

L'uomo è l'animale irritato. Una rilettura distopico-odeporica de *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi

Stefano Pifferi

È un triangolo astruso quello rappresentato da Paolo Volponi ne *Il pianeta irritabile*.¹ Lo è perché formato da uomo e animale, due versanti spesso opposti, a volte speculari del mondo animale, ovvero quello senziente e dotato di pensiero e/o anima a seconda della prospettiva da cui lo si guardi e quello ferino, selvaggio, acritico e istintuale. A questa dicotomica coppia “animale” si aggiunge però un terzo elemento, protagonista sin dal titolo del romanzo uscito nel 1978, silente e assente tanto quanto presente e pre-esistente, ossia la Terra.

Il pianeta su cui, nel lontano 2263, si ritrovano a vivere i protagonisti, animali umani e non, è un luogo apparentemente indifferente prima ancora che inospitale, la cui vegetazione rigogliosa ma non lussureggiante è solo l'illusorio contraltare della spettrale desolazione in esso regnante,² tanto da trasformarlo nella quinta ideale, depressa, ferita e surreale, dove ambientare una trama post-apocalittica in cui l'apocalisse è, seppur mai esplicitamente dichiarata, quella nucleare.³ Facile rintracciare delle avanguardistiche riflessioni sulla questione ecologico-ambientale (spesso declinate in chiave apocalittica)⁴ che segnano una interessante e trasversale chiave di lettura non solo del romanzo, quanto anche della letteratura italiana della fine del secolo scorso.⁵ Chiave di lettura rintracciabile in quegli autori che hanno riflettuto, in anticipo sui tempi,⁶ sulla questione ecologica come metafora

¹ La bibliografia su Volponi è realisticamente sterminata come numerosi sono gli ambiti con cui l'autore marchigiano si è confrontato. Mi limito a indicare qualche testo recente o imprescindibile che ho avuto modo di consultare per la stesura di questo intervento: innanzitutto i tre volumi curati da Zinato, Paolo Volponi, *Romanzi e prose*, voll. I-III (Torino: Einaudi, rispettivamente 2002, 2002 e 2003) e la vasta bibliografia in essi citata; Id., *Del naturale e dell'artificiale*, a cura di Emanuele Zinato (Ancona: Il Lavoro Editoriale, 1999); Emanuele Zinato, *Volponi* (Palermo: Palumbo, 2001); *Volponi estremo*, a cura di Salvatore Ritrovato, Tiziano Toracca, Emiliano Alessandrini (Pesaro: Metauro, 2015); Salvatore Ritrovato, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi* (Pesaro: Metauro, 2013); Maria Carla Papini, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio* (Firenze: Le lettere, 1997). Per *Il pianeta irritabile* mi rifaccio all'edizione Torino: Einaudi 2014 (d'ora in poi *PI*).

² È un paesaggio-natura rigoglioso eppure livido quello tratteggiato da Volponi, la cui scelta, il suo tenore allucinato e onirico unito a una contrapposizione ideologica e letteraria piuttosto forte, anticipa certe ricercatezze post-esotiche alla Antoine Volodine. Antoine Volodine, *Il post-esotismo in dieci lezioni. Lezione undicesima* (Roma: 66thand2nd, 2017); Danilo Soscia, “La scrittura dell'altrove. Sul post-esotismo di Antoine Volodine,” *Minima&Moralia* (blog), 17 ottobre 2017, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/la-scrittura-dellaltrove-sul-post-esotismo-antoine-volodine/>; Tommaso Pincio, “Letteratura Post-Esotica,” *Tommaso Pincio Post* (blog), 19 febbraio 2017, <https://tommasopincio.net/2017/02/19/letteratura-post-esotica/>.

³ Ricorda Lazzarin che nel *PI* “il conflitto nucleare ha avuto luogo: la ‘prima’ guerra atomica è scoppiata nel 2000, molte altre sono seguite; le bombe a e n 3 hanno seminato morte e distruzione, trasformando la terra in un pianeta ‘irritabile’ e soprattutto invivibile (o quasi).” Stefano Lazzarin, “Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978),” *Testo XXXI*, no. 59 (2010): 114.

⁴ Vale la pena ricordare come, nel quinquennio a cavallo tra i '70 e gli '80, abbiano visto la luce narrazioni apocalittiche e post-apocalittiche in forma di apologo del calibro della “trilogia atomica” di Cassola, *Dissipatio H.G.* e *Roma senza Papa* di Morselli, *Il re del magazzino* di Porta e, appunto, *Il pianeta irritabile*. Per alcuni legami tra questi romanzi, cfr. John Picchione e Luciana Marchionne, “Le modalità della disperazione apocalittica. Morselli, Volponi, Porta,” *Otto/Novecento IV*, no. 3-4 (1980): 63-87.

⁵ Bruno Pischedda, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere* (Torino: Aragno, 2004). In particolare, la parte seconda “L'apocalisse narrata” in cui Pischedda analizza Morselli, Volponi e la “trilogia atomica” di Cassola.

⁶ In ambito “ecotopico,” dall'apparizione del classico *Ecotopia* l'incrocio tra fantascienza ed ecologia è via via cresciuto sino ad arrivare alla produzione di Jeff VanderMeer, in particolare alla *Trilogia dell'area X*, o a romanzi “minori” come *Bambini Bonsai* di Paolo Zanotti. Ernest Callenbach, *Ecotopia. I quaderni e rapporti di*

per comprendere e descrivere le coeve dinamiche storico-antropologiche o sociali;⁷ a maggior ragione in quelli “che hanno assistito e variamente reagito al passaggio dalla società rurale a quella industriale del secondo dopoguerra.”⁸ E ne *Il pianeta irritabile* si trovano molte traiettorie riconducibili alla ecocritica, come l’impatto che lo sviluppo industriale di matrice capitalistica può avere sull’ambiente alterandone in profondità gli equilibri e il timore che quei cambiamenti strutturali possano portare a una deriva critica e annientante, con l’autore in grado di evocare le paure della sua attualità e, travisandole, di oltrepassarne le strette contingenze; è, inoltre, centrale quella idea di “umanesimo non antropocentrico” che consente di dar voce alle istanze della natura come soggetto etico.⁹ In questo senso, la dimensione ipertrofica del leccio da cui prende inizio e sotto il quale si conclude la vicenda è significativa della indifferenza della natura nei confronti delle umane cose, quasi fosse una risposta all’indifferenza con cui gli umani hanno trattato l’ambiente circostante, portato alla situazione ormai irreversibile tratteggiata nel romanzo. Nella sua imperturbabilità testimoniale, esso diviene “simbolo della natura, vegetale ma anche un po’ umana, che resiste alla distruzione,” ovvero di quella capacità di resilienza che è l’unica possibilità di sopravvivenza inter-genere suggerita da Volponi a patto che “vi sia conciliazione e non [...] conflitto.”¹⁰

È quindi su questo terreno inospitale, alieno, indifferente che si sviluppa una favola che è ben poco allineabile a una definita e definitiva forma scrittoria: essa è al contempo un romanzo di (tras)formazione, uno di avventura quasi picaresco, una “favola allegorica animale”¹¹ limitrofa all’apologo,¹² poiché da ognuna di queste forme narrative prende ritmo o modalità, sviluppo e/o finalità mostrandosi, in definitiva, come una sorta di panottico esistenzial-letterario¹³ del proprio autore¹⁴ in cui tutto confluisce e in cui tutto è, in filigrana,

William Weston (Roma: Castelvetti, 2012); Jeef VanderMeer, *Trilogia dell’area X. Annientamento. Autorità. Accettazione* (Torino: Einaudi 2018); Paolo Zanotti, *Bambini bonsai* (Milano: Ponte alle Grazie, 2010). Cfr. Niccolò Scaffai, “Jeff VanderMeer e la misteriosa creatura di Borne,” *Doppiozero*, 4 maggio 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/jeff-vandermeer-e-la-misteriosa-creatura-di-borne>.

