

Francesco Diaco
FNS / Université de Genève¹

L'ornitologo visionario.
Lo sperimentalismo ecologico di Paolo Volponi

Abstract

This article first reconstructs the presence and functions of ornithological figures in Volponi's entire *oeuvre*, and then focuses on the character of the "Imitator of the Songs of All Birds", from *Il pianeta irritabile* (1978), offering a meta-artistic interpretation of his role, supported by the comparison with potential literary models (from St. Francis to Leopardi) and philosophical sources (particularly Marcuse). After having formulated such hypotheses, I analyze the dialectic between language and the body in *Il pianeta*, that is, the oscillation between the rejection of verbal communication and the goal of its refoundation, already partially achieved by the author through a 'materialistic writing', innovative both stylistically and thematically. In an effort to elude (political) repetition, Volponi thus creates a narrative text that experiments with literary structures and genres – an uncanny, 'unthinkable', and highly relevant ecological romance.

I. *Ornitologia volponiana*

Gli uccelli sono figure molto ricorrenti e rilevanti all'interno del *corpus* volponiano, tanto in prosa quanto in versi. Già in *Memoriale* troviamo varie occorrenze, talvolta connotate positivamente, talaltra di segno marcatamente disforico. Per esempio, guardando gli "uccelli, che viravano sempre verso l'alto", l'io-narrante associa la fabbrica (pur statutariamente ambivalente) a una sensazione di chiusura carceraria: "era proprio un muro, che mi faceva sentire prigioniero e con una

1 Il presente articolo nasce dalle mie ricerche sui narratori idiosincratici nel romanzo italiano finanziate dal Fonds national suisse (FNS) con una borsa Postdoc.Mobility.

gran voglia di viaggiare”.² Albino, afflitto da manie di persecuzione, tenta perciò di sottrarsi ai “lacci” predisposti dai medici aziendali, supportato nelle sue istanze libertarie dal dialogo coi volatili (spia di un più ampio ‘ritorno del superato’), con “quegli uccellini” che, “in silenzio”, gli “dicono” di non poter né “vivere in gabbia”, né “fare la tomografia”. Quando apprende di essere costretto a curarsi in sanatorio, Albino rivolge allora lo sguardo ai “passeri”, trovando “incredibile” che quegli emblemi di bontà naturale siano “così vicino alla cattiveria umana, a quella infermeria, a quegli strumenti” (medici o di tortura?), che non siano “spaventati” dalle “parole” dei suoi aguzzini e che non fuggano “lontano da quella fabbrica di ferro”. “Incredibile” gli pare anche, una volta tornato al lavoro, che “qualche passero [...], sbilanciato dal vento”, venga a “posarsi sul tetto della fabbrica”. Tale apparizione viene dunque interpretata come un “confortante [...] segno di gioventù e di libertà”; d’altronde, l’io si era altrove paragonato a un “uccellino di primavera che sbanda vicino alle fratte, curioso di ogni foglia”.

Tuttavia, il medico che riveste, ai suoi occhi, il ruolo di principale antagonista ha un cognome chiaramente parlante, quello di dott. Tortora: difatti, durante la prima visita, egli sporge il “petto sotto il camice [...] proprio come un piccione”, e successivamente gli ausculta la “schiena con l’accanimento di un animale” che debba “scavare una buca”, una trappola o una tomba. Albino, perciò, decide di “mangiare” in fretta, con “accanimento”, proprio per “sconfiggere” i nemici che complottano a suo danno: per “avere più lena”, anzi, immagina che Tortora stia vicino al “vassoio”, come un “piccione vorace” che “minacciasse di beccare” il suo “pranzo e di entrare nei piatti a sporcare tutto con le zampe e le ali”. In questa scena, al *fil rouge* dell’animalizzazione innescata dall’onomastica si aggiunge, a mio avviso, un ricordo classico, quello delle Arpie, che – dalle *Argonautiche* all’*Encide*, fino all’*Orlando furioso* – rubano il cibo e insozzano i deschi. Grazie a un’accurata rete di intertestualità interna, troveremo un’immagine molto simile – inconsapevole anticipazione dei flagelli biblici che infesteranno *Il pianeta?* – nella conclusione del libro. Albino, dopo aver letto un volantino sindacale in cui “due parole” fanno capolino “sull’orlo come certi passeri alla sera sul filo dell’orto”, decide inaspettatamente di contribuire al successo di uno sciopero indetto dagli operai; per questo, gli viene in ultimo comminato l’allontanamento definitivo dalla fabbrica. Non a caso, questo amarissimo e rassegnato *explicit* coincide con i “giorni senza uccelli”, con quel periodo dell’“anno” in cui il cielo è vuoto, “non vi sono più

2 Al riguardo, cfr. il primo monologo di Sigismondo in *La vida es sueño* di Calderón de la Barca.

averle o quegli altri amici” leopardianamente “pensierosi sui paletti, con le code bianche e nere”; insieme alla “lettera” di licenziamento, però, “arriveranno gli storni, a branchi aguzzi, i tordi ingordi e quegli altri devastatori con il becco come un’ accetta; dilanieranno le file delle campanule” tra i filari ormai spogli, “faranno un gran chiasso e imbratteranno tutte di sterco le foglie dei vigneti” (Volponi 1962, 58, 61, 79, 207, 168, 35, 60, 82, 226, 231-2).

Anche in *Corporale* gli uccelli sono ripetutamente evocati: dalle fantasticherie di Aspri/Murieta sul toponimo “Ca l’ala”³ alla sovrapposizione della sua “emotività” con un “ornitos’, con ali strette, colori incerti, testina irrequieta”;⁴ dalla visione degli “uccelli” nelle gabbie dello zoo, “appollaiati [...] come morti [...], con le teste a penzoloni”, al suo consiglio di decorare le pareti di una pizzeria con degli “uccelli in volo”.⁵ Come notato da Forni (1995), poi, nelle *Mosche del capitale* si segnalano i vari scambi tra Saraccini e il suo canarino (intercalati talvolta dalle notizie televisive), mentre Tecraso paragona il movimento operaio ormai votato alla sconfitta a “uno stormo di passerini... sparati in gabbia a spiedini, fulminati sui cavi elettrici fra gli alberi”.⁶ Significativamente, l’immagine di volatili avidi e sordidi riemerge nella raffigurazione dei manager come “brutti merli pesanti, quasi del tutto impediti al volo”, ma soprattutto come “voraci mosche”, che – coi loro “voletti” – “ronzano dappertutto, [...] per andare a sporcare e a succhiare” (Volponi 1989, 130, 162).

Molto indicativa è pure la parabola delle figure ornitologiche nella poesia volponiana. Come evidenziato da Zinato (2001, 75), inizialmente gli uccelli sono connessi alla campagna urbinata, al paesaggio e alla civiltà dell’Appennino, ma anche al mondo classico,⁷ dove veniva loro attribuita una “funzione ora-

3 Volponi 1974, 800: “e volare tutt’insieme come branchi domestici”.

4 Ibid.: 561: “Poi questo uccello può avere vari nomi, che possono essergli dati proprio da chi lo caccia o dalla società dei cacciatori”.

5 Ibid.: 570, 992: “non passerini né rondini, che danno subito una nostalgia domestica, tanto più in Urbino, ma uccelli sconosciuti e librai [...]. Procura che gli uccelli non diano l’idea del branco ma che ogni avventore [...] possa distinguere il suo”. Per questo primo paragrafo, cfr. Forni 1995.

6 Cfr. Fenoglio 2001, 843: “Stanno facendovi cascare come passerini dal ramo. E tu, Johnny, sei l’ultimo passero su questi nostri rami [...]’ ‘Io sono il passero che non cascherà mai. Io sono quell’unico passero!’”.

7 A questo proposito, cfr. Pomarici 2022 (in cui viene peraltro analizzata la traduzione volponiana della *Lisistrata*; quanto all’ornitologia, non saranno dunque da escludere possibili reminiscenze).

colare” (*ὄρνις* significava anche “augurio”, “auspicio”), e alla lettura delle opere pascoliane, in cui si caricavano tanto di armoniche “evangelic[he]” quanto di tonalità “funebri”. Viceversa, nelle raccolte più tarde si assiste alla scomparsa di qualsiasi alternativa naturale e al neocapitalistico trionfo dell’artificiale. Se in *Foglia mortale* un “passero” si “butta / a morire” sul “parabrezza” dell’io, “infagottato dall’inverno” delle sue “stesse ripetizioni” (Volponi 2001, 155), è *Con testo a fronte* (1986) a segnare un netto ribaltamento di paradigma. Nel *Pomeriggio di un dirigente*, “the black-bird” (proveniente da una lirica di Stevens, con intertestualità insistita e inserti alloglotti) diventa “il nome / di un presidente [...] / seated [...] / in the branch-veins”, che “becca” nella “mente / e scacazza” nel “grembo” del locutore (Ibid.: 208-9); in *Insonnia 1971*, poi, l’immagine di un “branco di tordi sui pali del giardino” vicino a un sito industriale piemontese pare “fuori posto”, quasi fosse l’“inutile raggio / di un tempo perduto a salire in macchina / per andare in ufficio” (Ibid.: 257); in altri componimenti, invece, gli uccelli appaiono “vittime predestinate di un macello economico e tecnologico mondiale” (Zinato 1999, 11). Ma il testo più emblematico di questa stagione è senza dubbio *Detto dei passeri*, in cui l’autore mette in scena un’esplicita palinodia. In passato, infatti, credeva che i “passeri rappresentassero” una “democrazia comunale / uguali e insieme”, che confortassero le fatiche dei campi, anzi che “fossero contadini operai poeti, / progettisti fervorosi umili e lieti”; ora, invece, deve constatarne il carattere di “uccello invadente vorace cattivo”, simile piuttosto ad “alati capi prezzolati / e duri spietati carrieristi” (Volponi 2001, 312, 314-5). Nemmeno le paronomasie e i giochi di parole afferenti alla sfera erotica (“passera”)⁸ e alla speranza in un indefinito futuro (“passerà”) prospettano delle vere soluzioni, dato che si tratta soltanto di sogni fatti per non “destarsi”; nella realtà ormai determinata dal “linguaggio industriale” (forse sulla scorta degli *Uccellacci* pasoliniani), “falco è un dirigente accanito”, mentre “aquila” indica “il presidente il capo / il più potente e scaltro” (Ibid.: 320, 316). Gli uccelli, insomma, hanno ormai “cessato di farsi messaggeri dell’alterità naturale” (Zinato 1999, 11), mentre le arpie neocapitaliste banchettano alla “tavola / della cattiveria” (Volponi 2001, 319) e del cinismo, tra cocktail e whisky. D’altronde, già in un articolo dell’84 Volponi (1999, 127) aveva narrato lo scontro, nei cieli di Urbino, tra i piccioni di antica urbanizzazione e delle cornacchie arrivate di recente, così innaturali da sembrare “di ferro e di meccanica:

⁸ “Uccello”, d’altronde, in Volponi indica spesso l’organo sessuale maschile.

ali di latta, petto di ghisa, becchi e artigli di acciaio”; la loro logica è quella della sopraffazione violenta (“non vogliono nessuno intorno”), e la “battaglia” è a tal punto impari che gli “stessi cittadini” tacciano di stupidità i piccioni, colpevoli di non essersi ancora arresi.

2. *L'imitatore del canto di tutti gli uccelli*

Ma veniamo al *Pianeta*, che costituisce il principale oggetto di studio del presente articolo. Anzitutto, va detto che uno dei protagonisti, Plan Calcule, è un uccello: nonostante alcune ambivalenze e il suo finale affrancamento, per buona parte del testo l’oca rappresenta – coerentemente con quanto appena esposto a proposito di *Con testo a fronte* – la tecnocrazia al servizio del potere. Si incontrano, inoltre, “stormi di piccioni” mostruosamente “grossi”, che s’“ingozza[no] rapidamente” dei cadaveri delle “pantegane” uccise dai protagonisti, accanendosi con ferocia ancora maggiore sui “ratti feriti”: la scena è così raccapricciante che il “nano” Mamerte, unico umano tra i quattro protagonisti, nasconde la testa “tra la sabbia” per “non sentire gli strilli”. Il fatto che la mitezza e il candore attribuiti, dalla Bibbia ai nostri giorni, ai “colombi” (Volponi 1978, 365-6) vengano qui totalmente stravolti è indizio di un più ampio “sovvertimento” e “pervertimento” della natura, in seguito alla “catastrofe atomica” (Zinato 1998, 1305).

Tuttavia, nel *Pianeta* permane, a mio avviso, una connotazione positiva dell’ornifauna, in relazione alla vicenda di una figura misteriosa e sfuggente, quella del “giovane” uomo conosciuto come l’“imitatore del canto di tutti gli uccelli”.⁹ “Idelcditu” (in assenza di un antroponimo a noi noto, è così che questo “benefattore” viene ribattezzato da Mamerte, assemblando “le iniziali della sua qualifica ufficiale”)¹⁰ aveva lavorato da ragazzo come minatore; poi, avendo vinto un concorso, era stato assunto come “tecnico” in un “grandioso centro elettronico”, in cui si conservavano “cassette, nastri, microfilms” dei secoli pre-

9 Questo personaggio, peraltro, non è mai attivo ‘in diretta’ sulla scena, bensì soltanto nei racconti analettici del narratore o dei personaggi.

10 Nel testo si dà un inspessimento quasi materico del suono di “questo bellissimo nome”, nella pronuncia consentita a Mamerte dalla sua bocca devastata: “arrivava autonomamente a staccarsi dalla volta del buco la curva del ‘cd’ con una cucchiata che ben volentieri egli accoglieva sul pezzo di lingua e deglutiva” (Volponi 1978, 327, 376).

cedenti. Qui scopre con grande “emozione” e “curiosità” una “piccola scatola”, la cui etichetta recita “Canto degli uccelli – 1998-(2)198” (Ibid.: 308, 327, 315-6). Tali sentimenti sono dovuti alla quasi totale estinzione dei volatili:¹¹ Mamerte, per esempio, ne ha “visti pochissimi in vita sua”, e “solo nelle gabbie degli zoo e degli uffici dei potenti”, come “canarini” dirigenziali o “pappagalli” ormai incapaci di cantare, al punto da emettere un “frigolio”, uno “stridio” sofferente, sinistramente simile agli “strilli” dei “sorci” che “scorrazzavano per le città”. Idelcditu, dunque, capisce che quella è la “sola occasione” per sapere, “unico al mondo e per sempre” (date la rovina imminente su “tutto il baraccone”, allegoria di un’apocalissi naturale e culturale), “che cosa fosse stato il canto degli uccelli” in epoche ormai remote. Trovandosi in una società totalitaria e distopica, in cui non c’è spazio per la privacy e la libertà, deve escogitare vari escamotage (tra cui il volo in solitaria) per fruire illegalmente di quelle registrazioni. Riesce, finalmente, ad ascoltare di nascosto – commuovendosi fino al pianto – i versi di numerose specie, sciorinate in una lunga enumerazione (“passero, fringuello, cormorano, tarabuso, allodola, averla”, “usignolo”, “tortora”), che include la nomenclatura binomiale (“*Oriolus chinensis*”, “*Tumix suscitator*”, “*Rhynocetus jubator*”), ‘tradotta’ o meno in linguaggio non-scientifico (“tucano (*Ramphastus mefuratus*)”), e una serie di sostantivi accostati per la loro somiglianza fonica (i rimanti “verzellino, cardellino, lucherino”) (Volponi 1978, 314, 321). In una redazione intermedia del *Pianeta*, seguiva – per un errore di catalogazione – il canto “dell’uccello padulo, l’uccello che vola all’altezza del culo”, eseguito durante un “seminario sull’impresa” per “dirigenti smotivati”, che nella loro carriera hanno “visto e anche preso il padulo”, piegandosi parimenti alla “legge del Menga” (“chi ce l’ha in culo – se lo tenga”) (Volponi 2002, 2:744). Se tale variante era interessante per il rimando polemico alla degenerazione dell’industria, non è senza significato che Volponi la cassi, preferendo giustapporre ai versi degli uccelli non più quella “cantilena di volgarità” (Martignoni 2002, 743),¹² bensì il “grido di avviso di gruppi di scolari ribelli” milanesi,¹³ ugualmente fuori posto, ma meno scurrile e acidamente sarcastico (oltre che più gradito al personaggio).

