto che esse hanno sulla narrazione storica e sul fare politico, in particolare all’interno di una vicenda ambientata nei giorni successivi alla strage di Piazza Fontana. Nelle diverse letture

di questo romanzo che la critica ha fornito, il ruolo della televisione nelle vicende politiche italiane è stato spesso identificato come uno dei suoi nuclei tematici centrali, individuando nella posizione volponiana un estremo rifiuto verso il mezzo. Ciò appare il risultato di un'erronea sovrapposizione del punto di vista di Volponi con quello del protagonista del romanzo, il professor Subissoni, il quale, in linea con le idee sostenute da Pasolini in quegli anni, vede nella televisione lo strumento principale di omologazione culturale a cui stava andando incontro la società italiana. Quanto questo capitolo vuole mettere in crisi attraverso l'analisi delle posizioni di Calvino e Volponi è un'immagine degli scrittori italiani degli anni Settanta fieramente avversi in maniera compatta al mezzo televisivo, quando non del tutto disinteressati alla sua esistenza. Inoltre, lo scopo è quello di rendere evidente come in questi testi estetica della visibilità e contesto politico siano strettamente connessi: 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 con il crescere della sfiducia, negli anni dello stragismo, nella possibilità di lotta politica.

Tale tendenza della scrittura di entrambi a riflettere l'aggravarsi di una crisi che mette la letteratura in scacco a fronte della pervasività del discorso mediatico, il quale sembra svuotare di senso ogni linguaggio, se emerge con forza dall'analisi dell'ultimo capitolo è tuttavia riscontrabile qualora si riordinassero in successione cronologica tutti i testi presi qui in esame secondo un'organizzazione tematica. È possibile, infatti, rilevare come ad una crescente sfiducia nei confronti delle potenzialità espressive della letteratura corrisponda un giudizio sempre più negativo sulle nuove tecnologie dell'informazione e come dai testi più tardi emerga una più profonda preoccupazione, ad accomunare 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 coscienza che alla fine degli anni Ottanta ci si trovasse di fronte ad un momento di passaggio – il compimento della cosiddetta società dell'informazione a cui ci si è già riferiti – apre in maniera significativa le *Lezioni americane*, lettera alla posterità con cui Calvino si congeda e passa la sfida, posta dalle nuove tecnologie, alle nuove generazioni:

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<sup>77</sup>.

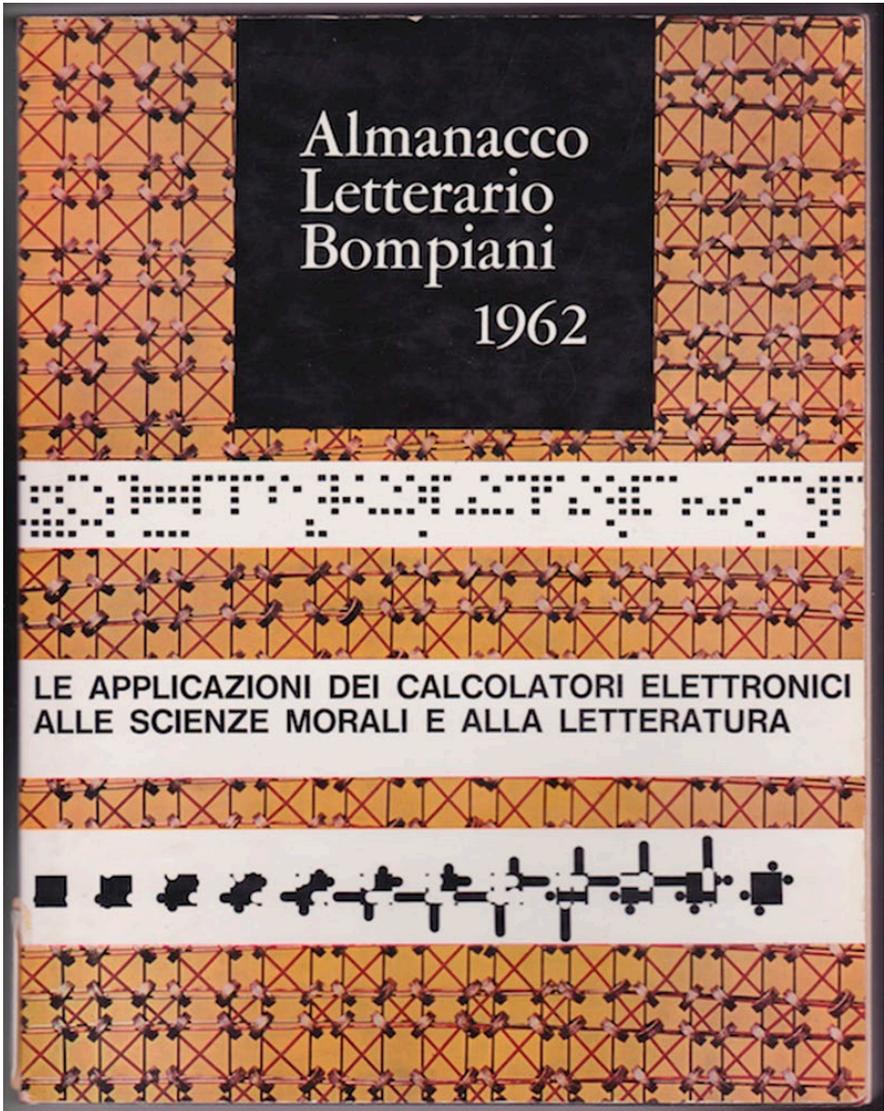
<sup>77</sup> I. Calvino, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 1, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., I, p. 629.

Parallelamente, ad un anno di distanza, Volponi dichiarava, attraverso il proprio alter-ego Bruto Saraccini, protagonista de *Le mosche del capitale*, la fine di ogni narrazione e di ogni comunicazione significativa a causa dello svuotamento di significati che il dominio dell'artificiale, nelle forme del capitalismo finanziario e dell'automazione, operava<sup>78</sup>. Eppure, proprio tale dichiarazione di sfiducia verso ogni narrazione prendeva la forma di un romanzo, a riprova che, come Calvino, Volponi rimanesse fermo nella convinzione che vi fossero cose che solo la letteratura, con i suoi mezzi specifici, potesse esprimere. Tale crescente diffidenza verso le tecnologie dell'informazione, sebbene non sia da confondere con una completa convergenza delle rispettive posizioni, mette tuttavia in luce come il mutare del contesto storico incida profondamente sulla valutazione che Volponi e Calvino danno del panorama comunicativo in cui si inserisce la loro scrittura, alla quale, conseguentemente, vengono attribuiti campi d'azione e potenzialità sempre mutevoli a seconda delle circostanze.

È proprio a partire dalla constatazione dell'importanza della dimensione contestuale in cui si svolge il processo di ridefinizione della parola letteraria che è possibile immaginare eventuali sviluppi d'indagine a comprendere altri autori, contemporanei e posteriori a Calvino e Volponi, e il peculiare processo di rimediazione della loro scrittura. Quanto si desidera far emergere da questo studio è la necessità di allargare il campo di studio intorno all'origine della società dell'informazione al fine di includervi la scrittura letteraria, intesa come uno dei linguaggi mediati coinvolti in un più ampio processo di mutamento che ha preso avvio con l'avvento delle tecnologie dell'informazione. Ciò significa, pertanto, che la complessità di tale sistema sarà tanto più evidente quanto più si presterà attenzione alle diverse voci che la compongono. Nella scelta di limitare l'analisi alla scrittura di Volponi a Calvino non si vuole, infatti, suggerire i due autori quali casi isolati. Certo, vi sono elementi che rendono la loro opera un punto di osservazione privilegiato per l'analisi della rimediazione in letteratura, quali ad esempio l'attenzione costante 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, che agevola un'in-

<sup>78</sup> 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. Nell'ambito di un lungo dialogo con Francesco 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 simulazione; i suoi elementi, le sue stagioni sono ridotte essenzialmente ad essere i tasti, i commutatori, gli "input" di questo piano di simulazione» (P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe* cit., 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 paragrafo 4 del capitolo I.

indagine focalizzata sul rapporto contestuale tra linguaggio letterario e mediatico. La rete che si è voluta ricostruire, e che lega i testi dei due autori al più ampio contesto della rappresentazione operata dalle tecnologie dell'informazione, mira dunque a proporsi, ritornando all'immagine di Lévy, come un processo di attualizzazione, allo stesso tempo fondato e provvisorio, parte di un discorso *in fieri* che l'analisi di altre opere e altri autori concorreranno a comporre e complicare.



Copertina di Bruno Munari per l'«Almanacco Letterario Bompiani 1962».

LETTERATURA A LUNA SPENTA: NATURALE E TECNOLOGICO IN  
*LUNA E GNAC E LE MOSCHE DEL CAPITALE*

1. *Il contesto*

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'inatingibile 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 Italo Calvino e Paolo Volponi di contrapporre l'immagine lunare a quella di un nuovo attore tecnologico risulta la trascrizione di un contrasto vivo nell'esperienza dello scrittore moderno, più che il frutto di una metafora letteraria. Calvino, nel racconto *Luna e Gnac*, mette in scena lo scontro per la supremazia del cielo notturno tra la scritta intermittente al neon, che pubblicizza 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 *Le mosche del capitale*, con il celebre dialogo tra la luna e il calcolatore – due tra le svariate personificazioni presenti nella narrazione – i quali confrontano le rispettive visioni circa il destino dell'umanità.

Sebbene profonde siano le differenze per tono della narrazione, genere letterario e contesto storico, quanto permette di accostare i due testi è l'opposizione dicotomica tra l'astro lunare – in rapporto metonimico con la natura e sinonimo di lirismo e poesia – e le nuove tecnologie, rappresentative di una modernità artificiale e dominata dalle leggi del profitto economico. Come la luna del racconto calviniano è oscurata dalla scritta al neon, installata dalla ditta di liquori Spaak, similmente, nel romanzo di Volponi, il calcolatore è portavoce e strumento del capitalismo finanziario, per cui il corpo celeste è un inutile orpello, residuo di un mondo premoderno. Entrambi i testi propongono poi una narrativizzazione di tale contrasto: *Luna e Gnac* con la descrizione della lotta di Marcovaldo che, a difesa della luna, tenta di sabotare la pubblicità al neon, e *Le mosche del capitale* attraverso il confronto dialogico tra il calcolatore e il satellite terrestre. Tale messa in scena di una più profonda e complessa opposizione ren-

de immediatamente evidente la centralità della negoziazione tra naturale e tecnologico nelle rispettive elaborazioni. Inoltre, il processo di rimediazione a cui la lingua letteraria va incontro, in conseguenza dell'avvento delle nuove tecnologie, è qui esibito in maniera esplicita perché messo in scena a livello di intreccio attraverso l'equazione tra la luna e il linguaggio lirico, la cui rilevanza e significato sono messi sotto scacco sia dalla scritta al neon del *Marcovaldo* che dal calcolatore volponiano. Di conseguenza, per comprendere il diverso sviluppo del processo di negoziazione nei due autori e le relative implicazioni per l'elaborazione letteraria, è necessario partire dal contesto macrotestuale e storico in cui le opere prese in esame sono inserite.

È l'Italia alle soglie del boom economico a fare da sfondo al racconto *Luna e Gnac*, scritto da Calvino nel 1956 e pubblicato nel maggio 1957 sul «Corriere d'informazione» con il titolo *La luna il «gnac»*. Raccolto nel 1958 nel volume *Racconti*, a chiudere la sezione *Gli idilli difficili*, venne poi inserito nel 1963 nella più ampia ed organica struttura macro-narrativa del *Marcovaldo*, i cui racconti umoristici, che seguono le quotidiane avventure del macchiettistico e picaresco personaggio del manovale Marcovaldo e della sua famiglia, compongono una bonaria satira di costume della moderna vita cittadina<sup>1</sup>. Le trasformazioni paesaggistiche a cui l'Italia del secondo dopoguerra andava incontro, in conseguenza del rapido e incontrollato sviluppo urbano, sono spesso al centro della produzione letteraria di Calvino di quegli anni – si pensi, ad esempio, a *Il barone rampante* e a *La speculazione edilizia*, ma anche ai contributi giornalistici dell'epoca<sup>2</sup>. Pertanto, l'attenzione rivolta all'impatto dell'illuminazione artificiale di scritte al neon e semafori cittadini, presente in molti dei racconti della

<sup>1</sup> Cfr. I. Calvino, *Luna e Gnac*, in I. Calvino, *Racconti*, Torino, Einaudi, 1958, poi in I. Calvino, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Torino, Einaudi, 1963, ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., I, pp. 1065-1182. Il volume *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* raccoglieva insieme i nove testi che componevano la sezione *Gli idilli difficili* di *Racconti*, con l'aggiunta di altri dieci. Per un'analisi di come si sviluppa il macrotesto in cui è inserito *Luna e Gnac* nel passaggio dalla versione del 1958 a quella successiva del 1963, cfr. Maria Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in M. Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200. Per notizie riguardanti la composizione e l'organizzazione della raccolta, cfr. I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., I, pp. 1366-1389.

<sup>2</sup> Il riferimento è, tra gli altri, ad interventi giornalistici quali *Le capre ci guardano* (in «l'Unità», 17 novembre 1946, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, pp. 2131-2132) e *Il superfluo* (in «Il Contemporaneo», 2 giugno 1956, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, pp. 2241-2243), in cui Calvino denuncia la distruzione portata dalla guerra atomica e si interroga sulle minacce future. Per un'analisi della coscienza ecologista di Calvino e di come i problemi legati alla trasformazione del paesaggio entrarono nella sua elaborazione letteraria a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, cfr. Martin McLaughlin, «La speculazione edilizia»: natura e storia in un racconto 'difficile', in *Italo Calvino: A Writer for the Next Millennium*, a cura di Giorgio Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 205-220; Giulia Pacini, *Arboreal and Historical Perspectives from Calvino's «Il barone rampante»*, in «Romance Studies», XXXII, 1, 2014, pp. 57-68; Monica Seger, *Economic Expansion, Environmental Awareness in the Early Works of Italo Calvino*, in M. Seger, *Landscapes in Between: Environmental Change in Modern Italian Literature and Film*, Toronto, Toronto University Press, 2015, pp. 24-49.

raccolta, è da collocarsi nel quadro della più ampia analisi condotta dall'autore sulla modernizzazione a tappe forzate del paesaggio urbano italiano. Se il momento storico in cui viene elaborato il racconto *Luna e Gnac* coincide, dunque, con un periodo di incomparabile sconvolgimento dovuto all'ingresso della società italiana nella modernità urbana e industriale<sup>3</sup>, è tuttavia innegabile come un senso di ottimismo e vitalità dominasse quegli anni. Al disorientamento e sospetto che suscitavano fenomeni quali l'urbanizzazione e la motorizzazione di massa, soprattutto per quel riguardava l'impatto paesaggistico, faceva infatti da contraltare un sentimento di euforia e fiducia dovuto alla crescita economica e ai miglioramenti sociali. Nel mettere a confronto il racconto calviniano, composto nel 1956, con *Le mosche del capitale*, pubblicato nel 1989, è perciò necessario tenere in considerazione, insieme alle divergenze relative all'ideologia e alla poetica dei rispettivi autori, anche il diverso contesto che essi si trovarono ad analizzare.

La sofferta coscienza di stare vivendo un momento di profonda crisi culturale e politica, infatti, informa tutta la scrittura de *Le mosche del capitale*, che, con la dedica a «Per Adriano Olivetti, maestro dell'industria mondiale», segnala fin nelle premesse il senso di sconfitta e nostalgia per un progetto imprenditoriale che, nell'Italia della fine degli anni Ottanta, rimaneva esempio di progettualità utopica priva di epigoni<sup>4</sup>. Mentre il racconto calviniano si colloca alle porte del fiorire della cultura industriale italiana, *Le mosche del capitale*, ambientato tra il 1975 e il 1980<sup>5</sup>, si trova, invece, a tirare le fila e a passare in rassegna tre decenni di sconfitte e disillusioni, riflesse nel tono disperato e apocalittico della narrazione.

Quanto il contesto sia profondamente mutato nel passaggio dal boom economico della fine degli anni Cinquanta alla società postindustriale degli anni Ottanta emerge in maniera netta qualora si consideri come le vicende tanto del

<sup>3</sup> Sebbene l'Italia veda un miglioramento delle proprie condizioni economiche fin dall'inizio degli anni Cinquanta, è nel 1958 che si è soliti far iniziare quello che viene definito come «boom economico». È infatti tra il 1958 e il 1963 che il tasso di crescita del Paese toccò ritmi mai più eguagliati, dando luogo alle rapide trasformazioni sociali e di costume connesse a tale «miracolosa» congiuntura economica (cfr. *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, a cura di Antonio Cardini, Bologna, il Mulino, 2006).

<sup>4</sup> L'elaborazione del 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. Per una ricostruzione del processo di composizione e delle linee principali intorno cui si struttura il testo, cfr. E. Zinato, *Le mosche del capitale*, in E. Zinato, *Volponi*, Palermo, Palumbo, 2001, pp. 83-92.

<sup>5</sup> Nel romanzo volponiano, a causa del montaggio narrativo che mira ad un accumulo sinopato e caotico, è assai difficile ricostruire una cronologia degli eventi. Tuttavia, è possibile da alcuni riferimenti presenti nel testo fissare il termine *ante quem* per l'inizio della vicenda al 4 maggio 1975 (cfr. P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., pp. 28, 31) e il termine *post quem* al 14 ottobre 1980, data della Marcia dei Quarantamila descritta nel romanzo (cfr. nota 11).

*Marcovaldo* che de *Le mosche del capitale* si svolgono sullo sfondo di una Torino appena celata sotto l'invenzione narrativa. Centro urbano e polo tecnologico e industriale, la città si presentava quale teatro perfetto per analizzare i mutamenti socio-economici in corso<sup>6</sup>. A differenza di *Marcovaldo*, descritto come un uomo con «un occhio poco adatto alla vita di città»<sup>7</sup> e per cui il processo di adattamento alla giungla urbana è frustrante e difficoltoso, il suo autore dà una valutazione molto più entusiastica e positiva del capoluogo piemontese, in cui all'epoca risiedeva. In un articolo del 1955, intitolato *La città di domani*, Calvino dichiarava di attendere a «piè fermo, cuor leggero e ciglio asciutto»<sup>8</sup> l'automazione che avrebbe mutato per sempre il volto di Torino:

La città in cui vivo, grave e cortese capitale d'un tempo, la cui laboriosa indole oggi governa un grande monopolio, dettando il ritmo alle sue grigie, sommesse giornate senza slancio, sarà una delle prime, pare, a risentire delle vertiginose innovazioni della tecnica. [...] Gli operai che all'ora del cambio dei turni i tram sballottano, impastati di sonno e di fatica, con i recipienti della colazione vuoti nelle logore cartelle, saranno i primi a saper cosa vuol dire la civiltà automatica e atomica: a saper cosa vuol dire per i padroni, e anche a dover dire come invece la vorranno loro<sup>9</sup>.

La fiducia dello scrittore verso la possibilità per la classe operaia torinese non solo di beneficiare del progresso tecnologico, ma di guidarlo sulla base dei propri bisogni, sembra essere del tutto disattesa negli anni successivi, almeno stando alla denuncia che emerge fin dall'attacco del romanzo volponiano. La «civiltà automatica», come l'aveva chiamata Calvino, si è ormai realizzata, ma, invece di portare progresso, ha reso il sistema di controllo e sfruttamento dei lavoratori più subdolo e, perciò, ancor più incontrastabile ed alienante:

La notte industriale lavora per la direzione del personale, piena di oggetti e di cifre, di norme e di linguaggi, già molto automatica, automatizzata, proprio perché tirata dal male. [...] Automatica la luce di una vetrata. La scintilla di un tram lontano. Automatico l'operaio alle presse del terzo turno, di estrazione meridio-

<sup>6</sup> Al fine di inquadrare la distanza fra i due contesti storici, è interessante riportare come Paul Ginsborg giudichi le trasformazioni socio-economiche avvenute nel periodo che va dalla metà degli anni Settanta ai primi Ottanta paragonabili, per impatto trasformativo, a quelle occorse durante il boom economico. Le applicazioni di informatica ed elettronica su larga scala e in una molteplicità di campi – dalla finanza, alla produzione industriale, al mercato culturale – ebbero forti ripercussioni sia sull'economia e sull'organizzazione del lavoro, ma anche, a livello più profondo, sugli assetti sociali del Paese (cfr. P. Ginsborg, *Prefazione*, in P. Ginsborg, *L'Italia del tempo presente* cit., pp. VII-XV).

<sup>7</sup> I. Calvino, *Marcovaldo* cit., p. 1067.

<sup>8</sup> I. Calvino, *La città di domani*, in «Il Contemporaneo», 29 ottobre 1955, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, p. 2238.

<sup>9</sup> Ivi, p. 2239.

nale e paesana [...] automatico nel preparare effettuare seguire valutare gloriarsi di quella sua attenta esclusiva precisione, automaticamente diventata l'unica sua attività. Non solo al circolo o alla mensa, per la strada o in tram, ma anche a casa davanti alla moglie e ai figli a cui spiega la sua precisione come l'universale modo di essere precisi, anche nel tagliare il pane, mangiare la minestra [...] <sup>10</sup>.

L'amara disillusione di Volponi di contro all'ottimismo di Calvino è senza dubbio da imputare ad una personale lettura del costo sociale dei processi di automazione e, più in generale, dello sviluppo tecnologico. Tuttavia, è possibile ipotizzare con una certa sicurezza che anche l'autore del *Marcovaldo* non avrebbe utilizzato le parole spese nell'articolo sopra citato per descrivere la Torino degli anni della Marcia dei Quarantamila <sup>11</sup>. Se dunque i diversi ritratti del capoluogo piemontese sono specchio di divergenze personali e storiche di cui va tenuto conto, ancora più rilevanti ai fini della presente analisi sono le posizioni dei due autori circa l'impatto ambientale dello sviluppo tecnologico all'altezza della stesura dei due testi, in particolare per come emergono dai seguenti interventi critici: *Natura*, voce compilata da Calvino per il *Vocabolario dell'italiano* pubblicato nel 1958 sull'«Almanacco Letterario Bompiani» <sup>12</sup>, ed *Elogio dei lupi*, articolo che Volponi scrive nel marzo 1983 per il «Corriere della Sera» <sup>13</sup>.

La riflessione di Calvino gioca sul contrasto tra il rimpianto per una natura incontaminata e il godimento dei servizi che un paesaggio urbanizzato offre: se-

<sup>10</sup> P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit. pp. 153-154. Più avanti nel romanzo, nell'ambito di una lunga descrizione, resa attraverso un indiretto libero del personaggio di Tècraso, uno dei pochi operai che ancora mantengono una coscienza di classe, Torino viene poi paragonata ad un cadavere, la cui puzza «non passa nemmeno con il più lindo dei sindaci» (ivi, p. 232). La descrizione continua in maniera molto suggestiva e restituisce un'atmosfera allucinata e infernale: «La gente si sfrigge il naso con le pastiglie effervescenti pur di non sentire questo fetore. Le vie dentro la città sono silenziose come serpi. Le case mormorano dalle scale come vecchie rinsceme. Le auto che passano fanno lo stesso rumore della tv. Gli autobus soffiano come balene o come presse da trecento. Tutta l'aria prende un rumore da gabinetto» (*ibidem*).

<sup>11</sup> La Marcia dei Quarantamila fu una manifestazione tenutasi a Torino il 14 ottobre 1980, organizzata da impiegati della FIAT per protestare contro le strategie sindacali della CGIL, impegnata in quei mesi in una negoziazione con l'azienda per bloccare la cassa integrazione e i licenziamenti annunciati. Gli aderenti alla CGIL, in segno di protesta, picchettarono i cancelli di Mirafiori impedendo a chiunque di entrare per trentacinque giorni. Tale protesta venne interrotta dalla Marcia dei Quarantamila, che riuniva quanti erano contrari a tale strategia e chiedevano invece di poter tornare a lavorare. La manifestazione, descritta da Volponi nelle pagine de *Le mosche del capitale* (cfr. pp. 262-265), segna la fine di un'epoca di lotte sindacali e operaie che aveva avuto inizio con le proteste dell'autunno caldo. Per un'analisi della vicenda e del suo significato storico, cfr. Gabriele Polo, Claudio Sabatini, *Restaurazione italiana. FIAT, la sconfitta operaia dell'autunno 1980: alle origini della controrivoluzione liberista*, Roma, Manifesto libri, 2000.

<sup>12</sup> I. Calvino, *Natura*, in «Almanacco Letterario Bompiani 1959» (*Vocabolario dell'italiano*), 1958, pp. 197-198, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, pp. 2683-2685.

<sup>13</sup> P. Volponi, *Elogio dei lupi*, in «Corriere della Sera», 15 marzo 1983, poi in P. Volponi, *Scritti dal margine*, Lecce, Manni, 1994, ora in P. Volponi, *Del naturale e dell'artificiale*, a cura di E. Zinato, Ancona, Il lavoro editoriale, 1999, pp. 117-122.

guendo una tecnica cara all'autore, il ragionamento si apre con la denuncia della decadenza dei tempi per poi ribaltare il discorso e mettere in luce come una questione che, di primo acchito, sembrerebbe univocamente e oggettivamente deprecabile sia invece il risultato di un abito mentale del tutto soggettivo<sup>14</sup>. Le prime battute del testo descrivono le trasformazioni del paesaggio naturale italiano a seguito della crescente mobilità e disponibilità economica dei suoi abitanti, che scoprivano per la prima volta in quegli anni le smanie della villeggiatura:

*Natura*. Sta per morire. Gli uomini (gli italiani) la amano, non l'hanno mai amata tanto come oggi. E così amandola la uccidono. Le coste, nei punti più belli e una volta solitari, appunto perché belli e solitari la gente vuole andarci, fermarcisi, star lì: e sono in tanti a voler questo, non in pochi come una volta; ottimo segno, d'ingentilimento generale dei costumi; così si costruiscono sul mare grandi casamenti come in città, gremiti d'appartamentini con la vista, e grattacieli, e distributori di benzina, e locali danzanti con le insegne al neon<sup>15</sup>.

Il paradosso alla base del turismo di massa, per cui si vende la promessa di un'esperienza esclusiva al numero più alto possibile di clienti, mostrava il proprio impatto in termini di degrado ambientale già all'altezza del 1958, ma Calvino, seppur consapevole della problematicità della trasformazione in atto, spiazzava il lettore ribaltando la giaculatoria contro i rischi del progresso in apprezzamento per i benefici della cementificazione delle coste:

Sono disperato? Io? Non ci penso nemmeno. Siccome non poteva andare che così, ogni malinconia è fuor di luogo. Se la natura deve morire, muoia. Sugli scogli dove fino all'anno scorso andavo, bagnante solitario, a fare i tuffi, ora hanno costruito una piscina coperta, con l'acqua marina scaldata, e ci si può fare il bagno anche d'inverno. [...] Mi tuffo. Ho il rimorso d'un tradimento? No, sto

<sup>14</sup> La stessa costruzione retorica, per cui Calvino finge di assumere una posizione conservatrice e tranquillizzante, o quanto meno sospettosa dei mutamenti in corso, per poi rovesciarne i presupposti e metterne in luce la parzialità è utilizzata ne *I beatnik e il «sistema»* (in «Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana», 8, 1961-1962, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., I, pp. 96-104), in cui la denuncia del consumismo è poi rovesciata in una critica all'ingenuità delle posizioni dei beatnik. Similmente, il saggio *Cibernetica e fantasmi*, che analizza l'impatto della tecnica combinatoria dei computer sulla creazione letteraria, è strutturato dallo scrittore in due movimenti: «un'andata riduttiva e tranquillizzante (il mondo sembra infinitamente terribile, ma rassicuriamoci: le cose pensabili e dicibili sono un numero finito) e un ritorno teso verso l'imprevisto e l'inesplorato (le costruzioni mentali e le parole [...] aprono spiragli sulla terribilità e ricchezza inesauribile del mondo)» (I. Calvino, *La macchina spasmodica*, in «Il Caffè», 5-6, 1969, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., I, pp. 252-255).

<sup>15</sup> I. Calvino, *Natura* cit., p. 2683. Che Calvino non fosse sprovvedutamente entusiasta di fronte ai mutamenti in corso emerge dai reportage scritti tra il 1945 e il 1975 sulla Liguria, in cui analizza l'impatto ambientale e sociale dell'allora nascente turismo di massa sulla propria regione (cfr. I. Calvino, *Liguria*, in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, pp. 2363-2406). Per un'analisi di come la posizione di Calvino sullo sfruttamento del paesaggio coniugasse principi etici e apertura al progresso tecnologico, cfr. P. Antonello, *Il ménage a quattro* cit., p. 180.

bene. Là fuori, sulla scogliera, s'innalzano gli spruzzi delle onde. E io nuoto in una tiepida natura artificiale<sup>16</sup>.

Il discorso di Calvino, che potrebbe risultare come una superficiale ed opportunistica accettazione dello *status quo*, è tuttavia più profondo e si basa, come egli spiega nel prosieguo del testo, sulla convinzione che il concetto di natura sia in continua evoluzione, legato alle contingenze storiche, poiché esso non esprime un'essenza ontologica, ma una costruzione culturale. Tale posizione, cruciale per comprendere il tipo di scontro che lo scrittore mette in scena in *Luna e Gnac*, mira a porre in evidenza il carattere artificiale – nel senso di prodotto umano – di tutta la natura, per cui la piscina di cemento, con la sua acqua riscaldata, è semplicemente un'istanza più evidente dello stesso processo di manipolazione descritto nel racconto<sup>17</sup>.

Alla posizione calviniana che, pur non coincidendo con un disinteresse verso i problemi di sfruttamento del paesaggio, problematizza l'antitesi naturale-artificiale, si contrappone la netta denuncia di Volponi dell'impatto irreversibile e devastante della modernità tecnologica sul patrimonio naturale italiano. Sulle pagine del «Corriere della Sera», con il già citato articolo *Elogio dei lupi*, egli commenta la notizia, riportata all'epoca dai telegiornali, che in tutto il territorio marchigiano la popolazione dei lupi sarebbe scesa al numero preoccupante di quindici. Se Calvino sceglieva di aprire il contributo fingendo di unirsi alle diffuse voci di denuncia contro il degrado dei tempi per poi ribaltare la propria posizione, Volponi sviluppa l'intervento in senso uguale ed opposto: l'apprensione generale per la scomparsa dei lupi, fomentata dalla televisione, viene da lui rigettata non perché acriticamente apocalittica, ma perché insincera. L'estinzione dei lupi, segno della sparizione di una società montana e rurale, sarebbe stata scientemente pianificata e portata avanti per decenni e, pertanto, la sua denuncia da parte dell'informazione televisiva avrebbe come unico fine quello di «nascondere lo sconvolgimento totale del mondo, totale veramente in senso antilupino»<sup>18</sup>. Mentre la ragione dietro al rifiuto di unirsi al coro delle proteste è dettata per Calvino dalla messa in crisi dell'opposizione tra naturale e artificiale,

<sup>16</sup> I. Calvino, *Natura* cit., pp. 2684-2685.

<sup>17</sup> A tale proposito, Calvino analizza brevemente come il concetto di natura proprio dell'uomo moderno differisca profondamente, ad esempio, da quello elaborato dalla cultura classica, che intendeva l'azione di dominio antropico e addomesticamento della natura in senso positivo. La dicotomia tra umano e artificiale di contro a naturale e autentico, secondo l'autore, sarebbe stata teorizzata a partire dal Settecento. Umanizzato il paesaggio naturale, secondo Calvino, per colmare il bisogno di infinito e incontaminato all'uomo moderno restano gli spazi interstellari: «Negli abissi vuoti, bui, solcati dalle orbite di remoti pianeti o impolverati di galassie, troveremo il corrispettivo del paesano gusto del verde e dell'azzurro. Anche lì la nostra presenza comporta la nota stonata dell'artificiale: satelliti, stazioni interplanetarie (forse con piscina), razzi a più stadi» (ivi, p. 2685).

<sup>18</sup> P. Volponi, *Elogio dei lupi* cit., p. 121.

Volponi, dal canto suo, vuole smascherare l'ipocrisia di mezzi di comunicazione ed enti locali che con una mano lavorano al degrado ambientale e con l'altra si battono il petto di fronte ai danni che le loro stesse politiche hanno causato:

Perché una società come la nostra, almeno a giudicare dalla sua politica, dovrebbero davvero preoccuparsi dei lupi che stanno in cima alle Marche? Essa non cura certo maggiormente i monti, i pascoli, i boschi, i fiumi, le vallate, gli armenti, gli uomini di quelle zone. Se decide e procede a fare dei ripopolamenti di fauna è quasi sempre a fine edonistico e culinario, se guarda con attenzione a un monte è sempre per traversarlo, traforarlo, scavarlo<sup>19</sup>.

La salvaguardia dei lupi, dunque, fornirebbe un alibi consolatorio ad una società che ha per sempre voltato le spalle alla natura ed è una posizione ancor più vigliacca che non l'aperta ammissione di noncuranza per la sorte degli animali. Come già messo in luce nell'introduzione, Volponi, interessato agli aspetti economici del progresso tecnologico, legge le trasformazioni ambientali come un processo di degrado di cui non è possibile salvare alcun aspetto, mentre Calvino si concentra sul dato antropologico e sfrutta la contingenza per analizzare una questione semantica più generale – la cementificazione delle coste è ovviamente guidata da interessi economici, ma l'attenzione critica dello scrittore è rivolta altrove. È poi interessante, ai fini dell'analisi che si andrà a svolgere, come il testo volponiano si chiuda con un'opposizione tra la tradizione letteraria – la fiaba di Cappuccetto Rosso – e il nuovo mezzo televisivo: il lupo, da protagonista di storie popolari, è divenuto oggetto di inchieste televisive che hanno lo scopo di nascondere al pubblico l'irreversibile degrado ambientale di cui gli avanzamenti tecnologici sono i primi responsabili. La televisione, nell'immagine distopica con cui Volponi chiude il testo, diventa emblema del potere distruttivo della tecnologia e, allo stesso tempo, mezzo di diffusione dell'ideologia che lo giustifica:

Il lupo salva molto la credibilità della Tv che è il nuovo camino intorno al quale si parla e si ascolta. Se ancora ci sono i lupi può davvero la Tv farci credere a tante altre straordinarie esistenze, storie, piste, tracce, bau bau, code lunghe. Intanto alcuni di quei quindici lupi dopo due o tre settimane che abbiano mandato giù l'ultimo brandello di topo o di cornacchia, arroteranno i denti sui pali d'acciaio del grande ripetitore televisivo eretto sulla cima del monte Nerone<sup>20</sup>.

Se la piscina di cemento che si erge tra gli scogli della costa ligure segnala certo un mutamento nel paesaggio, che non viene però letto da Calvino come una necessaria perversione dell'ordine naturale delle cose, l'immagine dei lupi che arrotano i denti sui pali dei ripetitori, imponendo uno scarto straniante alla de-

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Ivi, p. 122.

scrizione realistica, esprime un giudizio di condanna che non ammette sfumature. È proprio questa la distanza nella valutazione del rapporto tra artificialità tecnologica e natura su cui poggiano le riflessioni portate avanti in *Luna e Gnac* e nel dialogo tra la luna e il calcolatore, in cui lo scontro e il processo di negoziazione che ne consegue sono definiti in maniera diversa proprio a partire dalle posizioni dei rispettivi autori.

Al fine di comprendere come venga affrontato nei due testi il processo di mediazione, tanto dell'ambiente naturale che della lingua letteraria, è necessario partire dall'analisi della stratificazione di significati alla base della definizione dell'astro lunare e dell'attore tecnologico a contrasto, nello specifico la scritta al neon e il calcolatore. Comprendere a quale tradizione e orizzonte semantico Calvino e Volponi facciano riferimento nel mettere in campo lo scontro luna-tecnologia è dunque il primo passo per far emergere come ogni interpretazione del ruolo delle nuove tecnologie dell'informazione da parte di un autore sia sempre inscindibile dal ruolo che egli assegna a se stesso e alla propria scrittura.

## 2. Luce elettrica e lunare nel racconto di Calvino

I mutamenti che l'avvento dell'illuminazione elettrica porta all'assetto urbano e alle abitudini umane certo non possono essere annoverati tra i motivi di ispirazione letteraria più fertili, eppure, le poche istanze che si riscontrano nella storia della letteratura italiana sono degne di interesse per comprendere contro quale tradizione un testo come *Luna e Gnac* costruisca la propria narrazione. L'illuminazione artificiale manca senz'altro di quella forza mitopoietica caratteristica dell'immagine lunare e, tuttavia, va tenuta in considerazione come la sua apparizione, per quanto sporadica, nella produzione letteraria precedente al racconto calviniano sia sempre legata ad un discorso che cerchi di marcare un'opposizione tra natura e tradizione da un lato ed innovazione e tecnologia dall'altro.

Il primo testo in ambito italiano che affronta il tema dell'illuminazione artificiale è *La notte*, sezione del poema *Il giorno* di Giuseppe Parini, pubblicata postuma nel 1801, e precisamente i versi di apertura in cui si cantano le fatiche attività del «giovin signore» durante le ore serali<sup>21</sup>. Con tecnica antifrastica caratteristica di tutta l'opera, Parini plaude all'illuminazione notturna dei palazzi signorili e canta la vittoria della luce sulle tenebre, segno di civiltà e progresso, in contrasto con la tradizione rurale scandita dai ritmi naturali del giorno e della notte<sup>22</sup>. Ecco che i saloni da ballo illuminati si costituiscono così come spa-

<sup>21</sup> Cfr. Giuseppe Parini *Il giorno* [1763-1801], in G. Parini, *Opere scelte*, I, a cura di Gianna Maria Zuradelli, Torino, UTET, 1961, pp. 73-366.

<sup>22</sup> I versi iniziali de *La notte* sono dedicati all'apostrofe che il precettore, alter ego appena celato di Parini, rivolge al «giovin signore». Dietro la stupita ammirazione per l'illuminazione di stanze e palazzi e dunque per la vittoria della luce sul naturale buio notturno, amplificata dal

zio di artificiosa finzione, sfondo perfetto all'affettazione e alla vacuità dei pasatempi della nobiltà milanese di fine Settecento: l'illuminazione, come la parucca del giovin signore o la «vergine cuccia», è simbolo 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 Luigi 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 che 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»<sup>23</sup>.

Le lampade elettriche, che lo scrittore definisce «scialbe lune»<sup>24</sup> ne *I vecchi e i giovani*, sono, come già per Parini, lo strumento della sofisticazione propria della vita moderna, che porta l'uomo a distaccarsi pericolosamente dalla genuinità della natura fino a fargli perdere la capacità di penetrare le cose. Tale paradossale cecità causata dall'illuminazione elettrica è illustrata, ad esempio, al personaggio di Serafino Gubbio da un vecchio residente dell'ospizio di povertà. Quest'ultimo, pur dichiarando di prediligere il lume a olio rispetto a quello elettrico, a causa della propria incapacità a mettersi al passo con i tempi, riporta tuttavia il discorso ad un livello esistenziale: «tante cose nel bujo vedevo io con quei lumi là, che loro forse non vedono più con la lampadina elettrica [...]. Luce, bella luce, non dico di no! [...] Ma luce per fuori, ecco... Che ci ajuti a veder dentro, no»<sup>25</sup>. Altrove, invece, l'illuminazione artificiale segna lo spazio della finzione, come nel testo teatrale dell'*Enrico IV*, in cui il protagonista sceglie la luce della luna di contro alle lampade elettriche, che illuminano la vita da cui

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 scorrono, / 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 '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 spegli / Pareti adorne, e vesti varie, e bianchi / Omeri e braccia, e pupillette mobili, / E tabacchiere preziose, e fulgide / Fibbie ed anella e mille cose e mille» (G. Parini, *La notte*, in G. Parini, *Opere scelte* cit., vv. 39-54, pp. 313-314).

<sup>23</sup> Silvia Acocella, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Napoli, Li- guori, 2006, p. 10.

<sup>24</sup> Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani* [1913], in L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di Corrado Alvaro, Milano, Mondadori, 1963<sup>3</sup>, p. 911.

<sup>25</sup> L. Pirandello, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* [1915], in L. Pirandello, *Tutti i romanzi* cit., II, pp. 1180-1181.

lui tenta di fuggire<sup>26</sup>, o ne *I giganti della montagna*, in cui i giochi di luce messi in scena dalla compagnia degli Scalognati assumono una funzione antinaturale in senso onirico e straniante.

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»<sup>27</sup>, estensione tecnologica del vitalismo iconoclasta futurista. Lo spazio eletto dai seguaci di Filippo Tommaso Marinetti a teatro dello scontro tra languori lunari e modernità elettrica è di prevalenza la laguna veneziana, che per ragioni evidenti si presta ad essere caricata dei caratteri di putrescenza, immobilità e borghesismo: si pensi al celebre manifesto *Contro Venezia passatista*, in cui 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 ammobbiliata»<sup>28</sup>. È però Milano, e precisamente Piazza Duomo, a farsi scenario di uno scontro tra luce elettrica e lunare che molto ha in comune con il racconto *Luna e Gnac*.

In una lettera aperta a Mussolini, pubblicata il 12 febbraio 1927 sul quotidiano «L'impero»<sup>29</sup>, Marinetti si schierava con la consueta veemenza contro quanti chiedevano, al fine di preservare la bellezza architettonica della piazza e la sacralità del Duomo, l'abolizione delle insegne luminose. In ottemperanza all'estetica futurista, le insegne pubblicitarie rappresentano per Marinetti il desiderio dell'uomo di sconfiggere le tenebre della notte – «le nostre ardenti preghie-

<sup>26</sup> Cfr. L. Pirandello, *Enrico IV*, Atto II, ora in L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, II, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1993, p. 848.

<sup>27</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna!*, in «Poesia», 7-8-9, aprile 1909, poi in *I poeti futuristi*, a cura di F. T. Marinetti, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1912, pp. 9-17 (rist. anast. a cura di Marco Albertazzi, Trento, La Finestra, 2004), ora in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano de Maria, Milano, Mondadori, 1983, «I Meridiani», pp. 14-26. Il mito dell'elettricità viene assunto da molti dei rappresentanti dell'avanguardia futurista quale immagine di rapidità, dinamismo e apertura alla modernità tecnologica, di contro alla stagnazione del clima culturale italiano. Lasciando da parte l'interesse suscitato dall'illuminazione artificiale per quel che riguarda le arti figurative – da Giacomo Balla, a Enrico Prampolini, a Fortunato Depero – la luce elettrica è tema ricorrente di tutta la produzione letteraria futurista: si considerino, tra gli altri, *Lelettricità* di Luciano Folgore (in *I poeti futuristi* cit., pp. 254-256), *Sinfonia luminosa* di Libero Altomare (ivi, pp. 82-83) e la raccolta di Corrado Govoni, *Poesie elettriche* (Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1911 ora in C. Govoni, *Poesie elettriche*, a cura di Giuseppe Lasala, Macerata, Quodlibet, 2008) e, in generale, la produzione futurista di Ardengo Soffici.

<sup>28</sup> F. T. Marinetti, *Contro Venezia passatista* (27 aprile 1910), in *I manifesti del Futurismo*, Edizioni di «Lacerba», Firenze 1914, ora in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* cit., p. 34.

<sup>29</sup> F. T. Marinetti, *Gli avvisi luminosi. Lettera aperta a S.E. Mussolini*, in «L'impero», 12 febbraio 1927, poi rilanciato il 20 febbraio dello stesso anno sulle pagine del «Turchio» e, infine, pubblicato a distanza di qualche anno con leggere varianti e titolo mutato in *Marinetti difende gli avvisi luminosi*, in «Il Mattino d'Italia», Buenos Aires, 8 giugno 1933.

re serali al sole perché ritorni presto a riscaldare di vita il mondo»<sup>30</sup> –, testimoniano della pulsione umana verso lo spazio infinito delle costellazioni, ricreate artificialmente attraverso l'impiego dell'elettricità, e sono espressione di un felice sviluppo urbano ed economico, simbolo dei «profondi dinamismi scientifici industriali e commerciali delle città»<sup>31</sup>. Termini di contrasto dei segnali luminosi così profondamente futuristi sono, come ci si può attendere, una «luna nostalgica» e «stelle prodighe di deprimente malinconia»<sup>32</sup>, rappresentanti del conservatorismo cattolico e borghese da rigettare.

Anche se nessuna evidenza testuale permette di riconoscere nell'articolo marinettiano né negli altri testi fin qui passati in rassegna un punto di partenza per l'elaborazione del racconto di Calvino, l'impianto narrativo di *Luna e Gnac* aderisce perfettamente al *topos* letterario che – volendo ridurre il discorso alla sua natura oppositiva di fondo – assegna alla tradizione lirica le sembianze della luna e fa invece della luce artificiale un simbolo di modernità e manipolazione tecnologica. Questa opposizione, ovviamente, per quanto sia stata sin qui analizzata assumendo come punto di osservazione il campo dell'elaborazione letteraria, implica un rapporto d'influenza reciproca tra i due mondi, letterario e tecnologico. È interessante a tal proposito rilevare come la medesima polarizzazione tra immaginario poetico e illuminazione elettrica sia stata sfruttata dalla 'parte avversa', i tecnici elettrici, per dare prestigio sociale alla propria professione. È Carolyn Marvin a ricostruire 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, per raggiungere una posizione intellettualmente rispettabile all'interno della società, abbiano opposto il proprio ruolo a quello di umanisti e poeti<sup>33</sup>: secondo la ricostruzione di Marvin, nel 1887, durante l'incontro annuale del New York Electric Club, uno dei membri dell'associazione scelse di recitare 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 dalle sacre scritture e dalla tradizione mitologica classica, questo elettricista newyorkese aveva l'obiettivo di mettere in

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> In un volume dedicato alla ricezione da parte della società ottocentesca di tecnologie quali la luce elettrica e il telefono, Carolyn Marvin mette in luce come l'avvento di un nuovo mezzo di comunicazione abbia un impatto profondo non solo sulla quotidianità dei suoi utenti, ma anche sull'identità pubblica di chi diffonde e domina tale tecnologia. Se l'illuminazione elettrica è generalmente valutata come quanto di più impoetico e antilirico, ecco che, dunque, gli scrittori si rivelano gli antagonisti dei tecnici elettrici (cfr. Carolyn Marvin, *Inventing the Expert: Technological Literacy as Social Currency*, in C. Marvin, *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 1990, pp. 9-62).

ridicolo il ruolo ormai sorpassato del poeta e di sostituirvisi. Afferma Marvin: «[e]lectricians believed the time was long past for a shift of cultural reference from the authority of the humanities to the authority of science»<sup>34</sup>.

Seppur *Luna e Gnac* sia lontano nel tempo e nello spazio dalle rivendicazioni dei tecnici elettrici americani, il caso citato è comunque utile a rendere evidente come il racconto di Calvino non si limiti a mettere in scena il tentativo di Marcovaldo di sottrarsi alla nuova alienante dimensione urbana rifugiandosi in un mondo letterario e premoderno. Scopo principale dell'autore è piuttosto rappresentare, attraverso l'accostamento forzato tra corpo lunare e luce al neon, un processo di rimediazione che ridefinisce contestualmente entrambi. Apparizioni alternantisi nel riquadro di cielo contemplato dai membri della famiglia di Marcovaldo, tanto la luna che l'insegna luminosa della ditta produttrice di cognac funzionano infatti come segni mobili e polisemici, portatori di una diversa etica comunicativa, frutto della stratificazione di significati, rinegoziati costantemente a livello contestuale. È in questo contesto che lo scontro tra la luna e il *Gnac*, non solo metaforico, ma reso visivamente nelle battute di apertura del racconto, esprime in maniera iconica tale processo di negoziazione:

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<sup>35</sup>.

Va immediatamente rilevato come la luce al neon che annienta l'alone lunare non sia un semplice arredo urbano parte del sistema di illuminazione stradale, bensì una di quelle scritte pubblicitarie luminose che iniziavano ad apparire massicciamente nelle città italiane verso la fine degli anni Cinquanta<sup>36</sup>. Il *Gnac*, quindi, aggiunge al tratto artificiale e tecnologico l'elemento informazionale, che è quanto permette di individuarne la funzione mediale nel senso di veicolo

<sup>34</sup> Ivi, p. 55.

<sup>35</sup> I. Calvino, *Luna e Gnac* cit., p. 1133.

<sup>36</sup> L'enorme impatto che l'introduzione della luce elettrica ebbe tanto sulle abitudini private che sull'ambiente sociale e urbano è rilevato da Marshall McLuhan, il quale scrive: «Per quanto riguarda il XX secolo, sappiamo di tutti i mutamenti delle abitazioni e dell'architettura determinati dall'impiego dell'energia elettrica per gli ascensori. La stessa energia applicata all'illuminazione ha modificato ancor più radicalmente gli spazi nei quali viviamo e lavoriamo. Ha infatti abolito le divisioni tra notte e giorno, tra interno ed esterno, tra sotterraneo e terrestre. Ha alterato ogni concetto di spazio per il lavoro e la produzione quanto gli altri *media* elettrici hanno alterato l'esperienza di spazio e di tempo della società» (M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* cit., p. 145).

di messaggi, espliciti per quel che riguarda la promozione del cognac Spaak, ed impliciti per quanto concerne gli ulteriori significati che la scritta al neon evoca.

È Marshall McLuhan ad illustrare la natura mediale della luce elettrica e a definirla come l'esempio più lampante della teoria secondo cui «il mezzo è il messaggio», poiché in grado di esistere in maniera slegata dal proprio contenuto, cosa che ad altri mezzi di comunicazione non è dato fare. Mentre l'impatto di cinema e radio, ad esempio, si realizza di necessità congiuntamente alla diffusione di un messaggio – elemento che, secondo McLuhan, è secondario rispetto al loro effetto più generale sul modo di percepire e rappresentare il mondo – la luce elettrica è invece portatrice di puro cambiamento in assenza di contenuto. Come ne *La notte* pariniana o nel racconto di Calvino qui analizzato, essa muta la percezione del contrasto giorno-notte e sovverte abitudini e ritmi di vita senza trasmettere altro messaggio che la propria natura mediale, come spiega McLuhan:

Essa è informazione allo stato puro, un *medium*, per così dire, senza messaggio, a meno che non lo si impieghi per formulare qualche annuncio verbale o qualche nome. Questo fatto, comune a tutti i *media*, indica che il «contenuto» di un *medium* è sempre un altro *medium*. [...] Perché il «messaggio» di un *medium* o di una tecnologia è nel mutamento di proporzioni, di ritmo o di schemi che introduce nei rapporti umani<sup>37</sup>.

Assumendo la posizione di McLuhan, è pertanto possibile riconoscere come l'insegna al neon del racconto calviniano affermi in maniera duplice la propria natura mediale: modellando la parola 'cognac', non solo trasmette il messaggio pubblicitario della ditta produttrice Spaak, ma, offuscando la luce lunare ed impedendo a Marcovaldo il godimento della volta celeste, afferma come il suo vero contenuto sia il profondo mutamento a cui andava incontro la società italiana di quegli anni, che faceva per la prima volta esperienza dei fenomeni dell'urbanizzazione e della pubblicità di massa. Come già emerso dall'articolo polemico di Marinetti, il messaggio delle insegne luminose, ben al di là dei nomi dei prodotti reclamizzati, è quello di uno stravolgimento nella definizione dello spazio urbano, in cui la sacralità del Duomo di Milano e il languore della luce lunare assumono nuovi significati – baluardi contro la modernità tecnocratica o relictivi di un passato da superare – quando posti a contrasto con la luce elettrica.

Sebbene costante dell'intera raccolta, in *Luna e Gnac* il contrasto tra natura e tradizione da un lato e modernità tecnologica dall'altro sembra più specificamente combinare tematiche analizzate separatamente in altri due racconti: il tema della trasformazione del paesaggio naturale ad opera di aggressive campagne pubblicitarie de *Il bosco sull'autostrada* e quello dell'opposizione tra illuminazione artificiale e lunare de *La villeggiatura in panchina*. Nel primo racconto i figli di Marcovaldo vanno a fare legna in quello che credono un bosco, ma che

<sup>37</sup> Ivi, pp. 25-26.

è invece il ciglio di un'autostrada, dove i cartelloni pubblicitari vengono scambiati dai bambini per alberi. Il testo si chiude significativamente con l'immagine di Marcovaldo appollaiato su un tabellone al chiaro di luna, a creare un contrasto comico tra quiete notturna e tribolamenti imposti dalla vita urbana: «[n] el cielo illuminato dalla luna si propaga lo smorzato gracchiare della sega contro il legno»<sup>38</sup>. Ne *La villeggiatura in panchina*, Marcovaldo, in una notte di grande calura, cerca refrigerio su una panchina del parco comunale, ma la luce intermittente di un semaforo, unita al battibecco di una coppia litigiosa, gli impedisce di dormire. Anche in questo racconto, la luce morbida della luna entra in contrasto con l'accendersi e spegnersi instancabilmente automatico del semaforo:

Marcovaldo tornò a guardare la luna, poi andò a guardare un semaforo che c'era un po' più in là. Il semaforo segnava giallo, giallo, giallo, continuando ad accendersi e riaccendersi. Marcovaldo confrontò la luna e il semaforo. La luna con il suo pallore misterioso, giallo anch'esso, ma in fondo verde e anche azzurro, e il semaforo con quel suo gialletto volgare. E la luna tutta calma, irradiante la sua luce senza fretta [...] e il semaforo intanto sempre lì accendi spegni, accendi spegni, affannoso, falsamente vivace, stanco e schiavo<sup>39</sup>.

In questo testo, come già visto in apertura di *Luna e Gnac*, l'illuminazione artificiale è giudicata proprio a partire dal contrasto con il corpo lunare e pertanto, tenendo in considerazione la stratificazione semantica alla base della definizione della scritta al neon, anche l'immagine della sua controparte si deve leggere come il risultato dell'accumulo di figure e *topoi*. Mentre per quel che riguarda la luce elettrica la tradizione letteraria, come illustrato, è assai limitata, nel caso della luna si tratta invece di un catalogo sconfinato, all'interno del quale, tuttavia, Calvino individua come consona alla sua sensibilità artistica la linea che da Ariosto connette Galileo a Leopardi, il poeta lunare per eccellenza<sup>40</sup>. La triade è più volte invocata dall'autore a segnalare la propria ascendenza letteraria, che

<sup>38</sup> I. Calvino, *Il bosco sull'autostrada*, in I. Calvino, *Marcovaldo* cit., ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., I, p. 1103.

<sup>39</sup> I. Calvino, *La villeggiatura in panchina*, in I. Calvino, *Marcovaldo* cit., ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., I, pp. 1072-1073.

<sup>40</sup> Celebri sono le pagine della lezione sulla *Leggerezza* dedicate alla poesia lunare di Leopardi, in cui Calvino mette in evidenza la capacità del poeta recanatese di combinare interesse scientifico per il corpo celeste con immagini trasfiguranti 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» (I. Calvino, *Lezioni americane* cit., ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., I, p. 651).

trova in una rigorosa e scientifica contemplazione del mondo naturale – e in particolare della luna – fonte di ispirazione per l’elaborazione lirica e fantastica<sup>41</sup>.

Inserendosi appieno nel solco da lui stesso tracciato, lo scrittore dimostra verso l’astro lunare una curiosità costante che non prescinde mai da una duplice attenzione verso il dato fisico da un lato e le potenzialità di trasfigurazione lirica dall’altro<sup>42</sup>, ed è precisamente tale doppio sguardo che accomuna testi altrimenti assai distanti per tono ed orizzonte filosofico, quali, ad esempio, i racconti fantastici di argomento lunare e cosmicomico de *La memoria del mondo*<sup>43</sup> e le riflessioni filosofiche di Palomar intorno alla cosmologia<sup>44</sup>. L’attenzione alla luna è dunque tema ricorrente della produzione dell’autore, il quale inaugura con il *Marcovaldo*, come riconosciuto da Mario Barenghi, quella serie di doppi calviniani che scrutano e interrogano il corpo celeste<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> In un’intervista televisiva del 1968 per «L’Approdo» Calvino enuclea con estrema chiarezza le connessioni tra i tre scrittori, da ricercarsi soprattutto nel comune 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. [...] 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» (I. Calvino, *Due interviste di scienza e letteratura*, in «L’Approdo Letterario», 41, gennaio-marzo 1968, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., I, pp. 231-232).

<sup>42</sup> Questa duplice valenza nell’elaborazione calviniana è rilevata da Massimo Rizante, che 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» (M. Rizante, *Calvino e la luna*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos Y Marcos, 1995, p. 303).

<sup>43</sup> Il riferimento è alla prima sezione della raccolta *La memoria del mondo e altre cosmicomiche* (cit.), 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, dal tono ironico e paradossale.

<sup>44</sup> Cfr. I. Calvino, *Palomar guarda il cielo*, in I. Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., II, pp. 901-913.

<sup>45</sup> Scrive a tale proposito 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» (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 Califano, *Uno spazio senza miti. Scienza e letteratura: quattro saggi su Italo Calvino*, Firenze, Le Lettere, 1993; M. Rizante, *Calvino e la luna* cit.; Gaspare Polizzi, *La letteratura italiana dinanzi al cosmo: Calvino*

Nel tentativo di coniugare precisione e vaghezza, curiosità scientifica e sapere poetico, la luna si configura nella scrittura di Calvino come oggetto astronomico da comprendere nella sua realtà fisica e, insieme, deposito e catalizzatore d'immagini poetiche: è il prodotto della tradizione letteraria che ne ha cantato l'immagine diafana e benigna, o algida e distante, e ne ha così definito nei secoli gli attributi essenziali. Questi sono solo in apparenza ad essa connaturati e frutto invece di un'elaborazione culturale che va storicizzata e contestualizzata, non diversamente da quanto fatto da Calvino per il concetto di natura nella voce per il *Vocabolario* dell'«Almanacco Letterario Bompiani». Le trasfigurazioni liriche che concorrono a definire l'astro lunare non vanno intese come in opposizione alle descrizioni che derivano da misurazioni ed esplorazioni scientifiche: concordemente all'insegnamento di Galileo e Leopardi, per lo scrittore i due poli non si escludono reciprocamente, ma, anzi, si autoalimentano, sono ambiti comunicanti<sup>46</sup>.

Testimonianza della tendenza da parte dell'autore a ricomprendere nell'immagine lunare tradizione lirica e progresso tecnologico è il già citato dibattito con Anna Maria Ortese, avvenuto sulle pagine del «Corriere della Sera» nel dicembre 1967<sup>47</sup>. Alla scrittrice, che accusava i lanci spaziali di sottrarre la volta celeste «al desiderio di riposo, di ordine, di beltà»<sup>48</sup> con il rischio di farne un «nuovo territorio di caccia, di meccanico progresso, di corsa alla supremazia, al terrore»<sup>49</sup>, Calvino rispondeva individuando nei risultati della ricerca scientifica il seme per una nuova poesia lunare:

[...] 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

tra Galileo e Leopardi, in «Lettere italiane», LXII, 1, 2010, pp. 63-107.

<sup>46</sup> Sebbene nell'ambito di un'analisi rivolta specificamente alla prosa delle *Cosmicomiche*, Pierpaolo Antonello rileva tale 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» (P. Antonello, *L'entropia del cristallo*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura* cit., p. 220).

<sup>47</sup> Italo Calvino, Anna Maria Ortese, *Occhi al cielo. Filo diretto Calvino-Ortese*, in «Corriere della Sera», 24 dicembre 1967. Successivamente, la sola lettera a firma di Calvino, con titolo mutato in *Il rapporto con la luna*, venne raccolta in I. Calvino, *Una pietra sopra* cit., pp. 182-183, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., I, pp. 226-228.

<sup>48</sup> A.M. Ortese, *Occhi al cielo. Filo diretto Calvino-Ortese* cit., p. 226.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

contemprarla 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<sup>50</sup>.

La posizione qui espressa da Calvino, sebbene riferita a un contesto assai diverso da quello del suo personaggio Marcovaldo, è cruciale per comprendere quale tipo di contrasto l'autore evochi ogniqualvolta citi il binomio natura-tecnologia. Va ricordato che nel momento in cui Calvino scrive *Luna e Gnac* il primo sbarco sulla luna non era ancora avvenuto<sup>51</sup>; inoltre, seppur si tratti in entrambi i casi di applicazioni tecnologiche che prevedono un ritorno economico, l'installazione di un'insegna pubblicitaria da parte di una ditta di cognac non può essere certo paragonata alle missioni scientifiche nello spazio per il solo fatto di essere effetti della modernità. Tuttavia, quello che conta evidenziare 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. Questo fornisce una chiave di lettura che, come si vedrà più avanti, permette di distinguere la valutazione di Marcovaldo di fronte agli effetti del *Gnac* da quella del suo autore.

La stessa posizione assunta nel dibattito con Ortese emerge poi con forza ancora maggiore da un testo critico scritto nello stesso anno di *Luna e Gnac* e intitolato *Il superfluo*. Qui non solo le esplorazioni a scopo scientifico vengono accolte con favore, ma addirittura l'utilizzo del «cielo come uno sterminato immondezzaio»<sup>52</sup>, dove disperdere le ceneri atomiche che, se sepolte sotto terra o in fondo al mare, riemergerebbero presto o tardi ad inquinare il pianeta. Ovviamente l'entusiasmo di Calvino per la prospettiva di trasformare l'universo

<sup>50</sup> I. Calvino, *Il rapporto con la luna* cit., pp. 227-228. 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...» (ivi, p. 228).

<sup>51</sup> È nel 1959, tre anni dopo la composizione del racconto, che l'Unione Sovietica, nell'ambito del «Programma Luna», dopo una prima missione fallita, riesce a far atterrare la sonda spaziale Luna 2, primo oggetto artificiale a raggiungere il corpo celeste (cfr. Paolo Magionami, *Gli anni della Luna 1950-1972: l'epoca della corsa allo Spazio*, Milano, Sprinter-Verlag, 2009). Si deve inoltre sottolineare come Calvino fosse ben consapevole degli interessi militari e politici che guidavano i viaggi interstellari, riguardo i quali esprime preoccupazione, mettendo a contrasto le prospettive di reale progresso della ricerca scientifica con il desiderio di puro dominio degli Stati: «ecco delinearsi l'immagine d'una società autoregolata e perfetta nell'atmosfera artificiale delle stazioni spaziali naviganti su orbite imperturbabili, liberata dal groviglio di assurdità e storture ereditato da millenni di storia dell'umanità... Ma il guaio è questo: appena i nostri missili s'innalzano nell'armonia razionale extraterrestre, subito proiettano tutta la carica delle sopraffazioni del mondo. Il cielo diventa lo specchio della lotta spietata per il predominio tra le nazioni, lo sfogo dei problemi non risolti quaggiù...» (I. Calvino, *Al di là della morte di Von Braun*, in «Corriere della Sera», 19 giugno 1977, ora, con titolo mutato in *Il tramonto della luna*, in I. Calvino, *Saggi 1948-1985* cit., II, p. 2318).