⁷ “Nelle opere di Pasolini, Calvino, Volponi, Ottieri, Ceronetti, il tema ecologico fa la sua comparsa sia come proiezione simbolica del disagio esistenziale del protagonista nella società, sia in relazione al tema dell’industria, affine e contiguo a quello dell’ambiente e dei suoi mutamenti.” Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* (Roma: Carocci, 2019), 174.

⁸ Scaffai, *Letteratura*, 31.

⁹ Serenella Iovino, *Ecologia letteraria: Una strategia di sopravvivenza* (Milano: Edizioni Ambiente, 2015), 69.

¹⁰ Scaffai considera a ragione l’episodio del leccio come una narrazione ecologica, ovvero “non antropocentrica e non vincolata all’esemplarità quotidiana di un’esistenza individuale” (Scaffai, *Letteratura*, 206).

¹¹ Romano Luperini, “Il neosperimentalismo tra ‘O□cina’ e ‘Il Menabò:’ Roversi, Leonetti, Volponi,” in *Il Novecento* (Torino: Loescher, 1981), 815. Per Colonna il *PI* è un “grande quadro allegorico,” ossia “qualcosa di più vicino a quei *contes philosophiques* nei quali un’antropomorfizzata natura disserta sulle nefaste abitudini umane e ne mostra la poca consistenza o il fragile destino, sullo sfondo ridimensionante di strutture cosmiche e universali. Quello che qui vi è di nuovo, e non è poco, anzi, è a nostro avviso vero centro del romanzo, è che questa natura a forma d’uomo non lo è più; o almeno non lo vuole più essere; ed esperisce e porta all’estrema attuazione, attraverso una pratica di rifunzionalizzazione e ribaltamento di ogni fossilizzazione che percorre l’intero testo, la sua definitiva liberazione da ogni sovrastruttura significazionale umana e (di conseguenza) ‘artificiale.’” Marco Colonna, “Il pianeta irritabile, o l’epica della mutazione,” in *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, a cura di Gruppo Laboratorio (Milano: Franco Angeli, 1995), 87-88.

¹² “Favola sci-fi [...] che sotto la forma dell’apologo filosofico è sintesi di una lunga riflessione tra prosa e poesia, di una vera e propria fascinazione per l’animale,” la definisce Raveggi, e più avanti “distopico *Roman de Renart*,” così da rendere la complessità stratificata dell’opera di Volponi. Alessandro Raveggi, “Animalità selvage, animalità utopiche. Il Volponi leopardiano, il suo lascito nella narrativa di Antonio Moresco,” in *Volponi estremo*, 249 e 255.

¹³ Zinato, curatore di molti lavori su Volponi, è conscio che definire l’autore marchigiano è arduo proprio per “i molti suoi mestieri,” ovvero “poeta e romanziere, dirigente industriale, appassionato politico e grande conoscitore e collezionista d’arte,” Emanuele Zinato, “Introduzione,” in *Romanzi e prose*, vol. 1, a cura di Emanuele Zinato (Torino: Einaudi, 2002), IX.

leggibile.¹⁵ Esso è, però, infine, anche un romanzo di fantascienza, nello specifico *sub specie* distopico;¹⁶ dimensione prospettica, quest'ultima, che mi preme mettere in evidenza poiché è attraverso di essa che *Il pianeta irritabile* si pone come testo di avanguardia,¹⁷ in grado cioè di far "risuonare nell'età postatomica la naturalità tragica e coraggiosa di Lucrezio."¹⁸ Inoltre esso è ascrivibile, secondo un determinato taglio prospettico, al macro-insieme della letteratura di viaggio, nello specifico di finzione,¹⁹ ovvero quelle scritture in cui la dimensione viatoria acquista una rilevanza e una centralità sia come elemento narrativo che come funzione modificatrice degli eventi e dei personaggi.

I protagonisti sono quattro (più uno, come vedremo) cavalieri dell'apocalisse tanto grotteschi quanto male assemblati, dalla cui interazione è facile comprendere sia la filigrana dell'universo volponiano,²⁰ sia pure il messaggio, tanto disperato quanto avanguardistico, che

¹⁴ "Le esasperazioni del capitalismo sono insostenibili e finiranno per bruciare la terra. Questo è il vero dramma..." Elena Marongiu, *Intervista a Paolo Volponi* (Milano: Archinto, 2003), 21. Questa frase, riportata in epigrafe in Tiziano Toracca, "La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica," *Italianistica: rivista di letteratura italiana* XLII, no. 1, (2013): 145, credo sia significativa del pensiero di Volponi e soprattutto della "progressiva sfiducia dell'autore nella possibilità di ribellione alla società capitalistica" che caratterizza sia il romanzo in questione che *Mosche del capitale* (1989).

¹⁵ "Il testo – sottolinea Inglese – è quindi composito dal punto di vista dei generi e si rifà ad una duplice ed apparentemente inconciliabile prospettiva: a quella popolare della letteratura di fantascienza e a quella, di tradizione illuministica, della leopardiana 'operetta morale' e del *conte philosophique*" definendolo infine come romanzo "nel senso pieno del termine," ovvero "costituito dall'amalgama di più sottogeneri, ma non riducibile ad uno solo di essi." Andrea Inglese, "L'umano e l'animale in *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi," *Cahiers d'études italiennes*, no. 7 (2008): 351. Dello stesso avviso Zinato che evidenzia come "Volponi getta insieme e mescola a brani elementi della tradizione colta e della cultura di massa ma non li riutilizza in modo ammiccante o parodico," Emanuele Zinato, "Introduzione," in *Paolo Volponi. Romanzi e prose*, vol. 2, a cura di Emanuele Zinato (Torino: Einaudi, 2002), XVII.

¹⁶ Rimando a due testi che inquadrano perfettamente la questione distopica: Elisabetta Di Minico, *Il futuro in bilico. Il mondo contemporaneo tra controllo, utopia e distopia* (Milano: Meltemi, 2018) e Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe* (Roma: Meltemi, 2007).

¹⁷ Il romanzo appare, secondo Zinato, "quando la presenza sociale dell'opera letteraria stava modificandosi repentinamente, insieme a tutti i "consumi culturali," per l'irradiazione audiovisiva della "letteratura espansa." Zinato, "Introduzione," *Romanzi e prose*, vol. 2, XVII. Dopotutto, "con la fine degli anni Sessanta, viene ad esaurirsi l'ipotesi secondo cui la pratica di una certa letteratura, che definiremo genericamente "impegnata," è connessa con la costruzione di una società più giusta e razionale" al punto che "il bagaglio umanistico dello scrittore italiano, anche corretto e ampliato attraverso la lezione marxiana, non pare più fornire gli strumenti adeguati per dare senso al divenire della civiltà industriale e a tutte le contraddizioni, i conflitti, le anomalie nazionali che in essa si manifestano nel tornante decisivo degli anni Settanta," Inglese, "L'umano e l'animale," 348.

¹⁸ Pietro Cataldi, "La natura e la civiltà. L'impianto leopardiano del *Pianeta irritabile*," *L'immaginazione*, no. 143 (1997): 15-16.

¹⁹ Il rimando è alla datata e ormai inattuale e inattuabile suddivisione tra *fiction travel* e *true travel account*, che nella sua semplicistica applicazione ha comunque segnato buona parte dell'odeporica della tarda modernità. Attilio Brilli, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour* (Bologna: Il Mulino, 1996). Anche la critica più recente, però, mantiene questa generica suddivisione se è vero che "occorre distinguere fra le scritture odeporiche, e cioè i resoconti prodotti da autori che raccontano un viaggio effettivamente compiuto in prima persona, e le opere in cui il viaggio è invenzione d'autore." Luca Clerici, "Introduzione," in *Scrittori italiani di viaggio 1700-1861* (Milano: Mondadori, 2008), IX. Cfr. Giorgio Raimondo Cardona, "I viaggi e le scoperte," in *Letteratura Italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. 5, *Le questioni* (Torino: Einaudi, 1986), 687-716; Domenico Nucera, "I viaggi e la letteratura," in *Introduzione alla letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci (Milano: Bruno Mondadori, 1999), 116-42; Pino Fasano, *Letteratura e viaggio* (Roma-Bari: Laterza, 1999); Vincenzo De Caprio, *Un genere letterario instabile* (Roma: Archivio Guido IZZI, 1996).