11 Cfr. Carson 1962 e Volponi 1974, 602: “Tu non le hai mai viste le mosche. Sono state sterminate”.

12 La citazione è volponiana.

13 Si notino i rimandi all’Italia e alle proteste giovanili, su cui torneremo.

Avendo ormai la “testa” piena di “uccelli” che “sfrullano” come in una gabbia, di “pensieri” ad essi “simili per varietà, stranezza, impeto”, Idelcditu comprende – con una lucida, dura “coscienza”, “contro il morbido di quelle penne” – di essere entrato in possesso di un “immenso tesoro”, di una “materia molto più grossa della sua possibilità di comprenderla”, che deve condividere con altri, donando sì un’“infinità di gioie”, ma al costo di “altrettanto infinite sciagure”. Confidando nell’intimità massima offerta dall’eros, si apparta – dopo gli obbligatori esami di compatibilità e previa prenotazione – con una ragazza, a cui svela il proprio segreto, imitandole il fischio del “merlo italico” (Volponi 1978, 321, 329, 331-2).¹⁴ Tuttavia, la ragazza (che è di “lontana origine italiana”) a quel suono ritrova di colpo la “rabbia” precedente a una “recente operazione” di lavaggio del cervello: inizia perciò a piangere disperatamente, e poi corre ancora nuda (tragico e comico, qui, si mescolano di continuo)¹⁵ a denunciare il giovane tecnico alla polizia. Ne consegue una condanna ai lavori forzati per “spionaggio” e “diserzione”; su consiglio di un “vecchio” incontrato in “carcere”, però, Idelcditu – improvvisatosi ‘incendiario’ – riesce a “fuggire oltre la frontiera” su una sorta di *bateau ivre*, ispirandosi ai ‘propri’ uccelli per scegliere la direzione da seguire, e così passando dai *liberals* (l’Occidente) all’“Ulp, unione dei liberi popoli” (l’URSS). Qui si accorge che il canto degli uccelli non è vietato, anzi viene insegnato nelle scuole ad alunni felicemente incantati, sebbene per mezzo di un “vecchio disco” rovinato e gracitante. Dopo varie peripezie, Idelcditu prende a esibirsi nei circhi, ottenendo però un “successo”, un “favore popolare” così “strepitoso” da “preoccupare la polizia” del nuovo stato. È proprio nel circo che Idelcditu conosce i protagonisti del *Pianeta*, da cui viene lodato per il suo sapere, la sua “bravura e generosità”; l’elefante Roboamo, inoltre, sostiene che egli è stato tra i pochissimi a rendere visita, con affetto e *pietas*, a

14 È possibile che il merlo sia stato scelto anche per la sua monogamia. Cfr. Calvino 1983, 25 (“sono due, certo una coppia, forse la stessa [...] di tutti gli anni a quest’epoca”), e Stevens 1954, 93 (“A man and a woman and a blackbird / Are one”, da *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*).

15 Altri esempi sono la disquisizione pseudo-erudita da operetta leopardiana (“un giudice molto colto aveva ricordato” che “gli uccelli venivano accecati perché non cantassero; ma poi fu colto dal dubbio”) e l’equivoco, lo scambio di ‘persona’ (“– Idelcditu! Idelcditu! – gridò [Mamerte], abbracciando così stretta Plan Calcule per il collo che questa si mise a starnazzare terrorizzata”) (Volponi 1978, 332-3, 390).

Mamerte – elargendo doni e accarezzando gli animali –, dopo che quest'ultimo era stato sfigurato con l'acido da un collega. Eppure, l'imitatore era stato dato per morto, “ucciso” o meglio “fucilato sotto il carro dei torroni” (Ibid.: 332-3, 305, 334, 309).

Proprio Mamerte, durante il percorso in compagnia dei tre animali (l'elefante, l'oca e la scimmia Epistola, in funzione di capo), evoca spesso Idelcditu, come se questo acronimo-antroponimo fosse una “preghiera”, una forma di “speranza” e di resistenza contro il Male (Ibid.: 376).¹⁶ Anzi, la polisemia di “Idelcditu” è tale da indicare, per il nano, prima dei fiori benefici, poi il “viaggio” stesso, i suoi compagni di avventura e i paesaggi ancora da scoprire: “un nome che significava tutto”. Nel finale, Mamerte confessa dunque a Roboamo di aver continuamente aspettato – un po' come in *En attendant Godot* – l'imitatore, “lui che era migliore di me”, nell'auspicio che “fosse vivo” e che, prima o poi, avrebbe “raggiunto” e “incontrato” i quattro protagonisti. A questo punto, l'elefante svela che Idelcditu effettivamente li aveva seguiti; si era però mostrato apertamente – “tutto coperto di penne, buffo e spaventoso” (Ibid.: 327, 443-4)¹⁷ – soltanto in un momento in cui il nano era separato dal resto del gruppo. In quell'occasione, aveva dispensato consigli su come ripararsi dal freddo e sopravvivere tra i ghiacci; Epistola ricambia fornendogli del cibo, ma decide di non ammetterlo nella compagnia (in quel frangente dimezzata), malgrado dubbi e ripensamenti. Si instaura, cioè, un interessante rapporto di vicinanza e “distanza”, di aiuto reciproco pur nella distinzione e nell'autonomia: “che facesse la sua strada, libero! Libero anche se avesse deciso di continuare a seguirci. Anche l'imitatore mi disse che non si sarebbe unito a noi”. Idelcditu, inoltre, informa Epistola che li avrebbe comunque abbandonati “prima del deserto delle tre lune” (il luogo in cui si concluderà la narrazione); dopo, infatti, “o sarebbe morto, o avrebbe trovato la sua strada in direzione della luna più grande”. La scimmia, in risposta, scuote la testa, “per significare che quello non poteva fare altro che sbagliare”; ma l'imitatore, sorridendo “nel triste modo dei perdenti”, rivendica (con una sorta di relativismo ‘di specie’) che “ognuno fa gli sbagli che vuole”. L'epilogo, infine, conferma l'alone di mistero che circonda questa figura: Roboamo suppone

¹⁶ Cfr. Ibid.: 385 (“non poté non pensare a Idelcditu! e quindi non deporre presto le corone di re cumulo e di regina ombra”).

¹⁷ Non è qui da escludere una reminiscenza del costume di Papageno in *Die Zauberflöte*.

che sia stato proprio Idelcdu a “sabotare il sommergibile”, nel lago, durante lo scontro decisivo tra i protagonisti e il governatore Moneta, “nemico universale” e trasparente allegoria del neocapitalismo. Le ipotesi sul movente di questo possibile gesto sono varie: necessità di proseguire il cammino; irata reazione alle “stronzate” e ai “proclami” di Moneta; o ancora, nella prospettiva di Mamerte, deliberato e altruistico sacrificio (“consapevole di doverci morire sopra, per aiutare noi!”) (Ibid.: 444-5, 448). Idelcdu, così, scompare di scena, con un decesso probabile, ma ancora una volta non sicuro.

3. *Una lettura meta-letteraria*

Molti elementi inducono a supporre che le vicende di Idelcdu abbiano uno spiccato valore metaletterario, tali da sviluppare un’implicita riflessione sull’arte. Anzitutto, egli supera il concorso dimostrando particolare bravura nella “recitazione e nel commento di brani poetici”; per questa ragione, viene addetto ai “reparti” di “scienze umane”. Trasparente, poi, è il gioco sul nome del centro elettronico presso cui è impiegato: in “Parnasonic”, difatti, vi è un richiamo alla Panasonic (ironica allusione all’industria culturale e all’informaticizzazione delle *humanities?*), ma soprattutto un’evidentissima evocazione del Parnaso caro ad Apollo e alle muse. Il centro, inoltre, è un archivio in cui vengono conservati “tutti i reperti storici e culturali del passato: monumenti, [...] biblioteche e gallerie, canti di ogni epoca, proverbi, usanze e dialetti” (Volponi 1978, 315). Ma il punto fondamentale è che l’associazione tra canto degli uccelli e lirica è un *topos* attestato fin dall’antichità, come dimostrato da Bettini;¹⁸ in più, secondo Macé (2022, 238-324), gli uccelli fungerebbero da tramite tra gli uomini, il paesaggio e la poesia: il lessico ornitologico, spesso di natura onomatopeica, promuoverebbe così un incontro della lingua con sé stessa (un potenziamento della funzione poetica, per dirla con Jakobson),

18 Cfr. Bettini 2008 (capitoli e paragrafi quali “Versi di uccelli, cinguettii di poeti”; “Il canto dei poeti uccelli”; “Stonati imitatori”; “Il *milvus*: uccello contadino”; “Uccelli che parlano o ‘sono parlati’”; “Musiche in ‘style oiseau’”; “Uccelli che cantano miti”; “Me l’ha detto l’uccellino”). Sui legami tra ornitologia e musica, basti citare il *Contraponto bestiale alla mente* di Banchieri, *Le chant des oiseaux* di Janequin, il *Catalogue d’oiseaux* di Messiaen, oltre alla *Pastorale* beethoveniana.

con le proprie potenzialità e i propri limiti.¹⁹ Una volta ascoltati e memorizzati i canti, Idelcditu prova sia una sensazione di spossamento e oltrepassamento del sé, che ricorda alcune concezioni dell'ispirazione artistica, sia un bisogno quasi fisico di espressività chiarificatrice (“solo fischiandoli avrebbe potuto [...] riconoscerli e dipanarli da quella matassa accanita che ancora gli gonfiava le tempie”), di una liberazione però mediata dalla formalizzazione (“*sfogare* e poi *ordinare* la simultanea presenza di tanti uccelli dentro la propria testa”). In più, una volta raggiunto un livello sufficientemente alto di padronanza della materia, egli aggiunge al rispetto della tradizione il gusto per esperimenti, ibridazioni, innovazioni personali: “era scrupolosamente fedele seppure qualche volta azzardasse delle variazioni. Arrivò addirittura a pensare che uno degli uccelli si congiungesse con un altro dando vita [...] a un canto nuovo, che lui componeva fondendo tutti i motivi della coppia e ottenendo effetti nuovi e bellissimi” (Volponi 1978, 330-1, corsivi miei).

Secondo le direttive delle autorità dei *liberals*, i reperti custoditi nel centro non devono “essere mai aperti al pubblico” né “tanto meno messi in esercizio”; viceversa, come accennato, nelle scuole dell'Ulp si cerca di tramandare attraverso l'insegnamento le pur inaffidabili testimonianze del canto degli uccelli. Ed è proprio un ideale di condivisione, di ri-uso pubblico e collettivo del sapere, a guidare le scelte di Idelcditu, che sente di dover “esprimere la nuova sapienza non solo nel proprio interno, ma soprattutto verso l'esterno, nel confronto e nella pulizia dei limiti sociali e degli adattamenti. Solo così la sua bravura sarebbe potuta diventare [...] una vera festa possibile per tutti”. Anche l'anziano saggio incontrato in carcere gli raccomanda di “far fruttificare nella socializzazione la cultura che ormai possedeva” (Ibid.: 315, 329-30, 333), cioè di non rintanarsi in un privilegiato “rifugio” individuale, solipsisticamente posseduto *in interiore homine*, bensì di rischiare il contatto con la “determinatezza storica” (Carlino 1995, 63) e il dialogo con l'altro da sé. D'altronde, come ricordato da Toracca (2020, 110), “individuare in un libro di poesia uno svolgimento anche verso l'esterno” era stato, per Volponi, il cuore della “lezione” di Pasolini e di “Officina”.²⁰ Idelcditu, una volta espatriato,

19 A partire dal titolo, l'autrice denuncia la progressiva riduzione dell'ornifauna e il rischio di estinzione di molte specie. Cfr. Stevens 1954, 94: “I know noble accents / And lucid, inescapable rhythms; But I know, too, / That the blackbird is involved / In what I know”.

20 Cfr. Volponi 2009, 126-7. Alla luce dell'interpretazione meta-artistica qui proposta, ingloberei l'ipotesi tiepidamente avanzata da Toracca (2020, 110) sull'“eventuale, seppur mi-

decide però di “guardarsi bene” dal “presentarsi all’università o all’Accademia pubblica delle Scienze”, e quando viene costretto a comparire davanti a una commissione di “dotti professori”, riceve un giudizio tecnicistico (“addussero ragioni di becco, gola, capacità polmonare, peso”) e in fondo limitante, dato il declassamento dal rango di imitatore a quello di “bravo musicista” (Volponi 1978, 334).²¹ In questo episodio, è forse possibile scorgere una diffidenza per certe rigidità istituzionali e per l’autoreferenzialità di un certo gergo critico (anche se le discussioni sull’arte come mimesi o come reinvenzione e superamento della natura sono alla base di secoli di estetica). All’ambiente accademico Idelcdu, perciò, preferisce quello del circo: eppure, da un certo punto di vista, questi spettacoli di basso livello, letteralmente ‘da baraccone’, sono una forma di degradazione dell’arte. Non per caso, Roboamo, pur sapendo recitare a memoria e commentare l’intera *Commedia* dantesca, non ha mai rivelato questa eccezionale dote, proprio per evitare di vendere l’anima, di prostituire le proprie conoscenze trasformandole in un prodotto sul mercato, anzi in uno *show*. D’altro canto, l’enorme successo di cui gode l’imitatore presso il pubblico può essere interpretato come la coerente conseguenza del suo impegno per la divulgazione del sapere, per la sua sottrazione a una delibazione elitaria in favore di una fruizione autenticamente popolare. Inoltre, dall’interessa di questa vicenda – fatta di infrazione delle leggi, processi, condanne, evasioni, esili – emerge l’avversione per un’arte succube della politica ed encomiastica del potere: Idelcdu, difatti, contesta il militarismo e lo sfruttamento produttivo; sfugge all’irreggimentazione statale e agli apparati repressivi; oltrepassa confini e frontiere. Se ne ricava l’immagine di un “poeta migrante” (Bellia 2018, 281), di un artista libero anche perché nomade e marginale.

Allargando l’indagine ad altre prose autoriali, troviamo ulteriori prove del carattere metaletterario di questo personaggio. In un articolo del 1982, per esempio, dopo aver esposto il processo di introiezione della “natura” e degli “animali” –

nima, sovrapposizione tra Volponi e la figura dell’Imitatore” nel contesto della più ampia riflessione autoriale su caratteri e funzioni della letteratura svolta obliquamente attraverso la storia di Idelcdu.

21 Non è da scartare, al riguardo, l’idea che sul *Pianeta* agisca un qualche ricordo della kafkiana *Relazione per un’Accademia*, in cui una scimmia parlante racconta in prima persona la propria vicenda, dalla cattura alla prigionia in una gabbia, fino alla riconquista della libertà (concetto sul quale riflette a lungo) attraverso l’imitazione dei gesti e del linguaggio umani, poi esibiti negli spettacoli di varietà in compagnia di acrobati e artisti circensi.

che andrebbero dunque riconosciuti come “parte della propria identità” e recuperati nella loro “originaria vitalità” –, Volponi (1999, 165-6, corsivi miei) sostiene che i “poeti” sono coloro che “guardano all’interno di sé più degli altri”, proprio in quanto “custodi degli animali” e un poco animali essi stessi”, ovvero “interlocutori, osservatori, fratelli degli animali ancora esistenti al mondo” (cioè non ancora estinti), con “l’occhio e l’orecchio ai voli e ai canti degli uccelli”, alle loro “migrazioni” e alla loro “grazia”, oltre che votati a “distribui[re]” quella “bellezza”. In un altro scritto del 1983, poi, Volponi afferma che il “poeta” è un “trasgressore”, un “malato” che non va “curato” con “somministrazioni di denaro”, il cui “compito” consiste nel “custodire” e “svelare la natura” (Ibid.: 173). Tuttavia, in concomitanza con le “esplosioni atomiche del 1945”, e poi – in Italia – col *boom* economico degli anni Cinquanta-Sessanta, gli “uomini” hanno abbandonato “ogni rapporto con la natura”. Dato che tale “dominio dell’artificiale non concede che l’artificio ripetuto e moltiplicato”, per lo scrittore si pone un problema che definirei leopardiano, riconducibile al fatto che egli non può più “interpellare” direttamente la “natura”, essendo ormai costretto a “parlare la lingua della lingua” e ad essere “il poeta dei poeti” (Ibid.: 171-4).