<sup>52</sup> I. Calvino, *Il superfluo*, in «Il Contemporaneo», 2 giugno 1956, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, p. 2242.

in «un secchio di rifiuti perfettamente antisettico e – almeno per le nostre necessità – infinito»<sup>53</sup> si carica di ironia nel tono volutamente iperbolico che il discorso assume. Eppure anche in questo testo ciò che attrae l'autore è proprio l'idea di contaminazione degli spazi celesti, fuori da ogni celebrazione della purezza vergine della natura, tanto da portarlo a dichiarare: «[c]omincia per il cielo, fino a ieri luogo d'astratta metafisica purezza, vuoi per la teologia, vuoi per la matematica astronomica, il tempo di rendersi utile, cioè di contaminarsi»<sup>54</sup>. Quanto rende problematico per lo scrittore tale processo di contaminazione della volta celeste è il tornaconto economico e non il desiderio di conoscenza, motore invece dei viaggi interstellari. È infatti lo sfruttamento capitalistico dell'ambiente a rendere difficile per Calvino l'assumere una posizione univoca di fronte ai mutamenti in corso poiché, nonostante il suo amore per la contaminazione e il rifiuto a rifugiarsi in un naturalismo irrazionalistico, egli non può tuttavia sposare serenamente le ragioni della ditta di liquori Spaak, come si vedrà meglio in seguito.

Così come non è possibile identificare l'immagine della luna in *Luna e Gnac* con il solo campo semantico del linguaggio poetico, sarebbe dunque altrettanto fuorviante ridurre l'insegna luminosa a cifra simbolica del capitalismo rampante e di anti-natura. Sotto l'evidente dicotomia di piani, che si esplicita nelle apparizioni intermittenti dei due attori sullo sfondo 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 lo scrittore sospenda il giudizio sulle trasformazioni sociali dell'Italia dello sviluppo economico del dopoguerra, quanto piuttosto che è necessario analizzare la rete di significati che luna e segnali elettrici evocano a partire dalla natura contestuale della rappresentazione calviniana.

### 3. *La luna-moneta e il calcolatore aziendale in Volponi*

È un mutamento radicale di paradigma quello che si trova al centro dell'elaborazione de *Le mosche del capitale*, ovvero il passaggio da una produzione d'impianto fordista, che obbligava gli operai ad alienanti mansioni alla catena di montaggio, a una basata sull'automazione, che poneva non solo questioni di carattere politico e sindacale, ma giungeva a minare il concetto di lavoro e

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*. Il tema dei rifiuti ricorre spesso nella produzione di Calvino, sia per quel che riguarda l'impatto sull'ambiente, come nel racconto cosmico *La molle luna* (in *Ti con Zero*, Torino, Einaudi, 1967, ora in *Romanzi e racconti* cit., II, pp. 227-235), sia in testi in cui, alle problematiche ecologiste si aggiunge un'ulteriore riflessione esistenziale sui rifiuti intesi come rimosso e rovescio dell'esistenza visibile e quotidiana, come nel caso de *La poubelle agréée* (in «Paragone», febbraio 1977, ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 59-79) e del racconto dedicato a Leonia ne *Le città invisibili* (Torino, Einaudi, 1972, ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., II, pp. 456-457).

a mutare il rapporto tra soggetto e oggetto della produzione. La narrazione volponiana de *Le mosche del capitale* riflette 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 forza espressiva della poesia, quest'ultima minacciata e resa precaria nel mondo dell'automazione e dell'artificialità meccanica che, sottraendo sostanza al reale, priva la rappresentazione del proprio oggetto.

La distanza che allontana il mondo industriale del primo romanzo, *Memoriale*, da quello descritto nell'ultima prova narrativa di Volponi deriva infatti da una diversa concezione del lavoro di fabbrica e del rapporto tra uomo e macchina. Se inizialmente questo rapporto era sentito nel suo potenziale alienante nella tragica vicenda di isolamento di Albino Saluggia e analizzato dal romanzo nei termini di lotta – sindacale ed esistenziale – tra operaio e fabbrica, ne *Le mosche del capitale* tale opposizione è ormai venuta meno. Qui l'automazione del lavoro non è semplicemente allegoria della perdita di realtà che, per Volponi, minaccia la società di quegli anni, ma è causa diretta di tale processo di artificializzazione – del lavoro quanto delle parole – che impedisce ogni tipo di rapporto, sia esso di solidarietà tra gli operai o di antagonismo nei confronti del padrone. Nel dialogo del 1994 con Francesco Leonetti, lo scrittore spiegava come, sebbene già la produzione della Olivetti degli anni Sessanta fosse in parte robotizzata, la situazione della FIAT degli anni Ottanta, descritta ne *Le mosche*, si dovesse considerare totalmente altra, tanto da «avere praticamente mutato il quadro e le condizioni del lavoro nelle sue fabbriche e in tante altre collegate»<sup>55</sup>. La trasformazione rilevata da Volponi è la stessa che, in quegli anni, gli Autonomi definiscono con il concetto di lavoro immateriale, ad indicare come la creazione e circolazione di sapere fossero divenute essenziali alla produzione del capitalismo postindustriale<sup>56</sup>. La consapevolezza da parte dell'autore del radicale cambiamento dei rapporti di potere tra dirigenza e operai, nel senso di uno sfruttamento del capitale cognitivo e non più solo del lavoro materiale, emerge fin dalle prime pagine del romanzo, quando Bruto Saraccini, alter ego dell'autore, espone al presidente dell'azienda, in cui lavora come dirigente del personale e delle relazioni sociali, il paragone tra il padre di Mozart e il nuovo modello d'impresa capitalistica. Così come il genio del compositore era sfruttato dal genitore che, con atteggiamento paternalistico e fintamente solerte, aveva per obiettivo il proprio tornaconto, allo stesso modo l'impresa capitalistica si impadronisce della creatività dei suoi lavoratori<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994* cit., p. 44.

<sup>56</sup> Per un breve approfondimento su come i concetti di capitalismo e lavoro immateriale, teorizzati dagli Autonomi, siano rilevanti al fine di comprendere il concetto di informazione legato alla diffusione delle nuove tecnologie, si rimanda all'introduzione di questo volume.

<sup>57</sup> Spiega infatti Saraccini al presidente Nasapeti: «leggendo la biografia di Mozart mi è

Alla denuncia di una progressiva smaterializzazione del lavoro operaio si aggiunge il senso di sgretolamento delle strutture e dei rapporti che fino ad allora avevano regolato la produzione. Sempre nell'ambito del dialogo con Leonetti, Volponi mette in luce come la massiccia presenza all'interno della fabbrica di quelli che lui definisce robot non solo rende gli operai sempre più inutili – precarizzandoli e instillando un senso di inadeguatezza –, ma elimina anche la possibilità di un vero scontro di classe, avendo le macchine assunto il ruolo di capi e controllori contro cui rimostranze e lamentele sono materialmente impossibili. Il lavoro industriale computerizzato, spiega amaramente Volponi, appare «più ansioso, assurdo, imprevedibile del precedente che ha sostituito»<sup>58</sup> e 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 da sembrare fatale»<sup>59</sup>.

È dunque in questo contesto di mutamento dei rapporti tra uomo e macchina, nel senso di una perdita di potere del primo e di una smaterializzazione della seconda in flussi di informazione, che si situa il dialogo tra la luna e il calcolatore. Esso non è però il solo incontro tra esseri inanimati presente nel romanzo, in cui si susseguono dialoghi tra terminali e piante di ficus, poltrone presidenziali e borse da lavoro, parrucchini, scope e nasi parlanti, in un'assurda ecolalia dei discorsi umani. La teoria di arredi di ufficio misti ad animali, tuttavia, non genera alcuna sensazione di corallità, poiché non solo gli oggetti dimostrano di essere altamente litigiosi fra di loro, in lotta per una posizione di supremazia proprio come i loro padroni, ma anche incapaci di vera comunicazione, poiché non sfruttano il dono della parola per creare legami di solidarietà, ma per autoaffermarsi e prevaricare. Questi personaggi, inoltre, anche quando appartenenti al mondo animale o vegetale – si pensi al pappagallo e al cane di Astolfo, il padrone dell'azienda, o alle piante di ficus – non si presentano mai come allegoria della natura, ma, all'opposto, come una sua presenza vestigiale e svilita,

sembrato di riconoscere precisa questa equazione tra il padre impresario e l'allievo artista esecutore e l'identità e i rapporti dell'impresa. [...] [M]i pare proprio che indichi, e con chiarezza, l'identità fra quel padre e l'impresa moderna e la comunità della soggezione nella sorte dei figli subalterni» (P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., pp. 9-10). Alcuni critici hanno interpretato quest'immagine come una metafora volta a descrivere i rapporti tra il capitale – rappresentato da Mozart padre – e l'industria – il figlio –, a cui è imposta la sola legge del profitto economico (cfr. Lucia Wataghin, «*Le mosche del capitale*» di Paolo Volponi, in «*Revista de Italianística*», II, 2, dicembre 1994, p. 115). Giovanni Raboni, invece, commentando il passo del romanzo, coglie come la critica non sia rivolta genericamente al sistema capitalista, ma al nuovo tipo di sfruttamento degli operai da parte del nuovo capitalismo cognitivo: «L'impresa capitalista viene paragonata al padre di Mozart. Come Leopold Mozart si impadronisce, per organizzarle e farle "rendere", della creatività, della gioia, della vita del suo figlio prodigio, così l'impresa, l'azienda (anzi l'Azienda) si impadronisce della creatività, della gioia, della vita di chi lavora in essa e per essa – si impadronisce della nostra vita» (citato in P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994* cit., p. 39).

<sup>58</sup> Ivi, p. 45.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

a mettere ancor più nettamente in evidenza il processo di artificializzazione pienamente compiuto<sup>60</sup>.

Il fatto 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 essa e il calcolatore rispetto a quella conducibile sopra gli altri oggetti e animali, «tutti parlati dallo stesso linguaggio, [...] tutti eguali figure del linguaggio del potere»<sup>61</sup>. Più precisamente, al contrario degli altri, questo intermezzo costituisce un vero scambio che presuppone un'opposizione tra i due interlocutori ed è pertanto necessario definire le forze in gioco per poterne analizzare il reciproco processo di rimediazione.

In un romanzo che ha al suo centro l'impatto culturale ed economico dei processi di automazione, la presenza dei calcolatori aleggia su tutta la narrazione, ma sono tre i passaggi specifici in cui il ruolo e la funzione del computer vengono affrontati in maniera esplicita, oltre ovviamente al dialogo con la luna qui preso in esame. Il passo più facilmente accostabile a quest'ultimo è quello che riporta lo scontro verbale tra le piante di ficus e tutti gli altri elementi di arredo dell'ufficio del presidente Astolfo, durante cui ogni oggetto rivendica la propria centralità per l'azienda, auto assegnandosi il ruolo di summa degli attributi del potere. Al disordinato chiacchiericcio mette fine il calcolatore che spiega in maniera perentoria ai sussiegosi ficus che lui solo è immagine e strumento della nuova etica aziendale e, quindi, essenziale ad essa:

Siete il segno di una stagione dell'industria: piante nane da relazioni umane. Ma oggi non è più il tempo delle human relations. Non servite alle automazioni, alle joint ventures, ai contratti: non influite sui costi né sui profitti. Siete ancora proiettati sulla trattativa, sulla mediazione secondo le infiltrazioni politico-sociali e anche sentimentali. [...] Siete ancora veri, perfino vivi<sup>62</sup>.

Se la natura biologica dei ficus è il tratto che li rende irrimediabilmente anacronistici nel nuovo mondo aziendale in cui, tuttavia, possono ancora mantenere un ruolo di facciata – «Siete tutti dirigenti se vi dirigete verso di

<sup>60</sup> A tale proposito, Luperini 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*» (Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2008, p. 122). Inoltre, che piante e animali trasportati tra le mura dell'azienda abbiano perso ogni tratto di naturalità emerge anche dalle riflessioni dell'alter ego volponiano Saraccini riguardo i ficus che adornano gli uffici della dirigenza: «I ficus dell'azienda sono duri e compatti, espansi come plastica, presuntuosi e variegati, con strutture ben evidenti, istituite, autoritarie. [...] Quei ficus davano proprio il senso di una estraneità artificiale, non penetrabili né con i ricordi né con la lingua sulle erbe e sulle piante» (P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., pp. 215-216).

<sup>61</sup> Romano Luperini, Floriana d'Amely, Antonio Paghi, *Moderno, postmoderno e allegoria nelle «Mosche del capitale»*, in «Allegoria», II, 5, 1990, p. 92.

<sup>62</sup> P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., p. 165.

me»<sup>63</sup>, li consola sarcasticamente il computer – è immediatamente comprensibile perché la luna sia la perfetta nemesi del calcolatore. Gli altri due passi del romanzo dove quest'ultimo è evocato direttamente – il primo in posizione incipitaria a marcare la rilevanza – descrivono entrambi il paesaggio notturno, in cui la quiete del riposo è turbata dal ronzare delle macchine, le quali sorvegliano in stato di semi-coscienza che la produzione non si interrompa: «[d]ormono i calcolatori, ma non perdono il conto nei loro programmi. È un problema di ordine, efficienza, produzione»<sup>64</sup>. Il computer, all'interno del romanzo, viene dunque preso ad emblema sia dell'automazione del lavoro di fabbrica e dell'efficienza aziendale, sia del dominio della finanza come aumento di capitale in assenza di produzione di beni materiali, 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.

Anche se dalle pagine del romanzo si potrebbe dedurre una profonda e netta avversione da parte di Volponi verso le tecnologie informatiche, strumenti ed emblemi di una nuova e ancor più subdola alienazione che trasformava i rapporti dentro e fuori la fabbrica, va invece sottolineato come l'autore non fosse contrario a priori a tale tecnologia. Oltre alle valutazioni positive delle conquiste raggiunte nel campo dell'elettronica dalla Olivetti degli anni Cinquanta e Sessanta<sup>65</sup>, Volponi rimase fermamente convinto anche in anni posteriori, quando il sogno olivettiano si era ormai infranto, che per ottenere un reale sviluppo economico e culturale del Paese fosse assolutamente necessario investire in tecnologie che emancipassero l'operaio da mansioni ripetitive ed alienanti.

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 è percepita irrimediabilmente come forza degenerante: lo scrittore non sostiene un ideale regressivo di ritorno ad una dimensione rurale o preindustriale, non toccata dal progresso tecnologico, sentito invece come una priorità e, potenzialmente, come strumento di miglioramento per tutta la società. Le innovazioni tecnologiche, e nello specifico l'informatica, vengono giudicate negativamente da Volponi ogni qual volta non siano sostenute da un progetto culturale, risultan-

<sup>63</sup> Ivi, p. 166.

<sup>64</sup> Ivi, p. 6. Oltre alle pagine di apertura del romanzo, che descrivono la notte urbana vegliata dal computer, nel capitolo 5, quasi a conclusione della Parte Prima, si trova una descrizione simile della notte industriale dove tutto è automatizzato (ivi, pp. 153-155).

<sup>65</sup> In un incontro con gli studenti dell'Università di Siena avvenuto nel 1990, Volponi, illustrando i successi in campo tecnologico dell'azienda di Adriano Olivetti, sottolineava come la costruzione da parte dell'ingegnere Mario Tchou e del suo team del computer Elea 9003 fosse da considerarsi non solo un grande passo avanti in ambito tecnologico, ma più in generale per tutta la cultura italiana. La lungimiranza dell'Olivetti stava infatti, secondo Volponi, nel cogliere «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» (P. Volponi, *Incontro con la Pantera*, in P. Volponi, *Scritti dal margine* cit., p. 133).

do mera espressione degli interessi economici di industriali il cui unico fine è il 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. Senatore prima per il PCI e successivamente per Rifondazione Comunista, Volponi riprende nell'attività politica quelle stesse questioni che costituiscono i nodi cruciali della sua scrittura. Così in un intervento al Senato del 1988 volto a criticare la riforma della scuola secondaria superiore, che prevedeva, per quel che riguardava gli orientamenti scientifici, una maggiore attenzione all'acquisizione di competenze tecnologiche rispetto al sapere teorico scientifico, egli esprimeva quella stessa sfiducia verso il progresso tecnologico, scisso da un progetto scientifico e culturale, che è alla base della denuncia de *Le mosche del capitale*<sup>66</sup>. Tale riforma scolastica era avversata da Volponi che la riteneva frutto di pressioni da parte dell'industria italiana, la quale si sarebbe avvantaggiata di tale tipo di formazione, ritenuto da lui mortificante per gli studenti perché li privava di competenze teoriche e ne limitava l'apprendimento creativo. Alla base della critica rivolta al sapere tecnologico vi era perciò la convinzione che esso fosse espressione di poteri forti che non avevano a cuore il progresso culturale, ma solo la crescita economica privata: di qui l'immagine del computer de *Le mosche* come strumento al servizio del capitale. A che il progresso tecnologico non divenisse strumento nelle mani dell'ideologia capitalista, ma fonte di miglioramento per tutta la società, era necessario, nell'opinione di Volponi, che la scienza guidasse tali ricerche tracciando un progetto di sviluppo culturale che andasse oltre i bisogni contingenti e le strategie di mercato.

Tale posizione emerge anche dall'analisi del passo del romanzo in cui Saraccini ripercorre le proprie origini partendo dal ricordo di un suo avo astronomo, Giacomo Saraccini, autore nel 1626 di un trattato che anticipava le tesi di Galileo, fino a evocare la memoria del padre, proprietario di una filanda e di una piccola manifattura di macchine agricole persa «per colpa dei mercati internazionali, per colpa dei cinesi, dei costi della manodopera, del rinnovo degli impianti, del salto tecnologico che non seppe compiere»<sup>67</sup>. Il racconto, oltre a servire come spiegazione dell'interesse del personaggio verso la cultura aziendale, presenta un modello di sviluppo in cui scienza – dell'avo – e tecnologia – paterna – concorrono a creare un'industria che, nell'applicabilità dei suoi prodotti ai bisogni della comunità, è vera fonte di sviluppo e ricchezza. Oltre alla poca lungimiranza, significativamente il padre di Saraccini non riesce a mantenere la

<sup>66</sup> Cfr. P. Volponi, *Sul nuovo ordinamento della scuola secondaria superiore (Senato, 05.02.1985)*, in P. Volponi, *Parlamenti* cit., pp. 199-215).

<sup>67</sup> P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., p. 144.

manifattura per colpa di mercati finanziari internazionali, i cui scopi sono ben altri che non lo sviluppo del territorio. È quindi evidente come non sia la meccanizzazione in quanto tale ad essere bersaglio della critica di Volponi che, dietro l'immagine allegorica del computer, mira invece a denunciare precise scelte e strategie aziendali e un modo specifico di intendere la tecnologia come strumento al servizio di profitti immediati, senza alcuna ricaduta sociale.

Un ultimo aspetto che emerge dal medesimo discorso al Senato qui importante da considerare è la connessione che Volponi stabilisce tra l'approccio utilitaristico al progresso tecnologico e la crisi culturale e di linguaggio in cui, a suo avviso, versava l'Italia degli anni Ottanta. Lo scrittore parte dall'attribuire al maggiore spazio dedicato dai programmi scolastici all'acquisizione di competenze tecnologiche, a svantaggio del sapere teorico, la perdita di competenze linguistiche da parte degli studenti. Riportando la testimonianza di un insegnante di scuola media, Volponi racconta come alcuni studenti, messi di fronte ad un esercizio che richiedeva di correggere frasi in cui al verbo adatto era stato sostituito il generico «puffare», ripreso dal popolare cartone animato *I puffi*, avevano avuto difficoltà nello svolgere il compito. Con questo aneddoto egli non metteva semplicemente in evidenza la scarsa competenza linguistica degli studenti, ma puntava a denunciare una più generale crisi comunicativa, per cui il nesso tra parola e realtà era ormai compromesso. Se ogni verbo poteva essere sostituito con un referente generico privo della capacità di definizione – o quantomeno di evocazione – propria di un linguaggio efficace, ciò significava che all'indistinzione tra le parole corrispondeva un'indistinzione tra i diversi aspetti del reale. Studenti tanto in difficoltà a nominare e valutare la realtà sarebbero quindi stati privi anche di quella capacità critica necessaria a valutare le tecnologie che quotidianamente utilizzavano:

[...] la scuola formerà delle persone che resteranno sempre in sospensione e sempre in debito di fronte alle abbreviazioni, ai segni, alle cifre, alle simulazioni della televisione e di tutti gli strumenti che vanno oggi di moda, dall'archivio del computer alla tastiera di un altro strumento, al gioco fatto e prefabbricato e in fondo ai modelli e alle idee che verranno sempre ispirate da chi manovra le centrali e i sistemi di informazione e comunicazione<sup>68</sup>.

Questa valutazione delle tecnologie dell'informazione come «simulazioni» e «sofisticazioni», a cui è da imputare la progressiva perdita di contatto con il reale, si ritrova anche nel dialogo tra la luna e il calcolatore: mentre l'immagine del corpo celeste è metafora della tradizione letteraria e della sapienza poetica, il computer, all'opposto, si fa emblema della sottrazione di efficacia del linguaggio, connessa all'ideologia che esso, in quanto tecnologia al servizio del capitale, promuove e diffonde.

<sup>68</sup> Ivi, pp. 205-206.

L'antagonismo tra tecnologia e letteratura messo in scena nel dialogo è pertanto esplicitazione e raffigurazione per immagini di un'opposizione che si rivela essere più complessa della semplice antinomia tra tradizione e modernità, lirismo e prosaicità meccanica. Tali elementi, infatti, non sono nell'ideologia volponiana incompatibili per un atteggiamento preconstituito. Oggetto di critica è il modello sociale ed antropologico dell'Italia postindustriale, che Volponi conosceva per esperienza diretta e che si poneva in contrasto ai valori della cultura umanistica di cui la luna è metafora. Come in *Luna e Gnac*, la tradizione letteraria legata all'immagine del corpo celeste pesa di necessità sulla definizione del personaggio volponiano. Ecco che così 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 lo scrittore s'inserisce e che necessita di essere ricostruito per delineare i termini di tale opposizione.

Guardando al macrotesto della produzione dell'autore, è possibile stabilire due tendenze ricorrenti nella rappresentazione del corpo lunare, tuttavia non sempre scindibili l'una dall'altra. Vi è una luna immagine materna e casalinga, che Volponi mutua soprattutto dalla poetica francescana<sup>69</sup>, simbolo 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 sembrano fare riferimento molte delle poesie di *Con testo a fronte*<sup>70</sup> – raccolta elaborata contemporaneamente a *Le mosche del capitale* e con cui ha innumerevoli connessioni<sup>71</sup> – dove la luna è spesso una presenza rasserenante e as-

<sup>69</sup> 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).

<sup>70</sup> P. 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 cui gli uomini si rivolgono in virtù di un senso di comunione con la natura fanno riferimento poesie quali *La luna piena*, *Simile*, *A mente e L'amore di sé*.

<sup>71</sup> Zinato, a tale proposito, rileva che «[t]ra *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 intera-

sociata alla dimensione rurale. Elaborando sul ruolo del corpo celeste in questa raccolta, Volponi dichiara: «[l]a 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»<sup>72</sup>.

Quest'ultima notazione sembra riecheggiare da vicino i timori già ricordati di Ortese riguardo alla perdita di poeticità e della funzione consolatoria della luna a causa dei viaggi spaziali. Per l'autore di *Corporale*, a differenza che per Calvino, essi non apportano un aumento di conoscenza funzionale a rigenerare e ampliare, attraverso la ricerca scientifica, il catalogo delle immagini letterarie legate al corpo lunare, ma sembrano invece essere guidate da quello stesso processo di sottrazione di realtà attuato dalla tecnologia a servizio del capitale.

Proprio per la precarietà della sua funzione rasserenante la luna in Volponi assume spesso su di sé tutti i segni della degradazione e aberrazione di un mondo sull'orlo del disastro atomico: sull'universo disabitato e post-apocalittico de *Il pianeta irritabile*, ad esempio, splendono tre lune «grandissime e intere»<sup>73</sup>, delle quali una addirittura scompare, precipitando, a chiusura del romanzo<sup>74</sup>. La moltiplicazione del corpo celeste, assimilabile a una sorta di mutazione genetica che, nel mondo distopico descritto, sembra aver investito ogni aspetto del cosmo, si ritrova in un altro scritto dell'autore, in cui il cerchio lunare viene paragonato 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 dal Governo italiano per fare fronte alla crescente inflazione<sup>75</sup>. 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 del-

mente 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» (E. 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 R. Luiperini, novembre 2004-marzo 2005, Palermo, a cura di Paolo Fertitta e Paola Liberale, Palermo, Palumbo, 2007, pp. 40-41).

<sup>72</sup> Mirella Serri, *Volponi: è meglio il chiaro di luna che la base spaziale*, in «La Stampa», XXII, 504, 24 maggio 1986, p. 3.

<sup>73</sup> P. Volponi, *Il pianeta irritabile* cit., p. 47.

<sup>74</sup> 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: «assistettero 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).

<sup>75</sup> Cfr. P. Volponi, *La lira in altalena*, in «Corriere della Sera», 21 ottobre 1976, poi, con titolo mutato ne *Il romanzo d'appendice monetario*, in P. Volponi, *Scritti dal margine* cit., pp. 33-37.

la minore o maggiore disponibilità che si ha di esso, ma ancor più, sovrappo-  
nendo la sua immagine a quella della luna, ribadisce come il venerarlo sia atteggi-  
giamento 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 econo-  
misti, vedono la lira-luna sopra un davanzale-bilancia, aperto sull'estero, ai venti  
delle speculazioni e delle sopraffazioni, là dove i pesi decidono gli spazi oltreché  
le tendenze economiche<sup>76</sup>.

Il ventaglio di interpretazioni che le diverse fasce della società danno della li-  
ra-luna che si staglia nel cielo dell'economia italiana evoca un possibile paralle-  
lo con *Luna e Gnac*, in cui a ciascun membro della famiglia di Marcovaldo l'al-  
ternanza tra astro celeste e scritta al neon, come si vedrà più avanti, suggerisce  
valutazioni e sentimenti differenti, a seconda delle aspettative personali. Alla re-  
ale polifonia di sguardi in Calvino corrisponde però una sostanziale uniformità  
di giudizio in Volponi: l'accostamento tra denaro e corpo celeste crea un'unica  
immagine stravolta e svilta di quest'ultimo che mette in luce la perversione in-  
naturale di un sistema in cui, scrive l'autore, è come se «la sola materia materia-  
le diventasse il denaro. È come se si fosse annullata la profondità del mondo»<sup>77</sup>.  
Attraverso l'analogia Volponi esprime una vibrante critica contro quella perdi-  
ta di realtà – che è anche perdita di poesia e di potenziale comunicativo – che  
si ritrova nelle pagine de *Le mosche*, in cui vengono attribuite alla luna efficien-  
za aziendale e fedeltà all'etica capitalista:

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 do-  
tate 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<sup>78</sup>.

Per mezzo dell'immagine straniante e inaspettata di una luna manager, effi-  
ciente ed iperconnessa, Volponi porta avanti una satira amara e pungente dell'e-  
tica del lavoro aziendale, febbrile e aggressivo. Inoltre, proprio le tecniche della  
personificazione e dell'iperbole sono spia di un richiamo intertestuale di radica-

<sup>76</sup> Ivi, p. 34. La stessa immagine della luna come moneta, non solo per via della sua forma  
e colore, ma anche a causa del capitalismo rampante che la trasfigura, si ritrova in una pagina de  
*Le mosche* (cfr. p. 58).

<sup>77</sup> P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994* cit., p. 23.

<sup>78</sup> P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., p. 56.

le importanza, le *Operette morali*, al cui esempio Volponi attinge al punto che i contrasti tra corpi celesti e oggetti inanimati all'interno del romanzo sembrano suggerire la 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 a tale modello illustre, di cui condivide, come anche gli altri dialoghi presenti nel romanzo, «la componente dissacratoria e icastica»<sup>79</sup>. Ciò che allontana questo intermezzo da tutti gli altri colloqui o monologhi di oggetti e piante aziendali è però, come già accennato, una caratterizzazione della luna quale forza interamente positiva posta in contrasto con il computer. Ne è esempio lo stupore che la luna dichiara di fronte alle affermazioni dell'antagonista tecnologico riguardo il suo dominio sull'uomo e la sua mancanza di eticità, strumentale al servizio del capitale e l'ingenuità che qui emerge non appare inadeguatezza, ma candore. Mettendo a confronto questo dialogo con quello già citato tra il calcolatore e le piante di ficus, si può notare come, mentre il computer ha gioco facile nel mettere in ridicolo le piante, svelando le loro aspirazioni velleitarie e la loro inconsistenza, a colloquio con la luna non riesce in alcun modo a sminuirne la grandiosità. La sua arroganza è misura della sua grettezza, così come spesso accade nelle *Operette* per quei personaggi boriosi perché ignari della propria caducità e irrilevanza di fronte all'infinità della vita dell'Universo.

Tuttavia, la luna del dialogo mantiene qualcosa di quell'aspetto materno e compassionevole che Volponi mutua dal *Cantico delle creature* e dalla poesia agreste, e la sferzante ironia leopardiana appare così mitigata dal riferimento a una più ampia tradizione poetica, che dai lirici greci giunge al Leopardi dei *Canti* e oltre<sup>80</sup>. Lo scarto che imprime alla scrittura l'assunzione di un linguaggio lirico, fieramente altro e inservibile nel mondo dell'impresa capitalistica, è

<sup>79</sup> M. C. Papini, *La desinenza in -ale: Paolo Volponi e Giacomo Leopardi*, in *Pianeta Volponi. Saggi e interventi* cit., p. 173. Papini, nello stesso studio, analizzando l'ascendenza leopardiana dei dialoghi, sottolinea come «ne *Le mosche del capitale* [...] 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). Per quel che riguarda poi il ricorso di Volponi al genere dialogico, Zinato mette in luce come le finalità satiriche e pedagogiche siano tratte dall'insegnamento delle *Operette morali* (cfr. E. Zinato, *Volponi* cit., pp. 90-91).

<sup>80</sup> Antonio Paghi individua la convergenza di reminiscenze letterarie nell'immagine della luna del dialogo e mette 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 Alcmane, 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» (R. Luperini, F. d'Amely, A. Paghi, *Moderno, postmoderno e allegoria nelle «Mosche del capitale»* cit., p. 97).

un espediente 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»<sup>81</sup>. È proprio attraverso il contrasto tra afflato lirico e smania di profitto che si esprime il rifiuto della letteratura a deporre le armi di fronte ad un progresso anti-umanistico e si afferma come il germe della poesia possa sopravvivere solo assumendo una posizione di linguaggio antagonista rispetto al discorso dominante.

#### 4. *Luna contro tecnologia: il discorso letterario come atto creativo e resistenziale*

Si è fin qui analizzato come i due poli in opposizione vengano definiti in ciascuno dei due testi e come la stratificazione di discorsi e significati vada tenuta in considerazione al fine di comprendere quale ruolo emblematico assegnino gli autori alla luna e alla sua nemesi tecnologica. Definite le forze in gioco, è possibile ora concentrarsi sul tipo di negoziazione messo in scena nelle due narrazioni e sulle sue implicazioni per quel che riguarda il ruolo delle tecnologie prese in esame. A tale fine, è utile rifarsi alle teorizzazioni del sociologo Bruno Latour intorno a ciò che egli definisce *actor-network system*<sup>82</sup>.

Latour parte della concezione secondo cui il sociale è in costante ridefinizione per via dei rapporti contestuali che legano ogni aspetto di cui tale dimensione sociale è costituita. L'elaborazione della teoria dell'*actor-network system*, infatti, mira a rendere evidente come ciascun attore sociale non agisca all'interno di un sistema, ma sia egli stesso il sistema, il quale esiste come somma di relazioni tra gli attori sociali – il *network* – e la cui struttura è in perpetuo mutamento. Il concetto di *network* – che Latour spiega riprendendo quello di rizoma, elaborato da Gilles Deleuze e Félix Guattari – si fonda su una concezione performativa della società, che non esiste se non nella rete di scambi e tensioni che continuamente hanno luogo tra i diversi attori. Considerando ora che sia *Luna e Gnac* sia il dialogo de *Le mosche del capitale* presentano in termini letterari tale processo di negoziazione, è facile intuire come il pensiero di Latour possa servire alla

<sup>81</sup> P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., p. 6.

<sup>82</sup> L'approccio sociologico che va sotto il l'etichetta di *actor-network theory* – o ANT – è stato sviluppato a partire dalla metà degli anni Ottanta da Bruno Latour, Michel Callon, e John Law, all'epoca affiliati con il Centre de Sociologie de l'Innovation di Parigi, e sostiene la necessità di una lettura congiunta di aspetti sociali e tecnologici, nel rifiuto del determinismo culturale e tecnologico. Sebbene non vi sia uno scritto programmatico a cui far risalire la nascita di questa teoria, il primo studio in cui Latour utilizza il concetto di *actor-network theory* è il volume del 1987 *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society* (B. Latour, Cambridge [Massachusetts], Harvard University Press). Per un compendio della *actor-network theory* e delle implicazioni di tale paradigma interpretativo, cfr. B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

loro interpretazione. Ci sono però due aspetti ulteriori che rendono il modello dell'*actor-network system* ancor più calzante per leggere i due testi.

In primo luogo, uno degli assunti fondamentali di questo approccio teorico è che, per capire come funzioni un sistema, sia necessario prendere in considerazione non solo gli attori umani, ma anche quelli tecnologici, secondo quello che Latour definisce «mixing humans and non-humans together»<sup>83</sup>. Nel tentativo di riarticolare il principio alla base della divaricazione tra scienze sociali e tecnologiche, egli 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, lo studioso dedica un intero articolo all'analisi del sistema di chiusura di una porta, in cui la scelta provocatoria dell'oggetto di 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 considerarsi alla stregua dei rapporti tra persone, al fine di stabilire le leggi che regolano la società. Per dimostrare come un meccanismo semplice quale il cardine in questione incida sui comportamenti sociali delle persone che lo utilizzano, Latour passa in rassegna una serie di casi: ad esempio, se la porta si chiude di scatto, per chi la utilizza sarà necessario imparare ad entrare velocemente per non esserne schiacciati; se si tratta di una porta antincendio molto pesante, l'ingresso sarà limitato a chi ha forza necessaria ad aprirla, escludendo così, ad esempio, bambini e persone invalide o debilitate. Oppure, una porta chiusa segnala la volontà di chi è nella stanza di non essere disturbato, mentre se lasciata semiaperta darebbe un segnale di disponibilità. All'oggetto-porta, dunque, vengono riconosciuti attributi che sembrerebbero propri dei soli esseri senzienti, come la capacità di imporre regole, mandare messaggi o di discriminare. Di conseguenza, il sistema che Latour individua ha come obiettivo di 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 primato morale, e insieme rifiutando ogni forma di determinismo tecnologico<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> L'espressione si trova nel titolo dell'articolo di B. Latour, *Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer* (in «Social Problems», III, 35, 1988, pp. 298-310). Sebbene Latour sia il solo autore dell'articolo, a volte esso si trova citato a nome di Jim Johnson, pseudonimo che, come spiega Latour in una nota, egli assume per dimostrare come il nome dell'autore di un testo sia un meccanismo a cui è possibile delegare una funzione, così come avviene nell'uso di ogni altra tecnologia, come ad esempio, dice Latour, nel caso in cui invece di avere un operaio a segnalare una zona di lavori in corso sventolando una bandierina, si deleghi la mansione ad un fantoccio meccanico (ivi, pp. 303-304).

<sup>84</sup> Afferma a tale proposito Latour: «If, in our societies, there are thousands of such lieutenants to which we have 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, so-

Sarebbe fuorviante sostenere che Calvino e Volponi avrebbero concordato con le posizioni di Latour riguardo il ruolo degli attori «non-umani» qualora ne fossero venuti a conoscenza. Tuttavia, è innegabile che i testi qui analizzati rivelino una profonda consapevolezza da parte di entrambi del ruolo sociale delle tecnologie, che non sono strumenti inerti nelle mani dell'uomo, ma incidono sull'organizzazione sociale e prescrivono norme di comportamento, che si tratti della luce al neon o del computer. I due testi possono essere quindi interpretati quali istanze dell'*actor-network system* di Latour, in cui attori umani e non entrano in relazione e tentano di rinegoziare rispettivi ruoli e identità. Inoltre, un ultimo aspetto presente tanto nella teorizzazione del sociologo francese che nei due testi narrativi è la convergenza tra le categorie di «naturalità», «socialità» e «testualità», che per Latour vanno decostruite ed abolite perché falsano la nostra percezione del reale, negandone la sua natura ibrida<sup>85</sup>.

La stessa convergenza di piani è emersa in maniera speculare nell'analisi del ruolo che luna e attori tecnologici ricoprono nei due testi, in cui la prima porta su di sé il peso di una tradizione letteraria secolare – coniugando così i tratti di naturalità e testualità – e allo stesso tempo viene minacciata dal progresso tecnologico e dagli interessi economici che lo muovono, riscrivendo pertanto il naturale attraverso il sociale. È tuttavia nel modo in cui viene valutata tale convergenza di piani che deve essere ricercata una delle differenze essenziali che allontanano l'elaborazione di Calvino da quella di Volponi, ed è possibile, anche in questo caso, riferirsi a Latour, il quale individua due opposti atteggiamenti di fronte alla presa di coscienza della natura ibrida del reale, che egli chiama *work of translation* e *work of purification*<sup>86</sup>. Il lavoro di traduzione, che, come si vedrà, è quanto attua Calvino in *Luna e Gnac*, dipende dall'accettazione della natura mobile e multiforme del reale, mentre lo sforzo di purificazione, esibito nel dialogo volponiano, si oppone all'ibridazione e punta a ristabilire la distinzione tra le tre categorie di natura, testo e società. È da questi presupposti teorici che ci si accinge a leggere i due testi intendendoli come la resa in letteratu-

ciability are not properties of humans but of humans accompanied by their retinue of delegated characters» (B. Latour, *Mixing Humans and Nonhumans Together* cit., p. 310).

<sup>85</sup> Per esemplificare come queste tre categorie falsino la percezione della realtà Latour ricorre all'esempio del problema del buco dell'ozono, i cui effetti sono connessi al mondo naturale, ma anche alla società che lo ha provocato e ne è affetta; inoltre, la rappresentazione mediatica e le campagne politiche ad esso connesse dimostrerebbero come anche una questione tanto concreta esibisca una sua natura discorsiva. Il sociologo scrive infatti: «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?» (B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, Éditions La Découverte, 1991, p. 15).

<sup>86</sup> 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.

ra di quel processo di negoziazione che mira ad indagare i confini tra umano e tecnologico, naturale e sociale.

Lo spazio di cielo a cui guardano Marcovaldo e i suoi famigliari si configura come il terreno di scontro in cui le tre categorie perdono i propri tratti oppositivi e si intrecciano, invece, nel processo di riarticolazione dell'identità della luna e del segnale al neon i quali, in quest'ottica, appaiono sempre meno riconducibili alla dicotomia natura-cultura, nonostante l'opposizione categorica che sembra aprire, anche visivamente, il racconto: «La notte durava venti secondi, e venti secondi il GNAC»<sup>87</sup>. Il cielo stellato che il manovale 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 si ritrovi, nella raccolta del *Marcovaldo*, negli *incipit*, a creare un'atmosfera convenzionale e vagamente stucchevole, poi ribaltata in maniera formulare dall'avvenuto distruttivo di un qualche segno della modernità<sup>88</sup>. Questo sguardo lirico e ingenuo non coincide ovviamente con il punto di vista calviniano, ma si tratta di un indiretto libero attraverso cui è presentato al lettore l'«occhio poco adatto alla vita di città»<sup>89</sup> di Marcovaldo. Fin dall'inizio, dunque, il contrasto non si costituisce tra immediatezza della natura quale entità esterna e immutabile – a

<sup>87</sup> I. Calvino, *Luna e Gnac* cit., p. 1132.

<sup>88</sup> Sul rapporto tra la scrittura calviniana in *Marcovaldo* e la tradizione della poesia pastorale e idillica, cfr. Angela M. Jeannet, *Survivors, or the Pastoral Denied*, in A. M. Jeannet, *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon: Italo Calvino's Storytelling*, Toronto, Toronto University Press, pp. 65-100. Jeannet analizza come il linguaggio di Marcovaldo, soprattutto negli indiretti liberi a cui si è fatto riferimento, sia caratterizzato da un vocabolario aulico e immagini liriche che volutamente stabiliscono 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» (ivi, p. 71).

<sup>89</sup> I. Calvino, *Marcovaldo* cit., p. 1067. 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»*, in «Annali di Italianistica», 9, 1991, p. 219). Sul rapporto tra Calvino e il personaggio 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» (C. Segre, *Riflessioni sul punto di vista*, in *Italo Calvino. Negli anni Sessanta*, Roma, Ponte Sisto, 2012, p. 359).

meno di catastrofi ambientali dovute alla modernità – e l'ambiente urbano delle insegne pubblicitarie, colonia dell'artificio dei nuovi media. Il cielo notturno diventa invece 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. A tal proposito, nell'ambito della teoria dell'*actor-network system*, Latour spiega come il processo d'iscrizione sia cruciale per la percezione e il ruolo che un certo attore assume nell'ambito del sistema:

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<sup>90</sup>.

Il processo d'iscrizione che la tradizione letteraria ha operato nell'immagine lunare per secoli impone 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. Quest'ultima è però solo apparente, dal momento che il potere evocativo di tetti al chiaro di luna e di cieli stellati, oggetto per secoli di poesia, è il risultato di immagini che non descrivono semplicemente il paesaggio, ma lo plasmano. Il concetto che il personaggio ha della natura, inoltre, non deriva da un'esperienza diretta di essa, poiché risulta 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 raccolti per strada di cui non ha saputo riconoscere la natura velenosa, 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 nei pascoli montani sono provati del tutto fuorvianti dall'esperienza diretta 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 la natura sia per Marcovaldo un'immagine mentale, frutto di un'educazione letteraria, a cui il protagonista si appella nel tentativo di far fronte ai cambiamenti imposti dalla modernità e dal paesaggio urbano. Ancor più, aggiunge Jeannet, la falsa memoria che il personaggio ha della vita rurale proviene dalla sua frequentazione letteraria, dalla quale ha appreso l'amore per l'ambiente naturale, ma non la sapienza contadina necessaria a rapportarvicisi<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> B. Latour, *Mixing Humans and Nonhumans Together* cit., p. 307.

<sup>91</sup> Scrive a questo proposito Jeannet: «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

Il valore linguistico assunto dallo spazio urbano è evidente nello sforzo interpretativo compiuto dal personaggio, che tenta di leggere segni a lui sconosciuti sulla base del raffronto tra letteratura e vita reale. Ancor più significativamente, essendo 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 con chiarezza nei racconti che affrontano in maniera più esplicita il suo rapporto con l'ambiente cittadino, come è il caso de *La città smarrita nella neve* e *La città tutta per lui*. In questi testi lo spazio urbano, nel primo a causa di una forte nevicata, nel secondo per via dell'esodo estivo, è svuotato dei segni che abitualmente impongono a Marcovaldo una precisa lettura e, quindi, una serie di comportamenti compatibili con la vita moderna. 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, mentre ne *La città tutta per lui* l'assenza completa di traffico permette a Marcovaldo di impossessarsi dello spazio e di cercare «l'affiorare di una città diversa»<sup>92</sup>.

L'atto della lettura, reso difficile dall'intellegibilità delle regole del vivere moderno, domina invece un testo quale *La fermata sbagliata*, in cui l'antieroe calviniano, smarrito nella nebbia notturna, tenta di orientarsi seguendo i segnali luminosi di insegne, bar e lampioni, fino a trovarsi imbarcato su un aereo per Bombay, anche questa volta vittima degli effetti spiazzanti dell'illuminazione artificiale. Altro esempio è poi il già citato racconto *Il bosco sull'autostrada*, il cui umorismo si basa su un doppio errore di valutazione, prima dei figli di Marcovaldo, i quali scambiano per un bosco una selva di cartelloni pubblicitari, e poi del poliziotto Astolfo, che prende il protagonista, arrampicato con una sega in pugno, per una delle figure dipinte sul tabellone.

I tentativi comicamente fallimentari di Marcovaldo nell'imporre la sua impronta sullo spazio urbano, così come nell'interpretarne i segni, non celano, tuttavia, un'opposizione monolitica tra l'ostile realtà della città e la creatività sognatrice del personaggio. Al contrario, la raccolta punta ad un'equiparazione tra vita e atto della lettura da un lato, e tra spazio della città e della scrittura dall'altro, metafora esplicitata in chiusura dell'ultimo racconto, in cui un leprotto si mette al riparo dal lupo confondendosi in una distesa innevata, bian-

for an obsessive but inevitably unsuccessful pursuit» (A.M. Jeannet, *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon* cit., p. 71).

<sup>92</sup> I. Calvino, *Marcovaldo* cit., p. 102. Per l'analisi del ruolo di Marcovaldo quale 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 A. J. Tamburri, *Semiotics of 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*, in «Quaderni d'italianistica», XI, 1, 1990, pp. 72-84.

ca come una pagina e, sparendo l'animale e le sue orme, finisce così anche il libro: «È qua? è là? no, è un po' più in là? Si vedeva solo la distesa di neve bianca come questa pagina»<sup>93</sup>.

La stessa funzione creativa connaturata all'atto interpretativo si ritrova in *Luna e Gnac*. Qui i protagonisti, partendo dalle proprie convinzioni personali, non valutano semplicemente lo scontro tra luna e scritta al neon a cui assistono, ma, attraverso le connessioni create dalla loro lettura, ne ridisegnano natura e significato. Se per Marcovaldo l'opposizione naturale-artificiale è lampante nella sua tragicità, per i due figli più piccoli luna e insegna pubblicitaria, entrambe luci nel buio, sono essenzialmente la stessa cosa. Analogamente, i rudimenti di astronomia che il padre tenta di dispensare sono subito recepiti dai bambini, che però applicano quanto imparato in maniera indistinta alla luna e alla scritta al neon, chiedendo a Marcovaldo se il cognac è calante, vista la gobba a levante della «c», o quale ditta si sia occupata di installare la luna<sup>94</sup>. Così come per il padre è la tradizione poetica ad informare la lettura del cielo notturno, allo stesso modo per i figli a fare da filtro alla comprensione dello spazio circostante è la loro educazione, in questo caso non solo digiuna di un contatto diretto con la natura – come per Marcovaldo – ma anche di letture che mantengano viva la conoscenza libresca dell'ambiente naturale.

Che non esista la possibilità di alcuno spazio incontaminato dai segni e quindi pre-culturale è convinzione salda in Calvino ben al di là della riflessione sviluppata nel *Marcovaldo*. Dimostrazione di ciò è l'intervento critico *Mondo scritto e mondo non scritto*, di quasi tre decenni posteriore alla raccolta, in cui quanto espresso a livello narrativo nei racconti è elaborato con grande chiarezza critica:

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<sup>95</sup>.

Proprio il saper riconoscere il carattere testuale dello spazio cittadino è quanto manca a Marcovaldo, che appoggia i figli nel sabotaggio del neon a colpi di fionda, illudendosi di poter annullare i segni della città e di ritornare ad una di-

<sup>93</sup> I. Calvino, *I figli di Babbo Natale*, in I. Calvino, *Marcovaldo* cit., p. 1182.

<sup>94</sup> Cfr. I. Calvino, *Luna e Gnac* cit., p. 1134.

<sup>95</sup> I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* cit., p. 1869.

mensione vergine e «naturale». Spento il *Gnac*, il protagonista si sente finalmente sollevato da quello sforzo interpretativo in cui solitamente fallisce:

Il buio che ora regnava all'altezza dei tetti faceva una barriera oscura che escludeva laggiù il mondo dove continuavano a vorticare geroglifici gialli e verdi e rossi, e ammiccanti occhi di semafori, e il luminoso navigare dei tram vuoti, e le auto invisibili che spingono davanti a sé il cono di luce dei fanali<sup>96</sup>.

Anche questa soluzione, però, non sarà vincente, come emerge con amara evidenza nel prosieguo del racconto, quando Marcovaldo e figli diventano una pedina al servizio della ditta di liquori concorrente, che prima usa i bambini per eliminare dal mercato la Spaak e poi rimpiazza il *Gnac* con una scritta grande e luminosa il doppio. In un altro intervento critico del 1975 sulle difficoltà della vita cittadina, Calvino spiega come per farsi una vera idea di una città sia necessario «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»<sup>97</sup>. Si spiega così la caduta tragica di Marcovaldo che, volendo sfuggire la città senza tentare di comprenderne i meccanismi, ne diviene irrimediabilmente vittima.

Seppure Calvino presenti l'ingenuità di Marcovaldo in modo da suscitare solidarietà e compassione nel lettore, il fine del racconto non è certo quello di sposare le posizioni del manovale, quanto invece di mostrare la molteplicità delle reazioni dei membri della famiglia di fronte all'intermittenza di luci nel cielo notturno, ponendo l'attenzione sulla centralità del soggetto nella definizione del ruolo sociale attribuito al nuovo medium. Ciò si può notare fin dalle prime battute del racconto:

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,

<sup>96</sup> I. Calvino, *Luna e Gnac* cit., p. 1136.

<sup>97</sup> I. Calvino, *Gli dèi della città*, in «Nuovasocietà», 67, 15 novembre 1975, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., I, p. 346.

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 [...]»<sup>98</sup>.

Nella descrizione corale delle diverse reazioni suscitate dall'alternanza di luna e *Gnac*, il cielo notturno viene ad essere lo spazio in cui ogni personaggio proietta la propria immagine di sé, mentre i significati che ciascuno legge nelle due luci in contrasto dipendono dal 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 esagerandone i tratti a fini sarcastici<sup>99</sup>. Flordiligi, che 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 Carolyn Marvin definisce «electric reconfiguration of romantic courtship»<sup>100</sup>, 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 quindi 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 che esulano dalle sue caratteristiche di mezzo tecnologico. Isolina e i due fratelli minori – al contrario di

<sup>98</sup> I. Calvino, *Luna e Gnac* cit., pp. 1133-1134.

<sup>99</sup> Anche il nome di questi due figli di Marcovaldo, così come di tutti gli adulti della raccolta, richiama, 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 del 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, Domitilla, Flordiligi) 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 environment» (F. Ricci, *Difficult Games: A Reading of «I racconti» by Italo Calvino*, Waterloo [Ontario, Canada], Wilfrid Laurier University Press, 1990, p. 34).

<sup>100</sup> C. Marvin, *When Old Technologies Were New* cit., p. 70. Marvin utilizza questa espressione analizzando l'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 era possibile ascoltare le conversazioni, fosse di grande imbarazzo per gli innamorati che desideravano avere intime conversazioni telefoniche e quindi ne influenzava le interazioni.

Flordiligi e Marcovaldo, che 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 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 chiaramente statunitense.

Anche per la madre Domitilla il *Gnac* ha una valenza positiva, ma per opposte ragioni rispetto a quelle dei figli: la luce al neon, per lei, non evoca atmosfere eccitanti e mondi lontani, ma serve a rendere più sicuro, casalingo, addomesticato il cielo notturno, eliminando il tratto della naturalità, che per lei equivale ad una minaccia:

Domitilla, la madre, a ogni spegnersi della notte pensava: «Ora i ragazzi bisogna ritirarli, quest'aria può fare male. E Isolina affacciata a quest'ora è una cosa che non va!» Ma tutto poi era di nuovo luminoso, elettrico, fuori come dentro, e Domitilla si sentiva come in visita a una casa di riguardo<sup>101</sup>.

L'astro lunare, dunque, è continuamente risemantizzato a seconda del soggetto che lo guarda e della particolare interpretazione del *Gnac* che gli viene opposta. Ma più ancora che la tecnologia, è il tornaconto economico che cancella la luna dal cielo notturno a sottolineare che, come messo in evidenza per Volponi, non sono gli attori tecnologici di per sé, ma l'ideologia che ne guida lo sviluppo ad avere effetti deleteri sull'ambiente. Il racconto si conclude, infatti, 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»<sup>102</sup> installata della ditta concorrente, al cui successo hanno attivamente collaborato Marcovaldo e famiglia. Sebbene il protagonista sia certo vittima della propria dabbenaggine, non sarebbe accurato considerarlo del tutto inconsapevole. Anche riguardo alla questione dello sfruttamento economico del paesaggio il racconto mette in scena come la sua valutazione dipenda dalle contingenze: se Marcovaldo è profondamente disturbato dal fatto che ad ogni accendersi

<sup>101</sup> I. Calvino, *Luna e Gnac* cit., p. 1134.

<sup>102</sup> Ivi, p. 1138.

dell'insegna al neon astri e «commerci terrestri»<sup>103</sup> vengano a confondersi, il suo primo pensiero, quando riceve la visita dell'agente pubblicitario che lui crede lavorare per la Spaak e quindi venuto a chiedere i danni, non è per la salvaguardia del cielo stellato, ma per il proprio portafoglio: «Siamo rovinati! Ci vogliono far pagare i danni! – pensò Marcovaldo e già si mangiava i figli con gli occhi, dimentico dei suoi rapimenti astronomici»<sup>104</sup>. Di conseguenza, il contratto che firma con l'agente, per cui si impegna a sabotare l'insegna al neon notte dopo notte, non è semplicemente il segno della sua avversione per la colonizzazione del cielo da parte delle ditte pubblicitarie, ma anche della diversa valutazione che dello sfruttamento economico fa Marcovaldo a seconda dell'impatto che esso ha sulla sua famiglia. Non si intende qui sostenere una lettura del personaggio come di traditore della causa anticapitalistica, essendo tale prospettiva totalmente assente nella raccolta, quanto mostrare come anche il ruolo delle agenzie pubblicitarie sia interpretato da Marcovaldo in maniera sempre diversa, a seconda del contesto.

Chiude così il racconto un senso di sconfitta che, seppur espresso in tono lieve ed ironico, non è possibile negare appellandosi alla natura discorsiva di una realtà in cui tutto si riduce a gioco linguistico privo di fondamento etico. Tuttavia, quanto distanzia il personaggio Marcovaldo dal proprio autore, i quali sono accomunati dallo stesso bilancio amaro sulla sparizione del cielo stellato, è la diversa consapevolezza della stratificazione simbolica che grava tanto sul mondo naturale che sull'universo urbano. La comicità del personaggio 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 regressivo del proprio personaggio, si rivela più aperta e sfumata non per relativismo, ma per la consapevolezza della natura linguistica del reale, che esclude ogni manicheismo. Guido Almansi rileva come, nonostante il contrasto tra luna e insegna luminosa possa far credere ad uno scontro frontale tra i due termini, esista tuttavia un elemento spurio che egli definisce «fattore GNAC», ossia la scelta di introdurre il particolare della scritta luminosa di cui la famiglia vede solo le ultime lettere. Tale elemento secondo Almansi sarebbe spia della scelta da parte di Calvino di costruire il racconto secondo una struttura anti-binaria e anti-simmetrica che preservi «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»<sup>105</sup>.

Il rifiuto di una simmetria che regolamenti mondo e lingua, al di là della trovata narrativa comica e destabilizzante del «fattore GNAC», emerge dal più com-

<sup>103</sup> Ivi, p. 1135.

<sup>104</sup> Ivi, p. 1137.

<sup>105</sup> Guido Almansi, *Il mondo binario di Italo Calvino*, in «Paragone», XX, 258, agosto 1971, p. 106.

plesso processo di ibridazione di piani sui cui è costruito il testo e che è possibile ricondurre, come già visto, al *work of translation*. Se il processo di traduzione mira quindi a connettere natura e cultura, creando appunto attori ibridi che illuminino la complessità del sistema, il polo opposto della purificazione istituisce invece, 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.

A quest'ultimo concetto 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, assai lontani dalla corallità del racconto calviniano. 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»<sup>106</sup>, sarebbe tuttavia fuorviante attribuire alla scrittura de *Le mosche del capitale* quello stesso desiderio di contaminazione sempre vivo, invece, in Calvino. Alla base della poetica volponiana va riconosciuta la fiducia nella nominabilità del reale da parte della letteratura sulla base di «una pienezza di significato, una totale aderenza all'oggetto rappresentato»<sup>107</sup>, adesione che viene incrinata dalla testualizzazione del reale. Nell'ambito di una lettura dell'esistente che si strutturi secondo la purificazione tra i piani distinti di natura e società, Volponi affida 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<sup>108</sup>.

Per lo scrittore, la «verginità naturale» menzionata da Zinato non si configura, dunque, come valore metastorico e incorruttibile, a cui opporre la realtà

<sup>106</sup> E. Zinato, *Paesaggio, animalità e utopia nelle prose di Volponi*, in P. Volponi, *Del naturale e dell'artificiale* cit., p. 14.

<sup>107</sup> 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» (E. Ferrero, *Prefazione*, in E. Marongiu, *Intervista a Paolo Volponi* cit., p. 9).

<sup>108</sup> E. Marongiu, *Intervista a Paolo Volponi* cit., p. 15.

degradata della modernità tecnologica. La crisi denunciata dall'autore, invece, si apre in conseguenza dell'annullamento di qualsiasi scontro aperto e dicotomia, poiché il dominio dell'artificiale ha come fine il depotenziamento di ogni dialettica che, per un'intellettuale marxista quale Volponi, è alla base di uno sviluppo razionale della società. A tal proposito, in una recensione alla raccolta di saggi *Crisi della ragione* curata da Aldo Gargani<sup>109</sup>, egli rilevava polemicamente come il rifiuto della ragione dialettica sartriana, su cui si fondava l'impianto teorico del volume, fosse nella sua opinione frutto di un errore di valutazione e cessione al ricatto del capitale. Ciò che contestava ai filosofi del pensiero debole era l'accomunare la finta razionalità del pensiero capitalista – che anche l'autore giudicava come «una tetra parodia della vecchia ragione illuministica e borghese fondata su un bisogno e su un progetto di libertà»<sup>110</sup> – e la logica dialettica *tout court*. A distanziare irrimediabilmente Volponi da un approccio post-moderno e decostruttivista era la convinzione che il pensiero dialettico di base marxista rimanesse strumento imprescindibile di analisi critica, che consentiva di smascherare quella che egli chiamava «pseudo razionalità»<sup>111</sup> e di ristabilire un legame concreto e non mistificante con il reale<sup>112</sup>. La ragione dialettica assolveva perciò alla stessa funzione della poesia francescana, capace di stabilire e trovare valori che mettessero in relazione uomo e mondo. L'opposizione dicotomica ricercata da Volponi non significa irriducibilità dei due termini nel senso negativo di mancanza di contatto, bensì costituisce l'elemento che permette la comunicazione e, di conseguenza, la creazione di discorso, poetico e razionale, ossia quel «conflitto di bene» evocato riguardo al *Cantico delle creature*. Tale

<sup>109</sup> *Crisi della ragione. Nuovi modelli nei rapporti tra sapere e attività umane*, a cura di Aldo Gargani, Torino, Einaudi, 1979. Riguardo all'impianto teorico della raccolta, Pierpaolo Antonello individua i tratti generali attorno a cui essa si struttura nella «crisi dei fondamenti» o delle «grandi narrative» per cui non si dà nessuna fondazione unica, ultimativa 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 della differenza, moltiplicando le forme attraverso cui il sapere può essere veicolato, forme che appaiono ora polimorfe e instabili» (P. Antonello, *Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo* cit., p. 306).

<sup>110</sup> P. Volponi, *La ragione immobile*, in P. Volponi, *Scritti dal margine* cit., p. 76.

<sup>111</sup> Ivi, p. 76.

<sup>112</sup> Scriveva infatti Volponi nella recensione al volume curato da 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» (ivi, p. 77).

opposizione dialettica è ciò che dà avvio al lavoro di purificazione, ovvero, per Volponi, quanto garantisce la distanza tra uomo e natura che genera e giustifica la parola poetica.

Il conflitto denunciato ne *Le mosche del capitale*, invece, contrappone al soggetto il mondo dell'artificiale, del capitale, della tecnologia, negando 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 referente e utilità sociale trasformandosi nell'ecolalia di piante e oggetti parlanti e dando luogo a una crescita ipertrofica di significanti in assenza di significato, esemplificata da Volponi nella mimesi del vuoto lessico aziendale. È vero che nel romanzo la natura – ipostatizzata nell'immagine di pappagalli e piante parlanti, degradati a oggetti d'arredo – non si costituisce più quale forza positiva e rigeneratrice, come accadeva ne *Il pianeta irritabile*, ma ciò è dovuto alla sostituzione del naturale con l'artificiale, non a una sfiducia nel primo termine da parte dell'autore. Permane, difatti, un vitalismo di fondo, sia esso incarnato dal personaggio dell'operaio Tècraso che, seppur destinato alla sconfitta, persiste nel tentativo di ristabilire un rapporto vero tra i compagni e tra essi e la fabbrica, o dalla luna del dialogo, il cui astrarsi dalle logiche del capitale ne fa l'estremo baluardo di resistenza contro l'avanzata dell'artificiale. Pur 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»<sup>113</sup> – e, tuttavia, ne compiangere il destino di frustrazione a cui sono condannati: «Vedo come spasimano e crescono le loro città, [...] come dormono e sfrigono»<sup>114</sup>. La luna del dialogo, in opposizione alla caducità umana, definisce se stessa come «un principio e uno specchio»<sup>115</sup>, a ribadire la propria assenza di corpo celeste, parte di un ordine naturale che, se può essere sovvertito e degradato dalla logica del capitale, rimane realtà ontologica da cui partire nel processo di negazione operato dall'artificiale. La sua funzione di specchio, invece, può essere spiegata prendendo in considerazione la natura discorsiva che le è attribuibile, poiché l'uomo nel contemplare la luna, la cui immagine rimanda a tutti i discorsi e le rappresentazioni che la civiltà ha sviluppato intorno ad essa nei secoli, può riconoscerci se stesso e la propria storia. Inoltre, a definire tale funzione di specchio contribuisce anche il *topos* letterario dell'uomo che confida all'astro lunare i propri pensieri e desideri, nella consapevolezza del solipsismo del gesto.