²⁰ "Fin dal suo esordio come romanziere, con *Memoriale* del 1962, Volponi si presenta come un narratore-poeta alla strenua ricerca di un discorso narrativo non mimetico, capace di sfuggire a dettami del realismo e ad ogni illusione di una restituzione unitaria e composta dell'esperienza umana nel mondo industrializzato" (Inglese, "L'umano e l'animale," 350).

l'autore marchigiano vuole mettere in evidenza. L'elefante Roboamo²¹ e l'oca Plan Calcule, "questa immacolata come sempre,"²² rappresentano l'animale consenziente, ammaestrato dall'umano, reso docile e quasi remissivo perché, nel caso dell'elefante, "da infinite generazioni, non sapeva cosa fossero libertà e indipendenza."²³ La scimmia Epistola – il cui nome fu scelto dal "capo del caravan-serraglio quasi certamente per un volgare doppio senso," ovvero quello relativo alla "pistola" rappresentante il "prepotente e sproporzionato organo sessuale che tinge il terzo centrale del corpo dell'animale"²⁴ – è un "babuino amadriade dalla faccia scarlatta e dalla criniera folta"²⁵ che nella trasfigurazione volponiana porta in dote una serie di questioni di primaria importanza. Esso rappresenta l'elemento geneticamente più vicino all'umanità, l'anello di congiunzione tra animale umano e animale non umano, ma anche, col suo procedere afono ma deciso, prevaricatorio, quasi dittatoriale,²⁶ "il potere selvaggio,"²⁷ ossia la summa delle violenze prettamente istintuali, a-razionali, quasi prive di senso che non sia pulsione primordiale, che sembrano aver caratterizzato la vita del genere umano fino all'apocalisse atomica che ne segna le vicende.²⁸ Se nell'architettura allegorica volponiana, la scimmia può rimandare alla rappresentazione classica dell'animale, scimmiesca, nello specifico, ovvero quello della replicazione acritica dei comportamenti umani, spesso in forme grottesche e peggiorative,²⁹ nell'economia del romanzo essa, coi suoi comportamenti irrazionali, la sua bramosia violenta e istintuale, il suo imitare e riflettere a mo' di specchio deformante gli atteggiamenti prevaricatori dell'umano, risulta come un doppio non-umano, ma soprattutto come una simbolizzazione estremizzata dello stato di natura associabile al distruttivo modello capitalistico.³⁰ Non è casuale, in questo senso

²¹ "Roboamo rappresenta l'intellettuale critico che non riesce, nel suo individualismo, a sottrarsi al potere, del capitale o del partito che sia," Paolo Zublena, "Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel Pianeta irritabile di Volponi," in *Volponi estremo*, 462

²² Volponi, *PI*, 29.

²³ "[...] aveva – prosegue Volponi – solo dovuto servire e obbedire, fatto a quel modo pachidermico, proboscide, sventole auricolari, schiena carenata, zampe appunto per essere un servitore grosso, pluriattrezzato e disponibile" (Volponi, *PI*, 11).

²⁴ Volponi, *PI*, 8-9.

²⁵ *Ibid.*, 8.

²⁶ Introducendo i protagonisti Volponi ci dice che "Dalla mano nascosta della scimmia scende una catena" al cui altro capo "c'è un nano che sta sdraiato su un fianco"; che gli occhi della scimmia "sono infossati e truci, quasi invisibili" e che essa, Epistola, "non aveva fatto in tempo a immalinconirsi dentro la gabbia che nel colmo del furore giovanile fu libero e padrone di altri, oltre che di se stesso e del suo smodato desiderio" (Volponi, *PI*, 9).

²⁷ Epistola è "espressione della pura pulsionalità [...]" il cui "comportamento è teso al dominio sull'ambiente e sulla società" (Zublena, "Tra Marx," 463).

²⁸ In merito alla dimensione "atomica," ma anche per quella "animale," è stato spesso notato come il *PI* fosse una "scheggia" e un "satellite" di *Corporale*, il romanzo immediatamente precedente di Volponi, di cui rappresenta una sorta di seguito. Aldo Mastropasqua, "*Corporale* dopo vent'anni: una scrittura senza nessuna indulgenza," in *Volponi e la scrittura materialistica* (Roma: Lithos, 1995), 20. Sulla filiazione del *PI* da *Corporale*, cfr. Zinato, *Volponi*, 57-64.

²⁹ Già dalla scelta attuata da Volponi di assegnare la parola, ma anche il pensiero, agli animali non umani protagonisti del romanzo è comprensibile il rovesciamento della prospettiva e, quindi, del rapporto gerarchico o di forze tra i due (sotto)macroinsiemi animali. "Seguendo il sentiero animale lungo il confine segnato dal logos, si sa bene che, nella storia del pensiero occidentale, da Aristotole a Cartesio, Kant, Heidegger, Lévinas, Lacan, la riflessione sull'animale si sviluppa a partire da quell'idea metafisica pressoché universale secondo la quale l'uomo, sulla scia della definizione aristotelica *zoon logon echon*, è l'essere vivente che a differenza dell'animale ha in più il linguaggio, il logos. Per converso, gli animali sono descritti come esseri privi di linguaggio, *aloga*, e si presentano come segni che all'uomo non è dato interpretare se non indirettamente e in modo parziale." Lisa Gasparotto, "Sentieri animali, sconfinamenti umani," *In forma di parole XXXII* (ottobre-dicembre 2012): 17. Tutta la prima parte è interessante per riassumere non solo filosoficamente quanto anche etimologicamente e letterariamente il rapporto umano-animale.

³⁰ Il comportamento di Epistola "è teso al dominio sull'ambiente e sulla società, e asseconda appunto il suo smodato desiderio. Il regno verso cui conduce il gruppo è una espressione del suo dominio: e infatti Epistola è l'indiscusso capo della banda." Quindi, derridianamente, "Epistola è il doppio bestiale del potere, la bestia che si

l'episodio della scuola, dove Roboamo e il nano avvertono un senso di minaccia al vedere in un ritratto appeso alla parete gli stessi tratti di Epistola, con l'immagine che "sorrideva nello stesso modo vorace" e con lo sguardo che arrivava "con una potenza che schiantava in due la stessa immagine."³¹ In un disvelamento/sfumatura dall'effetto quasi cinematografico, la scimmia è l'uomo, sembra suggerire Volponi. E quindi, paradossalmente nel tentativo di distruggere quello che è insieme il suo nemico e il suo doppio, ovvero il generale Moneta, "il babbuino, proprio perché simbolo, immagine di un sistema destinato alla morte, dovrà a sua volta morire"³² perché soltanto quando il sovrano e la bestia, "il potere e il suo doppio bestiale," si saranno neutralizzati a vicenda ci potrà "essere spazio per una comunità, non a caso acefala."³³

A questo trittico animale si unisce l'essere umano. Ma, nella satirica e grottesca favola a tinte distopiche che Volponi va creando, ovvero nella apparente esaltazione dei lati negativi, selvaggi, ferini, dis- o addirittura anti- umani,³⁴ il quarto elemento di questa combriccola di esploratori dell'ignoto non può che essere un umano particolare, marginale, quasi sospeso o intermedio tra le condizioni vicine ma non pacificamente coesistenti di animale umano e animale non umano.³⁵