4. I modelli

Proprio l’*Elogio degli uccelli* di Leopardi²² è uno dei possibili modelli: mentre la ricerca nel *Pianeta* di esatte tessere lessicali derivate dall’operetta darebbe risultati scarsi e dubbi – ci si dovrebbe accontentare, in aggiunta all’ovvio “canto”, di “diletto”,²³ “varietà” e “conforto” –, mi sembra più produttivo supporre un rapporto intertestuale meno stringente, ma più ampio. Oltre a suggerire un parallelismo tra la mobile agilità degli uccelli e la vivacità dell’immaginazione, in particolare quella del “fanciulli”,²⁴ Leopardi (2015, 454, 447, 449, 456, 451) sviluppa una riflessione sul “riso”, distinguendo quello umano – spesso provocato dall’“ubriachezza”, quindi dall’oblio del

22 Sul leopardismo del *Pianeta irritabile*, cfr. Papini 2004, che rimanda in particolare al *Dialogo di un cavallo e di un bue*.

23 Cfr. Volponi 1978, 327: “che grande diletto aveva sempre sparso intorno a sé!”.

24 Si ricordi, a questo proposito, che Idelcdu è “giovane” e che la sovrapposizione tra pensieri e uccelli è esplicitamente rievocata. Sul rapporto tra prima adolescenza e uccelli, cfr. Macé 2022, 115-20.

dolore – da quello degli uccelli, derivante dalla loro “contentezza e letizia” per un’esistenza ricca di esperienze sensoriali e armonicamente inserita nella “vita universale”.²⁵ Se Idelcdu riesce ad ascoltare di nascosto le registrazioni proibite approfittando proprio dello stato di ubriachezza di un ufficiale (che, “sorbiti i liquori più forti di quell’epoca non leggera, rideva da schiattare prima ancora di infilarsi la cuffia”) (Volponi 1978, 321), a colpire è soprattutto il parallelismo tra le aspirazioni divulgative dell’imitatore e alcuni passi dell’*Elogio*. Secondo Leopardi (2015, 446-7, 451), infatti, il nesso canto-volo sarebbe un “notabile provvedimento della natura” proprio perché permetterebbe di spandere all’“intorno per maggiore spazio” quelle “voci di gioia risonanti e solenni”, quelle “continue testimonianze, ancorché false, della felicità delle cose”, affinché quella “specie di riso” che è il canto degli uccelli “fosse pubblico” e “pervenisse al maggior numero di uditori”.

A un lettore italiano non possono, poi, non tornare alla mente la ricca ornitologia pascoliana (che ci ricorda come gli uccelli rappresentino spesso un tramite tra nascita e morte, aldiquà e aldilà),²⁶ con le sue onomatopee e il suo fonosimbolismo, e quella altrettanto significativa dell’opera sabiana, in versi (soprattutto, ma non solo, *Uccelli*)²⁷ e in prosa. Nel ’75, inoltre, era stato pubblicato *Il fischio del merlo* di Calvino (poi confluito in *Palomar*),²⁸ in cui si enumerano le “manifestazioni sonore le più svariate”, dai “cinguettii” a “trilli” e “zirli”, e si riflette – ammiccando a semiotica e filosofia del linguaggio – su successi e scacchi della comunicazione umana e animale. Una qualche somiglianza col *Pianeta* c’è forse nel finale, in cui il protagonista, “dopo aver ascoltato attentamente” il verso del merlo, “prova a ripeterlo, più fedelmente che può”, non arrivando però a capire

25 Cfr. Russo 2017. Bisogna aggiungere, inoltre, che nell’ultima lassa del *Canto notturno* (testo caratterizzato dalla ‘volponiana’ rima in “-ale”) il locutore avanza dubbiosamente l’ipotesi, infine “forse” scartata, che, se avesse “l’ale / da volar su le nubi”, allora sarebbe più felice. Peraltro, già nella recensione sul “Journal des Savants” da cui Leopardi ha tratto ispirazione si dava notizia del parallelismo istituito dai pastori kirghisi – spinto fino all’immaginosa sovrapposizione – tra la propria libertà di nomadi e il volo degli uccelli. Cfr. Albonico 2023.

26 Si potrebbe, di qui, discendere fino alle “folaghe” montaliane. Cfr. anche Pedroni 2013.

27 Cfr. *L’ornitologo pietoso* (Lavagetto 1989, 192-200). Molti sono gli zoonimi ornitologici attestati sia nel *Canzoniere* sia nel *Pianeta*: oltre ai più comuni (merli, canarini, colombi, usignoli ecc.), segnalano “averla” e “lucherino”. Una fonte da cui Saba ha attinto numerose informazioni è Bacchi della Lega 1892.

28 Cfr. anche *L’origine degli Uccelli* (Calvino 1995, 15-27).

se il “fischio” che segue costituisce una risposta alla sua sollecitazione o un’emissione del tutto autonoma dell’animale (Calvino 1983: 29).²⁹

Al di là della letteratura contemporanea, è al grande modello di Francesco d’Assisi³⁰ che bisogna risalire, al santo che dialogava con le fiere e predicava agli uccelli, o meglio alle “sorores aves” (immagine dei più piccoli, poveri e umili, dal Duecento fino agli *uccellini* pasoliniani).³¹ Nel suo sermone, Francesco rammenta la generosità del Creatore nei confronti degli uccelli, manifestata non solo nell’averli preservati dall’estinzione al tempo del diluvio, ma anche nella “libertà” loro concessa di “volare in ogni luogo”. Gli uccelli, allora, levano i loro “maravigliosi canti” per lodare Dio, per esprimergli la propria devota gratitudine, e san Francesco “con loro insieme si rallegrava e diletteva, e maravigliavasi molto di tanta moltitudine d’uccelli, e della loro bellissima varietà” (Davico Bonino 1983, 44-5). La tradizione francescana ha poi voluto istituire un parallelismo tra gli uccelli e i frati, che predicano in tutto il mondo, vagando continuamente senza possedere nulla; similmente, Volponi ammira i volatili per il coraggio e la forza delle loro migrazioni, e gli stessi protagonisti del *Pianeta* compiono un lungo cammino verso il “regno”. Già nel Vangelo, d’altronde, si ricordava come nemmeno un passero cada a terra all’insaputa e senza il volere del Padre (Mt 10:29; Lc 12:6), mentre nei Salmi il “passero” rappresenta sia chi sa resistere in mezzo alle avversità più dure, l’“afflitto” che si rivolge al Signore vegliando “solitario sul tetto”, insultato dai “nemici”, sia l’anima che cerca una “casa”, o meglio un “nido”, nelle “amabili” “dimore” del Signore (Sal 102 e 84).

Queste ultime annotazioni sullo spessore intertestuale, interdiscorsivo ed enciclopedico soggiacente all’ornitologia volponiana possono, almeno in parte, spiegare l’alone di eudemonia, grazia e persino sacralità che sembra circondare

29 Se Calvino esalta la “leggerezza e trasparenza” dell’“ordito” costituito dal canto dei diversi uccelli, Idelcditu da un lato ritiene di non poter “far scivolare” la propria “conquista nella leggerezza, in un diletto pressoché casuale”, dall’altro sparisce in mezzo al “ghiaccio che scintillava: trasparente anche lui, con tutte quelle penne”, sotto la leopardiana “luce” della “prima luna” (Calvino 1983, 24; Volponi 1978, 329, 446, corsivi miei). Sempre a proposito dell’idea di leggerezza, occorre ricordare l’iconico utilizzo di figure ornitologiche in varie pubblicità olivettiane (Lexicon, Lettera 32 ecc.).

30 Cfr. Volponi 2002, 2:699-701 (*Commento alla Regola non bollata di san Francesco* del 1982); Volponi e Leonetti 1995, 99.

31 Bonaventura da Bagnoregio 2010, 8.9. Cfr. Macé 2022, 324-49. Sul legame tra uccelli e ‘proletari’ o ‘popolo’, cfr. Ibid.: 120-30 (dove si cita, tra l’altro, *L’oiseau* di Michelet).

Idelcdu. Certo, non appena il tecnico pensa alla “chiesa” come all’“unico posto dove riuscire ad aprire la scatola”, subito il sarcasmo volponiano denuncia le connivenze opportunistiche e i giochi di potere legati alla (democristiana e filoatlantica?) “credenza di Roma e Dallas”, al punto che – come risulta dalle accurate statistiche diffuse dal “bollettino dei Santi Giovanni e Umberto” (Agnelli?) – “tutti coloro che occupavano i primi cinque livelli di ogni gerarchia” avevano soggiornato “sulle sacre palafitte”, per svolgervi un ritiro spirituale che funge da *conditio sine qua non* della loro brillante scalata carrieristica. Per di più, il mondo è stato devastato da una “guerra U.S. (ultima e santa)”; i magistrati complici del sistema sono “trist[i] e devot[i]”; e lo stesso Moneta fonda la propria violenza su un argomento teologico (“Dio è con me”). Tuttavia, già il parallelismo tra le urla di Moneta e il trillo di “oro e argento sopra il solenne bancone bancario, altare di marmo”, pare denunciare tra le righe che la religione imperante sia, in verità, quella del denaro (Volponi 1978, 317, 320, 438, 426, 435). Nel romanzo, inoltre, non mancano rimandi tendenzialmente positivi, per quanto straniati, al cristianesimo: come s’è detto, Mamerte – che anni prima aveva intessuto un intenso rapporto erotico con una suora – invoca il nome di Idelcdu come una preghiera, e vive continuamente nell’attesa della sua (messianica?) venuta; Roboamo è stato istruito all’apprezzamento di Dante da un ex prete (anch’egli esule e disertore); l’*explicit* del libro (su cui torneremo) è di chiara matrice eucaristica. Mi sembra dunque plausibile ipotizzare che la vicenda di Idelcdu segua un paradigma cristologico, dalla ‘prima’ morte all’enigmatica resurrezione, fino al possibile intervento nella battaglia contro il Nemico Moneta, che (secondo gli schemi interpretativi del nano) si configura come un sacrificio dell’agnello, come l’offerta della propria vita al fine di ottenere la salvezza di tutti.³² Inoltre, Idelcdu – che in una variante era un contadino (Volponi 2002, 2:730)³³ – eredita qualche tratto dei “santi appenninici”, venerati per la loro “bravura”, “bontà” e “follia” dal ‘marchigiano-tipo’, definito da Volponi come “religioso e piuttosto panteista”, invaso da “vecchi terrori contadini”, mosso sì da una “vocazione alla trascendenza”, ma verso un “assoluto” che è “siderale più che divino” (Volponi 1999, 103). Infine, non è da

32 L’aiuto di Idelcdu si pone in ideale antitesi alla conclusione di *Memoriale*, in cui Albino – che però in precedenza aveva ricevuto soccorso da un misterioso barcaiolo, proprio su un lago – comprende che nessuno potrà ormai arrivare in sua difesa.

33 Cfr. Volponi 1978, 433, dove Moneta si scaglia contro un ipotetico “ostinato contadino delle leghe rosse”.

escludere che nella gentilezza cristologica e nella creaturale fraternità francescana di Idelcditu – artista processato, condannato, perseguitato – agisca il ricordo dell'opera e della vita di Pasolini, caro amico e maestro di Volponi, ucciso soltanto tre anni prima l'uscita del *Pianeta*.³⁴

5. “*Desiderio*” e “*canto*”

Per Volponi, come s'è detto, l'allontanamento dell'uomo dalla natura è soprattutto un fenomeno novecentesco; tuttavia, egli sembra talvolta retrodattarlo, scorgendone i prodromi già nella crisi del paganesimo di fronte all'irrompere del cristianesimo, se non addirittura negli albori della civiltà occidentale (e del suo relativo disagio). A un dato momento storico, sarebbe avvenuto “un taglio immenso, un grande svisceramento”, coincidente con la morte del “Dio Pan”; l'animale, allora, avrebbe cominciato ad apparire “del tutto diverso dall'immagine di Dio”, e quindi tendenzialmente “diabolico, coperto di orridi peli, e soprattutto della coda”: una coda che, tra l'altro, è trasparente figura dell’“organo” sessuale “maschile”, spesso simboleggiato da “animali rapidi, guizzanti, [...] duri, irrequieti, robusti”. Di conseguenza, si è arrivati ad asservire l'animale, a trasformarlo in “un ostaggio, uno schiavo” soggetto alla propria “superiorità”, in un “testimone” della propria “capacità di controllo e di dominio”. Se la “natura è stata stravolta”, gli uomini starebbero, così, condannando anche se stessi “a seguirne la fine”, perché “mutandola si stanno essi stessi mutando” (Volponi 1999, 160-1, 165, 168, 176): nel *Pianeta*, d'altronde, Moneta rappresenta proprio “l'uomo alla fine dell'uomo”, l’“uomo che ha snaturato e lasciato l'uomo” (Volponi 1978, 437-8). Al contrario, il poeta può entrare in contatto con l'animale interiorizzato da ognuno di noi – con la sua “voracità, il lampeggiare dei suoi occhi, il fremere del suo muso” –, cioè con l'energia del proprio Es. Il poeta, inoltre, si incanterà “davanti a una collina come davanti a un passero”, ma non “per smemorarsi o sparire nella natura”; ad essere “regressivi” e “nostalgici”, anzi, sarebbero coloro che tengono il più lontano possibile la

34 In una poesia scritta da Volponi proprio in ricordo di Pasolini, si parla di “compiacente / confortevole comunanza”, di “fraternale menzione: / non assoluzione, grazia” (Volponi 2001, 344). Oltre al già menzionato *Uccellacci e uccellini* e al *Vangelo secondo Matteo*, si rammenti un titolo come *L'usignolo della Chiesa Cattolica*.

“natura selvaggia”, relegandola al “solito spettacolo esotico” ed “estraneo”, a una *wilderness* “confezionata” in “dispense” e “flaconi” a buon mercato, in documentari televisivi da tarda serata sugli “orsi che pescano i salmoni”. Noi vivremo, pertanto, in un sistema socio-economico che “abbatte” tanto le “foreste” vergini quanto quelle della “fantasia, della voglia, della fioritura del desiderio, del canto, del rinnovamento all’interno, nell’animo degli uomini” (Volponi 1999, 163, 166-7).

