

**altri procedimenti**

filologia, critica e teoria del testo contemporaneo

## **Volponi e le forme della contraddizione**

di Filippo Pennacchio

**Massimiliano Manganelli, *La realtà da fare. Studi su Paolo Volponi*, Milano, Biblion, 2025.**

Il 2024 è stato l'anno di Volponi: in occasione dei cento anni dalla nascita e dei trenta dalla morte sono stati organizzati convegni, incontri, iniziative divulgative; Luca Cesari ha curato gli *Scritti di critica 1956-1994* per Electa, e Einaudi ha pubblicato, a cura di Emanuele Zinato, una nuova edizione delle *Poesie* dell'autore; sono usciti articoli e saggi, e altri, verosimilmente, arriveranno in forma di atti nei prossimi mesi.

Nel frattempo, sulla scia del centenario e del trentennale, a novembre 2025 è uscito *La realtà da fare. Studi su Paolo Volponi* di Massimiliano Manganelli. Il libro è pubblicato da Biblion nella collana Scriba diretta da Paolo Giovannetti, che è ormai arrivata alle soglie del ventesimo titolo.

Negli anni Manganelli si è occupato di vari autori, fra cui Malerba, Pagliarani, Ungaretti e Sanguineti, ma il suo nome è legato soprattutto a un'intensa attività militante. Lo si può leggere su vari siti di critica culturale, e spesso si può anche vederlo-ascoltarlo online ospite della Finestra di Antonio Syxty, dove commenta alcune fra le uscite più interessanti nell'ambito delle scritture di ricerca. Andando indietro, si potrebbe ricordare la collaborazione all'antologia *Parola plurale*, e certo anche la traduzione di opere importanti, prima fra tutte, direi, *Postmodernismo* di Fredric Jameson.

Qui si presenta invece nelle vesti di studioso di Paolo Volponi. E il libro è anzitutto l'attestazione di una lunga fedeltà, come si dice in questi casi. I tre saggi che compongono la raccolta risalgono infatti a periodi diversi: il primo è del 1995, il secondo del 2004-2005, il terzo del 2000. A loro modo, trent'anni di studi volponiani.

Va detto subito che si tratta di saggi che affrontano aspetti molto diversi dell'opera di Volponi. Allo stesso tempo, però, il libro è attraversato da una serie di idee che funzionano da assi portanti, a partire dai quali si può proporre una riflessione che interessi non solo gli specialisti dell'autore.

Ma andiamo con ordine. Il primo saggio, *Le dinamiche della contraddizione*, che è anche il più lungo e denso, ruota intorno all'idea che l'opera di Volponi sia attraversata da una serie di tensioni, la più evidente delle quali oppone «universo psichico» (27) e «prassi materiale» (*ibid.*). Da un lato, i dati reali verrebbero deformati in chiave allucinatoria; dall'altro, quegli stessi dati sarebbero messi in rilievo nella loro concretezza. Manganelli mostra come questa tensione, che in realtà funziona come un meccanismo dialettico, prenda forma a più livelli, per esempio nel contrasto fra sequenze oniriche e rappresentazioni viceversa iper-concrete, spesso incentrate sul corpo umano «in tutta la sua materialità organica» (37). *Corporale* è il testo in cui tutto ciò avviene nel modo più vistoso, ma si tratta di una dinamica attiva anche altrove, e che peraltro può realizzarsi a livello della singola pagina, dove iper-concretezza e deformazione grottesca procedono spesso di pari passo.

Più profonda e sostanziale, però, è la contraddizione fra natura e cultura, o meglio fra natura e storia, che ne trascina con sé altre: sogno-risveglio, campagna-fabbrica, contemplazione-azione. Di nuovo, il testo dove queste contraddizioni esplodono è *Corporale*, che Manganelli legge come romanzo-spartiacque, a separare un prima (i romanzi degli anni Sessanta) più equilibrato e un dopo in cui le contraddizioni sono esasperate. È lì che si manifesta «la cancellazione del mondo naturale operata dal modo di produzione capitalistico» (41); ed è sempre lì che si realizzano rappresentazioni del corpo umano tese fra datità animale e costruzione artificiosa. Tutti nodi che nel tempo si stringeranno sempre di più fino a diventare inestricabili, come avviene in quello che Manganelli sembra leggere come il vertice della narrativa di Volponi, *Le mosche del capitale*.