Il primo è un umano "a metà"; il secondo un umano "nascosto," celato, lontano e apparentemente marginale al quartetto così come allo svolgersi delle vicende. Quest'ultimo è un umano dalla storia singolare, innominato e identificato soltanto come "l'imitatore del canto di tutti gli uccelli" o, in sigla, come Idelcdu: un ex tecnico in un centro di conservazione di supporti elettronici di "memorie" culturali passate che apprende, da un nastro trafugato, il canto degli uccelli, oramai tutti estinti da due secoli; capacità che lo farà dapprima arrestare e licenziare – curioso notare come, similmente ad altre distopie come *1984* o *L'uomo è forte*, anche nell'apparentemente marginale episodio dell'arresto di Idelcdu sia sempre una donna a tradire la fiducia del protagonista in una sorta di trasversale misandria distopica – e poi diventare famoso (nonché unico amico proprio di Mamerte/Zuppa)³⁶ proprio per questa sua abilità nello stesso circo in cui "lavorano" i

contrappone al sovrano (Moneta, naturalmente): l'uno al di sotto, l'altro al di sopra della legge. Entrambi possiedono l'attributo della sovranità, il fallo eretto [...]: l'enorme pene di Epistola e il razzo atomico da cintura di Moneta" (Zublena, "Tra Marx," 463). Cfr. anche Jacques Derrida, *La bestia e il sovrano. Volume I (2001-2002)* (Milano: Jaca Book, 2009); Id., *La bestia e il sovrano. Volume II (2002-2003)* (Milano: Jaca Book, 2010).

³¹ Volponi, *PI*, 81.

³² Papini, *Paolo Volponi*, 89.

³³ Zublena, "Tra Marx," 464.

³⁴ "Non-umani o disumanizzati" li definisce a ragione Muzzioli (*Scritture*, 186).

³⁵ "La natura, l'animale e l'uomo sono quindi intimamente connessi e stretti. Non sono fasi diverse e distinte della creazione del mondo; ma entità comprese nella stessa esplosione e materia interagenti [sic] tra di loro. L'uomo è l'animale che ha saputo, sopra gli istinti e i programmi della specie, programmi proprio di tipo meccanico che una specie ha, organizzarsi e mutare, adattarsi, scegliere, cogliere, occasioni come frutti, come servizio di altri elementi della dinamica esplosione," affermerà Volponi nel capitolo "Natura ed Animale," ergo "l'uomo deve riconoscere la propria animalità, tirarla fuori e averla in corrispondenza." Paolo Volponi, *Scritti dal margine*, a cura di Emanuele Zinato (Milano: Manni, 1995), 105, 113. Riflessioni che giungono fino a oggi, visto che non è affatto facile dire, come suggerisce Agamben, "se l'umanità che ha preso su di sé il mandato di gestione integrale della propria animalità sia ancora umana, nel senso di quella macchina antropologica che, decidendo ogni volta dell'uomo e dell'animale, produceva l'humanitas." Sembra piuttosto che "l'uomo [abbia] ormai raggiunto il suo *télos* (fine) storico e non resta altro, per un'umanità ridiventata animale, che la depoliticizzazione delle società umane, attraverso il dispiegamento incondizionato della *oikonomia*, oppure l'assunzione della stessa vita biologica come compito politico (o piuttosto impolitico) supremo." Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale* (Torino: Bollati Boringhieri, 2002), 80, 79.

³⁶ Il nano chiede a Roboamo chi fosse andato a trovarlo quando venne ferito: "A vederti, tanti – disse Roboamo con la sua lenta meditazione. – Tanti, a vederti. A trovarti, pochi; gli inservienti degli acrobati domandarono di te e ti lasciarono un pacco di biscotti. E poi venne, di notte di nascosto, uno mascherato... – fece una pausa, – ma io lo riconobbi, anche se non lo vidi in faccia, né lo sentii parlare [...] Doveva essere di sicuro l'imitatore del canto di tutti gli uccelli" (Volponi, *PI*, 30-31).

protagonisti del romanzo. L'umano è il quinto del quartetto, prosegue il viaggio col gruppo ma a distanza, non può avvicinarsi, né condividere altro che non sia l'avanzo di ciò che Epistola e gli altri mangiano ma avrà un ruolo più che determinante nello sviluppo decisivo dell'azione del romanzo.³⁷

L'altro "umano," quello che ho aspramente definito "a metà" – "l'eletto tra gli umani, il nano, uomo mancato, imperfetto, mostruoso,"³⁸ "un diverso, un deforme, un sotto-uomo,"³⁹ "segnato [...] da una diversità che lo esclude dal consorzio umano"⁴⁰ – è un nano dal volto deturpato, innominato per buona parte del romanzo e poi chiamato Mamerte come il re della guerra ma anche Zuppa per via delle condizioni del suo volto. Il nano – "gregario del gruppo" rappresentante "il rovesciamento della 'macchina antropogenica' di Agamben, un vero e proprio buco del Reale lacaniano, ad indicare un'interruzione nella significazione umana: dell'uomo è rimasto un uomo dimidiato, al guinzaglio guarda caso degli animali"⁴¹ – era addetto a raccogliere gli escrementi degli animali nel circo in cui i quattro "lavoravano" prima della ignota tragedia che ha colpito il pianeta e che dà inizio alla vicenda; egli funge quasi da spirito critico della vicenda, unico o quasi del gruppo insieme a Roboamo l'elefante, dotato di parola ma soprattutto in grado di riflessioni e di analisi su una realtà che è ormai soltanto memoria svanita di un mondo precedente da cui il quartetto si discosta più possibile e ipotesi di un futuro tutto da costruire verso cui tendere in maniera quasi irrazionale e/o casuale, senza progettualità e soprattutto intenzionalità. Perché nella cosmogonia anti-gerarchica e anti-antropocentrica tratteggiata da Volponi – in cui i rimandi leopardiani sono piuttosto evidenti⁴² – alla fine della battaglia definitiva, una volta letteralmente "esploso" il mondo, o i resti o il simulacro di ciò che fu, del generale Moneta, diventa necessario "arrivare a confermare in ciascuna cosa, gesto e fenomeno la mancanza vera, pulita, di qualsiasi intenzione; e anche di ogni ragione che non si esaurisse liberamente in se stessa, cioè nell'esistere."⁴³ Dopotutto, nel microcosmo del romanzo così come nel macrocosmo volponiano, "l'intenzione ha sempre prodotto ordine e quindi sovranità. L'intenzione non poteva essere rivoluzione; e così nemmeno la guida e la sostanza del loro prossimo percorso. Occorreva invece affermare e servire la totalità, integra e presente, dell'esistenza: di tutti e di ciascuno."⁴⁴

E il nano, idealmente al secondo posto di questa gerarchia animale in divenire, in questa piramide al cui vertice, apparentemente, risiede la scimmia Epistola, è investito di un doppio ruolo: è l'ancora che mantiene il legame tra l'umano e il mondo precedente in disgregazione,

³⁷ "Sì, ci seguiva. Ci ha sempre seguiti, l'imitatore, e nemmeno da tanto distante. Il nostro capo se ne era accorto poco dopo l'inizio del viaggio, verso la metà delle pianure di cenere. Non gli dispiaceva che ci seguisse, ma lo controllava misurando le tappe e le distanze," racconterà sul finale Roboamo a Zuppa (Volponi, *PI*, 176).

³⁸ Inglese, "L'umano e l'animale," 356.

³⁹ Muzzioli, *Scritture*, 188.

⁴⁰ Scaffai, *Letteratura e ecologia*, 205.

⁴¹ Raveggi, "Animalità," 256.