Come si vede, “fantasia” e “voglia”, “desiderio” e “canto” (a specificazione di “foreste”) sono contigui, affini, strettamente e chiasticamente intrecciati. Non a caso, uno dei titoli provvisori del *Pianeta* era *Il desiderio di Epistola*: questa scimmia irruente e iperdotata rappresenta, cioè, la prorompente vitalità di una pulsione erotica istintuale. E sarà pure significativo, allora, che Mamerte leghi “teneramente” nei propri pensieri “l’imitatore a Epistola”; Idelcdu, d’altronde, è un uomo buono anche perché imita gli animali, li rispetta ed è loro amico. Se questa equazione Desiderio : Epistola = Canto : Idelcdu è convincente, diventa ancora più interessante il fatto che l’imitatore si accosti al babbuino e vi collabori, mantenendo però un qualche “distacco”, come a indicare l’impossibilità o la contrarietà a “sciogliersi” totalmente nella “pura animalità” (Bellia 2018, 282). Inoltre, in un’ottica di ‘giustizia poetica’, bisogna rilevare come nella conclusione dell’opera muoiano tanto il ‘cattivo’ Moneta, quanto Epistola: in questo modo, tramonterebbero sia il “potere” sia il suo “doppio bestiale” (Zublena 2015, 463);³⁵ non è del tutto certo, invece, che la scomparsa di Idelcdu coincida con la sua morte definitiva. Fuor di metafora, il desiderio non va né represso, né degradato consumisticamente, né sfrenato senza alcun limite;³⁶ la “spinta animale” deve essere “guidata, riconosciuta dagli intenti coscienti” (Zinato 1999, 14) e riconciliata con l’uomo, grazie alla poesia e a una scienza finalmente affrancata dagli interessi del capitale. Volponi (ponendosi sulla scia della scuola di Francoforte) propugna, perciò, un “sistema più aperto sulla realtà di quanto non sia il sistema della ragione”, una “chiara fantasia” (Volponi e Leonetti 1995, 41), una “razionalità diversa”, che oggi può sembrare irrazionale, mentre va anzitutto interpretata come “critica” dell’attuale razionalismo “burocratic[o]” (Porta 1978). C’è, insomma, un “nesso forte” (Fichera 2013) fra poesia, natura e animale, non istituito dal solo Volponi, bensì già attestato in

35 Il riferimento è a Derrida.

36 Sul “furore giovanile” e lo “smodato desiderio” di Epistola, cfr. Volponi 1978, 288-9.

Schiller (1996, 31), secondo cui “i poeti sono ovunque, e per definizione, conservatori della natura”.³⁷

Tali riflessioni volponiane, suffragate dal nome di Schiller, sono fruttuosamente confrontabili con alcune celebri pagine di *Eros e civiltà*: anche secondo Marcuse (2001, 183-5), lo sforzo di prefigurare una “cultura al di là del principio di prestazione” è, per certi versi, “irragionevole”, poiché tenta di oltrepassare l'equivalenza tra ragione e “costrizione”, “repressione degli istinti”, stigmatizzazione del “pernicioso” mondo dei “sensi”. Questo dominio è, però, stato contestato dalla “fantasia (immaginazione)”, che avrebbe protetto le “aspirazioni a una realizzazione integrale dell'uomo e della natura”, conservandole nel “folclore e nelle favole, nella letteratura e nell'arte”. Mentre Prometeo sarebbe “l'eroe civilizzatore della fatica, della produttività e del progresso”, le figure archetipiche di un opposto “principio di realtà” sarebbero rintracciabili nei dionisiaci Orfeo e Narciso.³⁸ Essi, infatti, delineano uno scenario di “gioia” e “compimento: la voce che non comanda ma canta” (non Moneta, ma Idelcdu); il “gesto che offre e riceve” (come nell'*explicit* eucaristico-comunista del *Pianeta*); la “liberazione dal tempo”, che “unisce l'uomo al dio” e alla “natura” (nel *Pianeta*, il tempo non è umanamente misurabile, e pare arrestarsi dopo la sconfitta di Moneta); la fondazione di un nuovo ordine, baudelairianamente libero dal peccato originale. Ne emerge il quadro di un “mondo che non va dominato e controllato”, bensì “liberato” (*Liberare l'animale* era un titolo provvisorio di *Corporale*), redimendo il “piacere”, la sensualità, il gioco, e sciogliendo i freni dell'“Eros”. Pertanto, le immagini legate a Orfeo e Narciso sono “essenzialmente irreali” e “poetiche”, votate (proprio come *Il pianeta*) non a riprodurre mimeticamente e confermare, bensì a contestare e distruggere l'attuale realtà “non-erotica”: il canto orfico riconcilia gli animali tra loro e con l'uomo, emancipando anche la

37 Cfr. Volponi 2001, 385: “Sono comunista per spirito di conservazione. / Ripeto spesso a me stesso questo verso di Pasolini”.

38 Una simile concezione pare condivisa da Volponi nella poesia *Intinto*, in cui è appunto menzionato Prometeo (Volponi 2001, 396). Nel *Pianeta*, invece, “Prometeo” è uno dei tanti soprannomi di Mamerte, dovuto alla sua padronanza del fuoco, che però viene spesso e volentieri adoperata per distruggere le superstiti vestigia antropiche. In *Detto dei passeri*, infine, dietro al divino *trickster*, stavolta connotato positivamente, sembra nascondersi una controfigura autoriale: “Aquila nell'industria è anche colui / che [...] mangia il fegato / di Prometeo incatenato, / onesto dirigente dalla cultura stessa fregato, / dall'ardimento di sottrarre il fuoco” (Ibid.: 316).

natura da “oppressione, crudeltà e dolore”; l’Eros “risveglia” le “potenzialità” latenti nella materia “organica e inorganica”. Tutti gli esseri, “animati e inanimati”, diventano, così, “liberi” di “non essere altro che quello che sono”; il loro *telos* viene a coincidere con l’“esserci” e con l’“esistere” (Marcuse 2001, 185, 187-9). È difficile, allora, non pensare al protagonismo metamorfico, all’esuberante autonomia performativa della *natura* dinamicamente *naturans*³⁹ del *Pianeta*, e al proposito finale dei protagonisti di pervenire alla “mancanza vera, pulita, di qualsiasi intenzione”, di ogni “ragione che non si esaurisse liberamente in se stessa, cioè nell’esistere” (Volponi 1978, 442).

Quanto al “narcisismo”, Marcuse (2001, 191) ribalta l’accezione comune, che ne fa un sinonimo di “isolamento egotistico”, se non di “autoerotismo immaturo”. Nella psicologia freudiana, difatti, il narcisismo primario costituisce una fase precedente al “rapporto antagonistico” tra “Io e realtà esterna”, considerato adulto e “normale”; in altri termini, prima di distinguere, di staccare il sé dal resto del mondo, l’Io abbraccia e include tutto ciò che percepisce, in una “connessione inseparabile” che potrà poi riemergere come “senso oceanico”, come impressione di un’“estensione senza limiti”, fino all’“identità con l’universo” (Ibid.: 190-1, con varie citazioni dal freudiano *Disagio della civiltà*). Sublimando in modo non più repressivo, bensì espansivo la “carica libidica” e corporea dell’Io, diverrebbe possibile “generare un ordine esistenziale comprensivo”, basato sull’“affinità fondamentale” tra gli esseri, sul “rifiuto” della “separazione”, sul superamento dell’“opposizione tra uomo e natura, soggetto e oggetto”. Tale “riunione” di ciò che finora è stato allontanato permetterebbe di far coincidere la “realizzazione dell’uomo” con quella di “alberi”, “ruscelli” e “animali”, non più sottoposti a “violenza”, bensì “amati e curati”, pacificati “non con la forza ma col canto” (Ibid.: 191, 188, 192). Non siamo distanti dal ‘paradigma confusivo’ di certo pensiero ecologico (cfr. Scaffai 2017, 16-7), a cui sembrano accostarsi (seppure dialetticamente) anche alcuni passi del *Pianeta*; in fondo, i protagonisti superstiti (tre esemplari maschi di specie diverse, posti all’alba di un nuovo mondo o piuttosto sull’orlo dell’estinzione?) paiono realizzare alla lettera un celebre motto di Donna Haraway (2016): “make kin, not babies”. Ma è l’intero impianto del libro a privilegiare una sconvolgente relazionalità (fatta di alleanze inter-specifiche) a un più tradizionale approccio familistico (fondato su sangui-

39 L’allusione va ovviamente alla filosofia di Spinoza (influyente anche su Leopardi). Cfr. Barad 2017.

nari legami di sangue), a puntare sull'*Unheimliche* piuttosto che sul 'familiare', sulla rigenerazione piuttosto che sulla 'riproduzione'.

Per Marcuse (2001, 93), d'altronde, il paradigma orfico-narcissico "protesta contro l'ordine repressivo della sessualità procreativa": non per nulla, Idelcdu è costretto a sottoporsi ad "accertamenti psicologici, analisi mediche, confronto dei segni zodiacali, verifica delle buste paga, prove" di durata, prima di potersi apparare in una "cabina sessuale isolata" alla quale le coppie hanno "diritto per un certo numero di ore alla settimana" (Volponi 1978, 332). Viene, così, mostrato come la sessualità sia accuratamente "programmata" e "imbragata" dai "poteri totalitari", incanalata a "scopi riproduttivi come qualsiasi altra parte della catena di montaggio" (Forni 1995, 120) (catena che, si rammenti, Mamerte e Roboamo fanno addirittura esplodere). Infine, l'"intima connessione tra piacere, sensualità, bellezza, verità, arte e libertà", tra "canto", "gioco" e "contemplazione", spinge Marcuse (2001, 193-4, 213-5) a occuparsi della "dimensione estetica", concepita come "conciliazione" tra principio del piacere e principio di realtà, "sensi e intelletto". Affinché possa sorgere una nuova, migliore civiltà, sono ugualmente necessari la "degradazione" delle "facoltà 'superiori'", cioè l'abbassamento di una ragione esaltata fino alla "tirannide", e l'"autosublimazione della sensualità", ossia l'innalzamento delle "facoltà 'inferiori'", pienamente riabilite e, dunque, "passibili di cultura": solo grazie a questa "unione" uomo e natura potranno finalmente armonizzarsi.

6. *Lingua e corpo*

Le teorizzazioni marcusiane appena illustrate implicano una serie di polarità e tensioni che, in effetti, innervano l'opera volponiana. Mamerte, per esempio, paragona la propria ricca attività intellettuale – con cui abitualmente viene giustificata la pretesa superiorità dei *sapiens* – alle incessanti emissioni diarroiche dell'oca; ma già l'io di *Corporale*, secondo Ferretti (1972, 70-1), avvertiva la "precarietà e inutilità dei 'pensieri', la loro impotenza a 'liberare l'uomo'", in quanto "schemi di questa società". Solo dai 'sensi' e dalla 'sensualità' dell'uomo può nascere un nuovo 'forte pensiero'. Anche a questo si ricollega la contro-*Bildung* del nano, il suo "divenire-animale deleuziano" (Raveggi 2015, 251),⁴⁰ la sua

40 Oltre a quello di Deleuze, in relazione agli *animal studies* vengono qui fatti i nomi di Agamben ed Esposito.

aspirazione a immergersi nella dimensione biologica della vita e a non definirsi più in opposizione ai propri compagni di avventura. Pur parlando, infatti, si dice ben diverso dagli uomini al seguito di Moneta; anzi, dialogando con Ro-boamo, assicura: “sono come voi, [...] con voi...; ma l’oca è oca e tu sei elefante. Vuoi tagliarmi l’ultimo pezzo di lingua?”; per poi ribadire: “sono più animale di voi!”. A questa orgogliosa dichiarazione, il saggio pachiderma risponde, però, ridendo: “Va bene, va bene... Guarda solo di non volerlo essere in modo diverso dal nostro” (Volponi 1978, 411-2).

Tali scambi di battute, oltre a testimoniare una certa oscillazione tra ‘paradigma distintivo’ e ‘paradigma confusivo’, rivelano che una delle questioni centrali del libro risiede nel valore da attribuire al linguaggio umano. Quanto si è visto a proposito di Idelcditu va, infatti, corretto con la lettura di altri episodi, a cominciare dall’“idillio” a-verbale e “radicalmente antiromantico” (Mobili 2007, 130) tra Mamerte e una suora-infermiera di Kanton (dedita, peraltro, a una devota “adorazione dell’uccello”) (Volponi 1978, 302). La comunicazione tra i due personaggi avviene esclusivamente tramite “scambi scatologici”, peli, gocce di umori, secrezioni varie, cioè tramite un codice ‘creaturale’, in cui si realizza la “coincidenza di corpo e segno” (Mobili 2007, 130). Tale “abbassamento” carnale, tale “figurazione grottesca” dell’amore e dell’eros garantirebbero, “come in Beckett”, un “residuo d’innocenza”, proprio perché affrancati dalle parole e dai moduli “stereotipat[i] ed inautentic[i]” che esse veicolerebbero (Inglese 2008, 354). Tuttavia, al momento del commiato, la suora regala a Mamerte una poesia, dunque un testo che esalta al massimo grado le potenzialità creative e formalizzanti del linguaggio, sebbene sia scritto in un idioma a lui incomprensibile. Inoltre, l’intera vicenda ci viene narrata in analessi, seguendo i nostalgici ricordi del nano: si tratta, perciò, di un “esercizio di *memoria* – gesto per nulla carnale, ma anzi assolutamente cerebrale e linguistico” (Mobili 2007, 130).

Un altro episodio rilevante riguarda la lettera che Mamerte trova sul corpo di un nemico, un “biondo aviatore liberal” schiantatosi a terra a bordo di un razzo, conservandola poi di nascosto come un “messaggio” importante, da consegnare a “qualche Idelcditu” auspicabilmente “incontrato” lungo il cammino. È interessante, allora, che nel finale questa necessità e questa attesa vengano esplicitamente rinnegate (“cercava di non cercare”), al punto che il nano strappa la lettera (seppure a fatica) senza leggerla, anzi senza nemmeno aprirla, liberandosi così da ogni “rimpianto” umano: “– E perché? [...] Aspettiamo messaggi? Raccolse la busta e tentò di lacerarla. Dovette adoperare e applicare

tutta la propria forza e bravura contro la resistenza dell'oggetto [...]: la busta si gonfiava o si ritirava [...]. Mamerte fece ricorso più volte alla convinzione di dovere compiere quel fatto [...]. Alla fine non mostrò alcun rimorso” (Volponi 1978, 343, 327, 442, 450). Il cenno a “qualche Idelcditu” non è affatto casuale, dato che i rapporti tra l'imitatore e i protagonisti animali, per quanto amichevoli, non sono semplici, soprattutto se messi in triangolazione con i dubbi e le speranze del nano. Mamerte, infatti, a un certo punto teme erroneamente che il “nemico universale” individuato dai compagni sia proprio Idelcditu, e in più occasioni si chiede se avrebbe abbandonato o meno il gruppo, avendo a disposizione una compagnia umana; d'altra parte, come accennato, Epistola tentenna a lungo sull'opportunità di accogliere l'imitatore nella propria schiera. A questo riguardo, va evidenziato che la scimmia, capo della spedizione, è “del tutto digiuna sia di lettere che di calcolo” (Raboni 1979, 8938), così che il suo nome, allusivo di una nobile tradizione classica e rinascimentale, sarebbe antifrastico, cioè leggibile come “riferimento – ironico – alla sua totale estraneità al linguaggio verbale”, e dunque alla sua viscerale “pulsionalità” (Zublena 2015, 463)⁴¹ e alla sua “esasperazione del codice gestuale”, vista come ricerca di “vie di comunicazione” alternative a una “parola” ormai corrotta dal “mondo capitalista” (Marchionne Picchione e Piccione 1980, 82).

La scena più importante, però, è senza dubbio quella dell'*explicit*, in cui Mamerte – con mani ormai tramutate in zoccoli – rinuncia al proprio segreto, fino allora gelosamente custodito, condividendo con i superstiti Roboamo e Plan Calcule l'effetto personale a cui era più legato, ovvero la poesia donatagli dalla suora. I tre, così, mangiano il foglio di riso su cui è vergato il testo, interessandosi solo al valore nutritivo del suo supporto fisico; insieme alla nefasta “proprietà privata”, in questo gesto di distribuzione comunista sembrerebbe “estinta” pure l'idea di “formalizzazione estetica a vantaggio del ‘bene comune’” (Zinato 1998, 1313). Ciò che conta, insomma, è la “materialità della parola che da consolatoria e nostalgica si fa utile cibo” (Forni 1995, 119); una volta raggiunto lo stato del puro e semplice “esistere”, della “totalità, integra e presente, dell'esistenza” (Volponi 1978, 442), priva di ordinamenti e gerarchie, si avrebbe una salutare e “totale negazione dei valori della civiltà” (Zinato 1998, 1313). Data tale rinuncia “definitiva e irrevocabile”, il libro deve necessa-

41 Cfr. Volponi 1978, 288: “Epistola come pistola e pistola come [...] quel prepotente e sproporzionato organo sessuale”.

riamente finire, poiché il seguito “non potrà più essere narrato nei termini di un linguaggio umano” (Mussgnug 2003, 27) (anche se non vi è alcun narratore omo-/auto-diegetico). Dopo non c’è nulla di raccontabile, o forse non c’è proprio nulla: a rimanere fuori del romanzo potrebbe essere il regno dell’utopia, ma anche quello della desertica scomparsa di “ogni senso” (Colonna 1995, 103); d’altronde, in un’altra prosa volponiana si dichiara che le “ultime battaglie e la fine non sono mai state descritte” (Volponi 1999, 194).

Eppure, come anticipato, la scena in cui si metterebbe in atto il rinnegamento della lingua e della civiltà è paradossalmente modellata su un fortissimo modello culturale, quello dell’eucarestia cristiana, come a dimostrare l’“impossibilità costitutiva” (Mobili 2007, 128) di un rigetto completo; similmente, l’intero libro, pur con tutte le sue “prospettive antiletterarie” o anti-intellettuali, si regge sul “mito letterario dell’apocalisse”, confermando l’“impossibilità di una ripresa da zero”, di una vera e propria *tabula rasa*, e l’ambivalente rapporto di “odio-amore” nei confronti del “passato” (Marchionne Picchione e Picchione 1980, 82-3). Un’ulteriore dimostrazione è data da Roboamo, che rifiuta sì il “ridicolo” delle esibizioni, ma rimane pur sempre un elefante parlante, anzi un coltissimo dantista: se giustamente resiste all’ammaestramento umano (già emblemizzato nell’“oltraggio [...] che era stato commesso contro di lui e tutta la elefantinità” con l’adamitica e iniqua “imposizione del nome”) (Volponi 1978, 411, 292), cioè a una totale colonizzazione dell’Inconscio, non per questo rinuncia a declamare alcune esatte terzine incatenate.