<sup>113</sup> P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., p. 79.

<sup>114</sup> Ivi, p. 80.

<sup>115</sup> Ivi, p. 79.

Il calcolatore, tuttavia, possiede a sua volta la capacità di riflettere immagini e discorsi, come riconosce la luna stessa: «mi sembri anche tu pallido, nell'ordine dello specchio»<sup>116</sup>. Sebbene l'attribuzione della medesima funzione al computer aziendale non venga giustificata nell'ambito del dialogo, è possibile ricondurre tale convergenza tra i due interlocutori alla loro natura mediale. Essi, però, divergono per quel che riguarda la rispettiva etica della rappresentazione: il calcolatore non solo oppone al linguaggio vago e somnesso della luna la propria fiera precisione nel presentare dati ed evidenze, ma inverte anche il rapporto di rispecchiamento che garantisce la lingua letteraria dell'astro notturno. Se la parola poetica armonizza mondo e soggetto, facendosi strumento di conoscenza, 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<sup>117</sup>.

Nonostante la maggioranza degli uomini sia sottomessa al disegno portato avanti dal calcolatore per ammissione dello stesso, vi è una ristretta cerchia – in questo contesto i manager aziendali come Astolfo<sup>118</sup> – per cui il calcolatore mantiene una funzione strumentale. Anche nei confronti di questa élite, tuttavia, permane l'aberrazione per cui l'applicazione delle scoperte in campo informatico non è messa a servizio della produzione di linguaggi che rendano possibile un reale scambio tra uomo e mondo, ma diventa strumento attraverso cui il potere si perpetua e autoconserva. Ciò è spiegato efficacemente in un artico-

<sup>116</sup> Ivi, p. 81.

<sup>117</sup> Ivi, pp. 80-81.

<sup>118</sup> È interessante notare come in due libri in cui la luna ha tanta rilevanza simbolica quali *Marcovaldo* e *Le mosche del capitale* sia presente un personaggio di nome Astolfo che, in quanto espressione della razionalità e della legge, contrasta le divagazioni dei protagonisti. In Calvino, Astolfo è il poliziotto che ha il compito di sanzionare i comportamenti *ex lege* di Marcovaldo, in Volponi è il presidente dell'azienda per cui lavora Saraccini ed ha la funzione di bloccarne sul nascere i progetti riformisti.

lo del 1983, scritto in conseguenza dell'annuncio da parte di alcuni ricercatori del MIT dell'imminente realizzazione di un calcolatore in grado di simulare reazioni e processi cognitivi simili a quelli umani. Qui Volponi immaginava come tale computer prendesse le sembianze di un cane, docile e sottomesso al capitale che ne aveva 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, Harward, 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»<sup>119</sup>.

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 postindustriale. Tali caratteristiche lo pongono quindi in contrasto con la funzione mediale che la luna, con i suoi attributi di poeticità, rappresenta. Attraverso la sovrapposizione tra universo culturale e tecnologico, genere fiabesco e discorso del potere, Volponi, nel passo sopra citato, delinea 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.

Nella capacità di sublimazione del dato reale nell'immaterialità vuota delle informazioni che trasmettono, 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 individuato in anni precedenti da McLuhan. Questi mette in parallelo la funzione del denaro e del linguaggio scritto nella società contemporanea dell'egemonia tecnologica:

[...] il denaro è una metafora, un biglietto, un ponte. Come le parole e il linguaggio, è anche un magazzino di lavoro, capacità ed esperienze cui ha contri-

<sup>119</sup> P. Volponi, *Le bambole di un Natale prossimo venturo*, in «L'Unità», 29 dicembre 1983, ora, con titolo mutato in *Cane artificiale*, in P. Volponi, *Del naturale e dell'artificiale* cit., pp. 187-188. Si noti come, similmente a quanto avviene nel già citato articolo *Elogio dei lupi*, Volponi scelga qui di accostare una fiaba tradizionale alle nuove e preoccupanti frontiere dello sviluppo tecnologico, allo scopo di mettere in evidenza come anche un luogo rassicurante qual è la letteratura per bambini non sia al riparo dai mutamenti in corso.

buito tutta la comunità. [...] Oggi [...] nell'organizzazione sociale e nell'esperienza personale il fattore visivo assume importanza sempre minore, e il denaro incomincia ad essere sempre meno un mezzo per immagazzinare o scambiare lavoro. L'automazione, che è elettronica, non simboleggia tanto il lavoro fisico quanto la conoscenza programmata. Man mano che il lavoro è sostituito dal puro movimento d'informazione, il denaro come magazzino del lavoro si fonde con le forme informazionali del credito e con la *credit card*<sup>120</sup>.

È proprio la messa in crisi della funzione metaforica di linguaggio e denaro, e più precisamente della loro natura di intermediari tra soggetto e realtà esterna, che ne *Le mosche del capitale* è imputata al calcolatore e, più in generale, ai processi di automazione come strumenti attraverso cui si attua il dominio del capitale. L'automazione elettronica che nella formulazione di McLuhan guida i movimenti di denaro scioglie quest'ultimo dalla sua funzione di mezzo attraverso cui si attua uno scambio sì simbolico, ma che coinvolge elementi concreti come 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, è additato 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 impone agli operai è affidata a Tècraso, forse unico personaggio all'interno del romanzo a non essere compromesso dalla logica del capitale<sup>121</sup>. In uno dei frequenti indiretti liberi del volume l'uomo analizza il passaggio dalla dimensione dell'officina, in cui l'operaio era consapevole delle proprie competenze e appartenenza di classe grazie al contatto diretto con l'ambiente della fabbrica e con gli altri lavoratori, a quella dell'azienda altamente automatizzata, in cui l'operaio perde 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 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<sup>122</sup>.

<sup>120</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* cit., pp. 154-156.

<sup>121</sup> 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» (E. Zinato, *Volponi* cit., p. 85).

<sup>122</sup> P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., pp. 130-131.

Il mondo dell'officina, nelle parole di Tècraso, aveva il vantaggio di restare immune dal processo di ibridazione che invece è causa di quel collasso della realtà e del principio dialettico che la ordina, poiché all'operaio era ancora dato di distinguere tra fabbrica, sindacato e direzione aziendale, ovvero tra aspetti diversi che strutturavano la sua identità di lavoratore e soggetto politico. L'automazione del lavoro, pertanto, è denunciata perché espressione di quel dominio della tecnologia priva di scienza che non ha come obiettivo la liberazione dell'uomo da mansioni faticose e ripetitive, ma è strumento attraverso cui si impone l'irrazionalità irrazionale della società capitalistica.

Alle stesse conclusioni riguardo l'impatto della tecnologizzazione sul lavoro di fabbrica giunge anche il personaggio di Saraccini, per mezzo del quale Volponi dà voce alla sua personale frustrazione accumulata nel corso delle esperienze all'interno del mondo industriale italiano. Saraccini sceglie di mettere in versi la propria denuncia, scrivendola sul retro di un documento che contiene una sua proposta di riforma gestionale, inascoltata perché troppo progressista, ponendo concretamente a contrasto 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...<sup>123</sup>

<sup>123</sup> Ivi, p. 55. È da rilevare come la riflessione di Volponi intorno al mutamento della condizione operaia in conseguenza della crescente automazione sia perfettamente speculare alle analisi che in quegli anni si sviluppavano all'interno di Autonomia Operaia, di cui faceva parte il figlio dell'autore, Roberto. Sebbene non vi siano dati per affermare con certezza che Volponi venne a contatto con tali discorsi critici attraverso il figlio, l'ipotesi non è tuttavia da scartare. Stando alle informazioni che si trovano sul sito del Fondo Roberto Volponi, parte dell'Archivio Primo Moroni di Milano, sarebbe stato infatti il figlio a suggerire la scelta del montaggio fotografico di John Heartfield, celebre per la sua satira feroce del regime nazista, per la copertina de *Le mosche del capitale*. L'opera di Heartfield, che rappresenta tre uomini d'affari abbarbicati su un'impalcatura, non si prestava solamente ad esprimere la satira contro il neocapitalismo portata avanti dal romanzo, ma era già servita ad impaginare un libro di contenuto simile. Il fotomontaggio, infatti, era stato realizzato nel 1931 per la prima edizione tedesca del romanzo dell'americano Upton Sinclair, *Mountain City* (Lipsia, Bernhard Tauchnitz, 1930), in cui si narra la storia di un giovane senza scrupoli che, sfruttando le falle del sistema capitalistico, diviene un magnate del petrolio. A rendere ancor più esplicito il contenuto, la traduzione tedesca mutava poi il titolo in *So macht Man Dollars*, ovvero «è così che si fanno i soldi». Nel suggerire un'immagine che costruiva una così fitta rete di richiami è dunque possibile riconoscere un investimento da parte del figlio di Volponi nella genesi del romanzo, che rende non implausibile uno scambio tra i due anche per quel che riguarda il pensiero degli Autonomi.

È evidente come la lingua poetica di Saraccini divenga testo a fronte rispetto al linguaggio dell'artificiale e dichiarare la propria forza oppositiva, seppure residuale, di fronte al processo di smaterializzazione del reale. Quanto tenta il personaggio è speculare all'operazione compiuta da Volponi attraverso la scrittura del romanzo, che dichiara anacronistico nel mondo del dominio del capitale – «Non c'è proprio niente da raccontare. Non c'è più Madame Bovary. Ci sono le categorie sessuali, i prodotti farmaceutici, letterari, cinematografici, dietetici, comportamentali, obbligativi»<sup>124</sup> – ma, allo stesso tempo, ne riafferma il potenziale espressivo attraverso l'atto creativo. Tale denuncia dello svuotamento del linguaggio viene ribadita anche dal personaggio di Tècraso che ricorda come, in tempi in cui il luogo di lavoro conservava ancora la dimensione artigianale dell'officina, egli avesse scritto una poesia dedicata alla fabbrica, «non per presunzione ma per verità e poi per commozione e poi per documento di riconoscimento», ma, aggiungeva, «non avrebbe davvero più alcun senso recitarla, perché solo a ripensarla anche da lontano mi sembra più vecchia di Garibaldi»<sup>125</sup>. Se, dunque, la letteratura 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 litania di negazioni, ultimo atto di resistenza sconsolata e rabbiosa davanti alla certezza della sconfitta:

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<sup>126</sup>.

In questo elenco si esprime proprio quell'indistinzione e collasso che è mancanza di senso, derivato 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 per Calvino in *Luna e Gnac*, ne viene a negare l'esistenza stessa: parole, macchine e denaro sono fini a se stessi, avendo perso la 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, ordina-

<sup>124</sup> P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., p. 123.

<sup>125</sup> Ivi, p. 132.

<sup>126</sup> *Ibidem*. Di nuovo, nel rifiuto del lavoro espresso dal personaggio di Tècraso riecheggiano le posizioni degli Autonomi e di Potere Operaio riguardo la necessità da parte della classe operaia, ma in generale di ciascun lavoratore, di sottrarsi ai meccanismi obbligati di produzione come ultima forma di protesta rimasta (cfr. Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp e il rifiuto del lavoro*, Milano, Edizioni Temporale, 2014; Ottone Ovidi, *Il rifiuto del lavoro. Teorie e pratiche nell'autonomia operaia*, Roma, Bordeaux, 2015).

rio o sublime che sia. L'arte è l'artificio dell'arte; il denaro del denaro; la produzione della produzione»<sup>127</sup>.

A fronte dell'apertura in Calvino verso una realtà ibrida e discorsiva, vi è ne *Le mosche del capitale* la volontà di attribuire alla stessa ibridazione la responsabilità politica di una duplice crisi di realtà e di linguaggio e l'individuazione di tale posizione è quanto permette di spiegare le forze in gioco nel dialogo tra luna e calcolatore. La convinzione che il progetto politico perseguito dal capitalismo industriale si servisse degli attori tecnologici per imporre la propria ideologia è dichiarata da Volponi in un articolo del febbraio 1983 dal titolo *È troppo disumano il computer quando fa il capo*, che anticipa le pagine de *Le mosche* in cui gli operai, spaesati ma soprattutto timorosi di perdere la propria autonomia, assistono all'installazione di circuiti di automazione. Come rilevato da Zinato, i due testi presentano notevoli consonanze tematiche e lessicali<sup>128</sup> e riflettono sul fatto che, sebbene tanto i robot che i capi sezione rappresentino l'autorità all'interno della fabbrica, la natura umana dei secondi li renda inerentemente migliori, in quanto permette uno scontro di classe e un'interazione che è invece negata nel rapporto tra operaio e macchina. Scrive a tale proposito 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<sup>129</sup>.

L'indifferenza della macchina non concede 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 guidata da Tècraso. Come avviene in molti degli snodi narrativi del romanzo, anche il gesto di ribellione dell'operaio, 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 giustifichi la sua reazione violenta. Tuttavia, la notizia della sua aggressione ai danni di due guardiani segue, senza nessuno stacco o digressione, le pagine che raccontano dell'installazione in fabbrica dei circuiti di automazione e delle reazioni spaesate e confuse degli operai, tanto da apparire da ciò istigata.

È interessante notare come, in risposta allo stesso processo di automazione del lavoro di fabbrica, Calvino, sempre nel 1956, pubblichi un racconto umori-

<sup>127</sup> P. Volponi, *Etna: natura e scienza*, in P. Volponi, *Del naturale e dell'artificiale* cit., pp. 173-174.

<sup>128</sup> Cfr. E. Zinato, *Introduzione*, in P. Volponi, *Scritti dal margine* cit., pp. 9-10.

<sup>129</sup> P. Volponi, *È troppo disumano il computer quando fa il capo*, in «Corriere della Sera», 18 febbraio 1983, ora, con titolo mutato in *Operai e robot*, in P. Volponi, *Scritti dal margine* cit., p. 125.

stico nel quale finge di ripercorrere le vicende del primo sciopero dei calcolatori contro gli operai, che immagina avvenuto in Minnesota. La protesta, al grido di «Macchine pensanti, pensate ad altro!»<sup>130</sup>, vede i computer rifiutarsi di mettere la propria capacità cognitiva a servizio del capitale e rivendicare l'autonomia di soggetti pensanti. Dopo un primo momento di scontro tra macchine e operai, 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»<sup>131</sup>. Mentre Volponi, nel suo articolo sull'impatto dell'automazione in fabbrica, concludeva sottolineando come, nonostante gli abusi di potere perpetrati dai capi reparto, questi, a detta degli operai, sarebbero stati comunque preferibili ai computer, in Calvino la sconfitta del padrone si attua invece proprio nella collaborazione tra uomo e macchina. È ovvio dal tono umoristico 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, dati gli stessi attori tecnologici e sociali, la moralità che la scrittura letteraria prescrive ai nuovi media non dipenda da una scelta cogente, ma sia percorso individuale che si sviluppa a partire dalla poetica personale degli autori.

Dipende perciò dal rapporto che Volponi istituisce tra letteratura e attori tecnologici la convergenza fra dato meccanico e discorso capitalistico. Quest'ultima ha come obiettivo 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 alcuna vittoria del naturale sull'artificiale e neppure alcuna accusa politica diretta allo strumento delle decisioni del capitale da parte dell'astro celeste. È sufficiente la semplice giustapposizione dei loro discorsi per rendere autoevidente l'aberrazione del dominio di una tecnologia asservita al potere, restituendo così alla parola letteraria, attraverso il processo di rimediazione, la capacità di connettere uomo e mondo.

##### 5. *Quale posto per la letteratura nella notte elettrica?*

Dimostrato come entrambi i testi affidino alla luna, in opposizione all'attore tecnologico, la funzione di evocare la tradizione letteraria al punto da divenirne figura metonimica, rimangono da analizzare le implicazioni di tale riflessione nella scrittura dei due autori. A livello infradiegetico entrambi i racconti presen-

<sup>130</sup> I. Calvino, *Gli automi*, in «Il Contemporaneo», 23 giugno 1956, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, p. 2244.

<sup>131</sup> Ivi, p. 2246.

tano la vittoria della tecnologia, che domina il cielo notturno e, in senso più generale, impone un modello etico per cui natura e poesia non sono che segni di arretratezza antieconomici: in *Luna e Gnac* la ditta Tomawak installa una scritta al neon tanto luminosa e imponente da impedire definitivamente a Marcovaldo la vista del cielo stellato e, quindi, le sue divagazioni poetico-astronomiche; nel dialogo de *Le mosche*, anche se il calcolatore non riesce ad avere l'ultima parola sulla luna, la quale si sottrae al dialogo esibendo sdegnosa superiorità, esso dimostra l'irrilevanza del linguaggio poetico in una società in cui l'interesse economico è unico metro di valutazione del progresso. Per la tradizione letteraria di cui la luna è emblema non vi è dunque spazio nella città elettrica e il processo di negoziazione agito nei due racconti sembrerebbe chiudersi con l'ammissione di una completa sconfitta di natura e poesia. Tuttavia, per comprendere la posizione di Calvino e Volponi riguardo all'impatto nella propria scrittura di tecnologie che si facevano strumento di un nuovo modello di sviluppo è necessario spostare l'attenzione dall'analisi dell'intreccio a quella stilistica.

Partendo dalla considerazione che tanto l'insegna luminosa che il computer assumono nei due testi una funzione mediale – essendo entrambi tecnologie impiegate per diffondere un messaggio –, è possibile constatare come essi si facciano portatori di un'etica della rappresentazione con la quale si trova di necessità a confrontarsi la scrittura dei due autori. Quanto, infatti, è investigato ad un livello più profondo da entrambi gli autori sono ruolo e potenzialità espressive della letteratura in un contesto comunicativo in cui nuovi attori tecnologici stavano riscrivendo il rapporto tra realtà e sua rappresentazione.

Per comprendere il processo di rimediazione della lingua letteraria metaforizzato nei due testi è utile tornare all'elaborazione dei suoi teorizzatori, Bolter e Grusin, i quali individuano nei poli dell'immediatezza e dell'ipermediazione i due principi estetici a cui vanno ricondotte le forme di rappresentazione da parte dei media<sup>132</sup>. Sebbene entrambe abbiano come fine quello di fornire una riproduzione più fedele ed esaustiva possibile del reale, l'immediatezza punta, attraverso una perfetta mimesi realistica, a nascondere i propri strumenti retorici per dare allo spettatore l'illusione dell'esperienza diretta, mentre l'ipermediazione esibisce tecniche e strategie rappresentative puntando a raggiungere la completezza attraverso stratificazione e complessità. La predilezione per l'immediatezza o l'ipermediazione, dichiarano Bolter e Grusin, dipende dal rapporto contestuale che lega ogni mezzo espressivo alla totalità dei linguaggi e costituisce, quindi, una presa di posizione insieme etica ed estetica rispetto alle strate-

<sup>132</sup> Cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media* cit. Gli 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).

gie dei media vecchi e nuovi rispetto a cui ci si vuole differenziare o conformare.

Il rifiuto di adottare una mimesi realistica per raffigurare lo scontro tra la luna-letteratura e i nuovi attori tecnologici può essere perciò letto come una presa di posizione da parte dei due autori rispetto alle strategie di rappresentazione adottate dall'insegna al neon e dal calcolatore<sup>133</sup>. Tanto *Marcovaldo* che *Le mosche del capitale* – e nello specifico il dialogo qui preso in esame – esibiscono un linguaggio ipermediato che dichiara in maniera esplicita la natura letteraria della rappresentazione. Calvino, lungi dall'aderire ad una poetica neorealista, denuncia apertamente la letterarietà dell'universo narrato e costruisce il racconto come una vignetta umoristica, a metà tra l'apologo e la *slapstick comedy*, i cui protagonisti hanno nomi altisonanti presi dall'epica cavalleresca, o, come Marcovaldo, si esprimono con un lessico convenzionalmente lirico. Tali scelte stilistiche non mirano a parodiare il linguaggio poetico, né sono conseguenza di una sfiducia da parte di Calvino nelle possibilità comunicative della letteratura, bensì vogliono mettere in evidenza che ogni rappresentazione, inclusa quella letteraria, è frutto di una presa di posizione e di una scelta di linguaggio e, quindi, non è mai immediata né innocente. Come per i figli di Marcovaldo, cresciuti in città, non vi è alcuna differenza essenziale tra la luna e il *Gnac*, poiché si tratta in entrambi i casi di oggetti luminosi nel cielo, così, in maniera meno paradossale, la mediazione operata dalla scritta pubblicitaria e dalla scrittura letteraria condividono per Calvino la stessa natura convenzionale. I famigliari di Marcovaldo, affacciati alla finestra come davanti ad uno schermo televisivo o alle quinte di un teatro, sono spettatori di due diverse *performance*, quella letteraria della luna e quella «elettrica» del *Gnac*, e proprio la descrizione delle interpretazioni che ne dà ciascun personaggio rende evidente la natura ipermediata delle due rappresentazioni.

La finestra riveste dunque solo in apparenza la funzione di spazio liminale tra soggetto e mondo, poiché per Calvino non esiste una soggettività che si confronti con una realtà ontologicamente salda e immutabile, ma ogni sguardo è un atto creativo in se stesso. Sebbene in anni lontani dall'elaborazione di *Luna e Gnac*, l'idea dell'uomo affacciato alla finestra come metafora del rapporto tra soggetto e mondo è rigettata anche dall'alter ego calviniano Palomar, per il quale la fusione con l'oggetto della propria osservazione non risponde a una strategia rappresentativa che abbia realizzato con successo la poetica dell'immediatezza ma, piuttosto, conseguenza del carattere testuale dello sguardo stesso:

<sup>133</sup> Papini, sottolineando l'estraneità dell'elaborazione letteraria dei due autori rispetto all'«astrazione nel limbo aristocratico del metalinguaggio», rileva tuttavia come approdo comune per essi sia 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» (M. C. Papini, *Paolo Volponi: il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 83).

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 volete che ci sia? [...] forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo<sup>134</sup>.

È la constatazione che non vi sia un fuori di sé da penetrare con le armi del linguaggio che porta Calvino a negare l'esistenza di una vera opposizione tra i discorsi della letteratura e quelli mediatici e pubblicitari di cui il *Gnac* è mezzo di diffusione, nel senso che non vi è nulla di essenzialmente diverso che differenzi le loro narrazioni: gli amori dei poemi cavallereschi evocati dall'immagine lunare non sono meno costruiti, più immediati, più veri, delle atmosfere da night club e film western che ispira il neon<sup>135</sup>. A distanziare il discorso letterario e quello mediatico vi è certo il fine economico del secondo, eppure, come già messo in luce, anche gli afflitti lirici di Marcovaldo finiscono per venire sfruttati con successo dalla ditta che vuole accaparrarsi una fetta di mercato e mandare in bancarotta la rivale. Con ciò non si vuole certo sostenere che lo scrittore negasse specificità alla letteratura, ma che ne riconoscesse la natura di linguaggio in mezzo ad altri linguaggi e rifuggisse dall'assegnare alla poesia i tratti della naturalità e ai nuovi linguaggi tecnologici quelli dell'artificio.

L'opposizione dicotomica tra lingua letteraria e discorso del capitale è invece quanto struttura la rappresentazione volponiana de *Le mosche del capitale*. Il particolare uso del genere dialogico a fini satirici non serve a mettere in scena uno scambio di posizioni da cui, a seguito del processo maieutico, emerge una riflessione conclusiva, ma presenta fin dalle prime battute una verità che il dialogo continua a ribadire, ossia la superiorità morale del corpo lunare, e quindi della lingua poetica, sul calcolatore, luogotenente del capitale. L'assunzione di una lingua ipermediata, che dichiara la propria natura letteraria attraverso il ricorso ad una narrazione allegorica e a personificazioni di oggetti inanimati<sup>136</sup>,

<sup>134</sup> I. Calvino, *Il mondo guarda il mondo*, in I. Calvino, *Palomar* cit., pp. 968-969.

<sup>135</sup> 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» (M. 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 Jeannot: «[...] 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)» (A.M. Jeannot, *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon* cit., p. 80).

<sup>136</sup> Il fine didattico e la funzione allegorica dei dialoghi de *Le mosche* sono messi in connessione da Zinato con il clima socio-politico dell'Italia postindustriale e con la diffusione dei nuovi media: «Una volta che l'economia mercantile, già nei primissimi anni Ottanta, s'impose, tramite i

ricopre pertanto nella poetica dell'autore un ruolo ben diverso da quello individuato per Calvino: Volponi attribuisce i caratteri dell'immediatezza al linguaggio del calcolatore, al cui discorso artificiale la letteratura può opporsi solo elaborando un'estetica opposta. Il computer, così come il cane robot citato, si propone come uno strumento inerte nelle mani dell'uomo, che si illude di dominare la macchina quando è invece schiavo dell'ideologia di cui essa è portatrice. Tale errore di percezione è conseguenza diretta dell'estetica dell'immediatezza assunta dal computer, che mira ad occultare il proprio ruolo coercitivo attraverso una perfetta mimesi che renda il mezzo trasparente. In breve, la realtà denunciata dal dialogo 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»<sup>137</sup>, e, nonostante ciò, l'uomo resta ignaro di tale sudditanza.

Risulta in tal modo evidente perché il rifiuto della mimesi realistica da parte di Volponi sia una scelta strategica per denunciare il processo di sostituzione del reale con l'artificiale. Sulla base del già menzionato principio di purificazione, le realtà separate di mondo e soggetto possono entrare in contatto – in un «conflitto di bene» – grazie a una parola letteraria che sappia mettere le cose di fronte all'uomo, rendendole nominabili e perciò vere. Al contrario, in un mondo in cui l'artificiale si è sostituito al naturale, il linguaggio che mette in contatto uomo e artificio è quello immediato del computer. Il mezzo elettronico si appropria così dell'etica dell'immediatezza, attraverso cui diffonde il discorso irrazionale del capitale e alla letteratura, pertanto, non resta che negarsi ad ogni rappresentatività, che è anche funzionalità ad un sistema di produzione alienante. La negazione della forma romanzo e di ogni rappresentazione letteraria, annunciata a più riprese nelle pagine de *Le mosche*, si giustifica proprio sulla base di questa rimediazione forzata a cui va incontro la scrittura volponiana<sup>138</sup>. La finalità satirica e invettivale della scrittura del volume, si noti, non ha come fine la riduzione al grado zero del linguaggio letterario, ma intende trasformarlo in strumento di antagonismo politico. Lo scopo 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*, 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» (E. Zinato, *Introduzione*, in P. Volponi, *Scritti dal margine* cit., p. 8).

<sup>137</sup> P. Volponi, *Le mosche del capitale* cit., p. 81.

<sup>138</sup> 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*» (M.C. Papini, *Paolo Volponi: il potere, la storia, il linguaggio* cit., p. 108).

*media*»<sup>139</sup>, una lingua che sia «fuori dalle convenzioni, che condanna, ricorda, critica, istruisce, propone; che non *descrive*, che non *coglie* ma trasfigura, urta, rompe»<sup>140</sup>. È un rapporto cogente quello che, secondo lo scrittore, connette lingua e realtà rappresentata, in virtù dell'essenza ontologica di quest'ultima: se tale realtà diviene dominio dell'artificiale, ogni sua rappresentazione mimetica si rivela linguaggio asservito all'ideologia capitalistica, ed ecco che, dunque, la letteratura, rompendo questa finzione, può tornare ad essere strumento di espressione e rappresentazione e non linguaggio auto-significante.

Quest'immagine di una lingua letteraria che ha il compito di «rompere» la realtà è in netto contrasto con la formulazione di Calvino, che pone la scrittura al centro di una rete di linguaggi «allo scopo di tener viva la comunicazione tra essi»<sup>141</sup>. In un sistema che dà valore all'ibridazione di contro alla purificazione, le connessioni che la lingua istituisce con la realtà esterna non sono mere rappresentazioni, ma atti creativi, giustificati non da una corrispondenza obbligatoria tra mondo scritto e mondo non scritto, ma dalla convinzione che non esista una realtà al di fuori della propria rappresentazione<sup>142</sup>. Fatte dunque salve le profonde differenze tra letteratura e lingua delle insegne luminose, Calvino concentra l'analisi sul sistema d'interazioni fra vecchi e nuovi media, al di là di ogni opposizione dicotomica e con l'obiettivo di indagare la funzione della propria scrittura nel mutato panorama della città elettrica.

Quella che sarebbe potuta apparire sulle prime come l'analisi letteraria di un'ovvia polarizzazione tra naturale e artificiale, tradizione lirica e prosaicità tecnologica, sottende, invece, un'indagine ben più profonda dell'impatto che il nuovo concetto di informazione, sviluppatosi in conseguenza delle innovazioni tecnologiche, veniva ad avere sulla definizione del rapporto tra realtà e sua rappresentazione, agli albori del boom economico in *Luna e Gnac* e nella società postindustriale nel dialogo volponiano. Nei due testi, non solo l'astro luna-

<sup>139</sup> Marino Sinisbaldi, *Il grande moloch Paolo Volponi*, in «Leggere: mensile culturale», 12, giugno 1989, p. 10.

<sup>140</sup> Ivi, p. 11.

<sup>141</sup> M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. IX.

<sup>142</sup> Nell'ambito di una discussione con Angelo Guglielmi, seguita alle dichiarazioni di Calvino ne *La sfida al labirinto*, 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 che 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» (I. Calvino, *Corrispondenza con Angelo Guglielmi a proposito della «Sfida al labirinto»*, in «Il menabò», 6, 1963, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, p. 1771).

re vede minacciati i suoi tratti di naturalità dall'avvento delle nuove tecnologie, ma il concetto stesso di natura subisce un ripensamento, per Calvino nel senso del rifiuto di una visione essenzialista, per Volponi in direzione di un rafforzamento della dicotomia artificiale-naturale. Sia alla scritta al neon che al calcolatore, infatti, è imputata la messa in crisi dell'essenza ontologica del mondo naturale, valutata in maniera opposta dai due autori: per Calvino la convenzionalità del linguaggio pubblicitario non fa altro che illuminare i parallelismi con la lingua letteraria; per Volponi la disfatta della dialettica uomo-mondo è il segno più lampante della crisi politica e di linguaggio che investe la società italiana degli anni Ottanta. Parallelamente, la lingua letteraria si definisce nel romanzo volponiano sotto il tratto della naturalità, quindi in modo speculare alla luna, di contro alle mistificazioni tecnologiche, mentre nel racconto di Calvino la medesima natura linguistica è proprio quanto accomuna naturale e tecnologico. Una medesima consapevolezza accomuna però i due testi: che la notte elettrica non si limiti semplicemente a offrire nuovi scenari urbani alla narrazione letteraria, ma che imponga alla scrittura di investigare il proprio ruolo e i propri strumenti.

NÉ CALCOLATORI NÉ FARFALLE: CORPI CIBERNETICI NE  
 LA MACCHINA MONDIALE E PRISCILLA

1. *Il contesto*

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<sup>1</sup>. In 153.335 stringhe di DNA sono stati archiviati, per un totale di 739 kilobyte, 154 sonetti di William Shakespeare, un articolo di James Dewey Watson e Francis 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 si potrà salvare il corrispondente delle informazioni contenute ora in un milione di CD in un grammo di DNA<sup>2</sup>.

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 informazionali, aspetti meccanici e medialità. Fin dalla sua prima formulazione da parte di Norbert Wiener, la cibernetica si propose, infatti, di mettere in connessione umano e meccanico per via della comune capacità di scambiare informazioni, quindi in virtù della loro funzione mediale. La celebre definizione di Wiener secondo cui la cibernetica è la scienza che studia la comunicazione e il controllo nell'animale e nella macchina mette in luce i due poli attorno a cui si concentra l'analogia che porterà, a parti-

<sup>1</sup> Cfr. Nick Goldman, Paul Bertone, Siyuan Chen, Christophe Dessimoz, Emily M. LeProust, Botond Sipos, Ewan Birney, *Towards Practical, HighCapacity, LowMaintenance Information Storage in Synthesized DNA*, in «Nature», 494, 7 febbraio 2013, pp. 77-80.

<sup>2</sup> 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 «New York Times» riguardo alle ricerche condotte dal proprio gruppo di ricerca (cfr. *Double Helix Serves Double Duty*, in «The New York Times», 29 gennaio 2013, p. D3).

re dal secondo dopoguerra, a ripensare i tratti essenziali e fondativi della natura umana. Grazie agli studi promossi dalla nuova scienza, le macchine dimostravano 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 in tal modo equiparati non solo sulla base di un approccio meccanicista, non certo nuovo all'altezza degli anni Cinquanta del Novecento, ma in quanto elaboratori di linguaggio, come risultato delle ricerche portate avanti dalla nascente teoria dell'informazione. L'impatto che tale mutamento di paradigma venne ad imporre alla definizione di natura umana e alla funzione del linguaggio ebbe un'immediata risonanza ben al di fuori degli ambienti 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<sup>3</sup>.

Sviluppatisi durante la seconda guerra mondiale nell'ambito delle ricerche in campo bellico<sup>4</sup>, la cibernetica quale disciplina vera e propria fu codificata nei suoi principi fondamentali attraverso le ricerche di Alan Turing sull'intelligen-

<sup>3</sup> 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 volume *The Human Use of Human Beings* (1950, 1954), versione divulgativa del precedente *Cybernetics* (1948), metteva in luce fin dalle prime pagine la ricaduta sociale delle proprie teorie: «La tesi che informa questo libro è che la società può essere compresa soltanto attraverso lo studio dei messaggi e dei mezzi di comunicazione relativi ad essi; e che nello sviluppo futuro di questi messaggi e mezzi di comunicazione, i messaggi fra l'uomo e le macchine, fra le macchine e l'uomo, e fra macchine e macchine sono destinati ad avere una parte sempre più importante» (N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica. L'uso umano degli esseri umani* cit., pp. 23-24). Allo stesso modo, la dimensione sociale della metafora dell'uomo-macchina in senso cibernetico viene rilevata da Ulrich Neisser che, in un intervento durante un simposio tenutosi a Washington nel novembre 1964 sull'impatto sociale della cibernetica, 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» (U. 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, p. 72).

<sup>4</sup> 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 S. Franchi, G. Güzeldere, Cambridge [Massachusetts], MIT Press, 2005, pp. 56 e sgg. Per la storia del coinvolgimento di Turing nelle operazioni di decrittazione per il governo inglese, cfr. Andrew Hodges, *The Relay Race*, in A. Hodges, *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 sconsigliata da Wiener, che si rifiutò di collaborare con l'esercito durante la Guerra fredda. Tuttavia, le ricerche in questo campo lo aprirono allo studio delle teorie della probabilità su cui stava lavorando in quegli anni Claude Shannon.

za artificiale e dal circolo di ricercatori che presero parte alla serie di conferenze organizzate dalla Fondazione Josiah Macy tra il 1948 e il 1954. Il gruppo, che operava sotto la guida di Norbert Wiener, riuniva figure chiave per la disciplina quali, tra gli altri, Claude Shannon, John von Neumann e William Grey Walter. Pionieri della nuova disciplina, a Turing e Wiener va riconosciuta l'elaborazione dei due aspetti fondamentali della cibernetica, ossia l'esplorazione delle potenzialità dell'intelligenza artificiale su cui si concentrano gli studi del primo, e l'analisi della comunicazione uomo-macchina su cui vertono le ricerche del secondo. L'attenzione per la natura linguistica dell'intelligenza – artificiale e umana – è alla base dell'elaborazione del famoso test di Turing, in cui, a partire dalle risposte fornite da due soggetti, un intervistatore deve stabilire chi sia la macchina e chi l'uomo<sup>5</sup>. Tali ricerche si pongono come diretta derivazione degli studi sui processi linguistico-cognitivi avviati a fine Seicento 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»<sup>6</sup>. Turing sviluppa l'idea del computer come macchina il cui compito essenziale è quello di manipolare segni attraverso un codice binario, che funziona come un linguaggio universale – «poligrafia universale» nella definizione leibniziana –, portando a compimento la metafora della mente come macchina e realizzandone le applicazioni pratiche attraverso le tecnologie informatiche<sup>7</sup>.

L'importanza di Wiener per lo sviluppo della cibernetica, invece, va ricondotta in primo luogo alla sua opera di teorizzatore delle linee generali che accomunavano in quegli anni una molteplicità di ambiti scientifici tutti tesi ad investigare la comunicazione tra uomo e macchina. L'approccio saldamente interdisciplinare che caratterizzava le ricerche in campo cibernetico si deve in gran parte al genio poliedrico di questo studioso – la cui formazione spaziava dalla matematica, alla zoologia, alla filosofia –, così come l'attenzione per le ricadute eti-

<sup>5</sup> Per un approfondimento sul test di Turing, noto anche come *imitation game*, cfr. A.M. Turing, *Computing Machinery and Intelligence* cit.; A. M. Turing, *Can a Machine Think?*, in *The world of mathematics*, IV, a cura di James Roy Newman, Dover Publications, Mineola, New York, 1956, pp. 2100-2123; N. Katherine Hayles, *Prologue*, in N. K. Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, pp. XXI-XIV.

<sup>6</sup> Davide Bennato, *Le metafore del computer. La costruzione sociale dell'informatica*, Roma, Meltemi, 2002, p. 49. Per un approfondimento sull'importanza del pensiero leibniziano per lo sviluppo dell'informatica, cfr: David J. Gunkel, *Lingua Ex Machina: Computer-Mediated Communication and the Tower of Babel*, in «Configurations», VII, 1, 1999, pp. 61-89.

<sup>7</sup> 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» (N. Wiener, *Cybernetics* cit., p. 12).

che e sociali del progresso tecnologico è da ritenersi parte della sua eredità, oltre che specchio del dibattito intorno alle limitazioni etiche della ricerca scientifica a seguito del disastro atomico. Accanto al ruolo di teorizzatore, vanno ricordati i suoi studi dedicati al processo di *feedback*, o retroazione, che governa gli scambi tra macchine, uomo e ambiente: dal semplice termostato, che si attiva rispondendo alla temperatura circostante, fino alle macchine più complesse costruite dallo stesso Wiener. Progettate per essere in grado di avviarsi, muoversi e ricaricarsi rispondendo a stimoli esterni – ad esempio cercando o fuggendo la luce –, esse dimostravano di saper scambiare informazioni e modificare il proprio comportamento in virtù della loro capacità di apprendimento<sup>8</sup>. Sebbene alla base di tali esperimenti vi siano tanto gli automi settecenteschi che le prime macchine a vapore in grado di scambiare energia e lavoro, la svolta fondamentale arriva con l'introduzione del concetto di informazione, il quale implica a sua volta quelli di apprendimento e di evoluzione, che porteranno alla concezione del computer giocatore di scacchi di Shannon<sup>9</sup> e alle macchine capaci di riprodursi di von Neumann, su cui si tornerà più avanti<sup>10</sup>. Più specificamente, 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<sup>11</sup>, l'attenzione rivolta al passaggio di informazione rispetto a quello di energia ne determina un mutamento cruciale nell'interpretazione, poiché le funzio-

<sup>8</sup> Due esempi di automi costruiti da Wiener sono i robot chiamati *Moth*, falena, e *Bedbug*, pulce del letto, nomi che indicavano i loro comportamenti: il primo veniva attratto da fonti luminose, mentre l'altro era progettato per sfuggire da esse (cfr. N. Wiener, *Alcune macchine di comunicazione e il loro futuro*, in N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica* cit., pp. 205-229). 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 Walter, di cui si parlerà nelle prossime pagine, o gli automi che si autoriproducono di John von Neumann, o il topo-robot in grado di uscire dal labirinto di Claude Shannon.

<sup>9</sup> Cfr. Claude E. 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 J. R. 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. Similmente, le ricerche di William Ross Ashby relative alle possibilità di apprendimento di una macchina sono condotte a partire dalla possibilità di un automa di migliorare le proprie capacità di giocatore di scacchi sulla base delle partite compiute (cfr. William Ross Ashby, *Can a Mechanical Chess-Player Outplay Its Designer?*, in «The British Journal for the Philosophy of Science», 9, a. III, 1952, pp. 44-57).

<sup>10</sup> Cfr. 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, cfr. John Johnston, *Von Neumann's Self-Reproducing Automata*, in J. Johnston, *The Allure of Machinic Life: Cybernetics, Artificial Life, and the New AI*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2008, pp. 34-40.

<sup>11</sup> Per un'analisi della rilevanza del pensiero di La Mettrie per quel che riguarda l'origine della metafora uomo-macchina cfr. S. Franchi, G. Güzeldere, *The Body as Machine*, in *Mechanical Bodies, Computational Minds* cit., pp. 33-40.

ni essenziali a definire la natura umana passano da essere quelle biologiche e vitali, a quelle comunicative e linguistiche in senso lato. 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 Sessanta<sup>12</sup>, ed entrambe le suggestioni vengono a influenzare il campo dell'elaborazione letteraria, che vede così risemantizzato il proprio linguaggio e, allo stesso tempo, i termini entro cui definire l'umano, siano essi applicati al soggetto scrivente o all'oggetto della sua scrittura<sup>13</sup>.

È in tale contesto che Italo Calvino e Paolo Volponi si aprirono alle suggestioni suscitate dagli studi sugli automi e alle loro implicazioni per quel che riguardava sia l'indagine filosofica sull'essenza umana sia le conseguenze che una mutata concezione del linguaggio aveva sull'elaborazione letteraria. Nel 1965 Volponi pubblica il suo secondo romanzo, *La macchina mondiale*, narrazione in prima persona di un contadino marchigiano, Anteo, che si svolge parallelamente alla stesura di un trattato in cui il protagonista postula la natura meccanica degli uomini, che egli chiama «automi-autori», e la loro creazione da parte di esseri superiori che costituiscono la «popolazione primaria»<sup>14</sup> da cui discende la stirpe di tali «automi-autori». Anteo, a causa dei suoi studi, viene bollato come pazzo e ostracizzato dalla comunità in cui vive, la quale non accetta di vedere messe in discussione le norme sociali e religiose dalle teorie sulla genesi meccanica dell'umanità elaborate dal protagonista. Di appena un anno posteriore al romanzo volponiano è l'inizio dell'elaborazione di *Priscilla*, racconto tripartito che Calvino pubblica nel volume *Ti con zero* del 1967<sup>15</sup>. Il testo, suddiviso nel-

<sup>12</sup> Katherine Hayles mette in luce come il concetto di *feedback* quale processo che regola i rapporti tra uomo e macchina, insieme all'idea dell'uomo come macchina informazionale definito dai propri processi cognitivi, siano concezioni che strutturano la scienza cibernetica ai suoi albori, ma subiscono poi un'evoluzione nel corso dei decenni. Al processo di smaterializzazione del primo periodo, in cui a contare è l'elemento informazionale, il *software*, seguirebbe, infatti, il riconoscimento dell'impossibilità a scindere processi cognitivi e corporalità, passaggio di informazioni e hardware di supporto (cfr. N.K. Hayles, *How We Became Posthuman* cit., pp. 192-221).

<sup>13</sup> 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» (D. Porush, *The Soft Machine: Cybernetic Fiction*, New York-Londra, Methuen, 1985, pp. 14-15). La stessa idea è portata avanti da Porush in un altro saggio sull'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» (D. Porush, *Cybernetic Fiction and Postmodern Science*, in «New Literary History», XX, 2, inverno 1989, p. 373).

<sup>14</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 10.

<sup>15</sup> I. Calvino, *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967, ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., II, pp. 223-356. Il racconto *Priscilla* è suddiviso in tre sezioni – *Mitosi*, *Meiosi* e *Morte* – le

le tre sezioni *Mitosi*, *Meiosi* e *Morte*, mette in scena una narrazione cosmogonica che, partendo dalla riproduzione monocellulare, giunge a tratteggiare gli sviluppi di un universo smaterializzato in circuiti di informazione. Il protagonista Qwfwq, attraverso il racconto in prima persona, cerca di ordinare e dare senso alle proprie multiformi esperienze, prima narrando la sua nascita per cariocinesi, quindi la riproduzione come essere pluricellulare e i suoi accoppiamenti con il personaggio di Priscilla e, in ultimo, la fine imminente in un universo in cui gli esseri viventi stanno per essere sostituiti da macchine informatiche.

L'attenzione di Calvino per le prospettive che i calcolatori elettronici e la teoria dell'informazione offrivano all'elaborazione artistica è ben nota, grazie alle sue dichiarazioni di poetica e alle sperimentazioni nell'ambito della letteratura combinatoria. Diversamente, l'interesse volponiano riguardo agli studi in campo cibernetico è rimasto a lungo inesplorato<sup>16</sup>, forse perché meno longevo e profondo che per Calvino. Le idee sulla genesi e palingenesi meccanica del visionario protagonista de *La macchina mondiale*, infatti, sono state di norma analizzate in rapporto al più ampio interesse dell'autore per un progresso tecnologico che fosse anche strumento di civiltà, sulla scia dell'insegnamento olivettiano, o attribuite interamente alla fantasia allucinata del protagonista e, quindi, da leggersi in senso allegorico poiché prive di alcun reale fondamento scientifico<sup>17</sup>. Se al fine di far emergere come le teorie cibernetiche informino tutta la scrittura de *La macchina mondiale* è necessaria un'analisi approfondita che, come si vedrà, metta in connessione il romanzo al *milieu* tecnico-scientifico, è tuttavia possibile identificare fin da una prima lettura alcuni elementi che accertano la curiosità di Volponi per la scienza cibernetica, ad iniziare dall'occasione esterna che avrebbe ispirato la scrittura del romanzo, ossia l'incontro di Volponi con Pietro Maria Vallasciani – indicato nel libro come P.M.V. –, autore reale del trattato pseudo-scientifico citato nell'opera.

quali compongono la seconda delle tre parti in cui si struttura la raccolta *Ti con zero*. Le sezioni vennero elaborate tra il luglio 1966 e l'agosto 1967 e solo la prima fu pubblicata su rivista, precisamente sul n. 41 di «Nuova Corrente» nel 1967. I testi di *Ti con zero*, insieme a quelli raccolti ne *Le cosmicomiche* (Torino, Einaudi, 1965) e nel successivo *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (Milano, Club degli Editori, 1968) condividono tematiche ed impostazione narrativa e vengono pertanto tutti definiti come «racconti cosmicomici».

<sup>16</sup> Per una lettura cibernetica di questo romanzo, che anticipa alcune delle analisi condotte in questo studio, cfr. Eleonora Lima, *Paolo Volponi's «La macchina mondiale» as a Cybernetic Utopia: The Limits of a Solely Allegorical Interpretation*, in «Forum Italicum», LI, 3, autunno 2017, pp. 618-640.

<sup>17</sup> La necessità di orientare l'interpretazione di questo romanzo e, più in generale, di tutta la scrittura volponiana secondo una lettura allegorica è espressa da Romano 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» (R. Luperini, *Volponi ci manca. Una conversazione con F. Rocchi e A. Tricomi*, in R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, p. 117).

Pur non volendo addebitare un'eccessiva influenza sull'elaborazione de *La macchina mondiale* della vicenda umana di quest'uomo, poiché essa appare più uno spunto che non il vero oggetto del romanzo, è 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 Corrado Stajano, al quale il P.M.V. del romanzo era stato presentato proprio da Volponi:

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<sup>18</sup>.

Lo stesso destino di visionario inascoltato lega l'uomo Vallasciani al suo alter ego letterario, anch'egli ignorato dai professori romani da cui si reca per sottoporre le proprie teorie nella seconda parte del romanzo. Si noti poi che il corregionale ispira Volponi non solamente quale figura di scienziato autodidatta e disgraziato, ma proprio per i suoi interessi in campo cibernetico, come spiega l'autore stesso:

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 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»<sup>19</sup>.

Se non è certo possibile far coincidere le idee di Volponi con quelle dell'ispiratore del suo romanzo, sarebbe tuttavia altrettanto fuorviante sostenere che, a fronte di un suo rispecchiamento nel personaggio, unanimemente rilevato dalla critica per quel che riguarda sia il lirismo linguistico che la forte spinta utopica, vi sia poi un completo scollamento per quel che riguarda l'interesse per la ciberne-

<sup>18</sup> Corrado Stajano, *Il capitale umano di Volponi*, in «Corriere della Sera.it», 2 febbraio 2014, <<http://lettura.corriere.it/il-capitale-umano-di-volponi/>> (06/2019).

<sup>19</sup> P. Volponi, *Incontro con la Pantera* cit., p. 168.

tica<sup>20</sup>. La curiosità verso la metafora cibernetica dell'uomo come macchina intelligente, esibita dal P.M.V. reale e romanzato, quantunque priva della tensione visionaria e fantascientifica, doveva animare lo stesso Volponi, che toccava quotidianamente con mano i progressi nell'ambito dell'elettronica raggiunti dall'Olivetti.

Proseguendo nella rassegna dei riferimenti diretti alla cibernetica contenuti nel romanzo, vanno menzionate le allusioni di Anteo all'anatra meccanica di Jacques de Vaucanson e agli automi-tartaruga di William Grey Walter, che ne eccitano la fantasia e lo convincono nella prosecuzione degli studi. L'anatra di Vaucanson, raffigurata in uno dei libri che Liborio, il prete suo sostenitore e amico, gli fa recapitare per aiutarlo nella stesura del trattato<sup>21</sup>, è uno dei più interessanti automi settecenteschi. Andato perduto l'originale, abbiamo testimonianza del funzionamento grazie alla descrizione contenuta nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert alla voce *automate*: composta di oltre quattrocento pezzi, l'anatra meccanica riproduceva i movimenti dell'animale e, cosa ancor più stupefacente, era in grado di beccare e ingerire semi che, attraverso la simulazione di un complesso sistema di digestione all'interno dell'automa, venivano poi espulsi<sup>22</sup>. Come gli automi settecenteschi si collegano ai primi robot attraverso un rapporto di diretta precedenza per gli aspetti tecnici e per i risvolti filosofici, analogamente Anteo viene stimolato tanto dall'anatra meccanica che dalle moderne tartarughe di Grey Walter, uno dei primi ricercatori a costruire macchine cibernetiche che funzionassero secondo l'idea di *feedback*. Le sue tartarughe – chiamate così per la forma del guscio protettivo apposto sopra i circuiti – erano in grado di muoversi in direzione delle fonti di luce ogni qual volta avessero bisogno di ricaricarsi attraverso l'energia luminosa che le alimentava, e di superare gli ostacoli posti sul loro percorso<sup>23</sup>. Nello specifico, la lettura della notizia relati-

<sup>20</sup> 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 intitolata *Un piccolo "Vangelo" anarchico* (in «L'Europa letteraria», 6, maggio-giugno 1965, p. 92, ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori «I Meridiani», 1999, 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 L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier University Press, 1980, pp. 104-117.

<sup>21</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 49.

<sup>22</sup> Per un approfondimento sul funzionamento dell'anatra meccanica di Vaucanson, cfr. Jessica Riskin, *The Defecating Duck: Or, the Ambiguous Origins of Artificial Life*, in «Critical Inquiry», XXIX, 4, estate 2003, pp. 599-633; 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, 1, a cura di Alfredo Buccaro, Giulio Fabricatore e Lia Maria Papa, Napoli, Cuzzolin, 2006, pp. 737-749. Per un'analisi più generale sull'importanza degli automi settecenteschi come modello di ispirazione per quelli cibernetici, cfr. Gaby Wood, *Living Dolls: A magical History of the Quest for Mechanical Life*, Londra, Faber & Faber, 2002; S. Franchi, G. Güzeldere, *Mechanical Bodies, Computational Minds* cit., pp. 15-44.

<sup>23</sup> Per una spiegazione dettagliata del funzionamento delle tartarughe di Grey Walter, cfr. J. Johnston, *The Allure of Machinic Life* cit., pp. 47-53.

va alle tartarughe di Grey Walter su «Il Messaggero di Roma»<sup>24</sup> è accolta dal personaggio volponiano come una conferma alle sue teorie, al punto da spingerlo a recarsi dal prete del paese – a lui ostile, a differenza di Liborio – per esporgli le tesi raccolte nel trattato, che il prelato rigetterà come pensiero folle ed eretico<sup>25</sup>.

Isolato e deriso all'interno della comunità rurale in cui vive, Anteo si sente però parte di un fermento tecnologico che lo ispira e a cui intende contribuire con la propria opera: dopo gli automi cibernetici, è il lancio dello Sputnik ad infondergli il coraggio necessario a proseguire nelle ricerche. Il satellite artificiale, salutato dal protagonista come una nuova cometa per una società rinnovata – «la vera macchina della liberazione per tutti, l'angelo più alato che fosse mai apparso»<sup>26</sup> –, lo sprona a lasciare le Marche e recarsi a Roma per sottoporre il trattato all'attenzione di scienziati e professori. Pur giustificato in parte dal sostegno più volte ribadito da Anteo per il modello sovietico, tale entusiasmo è certo da mettere in relazione alla fascinazione per l'avvento di un mondo regolato da macchine informazionali: lo Sputnik aveva, infatti, la funzione di raccogliere e comunicare dati sull'atmosfera terrestre, come una sorta di macchina cibernetica lanciata nello spazio.

Accanto ai diretti riferimenti alle ricerche cibernetiche di quegli anni, è un più profondo interesse da parte di Volponi verso il sapere tecnico-scientifico a caratterizzare il romanzo e a differenziarlo dal precedente *Memoriale*, al punto che Zinato individua negli anni della stesura de *La macchina mondiale* un profondo mutamento nel pensiero dell'autore:

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*<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Il momento viene così rievocato dal personaggio di 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» (P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., pp. 66-67).

<sup>25</sup> A dimostrazione della suggestione provocata da questi automi cibernetici, è interessante rilevare come, in anni ben più tardi, le stesse tartarughe di Grey Walter ispirarono anche un personaggio calviniano, il signor Palomar. Osservando come l'accoppiamento di due tartarughe avvenisse attraverso movimenti meccanici e ripetuti, le paragona a macchine cibernetiche che reagiscono agli stimoli secondo un programma prestabilito. Pur non citando esplicitamente gli automi di Grey Walter, è evidente che intende riferirsi ad esse: «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» (I. Calvino, *Gli amori delle tartarughe*, in I. Calvino, *Palomar* cit., p. 889).

<sup>26</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 124.

<sup>27</sup> E. Zinato, «Un pianeta senza moneta»: cosmogonie volponiane: utopia, scienza e letteratura, in «Istmi. Tracce di vita letteraria», 13-14, 2003-2004, p. 10.

La fiducia in un futuro in cui l'avvento delle macchine fosse strumento di progresso e di civiltà per la costruzione della «nuova Accademia dell'Amicizia»<sup>28</sup> – per riprendere le parole di Anteo – è 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*, dove l'apertura ottimista al progresso tecnologico viene sostituita dall'angoscia e dalla ribellione verso un mondo dominato dall'artificiale che ha fatto della guerra atomica il proprio emblema, e da una prova ancora più tarda come *Il pianeta irritabile*, in cui gli elementi fantascientifici sono impiegati a descrivere un universo distopico dove è impossibile ogni progettualità sociale. *La macchina mondiale*, dunque, testimonia di un periodo unico nell'elaborazione del pensiero di Volponi riguardo al rapporto tra uomo e macchina, e i nuclei tematici intorno a cui il romanzo si sviluppa sono enumerati dallo scrittore in una sorta di elenco poetico conservato tra le carte preparatorie:

Costruzione di un sistema  
sulla sorte felice  
della macchina

Fantascienza  
dura realtà contadina.

Concettualmente  
come esplosione è l'universo  
se no, statici, saremmo un errore<sup>29</sup>.

Testimonianza ulteriore del crescente interesse da parte di Volponi a tale altezza cronologica per le ricerche in campo scientifico è poi il discorso dal titolo *Le difficoltà del romanzo*, che l'autore tiene nello stesso anno di pubblicazione de *La macchina mondiale* per una delle conferenze organizzate dall'Associazione Culturale Italiana<sup>30</sup>. Partendo dalla difesa di una prosa difficilmente penetrabile, perché concettualmente densa e non asservita ai canoni della letteratura di con-

<sup>28</sup> La definizione di «nuova Accademia dell'Amicizia» si trova fin dall'avvertenza apposta al romanzo e, quindi, come espressione attribuibile al signor P.M.V.

<sup>29</sup> In E. Zinato, «*Un pianeta senza moneta*» cit., pp. 10-11.

<sup>30</sup> P. Volponi, *Le difficoltà del romanzo*, in «Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana 1965-1966», 17, 1966, pp. 27-41. Sempre con l'obiettivo di far emergere l'importanza che le ricerche in campo cibernetico ebbero per l'elaborazione del romanzo, va rilevato come l'intervento di Volponi fosse preceduto, nel numero della rivista, da un testo di Silvio Ceccato dal titolo *Com'è nata la cibernetica della mente?* (ivi, pp. 7-25). Se ciò può essere frutto di una coincidenza, tanto più che i due testi vennero presentati in date diverse – il 10 dicembre 1965 quello di Ceccato, l'11 febbraio 1966 quello di Volponi –, è comunque testimonianza del clima culturale di quegli anni, durante i quali le ricerche in campo cibernetico attraevano allo stesso modo artisti, intellettuali e scienziati, favorendone spesso le collaborazioni.

sumo, di cui era stato accusato il suo ultimo romanzo, Volponi giunge a paragonare il compito educativo e il potenziale creativo della scrittura a quello della ricerca scientifica. Mentre psicologia e sociologia, nell'opinione dell'autore, non riescono più ad offrire nuove prospettive, «la fisica, la matematica, la biologia, la chimica, l'astronomia» sono invece in grado di modificare «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»<sup>31</sup>. In altre parole, il metodo scientifico, mettendo costantemente in discussione leggi e sistemi esistenti, rende vitale e dirompente il sapere che ne deriva, e ciò è quanto lo accomuna, secondo Volponi, all'investigazione letteraria<sup>32</sup>. Ecco che dunque la scienza cibernetica, ambito di ricerca che l'autore menziona nel discorso, non interessa solo il suo personaggio, in quanto calco del P.M.V. incontrato a Ivrea, ma, in virtù della sua spinta innovativa, si offre a Volponi come paradigma secondo cui ripensare il rapporto tra umano e meccanico.

Se per *La macchina mondiale* è stato necessario ricostruire le connessioni – almeno le più evidenti – con il campo delle ricerche tecnico-scientifiche per giustificare un'analisi comparativa con *Priscilla* sulla base del comune interesse nei confronti della cibernetica, per Calvino l'attenzione verso tale settore è stata ampiamente stabilita dalla critica, quando non dichiarata dell'autore stesso. Contributo imprescindibile a proposito è il già citato *Cibernetica e fantasmi*, testo destinato, come già *Le difficoltà del romanzo* di Volponi, ad una delle conferenze dell'Associazione Culturale Italiana tenutesi dal 24 al 30 novembre 1967, anno della composizione di *Priscilla*. Che il discorso di Calvino testimoni della pronta ricettività con cui assorbì le ricerche in ambito cibernetico, per poi investigarne le possibili applicazioni in campo artistico, risulta evidente quando si tiene conto del più ampio panorama culturale di quegli anni. Nell'ottobre 1967, poche settimane prima della presentazione di *Cibernetica e fantasmi*, si era tenuto un importante congresso organizzato dall'Accademia dei Lincei che riuniva scienziati e filosofi con lo scopo di investigare, come riassunto dal titolo dell'evento, *L'automazione elettronica e le sue implicazioni scientifiche, tecniche e sociali*<sup>33</sup>. Accanto a questo evento che, considerato il prestigio dell'istituzione

<sup>31</sup> P. Volponi, *Le difficoltà del romanzo* cit., p. 34.

<sup>32</sup> Scrive a questo proposito Volponi nell'ambito del medesimo testo critico: «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 anche una posizione nuova rispetto ai risultati che sono da considerare più importanti per i loro significati che per la loro organizzazione sintattica» (ivi, p. 35).

<sup>33</sup> Il convegno si tenne a Roma presso l'Accademia dei Lincei dal 16 al 19 ottobre 1967 (cfr. *L'automazione elettronica e le sue implicazioni scientifiche, tecniche e sociali*, Atti del Convegno, Roma 16-19 ottobre 1967, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1968). Per un approfondimento sui contenuti del convegno, cfr. 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, Quodlibet, 2007, pp. 109 e sgg.

organizzatrice, offriva il più pieno riconoscimento culturale alle scienze informatiche per lo meno in area italiana, altri se ne aggiunsero nel biennio 1967-68, a dimostrare il vivo interesse degli umanisti per le implicazioni delle ricerche in campo tecnologico. Dell'aprile 1967 è il XXI Congresso della Società Filosofica Italiana dal titolo *L'uomo e la macchina*<sup>34</sup>, mentre nell'ottobre 1968 si svolse presso il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica di Milano il convegno *Linguaggi nella società e nella tecnica*, organizzato dalla Olivetti per festeggiare i cent'anni dalla nascita del suo fondatore Camillo<sup>35</sup>.

È dunque un ampio e prolifico dibattito intorno a scienze umane e cibernetica – si ricordi il già citato numero del 1962 dell'«Almanacco Letterario Bompiani» dedicato a *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura* – quello in cui si inserisce Calvino con *Cibernetica e fantasmi*. Il testo investiga da un punto di vista antropologico e narratologico il possibile impatto di una letteratura creata al computer, ponendo le basi filosofiche su cui fondare le future sperimentazioni nel campo della letteratura combinatoria, da *Il castello dei destini incrociati*<sup>36</sup> fino al tentativo, purtroppo fallito, di letteratura elettronica con *L'incendio della casa abominevole*, per cui l'autore cercò persino di intraprendere una collaborazione con due programmatori, Paul Braffort, membro dell'Oulipo, e William Skyvington, informatico dell'IBM.