⁴² "L'espressione più significativa del leopardismo ideologico di Volponi è certamente costituita dal *Pianeta irritabile*: un'opera che sembra sorgere all'ideale congiunzione fra le tematiche della *Palinodia* e della *Ginestra*. La fantasmagoria apocalittica del *Pianeta irritabile* rivela la sua cifra leopardiana sin dall'epigrafe d'apertura, ripresa dagli *Accorgimenti di memoria*: 'immortalità selvaggia.' Allo scenario desolato delle pendici del Vesuvio subentra il paesaggio, altrettanto simbolico, del pianeta sconvolto da una catastrofe non naturale ma nucleare, così come alle 'magnifiche sorti e progressive' del 'secol superbo e sciocco' subentrano le nuove mitologie tecnocratiche, che attraverso un uso dell'industria e della scienza finalizzato a se stesso hanno portato il mondo alla catastrofe." Guido Santato, "Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi," *Studi Novecenteschi* 25, no. 55 (1998): 39. Sul leopardismo nel *PI*, cfr. Cataldi, *La natura e la civiltà*; Carla M. Papini, *La scrittura e il suo doppio. Studi di letteratura italiana contemporanea*, (Roma: Bulzoni, 2005), in particolare il capitolo "La desinenza in 'ale': Paolo Volponi e Giacomo Leopardi," 315-41.

⁴³ Volponi, *PI*, 174.

⁴⁴ *Ibid.*

ma anche il primo segno di un distacco più che evidente, di un rinnovamento e di una nuova prospettiva. “Ultimo nella gerarchia dei componenti del gruppo, così come ultimo era stato nel mondo del circo e in quello degli uomini, e pur ancora pervicacemente attaccato all'appartenenza a quel consesso, alla specie che aveva decretato, con la propria anche la sua rovina,” Mamerte alla fine di un viaggio che si fa sempre più iter conoscitivo di sé, va progressivamente perdendo ogni parvenza umana e “sempre più si adegua al modo di essere degli altri tre.”⁴⁵ Insomma, secondo una chiara lettura in filigrana dell'ideologia di Volponi, “se l'umanità del *Pianeta* è caratterizzata essenzialmente dalla volontà di dominio e dal desiderio d'immortalità, gli animali, al contrario, vanno alla ricerca di un regno dell'uguaglianza,”⁴⁶ con Mamerte e la sua trasformazione ad agire come pendolo tra le due categorie e palesare, nella scena conclusiva, quella possibile palingenesi, ovvero “una diversa organizzazione sociale che rinasca dalla catastrofe delle illusioni liberali e tecnocratiche”⁴⁷ che è la meta ideale dell'opera.

Ho parlato di gerarchia ideale, però, perché essa si discosta da quella reale posta in essere in maniera esplicita da Volponi sin dalle prime pagine e che evidenzia più il ruolo di “coscienza” affidato al metà-umano,⁴⁸ sorta di collodiano grillo parlante, tanto per rimanere nel campo della umanizzazione dell'animale. Se al momento di sfamarsi i quattro utilizzano “il solito sistema,” ovvero disporsi “ordinatamente uno dopo l'altro, Epistola, l'oca, l'elefante e il nano,”⁴⁹ è solo quest'ultimo che legge e comprende in chiave utilitaristica quella apparentemente rigida organizzazione gerarchica, vergata ovviamente da Volponi su crismi “produttivi” tipici del capitalismo di fronte al quale, nella produzione latamente favolistica del post-*Corporale*,⁵⁰ sembra via via mostrarsi una “progressiva sfiducia dell'autore nella possibilità di ribellione alla società capitalista”:⁵¹ “Questi [il nano] capì che la gerarchia era perfettamente funzionale: il capo, il ricognitore (ce l'avevano in gran conto anche i circhi, colui che andava a scegliere le piazze), il trasportatore e poi lui che era al rimorchio, utile ogni tanto, ma non essenziale per il gruppo.”⁵² Il nano/umano è ancora intrinsecamente e biologicamente addentro a un sistema umano/capitalistico dove solo ciò che è utile in chiave direi produttiva – la ottimizzazione delle risorse, lo “sfruttamento” delle stesse (e degli animali, e del pianeta, ecc.) – giustifica l'esistenza e la sopravvivenza.⁵³ Non è casuale, quindi, che nel corso del “viaggio” effettuato dai quattro “inconsapevoli, grotteschi evangelisti”⁵⁴ arrivino dei mutamenti, dei piccoli slittamenti che identificano, quasi sovrapponendoli, questi due piani, quello narrativo-favolistico e quello pedagogico-critico: ne

⁴⁵ Papini, *Paolo Volponi*, 86-87.

⁴⁶ Toracca, “La favola,” 147.

⁴⁷ Santato, “Follia e utopia,” 55.

⁴⁸ La riflessione sulla morte che il nano condivide con l'elefante è un'altra dimostrazione di questa coscienza “semi-umana” (Volponi, *PI*, 32).

⁴⁹ Volponi, *PI*, 30.

⁵⁰ “A partire da *Corporale*, opera in cui ‘l'animalità si tematizza divenendo metafora ossessiva,’ Volponi si affida all'utopia e poi alla favola per rappresentare e denunciare il conflitto tra l'uomo e la natura” (Toracca, *La favola*, 146). Anzi, è proprio il *PI* a nascere “da una costola dell'avantesto del più importante romanzo di Volponi, *Corporale* (uscito a stampa nel 1974),” quando si realizza “il tentativo del protagonista di diventare animale, realizzando una sorta di fusione con la natura, attraverso una evoluzione biologica dell'individuo anziché della specie” che nella versione definitiva di *Corporale* era stato parzialmente accantonato (Zublena, “Tra Marx,” 461).

⁵¹ Toracca, “La favola,” 145.

⁵² Volponi, *PI*, 30.

⁵³ L'evidenza critica sul lascito narrativo volponiano è, a detta di Raveggi, “uno sguardo costante sull'evoluzione del mondo capitalistico e i suoi nefasti corollari per l'umano.” Ma a questa ormai consolidata lettura “critica dell'industriale e del post-industriale,” l'autore aggiunge quella della “fascinazione verso nuovi dialoghi con la Natura [...] e l'Animale” (Raveggi, “Animalità,” 249).

⁵⁴ Papini, *Paolo Volponi*, 84.

è esempio un episodio agli inizi della vicenda, quando i quattro escono dal “mondo di cenere” da dove ha inizio il loro faticoso tragitto verso l’ignoto. Dapprima la presa di consapevolezza – quasi una agnizione “iniziale” – da parte di Mamerte/Zuppa della gerarchia e della diffidenza in un rapporto che è ancora fortemente piramidale (e non tra pari come aneleranno e perseguiranno più avanti), quando Epistola inizia a mangiare l’erbetta fresca al di fuori del terreno contaminato dalla cenere e “l’oca fece subito altrettanto e continuò a masticare malamente con il becco inadatto, aspettando che Epistola inghiottisse per inghiottire a sua volta.”⁵⁵

La riflessione ad alta voce del nano si fa quasi critica (non) velata e segna già un lieve scarto da un mondo passato e negativo dal quale allontanarsi, da non replicare, eventualmente da rifondare in toto secondo dinamiche (non solo) sociali completamente nuove: “La gerarchia – afferma Zuppa – e la diffidenza: sorelle di tutte le carriere! Anche qui? Ma allora è già popolata questa terra?”⁵⁶ in cui il riferimento alle carriere è sintomatico dell’organizzazione sociale del mondo lavorativo e la domanda finale rappresenta un grido di disperazione che si fa constatazione tanto amara quanto anticipatrice di quello che sarà. Ovvero quella contrapposizione all’antropocentrismo, perso oramai “in un apocalittico annientamento di specie tematizzato a partire dalla Guerra Fredda,”⁵⁷ che si svilupperà fortemente come asse narrativo nella seconda parte del racconto. Seconda parte in cui “si risolve tutto in azione, l’ironia demistifica l’ideologia (ad esempio, quella dell’ultimo capo degli uomini sopravvissuti) e viene calata nel vivo di uno scontro fra uomini e animali”⁵⁸ caratterizzando la scelta filosofico-esistenziale prima ancora che strettamente narrativa di Volponi. Tutto il romanzo, dopotutto, è incentrato sul confronto tra natura e civiltà, ed è edificato intorno all’idea di “rompere i limiti dell’antropocentrismo,” come suggerisce Inglese. “Immaginando delle vicende che coinvolgano forze remote ed estranee, come lo sono ormai divenuti gli animali, quelli non domestici e non in cattività negli zoo e nelle riserve ‘ecologiche,’”⁵⁹ Inglese raffronta la scelta volponiana con le istanze che Calvino affidava alla fuga dalla “cronaca dell’esistente” finalizzata a una analisi della società umana “in una chiave antropologica che situa la cronaca che ci tocca vivere in scala con le grandi fasi plurimillinarie del passato e del futuro” e che si contrapponga a “questa assuefazione all’ambiente” con una “letteratura che non sia mimetica, a rimorchio dell’esistere.”⁶⁰