Insomma, se in apparenza la “tenzone tra corpo e linguaggio” si conclude con un’icastica “fagocitazione” del secondo nel primo (Mobili 2007, 132), la questione si rivela invero più complessa e aperta. Già il Mamerte scolaro diffidava di una “scrittura” avvertita come “più compatta del pavimento”, anzi era terrorizzato dalla sua bidimensionale simbolicità (“non può nemmeno essere bagnata, o morsicata come un cuscino”) (Volponi 1978, 358). Il potere del linguaggio (a maggior ragione di quello scritto) risiede, infatti, nella sua capacità di distanziamento e astrazione rispetto alla fisicità di oggetti ed esperienze, nel *débrayage* dall’*hic et nunc*, a favore di un’ampia trasmissibilità spazio-temporale del messaggio. Portando fino in fondo il ragionamento, si potrebbe ipotizzare che tale “rinvio ad un altrove” (Inglese 2008, 355), tale scissione fondativa tra significante e significato sia in qualche modo comparabile alla strutturale allegoricità di Moneta (denunciata, però, in un romanzo fondato sull’allegorismo!), cioè al denaro come equivalente universale, come segno vuoto che sta

per qualunque altra cosa; al valore di scambio contrapposto al valore d'uso; alla speculazione borsistica come ipostatizzazione dell'irrealtà. È rivelatore, allora, che il governatore imprechi contro un "contadino ribelle! Un negatore della civiltà, un barbaro, un materialista, un comunista", e specularmente che Mamerte gli rimproveri la sua innaturale artificialità di oro tesaurizzato e di "merda moneta", ben distinti dall'"oro metallo utile per i denti" e dal fertile "concime". In opposizione alla volatilità della finanza, i protagonisti si ripropongono non di "spender[e]" la "moneta", bensì di "fonderla" e "liquefarla" (Volponi 1978, 434, 438, 429), così come nelle *Mosche* si auspica di ridurla a "non significare più niente, nient'altro che la sua patacca rotonda" (Volponi 1989, 186). Similmente, nei vari episodi di tensione all'a-verbalità sopra ricordati (Epistola, la suora ecc.), si adotta una sorta di "scrittura organica" priva di mediazioni, data la "totale e prelinguistica coincidenza di codice e referente" (Colonna 1995, 99), di "parola e materia", anzi di "escremento e linguaggio" (Mobili 2007, 125).⁴² Secondo Mobili, oltre all'innegabile "piacere" provocato dalla carnevalesca detronizzazione del "razionale", gettato nell'"infimo regno" delle "deiezioni", si avrebbe qui una riemersione di ciò che Kristeva chiamava l'"abbietto", ossia di quell'"oscura dimensione di fluidi corporei" che, per Lacan, afferirebbe al Reale, a quanto precede l'ordinamento simbolico e linguistico. Tuttavia, alla "morte del linguaggio" celebrata nell'*explicit*, a quell'eclatante "logofagia", rischia di non sopravvivere "niente".

A ben vedere, perciò, la ricchezza del *Pianeta* sta nella sua "fluttuazione" tra esaltazione dell'"escremento" a detrimento di "mente e linguaggio", da un lato, e "celebrazione" delle "possibilità liriche e demiurgiche" di una parola rinnovata dal contatto con la corporeità, dall'altro: anzi, accettare questo "dissidio" e questo "conflitto" senza risolverli univocamente costituirebbe un "gesto" estremamente "vitale". Volponi, così, si proporrebbe di superare ogni netta dicotomia tra "mente e materia", lasciando intravedere la possibilità di un uso rinnovato e creativo del linguaggio (Mobili 2007, 123, 125, 134). Il punto centrale è, dunque, la contraddizione tra la stigmatizzazione di un *logos* che avrebbe lacerato l'unità della biosfera, creando fratture dentro e fuori di noi,

⁴² A questo proposito, va ricordato che, in una spettrale città sotterranea, Mamerte assiste a una rabelaisiana materializzazione dei suoni: "la volta che volle provare a gridare, il suono della sua voce schizzò via come un sasso. I pezzi delle sue canzoni volavano via in formazione" (Volponi 1978, 385).

e l'esplorazione delle potenzialità ludiche, poetiche e rigeneratrici della lingua: forzando e semplificando un poco, è proprio questa la tensione tra Epistola e Idelcditu. Se, per Volponi, il mondo non è certo postmodernamente ricondotto a una combinazione di codici, l'affrancamento totale dal linguaggio rimane una meta asintotica, impossibile da raggiungere. Di conseguenza, la scena eucaristica sopra evocata, piuttosto che la condanna definitiva della civiltà umana, potrebbe rappresentare la sua necessaria "ricongiunzione con la materialità dell'esistenza" e il "recupero" di un suo "valore d'uso comunitario" (Zinato 1998, 1318).⁴³ Invece che essere distrutta, la cultura sarebbe 'comunicata' e assimilata, "metabolizzata" come un "nutrimento" energizzante (Carlino 1995, 63; cfr. Bellia 2018, 282-3), incorporata nell'esistenza, e sarebbe finalmente messa in comunione, distribuita equamente in base alle necessità collettive. In fondo, si realizzerebbero così appieno (seppure in modo irricognoscibile) i propositi divulgativi di Idelcditu (oltre che di Schiller, Marcuse, Fortini ecc.):⁴⁴ è per questo che la sua morte nella nuova società eco-comunista non è affatto sicura (l'imitatore, d'altronde, ha già dimostrato una volta di saper 'risorgere'). La scelta di porre in bocca a Roboamo la citazione dell'*incipit* del *Purgatorio* potrebbe, pertanto, valere come obliqua sintesi delle riflessioni appena sviluppate, sebbene il doveroso rito di 'purgazione' non possa non assumere, nel *Pianeta*, un significato anche scatologico: "e canterò di quel secondo regno / dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno. / Ma qui la morta poesia resurga" (Volponi 1978, 373).

7. "Una scrittura della materialità". Stile e temi

In *Corporale*, l'io prefigura un avvenire in cui ognuno dovrà "mutare" i propri "pensieri" e la propria "natura", dunque anche il proprio "diario" (Volponi 1974, 736); anzi, più avanti nel romanzo, precisa che continuerà sì a scrivere finché gli sarà concesso, ma "non per fare un diario: anche perché il diario interessante sarebbe dopo: quello impossibile. Sarà davvero impos-

43 Per Leopardi, d'altronde, la parola dava corpo e fisicità alle idee.

44 Reputo perciò troppo *tranchante* la seguente affermazione del pur ottimo saggio di Pischetta (2004, 290): "nel doppio percorso di Zuppa e dell'Imitatore, Volponi emblemizza un'alternativa assoluta".

sibile assistere e scrivere: occorrerà manovrare occhi, lingua, mani, dentro la fusione” (Ibid.: 936). In un certo senso, *Il pianeta* accetta la sfida di tale impossibilità e cerca di superare operativamente le contraddizioni esaminate nel precedente paragrafo attraverso la “messa a punto di una scrittura della materialità” (Cataldi 1997, 16). In altri termini, Volponi raggiunge una “rinovata vitalità” e una sorprendente espansione di “orizzonti espressivi” per mezzo della “somatizzazione del linguaggio”, causata dall’incontro – fatto di mimesi e trasfigurazione, “controllo e anarchia” – tra lingua e corpo, dall’“alleanza di parola ed escremento” (Mobili 2007, 123, 126). Come affermato da Morante in una lettera a Volponi del 3 marzo 1974, il tutto-pieno del “Caos è il contrario della Bomba, la quale ovviamente fa ordine e pulisce tutto di tutto” (Volponi 2002, 1:1160); anche per questo, Volponi propende per una soluzione plurilinguistica e pluristilistica, “getta insieme e mescola [...] elementi della tradizione colta e della cultura di massa” (Zinato 1992, 29), in una paratassi tanto sintattica quanto ideologico-ecologica. In questo organismo in “perpetua metamorfosi” (Zinato 1998, 1309), il comico si compenetra al tragico, l’ironia convive con il raccapriccio, l’insulto volgare e le “iperboli colorate alla brava” (Pischedda 2004, 296)⁴⁵ con l’accensione poetica: un po’ come accade ai quattro protagonisti, il registro alto è costretto a condividere il cammino con quello basso, tra scarti e cozzi, momenti di insofferenza reciproca e altri di gioiosa mescidazione.⁴⁶ Come intuito da Bollati, gli “scoppi d’ira”, i labirintici “incubi della materia infetta” e le “invettive di sconvolgente violenza” sono sì sorretti dall’“elementarità millenaristica” del dettato, dalla sua “follia” e “disperazione”, ma sono altresì “assistiti da alta sapienza letteraria” e da una raffinatissima “cultura figurativa” (Ibid.: 2:754; cfr. Cesari 1991, 165). Anzi, se innegabilmente nel romanzo “domina il grottesco”, è anche vero che vi persiste un “sublime residuo” che, pur dovendo “lacerarsi contro l’accumulo devastante” (e devastato), si ostina a salvaguardare e riproporre l’utopica luminosità della “Speranza” (Zinato 1992, 28).

45 Lo studioso analizza, tra l’altro, quei “veri equilibrismi stilistici” in cui un “vocabolario liricamente prezioso” converge su “immagini sconce”, dando esiti quali “gocce d’orina rilucenti” e “madreperla di sperma” (Ibid.: 301).

46 Va ricordato che, a un certo stadio redazionale, il nano, denominato Fioretto (o Sanguinello), parlava un romanesco ‘pasoliniano’; è possibile, allora, che la direzione variantistica seguita dall’autore intenda espungere il rischio di cedere a una creaturalità populista-borgatara (Volponi 2002, 2:731).

In effetti, l'“accumulo caotico del periodare”, talvolta rafforzato da una deformazione espressionista, oltre a supportare la requisitoria di Mamerte, potrebbe configurarsi come il “corrispettivo retorico” di una “disarmonia” anti-rinascimentale e anti-idillica (Rocchi 2004, 272), di una terra desolata e di un pianeta mostruosamente infetto, devastato da esplosioni, terremoti, calamità. Tuttavia, la distruzione dell'ordine vigente ha un valore ambivalente, dato che Volponi ha sempre cercato di rompere la realtà, piuttosto che confermarla, di scalfire lo *status quo* come “blocco di senso compatto” e “granitico”: quelle liste disordinate e squilibrate potrebbero allora costituire, insieme alle metafore, le “armi” del “poeta”, i mezzi con cui stabilire un contatto con la “natura” e l'“animale” interiorizzati. Quei “piccoli smottamenti linguistici”, così, alluderebbero e ci preparerebbero a ben altri crolli, valendo come strumenti “apocalittic[i]”, che stravolgono le norme stilistico-testuali dando nello stesso tempo vivacità e nuova organizzazione ai “detriti” lasciati da tale deflagrazione (Fichera 2013). L'enumerazione caotica, inoltre, mi sembra rispecchiare il tentativo dei protagonisti di rendere ‘ecumenico’, di trasformare in *oikos*, quell'ammasso di macerie, di residui organici e inorganici, quell'affastellamento di orlandiani oggetti desueti e antifunzionali; di rifondare una società migliore su inedite prossimità, collaborazioni inusuali, contaminazioni e assemblaggi stupefacenti, su un'eguaglianza priva di vertici e capi assoluti.

Fin dalla prima pagina del romanzo, inoltre, emerge lo straniamento connesso a un punto di vista non (sempre né totalmente) antropocentrico: “ogni cosa intorno, vegetale o minerale” (Volponi 1978, 283). Ciò risulta subito evidentissimo nella “vertiginosa analessi” (Scaffai 2017, 205) su uno straordinario leccio, un “prodigio vegetale” (Volponi 1978, 284) la cui esistenza plurisecolare viene rapidamente ripercorsa adottando una focalizzazione e una temporalità non-umane. Le singole biografie e addirittura il destino della nostra specie vengono trascesi da una più ampia vicenda di vite e morti, disfacimento e rigenerazione: il seme di quell'albero, difatti, era stato piantato da una nobildonna appestata e ‘concimato’ con bacilli, sperma, vomito, sputi. Tale straniamento, oltre a veicolare la sensazione di un mondo così mutato da essere irriconoscibile,⁴⁷ traduce in procedimento letterario il prospettivismo insito nell'idea di *Umwelt*, nella constatazione che ogni membro della biosfera “può immagina-

47 Cfr. Ibid.: 371 (“sembrò distintamente a ciascuno dei quattro che tutto il loro universo fosse ruotato”).

re e abitare” un medesimo “spazio comune in base a distinte categorie sentimentali, culturali, assiologiche” (Scaffai 2017, 155). Il narratore, quindi, alterna i differenti punti di vista dei quattro personaggi: pur privilegiando nettamente quelli di Mamerte e Roboamo, si registrano degli interessanti tentativi di entrare nella mente della scimmia e persino dell’oca; è rivelatore, per esempio, che Epistola acconsenta a mandare in perlustrazione il nano, a lasciarlo “partire per quei duri giri senza senso o il cui senso non appariva certo a lui” (con una *correctio* limitativa pienamente ‘ecologica’). Anzi, pure gli esseri inanimati sembrano qui dotati di *agency* e intenzionalità: “le lune per potere risaltare si erano spalmate lungo il cerchio e sul mento una crema verdastra”.

Nel romanzo, poi, troviamo scene di questo tenore: “Epistola [...] aveva iniziato a masturbarsi [...]. Il getto del suo seme ottenne sulla cenere l’effetto degli altri liquidi e la scimmia si chinò a nutrirsi della nuova poltiglia”; “[Mamerte] tracannò altri alcolici [...], si arrestò contro il culone di Roboamo e prima di abbandonarsi alla digestione e al sonno sospirò: – Oh! immortalità selvaggia. Si accamparono disordinatamente in preda all’alcool, alla nausea e alla diarrea [...]. Defecavano dappertutto senza ritegno, sulle cose stesse che ancora mangiavano o bevevano” (Volponi 1978, 414, 300, 341, 342).⁴⁸ Sulla pagina, cioè, si accampano ‘senza ritegno’ tutte quelle azioni elementari, quelle esigenze biologiche (dormire, mangiare, urinare, eiaculare ecc.) tradizionalmente censurate, o al massimo evocate con allusioni e perifrasi, dal *novel* borghese di buone maniere: “il sesso, gli escrementi, [...] la fame, la sete, il freddo, la stanchezza, sono i modi in cui i quattro eroi interagiscono col mondo” (Zinato 1998, 1309). Si intende, così, “sovertire la logica convenzionale delle funzioni corporee” (Mobili 2007, 128) e la relativa gerarchia dei sensi, dando nuova dignità alla dimensione estetica, alla ricchezza delle percezioni fisiche:⁴⁹ non per nulla, Mamerte, avendo la vista compromessa – vista che è, forse, il più sublimante e distanziante tra i sensi, tanto da essere linguisticamente associato alla conoscenza razionale (*ιδέα*, *ιδεῖν*, *οἶδα*) –, sviluppa e acuisce tatto, gusto, olfatto.⁵⁰ Grande importanza è

48 La citazione da Leopardi (“immortalità selvaggia”) è posta anche in esergo al volume; ed è pienamente leopardiana la stigmatizzazione della barbarica ‘snaturatezza’ della civiltà contemporanea.

49 Sull’utilizzo non-simbolista della sinestesia, cfr. Pischetta 2004, 298-9.

50 Cfr. Volponi 1978, 286, 296-7, 412, 443 (non sempre riferite al solo Mamerte): “la pioggia confonde la vista, ma in compenso accresce l’olfatto”; “batté con le nocche, ma non ottenne alcuna risonanza. Passò allora la lingua a più riprese per trovare almeno un sapore che lo

poi accordata alla “merda”, che da “scarto”, da rifiuto per antonomasia, viene innalzata a utilissima e preziosa “materia polifunzionale” (Colonna 1995, 93; cfr. Marchionne Picchione e Picchione 1980, 75-6). Non si tratta soltanto di esporre quanto l’“estetica classica” bollava come “brutt[o]” e “oscen[o]”: da un lato, infatti, la metafora digestiva e organicista regge l’intero libro (un pianeta irritato come un intestino, a causa della bulimia neocapitalistica, e dunque bisognoso di un più equilibrato metabolismo socio-ecologico); dall’altro, questa “liturgia della merda” rappresenta il “cuore ideologico del romanzo” e si riallaccia (forse consapevolmente) all’interpretazione bachtiniana di Rabelais, in cui il “basso corporeo” costituisce il polo “positivo”, vivificante e collettivo, poiché connesso con l’“universalità” e l’“unità del popolo” (Zublena 2015, 472-3).