Il racconto *L'incendio della casa abominevole*, pubblicato nel 1973 su «Playboy Italia» e ristampato nella raccolta postuma *Prima che tu dica «Pronto?»*, narra di un programmatore assunto da un'agenzia di assicurazioni con il compito di stabilire il colpevole dell'incendio di un palazzo, durante il quale i quattro inquilini sono morti. Oltre all'incendio doloso, altri dodici crimini sono stati commessi all'interno della casa e al protagonista è chiesto di ricreare tutti gli scenari possibili, combinando al computer azioni e attanti per scoprire la verità sull'accaduto. Sperimentando la medesima impossibilità con cui si scontra il programmatore del racconto, Calvino e i suoi collaboratori fallirono nel progetto di scrivere un algoritmo che creasse, sfruttando la tecnica combinatoria, milioni di storie possibili tra cui poi selezionare quelle di più alto valore letterario<sup>37</sup>. Di que-

<sup>34</sup> Cfr. *L'uomo e la macchina*, Atti del XXI Congresso Nazionale di Filosofia, Pisa 22-25 aprile 1967, a cura di Augusto Guzzo e Vittorio Somenzi, Torino, Edizioni di Filosofia, 1967.

<sup>35</sup> Cfr. *Linguaggi nella società e nella tecnica*, Convegno promosso dalla Ing. C. Olivetti & C., S.p.a. per il centenario della nascita di Camillo Olivetti, Museo nazionale della scienza e della Tecnica, Milano 14-17 ottobre 1968, Milano, Edizioni di Comunità, 1970.

<sup>36</sup> Che l'elaborazione dell'opera sia da riconnettere alle sperimentazioni degli anni parigini dell'Oulipo è sottolineato da Raffaele Aragona, il quale spiega: «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"» (R. Aragona, *Calvino e il potenziale*, in R. Aragona, *Italo Calvino. Percorsi potenziali* cit., pp. 12-13).

<sup>37</sup> Per un'analisi di come con il progetto nato intorno al testo de *L'incendio della casa abominevole* Calvino intendesse sfruttare le potenzialità del calcolatore ai fini di creazione letteraria, cfr. K. Pilz, *Mapping Complexity: Literature and Science in the Works of Italo Calvino* cit., pp.

sto esperimento, che testimonia non solo della curiosità di Calvino per la nascente scienza informatica ma anche della fiducia nella sua applicabilità alla creazione artistica, rimane un testo critico del 1981 in cui l'autore elenca e commenta le regole – i *contraintes* oulipiani – che un informatico avrebbe dovuto seguire nello scrivere un programma in grado di generare racconti a partire dagli elementi dati<sup>38</sup>.

Quanto emerge dal progetto incompiuto è la doppia natura dell'interesse calviniano per la cibernetica: da un lato, quest'ultima sollecitava nuove sperimentazioni in campo narrativo, fornendo gli strumenti tecnici – il computer – e la base teorica – il processo combinatorio. Dall'altro, la teoria dell'informazione offriva un modello interpretativo attraverso cui leggere la realtà: si pensi al programmatore de *L'incendio della casa abominevole* e al presidente del centro di archiviazione dati del racconto *La memoria del mondo*, analizzato in precedenza, entrambi sconfitti nel tentativo di selezionare informazioni che diano un quadro chiaro ed affidabile dell'esistente perché ogni isola di senso, ogni narrazione, nel momento in cui si afferma inizia a perdere forza comunicativa e a sfumare di nuovo verso l'entropia dei segni.

Questo orizzonte esistenziale entro cui sono calate le teorie cibernetiche si ritrova anche in due dei cosiddetti «racconti deduttivi» della raccolta *Ti con zero*, di cui fa parte anche *Priscilla*, incentrati su concetti propri della scienza dell'informazione, precisamente *L'inseguimento* e *Il guidatore notturno*<sup>39</sup>. In modo simi-

140 e sgg.; P. Antonello, *Contro il materialismo* cit., pp. 161-162. Per un approfondimento sulla collaborazione tra Calvino e William Skyvington e sul motivo del suo fallimento, cfr. Susie Cronin, *Cybernetic Collaborations, Literature Machines and Italo Calvino's «L'incendio della casa abominevole»*, in «The Italianist», XXXVII, 1, 2017, pp. 69-85. Per un approfondimento sulla collaborazione tra Paul Braffort, membro dell'Alamo (*Atelier de littérature assistée par la mathématique et les ordinateurs*) e Calvino, si rimanda a *L'ordre dans le crime: une expérience cybernétique avec Italo Calvino*, testo di un discorso tenuto da Braffort stesso alla libreria italiana di Parigi *La Tour de Babel* il 17 ottobre 1995 (<[http://www.paulbraffort.net/litterature/critique/calvino\\_crime.html#1](http://www.paulbraffort.net/litterature/critique/calvino_crime.html#1)>, 06/2019), e all'intervento critico, a firma dello stesso, *Italo Calvino o il guerriero rigoroso*, in *Italo Calvino. Percorsi potenziali* cit., pp. 55-62, la cui versione originale francese è consultabile sul sito personale di Braffort. Per un approfondimento sulla partecipazione di Calvino alla poetica sperimentale dell'Oulipo, cfr. I. Calvino, *Introduzione*, in Raymond Queneau, *Segni, cifre, lettere e altri saggi*, trad. Giovanni Bogliolo, Torino, Einaudi, 1981, pp. V-XXIV.

<sup>38</sup> I. Calvino, *Prose et anticombinatoire*, in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Parigi, Gallimard, 1981, pp. 319-331.

<sup>39</sup> Fanno parte dei «racconti deduttivi» anche il racconto eponimo *Ti con zero* e *Il conte di Montecristo*. La rilevanza che le teorie dell'informazione assumono nella scrittura di Calvino all'altezza dell'elaborazione de *Le cosmicomiche* prima e, in seguito, di *Ti con zero*, è messa in evidenza da Kerstin Pilz, che spiega: «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» (K. Pilz, *Mapping Complexity: Literature and Science in the Works of Italo Calvino* cit., p. 22). Per un'indagine della ricezione delle teorie dell'informazione da parte di Calvino nei «racconti deduttivi», accompagnata da un'analisi testuale de *Il guidatore notturno*, cfr. D. Porush, *Cybernetic Fiction and Postmodern Science* cit., pp. 373-396.

le a quanto avviene ne *L'incendio della casa abominevole*, il protagonista di questi testi passa in rassegna una serie di ipotesi dedotte a partire da elementi noti nel disperato tentativo di trovare una soluzione alla situazione di tensione in cui trova, in un caso perché inseguito da un killer, nell'altro perché preso dal dubbio che la fidanzata lo tradisca. Eventi drammatici, o quanto meno difficili, perdono concretezza, moltiplicandosi angosciosamente in tutte le possibili eventualità tragiche che invece di escludersi a vicenda si sommano a dipingere una situazione impossibile da decodificare. Potrebbe dunque sembrare che Calvino trasse dalla scienza dell'informazione una visione desolata dell'esistenza come coazione di atti interpretativi tutti egualmente destinati a fallire. Al contrario, il medesimo sforzo di comprensione che accomuna l'autore ai suoi personaggi fa della metafora informazionale una chiave di lettura non disperante, come spiega lo scrittore in un'intervista del 1967, anno di pubblicazione di *Ti con zero*:

Io credo che il mondo esiste indipendentemente dall'uomo; il mondo esisteva prima dell'uomo ed esisterà dopo, e l'uomo è solo un'occasione che il mondo ha per organizzare informazioni su se stesso. Quindi la letteratura è per me una serie di tentativi di conoscenza e di classificazione delle informazioni sul mondo, il tutto molto instabile e relativo ma in qualche modo non inutile<sup>40</sup>.

Nella definizione dell'uomo come aggregato e aggregatore di informazioni è condensato il pensiero alla base del racconto *Priscilla* che, se condivide con i «racconti deduttivi» della raccolta l'interesse per la metafora cibernetica, se ne distacca per l'attenzione ai dati biologici e materiali. Mentre in questi testi si è posti di fronte alla scomposizione del soggetto in puro passaggio di informazioni, in *Priscilla* il protagonista Qfwfq – narratore ricorrente nei racconti cosmicomici – non ha altro modo per raccontare la propria storia e i propri pensieri se non attraverso la descrizione dei mutamenti fisici. In quanto essere vivente, Qfwfq non è altro che una combinazione di proteine che ne compongono il DNA e, pertanto, dato corporeo e informazionale si equivalgono. Ecco dunque che i tre punti di interesse secondo cui si struttura l'interesse di Calvino per la cibernetica – come strumento di sperimentazione letteraria, come fondamento epistemologico e come metafora dell'uomo quale macchina informazionale – si trovano a convergere in virtù della stessa logica combinatoria che genera corpi meccanici, biologici e letterari<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Italo Calvino, Madeleine Santschi, *Italo Calvino. Je ne suis pas satisfait de la littérature actuelle en Italie*, in «Gazette de Lausanne», 127, 3-4 juin 1967, p. 30, ora citato in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., II, p. 1347.

<sup>41</sup> Tale convergenza è al centro dello studio che Katherine Hayles dedica alla storia dell'impatto culturale della cibernetica, in cui spiega: «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» (N.K. Hayles, *How We Became Posthuman* cit., p. 29).

È precisamente questo doppio binario a guidare una lettura congiunta di *Priscilla* e *La macchina mondiale*: l'analisi dell'impatto della metafora cibernetica sulla scrittura letteraria – e sul linguaggio più in generale – e l'esplorazione della nuova definizione di «umano» e «meccanico», in conseguenza degli studi su intelligenza artificiale e automi cibernetici. Un'indagine in parallelo di queste due opere nate sotto il segno della cibernetica permette di 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.

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

La letteratura è popolata fin dalle origini di creature meccaniche che prendono improvvisamente vita spesso ribellandosi al proprio artefice, dal racconto biblico di Adamo al Golem del Talmud, al mito classico del gigante Talo<sup>42</sup>. La presenza in arte di questi automi, perturbanti per il loro partecipare della natura umana pur restando altri, diventa *topos* sempre più ricorrente con l'avanzamento tecnologico portato dalla rivoluzione industriale, periodo in cui le metafore dell'orologio, del carillon o della macchina a vapore vengono impiegate a illustrare i sistemi biologici, fino a raggiungere la massima diffusione con l'avvento degli studi sull'intelligenza artificiale, che introducono un nuovo paradigma secondo cui leggere il rapporto tra l'umano e la sua copia meccanica. L'automa cibernetico, infatti, non condivide con il creatore solamente la struttura biomeccanica, ma presenta anche la facoltà creativa, intesa come elaborazione di segni, e generativa, nei termini di abilità riproduttiva.

L'equiparazione tra uomo e macchina da parte della cibernetica è, ovviamente, condotta all'interno di un paradigma matematico che interpreta pensiero e linguaggio e, quindi, capacità di apprendimento e creazione in senso limitato e come funzioni quantificabili. A tal proposito, Alan Turing apriva il celebre articolo *Can a Machine Think?* dichiarando che, senza una delimitazione dei concetti di «macchina» e «pensiero», la risposta alla domanda del titolo 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<sup>43</sup>. A scanso di equivoci, inol-

<sup>42</sup> Per una ricognizione sul mito dell'automa o statua vivente nella letteratura classica come precursore dei moderni robot, cfr. Adrienne Mayor, *Gods and Robots: Myths, Machines, and Ancient Dreams of Technology*, Princeton, Princeton University Press, 2018.

<sup>43</sup> Turing, infatti, nel presentare il test chiamato comunemente *imitation game*, inizia con il riformulare i 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

tre, in calce all'articolo Turing citava il proverbio: «Thinking is very far from knowing», a rimarcare la limitatezza delle attività conoscitive di un computer. Allo stesso modo Norbert Wiener tornava spesso a ribadire l'essenziale diversità tra uomini e macchine qualora analizzati al di fuori del paradigma cibernetico, non solo per scrupoli morali, ma anche per onestà intellettuale, vista la limitatezza dei risultati ottenuti dalla ricerca scientifica in fatto di automi al tempo in cui si trovava a scrivere<sup>44</sup>.

Nonostante i distinguo dei ricercatori, tuttavia, 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 sarebbe trovato a vivere in uno stato di dipendenza dalle macchine, schiacciato dalla loro superiorità. *La macchina mondiale* si pone perciò fin dal titolo – che allude però anche al pensiero leibniziano e, per ammissione dell'autore, al meccanicismo seicentesco<sup>45</sup> – in questo filone di letteratura utopica e fantascientifica, pur distaccandosene nettamente per svariati aspetti. Sebbene tra le già citate parole chiave delle carte preparatorie al romanzo Volponi menzionasse la fantascienza, la storia di Anteo e l'elaborazione del trattato sugli automi-autori sono infatti elementi saldamente ancorati ad una rappresentazione realistica, anche se straniata, della realtà italiana di quegli anni<sup>46</sup>.

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» (A.M. Turing, *Can a Machine Think?* cit., p. 2100).

<sup>44</sup> Nel capitolo che apre *Introduzione alla cibernetica*, Wiener definisce come le proprie ricerche non vogliono negare la necessità di mantenere un orizzonte antropocentrico a favore di un dominio delle macchine sull'uomo, ma studiarne le modalità di interazione per una corretta analisi delle implicazioni scientifiche e sociali. Scrive 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» (N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica* cit., p. 16).

<sup>45</sup> La spiegazione fornita da Volponi riguardo alla 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» (E. Zinato, *Un pianeta senza moneta. Cosmogonie volponiane: utopia, scienza e letteratura* cit., p. 10).

<sup>46</sup> Nella prefazione al libro 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» (P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 5).

Il trattato scientifico elaborato dal protagonista del romanzo si sviluppa a partire dalla convinzione secondo cui «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»<sup>47</sup>. Espressa in questi termini, la tesi non sembra differire granché dalle tante da cui prendono tradizionalmente le mosse i racconti della letteratura fantascientifica: esseri superiori hanno creato l'uomo come una sorta di *cyborg*, il quale attende il ritorno dei propri creatori in vista di una palingenesi che curi i mali della Terra. Benché questa sia, al fondo, la speranza di Anteo Crocioni, la fiducia nell'esistenza di un particolare tipo di macchine cibernetiche – gli automi-autori – non è sufficiente a fare de *La macchina mondiale* un romanzo di fantascienza: il protagonista è il solo personaggio a credere a tale teoria e non è, inoltre, una voce affidabile a causa della sua condizione mentale, che lo fa apparire più un esaltato che un messia<sup>48</sup>. Di conseguenza, non è possibile alcuna sospensione dell'incredulità da parte del lettore e l'implausibilità dell'esistenza degli automi-autori anche a livello intradiegetico conferisce alla teoria il carattere di interpretazione filosofica più che di finzione fantascientifica. Significativamente, durante il primo incontro con il giovane seminarista Liborio, Anteo chiede quale campo di studi avrebbe dovuto approfondire a vantaggio del proprio trattato e la risposta che riceve è: «la filosofia, la filosofia teoretica»<sup>49</sup>.

È quindi da stabilire in che modo l'idea degli automi-autori sia radicata nel concetto di macchina cibernetica e non semplicemente in un'idea meccanicistica dell'uomo in senso più ampio, come potrebbe apparire ad una prima analisi<sup>50</sup>. Fondamentali per la definizione di automa-autore di Anteo sono 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»<sup>51</sup> – che non è però fissa e immutabile, ma in contatto permanente con quella «multitudine di autori; cioè di una popolazione primaria, assente, che stesse a guardare da lontano [...] per un controllo appena prudentiale»<sup>52</sup>.

<sup>47</sup> Ivi, p. 26.

<sup>48</sup> Per un'analisi della psicologia di Anteo e della rilevanza che il suo particolare stato mentale ha all'interno della narrazione, cfr. Guido Santato, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in *Il coraggio dell'utopia*, a cura di M. Raffaelli, Ancona, Transeuropa, 1997, pp. 77-119.

<sup>49</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 26.

<sup>50</sup> Che l'idea di macchina sviluppata da Anteo si differenzi sia da quella del macchinario industriale con cui si era scontrato il personaggio del romanzo precedente, sia dal progetto dell'automa settecentesco, è messo in luce da Gabriele Fichera. Senza giungere a connettere 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. G. Fichera, *Gli usignoli del capitale. Volponi e le macchine*, in «Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana», 14, 2012, pp. 281-289).

<sup>51</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 10.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

Questo presupposto, esplicitato dal protagonista 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 visto, da Turing e da von Neumann. I due concetti sono espressi da Anteo in una delle pagine del trattato e, se raffrontati alle teorie cibernetiche corrispondenti, per quanto conservino quel tono profetico che caratterizza costantemente la lingua del personaggio, vengono ad assumere una loro fondatezza scientifica e cessano di apparire quali 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<sup>53</sup>.*

La capacità ricettiva ed evolutiva dell'uomo è determinante a distinguerlo dagli animali – visti da Anteo come macchine più semplici, non in grado di migliorarsi<sup>54</sup> – e a garantire l'evoluzione che si realizzerà, negli auspici del personaggio, 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»<sup>55</sup>. Il sistema che lega primi autori e uomo-macchina ricalca da vicino la definizione di cibernetica come scienza del controllo e dell'informazione, riformulata dal personaggio di Volponi insieme alla speranza di poter stabilire un contatto diretto con i propri creatori:

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, ma che, comunque doveva avere di sicuro un punto adatto a

<sup>53</sup> Ivi, pp. 68-69. Il corsivo è nell'originale a segnalare la natura di citazione diretta dal trattato scientifico scritto dal protagonista.

<sup>54</sup> In linea con l'opinione dello stesso Wiener, il quale riconosce la superiorità dell'uomo sugli altri animali grazie alla capacità linguistica che ne fa 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).

<sup>55</sup> Ivi, p. 83.

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 [...]»<sup>56</sup>.

Il concetto cibernetico di *feedback* viene assunto sulla base di quello che appare come un credo religioso a fondamento scientifico: fiducioso in una sorta di principio ultraterreno, Anteo spera di mettersi in contatto con i primi autori per riceverne un aiuto a dimostrare agli increduli compaesani, e soprattutto alla moglie che ha deciso di lasciarlo stanca dei suoi deliri pseudo-scientifici, che «avev[a] ragione sulla genesi e quindi potev[a] avere ragione anche sulla palingenesi»<sup>57</sup>. Tale dimensione utopica e trascendente in cui viene costantemente calata l'idea di *feedback* cibernetico non annulla però la validità del principio scientifico che definisce ruoli e funzioni degli automi-autori all'interno del trattato. Il paradigma cibernetico, infatti, serve anche a spiegare la volontà dell'automa-autore Anteo di porsi in comunicazione non solo con i creatori da cui sarebbe stato programmato, ma con tutto l'ambiente circostante. Come il personaggio mitologico da cui prende il nome – il gigante Anteo, figlio di Poseidone e Gea, imbattibile finché a contatto con la terra – il protagonista sembra trarre la sua forza dal passaggio di informazioni che lo pone in dialogo con la realtà circostante. Ed è proprio il racconto di tale capacità connettiva ad aprire il romanzo, a sottolineare inequivocabilmente l'importanza di tale corrispondenza:

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 [...]»<sup>58</sup>.

Non si tratta di una metafora attraverso cui il protagonista vuole esprimere l'attaccamento alla campagna, ma di un reale scambio – almeno nella sua percezione – tra sé e l'esterno che, oltre ad evocare il processo di *feedback*, definisce subito lo sviluppo tecnologico all'interno della narrazione come rispettoso e addirittura al servizio dell'ambiente naturale, al fine di rendere i campi più produttivi e la vita contadina libera dallo sfruttamento. In questo sistema, fondato sullo scambio di informazioni tra automi in vista di un futuro migliore e completamente meccanico, Anteo inizia a sperimentare il suo potere di controllo sulle macchine più semplici che sono gli animali – «[d]avo un calcio alla scrofa e sapevo che essa rispondeva con un grugnito»<sup>59</sup> – per poi rivolgersi agli automi

<sup>56</sup> Ivi, p. 100.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Ivi, p. 7.

<sup>59</sup> Ivi, p. 31. Il controllo che Anteo esercita sulla scrofa per dimostrare a se stesso come l'animale sia una sorta di macchina che risponde alle sollecitazioni esterne è lo stesso che il perso-

umani, prima fra tutti la moglie Massimina. Il ruolo di autore che il protagonista si arroga, in conformità alle concezioni espresse nel trattato, sembra così essere la causa della violenza e del dispotismo che manifesta contro la donna. A commento delle deposizioni rilasciate dai compaesani nell'ambito del processo che lo vede imputato per violenze sulla moglie, Anteo spiega come tali dichiarazioni siano dettate dalla limitatezza del punto di vista di chi considera 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»<sup>60</sup>. Le norme sociali contro cui il protagonista si scaglia più volte nel corso del romanzo guidano nella sua opinione i rapporti tra le persone in senso utilitaristico ed edonista, atteggiamento che egli riscontra anche nel rapporto con la tecnologia e che, con le sue teorie, si propone di cambiare<sup>61</sup>.

Le violenze imposte alla moglie sembrerebbero in netta contraddizione con l'auspicio da parte del protagonista dell'avvento dell'Accademia dell'Amicizia tra tutti gli uomini, ma ciò che appare il frutto di una scissione ipocrita tra ideali e prassi di comportamento trova una sua logicità se letto secondo il suo sistema di ragionamento. Punto cruciale da cui partire è la convinzione di Anteo che la moglie Massimina sia per lui un automa-autore di grado inferiore 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, egli si pone chiaramente nel ruolo dell'autore di grado superiore che dà forma e movimento alla creatura amata, la quale lo guarda sotto il sole con gli occhi che vanno «come le sferette di un orologio»<sup>62</sup>. Non stupisce che, nell'ottica dell'uomo, i movimen-

naggio impone sopra gli animali che ritrae per studiarne la struttura corporea e il funzionamento. Anteo, disegnando un cavallo che vede pascolare nel campo vicino casa, sente come tra lui e il soggetto del suo studio si instauri uno scambio di flussi di energia che mette 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).

<sup>60</sup> Ivi, p. 20.

<sup>61</sup> 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 il personaggio 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 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 condivisa dalla gente di Serra, il valore del progresso meccanico sia connesso unicamente alla produzione di ricchezza.

<sup>62</sup> Ivi, p. 60. Anteo riconosce immediatamente Massimina come una propria creatura e, quindi, come una conferma del suo ruolo di automa-autore: «Mentre andavo con la motocicletta,

ti della giovane, «giusti e remissivi come appunto [...] il corso delle sfere nei suoi occhi o il tirare delle spalle in alto e in basso», debbano essere espressione dello «srotolarsi di quella carica che [...] [egli] stesso avev[a] dato a lei»<sup>63</sup>, come conferma anche la serie di verbi causativi – «farle aprire la bocca, farla ridere e farla camminare», «la feci salire», «la feci aspettare»<sup>64</sup> – a mettere ulteriormente in evidenza la sensazione di onnipotenza che pervade l'uomo al cospetto di Massimina. L'immagine di quest'ultima, costruita «togliendo le parti più tenere a quei monticelli di terra»<sup>65</sup>, non è perciò volta ad esprimere, attraverso una metafora iperbolica, la perfetta consonanza della ragazza con l'ideale femminile di Anteo, ma testimonianza della natura di automa che egli le riconosce e in ragione della quale si sente attratto da lei. In altre parole, quello che il personaggio ricerca invano nella moglie non è 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 allora solamente un reato di opinione, ma mette in crisi il fondamento stesso delle teorie di Anteo, che spiega così i propri gesti violenti: «mi illudevo, mi nutrivò 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»<sup>66</sup>.

Questo fenomeno di proiezione, giustificato dagli scambi che avvengono tra Anteo e gli altri automi, si ritrova in forma uguale e contraria nel rapporto che lega il contadino-filosofo al prete Liborio, unica figura del romanzo a nutrire per lui sentimenti di amicizia. È la stessa concezione che il protagonista ha di tale rapporto ad essere degna di interesse: Anteo prova un senso di invidia per il sacerdote, in quanto questi è riuscito a meritare la sua stima. Sebbene la dichiarazione sembrerebbe semplicemente frutto della stessa presunzione imputatagli

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).

<sup>63</sup> Ivi, p. 61.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 61, 62.

<sup>65</sup> Ivi, p. 62. Notare come, in maniera simile al paragrafo che apre romanzo, si ritrovi anche qui il contatto dell'automa umano con la campagna sulla base della forza generativa di quest'ultima.

<sup>66</sup> Ivi, p. 75. Le violenze di Anteo, come emerge da altri passi del romanzo, non sono, al fondo, dirette verso la moglie, ma al rifiuto di lei a conformarsi alle idee del suo trattato a causa della grettezza mentale che essa condivide con gli altri compaesani. L'uomo, 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 compartecipe, 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).

dai compaesani per essersi schierato contro le dottrine della Chiesa, il contesto in cui è inserita ne fa emergere un significato più profondo. Dopo aver espresso l'invidia verso Liborio, Anteo, senza soluzione di continuità, inizia a parlare di una statuina 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 [...]<sup>67</sup>.

Apparentemente senza alcuna connessione e senza nemmeno un a capo nel testo, la statuina viene accostata alla figura del prete amico. 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. Essa viene rubata dal protagonista durante una notte per lui rivelatrice<sup>68</sup>, al seguito della quale inizia con nuovo vigore la stesura del trattato. È poi 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 gesto ricorrente che permette di interpretare questi tre "personaggi" come automi con cui Anteo tenta di entrare in comunicazione: tutti e tre gli mostrano le palme delle mani a significare, in una posa che ricorda quella tipica 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 tutta la primavera»<sup>69</sup>. Lo stesso fa Massimina 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»<sup>70</sup> – e il gesto è poi evocato e attribuito al prete nell'incontro che suscita il sentimento di invidia in Anteo: «io mi aspettavo che lui fosse [...] con le palme delle mani rivolte verso di me»<sup>71</sup>.

Le figure di Liborio e della statuina possono essere dunque accostate nello stesso passaggio sopraccitato perché condividono la natura di macchina cibernetica in grado di comunicare ed evolvere. La statua di Anteo, infatti, si differen-

<sup>67</sup> Ivi, p. 223.

<sup>68</sup> Cfr. ivi, pp. 38-43.

<sup>69</sup> Ivi, p. 43.

<sup>70</sup> Ivi, p. 61.

<sup>71</sup> Ivi, p. 212.

zia dagli automi settecenteschi che riproducono semplicemente il movimento impressogli senza capacità di comunicare con l'esterno. Wiener, indicando 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»<sup>72</sup>. La statua del protagonista de *La macchina mondiale*, 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<sup>73</sup>.

Il processo di *feedback*, qui accostato 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. Tale evoluzione 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»<sup>74</sup>, alla filosofia è infatti il difficile problema posto ad Anteo da uno dei professori universitari incontrati a Roma. In difficoltà sulle prime, egli trova la soluzione postulando che il fondamento morale preceda e guidi lo sviluppo meccanico, cosicché quest'ultimo non debba essere giustificato a posteriori. Il modello all'origine di tale sviluppo funziona come una sorta di mo-

<sup>72</sup> N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica* cit., p. 24.

<sup>73</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., pp. 42-43. Il rispecchiamento tra Anteo e la statua avviene sempre in momenti cruciali per l'evoluzione del personaggio, a mettere in evidenza come il destino dell'automa-autore Anteo e del suo doppio siano legati, fino alla decisione estrema del suicidio, che avverrà per esplosione della carica inserita all'interno della statua stessa. Ritrovata Massimina presso la casa dell'avvocato Frugiferenti, che 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 statua: «A casa mi misi a guardare la statua e trovai nella sua faccia confermati questi proponimenti ed anche la lena e la chiarezza. La statua 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 statua, dovevo seguirne la mia strada e compiere i miei progetti senza cedere niente agli impicci di Roma» (ivi, p. 180).

<sup>74</sup> Ivi, p. 147.

tore primo in senso aristotelico, poiché, «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»<sup>75</sup>. L'essenza morale del disegno che guida e rinnova gli automi-autori, su cui si tornerà più avanti, giustifica in tal modo l'urgenza, più volte ribadita da Anteo, di «scoprire e poi di dare e di fare esercitare un pensiero anche alle macchine»<sup>76</sup>, in un programma di rifondazione etica della società in cui è incluso anche l'uomo.

La compassione che muove Anteo nei confronti di un 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 le azioni degli uomini a meccanismi ciechi e ripetitivi. 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 attraverso il contatto fisico da Anteo che, seduto sul sellino posteriore della motocicletta e tenendosi stretto alla schiena dell'altro, 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»<sup>77</sup>. La sottomissione e la rassegnazione alla sofferenza, che la Chiesa insegna alle masse contadine e di cui beneficiano le classi alte, sono respinte dal personaggio come una cattiva gestione dei compiti affidati alle macchine, in contrasto con il principio di emancipazione insito nel modello fornito dai primi 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<sup>78</sup>.

Questa di Anteo è un'invettiva contro lo sfruttamento dei contadini della campagna marchigiana, ridotti a ingranaggi meccanici che seguono ottusamente gli ordini ricevuti, incapaci di produrre una qualunque forma di progresso che possa avere ricaduta più ampia che non un aumento di profitto per il padrone. Tali rivendicazioni risultano perfettamente speculari a quelle espresse da

<sup>75</sup> Ivi, p. 150.

<sup>76</sup> Ivi, p. 77.

<sup>77</sup> Ivi, p. 52.

<sup>78</sup> Ivi, pp. 53-54.

Wiener nel suo volume dal titolo originale altamente parlante *L'uso umano degli esseri umani*, al punto che lo studioso definisce la propria opera 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 abbruttire 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<sup>79</sup>.

In linea con il pensiero di Wiener, l'avvento delle macchine cibernetiche auspicato nel romanzo volponiano sembra costituirsi come un progetto di evoluzione tecnica e civile alternativo alla situazione di alienazione determinata da uno sviluppo industriale votato unicamente al profitto. La metafora dell'uomo-macchina in senso ciberneticamente funziona così nel romanzo come presupposto scientifico su cui rifondare un'etica antropocentrica. Sebbene tale prospettiva metta in luce come l'apertura di Volponi al paradigma informazionale abbia respinto le istanze più rivoluzionarie di messa in discussione di un umanesimo cartesiano, essa si dimostra in linea con l'utopia cristiana che guidava in quegli anni l'idea di progresso di Adriano Olivetti, a cui lo scrittore riconosceva il ruolo di suo primo e fondamentale maestro. È Geno Pampaloni a identificare per primo quella che Pierpaolo Antonello definisce «l'esplicita vena cristiana nell'ispirazione di Adriano Olivetti»<sup>80</sup> e a dichiarare come l'industriale identificasse «il cammino della scienza con quello della verità, le sue conquiste con un'approssimazione ad uno stato di liberazione dal dolore»<sup>81</sup>. La tensione religiosa, che emerge tanto dai toni messianici delle dichiarazioni di Anteo che dalla presenza ricorrente di immagini bibliche, può essere perciò in parte ricondotta al sogno utopico dell'esperienza olivettiana, che Volponi non aveva ancora abbandonato all'altezza della scrittura del romanzo, e ancor più alla predilezione dell'autore per personaggi visionari e ai margini, che portò coerentemente Pasolini a definire *La macchina mondiale* «un piccolo vangelo anarchico»<sup>82</sup>.

<sup>79</sup> N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica* cit., p. 30.

<sup>80</sup> P. Antonello, *Contro il materialismo* cit., p. 165.

<sup>81</sup> Geno Pampaloni, *Prefazione* in Adriano Olivetti, *Città dell'uomo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1960 (citato in P. Antonello, *Contro il materialismo* cit., p. 165).

<sup>82</sup> La definizione pasoliniana si trova nel titolo della sua già citata recensione, pubblicata a ridosso dell'uscita del romanzo, *Un piccolo "Vangelo" anarchico*. Un intervento critico su *La macchina mondiale* da parte di Pasolini era stato sollecitato dallo stesso Volponi in una lettera del 12 marzo 1965, nella quale esprimeva il timore che prevalessero interpretazioni concentrate unicamente sulla fragile condizione psicologica di Anteo e sui suoi deliri violenti e che non sapessero cogliere la dimensione di allegoria politica dell'opera (cfr. P. Volponi, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di Daniele Fioretti, Firenze, Polistampa, 2009, p. 150).

Tutto il romanzo è percorso di rimandi evidenti alla tradizione cristiana. Si pensi, ad esempio, alla profezia del protagonista riguardo la venuta delle macchine sulla terra, che egli articola come una sorta di giudizio universale ai tempi della cibernetica, immaginando il 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»<sup>83</sup>. I primi autori, inoltre, sono spesso descritti attraverso le stesse funzioni e attributi propri di un creatore divino, tanto che Anteo arriva a descrivere se stesso come un Adamo a cui essi 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»<sup>84</sup>. A questi rimandi alle scritture, che permeano il libro fin nelle cadenze della prosa e nella scelta di termini e immagini, si aggiunge la caratterizzazione di Anteo come *figura Christi* per via del tono profetico che caratterizza spesso la sua scrittura e per il ruolo assunto di capro espiatorio e vittima innocente. Anche il prete Liborio, pur non condividendo le idee dell'amico, esprime una comparazione tra Anteo e Cristo: rifiutando l'invito del protagonista a seguirlo in una sorta di igiene del mondo per via violenta, risponde di essere «già al servizio di uno che fu bandito, proprio perché voleva lottare contro i potenti»<sup>85</sup>.

L'immagine di Anteo come figura cristologica, connessa al messaggio utopico e alla speranza di palingenesi veicolati dal romanzo, sembra inoltre affrontare uno dei nodi filosofici più dibattuti riguardo l'esistenza di automi meccanici. A tal proposito, è ancora Wiener a dedicare un intero volume – *God and Golem, Inc.: A Comment on Certain Points Where Cybernetics Impinges on Religion* – all'analisi delle analogie che intercorrono tra il funzionamento degli automi cibernetici e alcune delle idee fondanti della religione giudaico-cristiana<sup>86</sup>. Uno dei concetti maggiormente indagati è quello di generazione e apprendimento: così come Dio ha creato l'uomo a sua immagine e somiglianza, implicando 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 imitano la sua natura. L'atto creativo, che in principio è solamente appannaggio divino, passa alla creatura attraverso la riproduzione della specie e tuttavia, secon-

<sup>83</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 58.

<sup>84</sup> Ivi, p. 160.

<sup>85</sup> Ivi, pp. 219-220.

<sup>86</sup> A prefazione della sua 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» (N. Wiener, *God and Golem, Inc.: A Comment on Certain Points Where Cybernetics Impinges on Religion*, Cambridge [Massachusetts], MIT Press, 1964, p. 8).

do il pensiero religioso, esso è limitato ai soggetti viventi. La cibernetica, invece, mira ad estendere, almeno a livello teorico, tale capacità generativa che implica 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 degli automi-autori, attraverso cui il protagonista si propone di tenere insieme il rifiuto della filosofia materialista e l'apertura al progresso scientifico, non è solamente una «furberia», come la definisce lui stesso, escogitata al fine di convincere il religioso della bontà delle sue idee. L'interpretazione cibernetica e quella religiosa dell'uomo come creatura creatrice si fondono nell'automa-autore, non in conseguenza dell'immaginazione trafigurante della mente malata di Anteo, ma proprio per il loro convergere intorno agli stessi quesiti filosofici.

A riprova del fatto che le sue teorie, seppure bislacche e visionarie all'apparenza, partano da una solida base scientifica, è utile leggere le riflessioni del protagonista riguardo alla generazione meccanica e al concetto di evoluzione costante in parallelo con l'elaborazione di von Neumann sulla capacità degli automi cibernetici, almeno in via teorica, di autoriprodursi. Connettendo scienza dell'informazione, combinatoria e studi sull'intelligenza artificiale, von Neumann aveva sviluppato una teoria per creare macchine capaci non solo di costruirne altre identiche, ma di generare meccanismi sempre più complessi, in grado di produrre evoluzione proprio come gli automi-autori immaginati da Anteo<sup>87</sup>. Perché la specularità delle due riflessioni risulti immediatamente evidente si prenda in considerazione un passaggio da *Theory of Self-Reproducing Automata* in cui il matematico espone il principio evolutivo alla base di ogni organismo biologico che, nella sua visione, è possibile applicare agli automi meccanici:

Anybody who looks at living organisms knows perfectly well that they can reproduce other organisms like themselves. [...] Furthermore, it is equally evident that what goes on is actually one degree better than self-reproduction, for organisms appear to have gotten more elaborate in the course of time. [...] You can say that the gene [...] needs not to contain a complete description of what is to happen, but only a few cues for a few alternatives<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> Gli studi avviati da von Neumann intorno alla possibilità delle macchine cibernetiche di autoriprodursi ed evolvere circolavano ampiamente in quegli anni anche in ambito italiano (cfr. Vittorio Somenzi, *Nuove prospettive cibernetiche*, in «Civiltà delle macchine», 4, a. II, 1954, pp. 21-23; J. von Neumann, V. Somenzi, *La filosofia degli automi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1965). È dunque assai plausibile che Volponi, impiegato alla Olivetti, fosse a conoscenza di queste teorie, se non per i loro fondamenti matematici, quanto meno per l'impatto a livello culturale e filosofico.

<sup>88</sup> J. von Neumann, *Theory of Self-Reproducing Automata* cit., pp. 78-79.

La stessa convinzione che i processi di riproduzione non vadano di necessità verso una perdita di complessità, ma, al contrario, verso una costante evoluzione è espressa da Anteo, il quale non fa altro che parafrasare le teorie elaborate dallo scienziato cibernetico, sebbene caricandole di una forza quasi religiosa:

*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 [...] 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<sup>89</sup>.*

Nell'ottica secondo cui gli automi hanno il compito di riprodursi al fine di perpetuare il disegno superiore che è implicato nella loro stessa esistenza, l'uccisione del figlio di Anteo da parte di Massimina può essere interpretata 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 ai valori piccolo-borghesi. Se l'uccisione del figlio appena nato è spiegata da Massimina con la volontà di evitare il rischio che il bambino erediti le «preoccupanti condizioni mentali del padre»<sup>90</sup>, la privazione che Anteo subisce del proprio diritto di generazione sembra anche alludere alla sanzione di natura religiosa contro le macchine autoriproducentesi. La prima reazione alla notizia dell'uccisione del figlio, appresa dai giornali, è quella di un profondo senso di sconnessione della propria macchina-corpo rispetto al progetto inscritto in lui dai primi autori: «[d]opo 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»<sup>91</sup>.

Ecco che la decisione presa di lì a poco di darsi la morte non sarà per Anteo espressione di un *cupio dissolvi* in conseguenza di una tragedia a cui non riesce a dare senso, ma l'esplicitazione di una vitalità e di un progresso che si oppongono a questa morte. Come si vedrà più avanti, la morte di Anteo si carica di una forza propulsiva che deriva 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.

<sup>89</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., pp. 68-69. Corsivo dell'autore.

<sup>90</sup> Ivi, p. 269.

<sup>91</sup> Ivi, p. 264.

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

Scrive Wiener che «l'individualità umana appare come qualcosa di essenzialmente linguistico»<sup>92</sup> e 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 della comunicazione»<sup>93</sup>. 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 peraltro il titolo a uno dei capitoli de *L'uso umano degli esseri umani* di Wiener – quale interpretazione risultante dall'applicazione delle teorie dell'informazione allo studio della natura umana è il presupposto teorico alla base della scrittura di *Priscilla*.

La riflessione sviluppata da Calvino nel racconto muove da due concetti fondamentali che giustificano la confluenza tra essenza organica, meccanica e linguistica: primo, la legge che regola la composizione del DNA, che fa di ogni struttura biologica il risultato della combinazione di segni-aminoacidi; secondo, le norme di riproduzione organica attribuite agli automi meccanici. L'importanza di questi due aspetti della ricerca scientifica nella meditazione esistenziale calviniana è dichiarata fin dalle citazioni di apertura, che introducono e legano insieme le tre parti di *Priscilla*: tra i sette passaggi presi da una varietà di testi letterari e scientifici si ha una citazione da *The General and Logical Theory of Automata* di von Neumann, e due da studi relativi alla genetica e alla struttura del DNA, precisamente da *Embriology and Genetics* di Thomas Hunt Morgan, uno dei padri dell'embriologia<sup>94</sup>, e da *The Code of Life* di Ernest Borek, microbiologo e autore di libri di divulgazione scientifica<sup>95</sup>.

Per comprendere il significato della metafora che lega genetica e linguistica è necessario connetterla con gli studi in campo cibernetico, in quanto essa costituisce la rappresentazione più esplicita dell'idea di corpo biologico come *medium*. Secondo tale concezione l'identità individuale è il risultato del flusso di informazioni, senza che ciò neghi la materialità del soggetto. Anzi, proprio la dimensione corporale è quanto permette la definizione di individuo come parola, poiché nell'elica di DNA il dato informativo genera quello biologico, traducendo in termini scientifici il biblico «verbo fatto carne». Che il concetto di autopos-

<sup>92</sup> N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica* cit., p. 31.

<sup>93</sup> Ivi, p. 119.

<sup>94</sup> Calvino cita dal volume III di Thomas Hunt Morgan, *Embriology and Genetics*, New York, Columbia University Press, 1934.

<sup>95</sup> Ernest Borek, *The Code of Life*, New York, Columbia University Press, 1965. I libri di divulgazione scientifica di Borek dedicati alla genetica e agli studi sull'atomo interessavano in quegli stessi anni anche un altro scrittore, Isaac Asimov, che il 25 giugno 1961 recensì il volume *The Atoms Within Us* (New York, Columbia University Press, 1961) per «The New York Times Book Review». Sullo stesso argomento, Asimov avrebbe poi scritto nel 1991 un'opera di carattere scientifico intitolata *Atom: Journey Across the Subatomic Cosmos* (New York, Dutton).

iesi alla base della struttura del DNA altro non è che l'applicazione a livello biologico delle teorie dell'informazione è messo in luce dal filosofo dei media Pierre Lèvy, che definisce gli organismi biologici come «self-organizing and autopoietic (or self-constructing) cycles of molecular dynamics»<sup>96</sup>. Non solo i singoli organismi, scrive Lèvy, sono il prodotto del «testo genetico» che le quattro basi nucleari vengono a comporre, ma anche l'evoluzione della specie è garantita da un simile passaggio di informazioni, di generazione in generazione. E, ancora, individui di specie diverse, secondo Levy, sarebbero in grado di creare un ecosistema attraverso la comunicazione che stabiliscono tra di loro, tanto che la biologia viene a configurarsi come una particolare branca della scienza dell'informazione:

biology studies the organic forms of information processes at different levels of composition (cells, tissues, organisms, species and ecosystems). Among biological processes, important mechanisms for reading/writing the genetic text carry out transcoding between molecular memory and organic forms and transmit genetic memory between organisms of the same lineage. The genetic texts encode, or inscribe, the organic forms in the molecular layer<sup>97</sup>.

L'analogia tra la struttura della cellula eucariota e quella di un complesso ecosistema sulla base della comune origine informazionale organizza anche il racconto tripartito *Priscilla*, che inizia col narrare l'autopoiesi di un essere monocellulare, quindi passa a descrivere la riproduzione sessuata di due esseri pluricellulari – il protagonista Qfwfq e la Priscilla del titolo – e, infine, racconta la complessa varietà dell'ecosistema della «palude-foresta»<sup>98</sup>, frutto di millenni di evoluzione. Queste tre sezioni hanno in comune la narrazione di fenomeni tutti egualmente conseguenza della crescita di informazione. Postulare la natura informazionale dei soggetti biologici, seppure non equivalga ad invocare alcun processo di smaterializzazione, permette di riconoscere la preponderanza dell'elemento invisibile – il programma – su quello fisiologico e tangibile e proprio tale inversione è quanto Calvino riconosce come peculiare della ricerca scientifica a lui contemporanea:

Ogni ramo della scienza sembra ci voglia dimostrare che il mondo si regge su entità sottilissime: come i messaggi del DNA, gli impulsi dei neuroni, i *quarks*, i neutrini vaganti nello spazio infinito dei tempi... Poi, l'informatica. È vero che

<sup>96</sup> P. Lèvy, *The Semantic Sphere 1: Computation, Cognition and Information Economy*, ISTE Ltd, London, 2011, p. 57. L'analisi è condotta nell'ambito di uno studio in cui Lèvy presenta i principi filosofici e scientifici che guidano il suo progetto, tuttora in corso, volto a creare un sistema simbolico per il linguaggio digitale chiamato IELM (Information Economy MetaLanguage). Se per la lingua orale esiste un sistema fonetico e per quella scritta un alfabeto, per esprimere i dati digitali non c'è ancora, secondo Lèvy, un metalinguaggio che sappia descriverli e definirli. Il primo prototipo di tale linguaggio, finanziato dalla Royal Society of Canada, è stato presentato il 30 maggio 2018 al IX Simposio della Society for Arts and Technology a Montreal.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> I Calvino, *Priscilla*. Morte cit., p. 302.

il *software* non potrebbe esercitare i poteri della sua leggerezza se non mediante la pesantezza del *hardware*; ma è il *software* che comanda, che agisce sul mondo esterno e sulle macchine, le quali esistono solo in funzione del *software*, si evolvono in modo d'elaborare programmi sempre più complessi<sup>99</sup>.

La riflessione è condotta nell'ambito del discorso sulla leggerezza delle *Lezioni americane* e appartiene perciò ad un periodo successivo rispetto alla stesura di *Priscilla*, eppure i due testi condividono la medesima certezza dell'impossibilità a scindere dato fisiologico e testuale, *hardware* da *software*. Tale interdipendenza risulta evidente fin dal titolo della prima sezione del racconto, *Mitosi*, che, come rileva Teresa de Laurentis, suggerisce un doppio rimando al processo di duplicazione cellulare da un lato, e al concetto di mitopoiesi dall'altro, mettendo in rilievo come la coincidenza tra creazione linguistica ed organica sia presupposto teorico allo sviluppo narrativo del testo<sup>100</sup>. La metafora del DNA come alfabeto permette infatti al protagonista Qfwfq di narrare la propria divisione cellulare come un processo di autopoiesi letteraria condotto attraverso la combinazione dei cromosomi, tanto da portarlo a dichiarare che la sua identità consiste «nell'assortimento o vocabolario delle parole diverse o funzioni che avevo a disposizione»<sup>101</sup>.

Natura linguistica dei processi organici e interpretazione del corpo come «biomedia»<sup>102</sup> vengono a costituirsi quali presupposti su cui fondare la metafora

<sup>99</sup> I. Calvino, *Leggerezza*, in I. Calvino, *Lezioni americane* cit., p. 636.

<sup>100</sup> Teresa de Laurentis, riguardo alla convergenza tra creazione organica e narrativa in questi testi, scrive: «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» (T. De Laurentis, *Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis?*, in «PMLA», 90, 3, maggio 1975, p. 422).

<sup>101</sup> I. Calvino, *Priscilla*. *Mitosis* cit., p. 282.

<sup>102</sup> Eugene Thacker definisce il concetto di «biomedia» partendo dall'assunto per cui è impossibile scindere ogni atto comunicativo dal *medium* in cui esso avviene: «Biomedica complicate the notion of information as immaterial through their emphasis on biological materiality. Biomedica 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 biomedica is relevant for media studies, for it brings together biology, technology, and culture in unique ways. *Biomedica presents a view not merely of biological life as information, but of biological life that is life precisely because it is information*» (E. Thacker, *Biomedica*, in *Critical Terms for Media Studies*, a cura di William John Thomas Mitchell e Mark Boris Nikola Hansen, Chicago, The University of Chicago Press, 2010, p. 126). Per un approfondimento sul concetto di «biomedia» si rimanda al volume monografico di E. Thacker, *Biomedica*, Minneapolis, University of Minnesota Press,

informatica, che permette di equiparare soggetto umano e automa cibernetico. Se organico e linguistico sono accomunabili sulla base dei processi combinatori che ne regolano la riproduzione, le macchine cibernetiche, capaci di manipolare segni, possono emulare i processi biologico-linguistici, almeno i più semplici e fondamentali. La citazione da von Neumann che apre *Priscilla* illustra tale convergenza affermando la possibilità per gli automi cibernetiche di riprodursi in modo da generare macchine sempre più complesse e, allo stesso tempo, dichiara come «[n]on ci si deve lambicare il cervello su come un automa di questo tipo possa 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»<sup>103</sup>. Accanto all'ipotesi secondo cui uomini e macchine condividono funzioni essenziali quali la capacità di creare linguaggio e di riprodursi, nella citazione da von Neumann sono riassunte le caratteristiche fondamentali degli automi centrali per il racconto calviniano, ossia: il processo di *feedback* come proprietà essenziale della macchina cibernetica; il passaggio di informazioni come legge che regola la riproduzione e soprattutto l'evoluzione; la genetica come scienza in grado di suggerire alla meccanica un modello per i processi combinatori.

In ossequio al paradigma cibernetico, il narratore protagonista Qfwfq definisce la propria identità – minata dalle continue evoluzioni a cui è sottoposto, che lo vedono trasformarsi da cellula eucariota a cammello nello spazio di poche pagine<sup>104</sup> – in relazione al passaggio di informazioni, che avviene prima all'interno

2004. La necessità di evitare la scissione tra il flusso incorporeo di informazioni e il *medium* nella sua concretezza biologica e meccanica è anche il presupposto teorico del volume di N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman* (cit.), in cui viene analizzato l'impatto delle teorie cibernetiche in campo letterario proprio a partire dalla centralità del corpo.

<sup>103</sup> I. Calvino, *Morte. Priscilla* cit., p. 273. È interessante rilevare come il racconto calviniano, nel tracciare un parallelo tra riproduzione cellulare e meccanica degli automi cibernetiche come era stata teorizzata da von Neumann, preceda di molti anni studi scientifici volti ad indagare le stesse similarità. È del 2007, infatti, un articolo degli studiosi di neuroscienze cognitive Pedro C. Marijuán e Raquel del Moral, che afferma: «[t]he peculiar handling of DNA sequences by eukaryotes suggests a parallel with the von Neumann scheme of modern computers, including the cellular capability to "rewrite the DNA rules" along ontogenic development» (cfr. Pedro Clemente Marijuán, Raquel del Moral, *The Information Architectures of Biological Complexity*, in *Computation, Information, Cognition: The Nexus and the Liminal*, a cura di Susan Alice Jane Stuart e Gordana Dodig Crnkovic, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 162). Sull'equiparazione fra sistemi biologici e processi informatici, cfr. Alberto Gandolfi, *L'informazione genetica: i megabytes biologici*, in A. Gandolfi, *Formicai, imperi, cervelli: introduzione alla scienza della complessità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 103-116; Raquel del Moral, Jorge Navarro, Pedro Clemente Marijuán, *New Times and New Challenges for Information Science: From Cellular Systems to Human Societies*, in «Information», 1, a. V, 2014, pp. 101-119.

<sup>104</sup> Attraverso Qfwfq, protagonista dei racconti 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*, come «una costante stilistica e di rapporto con la realtà» (in Da-

del suo corpo monocellulare e poi nel processo di fecondazione e generazione. La forma assunta da Qfwfq nel corso delle mutazioni narrate sembra pertanto regolata da un processo di *feedback* che subordina il dato fisiologico a quello informativo. Ad esempio, in *Mitosi* la formazione del nucleo e la sua conseguente scissione vengono presentate come dirette conseguenze fisiche del crescere e accumularsi dei pensieri e desideri di Qfwfq, che crea così la propria consistenza sensibile a partire dallo stimolo esercitato dal flusso incorporeo di informazioni:

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<sup>105</sup>.

L'annullamento dell'opposizione tra interno ed esterno, dato fisico e mentale viene comprensibilmente a informare tutta la narrazione della prima sezione di *Priscilla*, amplificando il senso di indifferenziazione proprio dell'organismo monocellulare. Il precedere del pensiero rispetto alla forma sensibile, non solo come progettualità, ma proprio nel senso di forza generatrice, è d'altronde comune ad altri racconti cosmicomici: si pensi al testo di *Tutto in un punto*, in cui il Big Bang ha origine dal desiderio della signora Ph(i)Nk<sub>o</sub> di avere abbastanza spazio per poter impastare le tagliatelle per tutti gli altri abitanti costretti con lei in un Universo ultra denso. Oppure al racconto *La spirale*, in cui un Qfwfq mollusco inizia a crearsi un guscio come conseguenza visibile e concreta del desiderio di essere percepito come un'individualità<sup>106</sup>.

vide Messina, *Qfwfq as Kafka? Possible-Worlds Interpretations*, in «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, cfr. T. De Laurentis, *Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis?* cit.; Stephen Chubb, *I, Writer, I, Reader: The Concept of Self in the Fiction of Italo Calvino*, Market Harborough, Troubador, 1997.

<sup>105</sup> I. Calvino, *Priscilla. Mitosi* cit., pp. 278-279.

<sup>106</sup> Il processo di creazione che forma il guscio di Qfwfq ne *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 sua identità come opposizione all'indifferenziato. Tale processo prevede una creazione concreta di forme ne *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» (I. Calvino, *La spirale*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., II, 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» (I. Calvino, *Priscilla. Mitosi* cit., pp. 277-278).

Specularmente, in *Mitosi* la divisione cellulare è epifenomeno della smania di Qfwfq di comunicare che lo porta a dire se stesso in forma di cromosomi e, quindi, a riprodursi. La scelta di descrivere le mutazioni fisiologiche subite da Qfwfq come conseguenza del cambiamento nella quantità di informazione da esso posseduta può essere ricondotta alla definizione di automa ciberneticò. L'immagine calviniana dell'organismo monocellulare che tenta di organizzare i cromosomi, ormai raddoppiati, in una «congestione più equilibrata e ordinata»<sup>107</sup> 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<sup>108</sup>.

Essendo costantemente in mutazione, la struttura biologica non può essere elemento fondante dell'identità degli organismi viventi e la continuità del modello è invece preservata nella discontinuità delle forme grazie al principio regolatore dell'omeostasi, ossia, nelle parole di Wiener, «[t]he process by which we living beings resist the general stream of corruption and decay»<sup>109</sup>.

Il concetto di omeostasi nell'ambito della scienza dell'informazione 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 perciò ordine attraverso il processo di *feedback* che regola gli scambi con l'esterno. Tale garanzia di continuità all'interno di un principio evolutivo è alla base anche della riflessione condotta da Qfwfq sull'essenza propria e della compagna Priscilla, nell'ambito della narrazione sulla riproduzione degli organismi pluricellulari che è *Meiosi*, in cui Calvino sembra parafrasare il pensiero di Wiener:

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

<sup>107</sup> Ivi, p. 284.

<sup>108</sup> N. Wiener, *The Human Use of Human Beings* cit., p. 96. Il passaggio non si trova nelle due edizioni italiane, né nella traduzione del 1953 né quella del 1966, basate sulla prima edizione del 1950 e non su quella del 1954 in cui si trova il paragrafo citato.

<sup>109</sup> Ivi, p. 95.

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<sup>110</sup>.

Il paradosso di una perpetua mutazione a fine conservativo è da leggersi secondo i principi della teoria dell'informazione, che invoca la necessità di una continua innovazione da attuarsi però all'interno di un quadro limitato di possibilità. In ogni sistema di comunicazione è necessario poter distinguere il quantitativo di informazione da quello prevalente di rumore – ossia informazione non significativa – e tale situazione restringe le possibili combinazioni a quelle potenzialmente implicate all'interno del quadro di riferimento. Si noti poi che, come avviene in un qualunque sistema linguistico, la quantità di informazione prodotta sarà maggiore quanto più innovativo o meno prevedibile sarà il messaggio. Ad elaborare questa interpretazione dell'informazione in termini statistici è il matematico Claude Shannon, che illustra come

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<sup>111</sup>.

Di conseguenza, 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, elementi differenziali e quindi significanti che possono garantire 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 [...]»<sup>112</sup>.

Stabilito che il valore dell'informazione aumenta al crescere del grado di imprevedibilità del messaggio trasmesso, è pertanto comprensibile il senso di frustrazione che invade Qfwfq di fronte alla limitatezza del suo 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,

<sup>110</sup> I. Calvino, *Priscilla. Meiosi* cit., p. 290.

<sup>111</sup> J. Johnston, *The Allure of Machinic Life* cit., p. 28.

<sup>112</sup> I. Calvino, *Priscilla. Meiosi* cit., p. 291.

incatenato al mio programma molecolare: fuori di me non avrò rapporti con niente e con nessuno<sup>113</sup>.

Per poter dire se stesso in conversazione con l'altro, Qfwfq non può che ripetere la sua storia, in quanto «[c]iò che i genitori m'hanno detto d'essere in principio, questo io sono: e nient'altro»<sup>114</sup>. Il carattere antinomico della legge che garantisce il perpetuarsi della specie e quindi il flusso di comunicazione è affrontato, sebbene da prospettive diverse, in tutte e tre le sezioni di *Priscilla*, che riflettono sul contrasto vitale fra ripetizione e conservazione da un lato, e mutamento ed evoluzione dall'altro. Lo stesso contrasto si ritrova non casualmente alla base delle riflessioni che Wiener sviluppa intorno al concetto di uomo come macchina cibernetica. La perpetuazione del patrimonio genetico di generazione in generazione è, infatti, aspetto essenziale nella comparazione tra mente umana e intelligenza artificiale, il cui funzionamento è regolato in entrambi i casi da quella sorta 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<sup>115</sup>.

La fedeltà al modello non apre tuttavia la strada ad una cieca ripetizione – che, se applicata alle macchine, darebbe come risultato l'automa settecentesco, sul modello già citato della ballerina del carillon –, ma si coniuga con un continuo processo di evoluzione. Ciò 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 che «può essere trasmessa o essere modificata e riprodotta»<sup>116</sup>. La stessa immagine, assunta a metafora di un'essenza che permane pur mutando, è adottata da Calvino nella lezione americana sull'esat-

<sup>113</sup> Ivi, p. 292.

<sup>114</sup> Ivi, p. 293.

<sup>115</sup> N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica* cit., p. 124.

<sup>116</sup> 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 teoricamente, sono applicabili a un organismo vivente come l'uomo» (ivi, pp. 125-126).

tezza, in cui illustra il principio contraddittorio alla base della riproduzione degli esseri viventi attraverso il ricorso agli opposti emblemi del cristallo, «immagine d'invarianza e di regolarità di strutture specifiche» e, appunto, della fiamma, «immagine di costanza d'una forma globale esteriore, malgrado l'incessante agitazione interna»<sup>117</sup>. La potenza evocativa di queste due raffigurazioni serve allo scrittore per «visualizzare le alternative che si pongono alla biologia e da questa passano alle teorie sul linguaggio e sulle capacità di apprendimento»<sup>118</sup>, tracciando una linea che connette, come in *Priscilla*, biologia, linguistica e teoria dell'informazione. Ecco che il finale della terza sezione del racconto, asserendo una perfetta continuità tra umano e meccanico e una saldatura tra ambiente biologico e artificiale, appare come la logica conclusione alle teorizzazioni accolte da Calvino, più che 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»<sup>119</sup>.

Se l'uomo è dunque un *medium*, nel senso tanto di luogo e strumento del passaggio di informazioni quanto di somma dei messaggi trasmessi<sup>120</sup>, l'assun-

<sup>117</sup> I. Calvino, *Esattezza*, in I. Calvino, *Lezioni americane* cit., p. 688. Le due immagini sono riprese, per ammissione dello stesso scrittore, dall'introduzione a firma di Massimo Piattelli-Palmarini al volume che riporta il dibattito tra Jean Piaget e Noam Chomsky al Centre Royaumont (cfr. J. Piaget, N. Chomsky, *Théories du langage, théories de l'apprentissage: le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky*, a cura di M. Piattelli-Palmarini, trad. it. a cura di Yvonne Noizet, Paris, Éditions du Seuil, 1980).

<sup>118</sup> I. Calvino, *Esattezza* cit., p. 69.

<sup>119</sup> I. Calvino, *Priscilla. Morte* cit., p. 303. A conclusioni simili Calvino era giunto nel già citato *Cibernetica e fantasmi*, le cui riflessioni sono riprese puntualmente in diversi passi di *Priscilla* e si concentrano soprattutto sulle possibilità creative di una macchina scrivente che sostituisca lo scrittore. È però in una lettera a Sebastiano Timpanaro che Calvino formula in maniera più compiuta il rifiuto di 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-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» (I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere, 1947-1981*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 182-183).

<sup>120</sup> 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

zione della metafora cibernetica si rivela essenziale per Calvino al fine di coniugare rappresentazione antropomorfa e rifiuto dell'antropocentrismo: il modello umano è imprescindibile per la creazione dell'automa meccanico, ma allo stesso tempo il suo ruolo di prototipo consente di negarne la specificità. Un'altra antinomia opera perciò alla base dell'elaborazione di *Priscilla* e, più in generale, dei racconti cosmicomici, ossia il desiderio di uscire da una prospettiva antropocentrica pur nella consapevolezza di non poter sfuggire all'essenza umana di ogni discorso. A conferma di ciò, in un'intervista del 1968 pubblicata su «L'Approdo Letterario», Calvino evidenziava come nella scrittura delle *Cosmicomiche* egli non abolisse l'umano, ma anzi lo inserisse quale misura e punto di vista essenziale alla narrazione di tutti quei momenti della storia dell'Universo a cui l'uomo non ha preso parte, dal Big Bang alla nascita degli esseri pluricellulari. In altre parole, l'antropomorfismo che informa la rappresentazione di Qfwfq e degli altri personaggi cosmicomici non è frutto di una scelta stilistica, quanto 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»<sup>121</sup>.

L'evoluzione dell'uomo è per lo scrittore una semplice tappa di uno sviluppo assai 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»<sup>122</sup>. Il racconto *Priscilla*, dunque, può essere letto come un'analisi condotta con mezzi letterari del flusso continuo delle forme-messaggi e la visione cosmogonica che esso propone, declinata secondo un principio di antropomorfizzazione della storia della materia, riprende da vicino l'attacco fortemente poetico di un altro libro che tanto deve alla scienza dell'informazione, *Le roman de la matière: cybernétique et univers* dello scienziato e divulgatore scientifico Albert Ducrocq:

Ignaro dell'Universo, non sospettando che la sua minuscola dimora è il prodotto di una straordinaria specializzazione, l'uomo cerca ingenuamente attori della sua statura che gli raccontino il cosmo col linguaggio dei fenomeni terrestri. Il Sole, nella sua immaginazione, compie ogni notte un misterioso viaggio in battello su un fiume che lo riporta da ovest a est. I poeti cantano l'epopea dell'Universo alla stregua di un oceano, di una famiglia, di una tradizione<sup>123</sup>.

uno dei mezzi che si possono concepire per raggiungere questo scopo» (N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica* cit., p. 127).