Questa lucida quanto anticipatrice chiave di lettura o di decodifica è ritracciabile anche nei testi non narrativi di Volponi. In *Scritti dal margine*, in particolare nella sezione “Del naturale e dell’artificiale,” ad esempio, affronterà il divario ormai insanabile tra uomo e natura provocato (anche) dal capitalismo mercantile, dal progresso tecnologico, dallo sfruttamento utilitaristico:

[...] la natura e l'animale sono in realtà molto lontani dal nostro mondo, spezzati, in parte dimenticati, indagati, usati, condizionali [sic], strumentalizzati, allevati, certamente tirati fuori dalla loro realtà, dalla loro condizione originaria, unitaria. [...] La natura appare ormai come la tavola, la tastiera di una simulazione, i suoi elementi, le sue stagioni ridotti essenzialmente ad essere i tasti, i commutatori, gli *inputs* [sic] di questo piano di simulazione. L’animale dal canto suo non è certo più una presenza attiva, di grande compagnia, vera; non più quella antagonista dell’antichità, tra lo

⁵⁵ Volponi, *PI*, 33.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Raveggi, “Animalità,” 249.

⁵⁸ Luperini, *Il Novecento*, 804.

⁵⁹ Inglese, “L’umano e l’animale,” 351.

⁶⁰ Italo Calvino, *Saggi*, vol. 2, a cura di Mario Barenghi (Milano: Mondadori, 1995), 2934-35.

spavento e la caccia, la conquista; non è più inteso in nessun modo come protagonista ma solo anch'esso, tutt'al più, come un domestico, un servo, ma più che altro come cibo, pelliccia, ecc.⁶¹

Ma questa infrazione dell'antropocentrismo, affrontata con la proposta di nuove interpretazioni e di nuovi "spazi di riflessione sull'uomo costantemente riportato in un linguaggio fragrante di umori, odori e sapori della terra marchigiana nel contesto di una primordialità naturale"⁶² che frantumino gli schemi della realtà attuale, nel caso specifico de *Il pianeta irritabile* non spezza i legami con la dimensione "salvifica" e trasformatrice del viaggio. Viaggio da intendersi, quindi, sia come sopravvivenza, nel caso specifico della fabula del romanzo, sia come elemento in grado di trasformare le singole personalità: non casualmente Zinato nota come il denominatore comune del romanzo sia "la figura della mutazione-metamorfosi."⁶³

Questa mutazione, queste "alterazioni dell'identità personale che vengono tradizionalmente considerate effetto del viaggio,"⁶⁴ questo "percorso di "abbassamento grottesco," ricade quasi interamente sul nano, poiché "è colui che meglio si presta a compiere questo percorso di 'ritrovamento' della propria animalità."⁶⁵ Il viaggio nel viaggio compiuto dal nano, infatti, se analizzato secondo la prospettiva del viaggio come trasformazione, come presa di coscienza di sé, come riconoscimento delle differenze e come autodeterminazione di sé per dirla con Leed,⁶⁶ in una sorta di meta-percorso individuale interno al percorso collettivo dei quattro protagonisti, è facilmente interpretabile come una versione post-atomica del viaggio di scoperta (esteriorizzato ma anche interiorizzabile). Ma quella "cavalcata attraverso una nuova Preistoria"⁶⁷ leggibile come una "indomita *quête* e percorso di purificazione e rinascita"⁶⁸ è anche una sorta di iniziazione alla ferinità, che è l'altra grande traiettoria trasversale de *Il pianeta irritabile*, ovvero, quella progressiva (ri)scoperta di una "umanità animale" che segnerà le vicende conclusive del romanzo. Sarà infatti Mamerte l'unico tra i quattro protagonisti "che ricerca e prende progressivamente coscienza del senso del viaggio che sta intraprendendo."⁶⁹ A suo modo, con una presa di coscienza per tentativi, spesso dettata solo dall'istintualità, il nano oscilla tra l'idea di quel viaggio come di una lunga agonia, "una lunga infelice serie di tentativi di morire"⁷⁰ e quella, reminiscente i miti aborigeni delle *songlines*, che avvalora l'idea del viaggio dei quattro come realisticamente costitutivo di un nuovo mondo da (ri)creare e in cui (ri)nascere: "Nella gioia della trovata Idelcdu gli sembrò anche il nome del viaggio, un nome che significava tutto, le lune che vedeva e quelle che avrebbe visto, Epistola e Roboamo e l'oca."⁷¹

È al termine dell'episodio citato poc'anzi, quello della "gerarchizzazione" dell'alimentazione, che si nota per la prima volta l'inizio del processo di "emancipazione" di

⁶¹ Volponi *Scritti dal margine*, 103-04.

⁶² Ritrovato, *All'ombra*, 27.

⁶³ Una metamorfosi "retta da sequenze di carattere biologico e alimentare e dagli elementi del metabolismo dei corpi: vomito, sangue, escrementi, sperma, sputo, sudore" (Zinato, "Introduzione," *Romani e prose*, vol. 2, XIX).

⁶⁴ Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale* (Bologna: Il Mulino, 2010), 13. Il presupposto da cui parte lo studio di Leed è racchiuso in una semplice domanda: "come può un semplice spostamento nello spazio influenzare gli individui, plasmare i gruppi sociali e modificare quelle durature strutture di significato che chiamiamo cultura?"

⁶⁵ Inglese, "L'umano e l'animale," 356.

⁶⁶ Leed, *La mente*, 13-37.

⁶⁷ Santato, "Follia e utopia," 55.

⁶⁸ Papini, *Paolo Volponi*, 84.

⁶⁹ *Ibid.*, 85.

⁷⁰ Volponi, *PI*, 49.

⁷¹ *Ibid.*, 49-50.

cui sopra; processo che è, in realtà, una (ri)scoperta di sé, la “rivelazione di qualcosa che le appartiene già [alla *personalità del viaggiatore*] e che non si può sradicare.”⁷² I quattro si rimettono in viaggio “in formazione” ed è quello il momento in cui, con “la scimmia un metro davanti, con alla destra Roboamo e alla sinistra il nano e l’oca,” ci si rende conto che “Zuppa aveva risalito almeno un gradino della gerarchia,”⁷³ dando praticamente inizio a quel percorso di consapevolezza che è sia personale che collettivo.

Il viaggio – in quanto mero “spostamento territoriale”⁷⁴ che non ha apparentemente né principio né meta se non ideali o illusori, che si sviluppa attraverso una perenne alterità, fatto di incontri e (soprattutto) scontri che modificheranno intrinsecamente i protagonisti – è un importante fulcro del racconto sia narrativamente che metaforicamente. In un percorso strutturato circolarmente, che parte e torna al gigantesco leccio che dà inizio e fine alla vicenda, la cui spropositata grandezza è dimostrazione di una natura steroidea e totalmente indifferente all’umano e/o animale e soprattutto al tempo “animale,” nonché ennesima dimostrazione della prepotente preponderanza di un ambiente caratterizzato “da una crescita illimitata e anomica di una natura tornata selvaggia,”⁷⁵ i quattro protagonisti sono in perenne movimento da un luogo ignoto a un luogo ideale e idealizzato. Il viaggio in una *wasteland* inospitale si trasforma in movimento temporalmente dilatato e condito da prove da superare, più o meno ardue e/o soddisfacenti, come fossero tappe di un percorso iniziatico che porta a una battaglia finale da affrontare a costo di sacrifici definitivi; non solo la morte apparentemente eroica di Epistola (e di Idelcdu) nello scontro con l’umano-capitalista rappresentato dal Generale Moneta, ma anche quella simbolica di Mamerte/Zuppa, pronto a liberarsi degli ultimi beni privati, la boccetta col profumo e la incomprensibile lettera in ideogrammi donatagli dalla suora amata al tempo della sua prigionia. Quell’“estenuante itinerario di morte”⁷⁶ è finalizzato all’ottenimento di un abbozzo di società comunitaristica che segna l’approdo del periglioso viaggio dei quattro-ormai-tre, e il barlume di speranza in un mondo oramai imploso, idealmente e soprattutto dal punto di vista ambientale, da cui a emergere sono soltanto i simulacri di una civiltà un tempo tecnologicamente avanzata e proprio per questo collassata su se stessa.