Nel ribaltamento carnevalesco, si sa, all’innalzamento del basso corrisponde un abbassamento dell’alto: Volponi, infatti, parodizza nel *Pianeta* i linguaggi ufficiali della burocrazia, del potere, del *management* e della finanza (mentre a proposito del “lessico sindacale” e di quello “astrattamente ideologico del partito” la “condanna” non è ugualmente “assoluta”) (Ibid.: 469). Il linguaggio è ideologia (come ribadito dalla Neoavanguardia) e l’in-segnamento è trasmissione di una certa semiotica, di una ben determinata assiologia: per questo i protagonisti si imbattono in una scuola abbandonata, posta accanto a una fabbrica ipogea e dominata da un grande ritratto, violentemente minaccioso nonostante il sorriso. Mamerte, in più, percepisce che in quel luogo “qualcosa di molto importante per tutti dovesse essersi distorta e perduta. Quale verità? Le scuole poi gli avevano sempre messo paura”. Se le lettere dell’alfabeto si tramutavano, per lui, in esseri mostruosi, ciò avveniva anche perché quel sistema educativo mirava soltanto a formare soldati e operai obbedienti, poiché era asservito a un sistema politico-economico e militare che si reggeva sull’esclusione, l’iniquità, lo sfruttamento, la carneficina. Il nano, infatti, “a scuola veniva appeso per i polsi e con i pesi ai piedi perché crescesse, o almeno si allungasse fino alla misura della leva, piuttosto che istruito... e su testi storici o d’economia, poi!”.

Sono bachtiniane, allora, anche la desublimazione della retorica bellicista e la demistificazione del gergo delle aziende (qui allegorizzate dal circo), che dietro a formule come “condirettore generale” cela una dura realtà lavora-

illuminasse”; “il nano non riusciva a guardare e sceglieva i punti più freschi della catena da leccare”; “il suo udito era sottile e delicato e sentiva anche per gli occhi”; “a forza di annusare e leccare”.

tiva, fatta di “merda”, “sudore” e “rifiuti” da pulire (Volponi 1978, 357, 361, 349). Il gruppo dei quattro protagonisti forma, è vero, un piccolo drappello militare, capace persino di azioni efferate, ma almeno in apparenza piuttosto simile a un’improbabile armata Brancaleone. La loro epica (molti gesti sono ripetuti “tre volte”) è stravolta e grottesca; nelle loro vittoriose battaglie il ribrezzo ‘tragico’ del nano si mescola a un abbassamento anti-eroico. Anzi, in aggiunta all’a-moralità della fiaba e all’estremismo apocalittico dell’allegoria, nelle iperboliche scene di massacro potrebbe agire il modello di Pulci e dell’eroicomico (fino ai *Paralipomeni della Batracomiomachia*), condito con un pizzico di *splatter*: “mulinava le sbarre distribuendo bene il fiato, anche per il terrore: vedeva i denti e le lingue dei ratti più grossi e feroci che gli si buttavano addosso e sentiva gli schizzi del loro sangue su tutta la pelle”. Come se l’effetto non fosse abbastanza perturbante, Volponi aggiunge a questo impasto l’immaginario e i tecnicismi della produzione industriale: “[Roboamo] impazzì, menando e cadendo di qua e di là; pestando batteva quell’orlo immondo come una cucitrice elettronica. Ne scaraventava per aria interi merletti e gomitoli soltanto soffiando. I ratti che scampavano oltre, [...] venivano colpiti sul cranio dal becco dell’oca, abituata alla ribaditura delle piccole serie pungenti” (Ibid.: 364-5). Pure nello scontro supremo, quello contro Moneta e il suo esercito, si nota una componente carnevalesca, visto che alle cannonate e alle micro-bombe i protagonisti rispondono con le loro semplici armi, ma ancor prima con un’incontenibile risata (“il nano si mise a ridere e continuò da non potere fermarsi più, presto imitato dall’elefante e anche dagli altri”) e con flatulenze di dantesca memoria (“emise due peti”; “la trombetta gli rispose alzando il volume della nota”) (Ibid.: 429, 433). Insomma, persino quando, all’“apice del conflitto, la situazione richiederebbe un tono epico-tragico, il lavoro retorico del testo non si esime dal procedere verso il basso” (Muzzioli 2007, 192). Anche a questo pensava, forse, Raboni (1979, 8938), quando sosteneva che Volponi non volesse ammonire il lettore a proposito della “dissipazione ecologica” e del “fatale approssimarsi” della fine, bensì intendesse assaporare “in anticipo le delizie” di quella “catastrofe”, “abbandonandosi” a una “dilagante, contagiosa ilarità”. Ancora oggi, bisogna ammetterlo, il lettore ride talvolta di gusto, o almeno sorride, sebbene occorra chiedersi se, come e in che misura l’attuale consapevolezza della gravità e dell’urgenza delle questioni ambientali ha mutato la ricezione del romanzo.

8. “Nessun animale ripete”

Nella battaglia decisiva tra Moneta ed Epistola è, poi, significativo rilevare come le strumentazioni ipertecnologiche del primo – implementate nel suo corpo, tanto da trasformarlo in un cyborg quasi postumano – perdano l’“orientamento” di fronte all’“animale” loro contrapposto, certo non inquadrabile come un “problema di human relations” (Volponi 1978, 437).⁵¹ Similmente, le unità di cani-dirigenti doppiamente ‘cinici’, imbattutesi nel corpo deforme di Mamerte – incarnazione di un’identità multipla e ibrida –, sono costrette a confrontarsi con un “essere [...] del tutto sconosciuto”, la cui “immagine” non è riconducibile a “una qualunque delle 1827 figure di nemico”, “imprese” nel loro “cervello” per “illuminare” e guidare il loro “furente istinto assassino”. Nella loro sconfitta inciderà, cioè, il fatto di battersi contro avversari dalla “condotta tattica e tecnica di combattimento del tutto originale e imprevedibile” (Ibid.: 419-20), irriconoscibili e inclassificabili secondo i loro standard e le loro griglie ermeneutiche (Epistola, d’altronde, era letteralmente evaso dalla gabbia in cui era imprigionato). I protagonisti, difatti, si mostrano inclini a un “dinamico adattamento all’ambiente circostante”, rigettando la “rigidità univoca di assestamenti definitivi” e il “desiderio-trappola di radici fisse” (Marchionne Picchione e Picchione 1980, 75). Se Volponi lodava gli uccelli per le loro grandiose migrazioni,⁵² qui la mobilità dei personaggi è inserita in cronotopi essi stessi fluidamente metamorfici, in “luoghi” soggetti a repentina “modificabilità geografica” (Marchionne Picchione e Picchione 1980, 77), in accordo con quell’“epica della mutazione” a cui è votato l’intero libro (dimostrata anche dalla ricorsività di un lessico afferente dell’area semantica dell’“instabilità” e del “movimento”), diametralmente opposta a qualsiasi “calcificazione del senso” (Colonna 1995, 88, 93), a ogni significato cristallizzato e stabilito una volta per sempre.

51 Gli uomini armati di mitra al seguito di Moneta somigliano, invece, a raccapriccianti “conigli scuoiati” (Ibid.: 432).

52 Nell’*Appennino contadino*, però, l’autore istituiva un parallelismo tra le migrazioni degli uccelli e l’abbandono dell’Italia rurale, configurato (in termini quasi verghiani) come colpa, rimorso, e rinuncia a una soluzione collettiva: “come ladro parte chi lascia la campagna [...] / La famiglia che parte e ci saluta / è già lontana nella sua ribellione; / [...] Chi fugge salva solo se stesso / come un passero, se un passero / si salva fuori del branco. [...] / Forse qui è l’ordine diverso / per queste stesse cose” (Volponi 2001, 138-9, 143).

Tutto ciò, da un lato, può forse essere accostato alle più tarde pagine di Deleuze e Guattari⁵³ sulla deterritorializzazione e sullo scardinamento degli apparati di cattura; dall'altro, va sicuramente messo in relazione con la protesta giovanile del Settantasette, che grazie al movimentismo auspicava di sfuggire alla burocratizzazione partitica. Secondo Volponi (1994, 66), d'altronde, la loro contestazione era fomentata proprio dal timore che la "ripetizione avesse davvero un'altra volta vinto"; l'"immobilità", infatti, è "lo scopo essenziale del potere" (Ibid.: 78). Tuttavia, non si può contrastare un nemico con le sue stesse armi e il suo stesso linguaggio, condividendone assiologia e orizzonte mentale, altrimenti ci si condannerà ad essere uguali e contrari, come nel caso dello scontro tra Occidente filo-americano e impero sovietico: "il pianeta è dominato dall'atomica, è lei la vera padrona. Ha condizionato sia il sistema capitalistico sia quello del socialismo reale, rendendoli praticamente uguali perché entrambi sono esistiti solo per produrre la stessa cosa: la bomba" (Volponi e Leonetti 1995, 107). Bisogna, quindi, essere pronti a un cambiamento radicale, ad abbandonare conoscenze, parole d'ordine e valori pregressi.⁵⁴

Nel *Pianeta* quest'idea emerge piuttosto esplicitamente nel dialogo tra Roboamo e Mamerte: l'elefante, difatti, distingue la "grande memoria" di cui è notoriamente dotato (quella stessa memoria preservata e custodita da Idelcditu?) dalla "nostalgia", invitando l'umano a non "aver paura del futuro" e a fare un nietzschiano 'buon uso della storia': "pensa e adopera anche il passato, ma non farti legare dalle sue strisce". Il pachiderma, così, rimprovera ripetutamente il nano per il suo "attaccamento al mondo passato" e per la sua "scarsa fiducia nell'avvento del regno [...] della comunanza e dell'armonia". La "nostalgia" di Mamerte (che si va "tramutando via via [...] in riconoscenza per Roboamo") è emblemizzata dal cumulo di oggetti che egli si ostina a portare con sé, e di cui dovrà presto imparare a disfarsi: "il nano piangeva e andava avanti sotto il peso delle cose salvate senza potere voltarsi indietro. Una volta sola si voltò e la nostalgia di quella catasta di beni e di strumenti [...] lo vinse e lo piegò a

53 Ma cfr. già Deleuze 1968.

54 Cfr. Volponi 1974, 655: "anch'io ho paura che voi siate sempre uguali, che decidiate di creare dei mostri che vi servano [...] a rimanere sempre uguali. Io sono pronto a mutare: voi no. E così vi fregherà la bomba che avete prefabbricato: la quale esplodendo metterà in atto regole e reazioni diverse da quelle della vostra bella continuità". Non è da escludere che, in Volponi, vi sia una reinterpretazione dello stato di potenzialità dell'uomo-abbozzo e delle capacità adattive dell'inetto primonovecentesco, in particolare sveviano.

terra”. Nella conclusione, Mamerte finalmente “butt[a] via” la propria “merda”, e non più quella altrui, con un gesto di affrancamento dall’oppressione del sempre-uguale (adombrato, però, dall’ambivalenza dell’intero finale: “non mi dispiace che sia oltre che la prima anche l’ultima volta”): di fronte al catartico “mucchio esagerato della propria cacca”, egli riflette proprio su “come fosse difficile liberarsi del tutto dei ricordi...”, non solo per sé, ma “perfino per l’oca” (Volponi 1978, 309, 406-7).

D’altra parte, lo stesso Roboamo era ricorso agli omissis, a un’ellissi quasi iconoclasta, quando aveva tentato di prefigurare un avvenire totalmente altro, senza ricadere in schemi preesistenti: “la produzione di beni poi sarà quella che... – ma qui si fermò proprio per non ricorrere a nessun elemento che potesse riferirsi al passato” (Ibid.: 449). La vaghezza, anzi il vuoto con cui si delinea il futuro sistema socio-economico dimostra quanto sia complicato, per chiunque, immaginare il (dopo)domani senza attingere all’oggi, se non all’avantieri: per questo, il “‘regno’ [...] non viene mai definito in termini positivi, ma soltanto come la negazione” della storia antropocentrica/antropocenica (Musgnug 2003, 27); la “pars construens”, cioè, coincide con “prospettive” volutamente “imprecisate”. A dire il vero, si potrebbe scorgere la “progettazione” di tale “nuovo mondo o Terra Promessa” (Marchionne Picchione e Picchione 1980, 64) nei disegni di Epistola, fatti con le interiora di nemici eviscerati, ma si tratta appunto di a-verbali grumi materici disposti da un capo assoluto che, come visto, deve necessariamente morire dopo aver rovesciato l’ordine esistente. Semmai, è importante sottolineare come il babbuino non possa coltivare il rimpianto verso un presunto e idillico stato di natura originario, un Eden perduto e post-apocalitticamente ristabilito, poiché è nato in cattività, nelle violente sperequazioni dello *show business* circense e in un pianeta già alterato da ripetute catastrofi.

È significativo, infine, che sia un animale a diffidare un *sapiens* dalla sclerotizzante iterazione del già noto.⁵⁵ Nella *Macchina mondiale*, difatti, si affermava che la “natura è sempre quella”, ciclicamente circolare, “e sempre tordi, lepri, anatre e tassi si comportano allo stesso modo” (Volponi 1965, 208; cfr. Baghetti 2022); ancora nell’82, Volponi (1999, 157) sostiene che “l’uomo è l’animale che ha saputo, sopra gli istinti e i [...] programmi proprio di tipo meccanico che una specie ha, organizzarsi e mutare, adattarsi, scegliere”. In quella stessa

55 Su tali questioni, cfr. Agamben 2002; Derrida 2006; Virno 2020.

pagina, però, l'autore elogia l'"animale" per la sua capacità di "andare al di là, di sfidare l'ignoto, l'esilio, la nostalgia", mentre nel *Pianeta* si era spinto fino a una formulazione icastica e, per certi versi, palinodica: "nessun animale ripete! Tienilo presente, anche se si è sempre detto il contrario" (Volponi 1978, 429). Contro i gesti mille volte ripetuti alla catena di montaggio, contro il trionfo della conservazione, contro gli automatismi del pensiero, occorre avere il coraggio di aprirsi a un pianeta "vivente" e "irritabile", diversamente "equilibrato", con "foreste vergini, vulcani, deserti, abissi / del tutto nuovi, noti alla sola invenzione"; un pianeta finalmente "senza moneta, senza mandati / Né prezzi; senza costi, senza banche" (Volponi 2001, 390-1).