<sup>121</sup> I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura* cit., p. 234.

<sup>122</sup> I. Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, in «Il menabò», 10, 1967, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., I, pp. 164-165.

<sup>123</sup> Albert Ducrocq, *Il romanzo della materia: cibernetica e universo* [1963], trad. it. a cura di Franco Salvatorelli, Torino, Einaudi, 1967, p. 20. Gli interessi in ambito di cibernetica e robotica di Albert Ducrocq, oltre a tradursi in un'ampia produzione giornalistica e letteraria

Publicato nel 1963, anno in cui ha inizio la scrittura delle *Cosmicomiche*, il libro di Ducrocq era noto a Calvino, come testimoniato nel verbale di una riunione redazionale del 1964 costudito presso l'Archivio Einaudi<sup>124</sup>. Il suo interesse per questo testo, che ripercorre la storia dell'Universo alla luce delle teorie cibernetiche, dalla cosmologia alla biologia cellulare, sembra essere motivato dalla scelta di Ducrocq di porre all'origine del suo studio scientifico la capacità mitopoietica dell'uomo, il quale ricorre a forme antropomorfe per dare senso, attraverso la narrazione, a quanto di incommensurabile a lui vi è nell'Universo che lo circonda, in maniera analoga al Qfwfq dei racconti cosmicomici. Ecco che dunque, attraverso la scrittura di *Priscilla*, la «continuità originaria» che scorre «nell'invisibile distesa delle cellule-programma dove tutte le combinazioni si formano o si disfano all'interno della specie»<sup>125</sup> non è semplicemente trasposta in racconto, ma è nella sua essenza stessa narrazione, perché passaggio di informazione attraverso l'automa umano che deve dire per esistere.

#### 4. Il discorso metaletterario: identità e linguaggio

La metafora cibernetica fin qui analizzata a livello di immagini e temi incide anche sulle soluzioni stilistiche e narrative delle due opere, all'interno delle quali, pur nella generale e profonda diversità della scrittura, si possono individuare punti di contatto riconducibili al loro carattere metaletterario.

David Porush, enucleando le principali soluzioni retoriche e di intreccio della letteratura cibernetica, rileva come la metaletterietà 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 voice or by some more complicated arrangement of formal structures, these texts signal to the reader that they are artifacts of human creation<sup>126</sup>.

volta alla divulgazione scientifica, lo portarono anche, tra il 1950 e il 1953, a costruire l'automa cibernetico «Job le Renard», una volpe robot con tanto di pelliccia a coprirne i circuiti che, sul modello delle macchine di Grey Walter, era in grado di riconoscere gli ostacoli e di apprendere (cfr. J. Riskin, *The Restless Clock: A History of the Centuries-Long Argument Over What Makes Living Things Tick*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016, pp. 328-329). Il prototipo è custodito dal 2006 al Musée des arts et métiers di Parigi.

<sup>124</sup> Cfr. P. Antonello, *Contro il materialismo* cit., p. 150.

<sup>125</sup> I. Calvino, *Priscilla. Morte* cit., p. 301.

<sup>126</sup> D. Porush, *The Soft Machine: Cybernetic Fiction* cit., p. 19.

Entrambi i testi in esame dichiarano, fin in apertura, la loro natura letteraria attraverso il riferimento al piano extradiegetico, a cui viene attribuito un grado di realtà che risulta quindi negato – o almeno messo in crisi – al livello della narrazione. Volponi introduce il romanzo con un'avvertenza in cui afferma che l'ispirazione gli è stata fornita da fatti e persone realmente esistenti e attribuisce le idee di Anteo all'elaborazione di un uomo da lui effettivamente incontrato, stabilendo una connessione tra realtà e finzione. Tuttavia, allo stesso tempo, questa nota sottolinea implicitamente la distanza tra i due piani: invitando i lettori a contattare il signor P.M.V. tramite lui nel caso di curiosità ulteriori per le idee espresse nel trattato, Volponi distingue e allontana la propria opera da quella che lo ha ispirato e ne ribadisce il carattere finzionale e non documentaristico. Inoltre, come è stato rilevato dalla critica, il personaggio di Anteo punteggia la sua narrazione di dichiarazioni di poetica – ad esempio riguardo la necessità di rifondare il linguaggio come condizione per rivoluzionare l'assetto sociale, o sulla convergenza tra lingua poetica e scientifica – facendosi portavoce in maniera esplicita del punto di vista volponiano<sup>127</sup>. La presenza dell'autore extradiegetico emerge con forza ancora maggiore 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, sebbene più erudito della media grazie a letture filosofiche e scientifiche, si ponga questioni relative alla resa linguistica del suo trattato o ai rapporti di potere esibiti e implicati nella comunicazione scritta<sup>128</sup>.

Specularmente, il racconto calviniano mette al centro la riflessione sul linguaggio, inteso quale principio fondante dell'identità biologico-informazionale e strumento di elaborazione letteraria<sup>129</sup>. *Priscilla*, come già segnalato, è introdotto da

<sup>127</sup> 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 sia sulle strategie a livello di struttura narrativa – l'importanza dell'avvertenza, la coincidenza del punto di vista di Anteo con quello volponiano – sia sulla rilevanza della costante riflessione sulla lingua esibita dal protagonista. Il carattere metaletterario de *La macchina mondiale*, riconosciuto come cifra stilistica di gran parte della scrittura dell'autore fin 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*, in «World Literature Today», LXI, 1, inverno 1987, pp. 19-23.

<sup>128</sup> Per un'analisi sull'inverosimiglianza delle riflessioni sul linguaggio attribuite ad Anteo che, invece, dichiarano come il punto di vista di Volponi sia fagocitante rispetto a quello del personaggio e, pertanto, sottolineano la natura metaletteraria della scrittura, si rimanda allo studio stilistico de *La macchina mondiale* di Piero Dal Bon, che rileva a riguardo come «[i]l 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» (P. Dal Bon, *Verifica stilistica de «La macchina mondiale» di Paolo Volponi*, in «Quaderns d'Italià», 7, 2002, p. 208). Per un'approfondita analisi stilistica del romanzo si vedano anche gli altri articoli che Dal Bon dedica alla materia: «*La macchina mondiale*: tra plurilinguismo e prosa lirica», in «Otto/Novecento», 1, 2006, pp. 115-138; *Tecniche enumerative e fenomeni di iterazione in Volponi: «La macchina mondiale» e «Corporale»*, in «Stilistica e metrica italiana», 6, 2006, pp. 223-245.

<sup>129</sup> Che questo racconto si ponga come una sorta di «discorso sul metodo» è rilevato da Rocco Capozzi che scrive: «*Priscilla* è indubbiamente un discorso teorico sul raccontare ma credo

sette citazioni tratte da testi scientifici e letterari alternati che anticipano gli snodi centrali delle tre parti, *Mitosi*, *Meiosi* e *Morte*. Connesso a *Mitosi* è il primo passo tratto da Georges Bataille, che si concentra sull'idea di continuità, ripreso nel seguente paragrafo di Thomas Hunt Morgan sull'origine paterna e materna dei cromosomi, tema centrale di *Meiosi*. L'ereditarietà diventa quindi il peso insopportabile degli Anchise sulle spalle dei propri Enea, concetto espresso da Jean-Paul Sartre nella citazione successiva nonché alla base della duplicazione del DNA, come emerge nel passo preso da Ernest Borek. Ad anticipare i temi centrali della sezione *Morte*, ossia la necessità del perpetuarsi della materia in forme periture e la generazione meccanica quale processo essenzialmente affine alla riproduzione organica, vi sono le citazioni da Jacques Bénigne Bossuet e John von Neumann. Chiude la rete di rimandi il pensiero sulla necessaria corruttibilità e mutevolezza della Terra come principio di vita formulato da Galileo, a ribadire l'ammirazione più volte dichiarata verso i risultati dello studioso in campo scientifico e letterario.

Le citazioni iniziali di *Priscilla* si differenziano dai brevi preamboli con cui Calvino introduce di norma i racconti cosmicomici, aventi il semplice scopo di riassumere le teorie scientifiche che ispirano ciascuna narrazione. Qui il riferimento non si limita ai concetti, ma ordina testi e autori in una rete di richiami che non segue la cronologia né distingue tra elaborazione letteraria e scientifica: il discorso fluisce da una citazione all'altra, congiunge epoche e discipline lontane tra loro e vi annette il racconto calviniano sulla base dell'affinità tematica con le fonti evocate, nonché per la comune natura testuale. In tal modo, la finzione letteraria di *Priscilla* viene messa in evidenza per contrasto tramite l'accostamento con le citazioni, che puntano l'attenzione sulla dimensione extradiegetica e quindi condividono con il lettore un comune «livello di realtà»<sup>130</sup>. Allo stesso tempo, tuttavia, le fitte connessioni tra il proprio testo e quelli in exergo permettono a Calvino di creare un contatto tra la natura letteraria del proprio racconto e la storia dell'identità umana, intesa come accumulo di sapere e di discorsi<sup>131</sup>.

pure che racchiuda *in nuce* l'intera odissea di Qfwfq come una crescita esponenziale di storie che è sempre come fosse la stessa storia» (R. Capozzi, *Leggerezza, scrittura e metamorfosi ne «Le cosmicomiche vecchi e nuove»*, in «Rivista di studi italiani», 2, a. XXI, 2003, p. 89).

<sup>130</sup> L'espressione è utilizzata nell'intervento di Calvino dal titolo *I livelli di realtà in letteratura*, per un convegno tenutosi a Firenze nel settembre 1978 (ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., I, pp. 381-398) dedicato ai 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.

<sup>131</sup> Joseph Francese rileva come, a partire dai testi delle *Cosmicomiche*, Calvino esibisca più marcatamente una concezione del testo letterario quale 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 “post-modern” hand he has been dealt and live within contemporary history by individuating new,

La dimensione metaletteraria, dichiarata fin dall'inizio in *Priscilla*, concorre così a mettere in crisi l'identità del protagonista-narratore Qfwfq in maniera ancor più radicale di quanto non avvenga negli altri racconti cosmicomici. L'inaffidabilità del suo punto di vista è conseguenza dell'inverosimiglianza delle esperienze di cui si fa narratore, ma anche della sua difficoltà ad esprimerle in un racconto intellegibile. Questa incapacità a tradurre in discorso le proprie vicissitudini è ribadita in quasi tutti i testi cosmicomici e serve all'autore 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 atti a veicolare esperienze che 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, in questo racconto l'accento è posto con insistenza ancora maggiore sull'essenza linguistica, prima ancora che esperienziale, delle narrazioni del protagonista<sup>132</sup>. Ciò spiega 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. Ciò da un lato serve a sottolineare lo stato di crisi in cui si trova la forza comunicativa del narratore e perciò la sua stessa identità, che è al fondo linguistica, mentre dall'altro riafferma entrambe come sfida all'indicibile. Raffaele Donnarumma, analizzando la particolare valenza che il metadiscorso assume in *Meiosi*, parla di «tormentata effusività narrativa»<sup>133</sup> e sottolinea come:

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» (J. Francese, *Narrating Postmodern Time and Space* cit., p. 61).

<sup>132</sup> Per un'analisi più approfondita della funzione di narratore intradiegetico assunta da Qfwfq e del rapporto in cui si pone rispetto al lettore e al narratore extradiegetico Calvino, cfr. Francis Cromphout, *From Estrangement to Commitment: Italo Calvino's «Cosmicomics»* and «T Zero», in «Science Fiction Studies», 2, a. XVI, luglio 1989, pp. 161-183; Claudio Milanini, *L'umorismo cosmicomico*, in C. Milanini, *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 discorso, si rimanda allo studio di Tommasina Gabriele, che, avvalendosi delle analisi elaborate da Mengaldo, riconduce tale difficoltà del dire all'atto creatore di Qfwfq. Scrive Gabriele a questo proposito: «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» (T. Gabriele, *Italo Calvino: Eros and Language*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1994, p. 73).

<sup>133</sup> Raffaele Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008, p. 28.

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)<sup>134</sup>.

La sostanza dell'esperienza narrata da Qfwfq coincide, dunque, con la sua dimensione linguistica: le parole non solo servono a comunicare all'esterno tale esperienza, ma la plasmano e la inverano. La coincidenza tra dire e fare, che è alla base anche della moltiplicazione cellulare raccontata dal protagonista, si ritrova pertanto a livello metanarrativo in quanto la spinta a comunicare è ciò che crea la realtà, la quale è insieme oggetto e prodotto del discorso.

La messa in crisi dell'identità della voce narrante, che non abbandona tuttavia la fiducia verso la parola intesa quale 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 trattato. Se si valutasse la figura del contadino-filosofo senza accoglierne la scala di valori 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 suoi compaesani che al fondo non possiede. Questi aspetti controversi non sono presentati al lettore come tratti distintivi di un eroe ribelle che si oppone alla grigia *mediocritas* cui si conformano i suoi oppositori. Inoltre, i giudizi negativi formulati dagli altri personaggi sono riportati incidentalmente da Anteo nel corso della narrazione e vengono quasi a rappresentare squarci di razionalità all'interno del racconto straniato del narratore, minando l'immagine che egli vorrebbe dare di sé. L'unica possibilità che il protagonista possiede di respingere come false queste opinioni e, quindi, ridefinire la propria identità è connessa alla creazione di un nuovo sistema di parole, capaci di rifondare la società e narrare la sua storia:

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

<sup>134</sup> *Ibidem.*

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<sup>135</sup>.

Come in *Priscilla*, l'impossibilità a narrare la propria storia sprigiona 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 linguistico da lui creato. In questo senso la riflessione metaletteraria va ben oltre la semplice assunzione di un protagonista narratore in grado di mettere in scena quella «droga del monologo interiore»<sup>136</sup> che Pasolini aveva rilevato quale cifra stilistica della *La macchina mondiale*. 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 significativamente in evidenza fin dalle prime pagine del racconto. L'urgenza della narrazione autobiografica rispetto alla stesura del trattato vero e proprio sembra voler porre l'accento, inoltre, sull'ineguagliabile potenza espressiva di quel coagulo di poesia e scienza, individuata da Volponi nel già citato *Le difficoltà del romanzo*. Dichiarò, infatti, Anteo:

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<sup>137</sup>.

Il protagonista non solo fa coincidere la stesura del trattato con la scrittura del memoriale e quest'ultima con la durata della sua esistenza, ma lega anch'e-

<sup>135</sup> P. 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 che «[d]ietro 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 lo scontro tra il protagonista e il personaggio di un medico alto borghese e democristiano circa i 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 la funzione prescrittiva di comportamenti sociali, sono flessibili e soggettivi (cfr. ivi, pp. 153 e sgg).

<sup>136</sup> P. P. 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 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 quella tipica di un contadino marchigiano, ma è caratterizzata da un lirismo straniante, giustificato dalla condizione psicologica del personaggio narratore.

<sup>137</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 14.

gli, come Qfwfq, la sua identità alla possibilità di narrare le proprie vicissitudini adottando un linguaggio riformato che vada oltre le convenzioni stabilite.

Nonostante tale analogia, vi è nondimeno nella scrittura dei due autori una profonda divergenza per quel che riguarda la fiducia nella possibilità della parola letteraria di essere tramite tra realtà e soggetto. Per quanto Calvino rifiuti la posizione postmoderna di riduzione della realtà a mera costruzione linguistica, priva di fondamento concreto<sup>138</sup>, il valore della letteratura in quanto scommessa, ponte gettato sull'indicibile, non coincide 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 *Corporale* si avvierà quella crisi oggettiva del personaggio che nei primi due romanzi è confinata agli aspetti psicologici dei protagonisti, volti a conferire al racconto un «valore eversivo» che «implic[hi] una ribellione e un'utopia»<sup>139</sup>. Emblematico a tale proposito come Anteo rivendichi apertamente la propria integrità di soggetto e rassicuri 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<sup>140</sup>.

La certezza del protagonista di possedere una salda identità non solo ricalca la convinzione che la sua lingua sappia esprimere in maniera coerente e univoca la realtà, ma è anche il diretto fondamento della realtà stessa: il caos linguistico ed esperienziale che il romanzo mette in scena ha nell'integrità della figura di Anteo, oggetto e soggetto della narrazione, il solo elemento di ancoraggio. Agli antipodi di questa concezione del linguaggio e del soggetto narrante si trova la rappresentazione che Qfwfq fa di se stesso, prima come «somma di [...]

<sup>138</sup> Calvino rivendica una posizione intermedia che prenda in considerazione le due opposte interpretazioni e le assuma come strumenti di un'indagine sempre in divenire, che non approdi mai a verità assolute e immutabili. 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 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» (I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* cit., pp. 1867-1868).

<sup>139</sup> R. Luperini, *Il neosperimentalismo tra «Officina» e «Il menabò»: Roversi, Leonetti e Volponi*, in R. Luperini, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, II, Torino, Loescher, 1981, p. 814.

<sup>140</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 88.

filamenti o stecchini o bastoncini»<sup>141</sup>, poi, da essere pluricellulare, come «speciale configurazione che prendono le cellule [...] per uno speciale rapporto con l'ambiente di uno speciale patrimonio genetico»<sup>142</sup>. La misura della distanza che allontana le due rappresentazioni emerge dal confronto tra i passi che aprono i testi, in cui l'uso del linguaggio metaforico presenta finalità assai differenti.

In *Mitosi* l'espressione «innamorato da morire» viene subito denunciata come inadeguata a comunicare ciò che Qfwfq intende e, pertanto, il protagonista si trova costretto a dedicare la prima parte del suo racconto alla decostruzione dell'immagine iperbolica – «E quando dico “innamorato da morire”, – *proseguì Qfwfq*, – intendo qualcosa che voi non avete un'idea»<sup>143</sup> – per poi risemantizzarla. In maniera speculare, altri concetti di uso comune perdono il loro senso metaforico, assumendo invece un significato letterale per via del diverso contesto in cui sono inseriti: ad esempio, la dichiarazione di Qfwfq di «non star più nella pelle»<sup>144</sup> descrive la sensazione fisica provocata dal raddoppiamento cellulare. Oppure lo svuotamento di significato delle opposizioni oggettivo-soggettivo e prima-dopo in un essere monocellulare e senza memoria, quindi sempre identico eppure sempre diverso, richiede ugualmente al lettore di prescindere dalla rete di significati che struttura il linguaggio comune. La necessità di decostruire i legami tra segno e senso codificati nel tempo dalla consuetudine dei parlanti dimostra la distanza incolmabile tra linguaggio e realtà sperimentata da Qfwfq, distanza che, se non porta alla completa afasia, pone tuttavia un ostacolo alla rappresentazione.

Del tutto diversa è la metafora che apre la narrazione di Anteo. Essa istituisce subito quella stretta corrispondenza tra mondo e parola da cui hanno avuto origine le meditazioni filosofico-scientifiche del personaggio:

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 [...]<sup>145</sup>.

La metafora della «lingua di terra» viene caricata di molteplici significati a segnalare fin dall'apertura del romanzo la costante presenza della riflessione metaletteraria che impegna Anteo. Origine ed evoluzione della terra e della paro-

<sup>141</sup> I. Calvino, *Priscilla. Mitosi* cit., p. 279.

<sup>142</sup> I. Calvino, *Priscilla. Meiosi* cit., p. 290.

<sup>143</sup> I. Calvino, *Priscilla. Mitosi* cit., p. 274.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., pp. 7-8. I corsivi sono miei.

la coincidono, tanto che gli «accenti» mutano l'aspetto geologico e insieme ne dichiarano la corrispondenza con l'evoluzione linguistica, e la possibilità di una loro palingenesi, implicata nei meccanismi che ne regolano lo sviluppo, è quanto il protagonista si propone di illustrare nel trattato. Di conseguenza, l'integrità del soggetto narrante deve essere mantenuta perché garante del rapporto di rispecchiamento tra parola e mondo. Lo dimostra programmaticamente l'incipit del romanzo, in cui la fusione panica di Anteo con il paesaggio – per quanto non voglia mai dire abbandono sensuale, che il protagonista vede come pericolosa deriva irrazionalistica<sup>146</sup> – caratterizza il passaggio di informazioni tra la “macchina” del suo corpo e l'ambiente esterno:

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<sup>147</sup>.

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 impresso nella materia dai primi autori, ma tale disegno di sviluppo felice deve mettere al centro il soggetto, qui inteso nel senso generale di automa tanto meccanico che umano, il quale ha il compito di trovare le connessioni tra mondo e linguaggio<sup>148</sup>.

<sup>146</sup> Anteo vive in stretta comunione con l'ambiente della campagna marchigiana. Essa 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-automati, 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: ciò, al contrario, è per Anteo la causa di ogni rapporto di soggiogamento dell'uomo alla natura e di rassegnazione ad un senso di storia ciclica. A questo proposito 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).

<sup>147</sup> Ivi, p. 7.

<sup>148</sup> Significativamente la stessa fusione tra protagonista e paesaggio avviene di nuovo la notte in cui, dopo il primo furto alla villa Carsidoni, Anteo ha una sorta di illuminazione che lo fa decidere a concentrarsi nuovamente sul 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

Per quanto ne *La macchina mondiale* sia postulata la necessità di un principio di evoluzione continua, secondo il disegno dei primi autori che prevede una finalità ultima preservando tuttavia il libero arbitrio, 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 creano un'ecolalia destrutturante i significati, ma, 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<sup>149</sup>.

Il fatto che l'accostamento delle parole in catene foniche faccia emergere significati in modo spontaneo e casuale potrebbe far pensare ad una convergenza con l'idea di letteratura combinatoria propria 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»<sup>150</sup>. Ne *La macchina mondiale*, invece, l'idea di generazione spontanea di significati sulla base della combinatoria è esclusa se si considera che le parole che Anteo connette sono tutti termini chiave della sua elaborazione filosofica, quindi accostati sulla base del senso ben prima che dell'assonanza. Ancor più, la logica combinatoria è rifiutata esplicitamente dal protagonista in un'invettiva contro un av-

figura geometriche di con, 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).

<sup>149</sup> Ivi, p. 30. Lo stesso potere di generazione creativa è attribuito alle «macchine» che Anteo crea con oggetti rinvenuti a 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 spesso 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).

<sup>150</sup> I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi* cit., p. 177.

vocato che, durante il processo, lo accusa di usare parole «stravaganti, ermetiche e confuse», frutto di «un pensiero autistico, organizzato con onomatopée, assonanze, stereotipie, bizzarrie»<sup>151</sup>. Gli ribatte seccamente Anteo:

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 più unte e sporche che siano mai state giocate in nessuna osteria<sup>152</sup>.

Il processo creativo alla base della parola volponiana, riflesso nelle dichiarazioni di poetica del personaggio di Anteo, è assai distante dall'orizzonte a cui guarda Calvino. Più precisamente, la coincidenza soggetto-oggetto della narrazione di *Priscilla* è di natura profondamente altra rispetto alla corrispondenza tra mondo e parola espressa ne *La macchina mondiale* con l'immagine della rete o del telaio. La metafora del DNA come linguaggio 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. Spiega Qfwfq:

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<sup>153</sup>.

La situazione non muta nemmeno quando il personaggio, da essere monocellulare, evolve in un organismo più complesso in grado di riprodursi non più per scissione cellulare, ma combinando il proprio patrimonio genetico con quello di una compagna:

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 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<sup>154</sup>.

<sup>151</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 261.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> I. Calvino, *Priscilla. Mitosi* cit., p. 282.

<sup>154</sup> I. Calvino, *Priscilla. Meiosi* cit., p. 297.

La permutazione costante dei termini di identità biologica e linguistica sembra finalizzata a tenere vivo il principio antinomico della scrittura calviniana, in linea con i concetti di entropia e negentropia formulati nell'ambito della scienza cibernetica. Così come alla crescita di informazione all'interno di un dato 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 mimanti il parlato, approssimative e colloquiali, che, come nel caso delle metafore analizzate, devono essere risemantizzate per poter veicolare adeguatamente un significato. Anche la sintassi è sciatta e colloquiale: le frasi si snodano per intere pagine senza una punteggiatura che scandisca adeguatamente il discorso e le ripetizioni, lungi dall'aver funzione anaforica in senso poetico, producono il senso di un balbettamento.

Parallelamente alla maggiore organizzazione della materia cellulare del narratore, non più «gnocco di polpa con un nucleo in mezzo»<sup>155</sup>, ma organismo pluricellulare in procinto di replicare il proprio corredo genetico, il passaggio alla seconda sezione di *Meiosi* 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 la lingua parlata, ma presenta termini di precisione scientifica – ricorrenti verbi quali «definire», «stabilire», «specificare», «determinare» – e una prosa ad andamento dilemmatico che, con l'abbondanza di specificazioni e incisi, mira ad ordinare e discernere e allo stesso tempo riproduce la struttura simmetrica del rapporto secondo cui avviene la combinazione dei corredi genetici.

Lo scarto stilistico 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 all'atto della scrittura – «Tutto a un certo punto tende a serrarmisi addosso, anche questa pagina»<sup>156</sup> – in contrasto con l'esibita oralità tipica del personaggio, ma anche per la qualità evocativa del linguaggio utilizzato, che si distacca profondamente dal tono lieve e ciarliero della raccolta. L'accento grave ed enfatico, le immagini di grande potenza evocativa, il lessico ricercato sono nel loro insieme scelte stilistiche che donano al testo un andamento da favola cosmogonica, a cui l'uso del presente storico conferisce un senso di atemporalità tipico del mito eziologico:

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, gelatino-

<sup>155</sup> I. Calvino, *Priscilla. Mitosi* cit., p. 278.

<sup>156</sup> I. Calvino, *Priscilla. Morte* cit., p. 303.

sa, 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<sup>157</sup>.

Le ripetizioni, a differenza che in *Mitosi*, hanno qui la funzione di artificio retorico. Le immagini paradossali e incongruenti fra loro, diversamente che nelle due sezioni precedenti, non esprimono la difficoltà ad articolare un discorso efficace, bensì generano figure poetiche 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»<sup>158</sup>.

Lo stile di *Morte*, lirico e suggestivo, esibisce un linguaggio denso della stratificazione di significati e, quindi, di memoria, agli antipodi della lingua senza storia di *Mitosi*, per cui è costante la necessità di riformulare ogni espressione per poterla caricare del corretto significato. Il senso caotico di libertà della prima parte è del tutto perduto quando si giunge alla sezione conclusiva, dove è riprodotto a livello stilistico il senso di soffocamento denunciato dal narratore. La proliferazione di segni e messaggi accumulati nei secoli toglie il respiro come un «duplicato della calotta terrestre» che «sta saldandosi sopra le nostre teste»<sup>159</sup>, a negare quella discontinuità che, all'alba dell'evoluzione, aveva permesso alle specie sessuate e mortali di stagliarsi sopra l'eternità indifferenziata di un Universo sì immortale, ma anche infecundo. Il cerchio si sta chiudendo a causa della saturazione dei messaggi e la speranza di un nuovo inizio è da riporre nell'avvento di macchine intelligenti, che si auspica assumano la stessa funzione che noi umani, i discontinui, abbiamo avuto in passato nei confronti dei funghi immortali: ossia introdurre un principio di morte dando così avvio ad una nuova storia evolutiva. In tale quadro apocalittico da fine della Storia, tuttavia, la lingua stessa di *Morte* si propone quale approdo non negativo della crescita esponenziale di informazione, tappa ultima del percorso iniziato con la situazione di massima disorganizzazione narrata nella prima sezione. L'indifferenziazione della materia di *Mitosi* garantiva in potenza una pressoché sconfinata libertà nella creazione di linguaggio, ed era infatti dalla percezione del vuoto che Qfwfq traeva 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

<sup>157</sup> Ivi, p. 299.

<sup>158</sup> Ivi, pp. 300-301; 302.

<sup>159</sup> Ivi, p. 303.

questo vuoto che non era me, che magari avrebbe potuto essere me [...] la vertigine d'un vuoto che era tutto il possibile [...]»<sup>160</sup>.

I due poli entro cui si sviluppa la storia biologica e informazionale dell'Universo narrata in *Priscilla* non si contrappongono secondo un netto contrasto positivo-negativo, che predilige la libertà caotica o la stratificazione semantica, ma sono mantenuti in equilibrio dalle implicazioni metatestuali del racconto. La minaccia costituita dal «guscio di parole che noi continuamente secerniamo»<sup>161</sup> 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 che permette l'inserimento del racconto calviniano nel sistema linguistico e culturale che le citazioni iniziali disegnano. La sfida all'indicibile si basa tanto sulla possibilità di rifondare il linguaggio e di imprimergli significati nuovi e inaspettati, 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. Tale equilibrio, impossibile da mantenere eppure essenziale, è individuato da Jean Starobinski alla base dell'interesse di Calvino per il tema del vuoto, ben oltre il racconto di *Priscilla*:

Trattato in modi diversi, il motivo del vuoto occupa un posto considerevole in Calvino: il vuoto è certamente necessario, secondo la tradizione epicurea, perché vi si producano la caduta e il *clinamen* degli atomi di cui sono composti tutti i corpi immaginabili; ma il vuoto, se fosse lasciato spalancato, sarebbe angosciante. Occorre allora coprirlo, mascherarlo, popolarlo, farne lo schermo su cui proiettare le immagini, perché il dentro assoluto è intollerabile senza un fuori, e il fuori assoluto è irrespirabile senza un dentro<sup>162</sup>.

Mentre il racconto cosmomico mantiene in equilibrio l'ineludibile e vitale contrasto tra i poli della saturazione linguistica di *Morte*, intesa come ricchezza espressiva, e della vertigine creativa di *Mitosi*, percepita da Qfwfq di fronte al caos dell'indifferenziato, il personaggio di Anteo, al contrario, combatte strenuamente l'idea di vuoto, sentita come minaccia contro una tanto agognata pienezza. In ossequio all'esibita fiducia nella positività creatrice della parola su cui si fonda la scrittura de *La macchina mondiale*, il protagonista spiega la decisione di dare inizio alla stesura del trattato come la volontà di compiere un atto creativo che si opponga al senso di vacuità che lo minaccia e opprime:

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

<sup>160</sup> I. Calvino, *Priscilla. Mitosi* cit., pp. 277-278.

<sup>161</sup> I. Calvino, *Priscilla. Morte* cit., p. 302.

<sup>162</sup> Jean Starobinski, *Prefazione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., I, p. XXVI.

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<sup>163</sup>.

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* presago di morte, come la cavità all'interno della statuetta che egli scava per poi riempirla di esplosivo e togliersi la vita. È alla piena fiducia di Volponi e del suo personaggio nel potere affermativo della letteratura che va ricondotto il messaggio utopico del romanzo, convinzione totalmente altra rispetto alla certezza di Calvino nella capacità della letteratura di protendersi «dall'orlo estremo del dicibile»<sup>164</sup>. È dunque con l'obiettivo di investigare le connessioni tra la dimensione utopica e il discorso tecnico-scientifico comune ai due testi che si rende qui necessario analizzare quale peso assuma la metafora cibernetica nell'orizzonte filosofico dei due autori.

##### 5. *Evoluzione ed entropia: l'utopia cibernetica*

La convergenza tra scienza e letteratura alla base della scrittura cosmicomica<sup>165</sup> e postulata più volte nel corso de *La macchina mondiale*<sup>166</sup> non solo testimonia di un comune approccio verso la conoscenza, ma mette in luce come i due campi del sapere siano legati dal passaggio di idee e metafore che strutturano l'interpretazione del reale. È pertanto comprensibile che l'opposizione di un

<sup>163</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., pp. 22-23.

<sup>164</sup> I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi* cit., p. 174.

<sup>165</sup> Che la ricerca scientifica sia stimolo creativo e orizzonte epistemologico per i racconti cosmicomici è espresso con grande chiarezza da Calvino nella premessa al volume del 1968 *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*: «La scienza contemporanea non ci dà più immagini da rappresentare; il mondo che ci apre è al di là di ogni possibile immagine. Eppure, al profano (io per esempio sono un profano che si appassiona di astronomia, cosmogonia, cosmologia), ogni tanto una frase risveglia un'immagine. Ho provato a segnarne qualcuna, e a svilupparla in un racconto: in uno speciale tipo di racconto "cosmicomico". [...] Io vorrei servirmi del dato scientifico come d'una carica propulsiva per uscire dalle abitudini dell'immaginazione» (I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., II, p. 1300).

<sup>166</sup> 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 sua vita. Il protagonista, infatti, ribadisce più volte come la scienza sia «la più dolce di tutte le poesie» (P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 79) e come, attraverso il suo trattato, si proponga di realizzare «vera scienza e quindi vera poesia» (ivi, p. 81).

principio positivo da parte della scienza cibernetica all'idea di entropia crescente abbia influito sulla carica utopica che informa i due testi.

A tal proposito, è ancora Wiener a reinterpretare la seconda legge della termodinamica, secondo cui in un sistema chiuso si va di necessità incontro ad uno stato di disordine sempre in aumento, e assegna una diversa lettura all'esperimento mentale del «demone di Maxwell». La dimostrazione originale analizza, in via ipotetica, il passaggio di energia tra i due settori comunicanti di un contenitore di gas, a guardia di cui vi è un demone. Mischiate fra loro vi sono particelle più surriscaldate, e quindi più veloci, e altre più fredde, dunque più lente, e compito del demone è riordinare il sistema raggruppando tutte le particelle calde in una camera e le fredde nell'altra. Postulare l'esistenza di un demone in grado di regolare il passaggio delle particelle da un settore all'altro sarebbe l'unico modo per violare la legge che sancisce la crescita costante di entropia all'interno di un sistema chiuso. Quanto di questo esperimento interessava a Wiener non era la conservazione o dissipazione di energia, ma l'incremento di informazione che avviene ogniqualvolta il demone apre la porta di comunicazione tra una camera e l'altra per verificare la situazione, azione che causa il passaggio delle molecole da una parte all'altra incrementando il disordine. L'aumento di entropia, secondo questa interpretazione, sarebbe equivalente all'acquisto di informazione, ed essendo tale informazione una forma di organizzazione, la conoscenza acquisita dal demone viene a creare un'isola di ordine, uno stato di negentropia che si oppone alla degenerazione caotica del sistema<sup>167</sup>.

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 in anni posteriori alla composizione di *Priscilla*, precisamente nel maggio 1980, in una recensione al libro *La nuova alleanza* di Ilya

<sup>167</sup> 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 of 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» (D. Porush, *Studies Eudoxical Discourse: A Post-Postmodern Model for the Relations Between Science and Literature*, in «Modern Language Studies», XX, 4, autunno 1990, p. 43).

Prigogine e Isabelle Stengers<sup>168</sup>, dove salutava con favore la scoperta relativa ai processi di organizzazione che venivano ad opporsi alla seconda legge della termodinamica. L'autore, dopo aver presentato le tesi centrali del volume, esprimeva sollievo nell'accogliere l'immagine di un Universo non destinato a un irrimediabile stato di caos:

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<sup>169</sup>.

Questi studi portavano a compimento le ricerche intorno alle leggi che regolano l'organizzazione spontanea all'interno di strutture dissipative, grazie a cui negli anni Settanta si era giunti alla formulazione matematica di quanto Wiener aveva ipotizzato in via solamente teorica. Pertanto, sebbene per la dimostrazione esatta del concetto di negentropia occorra attendere l'inizio degli anni Ottanta con Prigogine, già all'altezza cronologica della scrittura di *Priscilla* e de *La macchina mondiale* l'idea in campo cibernetico dell'aumento di informazione come opposizione al disordine entropico era teoria già consolidata.

Se ci si fermasse, tuttavia, ad un'idea superficiale di negentropia si potrebbe credere che Calvino e Volponi assumessero la metafora cibernetica come forma di rassicurazione, sostenuta da prove scientifiche e quindi affidabili, che restituiva l'immagine di un mondo ordinato di compostezza classica, in cui perdite e conquiste si bilanciano, perpetuando un principio universale d'ordine. Si noti invece che, pur opponendosi all'idea di disordine in senso caotico, la teoria dell'informazione si fonda anche sui concetti di processo combinatorio e di probabilità – indagati soprattutto da Shannon e von Neumann – che assegnano al processo di creazione di messaggi una natura imprevedibile, riconducendolo ad un principio di ordine che non è però cogente.

<sup>168</sup> Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, 1979. La versione italiana, a cura di Pier Daniele Napolitani, sarebbe uscita due anni più tardi per Einaudi con il titolo *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*.

<sup>169</sup> I. Calvino, *No, non saremo soli*, in «la Repubblica», 3 maggio 1980, ora con titolo mutato in *Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, «La nuova alleanza»*, in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, p. 2039. La curiosità di Calvino per le teorie sul caos sviluppate da Prigogine è in linea con il più generale interesse da parte della letteratura di quegli anni per i risvolti filosofici del nuovo concetto di entropia, come spiega John Johnston: «this science is concerned with the emergence and measurement of the new fractal, or 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» (J. Johnston, *The Allure of Machinic Life* cit., p. 108).

Questa interpretazione dei sistemi di comunicazione regolati e allo stesso tempo imprevedibili sembra fondare le antinomie che strutturano tanta parte delle riflessioni di *Priscilla* e *La macchina mondiale*. L'opposizione antinomica, tipica del pensiero calviniano e, invece, meno caratterizzante la riflessione di Volponi, che tende a prediligere un approccio dialettico, è già stata messa in luce dalla critica relativamente a questi due testi. Francesca Bernardini Napoletano rileva come i «racconti 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»<sup>170</sup>. Per quel che riguarda Volponi, Zinato sottolinea come un atteggiamento ambivalente, che mantenga entrambi i termini della questione in tensione creativa, strutturi l'atteggiamento dell'autore verso la 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 [...]<sup>171</sup>.

Sebbene il carattere binario che Bernardini individua al fondo della scrittura cosmicomica non sia del tutto sovrapponibile alla tensione continua e irrisolta evidenziata da Zinato riguardo a Volponi, è tuttavia notevole come in entrambi i testi la logica antinomica concorra a tenere in equilibrio dinamico posizioni altrimenti contrastanti. Sarebbe certo inesatto voler ricondurre in maniera univoca tale approccio all'influenza che la cibernetica ha sulla scrittura di queste opere, ma è tuttavia da riconoscere una forte consonanza tra le riflessioni di Calvino e Volponi e i concetti elaborati nel campo della scienza dell'informazione.

L'antinomia prevalente che struttura i testi è quella che coniuga continuità e discontinuità quali principi di sviluppo della materia e del linguaggio. La tensione generata dalla loro compresenza 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»<sup>172</sup> è scongiurato dalla nascita degli esseri discontinui, i quali, tuttavia, come espresso da Qfwfq nei capitoli di *Meiosi* e *Mitosi*, garantiscono attraverso il patrimonio genetico la perpetuazione di un

<sup>170</sup> Francesca Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 80.

<sup>171</sup> E. Zinato, *La poesia verso la prosa? La scrittura di Volponi e i generi letterari* cit., pp. 15-16.

<sup>172</sup> I. Calvino, *Priscilla. Morte* cit., p. 299.

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 [...] <sup>173</sup>.

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 e affermando così discontinuità e variazione. L'evoluzione, però, giunge ad una pericolosa saturazione e la differenziazione di specie e messaggi si tramuta nel suo opposto, tanto che la foresta diviene una calotta di segni che si chiude sopra la testa dell'autore in un *continuum* soffocante: «Come un duplicato della crosta terrestre la calotta sta saldandosi sopra le nostre teste: sarà un involucro nemico, una prigionia, se non troviamo il punto giusto in cui spezzarlo, impedendogli la ripetizione perpetua di se stesso» <sup>174</sup>. L'antinomia che informa il processo di evoluzione emerge poi con maggiore evidenza 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» <sup>175</sup>.

L'idea del processo combinatorio come garante di un principio dinamico –

<sup>173</sup> I. Calvino, *Priscilla. Mitosi* cit., p. 287. La stessa sensazione di discontinuità vissuta a livello individuale, mista alla coscienza di appartenere però a un flusso più ampio che connette le generazioni, 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 avverrà o avverrà che ci coinvolge direttamente e – oserei dire – felicemente e totalmente» (I. Calvino, *Priscilla. Meiosi* cit., p. 298).

<sup>174</sup> I. Calvino, *Priscilla. Morte* cit., p. 303.

<sup>175</sup> Ivi, 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» (S. Chubb, *I, Writer, I, Reader: The Concept of Self in the Fiction of Italo Calvino* cit., p. 14).

e, in quanto legge interpretativa, di continuità – e insieme quale forza dirompente che nega la stabilità e dunque lo *status quo* emerge anche nella riflessione di Volponi sul principio di indeterminazione. Nel già citato intervento *Le difficoltà del romanzo*, riflessione critica a ridosso della pubblicazione de *La macchina mondiale*, l'autore dichiara che l'idea di discontinuità affermata dalla ricerca scientifica è alla base di un concetto di natura in costante evoluzione:

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<sup>176</sup>.

La stessa necessità di postulare un principio di evoluzione continua, libero da norme cogenti di sviluppo, viene più volte ribadita da Anteo, che formula la nozione di «integrità dei dinamismi automatici»<sup>177</sup> su cui basa le teorie sulla riproduzione degli automi-autori. Tale definizione si riferisce all'idea, centrale per il trattato, di un principio fissato dai primi autori, ma che neanche essi conoscono nella sua compiutezza in quanto sempre *in fieri*. Per spiegare questo concetto apparentemente contraddittorio Anteo fa riferimento ai sistemi biologici, anticipando quanto si è appena visto in *Priscilla*: «Riceravo 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»<sup>178</sup>.

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 del contadino-filosofo, che arriva a stabilire come scienza e letteratura non potrebbero esistere se non sotto la spinta di una continua incertezza che ne stimola il pensiero e l'evoluzione<sup>179</sup>. Questa antinomia porta Anteo, come la voce narrante in *Morte*, a temere l'avvento di un punto nella storia del progresso dell'uomo in cui si arrivi ad una saturazione completa delle possibilità di generare nuovi segni, la vittoria dell'ordine sul caos che decreti anche la fine del processo creativo. Appare perfettamente speculare alla chiusura del testo calviniano l'auspicio di Anteo che, alla fine di

<sup>176</sup> P. Volponi, *Le difficoltà del romanzo* cit., p. 35.

<sup>177</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 246.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> 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» (ivi, p. 249).

un'era in cui gli uomini abbiano esaurito tutte le combinazioni a loro concesse, un mondo di macchine possa dare nuovo impulso all'evoluzione:

*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<sup>180</sup>.*

È quindi seguendo il sogno di un continuo rinnovamento che non cristallizzi il flusso di lingua e di materia che Anteo va incontro alla morte con gioia. Non è 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 modo con cui afferma in maniera performativa, attraverso la sua stessa esistenza, la verità del trattato rimasto incompiuto. La morte non è intesa come fine e rottura: al contrario, Anteo si immagina, una volta esploso per la carica con cui ha riempito la statua, come «un inizio luminoso che sta andando per il cielo come la coda di una cometa»<sup>181</sup>. E, ancora, il romanzo si chiude in maniera significativa con l'affermazione «Adesso comincio»<sup>182</sup>, a confermare come parola e materia tornino in circolo e non si spengano con la morte del personaggio. Anche il trattato lasciato incompleto non è sentito dal protagonista come una sconfitta, ma come un segno di libertà, poiché, se egli avesse fissato le proprie idee sulla carta, avrebbe smentito nel gesto le basi della sua scienza, in quanto, egli 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»<sup>183</sup>.

<sup>180</sup> Ivi, p. 194.

<sup>181</sup> Ivi, p. 275. È importante rilevare come, nell'opinione di Anteo, la statua passi da essere un oggetto inerte, costruito per il piacere estetico della borghesia, a stimolo attivo delle sue elaborazioni scientifiche. Egli scrive: «Temo che la mia statua 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 statua 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 statuetta 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 stagnazione.

<sup>182</sup> Ivi, p. 276.

<sup>183</sup> Ivi, p. 275. Lo stesso timore era condiviso da Volponi riguardo alla ricezione de *La macchina mondiale*, che ebbe un grande successo tanto da far meritare all'autore il Premio Strega nel 1965. In una lettera del 3 maggio 1965 a Pier Paolo Pasolini, Volponi esprimeva preoccupazione riguardo alla possibilità che il favore di cui veniva circondato il romanzo disinnescasse il potenziale dirompente della 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

La morte come condizione necessaria alla vita non è semplicemente affermata sulla base della necessaria successione delle generazioni, dal momento che, per citare le parole che introducono *Priscilla*, «quando gli uomini fussero immortali a loro non toccava a venire al mondo»<sup>184</sup>, ma si trova nei testi dei due autori come una delle declinazioni della metafora cibernetica, che 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 suo nucleo si scinde esprimono la coscienza, ritenuta per un breve momento, di come dissoluzione e rigenerazione siano all'opera in uno stesso processo, che è di perdita ed 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 [...]<sup>185</sup>.

La fiducia nella continuità e nell'ordine, che hanno bisogno del caos e della morte per poterli poi superare come sfida creativa, è quanto fonda l'utopia di Calvino espressa nel finale di *Priscilla*, in cui levità poetica e immagini di un futuro meccanico si fondono a tratteggiare un futuro utopico di «calcolatori elettronici e farfalle»<sup>186</sup>. «generazioni di macchine forse migliori di noi continueranno a vivere e a parlare vite e parole che sono state anche nostre; e tra-

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» (P. Volponi, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)* cit., p. 152).

<sup>184</sup> I. Calvino, *Priscilla* cit., p. 273.

<sup>185</sup> I. 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 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 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» (K. Pilz, *Mapping Complexity* cit., pp. 53-54).

<sup>186</sup> L'immagine di «un mondo di calcolatori elettronici e farfalle» si trova espressa da Calvino in una lettera a Franco Fortini del 1971 (I. Calvino, *Lettere. 1940-1985* cit., 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 riceva informazioni dal mondo e ne goda bastano ormai i calcolatori e le farfalle» (I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., II, p. 564).

dotte in istruzioni elettroniche la parola io e la parola Priscilla s'incontreranno ancora»<sup>187</sup>.

Questa concezione di Universo come risultato dei flussi di informazione che si oppongono alla crescita di entropia giustifica in Calvino quella che Antonello definisce una «visione in qualche modo teleologica»<sup>188</sup>, che è poi da attribuire alla dimensione escatologica in cui Wiener inserisce l'idea di negentropia. L'avvicinamento alle teorie dell'informazione avviene infatti per l'autore dopo la delusione per la caduta del progetto politico della Resistenza, che aveva esaurito la sua forza propulsiva all'altezza della scrittura de *La giornata di uno scrutatore*, e che lo spinge a ricercare un nuovo orizzonte di senso, questa volta in ambito scientifico, in grado di fondare e giustificare la sfida al labirinto<sup>189</sup>. Il parallelo tra le teorie cibernetiche in grado di opporsi all'idea di entropia inarrestabile, e la lingua letteraria quale strumento privilegiato ad abolire il caos e a stabilire un principio positivo, è reso esplicito da Calvino in un passaggio della lezione sull'esattezza, in cui l'antinomia continuo-discontinuo fonda un'idea di letteratura che affermi il dicibile senza però esaurirlo:

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<sup>190</sup>.

L'utopia letteraria calviniana in cui le teorie dell'informazione hanno tanta parte rivela la sfiducia verso una letteratura che porti avanti un discorso di impegno civile, che se non si traduce in aperta analisi politica nemmeno negli

<sup>187</sup> I. Calvino, *Priscilla. Morte* cit., p. 303.

<sup>188</sup> P. Antonello, *Il ménage a quattro* cit., p. 202. Per un'analisi delle 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).

<sup>189</sup> Che l'avvicinamento di Calvino agli studi in campo ciberneticò segni un momento cruciale nell'evoluzione della sua elaborazione letteraria e costituisca quasi uno spartiacque nella sua produzione è rilevato da Pilz, che spiega: «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» (K. Pilz, *Mapping Complexity* cit., pp. 22-23).

<sup>190</sup> I. Calvino, *Esattezza* cit., pp. 687-688.

anni dell'ottimismo giovanile, non è certo più praticabile alla metà degli anni Sessanta. Diversamente accade per Volponi che, 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, un progresso per tutte le classi sociali che sviluppasse appieno le potenzialità dell'uomo, liberandolo da quelle mansioni che ne mortificano l'intelletto. Egli auspicava che gli industriali, consci della propria responsabilità sociale, sapessero vedere nell'impiego di macchine cibernetiche non solo il mezzo per aumentare i profitti, ma anche uno strumento di progresso civile, sebbene non si facesse troppe illusioni a riguardo:

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 alle masse dei cittadini soltanto le briciole del banchetto<sup>191</sup>.

Alla stessa sconsolata analisi arriverà presto, come già visto a proposito de *Le mosche del capitale*, anche Volponi, tanto che la *La macchina mondiale* è l'unico fra i suoi romanzi a mantenere viva la speranza nelle possibilità di uno sviluppo tecnologico non asservito al potere e che segua un principio democratico. Analogamente Wiener oppone ad un'idea fascista di società, in cui la classe al potere impone una struttura chiusa a scongiurare ogni evoluzione e mobilità sociale, un progetto di continuo sviluppo sociale secondo il principio di evoluzione e apprendimento – ossia di *feedback* – elaborato dalla cibernetica, così che dal campo della meccanica esso si estenda a quello della politica. Il modello conservatore di immobilismo sociale deriverebbe, secondo Wiener, dall'errata comprensione dei rapporti che regolano la comunicazione tra gli uomini, la quale dovrebbe invece portare ad un continuo aumento di informazione e quindi di sviluppo.

Le stesse applicazioni alla organizzazione socio-politica delle teorie dell'informazione è sostenuta dal personaggio de *La macchina mondiale*, in particolare per quel che riguarda i rapporti tra automi umani e meccanici. Davanti al gruppo di contadini marchigiani che, come lui, vendono lupini per le strade di Roma, Anteo denuncia il tentativo da parte del genero della lupinara di convincerli a votare per la Democrazia Cristiana. L'esortazione a non farsi manipolare dal padrone poggia sulla convinzione che la struttura sociale vada ripensata a partire dall'idea di uomo come macchina intelligente. Riconoscere un'«essenza

<sup>191</sup> N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica* cit., pp. 202-203.

profondamente morale» a «fondamento del programma di costruzione delle macchine»<sup>192</sup> definito dai primi autori permette infatti al protagonista del romanzo di maturare la consapevolezza di

quanto 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<sup>193</sup>.

I gesti meccanici con cui i contadini suoi compagni lo attaccano per dimostrare fedeltà al padrone contro cui Anteo cerca di aizzarli sono espressione di una macchina-utensile la quale ha abdicato al principio evolutivo che dovrebbe invece animarla. Gli uomini che il protagonista vorrebbe risvegliare – assumendo il tipico ruolo profetico – si sono rassegnati a comportarsi come docili animali al servizio di chi li comanda, replicando quella che Wiener definisce come la “società delle formiche”, irreggimentata e priva di evoluzione<sup>194</sup>.

Il disegno utopico di sovvertimento delle regole che cristallizzano le forme del vivere in società è dunque espresso da Volponi attraverso il personaggio, a rispecchiare nella finzione letteraria istanze sue proprie. Ad esempio Anteo, tentando inutilmente di coinvolgere l'amico Liborio nel suo progetto di palingenesi, dice di ritenere che «l'utopia sia l'unica verità possibile e nuova e non già una comodità usata e scaldata dal possesso interessato degli uomini»<sup>195</sup>. specularmente

<sup>192</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 150.

<sup>193</sup> Ivi, p. 151.

<sup>194</sup> Cfr. N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica* cit., p. 75. Wiener mette in luce come l'abilità di apprendimento e, dunque, l'evoluzione, siano appannaggio dell'uomo e delle macchine cibernetiche grazie alla loro capacità di creare e manipolare il linguaggio e rileva come quest'ultima 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 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» (ivi, p. 82). La stessa differenza tra uomini e animali, per cui i secondi non possono essere automi-autori con una capacità evolutiva e creativa, è 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*”» (P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 23).

<sup>195</sup> Ivi, p. 216. Non diversamente da quanto avviene in tutta la produzione dell'autore, l'utopia assume ne *La macchina mondiale* una funzione destabilizzante rispetto a sistemi di pensiero e strutture sociali cristallizzati, e quindi contrari al progresso. Alessandro Gaudio, analizzando il ruolo di forza dirompente e liberatrice che Volponi assegna all'utopia, 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

Volponi, in quella sorta di bilancio personale che è il dialogo con Leonetti, dichiara la centralità del pensiero utopico nel suo approccio al reale: «Ciò che mi interessa e mi piace è, in filosofia come in letteratura, l'utopia»<sup>196</sup>.

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 la necessità di rompere con una società in cui si fa cattivo uso di uomini e macchine, ridotti entrambi a strumenti asserviti al potere. La scelta di coniugare teorie cibernetiche e tensione utopica della scrittura si giustifica, per dichiarazione dello stesso Volponi, in ragione del comune intento di letteratura e scienza di «rompere» le convenzioni e i modelli di comportamento secondo 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»<sup>197</sup>. La dichiarazione, contenuta ne *Le difficoltà del romanzo*, è formulata quasi con le stesse esatte parole da Anteo che, incitando l'amico Liborio a prendere parte ad atti di violenza volti ad esprimere il disprezzo per i valori su cui si fonda la società, asserisce: «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 [...].»<sup>198</sup>. L'immagine della palla di fuoco come simbolo di movimento, purificazione e palingenesi violenta è ripresa dallo scrittore nel suo intervento critico, che si presenta così ancora una volta come testo imprescindibile per l'interpretazione de *La macchina mondiale*. Egli 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

(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» (A. Gaudio, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pisa, ETS, 2008, p. 7). Per un più ampio discorso sul valore dell'utopia all'interno della produzione volponiana, cfr. Tiziano Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», 1, a. XLII, 2013, pp. 145-164.

<sup>196</sup> P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994* cit., p. 106.

<sup>197</sup> P. Volponi, *Le difficoltà del romanzo* cit., p. 31. Volponi individua il fine della propria scrittura nella necessità di «rompere la realtà», 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*» (*ibidem*).

<sup>198</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale* cit., p. 219.

lingua, del raccontare, del comunicare in modo tradizionale, che sono anch'essi piccoli cardini dello *status*<sup>199</sup>.

La posizione liminale e per questo essenziale che Volponi riconosce alla letteratura, intesa come parte del sistema di comunicazione in cui è inserita e quale motore di cambiamento insieme, può essere pertanto accostata all'interpretazione calviniana della scrittura, allo stesso tempo creatrice e soluttrice di labirinti. Nel flusso di messaggi in cui l'uomo è inserito, lo scrittore non può fare altro che aggiungervene altri, in un'evoluzione costante che libera l'automa umano proprio grazie ai significati nuovi che la sua macchina genera.

<sup>199</sup> P. Volponi, *Le difficoltà del romanzo* cit., pp. 31-32.



SOTTO L'OCCHIO DEL CICLOPE: POLITICA ED ESTETICA DELLA  
VISIBILITÀ NELL'ERA DELLA COMUNICAZIONE TELEVISIVA

1. *Il contesto*

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 Pier Paolo Pasolini ad Alberto Moravia<sup>1</sup>, potrebbe essere generalmente definito nei termini di una sospettosa cautela o esibita noncuranza. Se tale generale assenza di entusiasmo non impedì il coinvolgimento di moltissimi autori nella critica televisiva, oltre che nella sua programmazione e gestione, il primo decennio di vita del mezzo sembra tuttavia essere stato ignorato dal mondo letterario italiano per quel che ne concerne la rappresentazione in romanzi e racconti<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> La posizione di netto rifiuto nei confronti del mezzo televisivo, sentito come strumento di degradazione culturale, era assai diffusa ben oltre i due nomi citati di Pasolini e Moravia, i quali, tuttavia, sia per i netti giudizi espressi che per l'autorità ricoperta in campo intellettuale, sono paradigmatici di un più ampio sentire. Moravia mantiene nel corso degli anni una posizione dichiaratamente avversa alla cultura televisiva: 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*, in «L'Espresso», 18 gennaio 1958), mentre nel 1988 le sue *Quattro domande agli scrittori italiani sulla televisione*, pubblicate su «Nuovi argomenti» (27, luglio-settembre 1988) non fanno che ribadire la stessa repulsione per il mezzo. Pasolini, poi, è la figura a cui più spesso viene associata la critica della cultura televisiva, che, espressa implicitamente in tanta parte della sua produzione artistica – sia cinematografica che letteraria –, trova articolata espressione nei suoi interventi giornalistici (cfr. P. P. Pasolini, *Sfida ai dirigenti della televisione*, in «Corriere della Sera», 9 dicembre 1973, ora con titolo mutato in *Acculturazione e acculturazione*, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori «I Meridiani», 1999, pp. 290-293; P. P. Pasolini, *Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia*, in «Corriere della Sera», 18 ottobre 1975, ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 687-692; Pier Paolo Pasolini, *Le mie proposte su scuola e Tv*, in «Corriere della Sera», 29 ottobre 1975, ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 693-699). Per un'analisi del rapporto tra la scrittura di Pasolini e Moravia con la televisione e, più in generale, i mass media, cfr. Chiara Lombardi, *Diavoli, bombe atomiche e mass media. Il punto di vista di Pasolini e Moravia*, in «Cahiers d'études italiennes», 11, 2010, pp. 41-51.

<sup>2</sup> Nonostante il sospetto che circondava il nuovo mezzo di comunicazione, gli scrittori italiani furono fin da subito coinvolti a diversi livelli. Si pensi, ad esempio, alla nomina di Eugenio Montale a Presidente del Comitato consultivo milanese per la programmazione radiotelevisiva nel 1966,

Ampiamente indagate dalla critica, le molteplici ragioni alla base del rifiuto della letteratura a prendere apertamente atto non solo della rilevanza, ma persino dell'esistenza della televisione, 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'<sup>3</sup>, intesa come livellamento e abbassamento culturale – lo spesso citato «mutamento antropologico» conseguente al «genocidio culturale» individuato da Pasolini<sup>4</sup> –, e l'aderenza al modello di intellettuale gramsciano, che aveva ancora larga presa nonostante il fallimento del progetto nato dalla Resistenza<sup>5</sup>. L'entrata in crisi del rapporto tra scritto-

nomina assunta dal poeta senza alcun entusiasmo, tanto che egli dichiarava di avere acquistato solo allora il primo televisore e di non esserne per nulla attratto (cfr. Ada Ferrari, *Da Cattaneo a Montale: una linea editoriale per la tv lombarda*, in A. Ferrari, *Milano e la RAI: un incontro mancato? Luci e ombre di una capitale di transizione (1945-1977)*, Milano, FrancoAngeli, 2002, pp. 181-182). Anche per quel che riguarda la critica televisiva, essa venne affidata di preferenza a scrittori, mancando in quegli anni una figura professionale specializzata (cfr. Aldo Grasso, *Introduzione*, in A. Grasso, *L'Italia alla TV. La critica televisiva nelle pagine del «Corriere della Sera»*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 10-17): si va dalla critica sferzante di Luciano Bianciardi, solitamente avverso a tutto quanto veniva proposto in televisione (cfr. L. Bianciardi, *Il convitato di vetro: «Telebianciardi»*, Milano, ExCogita, 2007), alle note più ironiche ma non meno pungenti di Achille Campanile (cfr. A. Campanile, *La televisione spiegata al popolo*, Milano, Bompiani, 1989). Per quel che riguarda poi il coinvolgimento degli scrittori italiani nella conduzione e programmazione televisiva, va senz'altro ricordata la fondamentale esperienza de «L'Approdo TV», programma che dal 1963 al 1972 raccolse i nomi più illustri del panorama letterario di quegli anni (cfr. *L'Approdo: storia di un'avventura mediatica*, a cura di Anna Dolfi e Maria Carla Papini, Roma, Bulzoni, 2006), accanto a esperienze più isolate, ma non per questo meno rilevanti, come i progetti di sceneggiature portati avanti, sebbene senza successo, da Volponi (*Annibale Rama* del 1965, e *L'acqua e il motore: film sull'Umbria* del 1981, per cui si rimanda rispettivamente alle note 13 e 7 dell'Introduzione), o Giuseppe Ungaretti che nel 1968 introduceva le puntate dello sceneggiato *Odissea* leggendo in video passi dal poema, o gli adattamenti di Primo Levi di alcuni dei suoi *Racconti naturali (Il versificatore*, andato in onda nel 1971, e *La bella addormentata nel frigo*, nel 1978), o, ancora, la conduzione del programma culturale settimanale «Settimo giorno» da parte di Enzo Siciliano dal 1974 al 1977. Suscita dunque maggiore stupore, a fronte di tale coinvolgimento, l'assenza della televisione dalle pagine di romanzi e racconti nel corso dei primi decenni di vita del mezzo.

<sup>3</sup> 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*, in «Passato e presente», 8, marzo-aprile 1959, pp. 1033-1042; Umberto Eco, *Cultura di massa e livelli di cultura*, in U. Eco, *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, 2005.

<sup>4</sup> Cfr. rispettivamente: P. P. Pasolini, *Il mio «Accattone» in Tv dopo il genocidio*, in «Corriere della Sera», 8 ottobre 1975, poi in P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 674-680; P. P. Pasolini, *Pannella e il dissenso*, in «Corriere della Sera», 18 luglio 1975, poi in P. P. Pasolini, *Lettere luterane* cit., ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 609.

<sup>5</sup> La crisi del progetto politico e culturale, promosso dal Partito Comunista e dagli scrittori ad esso legati – se non per adesione ai quadri di partito, almeno per vicinanza ideologica –, si impone con forza a partire dalla fine degli anni Cinquanta. Lo storico Stephen Gundle, nel suo studio dedicato a sinistra italiana e 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 gramscia-

ri 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 parve 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 vari "realismi", troppo ingenuamente romantici»<sup>6</sup>. Grasso sembra così imputare indiscriminatamente a tutti gli scrittori italiani posizioni velleitarie di rifiuto anacronistico verso la cultura televisiva, responsabile unicamente di voler democratizzare l'accesso alla cultura. Pur non concordando con tale giudizio, che oppone alla duttilità e apertura del linguaggio televisivo una classe intellettuale arroccata su posizioni insensate e fuori dal tempo, l'analisi di Grasso rileva tuttavia il distacco critico tra scrittori e televisione e, se anche tali valutazioni vanno mitigate e vagliate caso per caso, riesce ad illuminare alcune reali tendenze di questo peculiare fenomeno.