Gli altri due saggi sono più circoscritti, nel senso che indagano aspetti più puntuali dell'opera di Volponi. Il secondo si concentra sul rapporto fra parole e immagini nelle sue pagine. Il titolo, *Con dipinto a fronte*, riprende variandolo quello di una raccolta di poesie del 1986, *Con testo a fronte*, ricchissima di rimandi pittorici, ma i testi nei quali il rapporto in questione si sviluppa sono molti altri. Ciò avviene principalmente in due modi. Il primo, più ovvio, consiste nella citazione diretta di un'opera d'arte; il secondo consiste invece nell'influenza esercitata dalle forme pittoriche su quelle letterarie: come insomma la scrittura imita procedure tipiche della pittura. Del primo modo le attestazioni sono numerosissime, a partire dalle pagine della raccolta appena ricordata fino a casi paradossali come il quadro di Lichtenstein parlante nelle *Mosche del capitale*. Quanto al secondo, il discorso è sensibilmente più complesso, come è sempre, del resto, quando il ragionamento sulle interferenze fra due arti si sposta dal piano del contenuto a quello della forma.

Manganelli suggerisce che Volponi lavorerebbe i suoi materiali tenendo conto di tre dimensioni essenziali dell'arte pittorica, cioè luce, colori e spazio. Da qui deriva «il persistente cromatismo, che in *Corporale* conduce all'identificazione dei personaggi con una qualità di colore» (86), ma anche le molte occasioni in cui la luce «riunisce o scompone i corpi e i piani, illumina di senso la realtà sia dal punto di vista materiale che sul terreno simbolico-psicologico» (84). E sarebbe interessante, specie per chi si occupa dei rapporti

fra geografia e letteratura, approfondire l'idea, suggerita in chiusura di saggio, di Volponi come autore che costruisce sempre il racconto in senso spaziale, anzitutto attraverso i movimenti dei personaggi.

Ma l'intuizione giusta, forse, è quella per cui sulla pagina di Volponi si realizzerebbe un contrasto – l'ennesima contraddizione – «tra un *télos* narrativo e una stasi che si potrebbe dire pittorica» (73). Recuperando un'idea già di Pier Vincenzo Mengaldo, Manganelli spiega come Volponi costruirebbe i suoi testi per quadri, facendo spesso procedere il racconto tramite la giustapposizione di immagini. E anche in questo caso si potrebbe riprendere uno spunto tutt'altro che scontato, cioè l'idea che questo tipo di pratica – Manganelli si riferisce sempre a *Corporale* – avrebbe una matrice filmica e non solo pittorica. In altre parole, non è assurdo pensare che i quadri di cui il tessuto narrativo si compone siano accostati secondo modalità che rimandano al *découpage* filmico.

Il terzo saggio, *Le «armi del ricordo»: il Leopardi di Volponi*, è invece dedicato all'influenza di Leopardi su Volponi; influenza che si misura soprattutto sul piano ideologico e immaginativo. Antiantropocentrismo, materialismo, contraddizione natura-ragione potrebbero essere i tre termini-chiave per leggere questo rapporto; e il testo in cui si trovano meglio esibiti è senza dubbio *Il pianeta irritabile*, che Manganelli interpreta come una sorta di riscrittura moderna del genere “operetta morale”.

Anche in questo caso, peraltro, Manganelli è attento a ragionare su come il modello agisce a livello dei dispositivi formali, segnatamente delle tecniche narrative. Dalle *Operette morali* Volponi, in particolare quello delle *Mosche del capitale*, avrebbe infatti recuperato una particolare forma di teatralità, che consiste in «una sorta di monologare continuo per il quale ogni figura si fa avanti sulla scena del testo per esibire le proprie motivazioni» (117). E va da sé che se le cose stanno così, fra le arti a cui Volponi ha attinto per dare forma ai suoi testi si aggiungerebbe anche il teatro. Eppure, non mi pare che si sia mai più di tanto ragionato sulla questione, cioè sull'intermedialità, diciamo così, alla base dei testi dell'autore.

Queste, in sintesi, le idee al centro dei tre saggi, in cui in realtà c'è molto di più. Manganelli è un finissimo lettore e commentatore di campioni testuali, che mostra per mettere in luce aspetti ‘microscopici’ della scrittura volponiana ma anche per tracciare conclusioni più generali. Perché, come dicevo, il libro è attraversato da alcuni motivi ricorrenti, che dal piano dei singoli testi portano a uno sfondo più ampio. Due, credo, sono i principali, fra loro strettamente intrecciati.

Anzitutto, c'è quella che si potrebbe definire una politicITÀ intrinseca e sostanziale. Il lavoro sulle forme, la ripresa di modelli letterari, le contraddizioni dispiegate su più piani sono sempre funzionali in Volponi a una critica dell'esistente, cioè dei rapporti di forza che agiscono sotto la superficie delle cose. E il fatto è tanto più significativo perché si tratta di una politicITÀ mai sbandierata apertamente. Nei suoi romanzi Volponi non squarcia mai il tessuto finzionale per prendere la parola e lanciarsi in tirate ideologiche. Se è vero,

come scrive Manganelli, che è difficile se non proprio impossibile districare il Volponi uomo politico, militante di sinistra e parlamentare dal Volponi scrittore, è vero anche che le sue opere invitano a vedere le cose in modo sfumato. Volponi – è forse banale sottolinearlo – è autore della mediazione, che crede, come oggi si è sempre meno disposti a fare, che i testi funzionino come dei filtri che si frappongono fra chi scrive e il mondo.