9. *Una nuova forma di narrazione*

Tale esigenza di innovazione agisce, ovviamente, anche sul piano letterario: in *Memoriale*, Albino avvertiva che "era veramente l'ora di parlare in un altro modo" (Volponi 1962, 169); nella *Macchina*, Anteo si riprometteva di ordinare le parole "secondo il suono", componendo una "cosa sensata e nuova al di fuori del senso che ogni parola aveva prima per conto suo" (Volponi 1965, 30). Similmente, Volponi dichiarava di aver voluto "costruire", con *Corporale*, un "organismo" sperimentale, "mutante, pieno di incidenti e di stravaganze" (Volponi e Bettini 1995, 52): alla sua scrittura, così, sarebbe accaduto qualcosa di simile alla rigenerante, "mostruosa ibridazione" prospettata da Aspri nella sua "tana animale" (Toracca 2020, 88). Anche *Il pianeta*, perciò, presenta un tipo di narrazione per molti aspetti inusuale; a colpire è innanzitutto lo statuto del narratore, o meglio sono le caratteristiche del suo bagaglio di saperi, le coordinate della sua enciclopedia. Si tratta di un fenomeno in parte vicino al concetto di parallessi, a rigore però inapplicabile in questo caso, considerata la focalizzazione zero. Per esempio, a proposito dei nastri della Parnasonic ascoltati dai militari, si precisa che non sono "certo quelli della *Divina Commedia* o degli *Ossi di seppia*"; altrove si ironizza sui *designer* insigniti del prestigioso "compasso d'oro" (premio vinto numerose volte dalla Olivetti); in relazione a Venezia, non soltanto si cita l'"Harris Bar" (ironicamente trasformato dall'oblio in un "antico centro sperimentale, o arsenale galleggiante, o nave appoggio, o università marinara", di cui si è fortunatamente reperito un "prezioso cavaturaccioli o apribottiglia"), ma anche la "biennale", e persino le "vedute di Luca Carlevaris", il "grigio dolente di Francesco Guardi"

(Volponi 1978, 318-20, 348). Oltre al narratore, ciò riguarda gli stessi personaggi, che ascoltano e cantano Édith Piaf, Caterina Caselli e *Catari* di Di Giacomo (in aggiunta all'enorme cultura dantesca di Roboamo). Detto diversamente, siamo di fronte a un'“assurda ‘escursione’ temporale” (Muzzioli 2007, 188), a un'infra-azione cronologico-culturale segnalata dai costanti riferimenti al Novecento, troppo numerosi e precisi se parametrati a un'ambientazione post-apocalittica di tre secoli successiva, a un mondo che dovrebbe aver perso gran parte di quei ricordi e di quelle informazioni. Il testo, insomma, con una movenza quasi metalettica, ammicca chiaramente all'extra-testo, all'autore empirico (le esperienze nell'industria, la passione per la pittura ecc.) e, soprattutto, al presente di composizione e ricezione dell'opera. Questa incongruenza è **certo** legata al genere praticato e agli intenti perseguiti, ossia all'allegorismo politico e alla “critica provocatoria alla società dei nostri giorni” (Marchionne Picchione e Picchione 1980, 73) insita nell'impianto distopico/apocalittico del *Pianeta*; inoltre, questo gioco di rimandi così “espliciti e specifici” al “mondo attuale” fanno sorridere il lettore, inserendosi spesso in un “registro prevalentemente comico e satirico” (Mussnug 2003, 26). Tuttavia, volendo portare il ragionamento fino all'estremo, si potrebbe ipotizzare che in questo dispositivo vi sia un tratto anti-antropocentrico, tale da “schiude[re] la possibilità di un altro orizzonte”, dato che “chi narra è plurimo” e “anonimo”, “disseminato nelle cose, incistato nella materia” (Carlino 1995, 67). A mio avviso, cioè, si potrebbe trattare di un tentativo (certo parziale) di oltrepassare le convenzioni del *novel* moderno, che implicitamente distinguono la plausibilità delle informazioni in possesso persino di un narratore ‘onnisciente’ (o, meglio, libero di mutare focalizzazione), che più che essere davvero ‘l'occhio di Dio’ somiglia spesso a un'istanza, in qualche modo, situata e antropomorfa (sebbene dotata della facoltà di entrare nella mente altrui).

Secondo Mobili (2007, 124), inoltre, *Il pianeta* – che, come sopra esemplificato, indugia sovente su immagini scatologiche – dispiegherebbe una complessa dinamica (a suo dire postmoderna) di assunzione, digestione ed espulsione di storie e trame, archetipi e *topoi* letterari, rielaborati “perlopiù in chiave grottesca”.⁵⁶ Se effettivamente il grottesco è una delle principali cifre dell'opera, a questo proposito si può aggiungere che la scomparsa della civiltà fondata sulla proprietà privata sembra implicare il superamento della distinzione tra parola propria e parola altrui, ossia la nascita di un discorso condiviso. Si può interpretare così la

⁵⁶ Mobili a sua volta dialoga con Dainotto 1994. Cfr. Carlino 1995, 67.

ricca, rigogliosa intertestualità inglobata nella pagina volponiana, su cui si è già soffermata la critica, che ha riconosciuto allusioni e aperte citazioni da Baudelaire, Shakespeare, Marx, Leopardi, Borges, Dante. Ma l'impressione è che si potrebbe aggiungere molto a quanto già trovato: per esempio, la parola "lazzaretto" e la provvidenziale cessazione della pioggia nell'*explicit* ricordano (nel secondo caso *e contrario*) Manzoni, mentre l'attraversamento di una palude su una zattera, sintagmi come "triangolo" e "imbuto triangolare", e lo svenimento in seguito a un picco emotivo sono ulteriori echi danteschi (Volponi 1978, 370-1, 373, 375).⁵⁷

Oltre alla gestione della voce, molti altri tratti suggeriscono che un "mondo profondamente cambiato" non può essere "facilmente descrivibile" e narrabile nei "nostri termini abituali" (Muzzioli 2007, 184). Anzitutto, secondo Muzzioli, la natura dei personaggi e della situazione diegetica renderebbe "impossibile l'immedesimazione psicologica" (Ibid.: 186); similmente, Carlino sostiene che la "diatesi [...] rigorosamente materialistica" di Volponi annullerebbe "ogni sovraesposizione psicoanalitica" (1995, 66). Anche in questo caso, sono possibili varie interpretazioni. Riguardo la bidimensionalità di alcuni personaggi, per esempio, occorre considerare l'influenza del genere fumettistico (per quanto soggetto a "violenta deformazione espressionistica") (Ibid.) e di quello favolistico-allegorico: Moneta è la macchietta del *villain*, oltre che una 'facile allegoria'. Inoltre, una lettura ecologica e/o post-strutturalista del *Pianeta* porterebbe ad evidenziare il rigetto delle dicotomie che dividono l'unità del vivente, il rifiuto di distinguere tra piani diversi, tra profondità e superficie, e di riservare ai soli umani il privilegio di un'auto-riflessività complessa e consapevole (cfr. Mobili 2007, 132-3). Di conseguenza, si sfavorirebbe l'immedesimazione romanzesca tra lettore e personaggio, quel rispecchiamento e quel coinvolgimento emotivo che sarebbero forse sintomi di una tendenza assimilativa, di una rischiosa riduzione a sé dell'alterità. Va notato, tuttavia, come sia quasi inevitabile riconoscere in Mamerte il protagonista del 'romanzo': data la struttura intrinsecamente linguistica della letteratura come strumento conoscitivo, e data la sua acuta capacità di investigare e rappresentare il mondo dell'interiorità umana, siamo portati a comprendere meglio il comportamento e i moventi dei *sapiens* (Ma-

57 A cui si aggiungono, forse, certi paesaggi ghiacciati da Cocito, la riflessione sulla presenza/assenza d'ombra e l'incontro con quattro robotiche 'fiere'. Inoltre, la costruzione di una scena in cui un personaggio cita (più o meno correttamente, e riflettendo sulla memoria) un passaggio dantesco in relazione a una situazione 'infernale' potrebbe rimandare al celebre episodio di Ulisse in Primo Levi.

merte, appunto, e Idelcditu) o dell'alfabetizzato e parlante Roboamo, piuttosto che quelli degli a-verbali Epistola e Plan Calcule.

Ad ogni modo, sono vari i livelli in cui si riscontra la suddetta tendenza a una costruzione narrativa 'ecologica', che compone il *récit* secondo logiche meno antropomorfe-antropocentriche, scegliendo cosa porre in primo piano e cosa sullo sfondo, cosa privilegiare e cosa trascurare. Se si è già parlato dell'*Umwelt*, della digressione analettica del leccio (§ 7) e dell'epica della mutazione (§ 8), si può ora aggiungere che lo straniamento e il metamorfismo sono fondativi e onnipervasivi, ossia posti alla base dell'intera opera, di questo libro "alieno" e "indigeribile", in cui è spesso "difficile orientarsi" (De Giuli 2019). L'ambientazione e il ritmo diegetico sono non solo fantastici, bensì fluidamente onirici, modellati più dalla logica simmetrica dell'inconscio che da quella diurna, al punto che si è potuto suggestivamente parlare (riecheggiando Bollati) di un'"avventura delirante all'interno di un incubo di piena marcescenza", di un "guazzabuglio di visioni", piuttosto che di "vicende", sciorinato in una "carrellata psichedelica" (Ibid.). Si scivola, in effetti, da un paesaggio e da un accadimento all'altro, senza soluzione di continuità, trasportati da un flusso cangiante che dà la sensazione di un'"accelerazione delle sequenze", di una "contrazione" quasi "sincronica" e "aprospectic[a]" (Carlino 1995, 66). Di conseguenza, in connessione con le questioni già illustrate sulla simbolicità/materialità del linguaggio (§ 6) e in accordo con la temperie di quegli anni, diventa arduo discernere il figurato dal letterale, la "virtualità retorica della metafora" dalla "metamorfosi reale" (Muzzioli 2007, 185; cfr. Viviani 1980). Lo stesso concetto classico e rinascimentale di forma come autocontrollo sublimante viene travolto da un'incontenibile energia vitale e immaginifica, trasfusa nell'informalità espressionista-surrealista dello stile.

Anche la conformazione dei cronotopi è radicalmente non-umana; in particolare, i protagonisti del *Pianeta* si liberano dalla "nozione di tempo" e dall'assillo della sua misurazione, entrando infine nella "post-storia" (Muzzioli 2007, 193). Sebbene sia erroneo riservare ai *sapiens* la cognizione della dimensione cronologica, tale indebolimento del "paradigma temporale in favore della dimensione geografica del racconto", ossia la preminenza della "spazialità" rispetto a una "Storia" (Falistocco 2022, 113) intesa come predominio umano e gerarchia degli esseri, può essere interpretato come un ulteriore fattore anti-antropocentrico. Procedendo lungo questa pista ermeneutica, si potrebbe scorgere nel *Pianeta* un impianto deleuzianamente rizomatico, orizzontale piuttosto che

verticale, fondato sulla giustapposizione più che sulla successione di un *plot* consequenzialmente srotolato, sul *Nebeneinander* (l'uno-accanto-all'altro) più che sul *Nacheinander* (l'uno-dopo-l'altro).⁵⁸ Viene da chiedersi, allora, quale sia la reazione del lettore, o meglio che lettore implicito sia presupposto da un'opera così repellente, provocatoria e 'irritante'. All'inizio, appunto, si resta turbati e spaesati dallo stravolgimento dei consueti punti di riferimento; dopo tale ricercato *shock*, le strategie di fruizione praticabili sono a mio avviso due, solo in apparenza antitetiche. Da un lato, la tradizionale sospensione dell'incredulità viene forzata, esasperata, e dunque ironizzata: il lettore, così, rimane in una posizione sospettosa e interrogante, in uno stato di distanziante *Verfremdung* brechtiana. Dall'altro, però, lungo il percorso si impara, come Mamerte, ad abbandonare i propri schemi mentali e orizzonti d'attesa, rassegnandosi passivamente o, meglio, accettando gioiosamente di assecondare quell'inafferrabile e inarrestabile corrente allucinatoria. Anche il fruitore, insomma, è soggetto a una contro-*Bildung*, è spinto a cambiare se stesso e i propri parametri, in modo da prepararsi adeguatamente alla novità.

Volponi, in questo modo, finisce per accostarsi ad alcuni dei temi, degli indirizzi di ricerca artistici e delle parole d'ordine critico-filosofiche diffuse in quel torno d'anni: l'eros e il desiderio; l'allontanamento da una Storia sinonimo di violenza e Potere, in direzione della Natura; il ricorso ad archetipi, fiabe, favole; l'onirismo proteiforme, oscillante tra miracoli e catastrofi, con la conseguente indecidibilità tra sogno e realtà; il sospetto anti-edipico verso un Logos totalizzante e fallocentrico; la postulazione anti-metafisica di un unico "livello di esistenza" e, quindi, di un'"assoluta parità ontologica" tra gli esseri (Mobili 2007, 133); la fascinazione per il metamorfismo e per un linguaggio rifondato nella fisicità corporea. Tuttavia, l'autore urbinato non pare affatto rinunciare alla propria formazione intellettuale, né alle proprie battaglie e ai propri ideali politici; non c'è alcuna concessione al primato postmoderno del Testo sull'extra-testo, né a un recupero euforico e a-problematico dell'infanzia e dell'innocenza primigenia: il "mito delle origini" è dialetticamente corretto dalla "nevrosi della fine" (Simonetti 2008). Specchio di tale complessità potrebbe essere

58 A questo riguardo, cfr. le analisi stilistiche di Pischetta (2004, 297-8): "concatenazioni pluripercettive che risolvono i vincoli logici [...] nel senso di una simultaneità straniante"; "l'insidia di significati aleatori e giustapposti"; "un modulo sintattico regolato secondo principi di equivalenza".

la stessa vicenda di Idelcdu, che (a dispetto della sua frammentazione e della sua caratura allegorica) risulta più tradizionale rispetto a quella dei protagonisti animali. Nonostante le numerose allusioni, anche topologico-geografiche, alla *Commedia*, il quartetto segue un percorso verso un “regno” terreno, materialistico, ancorato all'immanenza della vita (cfr. Deleuze 1969), muovendosi – come l'“esploratore” lotmaniano – su un asse orizzontale, piuttosto che su quello verticale del ‘pellegrino’. Idelcdu, invece, grazie al suo legame con gli uccelli, ma forse anche a quello con la luna, rimanda “emblematicamente” a un'idea di “salvezza e ascensionalità”.⁵⁹ Il tipo di *récit* che lo concerne e il suo *Streben* verso l'alto, la sua tensione a una soteriologia forse trascendente, potrebbero costituire le cause della sua probabile morte, l'errore rimproveratogli ad ampi gesti da Epistola. Ciononostante, la sua figura enigmaticamente polisemica sprigiona un'innequivocabile “forza utopica” (Marchionne Picchione e Picchione 1980, 74), isomorfa a quelle punte di registro alto, sublime, che – come ricordato – permangono nel dettato del *Pianeta*, come preservazione di un blochiano *Prinzip Hoffnung*.

Occorre, quindi, tornare a riflettere sulla presunta spazialità di questa narrazione, per correggere, o meglio sfumare, quanto sopra ipotizzato. A dispetto di digressioni e stranezze varie, si registra infatti una certa tenuta della trama e del *sense of an ending*, causata da elementi quali il *pattern* odepórico (il viaggio è certo casuale, dispersivo, eppure oscuramente orientato verso una meta); l'allegorismo apocalittico, dunque strutturalmente tendente all'escatologia, allo svelamento del destino ultimo; lo schema del romanzo di prove, reiterate fino al momento di *Spannung*, al cimento supremo e risolutore, all'Armageddon tra Bene e Male. Volponi, insomma, non solo – come Mamerte – trova difficoltà a liberarsi totalmente del passato, ma non vuole nemmeno farlo, per ragioni artistiche (il romanzo, altrimenti, diventerebbe davvero illeggibile) e ideologiche. In altri termini, l'autore ricerca una necessaria formazione di compromesso, capace di articolare e mediare ordine e libertà, novità e tradizione, vitalismo e formalizzazione, istanze dell'Es e autocontrollo, istinto e razionalità progettuale, Illuminismo e sua autocritica dialettica, anti-antropocentrismo leopardiano e umanesimo marxista (Zublena 2015, 476).

59 Nella tradizione francescana, d'altronde, i volatili potevano valere per le anime dei frati che risalivano al cielo.

10. *L'inaudito' e i generi letterari*

L'ultimo tratto del *Pianeta* su cui vorrei soffermarmi – in parte implicito in quanto già esposto – consiste nel fatto che Volponi adopera l'inclusività bachtiniana e la plasticità della forma romanzo per creare un habitat nuovo e accogliente, in cui (sotto)generi e 'modi' letterari molto diversi – quelli alti, che presuppongono un fruitore colto e consapevole, e quelli bassi, al limite del *pop* (cfr. Inglese 2008, 351) – convivono ecologicamente, anzi si ibridano con grande originalità. Già Raboni (1979, 8939) rilevava la mescolanza delle "cadenze 'meccaniche' di un racconto d'avventure alla Jules Verne con quelle rauche e profonde di un romanzo picaresco e con le volute astrattamente melodiose di un poema cavalleresco". A ciò dobbiamo aggiungere l'ambientazione fantascientifica;⁶⁰ l'impianto favolistico (per la presenza di un animale co-"protagonista e parlante", per il "contenuto didattico-moraleggiante", ma forse anche per lo "slancio vitalistico" del ritmo narrativo) (Toracca 2020, 120; Marchionne Picchione e Picchione 1980, 64); la densità speculativa da operetta morale leopardiana o da *conte philosophique*; le battute smaccatamente fumettistiche e uno *splatter* oscillante tra eroicomico e *video game*.⁶¹ La scelta di un nano come protagonista, per esempio, è certo dovuta all'intenzione di introdurre un punto di vista basso (tanto fisicamente quanto socialmente), ossia la prospettiva delle classi subalterne, degli esclusi e dei marginali, ma si riallaccia anche a una lunga tradizione, che dal Medioevo discende al fantasy, affacciandosi sulle suggestioni *posthuman* di un *Bildungsroman* rovesciato: l'antico si fonde, così, all'ultra-contemporaneo, anzi al futuristico. Similmente, il ricco "bestiario" volponiano (da cui, in qualche modo, eravamo partiti, con la nostra ricognizione ornitologica) è "funzionale" all'allegorismo, ma è parimenti "radicato in un immaginario fiabesco contadino e appenninico", pronto a fendere la modernità industriale o cibernetica con "squarci mitici e visionari" (Zinato 2001, 62). Tale coesistenza è anche leggibile come una provocazione: dopo il clamoroso insuccesso di *Corporale*, recepito come troppo sperimentale (nell'anno del trionfo della *Storia* di Morante), Volponi da un lato opta per romanzi più 'tra-

60 Cfr. Pischedda 2004, 280, secondo cui *Il pianeta* è "tributario di una *vogue* anglosassone" che comprende i nomi di "Ballard, Dick, Ursula Le Guin".