Un primo scarto rispetto all'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. È ancora Grasso a notare come la televisione entri per la prima volta nei romanzi di quegli anni, sebbene «in fugaci e occasionali apparizioni»<sup>7</sup> e lo stesso mutamento, benché limitato a sporadici riferimenti da parte di una ristretta cerchia di autori, è messo in luce anche da Raffaele Donnarumma, che individua in Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Leonardo Sciascia e Andrea Zanzotto alcuni dei nomi che in quegli anni dimostrarono, seppur cautamente, curiosità verso il nuovo mezzo<sup>8</sup>.

no: «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. [...] [T]he 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» (S. Gundle, *Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-1991*, Durham-London, Duke University Press, 2000, p. 92).

<sup>6</sup> A. Grasso, *Letteratura e televisione*, in *Storia della letteratura italiana: il Novecento. Scenari di fine secolo*, III, a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, Milano, Garzanti, p. 701.

<sup>7</sup> Ivi, p. 703.

<sup>8</sup> 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 mentale: la curiosità esclude la partecipazione attiva alla programmazione» (R. 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

Non è possibile, pertanto, riscontrare nel periodo preso in esame una significativa trasformazione dell'atteggiamento degli scrittori italiani, né lo stabilizzarsi del tema televisivo come centro di una vasta ed articolata elaborazione letteraria, poiché, come scrive 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 sua crescente pervasività e incidenza sulla vita sociale e culturale. Occorre tuttavia ricordare la circostanza che connette questa nuova attenzione con lo sfondo delle lotte politiche di quegli anni. Se è innegabile che il mezzo televisivo avesse imposto fin da subito un ripensamento del rapporto tra cittadini e politica – si pensi all'impatto che ebbe la nascita delle tribune televisive, in cui apparvero per la prima volta i dirigenti del PCI che avevano fino ad allora rifiutato di mostrarsi in video<sup>9</sup> –, furono tuttavia gli anni della contestazione e del terrorismo, con le loro intense e traumatiche vicende, 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 di questo nell'orientare il discorso politico del Paese lascia presumere che, quantomeno da parte di alcuni intellettuali, 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 questa convergenza bisogna poi tenere conto di come gli anni Settanta in Italia abbiano visto la definitiva entrata in crisi della figura dello scrittore-intellettuale in concomitanza con la crescente autorità acquisita dai mezzi di informazione di massa. A tale perdita di prestigio molti autori italiani risposero ribadendo la necessità di una partecipazione critica attiva ai rivolgimenti politici di quegli anni, rispetto a cui desideravano ancora esercitare la loro autorità di guide ed interpreti<sup>10</sup>.

cura di Luca Somigli, Roma, Aracne, 2013, p. 46).

<sup>9</sup> 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 (cfr. S. Gundle, *Between Hollywood and Moscow* cit., p. 99). Sul tema dei rapporti tra PCI e comunicazione televisiva, sentita alternativamente come espressione dell'etica capitalistica o come strumento utile alla comunicazione con la propria base popolare, cfr. Gianfranco Pasquino, *Mass media, partito di massa e trasformazione della politica*, in «Il Mulino», 288, 4, a. XXXII, 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.

<sup>10</sup> La crisi subita dallo scrittore impegnato negli anni della contestazione e del terrorismo in Italia è investigata da Marco Belpoliti nel volume *Settanta* (Torino, Einaudi, 2001), in cui ricostruisce la rete di rapporti e scambi che legarono in quel decennio gli autori maggiormente tesi a ridefinire il proprio ruolo nel senso di una partecipazione attiva al dibattito politico. La difficoltà riscontrata

Di conseguenza, l'interesse crescente per la funzione assunta 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 questioni poste allora dai mutamenti sociali, che si trattasse delle richieste del movimento studentesco e operaio o la rottura di equilibri imposta dal terrorismo. Tale urgenza della letteratura di inserirsi nel dibattito politico non poteva esimersi da un'interpretazione contestuale del proprio ruolo, che andava ridefinito in rapporto con l'estetica dell'informazione televisiva.

Sarebbe erroneo voler riscontrare questo tipo di tensione alla base di ogni testo letterario di quegli anni in cui appaia il mezzo televisivo, tuttavia la convergenza appena individuata tra istanze politiche e di linguaggio si presta certo come utile chiave di lettura per quegli autori che scelsero di analizzare la televisione ben oltre gli aspetti di costume, come nel caso di Calvino e Volponi, in particolare nei testi 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»<sup>11</sup>; il romanzo *Il sipario ducale* del 1975<sup>12</sup>, 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 quasi dieci anni più tardi<sup>13</sup>, 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 dai due autori 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 affiorare dietro il racconto dell'utopia calviniana di una classe dirigente giustiziata ciclicamente a fine

nel tentare di incidere sulle vicende 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» (A. 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, Londra, Legenda, 2009, pp. 22-23).

<sup>11</sup> I. Calvino, *La decapitazione dei capi*, in «Il Caffè», a. XVI, 4, agosto (dicembre) 1969, poi in I. Calvino, *Prima che tu dica «Pronto?»* cit., pp. 158-175, ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 242-256.

<sup>12</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale*, Milano, Garzanti, 1975.

<sup>13</sup> Il racconto venne pubblicato per la prima volta nella raccolta postuma *Prima che tu dica «Pronto?»* (cit., pp. 294-302); ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., III, pp. 305-311.

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: Volponi fa iniziare il romanzo con la notizia della strage di Piazza Fontana, episodio che imporrà la sua ombra su tutta la narrazione successiva, e il personaggio del racconto calviniano, sebbene i suoi gesti non abbiano alcun 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 di portare avanti la propria rappresentazione letteraria degli eventi politici di quegli anni in parallelo con il discorso televisivo che di essi veniva proposto emerge in maniera evidente dall'analisi diretta del mezzo che questi testi propongono.

Un duplice interrogativo guida le loro riflessioni intorno al ruolo della televisione: per quel che riguarda il piano del discorso politico, questi testi investigano la possibilità di coinvolgimento diretto data al nuovo cittadino-spettatore, per cui l'accesso alle notizie e la valutazione dei fatti politici erano ormai fortemente mediati dal discorso televisivo. Il secondo punto di indagine, strettamente connesso al primo, riguarda l'estetica della rappresentazione che il mezzo televisivo propone. Più precisamente, i tre i testi esplorano come il concetto di visibilità venisse a mutare nella società dell'immagine: l'esperienza diretta e sensibile dei fatti, che non avevano più bisogno della narrazione verbale, faceva della televisione una finestra aperta sul mondo, ma anche un caleidoscopio che limitava un approccio critico e vigile. È proprio l'impatto che il linguaggio televisivo veniva ad avere sulla fruizione, infatti, a connettere discorso estetico ed azione politica.

Inoltre, la televisione come nuovo mezzo di informazione politica e come spazio di pubblico dibattito in senso habermasiano, all'interno di cui interpretazioni e giudizi erano negoziati collettivamente, sollevava non solo domande circa la possibilità di un coinvolgimento attivo 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 valore politico dell'accesso immediato ad un vasto numero di notizie garantito dalla televisione, rilevava, infatti, 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 [...]¹⁴.

¹⁴ U. Eco, *Appunti sulla televisione*, in U. Eco, *Apocalittici e integrati* cit., p. 347.

Il mezzo televisivo, in grado di informare in tempo reale su fatti avvenuti in qualsiasi parte del mondo, causava, secondo Eco, un appiattimento nella percezione della distanza spazio-temporale, con il risultato, da un lato, di creare un villaggio globale più democratico perché abitato da cittadini più consapevoli e informati, e, dall'altro, di rendere difficile se non impossibile la collocazione critica della mole di informazioni ricevute. Questa tensione tra opposti effetti del discorso televisivo è quanto permette di accostare i testi di Calvino e Volponi, unitamente alla comune riflessione intorno al concetto di visibilità nell'era della televisione. Quanto si tenterà di mettere in luce è perciò l'inscindibilità fra discorso politico ed estetica della rappresentazione nella meditazione dei due autori 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 un'elaborazione assai complessa che esula da un rifiuto aprioristico e concorrono a scalfire l'immagine di una compatta e risentita avversione della letteratura alla televisione.

## 2. *Dalla Primavera di Praga al dopo-Moro: il ruolo politico della televisione in Calvino*

In un luogo e tempo imprecisati, una tranquilla comunità compie ciclicamente la decapitazione della 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 suoi 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 letteraria e realtà politica che si sarebbe materializzata di lì a pochi mesi possono giustificare una lettura del racconto come un caso di preveggenza della letteratura<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> La natura quasi profetica del racconto calviniano è colta da Domenico Scarpa, che scrive: «[c]on 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» (D. Scarpa, *A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968–1978*, in «Chroniques Italiennes», 9, gennaio 2006, s.i.p., <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web9/Scarpa.pdf>>, 07/2019).

Sembra essere in considerazione di tale natura profetica del testo 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, a detta di Donnarumma, esso sarebbe il primo a dimostrare attenzione per questa tematica<sup>16</sup>. Seppur un'analisi in tale senso sia senz'altro utile per indagare il clima politico di quegli anni e 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 precede gli anni del terrorismo. Il testo, è vero, uscì alcuni mesi dopo lo scoppio della bomba contro lo stand FIAT alla fiera campionaria di Milano, attacco avvenuto il 25 aprile 1969, con cui si è soliti fare iniziare gli anni della 'strategia della tensione' in Italia. È però la strage di Piazza Fontana l'attentato che, sebbene non sia stato il primo in senso stretto, segnò in maniera più profonda il corso degli eventi e la memoria storica degli italiani e diede pertanto il segnale, ben più che l'attacco allo stand FIAT, di un mutato clima politico. Il racconto uscito nel dicembre 1969, quasi in contemporanea all'attentato alla Banca Nazionale dell'Agricoltura, non poteva perciò riflettere questi eventi né i loro sviluppi tragici. A ciò va aggiunto, inoltre, che Calvino iniziò nel 1968 a lavorare al progetto – definito in origine un pamphlet e che poi prenderà la forma di abbozzo di romanzo<sup>17</sup> –, il quale va dunque connesso, come rileva Marco Belpoliti, sia ai fermenti politici del Maggio parigino, a cui lo scrittore partecipò con entusiasmo, sia alla contestazione studentesca e operaia in Italia e ai fatti della Primavera di Praga<sup>18</sup>. Attraverso le lettere inviate a Gianni Celati e Michele Rago tra la primavera e l'estate del 1968, Belpoliti

<sup>16</sup> 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» (R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in *Per Romano Lupérini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, p. 451). La stessa attribuzione del racconto calviniano al filone della letteratura sul terrorismo nell'Italia degli anni Settanta si trova in Gabriele Vitello, *Album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013.

<sup>17</sup> La prima menzione che Calvino fa del progetto, che sarebbe poi 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 un pamphlet sul tema dell'alternanza tra periodi produttivi e lavorativi a momenti carnevaleschi e liberanti come modello per una nuova società (cfr. I. 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 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» (I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., III, p. 1233).

<sup>18</sup> Cfr. M. Belpoliti, *Settanta* cit., pp. 85 e sgg.

ricostruisce con precisione il contesto storico-politico da cui Calvino prese le mosse per l'elaborazione del progetto di romanzo e, soprattutto, stabilisce quale fosse la personale posizione di sostegno ed entusiasmo dell'autore di fronte a quei fatti: «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»<sup>19</sup>.

L'eccezionalità della contingenza storica 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, sono elementi centrali da considerare nell'analisi del carattere eterodosso de *La decapitazione dei capi* rispetto alla produzione calviniana di quegli anni<sup>20</sup>. La presa di distanza dell'autore dal discorso politico, per quel che riguardava la sua elaborazione letteraria, è situata di norma dalla critica nel biennio 1963-1964 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 concerne la produzione successiva a *La decapitazione dei capi*, 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 che i giudizi su di essa variano da accuse di colpevole disimpegno, al riconoscimento di una costante tensione etica, meno esibita eppure sempre presente.

Che l'abbozzo di romanzo pubblicato sulle pagine de «Il Caffè» riveli stretti legami con le vicende politiche di quegli anni va imputato al rinnovato e breve entusiasmo che i movimenti rivoluzionari ispirarono a Calvino tra il 1968 e il 1969 e lo spinsero non solo a tentare un nuovo e più attivo legame fra la propria scrittura e la realtà storica, ma, più in generale, a riconsiderare i rapporti tra rappresentazione del potere ed azione politica. È a questo quadro di rinn-

<sup>19</sup> Ivi, p. 86.

<sup>20</sup> 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 (cfr. I. Calvino, *Lettere 1940-1985* cit., pp. 1008-1010). Lo stesso entusiasmo per l'energia rinnovatrice e le forze anti repressive che sentiva guidare le proteste di quei giorni è espresso 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"» (citato in M. 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» (I. Calvino, *Lettere 1940-1985* cit., p. 1010) – questo sembra dipendere dallo scarto generazionale che lo separa dai giovani del Maggio, che però sostiene riconoscendone probabilmente la stessa vitalità propositiva che aveva guidato lui stesso negli anni della Resistenza.

vata fiducia verso un processo di democratizzazione ed apertura della società, guidato da quelle istanze politiche che lo scrittore aveva temuto ormai relegate agli anni della Resistenza e abbandonate anche dal Partito Comunista, al quale aveva guardato con fiducia fino ai fatti di Ungheria, che va ricondotta *La decapitazione dei capi*, il cui messaggio risulterebbe distorto se lo si connettesse, invece, agli anni cupi del terrorismo.

Sono dunque il senso di liberazione portato dal Maggio parigino, di cui Calvino parla a Celati, 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, da ritrovarsi al fondo del testo. Svariate le connessioni che legano questo abbozzo di romanzo con le vicende che portano alla rivolta della Cecoslovacchia contro la politica di Mosca e che possono essere tutte ricondotte 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 Nikita Chruščëv sulla figura di Stalin durante il XX Congresso del Partito Comunista Sovietico nel 1956<sup>21</sup>.

Il processo di revisionismo degli anni del potere stalinista non ebbe un impatto limitato all'interpretazione dei fatti più recenti della storia del socialismo sovietico, bensì tale atmosfera di cauta apertura critica rese possibile una riconsiderazione delle radici storiche dei movimenti rivoluzionari. Una 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 avanzata in Italia dallo storico Franco Venturi. La sua opera in tre volumi sul populismo russo della metà dell'Ottocento<sup>22</sup> era nota a Calvino che conosceva personalmente lo storico, e le sue implicazioni critiche, in particolare 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?*<sup>23</sup>, in cui ripercorre a distanza di anni la mi-

<sup>21</sup> 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 espresse la volontà del governo cecoslovacco di avviare un processo di destalinizzazione, fu l'adozione nel 1960 di una nuova costituzione ad opera del presidente Antonín Novotný. La politica di apertura, che egli mise in atto fin dalla sua nomina nel 1957, è ricondotta da Williams proprio alle spinte rinnovatrici che animarono i paesi sovietici in conseguenza della denuncia delle purghe staliniane nel 1956 da parte di Chruščëv (cfr. K. William, *The Prague Spring and its Aftermath: Czechoslovak politics, 1968-1970*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 7-8).

<sup>22</sup> Franco Venturi, *Il populismo russo* [1952], Torino, Einaudi, 3 voll., 1972.

<sup>23</sup> I. Calvino, *Sono stato stalinista anch'io?*, in «la Repubblica», 16-17 dicembre 1979, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, 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 a nudo in maniera inequivocabile la sua natura oppressiva, Calvino indica in Venturi la

litanza nel partito comunista, Calvino racconta 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 avrebbe avuto sul suo coinvolgimento con il PCI<sup>24</sup>.

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 politica, 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, sono, nella finzione letteraria, il segno tangibile dell'incorruttibilità della dottrina politica dell'assemblea, la sola che «quando avrà conquistato il potere, non potrà essere corrotta dal potere!»<sup>25</sup>. 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 Zar»<sup>26</sup>, evocando 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 dei capi* puntano ad evocare il passato rivoluzionario della Russia pre-sovietica non come nota di colore, ma per i precisi significati politici che assumeva in quel momento il

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 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, cfr. Luca di Bari, *Lo scoiattolo della penna. Profilo di Italo Calvino, dall'impegno politico alla rottura con il Pci*, Lecce, Pensa multimedia, 2010.

<sup>24</sup> La distanza che separava l'adesione di Calvino dal critico distacco di Venturi rispetto al modello sovietico attuato in Cecoslovacchia è evidente nella ricostruzione che Luigi Surdich fa del viaggio organizzato dalla FGCI a Praga nel 1947, a cui partecipò Calvino, ma non Venturi (cfr. L. Surdich, *Calvino a Praga*, in *Italo Calvino: A Writer for the Next Millennium*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, San Remo 28 novembre-1 dicembre 1996, a cura di Giorgio Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 313-319). Lo storico, nonostante avesse avuto la possibilità di seguire l'amico, dimostrava con il proprio disinteresse la volontà di distaccarsi da un entusiasmo considerato una forma di 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 I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, pp. 2407-2496).

<sup>25</sup> I. Calvino, *La decapitazione dei capi* cit., p. 251.

<sup>26</sup> Ivi, p. 249.

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 gruppi populistici come «Narodnaja volja» vennero giudicati da Stalin fortemente pericolosi, perché 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<sup>27</sup>. Il processo di 'destalinizzazione' iniziato da Chruščëv nel 1956 permise non solo di riprendere l'indagine storiografica su quegli anni, grazie a una censura meno severa, ma rese ancora più pressante la necessità di una loro ricollocazione, mettendo in evidenza l'evoluzione del rapporto tra vertici e massa rivoluzionaria nel senso di una degenerazione verso un dispotismo dittatoriale.

Ecco che la scelta di Calvino di evocare nel racconto «Narodnaja volja» sembra rispondere al desiderio di riscrivere, nel quadro di un racconto utopico, una storia diversa del socialismo che escludesse le degenerazioni staliniste e scegliesse, invece, la tradizione populista improntata al rifiuto di una gestione verticistica del potere<sup>28</sup>, 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».

<sup>27</sup> Venturi spiega come la *damnatio memoriae* a cui fu sottoposta la tradizione populista russa dipese dalla sua costante messa in discussione delle gerarchie, che non poteva che essere osteggiata negli anni del totalitarismo stalinista. Lo storico spiega 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» (F. Venturi, *Il populismo russo* cit., III, p. XI).

<sup>28</sup> L'ambientazione de *La decapitazione dei capi* è interpretata da Paolo di Stefano come una parodia delle degenerazioni del comunismo sovietico, tanto che la violenza esibita nel racconto è letta 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» (P. di Stefano, *Una ghigliottina per i politici*, in «Corriere della Sera», 11 settembre 1993, p. 27). In realtà, date le connessioni tra *La decapitazione dei capi* 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.

Tutto il dibattito, tutti i contrasti all'interno del movimento populista testimoniavano dell'acutezza con cui venne sentito questo problema centrale<sup>29</sup>.

L'esperienza di questi gruppi, seppure fallita, si presentava negli anni del dopo-Stalin come un'alternativa, per quanto fortemente utopica, sul cui modello 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 evidenzia a proposito 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 masse lavoratrici si presentavano con angosciosa immediatezza tra gli anni '50 e '60»<sup>30</sup>. L'attenzione agli anni del populismo russo che emerge nella seconda parte de *La decapitazione dei capi* è, perciò, 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 erede della tradizione migliore. Lo scrittore affronta pertanto in forma allegorica questioni relative ad una gestione democratica del potere scegliendo come ambientazione la Russia degli anni dell'attentato allo Zar Alessandro II, perché quel momento storico coincideva precisamente 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 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 social-democrazia alla vigilia della I guerra mondiale»<sup>31</sup>. È da sottolineare come la stessa consapevolezza di trovarsi di fronte ad eventi storici che stessero finalmente imponendo 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 1968<sup>32</sup> – a pochi giorni dalla lettera appena ci-

<sup>29</sup> F. Venturi, *Il populismo russo* cit., III, p. XXXI.

<sup>30</sup> Ivi, p. XXXII.

<sup>31</sup> Lettera di Italo Calvino a Michele Rago del 27 luglio 1968 (in I. Calvino, *Lettere. 1940-1985* cit., p. 1009).

<sup>32</sup> I. Calvino *Som nadšený*, in «Kultúrny život», XXIII, 25, 21 giugno 1968, p. 2. Il settimanale d'informazione culturale di Bratislava «Kultúrny život», su cui Calvino pubblicò l'articolo,

tata –, esprime ammirazione e sostegno e 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 una società divisa in classi, vi sono sempre ampie categorie di cittadini considerate immature, ovvero incapaci di decidere da sole quello che è meglio per loro; si impongono soggetti che si presentano come il potere che si prenderà cura di loro. Il socialismo ha proclamato la fine della differenza fra le classi sociali, ma fino ad ora non ha eliminato l'idea del potere che considera le masse immature, appropriandosi così del ruolo di decidere per loro [...] i lavoratori, gli intellettuali, gli studenti si sentono capaci di decidere per loro stessi su quel che è bene o male e non vogliono delegare le loro decisioni ad altri<sup>33</sup>.

Considerando 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 dell'elaborazione de *La decapitazione*, risulta lampante quanto questo testo sia specchio delle riflessioni politiche che animavano allora l'autore. L'urgenza delle vicende storiche, infatti, giustifica in parte un'altra anomalia rilevata a proposito di questo testo, ossia la decisione di pubblicarne una versione appena abbozzata<sup>34</sup>, scelta che potrebbe rispondere all'impellenza sentita da

a una settimana di distanza da quello di Pasolini del 14 giugno 1968, fu in quegli anni un importante strumento di aggregazione per gli intellettuali slovacchi. L'allora attivista Gustáv Husák, in viso 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 suoi 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» (K. Williams, *The Prague Spring and its Aftermath* cit., p. 48).

<sup>33</sup> Per la traduzione italiana si ringraziano Michaela Pokornà e Francesca Paola Liberti. Qui 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» (I. Calvino, *Som nadšený* cit., p. 2).

<sup>34</sup> La decisione di Calvino di diffondere 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

Calvino ad esprimersi su una materia giudicata tanto pressante da non poter attendere che l'elaborazione del romanzo 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 e si è sottolineata la centralità di tale riflessione nel racconto calviniano. La ricostruzione puntuale di come il dibattito storiografico e l'azione politica, preludio alla Primavera di Praga, entrino nell'elaborazione de *La decapitazione dei capi* 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 emerge sia dalla connessione stabilita tra de-secretazione dei documenti sulle purghe staliniane e inizio dei fermenti rinnovatori, sia dalle modalità in cui tale divulgazione ebbe luogo. Il mezzo che garantì l'accesso della società cecoslovacca a notizie sulla propria classe dirigente e sugli orrori da essa perpetrati 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 la collettività. Tale mutamento si ebbe a partire dal 1963 con la nomina a dirigente della televisione di stato di Jiří Pelikán, attivo sostenitore delle istanze di rinnovamento che si andavano diffondendo nel Paese<sup>35</sup>. Fu sotto la sua gestione che, attraverso la televisione, la società cecoslovacca venne a conoscenza dei processi e delle esecuzioni arbitrarie ordinate dal 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 il giornalista Josef Maxa, ricostruendo le vicende precedenti la Primavera di Praga, individua 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

buttare via» (D. Scarpa, *A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968-1978* cit., s.i.p.).

<sup>35</sup> 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» (P. Bren, *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism After the 1968 Prague Spring*, Ithaca-Londra, Cornell University Press, 2010, p. 21).

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 everyone. In all places of work there were discussions about the previous night's television and radio programs [...]»<sup>36</sup>.

Come emerge da questa testimonianza, il ruolo della televisione 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, ben consapevole della funzione fondamentale del servizio di informazione<sup>37</sup>. La carica sovversiva dimostrata dalla televisione tra il 1963 e il 1968, inoltre, è testimoniata, come nota la storica Paulina Bren, dalla cura con cui Mosca, nel periodo di 'normalizzazione' successivo alla repressione dei movimenti riformatori, reintrodusse una severa censura, al fine di scongiurare una nuova rivolta istigata, appunto, dall'informazione televisiva<sup>38</sup>.

Il mezzo, dunque, ebbe 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 condotti in fabbriche e sezioni di partito e trasmessi in diretta televisiva a cui partecipavano semplici cittadini, politici e sindacalisti con la possibilità di avanzare critiche anche violente senza temere di essere 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 il mezzo televisivo 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*

<sup>36</sup> Joseph P. Maxa, *A Year Is Eight Months: Czechoslovakia 1968*, Garden City (NY), Doubleday, 1970, p. 51.

<sup>37</sup> 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» (J.P. Maxa, *A Year Is Eight Months* cit., p. 163).

<sup>38</sup> 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 post invasion purge, and with what it could ultimately do for them during normalization» (P. Bren, *The Greengrocer and His TV* cit., p. 8).

*dei capi* intorno al ruolo politico di tale mezzo di comunicazione. Gli spettatori ritratti nell'apologo guardano i politici in televisione e la crescente familiarità che istituiscono con le loro fisionomie, dietro cui tentano costantemente di intuire il ghigno che assumeranno al momento della decapitazione, dona loro un senso di autorità e dominio sopra la classe dirigente, nuda di fronte all'obiettivo e preda degli sguardi di chi le ha concesso di amministrare, per un breve periodo, la 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...<sup>39</sup>

Il motivo del disagio subito da questi politici non deriva dal semplice fatto di trovarsi di fronte alle telecamere, ma piuttosto dalla consapevolezza di essere scrutati e giudicati dagli sguardi degli elettori, i quali siedono comodamente in poltrona attendendo il momento della loro uscita di scena per via violenta. È tramite la descrizione di tale senso di fastidio che Calvino mette in scena come nella società utopica da lui tratteggiata sia avvenuto un ribaltamento dei rapporti di potere tra classe politica e cittadini, i quali ricevono il senso della propria autorità mediante l'esperienza televisiva che, mostrando come il re sia nudo, li pone in una posizione di superiorità.

Al fine di stabilire l'influenza degli eventi della Primavera di Praga sulla riflessione calviniana intorno al ruolo politico della televisione, è utile evidenziare come la narrazione de *La decapitazione dei capi* riprenda 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 sono rilevati da Maxa per quel che riguarda gli uomini di partito, finalmente posti sotto i riflettori: «[t]he 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»<sup>40</sup>. Ancor più, specularmente a quanto avviene nella finzione letteraria, la familiarità che i cittadini, in quanto telespettatori, instaurano con i politici è alla base di un rinnovato senso di dominio sulla classe politica, ormai umanizzata e, quindi, criticabile:

<sup>39</sup> I. Calvino, *La decapitazione dei capi* cit., p. 247.

<sup>40</sup> J. P. Maxa, *A Year Is Eight Months* cit., p. 52.

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<sup>41</sup>.

L'ossessione per la vita privata dei politici, che sarebbe diventata di lì a poco un mezzo attraverso cui stornare l'attenzione da vicende e decisioni di cui la classe dirigente considerava sconveniente la diffusione per il mantenimento della propria autorità, era allora sentita come un mezzo di avvicinamento in senso democratico tra politica e società. La visibilità era per la classe dirigente non un privilegio, bensì un perenne monito che le ricordava il 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, poiché atto che massimamente testimonia dell'autorità esercitata dagli elettori:

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 [...]<sup>42</sup>.

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 e nega, pertanto, la possibilità di leggerlo secondo un principio di realismo, sarebbe tuttavia difficile attribuire a Calvino giudizi sulla televisione distanti da quelli formulati dal narratore-personaggio.

Mentre tale attitudine positiva potrebbe far pensare ad un atteggiamento generalmente di apertura dello scrittore verso il mezzo televisivo o, almeno, ad un riconoscimento delle sue spinte in senso democratico e antiautoritario, l'analisi che emerge invece dal racconto del 1984 *L'ultimo canale* pare contraddire tale interpretazione. Il resoconto in prima persona che il protagonista svolge per 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 alie-

<sup>41</sup> Ivi, p. 112.

<sup>42</sup> I. Calvino, *La decapitazione dei capi* cit., pp. 247-248.

nazione prodotta dalla sovraesposizione alle immagini televisive. L'incapacità a discernere tra realtà storica e televisiva 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 valutazione razionale. Ciò pone pertanto 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* e i telespettatori balbettanti che diventeranno, un decennio più tardi, i protagonisti prediletti della letteratura cannibale. L'accostamento del personaggio centrale de *L'ultimo canale* con Albino Saluggia è suggerito in primo luogo della definizione che il narratore calviniano dà del proprio resoconto 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»<sup>43</sup>.

Il tema del complotto di cui si sente vittima l'uomo, costretto in un'istituzione totale a causa di un fraintendimento che vuole sciogliere mediante l'autonarrazione, riprende molti dei tratti del protagonista del primo romanzo volponiano, rinchiuso 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, da un lato, la condizione di alienazione del narratore-personaggio che gli conferisce uno sguardo straniato, ma per questo illuminante rispetto alle degenerazioni del vivere moderno, e, dall'altro, il tema del complotto assunto a cifra simbolica della difficoltà da parte dell'individuo a trovare un'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.

La scrittura de *L'ultimo canale* può poi essere accostata alla riflessione più tarda dei giovani cannibali – su tutti l'Aldo Nove di *Superwoobinda* – dal momento che entrambe affrontano i temi della violenza come effetto della cultura televisiva e dell'alienazione da essa prodotta, la quale spinge ad atti irrazionali privi di qualunque disegno politico o intento rivoluzionario. L'ambiguità tra l'immagine del telecomando e quella di un'arma da fuoco 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 nel personaggio ha uno sbocco innegabilmente violento, conseguenza della frustrazione e insofferenza prodotta dalla mancanza di un orizzonte di senso. Il protagonista de *L'ultimo canale*, ormai ridotto in stato catatonico dalla televisione – «Il mio pollice s'abbassa indipendentemente dalla mia volontà»<sup>44</sup> – è diventato tutt'uno con il telecomando-arma – «il corpo del

<sup>43</sup> I. Calvino, *L'ultimo canale* cit., p. 294.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

reato era diventato una parte del mio corpo»<sup>45</sup>. Egli sembra così possedere *in nuce* tutti i tratti dei personaggi della letteratura della metà degli anni Novanta, in simbiosi con il mezzo televisivo che assolve ad ogni loro bisogno e, allo stesso tempo, genera una frustrazione che sfocia in atti di violenza immotivata<sup>46</sup>.

La televisione che emerge da quest'ultimo racconto calviniano è, dunque, assai diversa da quella analizzata ne *La decapitazione dei capi* e ciò dipende da una mutata funzione della violenza, che da sacrificio rituale diventa atto terroristico, ma anche da un diverso ruolo che il discorso televisivo assume nella vita politica. A marcare la profonda distanza tra *L'ultimo canale* e *La decapitazione dei capi* vi sono gli anni della strategia della tensione, del terrorismo rosso e del rapimento di Aldo Moro, durante cui Calvino pone una netta separazione tra l'elaborazione letteraria e l'urgenza delle vicende di cronaca. L'autore, infatti, limita strettamente le analisi politiche agli interventi giornalistici sul «Corriere della Sera», sentiti come un compito richiesto a un intellettuale, eppure sgradito e vissuto senza la passione o lo spirito antagonista che animavano invece in quegli anni figure come Sciascia o Pasolini<sup>47</sup>. Vi è una crisi di linguaggio che Calvino sente gravare sulla letteratura e sulla vita politica ed è questo senso di sconfitta su un duplice fronte che la comunicazione televisiva, nella sua opinione, tenta di nascondere, concedendo un sempre maggiore spazio a intellettuali e scrittori a cui non è richiesto di ricoprire alcun ruolo culturale, ma di fungere da personaggi telegenici, figuranti che, compiacenti o controversi, alzino gli ascolti.

<sup>45</sup> Ivi, p. 295.

<sup>46</sup> I due tratti principali che permettono di connettere il racconto calviniano e *Superwoolbinda* di Aldo Nove (Torino, Einaudi, 1998) sono l'incapacità a distinguere tra realtà e racconto televisivo e la presenza della violenza, sia autolesionista che diretta all'esterno, generata da tale confusione di piani. Questi elementi si ritrovano, ad esempio, in racconti quali *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.

<sup>47</sup> 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?» (I. Calvino, *Del prendere posizione*, in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, p. 2353). Per un confronto tra il diverso atteggiamento verso le vicende politiche che Pasolini e Calvino dimostrarono in quegli anni, soprattutto attraverso interventi giornalistici, e che li pose spesso in contrasto come riguardo al referendum sull'aborto o ai delitti della Banda del Circeo, si rimanda a D. Scarpa, *A lingua tagliata. Calvino e la politica 1968-1978* cit., s.i.p. Per una ricostruzione del ruolo assunto da Sciascia nel dibattito politico di quegli anni, cfr. M. Belpoliti, *Il caso Moro*, in M. Belpoliti, *Settanta* cit., pp. 3-51.

L'unica funzione civile rimasta allo scrittore, afferma Calvino in un intervento del 1976, è quella di animale da palcoscenico, la cui coscienza critica è riassorbita e neutralizzata dal discorso televisivo all'interno del quale gli è concessa la parola:

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<sup>48</sup>.

Proprio la volontà di negarsi al ruolo imposto di provocatore, costretto a una finta dialettica televisiva, sembra motivare la scelta di Calvino a non esprimersi sul rapimento di Moro se non dopo la sua morte, sottraendosi alla frenesia del dibattito giornalistico e delle sue opinioni avventate e sensazionalistiche<sup>49</sup>. A proposito della copertura mediatica del rapimento di Moro, è stato unanimemente rilevato 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<sup>50</sup>. A dimostrazione di ciò, va ricordato il suggerimento agli organi di informazione italiani avanzato da Marshall McLuhan in un'intervista rilasciata al «Corriere della Sera» a ridosso del rapimento<sup>51</sup> a non concedere più spazio a comunicati e rivendi-

<sup>48</sup> I. Calvino, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura* (1976), in I. Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, pp. 355-356.

<sup>49</sup> 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 dichiarava: «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» (I. Calvino, *Le cose mai uscite da quella prigionia*, in «Corriere della Sera», 18 maggio 1978, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, p. 2337).

<sup>50</sup> Per un'analisi, elaborata a ridosso della morte di Moro, della copertura mediatica senza precedenti del caso, cfr. Alessandro Silj, *Brigate rosse-Stato: lo scontro spettacolo nella regia della stampa*, Firenze, Vallecchi, 1978. Per un approfondimento sull'immenso impatto sociale dell'evento e della sua negoziazione collettiva, cfr. Robin Erica Wagner-Pacifci, *The Moro Morality Play: Terrorism as Social Drama*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

<sup>51</sup> *Ridurre al minimo lo spazio dei terroristi*, intervista a cura di Ugo Stille, in «Corriere della Sera», 23 marzo 1978. Posizioni simili circa la 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

cazioni delle Brigate Rosse. Eliminata l'occasione di dare risonanza al messaggio politico che motivava il rapimento, sarebbe così venuta meno, nell'opinione di McLuhan, la possibilità di spingere le classi popolari a ribellarsi seguendo l'esempio dei brigatisti. In questo modo il rapimento avrebbe perso la sua funzione esemplare e si sarebbe arrivati alla liberazione di Moro, ormai svuotato del ruolo di simbolo politico.

Il prevalere dell'interpretazione sui fatti fece sì che i discorsi sul caso Moro divennero *il* caso Moro, come scrive Belpoliti nella sua analisi dell'atteggiamento degli scrittori italiani di fronte alla vicenda. Mentre per l'Arbasino di *In questo stato*<sup>52</sup> lo studioso 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»<sup>53</sup>, è l'elaborazione che Sciascia compie delle vicende tragiche di quei due mesi ad esprimere in maniera ancor più evidente la natura letteraria della vicenda, come si legge in questo passo dell'autore siciliano:

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<sup>54</sup>.

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. Una simile insoddisfazione di fronte all'opacità degli eventi e il conseguente desiderio di andare oltre la cronaca fornita dai mezzi di informazione tramite il ricorso al discorso letterario si ritrova nell'articolo che Calvino pubblica a pochi giorni dal ritrovamento del corpo di Moro<sup>55</sup>. L'autore 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 invece quella dello scrittore che vorrebbe ricostruire una trama perduta per sempre:

di informazione e sulla legittimità della censura come strumento di lotta al terrorismo. Gran parte della stampa italiana decise di non accogliere i 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.

<sup>52</sup> Alberto Arbasino, *In questo stato*, Milano, Garzanti, 1978.

<sup>53</sup> M. Belpoliti, *Settanta* cit., p. 28.

<sup>54</sup> Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978, p. 28.

<sup>55</sup> I. Calvino, *Le cose mai uscite da quella prigione* 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 [...]»<sup>56</sup>.

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»<sup>57</sup>. Se, infatti, la crisi politica degli anni Settanta non è allusa in maniera esplicita ne *L'ultimo canale*, il senso di smarrimento che emerge dal racconto è da mettere in relazione con le vicende culminanti con l'uccisione di Moro. Il protagonista, mentre tenta con difficoltà di ricostruire nel memoriale vicende che sfuggono ad ogni interpretazione, sembra essere metafora del Calvino che, di fronte al proliferare delle informazioni televisive sulle tese vicende politiche di quegli anni, si sforza inutilmente con i mezzi della letteratura a ricostruire fili narrativi. È in questo stato di crisi che le immagini televisive non hanno più, come invece ne *La decapitazione dei capi*, il compito di svelare il vero volto dei politici e di metterli a nudo di fronte alla società, ma sono lo strumento attraverso cui il potere si assicura che, al moltiplicarsi 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 così essere della stessa natura del tarlo che anima il protagonista de *L'ultimo canale*. Al di là del susseguirsi delle immagini dei programmi televisivi, 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 parte, non irraggiungibile dalla nostra possibilità di verifica, e che essa contenga la chiave per giudicare e comprendere tutto il resto»<sup>58</sup>.

Dalla televisione come garante del controllo esercitato dai cittadini sopra i rappresentanti politici de *La decapitazione dei capi* si giunge con quest'ultimo racconto ad un'«impossibilità di verifica» che sancisce la perdita di autorità del soggetto e, insieme, la fine del mezzo come strumento di esercizio politico da parte della società. I cittadini de *La decapitazione dei capi* stanno comodamen-

<sup>56</sup> Ivi, p. 2238.

<sup>57</sup> I. Calvino, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura* cit., p. 286.

<sup>58</sup> I. Calvino, *L'ultimo canale* cit., p. 306.

te seduti in poltrona ad attendere il momento dell'esecuzione dei propri politici sancita da leggi emanate a protezione dell'ordine democratico, la cui esibizione sugli schermi televisivi è prova della legittimità del gesto. L'atto di guardare è 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 potrebbe connettere gli eventi tra loro donandogli un senso. L'atto terroristico compiuto dal personaggio è perciò un tentativo disperato di fare luce su un mondo divenuto intellegibile. Diversamente, ne *La decapitazione dei capi* la violenza è strumentale a rendere visibile e quindi 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?<sup>59</sup>

L'atto violento della decapitazione rende evidente la sottomissione che le classi dirigenti devono alla comunità che li ha eletti ben oltre il momento in cui il sacrificio si compie, poiché la consapevolezza del loro destino – così come le amputazioni inferte ai capi di partito, narrate nella seconda parte del racconto – vale da monito perenne e tangibile della loro 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 scopo il rendere trasparente e quindi intellegibile il potere, così da ristabilire un contatto tra esso e la società. Ciò che è cambiato 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'occhio 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<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> I. Calvino, *La decapitazione dei capi* cit., pp. 244-245.

<sup>60</sup> I. Calvino, *L'ultimo canale* cit., p. 311.

L'ingenuità del credere strenuamente alla possibilità di intercettare quell'ultimo canale, che consentirebbe di ordinare la successione altrimenti insensata di immagini e darebbe accesso ad un altrove in cui la politica sia ancora a servizio dei cittadini, è la caduta tragica del personaggio. L'ossessione che egli sviluppa per la televisione non lo degrada a figura ridicola, prodotto del livellamento culturale, ma esprime in maniera penosa una ricerca condannata a fallire perché, come dichiara il personaggio stesso, le immagini televisive sono un «ponte che s'apre a ventaglio sul vuoto»<sup>61</sup>.

Il cambiamento nel ruolo della televisione, avvenuto nel passaggio tra i due testi, va pertanto legato a 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, di conseguenza, era necessario svelarne i rapporti e le connessioni perché la società se ne appropriasse. La televisione, in virtù della sua diffusione di massa e della sua estetica, che permettevano un avvicinamento in senso democratico tra classe dirigente e società, poteva assumere un ruolo positivo nella vita politica. Negli anni della strategia della tensione e del terrorismo, il potere perde invece ogni concretezza e s'identifica con l'idea di complotto tanto che, in un articolo dedicato allo scandalo del *Watergate*, Calvino arriva a definirlo come «centro vuoto» e la politica quale «gioco astratto di forze che prescind[e] da contenuti e valori» che deve però necessariamente incarnarsi in «un'immagine di efficienza e successo»<sup>62</sup> come quella, nel caso degli Stati Uniti di allora, del neo Segretario di Stato Henry Kissinger. È dunque il diverso bilancio che Calvino fa del rapporto tra rappresentazione del potere e accesso diretto all'azione politica a determinare la diversa valutazione del mezzo televisivo, le cui immagini passano da svelare retroscena fino ad allora colpevolmente tenuti segreti, a sovra-informare con l'intento di confondere e quindi inibire ogni comprensione.

### 3. *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, suscita invece minor sorpresa che Volponi abbia deciso di dedicare un intero romanzo alla strage di Piazza Fontana, considerata la costante spinta della sua scrittura ad affrontare in maniera diretta degenerazioni e mutamenti della vita politica ed economica italiana. Detto ciò, la scelta di ambientare *Il sipario ducale* tra il 12 dicembre 1969 e il 2 gennaio 1970

<sup>61</sup> Ivi, p. 307.

<sup>62</sup> I. Calvino, *Il potere intercambiabile*, in «Corriere della Sera», 10 agosto 1974, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., II, pp. 2259-2260.

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'eccezione nella produzione dell'autore. Per quanto la cronaca politica italiana emerge spesso dalle pagine dei suoi romanzi – dalle elezioni politiche del 1958 ne *La macchina mondiale* alla 'marcia dei quarantamila' ne *Le mosche del capitale*<sup>63</sup> – nessun'altra opera dimostra una volontà di analisi storica della contemporaneità pari a quella presente ne *Il sipario ducale*.

È Donnarumma a rilevare come il testo metta in scena la fine del romanzo storico inteso quale possibilità di ordinare i fatti all'interno di una narrazione razionale che sappia donargli significato. Il terrorismo, forma aberrata della rivoluzione, viene a infatti negare l'esistenza di un disegno unificatore e, di conseguenza, ogni possibilità di narrazione e interpretazione. Alla crisi della letteratura e del romanzo storico, ormai incapaci di dare forma alla serie degli eventi che 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. Coerentemente, Donnarumma evidenzia come *Il sipario ducale* metta in scena un rapporto antagonistico 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 la consonanza tra il suo linguaggio di immagini ossessive e mistificanti e l'irrazionalità degli eventi politici narrati<sup>64</sup>. La presenza martellante del racconto televisivo dimostra i propri effetti, prima ancora che sull'efficacia della rappresentazione letteraria, sulle modalità di coinvolgimento politico da parte della società, ridefinita dal ruolo di spettatrice assegnatole.

Se la tensione individuata da Donnarumma è certo uno degli assi portanti della narrazione de *Il sipario ducale*, leggere tuttavia 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 dall'altro, come strumenti di liberazione e trasparenza politica, limiterebbe la profondità della riflessione portata avanti nel romanzo. Similmente, il giudi-

<sup>63</sup> 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 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 che, per quanto riguarda i primi cinque libri, copre in pratica il periodo che va dall'immediato dopoguerra al 1970» (M.C. Papini, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio* cit., p. 15).

<sup>64</sup> Cfr. R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)* cit., p. 450.

zio di Daniele Fioretti, secondo cui dal testo emergerebbe una sfiducia assoluta di Volponi verso i mezzi della comunicazione di massa che si tradurrebbe poi in una visione distopica degli effetti della televisione<sup>65</sup>, pare non tenere conto delle contraddizioni vive all'interno dell'opera, la quale si pone il compito di investigare gli effetti dell'informazione televisiva ben più che formulare condanne definitive e inappellabili.

*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. Se non si tenesse conto di questa disposizione positiva che emerge nel testo, sarebbe impossibile spiegare come mai il romanzo si concluda su una nota di speranza, con la fuga del vecchio professor Subissoni e della sua giovane protetta Dirce verso Milano, con l'obiettivo di unirsi ai gruppi operai e studenteschi e portare avanti un progetto rivoluzionario di rinnovamento politico. Voler leggere *Il sipario ducale* come una condanna definitiva verso gli effetti dell'informazione televisiva, inoltre, richiederebbe una serie di forzature, come ad esempio l'assunzione del solo punto di vista del personaggio di Subissoni, che, come si dimostrerà, verrebbero a falsare il messaggio del testo. Come già per i racconti di Calvino, sarà dunque necessario analizzare il frangente storico-politico per ricostruire il contesto in cui Volponi elaborò la riflessione sul ruolo della cultura televisiva, esulando da giudizi che ripetano il mantra dello scrittore monoliticamente avverso alla televisione senza soffermarsi ad analizzare il caso particolare che è *Il sipario ducale*.

L'ineludibilità per l'intellettuale degli anni Settanta del confronto con il mezzo televisivo caratterizza il libro fin dalle prime pagine, in cui, ancor prima che la notizia della strage giunga attraverso giornali e notiziari ai personaggi, la figura di Subissoni è immediatamente definita attraverso il rifiuto espresso verso 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 perseguita con l'eco delle trasmissioni che rimbalza di casa in casa: «Si appoggiò alla porta per procedere oltre e la sentì trapassata dal suono di un intervallo televisivo. “Oimè! Oimè, anche qui!”»<sup>66</sup>. L'ubiquità della televisione apre dunque il racconto e alla repulsione che suscita in Subissoni fa da contraltare il fascino esercitato sull'altro protagonista del romanzo, il giovane conte Oddino, il cui primo ritratto viene significativamente tratteggiato «alla luce lattiginosa

<sup>65</sup> D. Fioretti, *La strage in TV: terrorismo e mezzi di comunicazione di massa ne «Il sipario ducale» di Paolo Volponi*, in *Il caso Moro: memorie e narrazioni*, a cura di Leonardo Casalino, Andrea Cedola e Ugo Perolino, Massa, Transeuropa, 2016, pp. 223-236.

<sup>66</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 7.

della televisione»<sup>67</sup>, a sottolinearne lo stato simbiosi. I giudizi che i due personaggi danno del mezzo televisivo testimoniano della distanza tra l'atteggiamento critico e combattivo di Subissoni e quello acquiescente e passivo di Oddino, contrasto enfatizzato ulteriormente dalla strategia narrativa adottata. Se 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 i due protagonisti attraverso l'immagine dell'apparecchio: 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 l'altra»<sup>68</sup>, 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 e la fascinazione dell'altro assumono fin dall'inizio un forte significato politico, consapevole nell'intellettuale e inconscio nel conte. 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 televisione 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, viene caricato nel romanzo di un significato politico, simboleggiando quella forzata unità d'Italia che Subissoni accusa come origine dei mali della nazione, che perpetua la propria forza oppressiva attraverso la televisione, strumento di livellamento culturale e dimostrazione della volontà accentratrice del governo di Roma.

La critica del vecchio anarchico si mescola, in queste pagine iniziali, al ricordo del suo primo gesto di ribellione contro quello che egli chiama il «palco dell'unità d'Italia»<sup>69</sup>, atto compiuto quasi cinquant'anni prima, quando aveva la stessa età del giovane Oddino. Memorie d'irrequietezze giovanili contro la retorica dell'Italia unita e presente avversione per la televisione si fondono perché espressioni di uno stesso rifiuto verso un progetto di prevaricazione, politico 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 loro storia e autorità. Il giovane anarchico Subissoni, nella notte tra il 6 e il 7 marzo del 1921, sul pendio innevato sotto le mura di Urbino, aveva

<sup>67</sup> Ivi, p. 10.

<sup>68</sup> Ivi, p. 9.

<sup>69</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., pp. 8-9.

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»<sup>70</sup>. La data scelta per l'impresa non è certo casuale, poiché 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. Più precisamente, nella notte tra il 6 e il 7 marzo 1821, un gruppo di cospiratori, guidato da Santorre di Santa Rosa, s'incontrò segretamente con Carlo Alberto che 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 aspiravano a far sollevare le truppe e imporre la costituzione<sup>71</sup>. La scelta da parte di Subissoni di attuare la propria rivendicazione in quella data rende evidente la continuità di una politica di soprusi e complotti che il potere portava avanti ai danni del popolo italiano, dai tempi di Carlo Alberto 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, il protagonista volponiano oppone l'insegnamento di Carlo Cattaneo, di cui ricorda di avere letto e recitato alcuni passi presi da *La città considerata come principio ideale delle storie italiane* nel momento appena precedente la sua impresa giovanile, per trovarvi ispirazione<sup>72</sup>. Tale breve testo esprime 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. Nell'elaborazione di Cattaneo lo scrittore ritrovava quello che Zinato definisce un «ideale anticentralistico e antiautoritario» in grado di valorizzare «tutte le potenzialità periferiche e marginali, delle "mille energie" disperse e diffuse»<sup>73</sup> nelle diverse città italiane, il cui modello è riscontrato dall'autore nella sua Urbino, emblema di quell'armonia rinascimentale tra

<sup>70</sup> Ivi, p. 11.

<sup>71</sup> 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.

<sup>72</sup> 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. Rammentando la decisione di scrivere nella neve dei colli di Urbino un messaggio contro l'Italia umbertina e unita, rievoca tra sé e sé come la lettura di Cattaneo avesse fatto 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...» (P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 9).

<sup>73</sup> E. Zinato, *Prefazione*, in P. Volponi, *Parlamenti* cit., p. 19.

uomo e spazio e di un progetto politico e culturale di dimensione municipale e, insieme, dal respiro universale.

Seppur più volte evidenziato come il pensiero velleitario e i tratti stravaganti connotino il personaggio di Subissoni, l'adesione al progetto di Cattaneo di un'Italia come 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<sup>74</sup>. 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, propone di ispirarsi, infatti, a Cattaneo, Leopardi e Manzoni, gli stessi modelli a cui guarda Subissoni per una nuova idea di governo antiautoritario<sup>75</sup>. 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...»<sup>76</sup> – dichiara la stretta dipendenza tra progetto politico e culturale e permette di individuare le motivazioni dell'aspra critica condotta dal protagonista da *Il sipario ducale* nei confronti della televisione. È questa ad avere portato a termine il processo di unificazione iniziato per lo scrittore «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»<sup>77</sup>. Il costante rimando da parte del personaggio 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 vuole 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,

<sup>74</sup> Nonostante non presenti i tratti della follia, poiché i suoi comportamenti non sono in alcun modo patologici, tuttavia, come afferma Giuliano Gramigna in un articolo uscito a ridosso della pubblicazione del romanzo, Subissoni appartiene al gruppo di «quegli emarginati, "diversi", folli congeniali a Volponi (da Saluggia a Crocioni a Gerolamo Aspri): feroce oppositore dell'unità d'Italia come gaglioffa 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.» (G. Gramigna, *Il nuovo romanzo di Paolo Volponi*, «Il Giorno», 25 giugno 1975).

<sup>75</sup> Cfr. P. Volponi, *Sulla prosecuzione dell'intervento straordinario nel Mezzogiorno*, in P. Volponi, *Parlamenti* cit., pp. 189-198. Le figure di Leopardi, Cattaneo e Manzoni, come teorizzatori di un modello diverso di unità fondata sull'incontro delle culture che rispettasse le autonomie locali, ricorrono a più riprese nelle riflessioni di Volponi e con formulazioni quasi identiche: cfr. P. Volponi, *Incontro con la Pantera* cit., p. 153; P. 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, FrancoAngeli, 1995, p. 73.

<sup>76</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 66.

<sup>77</sup> P. Volponi, *Sulla prosecuzione dell'intervento straordinario nel Mezzogiorno* cit., p. 190.

la cui proposta politica, espressa nel *Saggio sulla rivoluzione*<sup>78</sup>, è attualizzata tramite la sovrapposizione tra le parole del rivoluzionario risorgimentale e il commento del professore alla strage di Piazza Fontana, che 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<sup>79</sup>.

Subissoni, che al momento di arruolarsi nelle brigate internazionali dirette in Spagna aveva assunto il nome di «spigolatore»<sup>80</sup>, accostando nel passo appena citato la propria analisi critica alle parole di Pisacane, stabilisce un doppio parallelo: tra sé e i promotori di una tradizione anti-centralistica, e tra il discorso televisivo e la strategia del terrore. Ritenendola orchestrata dal governo, essa costituisce l'ennesimo sopruso del potere nei confronti del popolo, che potrebbe liberarsene rifiutandone il presupposto, ossia il centralismo politico e culturale.

Le posizioni che emergono da questa, come da molte simili dichiarazioni del vecchio professore di cui è punteggiato il romanzo, risultano assai vicine ai giudizi elaborati da Pasolini che, come si è già accennato, è forse in quegli anni il più intransigente contestatore degli effetti della televisione sulla società italiana, a cui imputa la crescente regressione culturale e sudditanza nei confronti del discorso politico dominante. La televisione è per Pasolini «strumento del potere e potere essa stessa»<sup>81</sup>, perché non solo è mezzo attraverso cui i discorsi politici vengono diffusi, ma, in ragione della sua estetica di linguaggio, è essa stessa inententemente autoritaria, «centro elaboratore di messaggi» attraverso cui «si manifesta in concreto lo spirito del nuovo potere»<sup>82</sup>. Tale duplice ruolo del mezzo

<sup>78</sup> Carlo Pisacane, *Saggio sulla rivoluzione*, con prefazione di Napoleone Colajanni, Bologna, Treves, 1894, ora in C. 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.

<sup>79</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., pp. 81-82.

<sup>80</sup> Ivi, p. 67.

<sup>81</sup> P. P. Pasolini, *Acculturazione e acculturazione* cit., p. 294.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

televisivo, strumento passivo di trasmissione e manipolatore di messaggi, è riconosciuto anche da Volponi e si esprime nell'immagine che della televisione dà il narratore de *Il sipario ducale*, descrivendola come «quell'occhio-mente di ciclope aperto sul tempo e sulla vita»<sup>83</sup>.

Altre volte indicata come «cattedra», a sottolineare il modo in cui l'informazione viene impartita ai telespettatori senza possibilità di contraddittorio né di scambio, la televisione nel romanzo è spesso descritta per metonimia come il «treppiede» su cui poggia lo schermo. Esso sembra a Subissoni il simbolo sotto cui tutta la realtà va uniformandosi, una realtà che ha fatto di una forma di comunicazione imposta dall'alto la propria cifra distintiva. L'immagine del treppiede coniuga 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 ogni senso di cerimonialità, assente nella società dei mass media. Ciò è confermato dall'annuncio, completamente privo di solennità nonostante la tragicità del momento, della strage alla Banca dell'Agricoltura da parte del telegiornale, a cui Subissoni e la compagna Vivés assistono in un bar. Fin dai titoli di testa risulta evidente il carattere artificiale del linguaggio televisivo che, per supplire all'assenza di autorevolezza, ostenta con risultati grotteschi il suo ruolo di organo ufficiale di informazione, attraverso una serie di tic che hanno la funzione di comunicare 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 [...] <sup>84</sup>.

I gesti e la dizione del giornalista, così come la sigla con il globo terrestre che gira al suono di trombe, nel loro carattere affettato e roboante servono a copri-

<sup>83</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 36.

<sup>84</sup> Ivi, p. 25. L'immagine del treppiede, che sostituisce per metonimia quella dello schermo televisivo e rafforza l'idea di un discorso autoritario che da esso discende, si ritrova nel romanzo quando Subissoni denuncia la stupidità del pubblico, immobile davanti alla televisione: «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). 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, pp. 30-31).

re 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.

A denunciare la banalità volgare dell'intrattenimento televisivo è anche l'invettiva già citata di Subisconi contro l'intervallo Rai, che propone in rapida successione giustapposizioni di immagini di città italiane e la critica, in questo caso, giunge poi a contestare il modello di unità forzata e fittizia di cui il sipario Rai è metafora e il mezzo televisivo portavoce. Attraverso un'elaborata descrizione allegorica che vale la pena analizzare, Volponi delinea il passaggio da una cultura letteraria e libresca, espressione di una dimensione municipale e quindi indipendente e vitale, alla società televisiva quale compiuta realizzazione di un'unità nazionale nel senso di appiattimento culturale e prevaricazione. L'aberrazione emerge dall'immagine della ex-biblioteca del palazzo Oddi-Semproni dove ora troneggia «la più grande e la più nuova delle televisioni cittadine»<sup>85</sup>, la quale afferma con la sua sola presenza la superiorità sugli «innumerevoli libri sepolti uno accanto all'altro, abbandonati al margine del buio»<sup>86</sup>. Gli scaffali, nella descrizione, assumono l'aspetto di una città fortificata ormai abbandonata – «mura diroccate, seppure salde, di una costruzione da decenni muta e non frequentata»<sup>87</sup> – che si trova in competizione con l'attrattiva costituita dalle rocche e dai castelli mostrati 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<sup>88</sup>.

La cittadella fortificata della cultura libresca 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 culminanti nella fotografia di un cacciatorpediniere che passa sotto 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 incarnano. Non stupisce che quest'ultima immagine sia quella che più colpisce l'attenzione del giovane conte, emblema del telespettatore fedele e passivo: questi sceglie proprio il ponte giratoio di Taranto come meta per un ennesimo viaggio in compagnia delle vecchie zie e dell'autista Giocondini, degenerazione grottesca

<sup>85</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 9.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Ivi, p. 10.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

della figura comica del servitore scaltro che nasconde sotto una finta deferenza i suoi 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 – 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 televisione fa scemare ogni entusiasmo e dimostra come il suo unico piacere sia nel far coincidere la propria esperienza reale con quella televisiva<sup>89</sup>. 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 rispetto alla posizione di strenuo rifiuto di Subissoni. Questo rimettersi completamente al giudizio della televisione emerge con chiarezza dalla reazione del conte alla notizia della strage di Milano: mentre le zie sono 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, Oddino ostenta una calma che gli viene 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.<sup>90</sup>

<sup>89</sup> 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 cui, 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 riassume per il *Carosello*» (P. 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 Gioccondini, 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 «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» (A. Grasso, *Storia della televisione italiana* cit., p. 151). La preferenza accordata da Oddino e le zie ad un programma di questo genere, piuttosto che al telegiornale, è un ulteriore specchio del valore politico che la fruizione di determinate rubriche televisive assume, così come la passione del giovane per l'intervallo Rai.

<sup>90</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 36.

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 piccoloborghese delle zie. Al contrario, il potere che il mezzo rappresenta assorbe la notizia della strage e gli sopravvive e la stessa superiorità rispetto agli eventi è esibita dal giovane conte, che nella sua 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»<sup>91</sup> – Oddino risponde gravemente: «C'è la televisione»<sup>92</sup>, a sottolineare come l'esistenza del mezzo di comunicazione e l'esercizio del 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»<sup>93</sup>, affermano angosciate le zie, ma subito, posando lo sguardo prima sull'apparecchio e poi sul nipote, trovano sollievo nel constatare l'erroneità dell'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 [...]<sup>94</sup>.

L'immagine antropomorfizzata dello schermo televisivo, seduto su un trono da cui si connette al regno attraverso legami oscuri, rimanda ad un'altra figura allegorica presente nel romanzo e volta a denunciare gli effetti negativi di un modello centralistico: specificamente, la funzione svolta dalla rete stradale e ferroviaria giudicata strumento di omologazione forzata. A sostenere con forza in quegli anni come l'impatto negativo di televisione e mobilità andassero nel medesimo senso di perdita delle specificità locali e, dunque, di impoverimento culturale, è ancora Pasolini, che notava come «la rivoluzione delle infrastrutture e la rivoluzione del sistema d'informazioni»<sup>95</sup> fossero i due mezzi attraverso cui il potere esercitava una repressione autoritaria di modelli contrari al capitalismo, servendosi di quella che egli chiama «ideologia edonistica»<sup>96</sup>. Tale convergenza indivi-

<sup>91</sup> Ivi, p. 34.

<sup>92</sup> Ivi, p. 35.

<sup>93</sup> Ivi, p. 37.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> P.P. Pasolini, *Acculturazione e acculturazione* cit., p. 293.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

duata da Pasolini si ritrova nel personaggio di Oddino, che, come già evidenziato, gira l'Italia seguendo i suggerimenti che gli vengono dagli intervalli Rai. Questo viaggiare, non sostenuto da alcun reale desiderio di conoscenza, ma piuttosto da quella smania per la villeggiatura che cresceva in quegli anni, accomuna il giovane conte ai suoi 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»<sup>97</sup>, ad indicare il binomio tra potere e mobilità: alcuni degli antenati del giovane 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 «unistradata»:

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<sup>98</sup>.

Il gusto per la deformazione satirica domina la descrizione del sovrano, dalla cui latrina partono le strade che diffonderanno il degrado ambientale nel Paese, come dal televisore del palazzo Oddi-Semproni si diramano i fili misteriosi che legano insieme i fatti della vita politica. L'invettiva, tuttavia, non deve essere considerata come una seria analisi storica dell'impatto delle ferrovie in Italia da parte di Volponi. La posizione sostenuta dal narratore del romanzo esclude la possibilità di qualunque beneficio della rete stradale per la vita del Paese, convinzione certo non condivisa dall'autore, che 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<sup>99</sup>. 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

<sup>97</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 18. La stessa sorte toccherà ad Oddino, la cui Mercedes, guidata da Giocondini, scivolerà su una lastra di ghiaccio lasciando presagire un incidente mortale, sebbene solo alluso. Volponi, che affida a Subisconi la critica delle classi dirigenti che avevano 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.

<sup>98</sup> Ivi, p. 125.