Il tema del viaggio, insomma, inteso come confronto e pure scontro con l’altro ovvero etimologicamente come pericolo, come travaglio e conseguentemente, per slittamento semantico, come difficoltà, perdita, conflitto,⁷⁷ diviene funzionale alla dimensione favolistica, insieme fantascientifico-distopica e pedagogica, di Volponi, sostenitore di una idea anch’essa conflittuale di letteratura. Di una letteratura, cioè, che abbia “il dovere di tornare a essere quella che è sempre stata: conflitto, sfida contro il potere dominante, tentativo di trovare nuove forme di comunicazione e nuovi linguaggi”⁷⁸ che Volponi amalgama, nel caso de *Il*

⁷² Leed, *La mente*, 14 (corsivo mio).

⁷³ Volponi, *PI*, 36.

⁷⁴ Van Gennep ritiene il viaggio alla base dei riti di passaggio o di iniziazione o di superamento della posizione sociale. Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio* (Torino: Bollati Boringhieri, 1985).

⁷⁵ Zublena, “Tra Marx,” 461.

⁷⁶ Papini, *Paolo Volponi*, 85.

⁷⁷ Ricostruendo etimologia e campi semantici del viaggio, Leed evidenzia come “in questo incrociarsi di parole e significati si può intravedere una delle prime concettualizzazioni del viaggio come ‘sopportare’ una ‘prova,’ un cimento [...] Vi è implicita una concezione delle trasformazioni del viaggio come ‘mutamento’ che spoglia, riduce e logora chi lo compie” (Leed, *La mente*, 15).

⁷⁸ Toracca, “La favola,” 151. “Il potere è soprattutto potere nel linguaggio e del linguaggio e esso passa attraverso la sua trasformazione da luogo della espressione e della comunicazione a gergo autistico, a logorrea meccanica autofinalizzata intesa solo alla propria autoaffermazione” (Zinato, *Volponi*, 243). “La mia lingua è difficile, il mio modo di scrivere è difficile. E il mio modo di misurare la realtà, la verità, di scontrarmi, direttamente con le cose, di non fingerle diverse, di non semplificarle per renderle digeribili. La lettura dev’essere uno *scontro col vero*. I libri devono avere una funzione di studio, di ricerca, di *scontro*. La lingua [...]”

pianeta irritabile, recuperando “dalla propria officina poetica, per rifunzionalizzarli in senso narrativo, i vertiginosi cortocircuiti analogici tra le corporeità animale, umana, paesaggistica e cosmica.”⁷⁹ E così il viaggio diventa lotta per la sopravvivenza, battaglia contro le avversità, percorso a ostacoli e, infine, scontro definitivo con la rappresentazione del male umano *sub specie* capitalistico, ovvero quel Generale Moneta che lapalissianamente racchiude in sé, nel suo *nomen omen*, lo scontro tra umano-degenerato e animale-salvifico.

“L’avventura post-atomica, in una desolata landa che si sfarina ed esplose fuori dal tempo e controllo umani come spixellandosi in un videogame cruento”⁸⁰ diviene percorso afasico, apparentemente casuale, ondivago e divagante; incentrato sulle mutazioni e sulla “rivelazione di qualcosa che già appartiene”⁸¹ all’identità del viaggiatore, ma con un obiettivo ideale e idealizzato resosi manifesto da tempo, pronto a materializzarsi soltanto al momento del crollo dell’ultimo baluardo dell’antropocentrismo mercantile, finanziario, capitalistico condensato nella figura del Governatore del mondo, ossia il citato Moneta. Solo a quel punto il nano “può procedere assieme all’oca e all’elefante, in una trinità sancita come naturale, dove ciascuno può ‘trovare la propria posizione e la misura adatta dentro la nuova figura sociale.’”⁸²

Egli, Mamerte/Zuppa, è e resta “un rappresentante di quella specie umana che non solo è stata responsabile, nel circo, di crudeltà verso di loro, in quanto animali, ma che è colpevole della distruzione dell’intero pianeta.”⁸³ Eppure nel momento dello scontro finale con Moneta, il nano pone in essere il

recupero di una dignità [che] coincide con quest’animalizzazione e con la conquista di una nuova identità, fondata sull’accettazione della propria originaria natura umana (di cui, dopo il sacrificio dell’imitatore del canto di tutti gli uccelli, non si vergogna più). Ma questa trasformazione del personaggio è tutta risolta in azione e, in particolare, nel gesto con cui il nano butta via la merda del proprio passato di schiavo degli uomini.⁸⁴

E il *turning point* è ben delineato e ben definito e non può manifestarsi se non con una chiara e netta presa di posizione “anti-umana” ma che, in definitiva, non è affatto anti-umana quanto contro una ben specifica degenerazione dell’umanità. In quella contrapposizione, come nota Papini, “la società umana riafferma con protervia la propria identità e la propria presenza, nell’ultimo dei suoi rappresentanti, nel più reietto, nel più oscuro, nel meno ‘umano’ degli uomini.”⁸⁵

All’avvertimento dispotico del generale (“Vieni fuori, falso uomo, che ti faccio vero! O arruolandoti o uccidendoti [...]”) il nano risponde portando a compimento quella mutazione, quel “percorso di liberazione da un’identità amputata”⁸⁶ (“Tu non sei un uomo, né vero né finto; sei solo l’uomo alla fine dell’uomo, – sbottò Zuppa nauseato di tutte le volute e volate

deve suggerire le prospettive, le associazioni, i vuoti, i diversi modi che uno ha di *aggredire la realtà*.” Peter N. Pedroni, “Interview with Paolo Volponi,” *Italian Quarterly* XXV (Spring 1984): 84.

⁷⁹ Zinato, “Introduzione,” vol. 2, XVIII.

⁸⁰ Raveggi, “Animalità,” 255.

⁸¹ Leed, *La mente*, 18.

⁸² Raveggi, “Animalità,” 256.

⁸³ Inglese, “L’umano e l’animale,” 353.

⁸⁴ “Anche il suo atto finale di mangiare e di far mangiare una poesia, scritta su un foglio di riso e a lungo gelosamente custodita quasi a conferma della propria umanità, mantiene sì il suo significato simbolico e polemico (ecco a cosa possono servire in futuro i valori della cultura!) ma esso è tutto risucchiato nella fermezza precisa e crudele delle immagini” (Luperini, *Il Novecento*, 804).

⁸⁵ Papini, *Paolo Volponi*, 86.