61 Cfr. Zinato 1998, 1298, ma le "atmosfere" del *Pianeta* sono così "stranianti" da aver fatto pensare persino al "post-esotico di Volodine" e al "weird di VanderMeer" (De Giuli 2019) e alla lista si potrebbero forse aggiungere la *bizarro fiction*, il *science fantasy*, lo *slipstream* ecc.

dizionali' (*Il sipario ducale*), dall'altro dimostra di saper ricorrere a schemi forti, consolidati (*l'avventure*, il viaggio, la fine del mondo), e persino alla 'narrativa di genere', inglobando però tutto ciò in un organismo indefinibile e *unheimlich*. L'interpretazione potrebbe qui spingersi oltre, azzardando l'idea di una costruzione complanare, in cui i differenti livelli gerarchici sono collassati, in antitesi a un sistema che ha separato ciò che era unito, a una *Stiltrennung* sinonimo di classismo e antropocentrismo.

Per finire, mi sembra allora suggestivo proporre un confronto con le riflessioni formulate da Ghosh in *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'im-pensabile* (2016).⁶² *Il pianeta*, difatti, rappresenta un mondo infetto e alterato; mostra continuamente che i *sapiens* sono circondati da una pluralità di altri esseri viventi, a cui sono legati da rapporti intimi e profondi; e soprattutto pone ciò che è spaesante, imprevedibile e *inaudito* al centro delle proprie pagine, dalla prima all'ultima riga. Detto diversamente, non è un romanzo ascrivibile alla macro-famiglia del *novel*, del racconto serio e mimetico della vita di tutti i giorni. Certo, nel *Pianeta*, come nella fantascienza e nei testi (post-)apocalittici, la catastrofe è allontanata in un futuro distante, in un cronotopo totalmente altro rispetto all'oggi (il che, per Ghosh, rappresenta un limite, anche se si potrebbe rammentare che ogni distopia non fa che ammonire sulle criticità del presente). Ma è proprio in questi sottogeneri, negli ultimi secoli forse periferici rispetto al *novel* borghese, che viene attribuita maggiore attenzione al non-umano, alle esigenze delle piante, all'intera biosfera, all'intelligenza e alla prossimità degli animali (in verità dotati di molte delle abilità spesso credute appannaggio esclusivo dei *sapiens*). Per Ghosh, di conseguenza, è necessario rinnovare anche il linguaggio e lo stile, puntando su una più stretta interazione tra il verbale, il visuale e la comunicazione non-umana.

In conclusione, il quesito che soggiace al saggio di Ghosh, così come alla presente esegesi dello sperimentalismo di Volponi, è se sia possibile accon-

62 Nella valutazione complessiva dell'ecologismo volponiano occorre, tuttavia, mantenere una certa cautela, al fine di evitare il rischio di attualizzazioni forzate. Il *primum* del suo allegorismo è chiaramente politico-ideologico; più che la crisi ambientale, l'autore urbinato denuncia il potere derealizzante di un neocapitalismo finanziario e mediatico-informatico (cfr. Zinato 1999, 9-10). A dispetto di queste precisazioni, è pur vero che Volponi ha apertamente denunciato la carica autodistruttiva dell'attuale sistema economico, affermando che l'incontrastato dominio della logica del profitto porterà a inquinare e devastare la Terra, se non ad annientare tutta l'umanità in un'immane esplosione termonucleare.

tentarsi ancora dei “minimi punti di vista di un protagonista-tipo”, cioè se il “racconto realistico-quotidiano di esistenze individuali [...] sia un genere da porre ancora al centro del sistema letterario”. *Il pianeta*, con la sua straniante ‘impensabilità’, potrebbe così configurarsi come una “narrazione ecologica” in buona misura “non antropocentrica e non vincolata all’esemplarità quotidiana di un’esistenza individuale” (Scaffai 2017, 15, 206). Ciò implicherebbe, in ultima istanza, un netto mutamento di *Weltanschauung*: a un solipsismo monadico in cui contano soprattutto i desideri e le paure, i successi e gli scacchi delle singole persone (pur sempre inserite, però, in un certo sistema sociale e trascese dai grandi processi storici) si sostituirebbe una concezione relazione dell’esistenza, una valorizzazione della convivenza e della collaborazione tra esseri diversi, allargata dalla sfera umana a quella delle interazioni inter-specifiche. È per questo, in fondo, che Roboamo incita Mamerte rivolgendogli le seguenti parole: “non vedi che andiamo verso un mondo che può essere *anche* il tuo? [...] Chissà quante cose troveremo davanti; anche più belle di quelle che abbiamo lasciato...” (Volponi 1978, 406, corsivo mio).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2002. *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Albonico, Simone. 2023. "Il *Canto notturno* e l'*inventio* leopardiana." Accademia dell'Arcadia, Roma. Video: 1:27:21. <https://www.youtube.com/watch?v=Ut2oIkgOJGw> (ultimo accesso 24/05/2023).
- Bacchi della Lega, Alberto. 1892. *Caccie e costumi degli uccelli silvani*. Città di Castello: Lapi.
- Baghetti, Carlo. 2022. "Folle progresso. Sviluppo ed ecologia nella *Macchina mondiale* di Paolo Volponi." In Spunta e Ross 2022, 117-25.
- Barad, Karen. 2017. *Performatività della natura. Quanto e queer*. A cura di Elena Bougleux. Pisa: ETS.
- Bellia, Erica. 2018. "'Tradire la propria condizione'. Rappresentazioni dell'intellettuale nella narrativa di Paolo Volponi." *L'ospite ingrato online*, nn. 3-4: 275-99.
- Bettini, Maurizio. 2008. *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*. Torino: Einaudi.
- Bonaventura da Bagnoregio. 2010. *Legenda Maior Sancti Francisci*. Turnhout: Brepols.
- Calvino, Italo. 1983. *Palomar*. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo. 1995 (1967). *Ti con zero*. Milano: Mondadori.
- Carlino, Marcello. 1995. "Il pianeta irritabile. L'allegoria di una materia in rivolta." In Quaderni di critica 1995, 61-67.
- Carson, Rachel. 1962. *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin.
- Cataldi, Pietro. 1997. "La natura e la civiltà. L'impianto leopardiano del *Pianeta irritabile*." *L'immaginazione*, n. 143: 15-16.
- Cesari, Severino. 1991. *Colloquio con Giulio Einaudi*. Napoli: Theoria.
- Colonna, Marco. 1995. "Il pianeta irritabile, o l'epica della mutazione." In Gruppo Laboratorio 1995, 87-105.

Dainotto, Roberto Maria. 1994. "The Excremental Sublime: The Postmodern Literature of Blockage and Release." In *Essays in Postmodern Culture*, a cura di Eyal Amiran e John Unsworth, 133-72. New York: Oxford University Press.

Davico Bonino, Guido, a cura di. 1983. *I fioretti di San Francesco*. Torino: Einaudi.

De Giuli, Matteo. 2019. "Ritorno al pianeta irritabile." *Not*, 16 dicembre. <https://not.neroeditions.com/paolo-volponi-pianeta-irritabile> (ultimo accesso 24/05/2023).

Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.

Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du sens*. Paris: Minuit.

Derrida, Jacques. 2006. *L'animal que donc je suis*. A cura di Marie-Louise Mallet. Paris: Galilée.

Falistocco, Giulia. 2022. "Crisi dell'ambiente, crisi dell'uomo. Una lettura ecologica di *Dissipatio H. G.* e *Il pianeta irritabile*." In Spunta e Ross 2022, 107-15.

Fenoglio, Beppe. 2001. *Romanzi e racconti*. A cura di Dante Isella. Torino: Einaudi.

Ferretti, Gian Carlo. 1972. *Paolo Volponi*. Firenze: La Nuova Italia.

Fichera, Gabriele. 2013. "Volponi, il paradosso apocalittico." *L'ospite ingrato online*, 23 gennaio. <https://www.ospiteingrato.unisi.it/volponi-il-paradosso-apocalittico> (ultimo accesso 24/05/2023).

Forni, Daniela. 1995. "Le figure della fabbrica." In Gruppo Laboratorio 1995, 106-28.

Ghosh, Amitav. 2016. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: The University of Chicago Press.

Gruppo Laboratorio, a cura di. 1995. *Paolo Volponi. Scrittura come contraddizione*. Milano: Angeli.

Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. London: Duke University Press.

- Inglese, Andrea. 2008. "L'umano e l'animale in *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi." *Cahiers d'études italiennes*, n. 7: 347-57.
- Lavagetto, Mario. 1989. *La gallina di Saba*. Torino: Einaudi.
- Leopardi, Giacomo. 2015. *Operette morali*. A cura di Laura Melosi. Milano: BUR.
- Macé, Marielle. 2022. *Une pluie d'oiseaux*. Paris: Corti.
- Marchionne Picchione, Luciana, e Picchione, John. 1980. "Le modalità della disperazione apocalittica (Morselli, Volponi, Porta)." *Otto/Novecento* 4, nn. 3-4: 63-87.
- Marcuse, Herbert. 2001 (1955). *Eros e civiltà*. Torino: Einaudi.
- Martignoni, Clelia. 2002. "Le carte di Pavia." In Volponi 2002, 2:736-49.
- Mobili, Giorgio. 2007. "Ambiguità e preoccupazioni postmoderne nel *Pianeta irritabile*. Il soggetto tra parola ed escremento." *Strumenti critici*, n. 1: 123-36.
- Mussnug, Florian. 2003. "Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta." *Contemporanea*, n. 1: 19-32.
- Muzzioli, Francesco. 2007. *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*. Roma: Meltemi.
- Papini, Maria Carla. 2004. "La desinenza in -ale: Paolo Volponi e Giacomo Leopardi." In *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*, a cura di Salvatore Ritrovato e Donatella Marchi, 159-178. Pesaro: Metauro.
- Pedroni, Matteo M. 2013. "Caccia all'upupa. Premesse di un 'osso' montaliano (1892-1923)." In *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, a cura di Silvia Callegari e Alessia Di Dio, 209-28. Pisa: ETS.
- Pischedda, Bruno. 2004. *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*. Torino: Aragno.
- Pomarici, Cesare. 2022. *Paolo Volponi, memoria e innovazione. Dalla cultura classica alla rivoluzione informatica*. Roma: Carocci.
- Porta, Antonio. 1978. "Il manager e la scimmia." *Corriere della sera*, 31 maggio.
- Quaderni di critica, a cura di. 1995. *Volponi e la scrittura materialistica*. Roma: Lithos.

Raboni, Giovanni. 1979. "Il pianeta irritabile." In vol. 9 de *Il Novecento. I contemporanei*, a cura di Gianni Grana, 8937-39. Milano: Marzorati.

Raveggi, Alessandro. 2015. "Animalità selvagge, animalità utopiche. Il Volponi leopardiano, il suo lascito nella narrativa di Antonio Moresco." In Ritrovato, Toracca e Alessandrone 2015, 249-65.

Ritrovato, Salvatore, Toracca, Tiziano, e Alessandrone, Emiliano, a cura di. 2015. *Volponi estremo*. Pesaro: Metauro.

Rocchi, Fabio. 2004. "La boscosa agonia. Evoluzioni dello scenario naturale nella poesia di Volponi." In *Le forme della poesia*, a cura di Riccardo Castellana e Anna Baldini, con una presentazione di Stefano Carrai e Romano Luperini, 269-77. Siena: Betti.

Russo, Emilio. 2017. *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*. Bologna: Il Mulino.

Scaffai, Niccolò. 2017. *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*. Roma: Carocci.

Schiller, Friedrich. 1996 (1795). *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. A cura di Elio Franzini. Milano: SE.

Simonetti, Gianluigi. 2008. "Mito delle origini, nevrosi della fine." *L'Ulisse*, n. II: 51-56.

Spunta, Marina, e Ross, Silvia, a cura di. 2022. *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani*. Firenze: Cesati.

Stevens, Wallace. 1954. *The Collected Poems of Wallace Stevens*. New York: Knopf.

Toracca, Tiziano. 2020. *Paolo Volponi. "Corporale", "Il pianeta irritabile", "Le mosche del capitale": una trama continua*. Perugia: Morlacchi.

Virno, Paolo. 2020. *Avere. Sulla natura dell'animale loquace*. Torino: Bollati Boringhieri.

Viviani, Cesare. 1980. "Una nota sulla metafora nella poesia degli anni '70." In *I percorsi della nuova poesia italiana*, a cura di Tomaso Kemeny e Cesare Viviani, 1-5. Napoli: Guida.

- Volponi, Paolo, e Bettini, Filippo. 1995. "Questa mia Italia corporale. Colloquio su *Corporale*." In *Quaderni di critica* 1995, 51-57.
- Volponi, Paolo, e Leonetti, Franco. 1995. *Il leone e la volpe*. Torino: Einaudi.
- Volponi, Paolo. 1962. *Memoriale*. Milano: Garzanti.
- Volponi, Paolo. 1965. *La macchina mondiale*. Torino: Einaudi.
- Volponi, Paolo. 1974. *Corporale*. Torino: Einaudi.
- Volponi, Paolo. 1978. *Il pianeta irritabile*. Torino: Einaudi.
- Volponi, Paolo. 1989. *Le mosche del capitale*. Torino: Einaudi.
- Volponi, Paolo. 1994. *Scritti dal margine*. A cura di Emanuele Zinato. Lecce: Manni.
- Volponi, Paolo. 1999. *Del naturale e dell'artificiale*. A cura di Emanuele Zinato. Ancona: Il lavoro editoriale.
- Volponi, Paolo. 2001. *Poesie 1946-1994*. A cura di Emanuele Zinato, con una prefazione di Giovanni Raboni. Torino: Einaudi.
- Volponi, Paolo. 2002. *Romanzi e prose*. A cura di Emanuele Zinato. Torino: Einaudi, 3 voll.
- Volponi, Paolo. 2009. *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*. A cura di Daniele Fioretti. Firenze: Polistampa.
- Zinato, Emanuele. 1992. "Paolo Volponi." *Studi novecenteschi* 19, nn. 43-44: 7-50.
- Zinato, Emanuele. 1998. "Primo piano." In vol. 6 de *La scrittura e l'interpretazione*, a cura di Romano Luperini, Pietro Cataldi e Lidia Marchiani, 1298-318. Palermo: Palumbo.
- Zinato, Emanuele. 1999. "Paesaggio, animalità e utopia nelle prose di Volponi." In Volponi 1999, 5-16.
- Zinato, Emanuele. 2001. *Volponi*. Palermo: Palumbo.
- Zublena, Paolo. 2015. "Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel *Pianeta irritabile* di Volponi." In Ritrovato, Toracca e Alessandrini 2015, 461-76.

Francesco Diaco ha conseguito il dottorato presso l'Università di Siena, in cotutela con l'Université de Lausanne, dove ha lavorato come *premier assistant*. Attualmente è beneficiario di una borsa del FNS. Si è occupato di autori del XX e XXI secolo (Alziati, Buffoni, Lahiri, Magrelli, Ottieri, Sereni, Viviani, Volponi) e in particolare di Franco Fortini (*Dialettica e speranza*, 2017; *Dall'altra riva*, 2018; «*Per voci interposte*», 2019). È membro della redazione dell'*Ospite ingrato online* e del comitato scientifico del Centro di Ricerca Franco Fortini.