<sup>99</sup> Cfr. P. Volponi, *Interpellanza sulla ferrovia per Urbino* (Senato, 10.5.1988), in P. Volponi, *Parlamenti* cit., pp. 225-231.

grande unità»<sup>100</sup>, così come, nonostante le molte convergenze, vi è sempre una certa distanza tra le posizioni intransigenti del professore e quelle del suo autore<sup>101</sup>. Sarebbe infatti sbagliato far coincidere la persona di Volponi con la creazione letteraria del vecchio anarchico ma, ancor più, è necessario evitare di riconoscere al personaggio di Subissoni il ruolo di sola coscienza critica del romanzo. Se, come è stato giustamente notato da Fioretti<sup>102</sup>, le idee del professore sono in larga parte debitrice alle posizioni espresse da Pasolini in quegli anni, e se è vero che Volponi molte ne condivideva, bisogna tuttavia ripensare, al fine di mettere in luce la complessità dell'analisi condotta nel romanzo, l'equazione Pasolini-Volponi-Subissoni. È altrettanto vero, infatti, che Volponi imputava all'amico un'eccessiva intransigenza che impediva, a suo avviso, una diretta azione politica di rinnovamento, esattamente come nel romanzo *Vivés* fa con il suo compagno<sup>103</sup>. Al fine di fare emergere nella sua complessità l'elaborazione che Volponi compie intorno al ruolo politico della televisione è necessario analizzare il personaggio di Subissoni ponendolo a confronto con quello della donna, la quale dimostra di avere fin dai primi capitoli un atteggiamento più maturo e consapevole verso la lotta politica.

<sup>100</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 172.

<sup>101</sup> Il complesso rapporto che Volponi instaura con l'anarchico Subissoni non può essere definito nei termini di una semplice trasposizione letteraria dell'io dell'autore, eppure è innegabile rilevare l'investimento autobiografico nella costruzione del personaggio. 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» (E. Zinato, *Un travaglio creativo*, in G. C. Ferretti, E. Zinato, *Volponi personaggio di romanzo* cit., p. 47).

<sup>102</sup> D. Fioretti, *La strage in TV: terrorismo e mezzi di comunicazione di massa ne «Il sipario ducale» di Paolo Volponi* cit., p. 232.

<sup>103</sup> L'atteggiamento critico di 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, rifugge 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] [c]omprese 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» (P. Volponi, *Quello che sarà domani non ha una forma già prestabilita*, in P. Volponi, *Scritti dal margine* cit., p. 174).

Vivés ha nei confronti di Subissoni un ruolo di guida confermato dallo stesso Volponi 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»<sup>104</sup> a farne un personaggio femminile di grande positività e forza. Il rapporto che lega i due vecchi anarchici, spiega Volponi, li pone sullo stesso livello, eppure è Vivés che «un po' lo sovrasta, lo comanda, lo guida, ma sempre con dolcezza, intelligenza»<sup>105</sup>.

Individuare quale sia la loro relazione permette di ricostruire una gerarchia tra i discorsi politici che i personaggi portano avanti evitando di far coincidere la riflessione dell'autore unicamente con quella di Subissoni. I due, inseparabili fin dal primo incontro in un campo di prigionia in Spagna, compagni di vita seppure avversi all'istituzione del matrimonio, «pensavano e vivevano in anarchia»<sup>106</sup>, appartati dal resto della società. Questa perfetta consonanza sembra però incrinarsi quando la notizia della strage di Piazza Fontana irrompe nella loro vita e li obbliga ad interpretare tale evento tragico in relazione al loro passato rivoluzionario. È sull'interpretazione dei fatti e sulla necessità o meno di un coinvolgimento nelle lotte di quegli anni che la coppia diverge e la distanza delle posizioni si rende evidente nel diverso approccio che essi hanno verso l'informazione televisiva<sup>107</sup>. Vivés assume come impegno civile il compito di non perdere un solo telegiornale e di monitorare i quotidiani con l'obiettivo di realizzare una sorta di personale rassegna stampa, che illumini per lei e per i colleghi fattorini della 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<sup>108</sup>. Antitetico è l'atteggiamento di Subissoni, il quale rifiuta di stare da-

<sup>104</sup> P. Volponi, *«Il fuoco di una certa ricerca»* cit., p. 74.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> Ivi, p. 24.

<sup>107</sup> La notizia della strage di Piazza Fontana è vissuta da Subissoni come un evento 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 è imputata dal professore proprio alla televisione: «Subissoni 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» (ivi, p. 80).

<sup>108</sup> Vivés assume per i 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, ma di sollecitarne l'atteggiamento critico e vigile. Dice infatti agli uomini recatisi da lei per avere la sua opinione: «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 Volponi presti le proprie personali convinzioni al personaggio di Vivés emerge 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 non solo immobilismo politico, ma anche l'assunzione di una linea pericolosamente moderata per

vanti a ciò che chiama il «teatrino» della televisione e ascolta solo parzialmente le notizie, che gli servono per lo più come spunto da cui partire per elaborare descrizioni trasfiguranti, volte a denunciare i fatti con grandi effetti retorici, ma con ben poco pragmatismo politico. A Subissoni che protesta l'inutilità di assistere ai telegiornali dal momento che essi hanno come fine quello di nascondere sistematicamente la verità dei fatti, Vivés risponde: «Appunto perché è tutto coperto, cioè tutto organizzato, che la televisione dovrà per forza dare una soluzione qualunque»<sup>109</sup>. Ed è dall'analisi di questa falsificazione che la donna ritiene di dover partire per svelare le trame che lo Stato ordisce attraverso il discorso dei media. Il suo interesse per il racconto televisivo sull'attentato di Milano non esula da un atteggiamento fortemente critico e tuttavia è consapevole che il rifiuto e il sarcasmo del compagno sono improduttivi quando non dannosi, perché sottovalutano il ruolo determinante, sebbene in negativo, che la televisione esercita nella vita politica italiana. In molti dei dialoghi tra Subissoni e Vivés riguardo al racconto televisivo su Piazza Fontana, infatti, si nota come alle invettive fatte d'immagini letterarie e di vibrante indignazione 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 [...] <sup>110</sup>.

Le reazioni scomposte di Subissoni rendono il personaggio una figura svilita 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. Pur non negando la forza retorica di queste invettive, tipiche dei personaggi volponiani che devono il proprio ruolo profetico al rifiuto della logica razionale, va sottolineato come, nel confronto tra le posizioni di Vivés e Subissoni, quest'ultimo riveli i limiti del suo velleitarismo, tanto che

scongiurare ogni possibile accusa di connivenza. La stessa posizione sarà espressa da Volponi che, in un articolo del 1979, quindi in un periodo ancora più teso rispetto al 1975, poiché Moro è appena stato ucciso, sostiene la necessità di discernere tra lotta politica, anche dura ed estremista, e terrorismo al fine di non «bloccare tutta la vivacità, la vita stessa della sinistra» (P. Volponi, *Deve stare molto attenta la sinistra*, in «Alfabeto», 6 ottobre 1979, ora con titolo mutato in *Ossessione accusatrice e statuale*, in P. Volponi, *Scritti dal margine* cit., p. 71).

<sup>109</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 82.

<sup>110</sup> Ivi, p. 27.

lo stesso narratore definisce i suoi sfoghi come «una esagerazione infantile»<sup>111</sup>.

La volontà di scavare oltre l'apparenza, di cercare un senso, di svelare gli intrighi che si nascondono dietro le immagini televisive che Subissoni deride o ignora, preferendo ripararsi nella lettura di Pisacane o Cattaneo, è quanto guida le opinioni di Vivés a proposito di Pietro Valpreda, accusato della strage. Il racconto dei media intorno alla figura dell'anarchico milanese nei mesi successivi alla sua cattura mostra come la mistificazione portata avanti dalla televisione non fu diretta solo a compiacere la parte conservatrice della società italiana, impaurita da una rivoluzione anarchica che avrebbe messo in crisi i principi su cui la società edonistica si fondava. Valpreda, infatti, fu dipinto come il mostro sanguinario, ma anche come l'anarchico individualista e sprovveduto che con il suo gesto violento e fuori dalla lotta organizzata era dannoso per la sinistra forse più che per i democristiani. Che il fine del discorso mediatico fosse quello di creare un facile capro espiatorio, un bersaglio contro cui entrambe le parti politiche potessero scagliarsi per dimostrare fedeltà ai principi democratici, è spiegato dallo stesso Valpreda nel messaggio diretto alla società italiana con cui si aprono le sue memorie, scritte durante i tre anni di carcere:

televisione, radio, fotografie di rotocalchi, articoli di giornale, in un crescendo infame degno [di] una regia staliniana hanno sfruttato e manipolato la vostra sensibilità, hanno frugato in fondo al vostro cuore e alle vostre viscere per farvi provare tutto l'orrore della strage e scaricarne tutta la responsabilità sul capro espiatorio precostituito: l'anarchico Pietro Valpreda. Giravate la manopola della televisione del vostro salotto e frasi di raccapriccio invadevano le vostre serate [...]. Alla virtuosa indignazione del pubblico hanno gettato in pasto la mia professione, una mia presunta infermità, io ero il ballerino folle e asociale che l'umanità, di destra e di sinistra, doveva portar fuori di sé, rigettare come un corpo estraneo per sentirsi di riflesso pulita, buona, generosa, amante del prossimo (e dell'ordine)<sup>112</sup>.

La narrazione portata avanti dai mezzi d'informazione era diretta ad entrambe le parti politiche, perché le liberava dall'assunzione di responsabilità – quantomeno 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 sarebbe un vero rivoluzionario, ma «un ballerino [...] un perditempo, un rapinatore incapace»<sup>113</sup>, prodotto della cultura televisiva e ridicola macchietta di quello che erano stati lui e la compagna negli anni della guerra civile spagnola.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> Pietro Valpreda, *È lui. Diario dalla galera*, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 11-12.

<sup>113</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 106.

Tale interpretazione è conseguenza della scelta fatta da Subissoni 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»<sup>114</sup> – dimostra come il disprezzo che egli ha per Valpreda, in quanto figura televisiva, è riflesso del biasimo che la televisione stessa ha provveduto a diffondere<sup>115</sup>.

La profonda alterità che Subissoni vuole marcare tra il suo 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, ossia di ripensare il proprio ruolo attivo in un mutato contesto storico-politico. La donna si trova a dover riconsiderare l'esperienza rivoluzionaria in Spagna, durante cui 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 in quale rapporto le vicende presenti si pongano con la sua 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?»<sup>116</sup>.

Alla facile ridicolizzazione che il compagno fa di Valpreda, Vivés ribatte dimostrandosi di nuovo capace di andare oltre le apparenze e a scindere l'essenza

<sup>114</sup> Ivi, p. 104.

<sup>115</sup> 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 sul pubblico, ma concorreva 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 notizia della sua professione: «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 sulla 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 Gina Lollobrigida e in quella con Patty Pravo. Semila 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. A. 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 il giorno precedente la strage di Piazza Fontana negli 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 [...]. 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» (C. Fracci, *Passo dopo passo. La mia storia*, a cura di Enrico Rotelli, Milano, Mondadori, 2013, p. 87).

<sup>116</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 104.

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 dei nuovi anarchici di cui nota con disprezzo che ormai si dica «siano dei signori»<sup>117</sup>, è evidente nell'aneddoto sugli anni di lotta in Spagna che la donna condivide con Subisconi per spingerlo ad abbandonare i suoi 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!<sup>118</sup>.

Il dubbio sull'innocenza di Valpreda espresso dalla donna si oppone alla certezza che Subisconi ha sulla sua colpevolezza, di cui ne ha notizia proprio da quella «finestra parlante»<sup>119</sup> della televisione che vorrebbe rifiutare. Il professore, in apparenza così intransigente verso l'informazione mediatica quando questa diffonde idee e messaggi in contrasto con la sua posizione, si dimostra invece facile preda della stessa retorica qualora si presti a sostenere un'interpretazione per lui pacificante. All'opposto, l'atteggiamento critico eppure libero da ogni rifiuto aristocratico di Vivés nei confronti della cultura televisiva dimostra la sua consapevolezza circa la necessità di adattare il ruolo di intellettuale militante ai tempi ormai mutati.

La differenza essenziale tra i due membri della coppia risiede, pertanto, nella funzione 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, che vuole invece fare del passato non un'esperienza conclusa e irreplicabile, bensì 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:

<sup>117</sup> Ivi, p. 135. Lo stesso tradimento di cui Subisconi accusa i nuovi anarchici venne imputato da Pasolini ai marxisti in un'intervista rilasciata a Stoccolma due giorni prima della sua morte, il 30 ottobre 1975, e a pochi mesi dalla pubblicazione de *Il sipario ducale*. In questa intervista, inedita fino al 2011, Pasolini dichiarava che «i marxisti sono stati cambiati antropologicamente dalla rivoluzione consumistica» e proprio il loro gusto per la televisione è il segno più alto del loro tradimento agli ideali rivoluzionari: «gli estremisti italiani gettano delle bombe e poi la sera guardano la televisione, "Canzonissima", Mike Bongiorno» (P. P. Pasolini, *Così Pasolini prevede l'Italia di B.*, intervista a cura di Carl Henrik Svenstedt, in «L'Espresso», 16 dicembre 2011, p. 7).

<sup>118</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 107.

<sup>119</sup> Ivi, p. 106.

gli stessi che io ho visto rompersi e cadere»<sup>120</sup>. Quanto la donna rimprovera al compagno è la situazione di superbo isolamento in cui si è rifugiato e che rende sterile la sua esperienza fintanto che egli si ostini a ritenerla inconfondibile a causa dell'immatunità politica di coloro che potrebbero invece essere i suoi eredi politici<sup>121</sup>. L'accusa che Vivés rivolge a Subissoni, e a se stessa insieme, è 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»<sup>122</sup>.

Il distacco dalla 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 di fronte alla scelta tra un ritiro sdegnoso e privo di compromessi e la possibilità di agire su una realtà che 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, che poteva meglio custodirsi mantenendosi quanto più distante dal presente, rende sulle prime inutili i suoi sforzi a mettersi in ascolto delle forze popolari.

Nel momento in cui decide di aprirsi al confronto con gli altri, il professore sceglie un bar in cui una piccola comunità di lavoratori e studenti si riunisce a guardare il telegiornale e a commentarne le notizie come spazio in cui portare il suo contributo all'analisi delle vicende politiche. Seguendo l'insegnamento della compagna, prima di prendere parola si pone ad ascoltare i discorsi altrui,

<sup>120</sup> Ivi, p. 108.

<sup>121</sup> Il segnale della sfiducia di Subissoni 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 che tenta di lasciare sulla collina delle Vigne, a distanza di quasi cinquant'anni dal primo, scrivendo con i piedi nella neve. A Oddino, che vede la scritta appena abbozzata, appaiono le lettere «ASS», certamente le prime tre della parola «assassini», con cui Subissoni 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 il professore 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 sceglie di non portare a termine la sua impresa dipende dalla convinzione di non avere un referente all'altezza del messaggio: «Dal Pincio Subissoni guardò verso le 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).

<sup>122</sup> Ivi, p. 109.

provando però una sensazione di totale estraneità: «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»<sup>123</sup>. Specularmente, le sue analisi politiche non sono comprese dai giovani studenti raccolti nel locale e vengono rigettate 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 [...] <sup>124</sup>.

Oltre a causare una distanza tra lui, in quanto intellettuale, e la sua base, lo scollamento tra Subissoni e gli eventi politici lo rende connivente di quel potere le cui trame rifiuta di denunciare a causa di un'incapacità di analisi critica inescusabile dato il suo ruolo. L'accusa che lo studente gli rivolge, passata «la delusione e la vergogna»<sup>125</sup> che sulle prime gli suscita, si rivela essere per lui un confronto necessario e coincide con un punto di non ritorno nella sua evoluzione verso un coinvolgimento attivo nella lotta politica.

Il percorso del protagonista iniziato in seguito a questo primo scontro si concluderà in chiusura 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. Che ciò porti Subissoni a ripensare in parallelo il rapporto con la società e quello con le sue forme di comunicazione si può comprendere da una delle sue tante riflessioni a voce alta, in cui, esprimendo rammarico per un isolamento troppo a lungo protratto, mette significativamente in relazione la possibilità di un coinvolgimento politico 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 grammofoono 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... <sup>126</sup>

<sup>123</sup> Ivi, p. 209.

<sup>124</sup> Ivi, p. 135.

<sup>125</sup> Ivi, p. 136.

<sup>126</sup> Ivi, p. 243.

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 ducale*, quando il 10 giugno 1975 firmò insieme ad altri intellettuali un appello su «l'Unità» a sostegno del PCI nelle elezioni che stavano per svolgersi<sup>127</sup>. Tra il 1974 e il 1975, nei mesi di preparazione del romanzo, quando il licenziamento era ancora lontano, lo scrittore doveva avere alimentato la speranza, rivelatasi poi utopia, di stare nello stesso tempo all'interno di un'azienda come la FIAT, con tutto ciò che essa rappresentava nei termini di schieramento politico e progetto economico, e di ricoprire pubblicamente il ruolo d'intellettuale comunista. Tale esigenza di un compromesso che gli avrebbe garantito, almeno negli auspici, un ruolo politico incisivo pare accomunare l'autore al personaggio di Subisconi. La ricerca dell'equilibrio necessario a tale progetto, se fu per Volponi dolorosa e mai conclusa, sembra invece avere esito positivo per il suo protagonista, che a fine di romanzo parte con entusiasmo alla volta di Milano.

Il coraggio e il peso di vivere nella contraddizione, che per Volponi significava 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 e la riflessione de *Il sipario ducale*. Emergono dalla vicenda personale di Volponi un'insofferenza e una fatica ad accettare l'ambiguità del suo ruolo di intellettuale, miste, però, ad un entusiasmo positivo che gli veniva dalla convinzione della necessità di tenere viva la contraddizione. È questa duplicità che si rispecchia nelle pagine del romanzo che non presenta una soluzione – la fuga di Subisconi a Milano e l'incidente in macchina di Oddino che forse lo porterà alla morte non sono 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 partecipava con *Il sipario ducale*, Volponi sottolineava come il compito

<sup>127</sup> La decisione di Volponi di 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. Un secolo di storia sotto la dinastia Agnelli*, Milano, Baldini & Castoldi, 2004, p. 314).

dell'intellettuale, in un periodo di grandi cambiamenti, fosse 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 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<sup>128</sup>.

Tale felice disponibilità ad assumere il ruolo di intellettuale pubblico 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 un momento di entusiasmo e disposizione positiva in cui, pur nella consapevolezza della problematicità del ruolo dello scrittore nell'epoca dei mass media, vince il desiderio di non 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 coscienza di trovarsi nel mezzo di mutamenti storici che si sviluppano nel 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 del 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.

#### 4. *Visibilità come disvelamento e mistificazione*

La convergenza nei testi dei due autori tra analisi delle vicende storico-politiche 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. Svolta l'analisi del contesto storico-politico in cui i due autori svilupparono le riflessioni sul rapporto tra scrittura letteraria e televisione, rimane quindi da analizzare come tale mezzo di informazione si inserisca per entrambi in una più ampia meditazione intorno alla funzione politica della visibilità 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 il nucleo tematico centra-

<sup>128</sup> Daniele Del Giudice, *Volponi: la rapina dell'intelligenza*, in «Paese Sera», 1 agosto 1975.

le de *La decapitazione dei capi*. Le mutilazioni dei membri del Comitato direttivo e le decapitazioni della classe politica trovano ragione d'esistere nell'esigenza di rendere evidente in maniera sensibile il ruolo privilegiato e insieme precario, perché inerentemente legato a un destino 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 attraverso tali rappresentazioni l'autorità sulla classe dirigente sia immediatamente evidente ai cittadini che la esercitano. Il doppio ruolo politico che la visibilità assume nel racconto calviniano è da connettere a due delle sue fonti principali d'ispirazione, ossia le riflessioni sul Carnevale di Michail Bachtin, svolte nell'ambito dello studio sulla scrittura di Fëdor Dostoevskij, e le ricerche di James Frazer sulle uccisioni rituali di re e capi tribù, compiute ciclicamente al fine di preservare intatto il potere oltre la degenerazione biologica del reggente che lo incarna<sup>129</sup>. 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 aggiungono il carattere performativo di questi riti e la funzione politica che essi assumono.

<sup>129</sup> Il tempo ciclico scandito tanto dal Carnevale bachtiniano (Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1963], trad. it. a cura di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968) che dai sacrifici analizzati da Frazer (James George Frazer, *Il ramo d'oro. Studi sulla magia e la religione* [1915], trad. it. a cura di Lauro de Bosis, Torino, Bollati Boringhieri, 1922, 1973) è messo in luce da Calvino come centro su cui poggia la riflessione de *La decapitazione dei capi*. Il convergere dei suoi interessi sugli studi di Bachtin e di Frazer come retroterra culturale per l'elaborazione dell'abbozzo di romanzo è dichiarato dall'autore nella lettera a Gian Carlo Ferretti del 3 febbraio 1969, in cui tratteggia il progetto de *La decapitazione dei capi*, e in quella a Pietro Citati del 2 marzo 1969 (in I. Calvino, *Lettere 1940-1985 cit.*, pp. 1027-1029; 1029-1035). Per un'analisi dell'importanza del sovvertimento carnevalesco, sia per quanto comporta l'elaborazione letteraria che le implicazioni riguardo al discorso politico, cfr. I. Calvino, *Il mondo alla rovescia*, in «Pirelli», 1-2, 1970, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985 cit.*, I, pp. 256-260). Per le connessioni tra il carnevalesco e l'elaborazione bachtiniana, cfr. I. Calvino, *Bachtin*, in I. Calvino, *Saggi 1945-1985 cit.*, II, pp. 1286-1291. Per quel che riguarda 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: I. Calvino, *Il potere intercambiabile*, in «Corriere della Sera», 10 agosto 1974 (ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985 cit.*, II, pp. 2257-2261); I. Calvino, *Rispettoso promemoria per mille Grandi Elettori*, in «Corriere della Sera», 18 giugno 1978 (ora I. Calvino, *Saggi 1945-1985 cit.*, II, pp. 2344-2348); I. Calvino, *Moro ovvero una tragedia del potere*, in «L'ora», 4 novembre 1978 (ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985 cit.*, II, pp. 2349-2352). In questi testi il commento su avvenimenti della cronaca politica, dal Watergate al caso Moro, passa poi 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 dell'importanza del carnevalesco bachtiniano e dei nessi tra ritualità violenta e potere nell'elaborazione del progetto de *La decapitazione*, cfr. M. Belpoliti, *La decapitazione dei capi*, in M. Belpoliti, *Settanta cit.*, pp. 85-116; D. Scarpa, *A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968-1978 cit.*; Roberto Milana, *Calvino e la carnevalizzazione*, in *Italo Calvino negli anni Sessanta*, a cura di Walter Pedullà, in «L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea», 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, per l'appunto, la proposta utopica di Calvino ne *La decapitazione dei capi*, da cui sembra emergere la volontà di fissare le spinte positive che animarono il biennio 1968-1969 in una forma replicabile e libera da ogni possibile degenerazione autoritaria. 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, se lasciati nel divenire della Storia, si evolverebbero degenerandosi. Scrive a questo proposito Calvino:

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<sup>130</sup>.

I valori di coerenza cogente e armonizzazione che l'autore riconosce alla scrittura utopica non devono apparire in contrasto con la natura sovversiva del tempo carnevalesco. Esso 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* e ritorno all'ordine<sup>131</sup>. Il Carnevale, con l'elezione di un Re da burla, detronizzato alla fine dei festeggiamenti, è, come spiega lo stesso Frazer, un'evoluzione storica di quei riti sacrificali, ormai sublimati e relegati a periodi definiti dell'anno, in cui il rovesciamento dell'autorità è normalizzato entro pratiche carnevalesche. Ne *Il ramo d'oro* Frazer investiga come le pratiche dei sacrifici umani mutino nel tempo in forme rituali che, escludendo atti violenti, assolvano tuttavia al compito di rigenerazione dello spirito divino che il regnante incarna. Nei paesi dell'Europa settentrionale e continentale erano le cerimonie di elezione e uccisione – simbolica – del Re di Maggio o dello Spirito dell'albero, che si tenevano all'inizio della primavera, a ricoprire tale funzione, mentre in paesi come l'Italia essa era svolta dai riti car-

<sup>130</sup> I. Calvino, *Per Fourier. Commiato: l'utopia pulviscolare*, in «Almanacco Bompiani 1964», dicembre 1963, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., I, p. 307.

<sup>131</sup> Belpoliti sottolinea come lo scrittore fosse interessato al Carnevale in quanto forza liberante e razionalizzante insieme: «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)» (M. Belpoliti, *Settanta* cit., p. 135).

nevaleschi. Costruendo un parallelo tra l'elezione del Re di Maggio e del Re Carnevale, l'antropologo 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<sup>132</sup>.

L'importanza della cerimonia d'incoronazione e deposizione del Re Carnevale doveva dunque interessare Calvino sia per la sua connessione con la ritualità sacrificale, che per il significato politico di messa in crisi della legittimità del potere<sup>133</sup>, ma è possibile che a ciò si aggiungesse un'ulteriore ragione connessa al preciso valore rivoluzionario che la cerimonia dell'elezione del Re di Maggio assunse durante la contestazione praghese. 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 scelsero di riprendere la tradizione dando alla cerimonia una forte connotazione contestatrice nei confronti dell'establishment del partito comunista. Ad essere eletto Re di Maggio fu significativamente il poeta Allen Ginsberg, che fu per questa ragione arrestato dalla polizia sovietica e deportato<sup>134</sup>.

Accanto al forte significato politico che le pratiche carnevalesche assumevano, non solo a livello di riflessione teorica, ma nella viva esperienza politica di quegli anni, è necessario sottolineare che quanto conta per Calvino, nell'accostamento tra uccisioni rituali dei sovrani e Carnevale, è il senso di armonizzazio-

<sup>132</sup> J. Frazer, *Il ramo d'oro* cit., p. 468.

<sup>133</sup> Scrive a questo proposito Calvino: «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» (I. Calvino, *Il mondo alla rovescia* cit., p. 208).

<sup>134</sup> Cfr. Petr Blažek, *L'expulsion du roi de Majáles. Allen Ginsberg et la sûreté de l'état*, in «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 A. 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 attestata da quanto scrive Kieran Williams 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» (K. Williams, *The Prague Spring and its Aftermath: Czechoslovak politics, 1968-1970* cit., p. 86).

ne tra natura e cultura e, più in generale, 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:

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<sup>135</sup>.

A partire da questa riflessione, che definisce la logica carnevalesca come «procedimento rituale e spettacolare di rappresentazione simbolica», è possibile connettere il tema delle cerimonie cicliche con quello della visibilità, poiché entrambe fondano un rapporto simbolico di rispecchiamento tra realtà e rappresentazione, offrendo 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 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 perché cogente. Nel racconto la rappresentazione simbolica di tipo carnevalesco è all'origine del concetto di violenza su cui si fonda il rito della decapitazione. Esso è accettato dall'intera comunità perché strumento di democrazia 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 come la loro sia «la sola dottrina che quando avrà conquistato il potere, non potrà essere corrotta dal potere»<sup>136</sup> e tale purezza e coerenza sarà preservata solo se resa viva nelle ampu-

<sup>135</sup> I. Calvino, *Bachtin* cit., p. 1288.

<sup>136</sup> I. Calvino, *La decapitazione dei capi* cit., pp. 169-170. La pratica delle mutilazioni, inferte alle figure di potere e praticate di fronte alla 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 comunità e tempi diversi, riporta il resoconto di un esploratore sulla pratica di automutilazione di alcuni regnati del sud dell'India, che richiama 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

tazioni dei dirigenti, i cui arti mozzati sono espressione visibile di un ideale politico, teoria incarnata. Sottolinea Domenico Scarpa come per «il Calvino comunista quello dell'utopia è un problema di visibilità»<sup>137</sup>, e ciò emerge sia nella scelta di affidare la riflessione ad una costruzione per immagini, sia tramite il ruolo assunto dalla visibilità per quel che riguarda la partecipazione alla vita politica dei personaggi del racconto. L'atto di guardare e quello di esercitare la propria autorità sulla classe dirigente sono strettamente connessi nella scrittura de *La decapitazione dei capi*, sia che l'esibizione del potere avvenga sugli schermi televisivi, sia nelle piazze dove sorgono i patiboli: la diversità nella modalità di rappresentazione non muta il valore positivo dell'esibizione pubblica delle esecuzioni, che è tutt'uno con la natura del potere stesso. Gli artigiani della prima parte del testo, raccolti al bancone del bar mentre nelle strade circostanti si lavora alla costruzione di scannatoi e ghigliottine, difendono quella che pare una crudele spettacolarizzazione della morte spiegando che «[s]ui palchi si può vedere bene come cade il capo, il salto che fa, tagliato netto, e come va a finire nella cesta»<sup>138</sup>, quindi attribuendo al carattere di visibilità del rito la sua utilità sociale. Specularmente, il narratore che prende la parola nella seconda parte del racconto 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»<sup>139</sup>, chiarendo, come già gli avventori del bar nella sezione precedente, che sintomo di barbarie non è il sacrificio dei po-

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» (J. 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 i carpentieri lavorano serenamente e imbandierano i palchi – «Tutti lavoravano con brio; li si sentiva ridere, fischiare» (I. Calvino, *La decapitazione dei capi* cit., p. 244) – o a quando uno dei politici della nuova leva sente su di sé l'angoscia e il peso del suo ruolo, in quanto sa che il giorno seguente «assisterà alle esecuzioni come se già fossero la sua» (ivi, p. 163).

<sup>137</sup> D. Scarpa, *A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968-1978* cit., s.i.p.

<sup>138</sup> I. Calvino, *La decapitazione dei capi* cit., p. 243.

<sup>139</sup> Ivi, p. 248. La stessa necessità per chi detiene il potere di avere visibile, e quindi sempre presente, la precarietà della sua autorità è espressa specularmente nella terza e quarta sezione de *La decapitazione dei capi* attraverso l'immagine delle mutilazioni dei membri del Comitato direttivo. Essi, per poter svolgere al meglio il ruolo, devono essere costantemente ricordati della proporzionalità tra il loro 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. 254).

litici, bensì la loro uccisione segreta, al seguito di un complotto, 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»<sup>140</sup>. La mancanza di trasparenza circa l'uccisione di figure di potere, in un clima politico in cui anche la loro stessa identità e ruoli sono incerti, è perciò 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 mezzo televisivo viene qui attribuito un ruolo positivo, in controtendenza con le posizioni di tanti intellettuali del tempo.

È tuttavia necessario chiarire come la ritualità delle uccisioni o mutilazioni non abbia l'obiettivo di dare visibilità al capo in quanto individuo. Ciò che conta è l'esercizio di un potere, che, come scrive Belpoliti<sup>141</sup>, per il Calvino di quegli anni è legato ad un'idea antropologica e rituale che, per stessa ammissione dell'autore, egli mutuava dagli studi di Frazer sui sacrifici umani praticati dalle 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»<sup>142</sup>. La spersonalizzazione dei capi ha come fine la cancellazione delle identità individuali, per cui non vi è spazio nella dimensione collettiva e rituale che assimila vita naturale e vita della comunità<sup>143</sup>. Si spiegano in questo senso le metafore che rimandano al mondo vegetale attraverso cui sono presentate tanto le mutilazioni – per cui si parla di «sistema della potatura dei capi»<sup>144</sup> – che le uccisioni rituali, compito stagionale che 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?»<sup>145</sup>. Sembra così che i politici del racconto possano esercitare la propria

<sup>140</sup> Ivi, p. 248.

<sup>141</sup> Cfr. M. Belpoliti, *Settanta* cit., p. 25.

<sup>142</sup> I. Calvino, *Il potere intercambiabile* cit., p. 2257.

<sup>143</sup> Il tempo collettivo che il racconto calviniano mette in scena è quello che Bachtin definisce come il cronotopo del racconto rabelaisiano, in cui l'alternanza di vita e morte è ricompresa in quella delle stagioni. 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» (M. Bachtin, *The Folkloric Bases of the Rabelaisian Chronotope*, in M. Bachtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* [1975], trad. ing. a cura di Caryl Emerson e Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 206-207).

<sup>144</sup> I. Calvino, *La decapitazione dei capi* cit., p. 254.

<sup>145</sup> Ivi, p. 243. 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 appaiano i sintomi che i

autorità, soggetta alle regole e ai tempi della natura, quanto più diventano invisibili come individui. La consapevolezza del destino che li attende 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»<sup>146</sup>. Il processo di sublimazione da corpo-individuo a simbolo-concetto è poi reso palese nella spiegazione che il racconto offre dell'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»<sup>147</sup>.

I tratti di ciclicità e universalità dei riti per mezzo di cui si rigenera il potere nella finzione calviniana sono strettamente connessi alla natura performativa che fonda l'equazione tra visibilità e trasparenza: le cerimonie di decapitazione sui palchi o in televisione, le mutilazioni operate di fronte a tutti i membri del partito, le parate dei capi mutilati per le vie della città. A garantire il funzionamento dell'ingranaggio sociale è, al fondo, la coincidenza perfetta tra politica e sua rappresentazione, possibile all'interno della dimensione utopica in cui, come afferma Calvino citando Bachtin, «le idee concreto-sensibili, ritual-spettacolari [sono] vissute e interpretate nella forma della vita stessa»<sup>148</sup>.

Se tale armonizzazione è alla base del ruolo che la visibilità assume nelle pagine de *La decapitazione dei capi*, proprio la rottura della corrispondenza tra realtà politica e sua raffigurazione sembra gravare sulle vicende de *Il sipario ducale*, calate in una società moderna in cui la proliferazione di discorsi mediatici in contrasto tra loro determina esperienze parziali perché individuali, consumate fuori da una ritualità collettiva. Mentre Calvino mette in scena riti universali la cui rappresentazione assume per tutta la comunità un significato omogeneo, poiché legata a una simbologia rituale, il romanzo di Volponi si concentra invece sulla strage di Piazza Fontana, evento oscuro la cui rappresentazione da parte dei mezzi di comunicazione pare volta a insabbiare i fatti anziché spiegarli. 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 inintelligibili, la cui segretezza è garantita dalla proliferazione dei discorsi mediatici. Fin nel titolo è evidente il riferimento non

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. [...] [M]ettendolo 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» (J. Frazer, *Il ramo d'oro* cit., p. 413).

<sup>146</sup> I. Calvino, *La decapitazione dei capi* cit., pp. 245-246.

<sup>147</sup> Ivi, p. 256.

<sup>148</sup> I. Calvino, *Il mondo alla rovescia* cit., p. 210.

solo all'atmosfera falsa ed asfittica di quinta teatrale che Urbino assume nel romanzo, ma 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 il protagonista definisce, appunto, «teatrino». L'immagine del sipario, inoltre, evoca il concetto di confine, di *limen* tra spazio della finzione e della realtà che i personaggi tentano, ciascuno a suo modo, di negoziare.

La visibilità nel romanzo volponiano assume un'accezione negativa nel momento in cui ogni rappresentazione diviene un'esibizione orchestrata al fine di coprire la realtà dei fatti, generando una forte sfiducia nella possibilità di una raffigurazione che riveli le trame del potere invece che esserne strumentale e quindi connivente. Non solo la narrazione televisiva è responsabile della proliferazione di immagini che mirano a dare della realtà un racconto falsificato, ma il nesso tra rappresentazione e occultamento è, come nota Giuliano Gramigna, centro di tutto il romanzo, ben oltre l'analisi del nuovo mezzo di comunicazione:

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»<sup>149</sup>.

La sensazione di non poter uscire da una dimensione fittizia domina l'intera opera e si riverbera dallo spazio chiuso e teatrale di Urbino, alla retorica roboante e di facciata della storia unitaria, a quella mistificante del linguaggio televisivo. La falsificazione della storia e dei discorsi su di essa mette in crisi anche la possibilità di azione dell'uomo sui fatti, in ragione della connessione tra meditazione del passato e azione nel futuro individuata da Nietzsche nel suo celebre scritto *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. L'esistenza di un nesso cogente tra l'interpretazione degli eventi storici e la loro modalità di rappresentazione, operata attraverso media differenti che incarnano diversi modelli di visibilità, si trova al centro del romanzo volponiano e costituisce il nucleo attorno cui si sviluppa l'intera riflessione del personaggio di Subissoni. Teso nel tentativo di uscire dall'impasse patita di fronte al divenire storico su cui non sa incidere, il professore si rifugia alternativamente nell'immagine rassicurante e utopica dell'Urbino ducale, e in un passato grandioso, rimpianto perché irripetibile, sia quello dell'Italia pre-unitaria o della sua giovinezza rivoluzionaria durante la guerra di Spagna. I diversi atteggiamenti del protagonista di fronte agli eventi storici possono essere letti secondo la categorizzazione nietzschiana che distingue tre diversi tipi di approccio verso il passato:

<sup>149</sup> G. Gramigna, *Il nuovo romanzo di Paolo Volponi* cit.

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*<sup>150</sup>.

Per ciascun atteggiamento Nietzsche individua rischi e vantaggi, 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, all'opposto, la inibisca. La questione della possibilità di un coinvolgimento diretto e attivo nelle vicende storiche è il problema che si pone a Subisconi fin dalle prime pagine del romanzo. Rievocando l'ardore giovanile che l'aveva portato a scrivere sulla collina sotto le mura di Urbino un'invettiva contro l'Italia unita, egli rimpiange 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 critico<sup>151</sup>. Nell'immagine di Subisconi ragazzo, che inizia la battaglia contro un'unità nazionale oppressiva, infiammato dagli insegnamenti di Cattaneo e Pisacane, ma anche da Leopardi e Manzoni, si possono ritrovare i tre tipi di storia nietzschiana: il passato monumentale, a cui appartengono i modelli politici e culturali di Subisconi, i quali ispirano al giovane un'ammirazione concretizzatasi subito in azione – «l'illimitata emulazione»<sup>152</sup> suscitata dalla figura di 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, non si ripeterà più per il personaggio volponiano se non alla fine del romanzo quando prenderà la decisione di trasferirsi a Milano, risoluzione il cui esito rimane tuttavia ignoto al lettore.

Di fronte alla difficoltà ad interpretare e soprattutto ad agire sugli eventi, il protagonista, dismesse le armi al ritorno dalla guerra di Spagna, si rifugia nella dimensione rassicurante e ovattata di Urbino, di cui subisce allo stesso tempo il carattere asfittico e il fascino per il modello di ordine e armonia rinascimentale che la città rappresenta. Nei giorni successivi alla strage di Piazza Fontana gli

<sup>150</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* [1874], in F.W. Nietzsche, *Opere 1870-1881*, trad. it. a cura di Ferruccio Masini, Roma, Newton & Compton Editori, 1993, p. 344.

<sup>151</sup> Il desiderio di tornare a coniugare meditazione sulla storia e azione politica al fine di poter assumere un ruolo attivo nella società anima Subisconi e guiderà il suo percorso culminando con la partenza per Milano. Questa evoluzione sembra essere profetizzata dal protagonista 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!» (P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 8).

<sup>152</sup> Ivi, p. 9.

unici momenti di serenità per Subissoni sono, non casualmente, quelli passati nei bar o nelle strade di Urbino dove, la mattina presto, incontra la gente della sua città intenta alle faccende quotidiane e in tale dimensione di provincia laboriosa e quieta egli cerca di eludere il pensiero degli eventi tragici che scuotono l'Italia. L'armonia con i propri concittadini in cui il vecchio professore trova conforto è tuttavia ben altro rispetto a quel legame tra intellettuale e società verso cui lo sollecita la compagna Vivés, perché la ricerca di consonanza con la vita della piccola patria corrisponde alla dismissione dello spirito critico e antagonista, a vantaggio di un pacificante senso di appartenenza:

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<sup>153</sup>.

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 e la storia, lontano dalle mistificazioni televisive. Come scrive Nietzsche riguardo all'uomo antiquario, «la storia della sua città diviene per lui la storia di se stesso»<sup>154</sup>, 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»<sup>155</sup>. Tuttavia, Milano e la strage di Piazza Fontana incrinano la fiducia di Subissoni nella ripetibilità del passato di Urbino. La scelta di allearsi con Giocondini e di mettere Oddino a capo della città, in modo da resuscitare la Urbino ducale e tutto quanto essa rappresenta nel senso di alternativa politica all'ideale unitario e repressivo, si giustifica, pertanto, con la volontà del protagonista 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 suo 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

<sup>153</sup> Ivi, p. 115.

<sup>154</sup> F. W. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* cit., p. 348.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

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<sup>156</sup>.

La raffigurazione di Urbino come quinta teatrale, evidente già nel titolo del romanzo, è funzionale ad esprimerne la dimensione statica e lontana dal divenire storico e a sottolineare la natura artificiale dell'ambiente rappresentato, congelato in un passato tenuto in vita a fatica e artatamente. La metafora del teatro, quando utilizzata da Subissoni per spiegare il suo progetto politico, assume invece valore positivo. Davanti alle trame politiche che hanno portato alla strage di Milano, che Subissoni non riesce a interpretare né collocare storicamente, il vecchio anarchico risponde ricorrendo anch'egli al complotto e alle macchinazioni quali strumenti di azione politica, nel suo caso ai danni degli inconsapevoli Oddino e Giocondini. Il teatro, specularmente alla televisione, offre dunque un palcoscenico allo spettacolo del potere, ma, essendo questa una forma di rappresentazione più congeniale alla cultura letteraria di Subissoni e legata alla dimensione municipale di Urbino, gli permette di essere non solo attore, ma anche regista di fatti che può comprendere e controllare, al contrario di quelli che avvengono a livello nazionale.

Di fronte al teatrino della storia Subissoni sembra affermare che solo il conformarsi all'estetica della finzione possa garantirgli un ruolo che non sia di voce sempre all'opposizione e, dunque, inascoltata. Durante l'incontro con il conte Oddino il professore tenta di convincere inutilmente il giovane ad aderire al suo progetto e egli spiega 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»<sup>157</sup>.

Il sipario ducale urbinato e la concezione del potere come messa in scena teatrale – al cui funzionamento è necessario un fantoccio come il giovane Oddi che assuma il ruolo di reggente – si rivelano, al fine, soluzioni fallimentari, poiché il conte non si lascia manipolare da Subissoni ma, ancor più significativamente, perché il passato antiquario che Urbino rappresenta si dimostra incompatibile con un'efficace azione politica. Significativamente il romanzo si chiude con il rifiuto della dimensione artificiale della provincia da parte del vecchio anarchico, il quale abbandona le mura urbinato e il loro mito regressivo per trasferirsi a Milano, città in cui intende unirsi alla lotta politica dei nuovi gruppi giovanili, ormai libero da nostalgie e furori aristocratici.

Va notato, tuttavia, che il personaggio di Subissoni indugia a più riprese nel piacere di sentirsi parte della comunità cittadina e guarda, fino quasi a fine di

<sup>156</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 194.

<sup>157</sup> Ivi, p. 232.

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 suo potenziale positivo. Conflittuale è anche il rapporto di Volponi con la propria città e ciò può pertanto costituire un'utile chiave di lettura per spiegare la difficoltà del protagonista ad abbandonarla<sup>158</sup>. La mitografia di Urbino, fondata sui principi di ordine ed armonia che regolano tanto la sua architettura che il progetto politico dei Montefeltro, rappresenta per Volponi un modello utopico che egli vuole credere ancora vivo e attuabile. Se da una parte esprime chiusura e artificiosità, il teatro è tuttavia anche il linguaggio artistico che meglio esprime questo ideale, non solo per via della tradizione teatrale rinascimentale e della specularità tra città e palco, ma anche per il principio di simmetria e rispecchiamento che evoca e, quindi, di un'idea di finzione significativa opposta a quella televisiva. Forma della città e forme della rappresentazione servono ad esprimere il modello urbinato, conferendo al visibile il tratto del disvelamento tanto che Urbino, nelle parole di Volponi, viene descritta come emblema di freschezza e facilità di rappresentazione, 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»<sup>159</sup>.

Tale limpidezza è però un falso a cui lo scrittore, 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 testo in cui l'autore 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»<sup>160</sup>, e, dall'altro, a dover fare i conti con il senso del dovere che lo so-

<sup>158</sup> L'ambivalenza del mito di Urbino all'interno della riflessione volponiana è messa in luce da Zinato, che 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» (E. Zinato, *Volponi narratore e poeta del cronotopo italiano*, in «L'Ulisse. Rivista di teorie, arti e scritture», 14, 28 febbraio 2014, p. 17).

<sup>159</sup> P. Volponi, *Taccuino*. In *3ª persona*, in G.C. Ferretti, E. Zinato, *Volponi personaggio di romanzo* cit., p. 73.

<sup>160</sup> Ivi, p. 76. La polarità Urbino-Milano che emerge dalla confessione privata dell'autore riproduce anche una geografia di tensioni e sentimenti secondo cui si struttura la sua personalità, 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: «Lì sono immediatamente dentro 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

spinge indietro verso Milano, città in cui non trova una dimensione a sé congeniale, eppure unico luogo dove può assolvere al proprio ruolo di intellettuale. Il contrasto, che per Volponi non è componibile, nella finzione romanzesca sembra risolto in favore del capoluogo lombardo, sebbene, come già sottolineato, il testo presenti un finale tale da lasciare spazio a dubbi riguardo un esito ingenuamente positivo in cui Subissoni sconfigge Oddino e parte per la rivoluzione.

È l'incontro con il giovane conte che rivela al professore la vera natura di Urbino, retta da gretti giochi di potere chiusi in un orizzonte provinciale, fieramente estraneo ai rivolgimenti storici, come dimostra il fastidio provato dalle zie del giovane per l'intrusione della notizia delle bombe nella loro vita quieta e borghese: «Milano, Milano! Ma cosa vogliono a Milano!»<sup>161</sup>. La fuga del protagonista dalla città natale si può dunque mettere in relazione con un senso nuovo della storia, maturato grazie all'esempio di Vivès e all'incontro con gli studenti universitari<sup>162</sup>. La figura della donna incarna infatti un modello di intellettuale politicamente attivo, capace di comunicare con il resto della società e di porsi criticamente di fronte ai mezzi di comunicazione, in primo luogo quello televisivo, cosciente che la memoria del passato sia utile solo in quanto spinta all'azione e al cambiamento.

Il rifiuto che Subissoni oppone ad ogni confronto con l'informazione televisiva va connesso alla sua incapacità a leggere la storia in maniera critica, non sapendo trarre da essa altro che spunti per sdegnose lamentazioni sulla decadenza dei tempi. Come già sottolineato, il giudizio sulla televisione non è mai positivo ne *Il sipario ducale* ed essa è presa in analisi – tanto da Volponi che dal personaggio di Vivès – in quanto linguaggio onnipresente con cui l'intellettuale ha il dovere etico di confrontarsi criticamente, non perché strumento di emancipazione culturale di per sé. A questo proposito va segnalato come i due incon-

disteso» (ivi, p. 73). La fusione pacificante con la città natale è però resa impossibile dal richiamo che Milano esercita su di lui, con tutto quanto significa nei termini di attivo coinvolgimento nella società e nella storia, guastando irrimediabilmente la possibilità di godere della dimensione urbinata, 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 confusa volontà di prepararmi e realizzare un ruolo civile e produttivo» (ivi, p. 74).

<sup>161</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 34.

<sup>162</sup> L'esempio di Vivès è sprone fondamentale perché Subissoni si decida a prendere di nuovo parte alla lotta politica, in particolare dopo la morte della donna. È lo spirito della compagna, infatti, che il professore ritrova sia negli studenti che si recano a trovarlo durante la notte di veglia funebre, sia in quelli che con lui discutono aspramente nei bar, ma anche nella figura di Dirce, la giovane prostituta scappata dal palazzo di Oddino e rifugiata presso di lui. Anche il gesto con cui Subissoni sancisce la decisione di lasciare Urbino porta il segno di Vivès: la scritta che lascia sul muro della sua 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. Mentre la prima azione politica del vecchio anarchico era stata scrivere contro l'unità d'Italia sulla collina delle Vigne, quest'ultimo messaggio, scritto con la matita di Vivès, assume il significato di un passaggio di testimone e di una rinnovata giovinezza politica.

tri tra il professore e i giovani universitari, entrambi cruciali nel processo di avvicinamento alla società e di ripensamento delle proprie posizioni, avvengono a margine della visione del telegiornale, a cui Subissoni e altri avventori del bar assistono e che poi commentano insieme. La negoziazione sul senso degli eventi avviene in questa versione popolare e svilita – ma forse più inclusiva e democratica – di caffè illuminista, in cui lavoratori e studenti avviano un dibattito che nasce dalla fruizione delle immagini televisive, le quali sembrano poter svolgere, come nella convinzione di Vivés, un ruolo politico se lette criticamente e in una dimensione collettiva.

Durante questi episodi l'uomo si rivela incapace a inserirsi nel dibattito 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. All'incapacità di liberare il presente dal peso degli eventi passati coincide, poi, il suo parlare per metafore e il trasfigurare la cronaca attraverso immagini letterarie, atteggiamento che ha come risultato la perdita di vista del bersaglio politico immediato. Il filtro letterario che Subissoni applica alla realtà opera come un impedimento, tanto che uno degli studenti lo mette provocatoriamente di fronte alla scelta tra azione e scrittura: «Se vuol 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»<sup>163</sup>.

La squalifica dell'attività letteraria che non si configura come azione nel senso più stretto del termine è certo un elemento ricorrente nella critica che i movimenti di quegli anni avanzavano verso gli intellettuali e Volponi riflette senza dubbio tali tendenze nel romanzo. Tuttavia, Subissoni non è un esperto di letteratura e sarebbe perciò una forzatura leggere la sua vicenda come rappresentazione paradigmatica del ruolo politico degli scrittori in quegli anni. Gli interessi del personaggio sono soprattutto di carattere storiografico, e anche i modelli letterari di Manzoni e Leopardi sono recuperati in virtù del loro impegno civile. La concezione che il professore ha della letteratura gli impedisce un'interpretazione progressiva della storia, perché ad essa si accosta con quella stessa venerazione per la monumentalità che manifesta verso le cose del passato. Al fondo del suo mancato coinvolgimento nella lotta politica vi è infatti questo atteggiamento di reverenza, di cui lo accusa uno degli studenti:

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<sup>164</sup>.

<sup>163</sup> Ivi, p. 212.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

La storia per Subissoni è quella dell'uomo monumentale di Nietzsche, che ricerca un ideale di grandezza e lo assume confondendo «passato monumentale e [...] finzione mitica»<sup>165</sup>. Innalzare il passato ad esempio inarrivabile, o da replicare fedelmente senza un'analisi critica delle circostanze storiche, rende impossibile o velleitaria ogni azione politica. Questa è la critica rivolta dallo studente alla tendenza del protagonista a porre sopra un altare i modelli luminosi e castranti del passato – nello specifico Pisacane e Cattaneo –, maestri a cui il vecchio anarchico guarda giungendo a rimpiangere un passato di lotta e consapevolezza politica irripetibile nell'Italia degli anni Settanta. Se, infatti, Subissoni è fortemente critico verso una storia monumentale dell'Italia unita, la cui retorica miri a nascondere soprusi e prevaricazioni, egli dimostra un simile atteggiamento celebrativo verso i protagonisti della lotta contro l'unificazione «sbagliata» del Paese. Allo studente che lo accusa, l'uomo risponde cercando di spiegare come il suo interesse vada verso i vinti, gli irregolari, a prediligere «la storia, non quella del potere, ma quella che sta all'opposizione, in negativo, quella degli sconfitti, di Cattaneo, di Pisacane»<sup>166</sup>. Nonostante la bontà dei modelli scelti, il cui insegnamento potrebbe davvero essere utile alla lotta rivoluzionaria, il suo errore sta tuttavia nell'eccessiva venerazione. Ciò è testimoniato dalle sue considerazioni sulla parola «rivoluzione», che dimostrano chiaramente come questo passato monumentale blocchi in lui ogni possibilità di emulazione, pur desiderata. I significati che la parola ha assunto nel corso dei secoli, infatti, gli impediscono di sentirla propria e, anzi, l'appropriarsene è considerato da lui 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<sup>167</sup>.

L'incapacità a fare proprie parole troppo cariche del peso di un passato monumentale sottolinea come un rapporto sbilanciato tra riflessione sulla storia e azione diretta al futuro precluda la possibilità di trarre dai modelli un insegnamento che possa essere efficacemente assunto e condiviso con i compagni di lotta. Questa tensione tra conservazione della tradizione e azione proiettata 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 quelli che sono per lui modelli inarrivabili di genialità artistica e virtù civili: Alighieri,

<sup>165</sup> F.W. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* cit., p. 346.

<sup>166</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 212.

<sup>167</sup> Ivi, p. 239.

Leopardi, Manzoni, ma anche Omero, Cervantes e Foscolo. Sebbene sia innegabile il valore positivo di questa tradizione letteraria, ne *Il sipario ducale* la critica rivolta alla figura dell'intellettuale, separato da una società traditrice di tale passato glorioso, sottolinea non tanto i limiti di tale tradizione, quanto piuttosto una sua lettura in senso monumentale che sia d'intralcio ad un'azione politica efficace e capace di compromessi<sup>168</sup>. Pur non potendo parlare di sfiducia nella letteratura da parte di Volponi, va ricordato che questo romanzo nacque come una sorta di atto di protesta contro la ricezione negativa di critica e pubblico del precedente *Corporale*, al punto che alla domanda se *Il sipario ducale* fosse davvero «una sorta di ribellione, un gesto di rabbia», l'autore in un'intervista rispose:

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<sup>169</sup>.

Riconoscere la pubblicazione del romanzo di Morante quale sprone alla base della stesura de *Il sipario ducale* assume una rilevanza che va oltre il dispetto per il mancato successo di *Corporale* qualora si consideri la centralità della riflessione sul rapporto tra storia e sua rappresentazione comune ai due libri. Dal confronto tra *La storia* e il romanzo di Volponi emerge come entrambi affrontino tanto il rapporto tra narrazioni private e passato monumentale, che il problema della relazione tra scrittori e pubblico. Morante, scegliendo di scrivere un romanzo popolare e di stamparlo 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 e lo spinge a confrontarsi con quegli studenti che credeva invece interlocutori impossibili, sembra rispondere alle stesse esigenze alla base del progetto letterario di Morante.

<sup>168</sup> La letteratura assume per Subisconi una funzione di filtro attraverso cui egli interpreta i fatti della cronaca come una conferma della progressiva degenerazione culturale e politica. La tradizione letteraria viene perciò ad avere lo stesso ruolo inibente, perché modello inarrivabile sui cui calcolare la corruzione presente, che ha per lui la storia monumentale. A conferma di ciò, commentando la notizia della strage di Piazza Fontana, egli sovrappone nell'analisi personaggi manzoniani e vicende politiche passate, con il risultato di trasformare la sua invettiva politica in artificio letterario: «[...] a Milano devono sapere che la sciagura è l'Italia, 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).

<sup>169</sup> P. Volponi, «*Il fuoco di una certa ricerca*» cit., pp. 73-74.

Tuttavia, così come la riflessione volponiana intorno alla dimensione teatrale di Urbino e al possibile atteggiamento critico promosso dal mezzo televisivo non culmina in un giudizio netto che sia di completa approvazione o condanna, anche per la scelta tra una letteratura popolare e una scrittura meno immediata e fruibile non è possibile riscontrare nel romanzo una posizione univoca. *Il sipario ducale* presenta un intreccio romanzesco che difficilmente si ritrova in altre opere volponiane e ciò è spiegato 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, sia nella descrizione dettagliatissima del loro palazzo, o ancora nei passi in cui inserisce il proprio commento agli eventi con il tono benevolo tipico degli ammiccamenti manzoniani ai «quattro lettori». Nella seconda parte del romanzo, dove la metafora del teatro diventa dominante e Subisconi prende contatti con Giocondini per sfruttare il conte Oddino, è la letteratura teatrale, con i colpi di scena, i ritrovamenti improbabili e i complotti ad essere sfruttata quale modello per una narrazione d'intreccio. In tal modo la letteratura tradizionale, nelle sue forme più codificate e convenzionali, è presentata secondo gli stessi tratti di mistificazione propri della televisione e del teatro, mentre il suo recupero da parte di Volponi sembra avere come bersaglio parodico la scrittura popolare che Morante sceglie per la sua opera<sup>170</sup>.

Nonostante questo recupero in senso critico della letteratura d'intreccio, permane nel romanzo lo stile tipico volponiano, fatto di accumuli d'immagini e 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 del potere. Questa lingua espressionistica e lirica è limitata quasi esclusivamente al personaggio di Subisconi e alle sue invettive o analisi politiche che, come già messo in luce, si rivelano incapaci 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 scarso pragmatismo politico, è il motivo per cui viene deriso dagli studenti e per cui spesso

<sup>170</sup> Il recupero ne *Il sipario ducale* di una forma romanzesca tradizionale, che riprenda con uno scarto critico i modi narrativi de *La Storia* di Elsa Morante (Torino, Einaudi, 1974), 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» (M.C. Papini, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio* cit., p. 65). Della stessa opinione è Zinato, che 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 ducale*: «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» (E. Zinato, *Volponi* cit., p. 47).

la compagna Vivés sente di doverne correggere le interpretazioni. La lingua volponiana prestata al vecchio professore sembra pertanto uno strumento inutile a rendere visibili le trame nascoste, le implicazioni taciute, i complotti e, anzi, pare concorrere, con la sua oscurità, all'isolamento dell'intellettuale-scrittore. L'incomunicabilità causata da tale linguaggio iper-letterario pone Subissoni in una situazione simile a quella sperimentata da Volponi in seguito all'insuccesso di *Corporale*, la cui oscurità ne ha fatto lettera morta. Il linguaggio letterario è quindi sottoposto a critica, poiché, sebbene produca conoscenza in senso poetico, rischia di inibire l'azione politica, e la scelta a favore di quest'ultima, di contro allo spirito contemplativo-poetico, è sancita da Subissoni con il brindisi con cui accoglie l'anno nuovo e la decisione di partire per Milano: «Evviva il 1970... nuovo... e materiale»<sup>171</sup>, dove materiale sta proprio per tutto quanto si oppone a speculazioni intellettualistiche.

Non vi è dunque una scelta di campo da parte dell'autore tra l'oscurità della lingua del protagonista e la limpidezza della letteratura d'intreccio, che potremmo ricondurre all'idea di visibilità nel senso di trasparenza, così come, specularmente, è messa in luce l'inadeguatezza del giudizio di Subissoni sulla televisione, pur senza che essa assuma un ruolo positivo come ne *La decapitazione dei capi*. Allo stesso modo Urbino, asfittica e provinciale sul finire di romanzo, rimane una piccola patria a cui Volponi guarda positivamente<sup>172</sup>. Lo strabismo, rilevato da Zinato a proposito dell'analisi storiografica de *Il sipario ducale*, pare caratterizzare anche la riflessione volponiana sul concetto di visibilità. Assume i tratti della rappresentazione allegorica, infatti, la cecità di Subissoni, sempre rappresentato come una sorta di giano bifronte che, mentre tiene l'occhio sano fisso sulla realtà, ruota a vuoto quello ferito, a rivolgerlo in una posa introspettiva verso di sé e verso il passato<sup>173</sup>. Non sarà un caso che gli studenti lo inviti-

<sup>171</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 256.

<sup>172</sup> Sebbene l'autore 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, *Il sipario ducale* non rinnega tuttavia le asperità tipiche della scrittura volponiana. Che il testo 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 facile, capite solo quello? Ecco 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» (G. Gramigna, *Il nuovo romanzo di Paolo Volponi* cit.).

<sup>173</sup> La connessione tra l'occhio cieco di Subissoni e l'incapacità ad analizzare lucidamente gli eventi storici è individuata da Mario Domenichelli: «L'occhio orbato di Subissoni, quello colpito dalla baionetta italiana a Guadalajara, parrebbe in qualche modo indicare 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» (M. 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 Muñoz Muñoz e Jordi Gracia, Roma, Bulzoni, 2011, p. 344).

no a bendare l'occhio cieco per poi seguirli nella lotta, ad esprimere in maniera metaforica la necessità di abbandonare una posizione ombelicale. Gian Carlo 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 ricomporli. Se è stato evidenziato come dalla scrittura di questo testo 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, ciò nonostante è innegabile che queste forze positive emergano come risposta precaria e faticosa ad una crisi politica e letteraria che sarebbe esplosa poi sulle pagine de *Le mosche del capitale*. È in considerazione di ciò che ne *Il sipario ducale*, definito da Zinato «guerriglia testuale» e «appassionata resistenza»<sup>174</sup>, il ruolo politico della visibilità, in televisione e in letteratura, è percepito come mistificatorio o quanto meno degno di sospetto. Permane comunque nell'opera 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 urbinata di Oddino. Anzi, proprio tali 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 nel mezzo come strumento di interpretazione del reale. A separare la stesura de *La decapitazione dei capi* 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 in quel frangente storico assumono, come emerge anche dal libro di Volponi, una funzione più spesso mistificatoria che rivelatrice. Il fatto che Calvino decida di non proseguire nel progetto di romanzo, di cui le quattro parti de *La decapitazione dei capi* sono solo un abbozzo, è certo da connettere al timore che la propria opera, mal interpretata, urtasse la sensibilità comune, poiché 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 di giudizio sul ruolo del mezzo televisivo e sulle connessioni tra visibilità e azione politica che quest'ultimo racconto esprime sembra fornire un'ulteriore giustificazione alla decisione dell'autore di non proseguire nella stesura di un'opera profondamente legata ad un momento di entusiasmo che, come già messo in luce, ebbe breve durata.

Lo iato che distanzia irrimediabilmente il contesto politico dei due raccon-

<sup>174</sup> E. Zinato, *Volponi narratore e poeta del cronotopo italiano* cit., p.17.

ti 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 possibile andare oltre gli «involucri della vana apparenza come spoglie sovrapposte di una cipolla multicolore»<sup>175</sup>. Dietro le immagini, infatti, si nasconde per il personaggio il «vero programma»<sup>176</sup>, ossia quella «storia coerente e motivata in tutta la sua serie di cause ed effetti»<sup>177</sup> 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 Remo Ceserani definisce «immaginazione cospiratoria», di cui distingue tre tipologie corrispondenti a diversi contesti storici<sup>178</sup>. Lo studioso parla di una fase legata a regimi monarchici e 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 evocata ne *La decapitazione dei capi*. Da ultimo individua una forma «post-moderna e paranoica delle congiure paventate, reali, ipotetiche, sovra-determinate, espresse da gruppi segreti e misteriosi, che si presume obbediscano a logiche di puro potere»<sup>179</sup>, alla quale si possono assimilare tanto il racconto volponiano della strage di Piazza Fontana che i complotti di cui è insieme bersaglio e autore il protagonista de *L'ultimo canale*. Questi viene arrestato perché ritenuto responsabile di un tentato attacco ai Capi di Stato, di cui – stando alla sua dichiarazione stravolta – vuole cancellare la vista a colpi di telecomando, più probabilmente di arma da fuoco. Tale gesto, però, è conseguenza di un complotto ordito a suo danno dal mezzo televisivo, forse in combutta con un potere difficilmente identificabile in un individuo o gruppo precisato, che, attraverso la trasmissione di «immagini superflue e intercambiabili»<sup>180</sup> vuole, egli afferma, «trarre in inganno e scoraggiare chi come me è convinto che sia l'altro programma quello che conta»<sup>181</sup>. Alla base tanto del complotto di cui è bersaglio il protagonista che di quello che egli ordisce come reazione alla frustrazione subita, vi è un problema di visibilità, derivato dalla mancata 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.