Ma forse è ancora più forte l'insistenza su un'altra idea, quella per cui in tutta l'opera di Volponi agirebbe una profonda spinta anti-narrativa, che porta l'autore a mettere in discussione i dogmi alla base della forma-racconto. Lungo il libro Manganelli mette in fila una serie di prove a supporto di questa tesi: Volponi – lo abbiamo già visto – che lavora per quadri, e che agisce raccogliendo «dei materiali, in taluni casi piuttosto disparati» (13); Volponi – abbiamo visto anche questo – che costruisce i suoi testi per montaggio, chissà se pensando davvero al cinema; Volponi, anche, che procede per accumulo e stratificazione, svuotando di peso l'idea stessa di progressione narrativa; soprattutto, Volponi che vede nel linguaggio una materia da manipolare e da esibire, nella convinzione che «soltanto nello specifico linguistico e immaginativo la letteratura può essere prassi antagonista, proporsi come strumento di risveglio» (57). Vale forse per tutta l'opera dell'autore ciò che Manganelli scrive delle *Mosche del capitale*: «un lavoro che non si risolve mai, che non chiude le proprie contraddizioni, anzi le esibisce e le rende feconde, e non aspira alla compiutezza assoluta e ineffabile di un'opera unica» (54).

Sono idee, queste, che aiutano a capire meglio 'come lavorava' Volponi, ma anche a metterlo in prospettiva, a collocarlo rispetto alla letteratura a noi più vicina. E inevitabilmente si tratta di una collocazione problematica. Per essere chiari: Volponi può apparire quanto mai lontano da una narrativa tutta-trama, orientata, quando va bene, a sperimentazioni *soft*, e che in ogni caso non sacrifica mai il piacere di leggere una storia alla manipolazione del linguaggio e delle forme narrative. E forse è proprio questa distanza a spiegare la scarsa attenzione che gli è stata riservata fuori dalla cerchia degli specialisti.

In effetti, nella parte finale dell'introduzione Manganelli nota che al di là di convegni e pubblicazioni accademiche Volponi è uscito raramente dalle aule delle università. Non che con altri autori le cose siano andate in modo così diverso, ma nel caso in questione questa marginalità colpisce di più perché l'opera di Volponi intercetta questioni all'ordine del giorno. Fra le altre, direi soprattutto quella ecologica – *Il pianeta irritabile* è ormai un titolo essenziale in ogni canone ecocritico che si rispetti. Ma ancora più urgente è probabilmente la questione del lavoro, della sua rappresentazione letteraria. «Uno scrittore che come nessuno, nel nostro Novecento, ha raccontato lavoro e capitale – scrive Manganelli – dovrebbe costituire un punto di riferimento assoluto, nonostante le condizioni del lavoro siano notevolmente mutate negli ultimi decenni» (20). Eppure non è così, e la sua assenza risulta «davvero frastornante» (*ibid.*).

Il motivo è senz'altro di natura, diciamo, contenutistica: per Volponi è stata decisiva l'esperienza tipicamente novecentesca della fabbrica, che oggi non è più l'elemento

centrale di tante narrazioni del lavoro, incentrate come sono sulla smaterializzazione di tutti quei contrassegni – la lotta di classe per primo – che lo avevano caratterizzato lungo il Novecento.

Ma come sempre c'entra anche la forma. Come suggerisce Manganelli, gli autori che oggi raccontano il lavoro ricorrono spesso e volentieri all'autofiction o a forme di scrittura tutte incentrate sul sé. Il racconto del lavoro coincide col racconto della propria esperienza personale, e i filtri estetici che fra l'uno e l'altra dovrebbero frapporsi finiscono per assottigliarsi fino quasi a scomparire. Come ho già suggerito, Volponi è lontano da questo tipo di orizzonte. Gli elementi autobiografici, di cui pure la sua opera è imbevuta, non sono mai esibiti apertamente. Non c'è mai una prima persona perfettamente sovrapponibile all'autore. Se l'esperienza del Volponi autore reale è senza dubbio alla base di tutto o quasi ciò che ha scritto, lo è in modi che poco hanno a che fare con le retoriche dell'«io» oggi imperanti.

E il discorso potrebbe farsi ancora più generale. Quelle che Manganelli indica come le due principali armi a cui Volponi ha sempre fatto ricorso, straniamento e allegoria, oggi non sono certo merce comune, e anzi rischiano di condannare chi volesse riprenderle in mano a una lampante inattualità.

Probabilmente è davvero così. Ma il valore della *Realtà da fare*, al di là delle molte idee intelligenti sull'opera di Volponi, sta proprio nel ricordarci che sono esistite altre strade: altri modi di raccontare una storia, e forse anche, più profondamente, di affrontare il nesso letteratura-realtà.