<sup>175</sup> I. Calvino, *L'ultimo canale* cit., p. 307.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 306.

<sup>178</sup> 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.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>180</sup> I. Calvino, *L'ultimo canale* cit., p. 307.

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 306.

Ne *La decapitazione dei capi* il controllo sull'autorità politica da parte della società si inverava proprio nell'atto con cui veniva reso percepibile tale potere, ossia attraverso le mutilazioni, le cerimonie di piazza e le immagini televisive. Inoltre, la natura antropologica e «vegetale» del potere permetteva una sua rappresentazione simbolica, inserita in una ritualità ciclica che era garante del nesso tra significante visibile e significato invisibile. Ne *L'ultimo canale* ciò viene a mancare poiché Calvino, come spiega in un articolo a commento del caso *Watergate*<sup>182</sup>, è passato da una concezione biologica del potere ad una meccanica, che deve necessariamente incarnarsi in personalità politiche sempre diverse senza che la sua essenza muti. La 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»<sup>183</sup>, il suo ruolo non deriva più da una negoziazione simbolica con la comunità, ma poggia invece su quella che Calvino definisce il «centro vuoto»<sup>184</sup> intorno a cui gravita la società moderna. Proprio questo senso di vuoto che si cela dietro ogni rappresentazione – non solo del potere – è 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 delle rappresentazioni è associata da Ceserani all'idea d'immaginazione cospiratoria postmoderna. Riprendendo l'elaborazione di Derrida intorno all'idea di complotto, lo studioso connette l'atto della congiura, quando svolto in un ambiente in cui dominano gruppi di potere occulti e trame misteriose, «con quello dell'evocazione e dell'esorcizzazione di un fantasma»<sup>185</sup>. L'ipotesi della cospirazione, reale o paventata, risponde in questi contesti storici ad un bisogno di verità che si sa irraggiungibile – da cui 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 di quanto resta invisibile e nascosto può essere ritrovata nei gesti disperati del protagonista calviniano, che punta il telecomando-arma non solo sui politici, sperando di evocarne altri migliori, ma anche sulle strade e vetrine della 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»<sup>186</sup>.

<sup>182</sup> I. Calvino, *Il potere intercambiabile* cit., pp. 2257-2261.

<sup>183</sup> Ivi, p. 2259.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> R. Ceserani, *L'immaginazione cospiratoria* cit., p. 16.

<sup>186</sup> I. Calvino, *L'ultimo canale* cit., p. 310. Questo senso di vuoto è ricondotto da Calvino ai mutamenti politici e culturali avvenuti negli anni Sessanta che hanno inciso profondamente su una realtà con cui tanto la politica che la letteratura devono misurarsi e che egli sente inadeguate ad esprimere tali cambiamenti: «Oggi [...] provo due sensazioni separate, e sono entrambe sen-

Quest'ansia di miglioramento che genera un senso d'inappagamento continuo è degenerazione tipica della società dei consumi, a cui la televisione fornisce costantemente bisogni indotti. Tuttavia, il protagonista del racconto non è semplicemente un uomo reso schiavo dal consumismo: la sua ricerca, sempre fallimentare, è da mettere in relazione con il desiderio frustrato di trovare una chiave interpretativa capace di stabilire una rete di connessioni e significati che dia senso al blaterare televisivo.

Per l'ultima produzione di Calvino il problema della visibilità risulta centrale, tanto in *Palomar* che nei testi delle *Lezioni americane*, ben oltre la sezione dedicata espressamente al tema. Nell'opinione dell'autore, la società delle immagini, instauratasi soprattutto in seguito alla diffusione del mezzo televisivo, minaccia la capacità immaginativa incoraggiata invece dalla lettura e che egli ritiene unico mezzo, sebbene fortemente depotenziato e in stato di crisi, con cui fronteggiare quella perdita di senso che grava sulla società dei mass media. Che il senso di smarrimento vissuto dal personaggio de *L'ultimo canale* fosse comune allo scrittore risulta chiaro confrontando il testo del racconto con le dichiarazioni di Calvino nella lezione dedicata all'esattezza, in cui alla sfiducia verso ogni mezzo di rappresentazione si aggiunge il dubbio che la realtà stessa abbia ormai perso ogni consistenza ontologica e sia perciò irrepresentabile e sempre sfuggente:

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<sup>187</sup>.

La frammentazione e proliferazione di immagini prodotte dai mezzi di comunicazione di massa non sarebbero una distorsione nella rappresentazione, ma lo specchio di una crisi che investe la realtà delle cose. Tale tragico dubbio espresso da Calvino ne rende accostabile la riflessione a quella che Jean Baudrillard porterà avanti di lì a pochi anni<sup>188</sup>, teorizzazione già messa in relazione con le posizioni

sazioni 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» (I. Calvino, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura* cit., pp. 286-287).

<sup>187</sup> I. Calvino, *Esattezza* cit., pp. 678-679.

<sup>188</sup> Cfr. J. Baudrillard, *Le crime parfait* cit.

di Volponi, tendenzialmente più sospettoso verso il processo di smaterializzazione del reale in conseguenza della diffusione delle tecnologie dell'informazione<sup>189</sup>.

La sfiducia di Calvino, non solo nelle immagini mediatiche, ma anche nell'esistenza di una storia da raccontare, si ritrova nelle dichiarazioni angosciate del protagonista de *L'ultimo canale*, il quale spiega questo scollamento tra realtà e rappresentazione come derivante da una doppia crisi, politica e di linguaggio:

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 d'impulsi elettromagnetici che non si congiungono e si perdono nel pulviscolo d'un mondo frantumato<sup>190</sup>.

L'immagine dei due ponti gettati sul vuoto, con cui il protagonista si descrive, armato di telecomando, alla ricerca spasmodica della propria storia personale, nascosta tra la miriade di messaggi che si agitano al di là dello schermo, esprime come ogni sforzo sia reso fallimentare dall'assenza di un obiettivo da raggiungere, di un messaggio da captare e decodificare. Il rispecchiamento tra rappresentazione e ordine politico-naturale che era alla base del ruolo positivo della visibilità – televisiva e non – ne *La decapitazione ei capi* è qui impossibile e, come scrive Belpoliti, «l'abitante della Modernità sperimenta invece la frammentazione dello specchio e la conseguente moltiplicazione delle immagini»<sup>191</sup>. L'unico strumento che resta all'uomo è, come dichiara Calvino in apertura alle sue *Lezioni americane*, la letteratura, seppure la sua efficacia debba costantemente scontrarsi con quella «peste del linguaggio»<sup>192</sup> che per l'autore investe, all'altezza degli anni Settanta, la stessa scrittura<sup>193</sup>. Per quanto in stato di crisi, la let-

<sup>189</sup> Cfr. il paragrafo 3 dell'Introduzione.

<sup>190</sup> I. Calvino, *L'ultimo canale* cit., p. 307.

<sup>191</sup> M. Belpoliti, *Lo specchio lucido della mente*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura* cit., p. 233.

<sup>192</sup> I. Calvino, *Esattezza* cit., p. 678.

<sup>193</sup> Calvino apre le *Proposte per il prossimo millennio* con il riconoscimento di una crisi della letteratura concomitante all'instaurarsi della civiltà dell'immagine. Tuttavia tale rivoluzione dei linguaggi è accolta dall'autore 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» (I. Calvino, *Lezioni americane* cit., p. 629). La consapevolezza dei mezzi propri della scrittura letteraria non mitiga, però, 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 gli scrittori hanno il compito di reagire per «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» (I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* cit., p. 1871). Simili conclusioni si trovano anche nella lezione dedicata all'*Esattezza* in cui l'autore, pur mettendo in connessione diffusione dei mass media e crisi della parola, sposta l'attenzione da una critica ai primi a un'analisi delle potenzialità della seconda (cfr. I. Calvino, *Esattezza* cit., pp. 677-679).

teratura mantiene, infatti, quel carattere di visibilità intesa come disvelamento che permette all'autore di sentirsi «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»<sup>194</sup>. Quest'ultima immagine di reclusione sembra evocare quella del protagonista de *L'ultimo canale*, non solo per la sua condizione di detenuto, esito del suo sforzo estremo 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»<sup>195</sup>. Come uno sconfitto Edmond Dantès, egli tenta di evadere dal guscio di immagini che lo tengono lontano da quell'ultimo, vero canale, in cui si sta trasmettendo un'esistenza autentica e, avanzando per eliminazione, ricerca invano uno scarto rispetto all'omogeneità del racconto televisivo 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 [...].<sup>196</sup>

La capacità di rompere quella «crosta uniforme e omogenea», su cui i «*media* velocissimi e di estesissimo raggio [...] rischiano d'appiattire ogni comunicazione»<sup>197</sup> e da cui il personaggio non riesce a liberarsi, è quanto Calvino riconosce alla letteratura come «comunicazione tra ciò che è diverso in quanto è diverso, non ottundendone bensì esaltandone la differenza, secondo la vocazione propria del linguaggio scritto»<sup>198</sup>. L'effetto negativo delle immagini televisive, infatti, non è da ritrovarsi nell'occultamento della realtà che esse producono, poiché proprio quest'azione di scavo è per Calvino alla base della tensione che anima la ricerca letteraria, la cui rappresentazione non è mai facile rispecchiamento tra mondo visibile e invisibile, ma, piuttosto, sfida all'indicibile. Non è il muro delle immagini, la crosta di significati che la televisione oppone al protagonista de *L'ultimo canale*, ma, proprio come sarà per Baudrillard, lo svuotamento di ogni possibile rapporto antitetico che permetta all'uomo la costruzione di un discorso, sia pure in continua ridefinizione: tutto è esibito, visibile, evidente e proprio per questo imprevedibile, perché superficie senza alcuna profondità da penetrare<sup>199</sup>.

<sup>194</sup> I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* cit., p. 1875.

<sup>195</sup> I. Calvino, *L'ultimo canale* cit., p. 305.

<sup>196</sup> Ivi, p. 309.

<sup>197</sup> I. Calvino, *Rapidità*, in I. Calvino, *Lezioni americane* cit., p. 668.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> Il ruolo della televisione come mezzo che può rappresentare solamente gli aspetti visibili e superficiali della realtà è ribadito da Calvino nel racconto *La pancina del geco*, in cui l'interesse di

Nel 1984, anno de *L'ultimo canale*, Calvino lavora ad un racconto mai portato a termine sul tema della vista, che avrebbe dovuto fare parte dell'opera dedicata ai cinque sensi. Negli appunti preparatori parte dall'immagine del fungo, di cui non è possibile capire se l'intenzione formale sia quella di nascondersi o di mostrarsi. I due opposti obbiettivi si rivelano inscindibili perché strettamente dipendenti: non è possibile nascondere ciò che non ha forma visibile e che, quindi, non possa potenzialmente essere trovato e, allo stesso tempo, perché qualcosa si renda visibile è necessaria una sua ricerca, che presuppone un nascondimento almeno iniziale. Calvino conclude 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)»<sup>200</sup>. La ricerca del fungo non è condannata a fallire, a differenza di quella condotta dal protagonista de *L'ultimo canale*, perché qui sopravvive il contrasto tra visibile e invisibile che permette ai segni di evocare e rimandare ad altri significati, laddove invece la proliferazione delle immagini televisive rende tutto immediato e percepibile, sottraendo ad ogni ricerca un possibile approdo, una tensione.

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 terroristici e loro rappresentazione mediatica volta ad occultare 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 per come emerge dai testi di Calvino e Volponi ed è in virtù di questa non linearità di analisi che è impossibile definire una loro posizione pro o contro la televisione, intesa come principale mezzo di comunicazione 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 la necessità di un ripensamento del ruolo politico dell'estetica della rappresentazione, tanto televisiva che letteraria, fino ad includere altre modalità di raffigurazione visiva come il teatro in

Palomar e consorte è diviso tra i programmi del palinsesto e l'osservazione del rettile arrampicato sulla loro finestra: «La scelta tra la televisione e il gecko non avviene sempre senza incertezze; i due spettacoli hanno ognuno delle informazioni da dare che l'altro non dà: la televisione si muove per i continenti raccogliendo impulsi luminosi che descrivono la faccia visibile delle cose; il gecko invece rappresenta la concentrazione immobile e l'aspetto nascosto, il rovescio di ciò che si mostra alla vista» (I. Calvino, *La pancia del gecko*, in I. Calvino, *Palomar* cit., p. 921).

<sup>200</sup> In I. Calvino, *Racconti per «I cinque sensi»*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., III, p. 1215. Per un'analisi del 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 in Calvino: Writing Visibility*, a cura di Birgitte Grundtvig, Martin McLaughlin e Lene Waage Petersen, Londra, MHRA e Maney Publishing, 2007, pp. 171-184.

Volponi e la ritualità sacrificale e carnevalesca in Calvino. Secondo una lettura cronologica, tale convergenza di temi sembra poi svilupparsi nel senso di una crescente sfiducia nei confronti del valore della visibilità da mettere in connessione con il complicarsi della situazione politica che, mentre sembrava promettere una nuova primavera con la contestazione nata nel Sessantotto, arrivò a negare ogni speranza di rinnovamento democratico con gli anni delle stragi. Senza voler ridurre questi testi a barometro delle sconfitte politiche di un decennio, è tuttavia utile sottolineare come dalla corrispondenza fra trasparenza della vita politica e massima fiducia nel racconto televisivo espressa ne *La decapitazione dei capi*, si passi ad una fase intermedia con il romanzo di Volponi, in cui la difficoltà a ricostruire la realtà dietro la strage di Piazza Fontana è riflessa in un atteggiamento critico ma non del tutto ostile verso il mezzo. La definitiva squalifica delle immagini televisive, sentite come sottrazione di realtà e non solo come puro occultamento, si ha infine con *L'ultimo canale*, che con l'immagine di un nevrotico che spara contro schermi e persone fornisce un bilancio sconsolato del decennio precedente, in cui il solipsismo della lotta armata appare replicato nel blaterare televisivo.

##### 5. *Senso della storia e appiattimento televisivo: verso un'ucronia impossibile*

Risulta evidente dall'analisi appena tracciata come i testi in esame abbiano al proprio centro l'investigazione del rapporto tra l'incalzare della cronaca politica e la prospettiva storica in cui essa può – o dovrebbe – essere collocata. Ne *La decapitazione dei capi* Calvino torna alle radici della rivoluzione bolscevica per ritrovarvi un modello secondo cui leggere, e soprattutto far durare nel tempo, le spinte vitali che emergevano in quei mesi tra Parigi, Praga e l'Italia. Volponi, ne *Il sipario ducale*, mette in scena i mesi successivi alla strage di piazza Fontana ed interpreta la circostanza di crisi *vis-à-vis* altri momenti di sconfitta politica che possono fungere da esempio e monito: la fine del ducato di Urbino, l'unificazione d'Italia sotto i Savoia, e in particolar modo la guerra di Spagna, congiunture in cui la storia, ad un bivio, aveva preso per lui la piega meno sperata<sup>201</sup>. Sebbene in forma meno esplicita, anche *L'ultimo canale* riflette sulla possibilità di ordinare secondo una narrazione razionale e significativa il *continuum* delle immagini televisive, il cui velo il protagonista cerca di sollevare per accedere ad una dimensione fuori dall'eterna ripetizione dell'identico. È quindi una

<sup>201</sup> La sovrapposizione di epoche storiche ne *Il sipario ducale* 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 Subisboni incontrano le bombe di Milano, la "Strage di Stato", amplificata ad arte dal teatrino dei media audiovisivi» (E. Zinato, *Volponi narratore e poeta del cronotopo italiano* cit., p. 16).

lenta progressione verso una valutazione sempre più negativa dell'impatto straniente dell'informazione televisiva che testimoniano i tre testi, nel senso di una diminuzione della capacità critica del telespettatore concomitante al crescere della sua esposizione al mezzo.

Che l'aumento della pervasività delle immagini televisive andasse di pari passo con una sempre maggiore difficoltà a collocare gli eventi in una prospettiva storica, necessaria per giudicare il presente sulla base della valutazione del passato, è quanto metteva in luce in quegli stessi anni anche Umberto Eco, che in uno degli scritti raccolti in *Apocalittici e integrati*, intitolato *I nichilisti fiammeggianti*, esprimeva preoccupazione per l'appiattimento prospettico causato dal mezzo televisivo. Prendendo spunto da uno scritto di Gianni Vattimo, Eco dichiarava come la situazione di «consunzione di una civiltà [...] per la estrema consapevolezza di quello che è avvenuto»<sup>202</sup>, individuata da Nietzsche nel già menzionato testo *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, descrivesse anche la condizione della società degli anni Sessanta. A quell'altezza temporale, il senso di consunzione era determinato dal numero sempre crescente di notizie diffuse dagli organi di informazione di massa, che causavano una riduzione della capacità di riflessione critica sugli eventi. L'imporsi all'attenzione per un breve attimo di ogni notizia, per essere poi sostituita dalla successiva, rendeva 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:

Schiacciati, conformizzati, resi schizofrenici dal premere di un universo della informazione, Mike Bongiorno, il figlio di Mina e la condanna di Evtuscenko, il concilio e il dottor Kinsey inscenano ai loro occhi dalla pupilla dilatata la vergognosa commedia di una informazione che informa su tutto e non dà più nulla<sup>203</sup>.

A seguito di questa preoccupata dichiarazione, tuttavia, Eco individuava una duplice possibilità di reazione alla sovraesposizione alle immagini televisive: da un lato, egli era consapevole che l'accesso immediato all'informazione fosse in grado di stimolare un'azione politica diretta da parte degli spettatori-cittadini, che, informati, potevano di conseguenza far valere il proprio punto di vista, esattamente come avvenuto in Cecoslovacchia, in cui l'accesso alle notizie sulle purghe staliniste era stato sprone all'azione politica e al tentativo di cambiamento<sup>204</sup>. Dall'altro lato, Eco era però conscio che i casi in cui l'informazione

<sup>202</sup> U. Eco, *I nichilisti fiammeggianti*, in U. Eco, *Apocalittici e integrati* cit., p. 362.

<sup>203</sup> Ivi, p. 363.

<sup>204</sup> Il quadro che Eco presenta sembra descrivere, pur senza alludervi direttamente, i fatti che culminarono nelle rivolte della Primavera di Praga: «Eppure un certo giorno alcuni di costoro, nella babele grafica delle titolazioni di una pagina di giornale, individuano l'informazione che li tocca più da vicino: laggiù è scoppiata una rivoluzione subito repressa, ieri il governo in carica ha stipulato un'alleanza politica che tradisce il passato, oggi il leader di uno dei due blocchi ha

massmediatica funzionasse da scintilla al cambiamento erano in verità assai più rari di quelli in cui, al contrario, essa inibiva ogni ricezione critica a causa della mole indifferenziata delle notizie, in cui intrattenimento e questioni politiche erano ormai indistinguibili. Gli effetti che l'informazione aveva sulla società moderna, dunque, se non erano interpretati da Eco nel senso di un'inarrestabile deriva che portasse alla fine di qualunque senso storico, sollevavano ad ogni modo questioni riguardanti l'effettiva capacità dei telespettatori di far fronte criticamente al proliferare dei discorsi mediatici. Secondo Eco, la perdita di senso della storia poteva essere arginata solo qualora gli intellettuali avessero scelto di assumere un ruolo di guida, rifuggendo da una facile intransigenza nei confronti di un mezzo di comunicazione in rapida diffusione e dunque sempre più cruciale per l'interpretazione degli eventi<sup>205</sup>.

Gli aspetti centrali messi in evidenza nella riflessione di Eco si ritrovano alla base della tensione ucronica presente nei testi di Calvino e Volponi, soprattutto ne *La decapitazione dei capi* e ne *Il sipario ducale*, e, in maniera diversa, ne *L'ultimo canale*. Alla consapevolezza di trovarsi a vivere un momento critico di fermenti politici – vitali o tragici, a seconda che si trattasse dei movimenti di liberazione o dello stragismo – che necessitavano di essere compresi e governati per non restarne trascinati, si univa la consapevolezza dell'importanza della televisione per l'accesso alle informazioni e la valutazione dei fatti. L'ucronia serve perciò a Calvino e Volponi per tentare di mantenere in equilibrio istanze contraddittorie, cronotopi che si sfaldano, ed è assunta perché narrazione che mira a tenere insieme discorso utopico e azione sul presente.

Ne *La decapitazione dei capi* immaginare un esito diverso per la Rivoluzione russa non significa semplicemente ipotizzare una storia parallela, in cui gli orrori dello stalinismo non trovino spazio, ma anche, come già messo in luce, costruire una dimensione in cui teoria e prassi politica, spinte rivoluzionarie e ordine costituito, convivano in maniera armonica quanto utopistica. È interessante rilevare come la possibilità di realizzare il precario equilibrio tra conservazione e progresso che la ciclicità carnevalesca stabilisce, rifuggendo tanto la stagnazione che la pantoclastia, fosse al centro della riflessione calviniana negli anni del-

dato inizio a un'azione che potrà portare alla guerra. Questi lettori leggono – rimangono “informati sul presente” – e scendono in piazza. Tirano sassi contro una delegazione, si fanno uccidere dalle forze dell'ordine, marciano silenziosi con cartelli. Entro sera qualche cosa nella situazione generale è *mutato*. Il loro gesto ha *cambiato* il corso degli eventi. Questi uomini informati si sono scoperti, per ciò stesso, uomini liberi; e hanno saputo, cosa insospettata, sceverare tra informazione e informazione» (*ibidem*).

<sup>205</sup> Scrive a tale proposito Eco: «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).

la contestazione. Del 1968, concomitante alla composizione de *La decapitazione dei capi*, è la messa in scena della seconda versione dello spettacolo *Allez-hop*, con testo di Calvino e musiche di Luciano Berio<sup>206</sup>, che racconta la storia di una pulce ammaestrata la quale sfugge al domatore durante un'esibizione televisiva e, così come la sua immagine si moltiplica sugli schermi, specularmente il suo morso si diffonde, provocando una rivoluzione mondiale. Il domatore responsabile capisce ben presto il potenziale liberatorio e sovversivo e si risolve a «seminare il mondo di pulci perché i prostrati possano sollevarsi a volo di pulce in salti altissimi e travolgano ogni ostacolo»<sup>207</sup>. Come ne *La decapitazione dei capi*, è il mezzo televisivo ad accendere la scintilla della rivoluzione e a sollecitare i telespettatori a sollevarsi, in questo caso accesi dal morso della pulce, vogliosi di emulare i suoi salti scomposti e imprevedibili. Tuttavia, alla spinta rivoluzionaria e destabilizzante segue quella della normalizzazione voluta dalle classi dirigenti, che regolamentano e disciplinano i salti delle pulci privandoli della loro forza sovversiva. Se attraverso l'utopia narrata nell'abbozzo di romanzo de *La decapitazione dei capi* Calvino ritrae un mondo in cui l'equilibrio perfetto tra rivoluzione e normalizzazione si è realizzato, *Allez-hop* si chiude invece con la consapevolezza che non sia possibile ritenere tale stato di grazia, poiché «è dopo la fine d'ogni storia che la storia comincia»<sup>208</sup>. Il senso dell'ucronia che lo scrittore costruisce ne *La decapitazione dei capi* risiede, infatti, nella possibilità di immaginare un altrove utopico in cui sia possibile mantenere in equilibrio le forze propulsive e conservatrici del tempo carnevalesco, una sorta di stato di agitazione perenne, ma regolato, che tenga vivo l'insegnamento della Rivoluzione d'ottobre e il suo spirito rivoluzionario senza scadere però nel caos da un lato e nello stalinismo dall'altro.

Simile è l'analisi storica che si trova ne *Il sipario ducale*, in cui è il passato rivoluzionario degli anni della guerra di Spagna ad essere accostato alle vicende politiche contemporanee. È significativo, a questo proposito, che avvenimenti cruciali per la militanza politica della coppia di anarchici avvengano tutti al 12 del mese, come essi stessi notano, dando alla coincidenza la funzione di legare in una narrazione coerente eventi all'apparenza sconnessi: il 12 settembre 1936 Subissoni parte da Parigi verso Madrid per raggiungere le brigate della Resistenza spagnola; il 12 marzo 1939 Subissoni e Vivés lasciano le armi, e «[a] desso le bombe segnavano un altro 12 per il giorno della data»<sup>209</sup>. Sebbene in maniera diversa dal testo di Calvino, anche in questo caso è possibile parlare di racconto ucronico, poiché i due personaggi principali tornano con insistenza al

<sup>206</sup> Questo «racconto mimico», come definito da Berio e Calvino, venne messo in scena l'8 febbraio 1968 al Teatro Comunale di Bologna e replicato il 27 marzo dello stesso anno al Teatro dell'Opera di Roma.

<sup>207</sup> I. Calvino, *Allez-hop*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., III, p. 682.

<sup>208</sup> Ivi, p. 683.

<sup>209</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 65.

loro passato partigiano, non solo come termine di paragone utile a giudicare il presente, ma perché quelle vicende marcano un bivio a partire dal quale la storia ha preso a svilupparsi in una direzione per loro inaccettabile ed è quindi necessario tornarvi per riscrivere gli eventi, esattamente come accade in Calvino per la rivoluzione bolscevica. È naturalmente il personaggio Vivés, lucida coscienza politica del romanzo, a comprendere per prima tale necessità:

Tutto invece doveva essere ricominciato da capo, riportato al momento della proclamazione della repubblica spagnola del 1931. Lì era cominciata una partita che era ancora aperta. Gaspare si era ritirato da tempo, si era messo sopra, di fianco, di traverso e filava il suo bozzolo di rabbia e di dolcezza. «Ma io?» scrisse Vivés a se stessa sul foglio che aveva scelto poco prima<sup>210</sup>.

Non è tuttavia il solo personaggio di Vivés a sottoporre il proprio passato rivoluzionario, per cui si era sempre autoassolta nonostante le violenze perpetrate, ad un impietoso confronto con le azioni degli accusati della strage di Milano – «Anche lei aveva fabbricato bombe...»<sup>211</sup>. Allo stesso modo Subissoni, a lungo restio a voler riconoscere un parallelo tra i due momenti storici, giunge a capire la necessità di tornare al bivio che si era aperto con la fine della guerra di resistenza spagnola per poter imprimere un nuovo corso agli eventi. Tale nuova consapevolezza è espressa nell'ambito di una riflessione sull'idea di storia quale tempo piatto, *continuum* di eventi senza progressione, come spiega l'uomo alla compagna:

Chissà se potrò ricominciare. Certo è che tutto è come nel '36. La storia è piatta, diceva Argote, quando ci dava i fucili. I marxisti sbagliano a divinizzare la storia: ci si perdono dentro. La storia è piatta [...]. Non muta nulla: solo qualche buco

<sup>210</sup> Ivi, p. 59. L'importanza del parallelo che il romanzo costruisce tra la storia della guerra civile spagnola e la strage di Piazza Fontana è indagata da Domenichelli, che 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. Accostando la riflessione volponiana sulla guerra di Spagna a quella di George Orwell nel saggio *Looking Back on the Spanish War* del 1943, Domenichelli sottolinea come non solo essi condividano l'interpretazione della guerra civile spagnola come fine della storia – Subissoni, dopo quegli eventi, si ritira dalla lotta politica –, ma anche come entrambi ritengano quell'evento il primo ad inaugurare una lettura fortemente mediata e partigiana, nel senso di mistificata, degli eventi. Domenichelli scrive a questo proposito: «*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 Orwell, 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*» (M. Domenichelli, *La guerra civile spagnola nella letteratura italiana, per poche tracce* cit., p. 342). Il ricordo della guerra civile spagnola, evocato in connessione agli anni della contestazione e dello stragismo in Italia, si ritrova anche nel romanzo di Elsa Morante *Aracoeli* (Torino, Einaudi, 1982), sebbene qui il tema politico valga nell'ottica di un discorso privato ed esistenziale.

<sup>211</sup> P. Volponi, *Il sipario ducale* cit., p. 57.

è stato fatto qua e là. La storia non c'è, tutto è uguale sotto la devozione. [...] Anche voi non farete la storia, nemmeno con questi fucili: tutt'al più farete un buco nel telone. [...] La Storia ci sarà dopo, se riusciremo a fare un buco attraverso il quale passeremo tutti; di là, fuori dal telone. La storia sarà la storia di quello che sapremo fare noi, nell'anarchia, di là<sup>212</sup>.

Siamo qui agli antipodi della riflessione calviniana: ne *La decapitazione dei capi* il messaggio utopico del racconto ucronico sta proprio nella possibilità di creare una ripetizione che non sia stagnazione, ma equilibrio dinamico, fuori dalle degenerazioni della storia, ma allo stesso tempo dentro il suo fluire. Per il personaggio volponiano la storia è invece un disco piatto, un telone che va squarciato per rompere quella ripetizione di soprusi che si susseguono uguali nei tempi, dall'unità forzosa d'Italia, alla vittoria franchista, fino agli anni del terrorismo. Come Calvino in *Allez-hop* afferma che «è dopo la fine d'ogni storia che la storia comincia», così Subissoni crede che il suo inizio sia oltre il buco nel telone, nella contraddizione.

L'immagine del varco aperto nel fluire piatto della storia è quanto permette di connettere la riflessione de *Il sipario ducale* con quella dell'ultimo racconto calviniano, in cui il telespettatore mitomane cerca disperatamente uno spiraglio nel susseguirsi delle immagini televisive che gli permetta di passare dall'altra parte, dove accedere ad «una storia coerente e motivata in tutta la sua serie di cause e d'effetti» che «contenga la chiave per giudicare e comprendere tutto il resto»<sup>213</sup>. È dunque a causa della situazione già individuata da Eco di estrema consunzione del senso della storia, in conseguenza della pervasività delle immagini televisive, che al personaggio de *L'ultimo canale* non è concessa via di fuga attraverso l'ucronia, non essendo possibile alcuna collocazione in senso storico dell'esperienza. La ricerca angosciosa che porta il protagonista alla follia e, possibilmente, a concepire atti violenti, deriva dall'incapacità di uscire da un presente piatto in cui non esistono bivi né squarci. Il desiderio dell'uomo di accedere a storie parallele alla propria, trasmesse da canali televisivi su cui non riesce a sintonizzarsi, denuncia, in forma di metafora, l'appiattimento di ogni prospettiva storica e quindi la fine del racconto ucronico, sia come sprone all'azione che come semplice evasione utopica. È la capacità evocativa della rappresentazione, sia essa televisiva o letteraria, che Calvino sente messa in crisi e che egli connette all'inabilità dell'uomo moderno di sviluppare una capacità mnemonica, quindi un senso della storia, che permetta di raffrontare il nuovo e il già noto, come spiega nella lezione sulla visibilità:

quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la «civiltà dell'immagine»? Il potere di evocare immagini *in assenza* continuerà a

<sup>212</sup> Ivi, pp. 92-93.

<sup>213</sup> I. Calvino, *L'ultimo canale* cit., p. 306.

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 [...]. 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<sup>214</sup>.

La visibilità televisiva è diventata strumento per offuscare e rendere tragicamente omogeneo ogni evento e aspetto del reale: il ciclo carnevalesco è stato istituzionalizzato, il telone della storia saldato, l'ultimo canale oscurato per sempre. È una crescente sfiducia nelle possibilità del mezzo ad emergere dall'analisi congiunta dei tre testi, connessa, come visto, all'aggravarsi della situazione politica che ben poco lasciava sperare negli anni dello stragismo, ma, anche, al tipo di informazione televisiva che stava sempre di più affermandosi, un'informazione fatta di sensazionalismi volti a suscitare facili e innocue indignazioni, presto dimenticate e incapaci di sortire un'azione concreta. Con *L'ultimo canale* siamo alle soglie degli anni Novanta e il testo sembra fare da monito a quello che accadrà negli anni appena successivi. Tuttavia, quanto si è cercato di mettere in luce attraverso questa analisi, non è l'ineluttabilità della condanna del mezzo televisivo da parte della letteratura. Al contrario, ciò che emerge è la profondità di indagine condotta dai due autori, 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 intorno alla televisione.

<sup>214</sup> I. Calvino, *Visibilità*, in I. Calvino, *Lezioni americane* cit., p. 707.

## CONCLUSIONI

Lo stato di crisi denunciato da Italo Calvino e Paolo Volponi alla fine degli anni Ottanta potrebbe forse ispirare un sentimento di nostalgia verso un'epoca che, diversamente dalla percezione dei due autori, sembra assai meno problematica e cupa se raffrontata con gli anni a venire: la critica al linguaggio televisivo e ai suoi effetti di mistificazione e intorpidimento della coscienza politica; la denuncia rivolta a tecnologie digitali e automazione per ciò che comportano nei termini di sfruttamento del lavoro e costruzione della soggettività; le preoccupazioni per una cultura dell'immagine che impone una fruizione immediata e acritica e toglie spazio alla parola scritta. Verrebbe da chiedersi, se Calvino e Volponi fossero stati ancora vivi, come avrebbero valutato la società dell'informazione dei decenni successivi: gli anni del berlusconismo, i diritti dei lavoratori ai tempi della *gig economy*, l'impatto dei social media su capacità critica e linguaggio. Eppure una lettura delle loro opere come premonizione lucida, sebbene ancor troppo ottimistica, di un futuro in cui le tecnologie digitali abbiano realizzato la crisi da loro paventata sarebbe doppiamente erronea. Non solo perché tale catastrofismo fu sempre alieno ad entrambi, anche negli ultimi anni della loro produzione, ma perché tale visione teleologica dello sviluppo tecnologico verrebbe a negare il presupposto da cui si è partiti, ossia che non è possibile leggere il rapporto tra letteratura e tecnologie dell'informazione se non contestualmente e in relazione allo specifico momento storico in cui tale interazione si realizza.

Quanto si è voluto far emergere, infatti, è come l'approccio dei due scrittori rispetto al concetto di informazione che le nuove tecnologie andavano sviluppando, ciascuno a partire dalle proprie personali convinzioni riguardo al ruolo della parola letteraria, concorra a mettere in evidenza le linee e il percorso di tale ricerca, più che fornire una valutazione assoluta ed oggettiva dei nuovi media, tale da essere assunta a profezia per l'era digitale a venire.

Tutta la scrittura di Calvino è orientata a ricercare lo scarto minimo, l'elemento differenziale, la maglia che non tiene, ed è seguendo questa tensione che egli assume il paradigma informazionale, che, almeno fino ad una certa altezza temporale, gli fornisce un corrispettivo in ambito tecnologico e matematico.

co alle sue teorie. Ecco che quello che conta è il «fattore *Gnac*», i tratti in cui il patrimonio genetico di Qfwfq e Priscilla divergono, i «discontinui» che danno inizio all'evoluzione della Terra, il ronzio della mosca che nessun archivio ha saputo registrare, il lampo di angoscia negli occhi dei politici destinati al patibolo. Il nuovo concetto di informazione è accolto da Calvino fintanto che esso serve a sostenere la sua concezione epistemologica della letteratura come ricerca sempre *in fieri*, ma ciò muta nel momento in cui egli sente l'impossibilità di qualsiasi scarto e deviazione a causa dell'appiattimento televisivo, che ha realizzato quel saldarsi della crosta indistinta di segni da cui non è possibile liberarsi.

Per Volponi, invece, la letteratura è uno specchio, atto ad esprimere uno stato di armonia tra uomo e mondo, o una palla infuocata che deve rompere il reale, porvisi in contrasto per renderlo comprensibile e mutarlo verso il meglio. Ecco che il programma che gli «automi-autori» hanno predisposto e codificato all'interno della macchina-corpo delle loro creature, così come le registrazioni dei canti degli uccelli che Idelcitu impara e riproduce, sono patrimoni di informazioni che garantiscono la conservazione e l'evoluzione di quanto di umano, di vitale c'è nel mondo e dunque esprimono un rapporto armonico. Anche l'informazione televisiva, sebbene mistificante, può tuttavia servire da strumento di comprensione qualora letta criticamente, rendendo possibile un conflitto di bene. È invece attraverso la personificazione del computer, il quale si sottrae al dialogo con la luna scomparendo, che è espresso il venire meno di ogni possibile tensione e, quindi, di ogni lotta e cambiamento.

L'universo informatizzato della fine degli anni Ottanta appare ai due autori smaterializzato ed indistinto e ciò inibisce, o per lo meno mette in crisi, la costruzione di un discorso letterario alla ricerca dell'elemento differenziale o di un punto di applicazione della sua forza critica. E tuttavia ciò non significa che lo spazio per la parola scritta si andasse rastremando al diffondersi capillare di altri mezzi e linguaggi, ma piuttosto che stava avvenendo una divaricazione tra il sentire letterario dei due autori e il contesto comunicativo, una perdita di sincronia, reale, tangibile, eppure non tragica né implicata fin dall'inizio nell'essenza stessa delle tecnologie dell'informazione. Se si scrivono e si leggono ancora libri è perché il processo di rimediazione imposto alla letteratura sollecita nuovi linguaggi, non ne soffoca l'essenza. Ed è questa tensione, a volte penosa, che vale la pena di esplorare.

## INDICE DEI NOMI

- Acocella, Silvia 54, 54n  
Adorno, Theodor 15n, 34, 168  
Agnelli (Fondazione) 211, 211n  
Albertazzi, Marco 55n  
Alcmane 73n  
Alessandro II (Zar) 177, 179  
Alighieri, Dante 25  
Almansi, Guido 84, 84n  
Alquati, Romano 27, 27n  
Altomare, Libero 55n  
Alvaro, Corrado 54n  
Ambrosini, Anton Giulio 21n  
Ambrosini, Filippo 195n  
Andreotti, Giulio 22n  
Antonello, Pierpaolo 12n, 14n, 15n,  
20n, 30n, 50n, 61n, 86n, 113n,  
125, 125n, 139n, 161, 161n, 171n  
Aragona, Raffaele 12n, 112n  
Arbasino, Alberto 35n, 188, 188n  
Ariosto, Ludovico 59, 60n  
Ashby, William Ross 104n  
Asimov, Isaac 129n  
  
Bachtin, Michail 213, 213n, 214n,  
216, 216n, 218n, 219  
Balestrini, Nanni 29, 30n  
Balla, Giacomo 55n  
Baranelli, Luca 12n  
Barengi, Mario 30n, 60, 60n, 97n,  
Baricco, Alessandro 33n  
Bataille, Georges 141  
Baudrillard, Jean 34, 34n, 37, 234,  
234n, 236  
  
Beckett, Samuel Barclay 99n  
Bell, Daniel 24, 24n  
Belpoliti, Marco 60n, 99n, 170n, 174,  
174n, 175n, 177, 177n, 188, 188n,  
213n, 214n, 218, 218n, 235, 235n  
Bennato, Davide 103n  
Berio, Luciano 241, 241n  
Berlinguer, Giovanni 16n  
Berlusconi, Silvio 21, 245  
Bernardini Napoletano, Francesca 156,  
156n  
Berners-Lee, Tim 21n  
Bertone, Giorgio 46n, 177n  
Bertone, Paul 101n  
Best, David Albert 13n  
Bianchini, Francesco 111n  
Bianciardi, Luciano 168n  
Birney, Ewan 101n  
Blažek, Petr 215n  
Bocca, Giorgio 211n  
Bogliolo, Giovanni 113n  
Bollati, Giulio 14n  
Bolter, David J. 37, 37n, 38, 95, 95n  
Bongiorno, Mike 208n, 239,  
Borek, Ernest 129, 129n, 141  
Borromeo, Federico 228n  
Borsellino, Nino 169n  
Bossuet, Jacques Bénigne 141  
Braffort, Paul 112, 113n  
Bren, Paulina 181n, 182, 182n  
Brennan, AnnMarie 27n  
Bresciani Califano, Mimma 60  
Buccaro, Alfredo 108n

- Burks, Arthur 104n  
 Burri, Alberto 21n
- Cailliau, Robert 21n  
 Callon, Michel 74n  
 Campanile, Achille 168n  
 Capozzi, Rocco 140n, 141n  
 Cardini, Antonio 47n  
 Carlo Alberto di Savoia 195, 195n  
 Carozzi, Giancarlo 21n  
 Cartesio (René Descartes) 29  
 Casalino, Leonardo 193n  
 Cataldi, Pietro 174n  
 Cattaneo, Carlo 168n, 195, 195n, 196, 196n, 206, 221, 227, 228n  
 Ceccato, Silvio 28, 29, 29n, 110n  
 Cedola, Andrea 193  
 Celati, Gianni 174, 174n, 176, 214n  
 Černík, Oldřich 180n  
 Cervantes, Miguel de 228  
 Ceserani, Remo 232, 232n, 233, 233n  
 Chandler, Daniel 18n  
 Chen, Siyuan 101n  
 Chiari, Walter 207n  
 Chirumbolo, Paolo 13n  
 Chiusano, Vittorino 211n  
 Chomsky, Noam 137n  
 Chruščëv, Nikita 176, 176n, 178  
 Chubb, Stephen 133n, 157n  
 Citati, Pietro 175n, 213n  
 Corsi, Marco 25n  
 Corti, Maria 46n  
 Crapis, Giandomenico 170n  
 Crick, Francis 101  
 Crippa, Roberto 21n  
 Crnkovic, Gordana Dodig 132n  
 Cromphout, Francis 142n  
 Cronin, Susie 113n
- Dagrada, Elena 21n  
 Dal Bon, Piero 140n  
 d'Alembert, Jean-Baptiste le Rond 108  
 d'Amely, Floriana 66n, 73n  
 d'Amico, Alessandro 55n  
 Dapporto, Carlo 207n
- Debenedetti, Giacomo 203n  
 de Bosis, Lauro 213n  
 Dechert, Charles R. 102n  
 De Laude, Silvia 167n  
 de Laurentis, Teresa 131, 131n, 133n  
 Deleuze, Gilles 74  
 Del Giudice, Daniele 211, 212n  
 De Luigi, Mario 21n  
 del Moral, Raquel 132n  
 de Maria, Luciano 55n  
 Depero, Fortunato 55n  
 Derrida, Jacques 233  
 Dessì, Giuseppe 230n  
 Dessimoz, Christophe 101n  
 De Toffoli, Bruno 21n  
 di Bari, Luca 177n  
 Diderot, Denis 108  
 di Giacinto, Serena 196n  
 di Stefano, Paolo 178n  
 Dolfi, Anna 168n,  
 Domenichelli, Mario 230n, 242n  
 Donati, Enrico 21n  
 Donnarumma, Raffaele 35n, 142, 142n, 169, 169n, 171, 174, 174n, 192, 192n  
 Dostoevskij, Fëdor 213, 213n, 214n  
 Dova, Gianni 21n  
 Dubček, Alexander 180n, 215n  
 Duchamp, Marcel 92n  
 Ducrocq, Albert 138, 138n, 139
- Eco, Umberto 25, 30n, 35n, 168n, 172, 172n, 173, 239, 239n, 240, 240n, 243  
 Emerson, Caryl 218n  
 Evtuscenko, Evgenij Aleksandrovič 239
- Fabricatore, Giulio 108n  
 Falcetto, Bruno 30n  
 Falqui, Antonello 207n  
 Fantauzzi, Gino 187n  
 Fastelli, Federico 25, 25n, 26n  
 Felici, Lucio 169n  
 Ferrari, Ada 168n  
 Ferrarotti, Franco 168n

- Ferrero, Ernesto 85n  
 Ferretti, Gian Carlo 14n, 16n, 17n, 203n, 213n, 224n, 231  
 Fertitta, Paolo 71n  
 Fichera, Gabriele 117n  
 Fioretti, Daniele 125n, 193, 193n, 203, 203n  
 Folgore, Luciano 55n  
 Fontana, Lucio 21n  
 Forgacs, David 18n, 19n, 21n  
 Forleo, Francesco 29n  
 Formenti, Carlo 24n  
 Fortini, Franco 12, 12n, 16, 16n, 17, 17n, 71n, 160n  
 Foscolo, Ugo 228  
 Fracci, Carla 207n  
 Francesco d'Assisi 70, 70n, 85, 85n, 86  
 Francese, Joseph 35n, 141n, 142n  
 Franchi, Stefano 102n, 104n, 108n, 111n  
 Frazer, James George 213, 213n, 214, 215n, 216n, 217n, 218, 218n, 219n  
 Frye, Northrop 214n  
  
 Gabriele, Tommasina 142n  
 Galilei, Galileo 15n, 59, 60n, 61, 61n, 62n, 68, 141, 160  
 Gandolfi, Alberto 132n  
 Gargani, Aldo 86, 86n  
 Garibaldi, Giuseppe 92  
 Garritano, Giuseppe 213n  
 Gaudio, Alessandro 163n, 164n  
 Gervás, Pablo 30n  
 Gillies, James 21n  
 Ginsberg, Allen 215, 215n  
 Ginsborg, Paul 23, 23n, 48n  
 Gioia, Nicolò 211n  
 Giordano Bruno 227  
 Gnagnarella, Giuseppe 200n  
 Goldman, Nick 101n  
 Govoni, Corrado 55n  
 Gozzano, Guido 79n  
 Gracia, Jordi 230n  
 Gramigna, Giuliano 196n, 220, 220n, 230n  
 Grasso, Aldo 21n, 168n, 169, 169n, 170, 171, 200n, 207n  
 Gregory, Lucente 140n  
 Grey Walter, William 103, 104n, 108, 108n, 109, 109n, 139n  
 Griffiths, Sasha 30n  
 Grundtvig, Birgitte 237n  
 Grusin, Richard 37, 37n, 38, 95, 95n  
 Guattari, Félix 74  
 Guglielmi, Angelo 99n  
 Guidi, Virgilio 21n  
 Gundle, Stephen 168n, 169n, 170n  
 Gunkel, David J. 103n  
 Güzeldere, Güven 102n, 104n  
 Guzzanti, Paolo 207n  
 Guzzo, Augusto 112n  
  
 Haigh, Thomas 19n  
 Hansen, Mark Boris Nikola 131n  
 Hardt, Michael 26n  
 Hayles, N. Katherine 103n, 105n, 114n, 132n  
 Heartfield, John 91n  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 29, 161n  
 Hodges, Andrew 102n  
 Holquist, Michael 218n  
 Husák, Gustáv 180n  
 Hutcheon, Linda 108n, 140n  
  
 Impagliazzo, John 22n  
 Jansen, Monica 35n  
 Jeannet, Angela M. 77n, 78, 78n, 79n, 97n  
 Johnson, Jim (pseudonimo di Bruno Latour) 75n  
 Johnston, John 104n, 108n, 135n, 155n  
 Joppolo, Beniamino 21n  
  
 Kinsey, Alfred Charles 239  
 Kissinger, Henry 191  
  
 La Mettrie, Julien Offray de 104, 104n  
 La Regina, Guido 21n  
 la Rocca, Ketty 25

- Lasala, Giuseppe 55n  
 Latour Bruno 37, 74, 74n, 75, 75 n,  
 76, 76 n, 78, 78 n, 85.  
 Lavagetto, Mario 35n  
 Law, John 74n  
 Lazzarato, Maurizio 26n, 92n  
 Le-Proust, Emily M. 101n  
 Leavitt, Harold J. 23, 23n  
 Leibniz 103, 103n, 116, 116n, 129  
 Leonetti, Francesco 14n, 15n, 20n,  
 42n, 64, 64n, 65, 65n, 72n, 145n,  
 164, 164n,  
 Leopardi, Giacomo 39, 59, 59n, 60n,  
 61, 61n, 62n, 73, 73n, 196, 196n,  
 221, 226, 228  
 Levi, Primo 168n  
 Lévy, Pierre 36, 36n, 37, 43, 130, 130n  
 Liberale, Paola 71n  
 Liberti, Francesca Paola 180n  
 Lima, Eleonora 106n  
 Lollobrigida, Gina 207n  
 Lombardi, Chiara 167n  
 Lumley, Robert 21n  
 Luperini, Romano 66n, 71n, 73n,  
 106n, 145, 145n, 174n  
 Lyotard, Jean-François 24, 24n  
  
 Magionami, Paolo 62n  
 Manganelli, Giorgio 35n  
 Mansoor, Jaleh 21n  
 Manzoni, Alessandro 196, 196n, 221,  
 226, 228, 228n, 229  
 Marchi, Salvatore 14n  
 Maretti, Enrico 29n  
 Maria Teresa d'Austria 228n  
 Marijuán, Pedro Clemente 132n  
 Marinetti, Filippo Tommaso 55, 55n,  
 56, 58  
 Markoff, John 101n  
 Marongiu, Elena 70n, 85n  
 Martin Luther King 101  
 Marvin, Carolyn 56, 56n, 57, 82, 82n  
 Masini, Ferruccio 221n  
 Matteuzzi, Maurizio 111  
 Maxa, Joseph 181, 182n, 183, 183n  
  
 Mayor, Adrienne 115n  
 Mazzei, Alessandro 30n  
 Mazzini, Giuseppe 196, 197n  
 Mazzuca, Alberto 211n  
 Mazzuca, Giancarlo 211n  
 McLaughlin, Martin 46n, 237n  
 McLuhan, Marshall 23, 38n, 39, 57n, 58,  
 89, 90, 90n, 187, 187n, 188, 188n  
 Menegatti, Beppe 207n  
 Mengaldo, Pier Vincenzo 71n, 142n  
 Messina, Davide 133n  
 Micali, Simona 232n  
 Milana, Roberto 213n  
 Milani, Milena 21n  
 Milanini, Claudio 142n  
 Mina (Anna Maria Mazzini) 239  
 Mitchell, William John Thomas 131n  
 Mlynář, Zdeněk 180n  
 Montale, Eugenio 167n, 168  
 Morante, Elsa 228, 229, 229n, 242n  
 Moravia, Alberto 15n, 167n  
 Morgan, Thomas Hunt 129, 129n, 141  
 Moro, Aldo 40, 173, 173n, 186, 186n,  
 187, 187n, 188, 188n, 189, 193n,  
 205n, 213n, 218  
 Moroni, Primo 91n  
 Morucchio, Berto 21n  
 Mozart, Leopold 64, 65n  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 64n, 65n  
 Munari, Bruno 30, 30n, 44  
 Munday, Rod 18n  
 Muñoz Muñoz, María de las Nieves  
 230n  
 Mussolini, Benito 21n, 55, 55n  
  
 Napolitani, Pier Daniele 155n  
 Nardelli, Matilde 30n  
 Navarro, Jorge 132n  
 Neisser, Ulrich 102n  
 Newman, James Roy 103n, 104n  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 220,  
 221, 221n, 222n, 227, 227n, 239  
 Noizet, Yvonne 137n  
 Nove, Aldo 185, 186n  
 Novotný, Antonín 176n, 180n

- O'Leary, Alan 171n  
 Olivetti, Adriano 15, 15n, 20, 22, 22n, 47, 67, 67n, 106, 125, 125n, 224n  
 Olivetti, Camillo 112n  
 Olivetti, Roberto 22n  
 Olken, Ilene T. 79n  
 Omero 228  
 Ortese, Anna Maria 15, 15n, 61, 61n, 62, 71  
 Orwell, George 242n  
 Osiris, Wanda 207n, 208  
 Ottieri, Ottiero 27, 27n  
 Ovidi, Ottone 92n
- Paghi, Antonio 66n, 73n  
 Palazzeschi, Aldo 79n  
 Pampaloni, Geno 15n, 125, 125n  
 Pannella, Marco (Giacinto) 168n  
 Papa, Lia Maria 108n  
 Papini, Maria Carla 25n, 73n, 96n, 98n, 168n, 192n, 229n  
 Paradisi, Pietro Domenico 194  
 Parini, Giuseppe 53, 53n, 54, 54n, 58  
 Parolini, Giuditta 22n  
 Pasolini, Pier Paolo 20, 41, 71n, 85n, 108n, 125, 125n, 144, 144n, 159n, 160n, 167, 167n, 168, 168n, 169, 169n, 171n, 180n, 186, 186n, 187, 197, 197n, 201, 201n, 202, 203, 203n, 208n  
 Pasquinelli, Matteo 27n  
 Pasquino, Gianfranco 170n  
 Pedullà, Walter 213n  
 Pelikán, Jiří 181, 181n  
 Perolino, Ugo 193n  
 Persiani, Dario 31n  
 Petersen, Lene Waage 237n  
 Peverelli, Cesare 21n  
 Piaget, Jean 137n  
 Pias, Claus 19n  
 Piattelli-Palmarini, Massimo 137n  
 Pignotti, Lamberto 25  
 Pilz, Kerstin 12n, 112n, 113n, 160n, 161n
- Pirandello, Luigi 54, 54n, 55n  
 Pisacane, Carlo 196, 196n, 197, 197n, 206, 221, 227  
 Pogliano, Claudio 111n  
 Pokornà, Michaela 180n  
 Polizzi, Gaspare 60n  
 Polo, Gabriele 49n  
 Porush, David 105n, 113n, 139, 139n, 154n  
 Prampolini, Enrico 55n  
 Pravo, Patty 207n  
 Priestley, Mark 19n  
 Prigogine, Ilya 154, 155n  
 Pulci, Luigi 82n  
 Purver, Matthew 30n
- Queneau, Raymond 113n
- Raboni, Giovanni 65n  
 Raffaelli, Massimo 33n, 117n  
 Rago, Michele 174, 175n, 179n  
 Rao, Giuseppe 22n  
 Renello, Gian Paolo 30n  
 Ricci, Franco 82n  
 Riskin, Jessica 108n, 139n  
 Risso, Erminio 25n  
 Ritrovato, Donatella 14n  
 Rizante, Massimo 60n  
 Rizzo, Stefano 38n  
 Robbe-Grillet, Alain 99n  
 Rope, Crispin 19n  
 Rossi, Cesare 108n  
 Rotelli, Enrico 207n  
 Rubino, Giovanni 30n
- Sabatini, Claudio 49n  
 Salvatorelli, Franco 138n  
 Sanguineti, Edoardo 13n, 25, 25n  
 Sanna, Angela 21n  
 Santato, Guido 14n, 117n  
 Santorre di Santa Rosa 195, 195n  
 Santschi, Madeleine 114n  
 Sartre, Jean-Paul 86, 141  
 Scarpa, Domenico 173n, 180n, 181n, 186n, 213n, 217, 217n

- Sciascia, Leonardo 169, 169n, 186, 186n, 188, 188n  
 Seger, Monica 46n  
 Segre, Cesare 77n  
 Serres, Michel 37  
 Serri, Mirella 71n  
 Shakespeare, William 101  
 Shannon, Claude 19n, 102n, 103, 104, 104n, 135, 155  
 Siciliano, Enzo 168n  
 Silj, Alessandro 187n  
 Sinclair, Upton 91n  
 Sinisbaldi, Marino 99n  
 Sinisgalli, Leonardo 29, 29n  
 Sipos, Botond 101n  
 Siti, Walter 167n  
 Skyvington, William 112, 113n  
 Smrkovský, Josef 180n  
 Soffici, Ardengo 55n  
 Solmi, Renato 168n  
 Somenzi, Vittorio 112n, 127n  
 Somigli, Luca 170n  
 Soria, Lorenzo 22n  
 Spignoli, Teresa 25n  
 Stajano, Corrado 107, 107n  
 Stalin, Iosif 176, 176n, 177, 178, 178n, 179, 181, 206  
 Starobinski, Jean 152, 152n  
 Stengers, Isabelle 155, 155n  
 Stuart, Susan Alice Jane 132n  
 Surdich, Luigi 177n  
 Svenstedt, Carl Henrik 208n  
  
 Tamburri, Anthony Julian 79n  
 Tchou, Mario 22, 22n, 67n  
 Thacker, Eugene 131n  
 Timpanaro, Sebastiano 137n  
 Toracca, Tiziano 164n  
 Tozzi, Federigo 13n  
 Tricomi, Antonio 106n, 171n  
 Turing, Alan Mathison 28, 28n, 102, 102n, 103, 103n, 115, 115n, 116, 116n, 118  
  
 Ungaretti, Giuseppe 168n  
  
 Usher, Jonathan 12n  
  
 Vacca, Giuseppe 19n  
 Vallasciani, Pietro Maria 106, 107  
 Valle, Andrea 30n  
 Valpreda, Pietro 206, 206n, 207, 207n, 208  
 Vattimo, Gianni 239  
 Vaucanson, Jacques de 108, 108n  
 Venturi, Franco 176, 176n, 177, 177n, 178, 178n, 179, 179n  
 Verdegiglio, Diego 21n  
 Vianello, Tancredi 21n  
 Vianello, Vinicio 21n  
 Vico, Giovanbattista 29  
 Virno, Paolo 26n  
 Vitello, Gabriele 174n  
 Vittorini, Elio 11, 11n, 14, 15, 16n, 25, 138n, 214n  
 Vittorio Emanuele I di Savoia 195  
 Vittorio Emanuele II di Savoia 202  
 Volponi, Paolo  
 Volponi, Roberto 91n  
 Von Braun, Wernher Magnus Maximilian Freiherr 62n  
 Von Foerster, Heinz 19n  
 von Neumann, John 103, 104, 104n, 118, 127, 127n, 129, 132, 132n, 141, 155, 160n  
  
 Wagner-Pacifici, Robin Erica 187n  
 Wataghin, Lucia 65n  
 Watson, James Dewey 101  
 Whisler, Thomas L. 23, 23n  
 Wiener, Norbert 19n, 28, 28n, 29n, 31n, 101, 102n, 103, 103n, 104, 104n, 116, 116n, 118, 118n, 123, 123n, 125, 125n, 126, 126n, 127, 129, 129n, 134, 134n, 136, 136n, 137n, 138n, 154, 154n, 155, 161, 162, 162n, 163, 163n  
 William, Kieran 176n, 180n, 215n  
 Wood, Gaby 108n  
  
 Zanoletti, Margherita 30n

- Zanzotto, Andrea 169, 169n  
Ždanov, Andrej Aleksandrovič 178n  
Zinato, Emanuele 14, 14n, 15n, 16n,  
17n, 20n, 47n, 49n, 70n, 71n, 73n,  
85, 85n, 90n, 93, 93n, 97n, 98n,  
109, 109n, 110n, 116n, 156, 156n,  
195, 195n, 203n, 224n, 229n, 230,  
231, 231n, 238n  
Zorzi, Renzo 15n  
Zuradelli, Gianna Maria 53n



VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. *«Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti, 2018.
30. *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
31. Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, 2018.

32. Flaviano Pisanelli-Laura Toppan, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italoфона contemporanea*, 2019.
33. Gianna Manzini, *Lettere a Giuseppe Dessi e a Luisa*, con un testo inedito su *I Sogni* di Dessi e un'antologia della critica dispersa, a cura di Alberto Baldi, 2019.
34. Eleonora Lima, *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi. Tre storie di rimediazione*, 2020.
35. Luciano Anceschi-Giuseppe De Robertis, *Lettere 1940-1952*, a cura di Dario Collini (in preparazione)
36. *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2018)*, a cura di Michela Baldini (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA  
BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessi. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessi*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macri*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macri*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessi. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessi, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessi, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessi, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessi. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessi-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.





# Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi

Nell'ultimo decennio è stata dedicata una notevole attenzione a come la società dell'informazione e gli strumenti digitali stiano mutando il panorama culturale e linguistico in cui avviene la produzione letteraria. Ma quali sono le radici di questo cambiamento e del dibattito conseguente? Questo libro nasce con l'intento di studiare come, fin dalla prima diffusione delle tecnologie dell'informazione a metà degli anni Cinquanta, due tra gli scrittori italiani più influenti della seconda metà del Novecento, Italo Calvino e Paolo Volponi, abbiano reagito ponendosi domande sulla funzione del linguaggio letterario e della creatività artistica in un contesto di macchine intelligenti ed informazione di massa. Eleonora Lima, sottoponendo a una serrata analisi testi tra i meno battuti dei due autori, tratta dell'opposizione tra mondo naturale e tecnologico in una società in cui l'informazione è divenuta un prodotto e un bene da sfruttare; ricostruisce prerogative e identità dei soggetti biologici e meccanici così come definite dall'allora nascente scienza cibernetica; indaga il ruolo politico della rappresentazione televisiva negli anni della contestazione e del terrorismo. Le analisi comparate, organizzate per nuclei tematici preceduti da un complessivo inquadramento storico-metodologico, fanno emergere le modalità secondo cui ebbe luogo nella scrittura un processo di 'rimediazione', e mostrano come, con strategie nuove e spesso divergenti, i due narratori abbiano affrontato in modo personalissimo la necessità di adattare gli strumenti letterari al mutato contesto comunicativo.

E. Lima

è ricercatrice presso il Dipartimento di Italiano del Trinity College di Dublino, dove si occupa della ricezione dell'informatica da parte degli scrittori italiani dal secondo dopoguerra ad oggi. Già ricercatrice presso la University of Toronto, si è addottorata in Letteratura Italiana e Studi sui Media presso la University of Wisconsin-Madison. Curatrice del carteggio Giuseppe Ungaretti-Carlo Betocchi (SEF, 2012), ha pubblicato articoli sulla poesia del Novecento, su Volponi, Bianciardi, Scarpa ed il cinema di Antonioni.

ISSN 2704-5641 (print)  
ISSN 2704-565X (online)  
ISBN 978-88-6453-944-7 (print)  
ISBN 978-88-6453-945-4 (online PDF)  
ISBN 978-88-6453-946-1 (online EPUB)  
ISBN 978-88-5518-680-3 (XML)  
DOI 10.36253/978-88-6453-945-4

In copertina: Italo Calvino: Gianni Giansanti/  
Collezione Gamma-Rapho via Getty Images,  
Paolo Volponi: Leonardo Cendamo/ Collezione  
privata via © Leonardo Cendamo