⁸⁶ Inglese, “L’umano e l’animale,” 356.

di quella vecchia torta. – L'uomo che ha snaturato e lasciato l'uomo, sei tu")⁸⁷ in un "un dialogo drammatico, doloroso: la terra è in lutto, l'uomo si è perso nella propria bestialità (*bêtise*) e l'animale è l'unico essere vivente in grado di governare l'intero pianeta."⁸⁸

Le morti del Governatore e di Epistola, unite al sacrificio di Idelcitu nel sabotaggio del sommergibile, appianano le due opposte anime in conflitto di Mamerte: "quella dell'uomo che nega l'animale, e quella dell'animale che, a sua volta, per sopravvivere, deve negare l'uomo, ormai assunto a pericolo numero uno dell'intero pianeta."⁸⁹ Solo allora si potrà avere una nuova comunità, ma non sarà quella agognata da Epistola, la cui "utopia è puramente direzionale e assolutamente problematica,"⁹⁰ bensì qualcosa di evidentemente nuovo, per quanto "purgatoriale," come nuova è la forma assunta dai superstiti: non più umana, non più animale, o per lo meno, non più nessuna delle due categorie ma una terza, ibrida e sconosciuta.⁹¹

Il "disegno didattico" del viaggio/romanzo giustamente può ormai mostrarsi nella sua compiutezza, così come le modificazioni sui protagonisti del viaggio mostrano i loro effetti, e se "l'apice negativo della storia umana è la cancellazione dell'ambiente, ossia delle infinite differenze che lo costituiscono" viene di conseguenza che "lo sfruttamento di ogni settore del pianeta, sottoposto all'unica logica del valore di scambio e del profitto, culmina con la distruzione atomica," lasciando l'umanità "cronicamente vittima del suo smarrimento" e, insieme, incapace "in mezzo alla catastrofe, di riconoscere le proprie colpe"⁹² e in balia dei "fenomeni 'mutanti' di un pianeta decisamente 'irritato' dalla cieca distruttività dei suoi abitanti."⁹³

Nonostante questo, o proprio in opposizione a esso, l'umano, il mezzo umano una volta perso il suo "lato ferino," ovvero dopo la morte di Epistola, "rinasce" a nuova vita perdendo anche i caratteri umani e sacrificandosi con e per gli altri animali della congrega. Già in precedenza Zuppa aveva rivendicato la sua estraneità al genere umano disconoscendo la voce del Generale Moneta,⁹⁴ ma è il gesto comunitaristico dell'abbandono dell'ultimo rimasuglio di proprietà privata – la lettera scrittagli dalla suora-amante e tenacemente conservata da Mamerte senza essere in grado di interpretarne il significato⁹⁵ – a caricarsi di una tensione definitiva: essa viene divisa equamente coi restanti compagni di viaggio,⁹⁶ mangiata e digerita dai sopravvissuti. Così facendo, essa diviene sia la simbolica assimilazione dei rimasugli della cultura umana, la cui metabolizzazione, quindi, è finalizzata alla nascita di

⁸⁷ Volponi, *PI*, 169.

⁸⁸ "In questo scenario ci si chiede, in definitiva, se all'uomo sia ancora data la possibilità di risalire dal fango della dominazione incontrollata e distruttiva di sé stesso e della propria 'nuda vita'" (Gasparotto, *Sentieri animali*, 42).

⁸⁹ Inglese, "L'umano e l'animale," 356.

⁹⁰ Muzzioli, *Scritture*, 195.

⁹¹ "[...] il mito del nuovo Adamo, spesso connesso al romanzo dell'ultimo uomo, viene decisamente contraddetto: non ci sarà alcuna rinascita" (Muzzioli, *Scritture*, 187).

⁹² Inglese, "L'umano e l'animale," 356.

⁹³ Muzzioli, *Scritture*, 185.

⁹⁴ "Non sono io che parlo in quel modo! – disse Mamerte. – Anche se quelli parlano come me, non sono più come me. Anzi sono io che non sono mai stato come loro" (Volponi, *PI*, 155).

⁹⁵ "[...] via via che procede il suo processo di animalizzazione, è del resto sempre meno interessato a farlo" (Zublena, "Tra Marx," 464).

⁹⁶ Sulla divisione della lettera tra i superstiti, la critica è universalmente convergente nel considerarla come "pane comune," una "materia inorganica e combusta dell'universo" che si fa eucarestia e poi "atto di costruzione di una nuova 'social catena'" per oltrepassare "i confini del nichilismo" (Zinato, "Introduzione," vol. 2, XXI-II).

una nuova cultura, sia “una comunione proprio fra di loro. [...] comunione dei beni materiali, necessità di dividere, di socializzare, di tener conto di tutti.”⁹⁷

Un nuovo, definitivo rito di passaggio che giunge al termine del percorso individuale, di Mamerte, e collettivo, della nuova “social catena,” e che diviene “il segno della definitiva rottura con il passato, la storia, la legge e anche con tutto ciò che Mamerte credeva che, di quel passato, dovesse essere conservato e trasmesso.”⁹⁸ È la dimostrazione di una nuova via, di una nuova, utopica società, ovvero, per usare le parole di Volponi, di quella “nuova figura sociale” in cui ognuno “potesse trovare la propria posizione e la misura adatta” e mostrare di “esistere per quel che era, e intendeva inoltre dichiarare ed esprimere il proprio senso di parità con gli altri.”⁹⁹ È nella rinuncia al linguaggio, sacrificio nella sua forma simbolica, ovvero la poesia, che Mamerte porta a compimento due percorsi, uno interno alla trama, l’altro esterno: a compiersi è la sua personale conversione all’animalità, o comunque verso una sorta di “terza via”; ma a compiersi è anche “quella dialettica di dominio e estraniamento”¹⁰⁰ che Volponi sembra aver attuato nella sua favola apocalittica proiettandola verso la soluzione estrema dell’esclusione dell’umano per una vita oltre l’umano e verso una utopia salvifica.¹⁰¹ Significativo che l’episodio in oggetto avvenga al termine del percorso, “insieme, di continua, progressiva perdita e di graduale, conseguente acquisizione,”¹⁰² del nano e, eccentricamente, dei sopravvissuti del viaggio. Perché in quella serie di “perdite” che Papini elenca quasi come una progressiva destrutturazione dell’umano-Mamerte è riscontrabile quell’incessante “acquisizione” di sé che caratterizza psicologicamente ogni tipo di viaggio, iniziatico o di scoperta, imposto o scelto, e che nel caso specifico è rinuncia alla “propria identità umana” per farsi “coscienza, consapevolezza di quanto è andato contemporaneamente acquisendo proprio grazie alla [...] volontaria rinuncia del proprio modo di essere, di esistere.”¹⁰³ Un “percorso interiore” con cui il nano “rigetta progressivamente, insieme alle reliquie che ha conservato, ogni nostalgia per l’umanità distrutta,” che anzi contribuisce a far estinguere considerandola “la razza invadente che ha rovinato il pianeta.”¹⁰⁴

Il consueto sforzo volponiano “di immettere la voce dell’utopia nel silenzio di una realtà sempre più indecifrabile”¹⁰⁵ è dunque compiuto, come compiuto è il viaggio-trasformazione e tutte le metamorfosi e modificazioni che si porta a traino. E le migliori parole per leggere in filigrana tutti i temi che Volponi ha affidato a questo romanzo-frankenstein, tanto illuminante quanto crudo e visionario, non possono non essere che quelle del Volponi saggista, lucido e integralista nella sua visione apparentemente negativa della società consumistica, ma in realtà solamente analitica e lungimirante:

Nell’orrendo degrado politico tutta menzogna e corruzione, nell’economia capitalistica rapinosa, nella società sconvolta in tutte le sue relazioni e sensibilità [...] riteniamo di leggere, dopo averlo avvertito amaramente nella

⁹⁷ È Volponi stesso a dichiararlo in una intervista. Cfr. Colloquio con Paolo Volponi. “Il fuoco di una certa ricerca,” a cura di Serena Di Giacomo, in *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, 76-77.

⁹⁸ Papini, *Paolo Volponi*, 89-90.

⁹⁹ Volponi, *PI*, 185.

¹⁰⁰ Scaffai, *Letteratura*, 207.

¹⁰¹ Cfr. Emanuele Zinato, “Un pianeta senza moneta. Cosmogonie volponiane: utopia, scienza e letteratura,” *Istmi. Tracce di vita letteraria*, no. 13-4 (2003-4): 9-38.

¹⁰² Papini, *Paolo Volponi*, 88.

¹⁰³ Quella di Mamerte è la perdita “degli oggetti recuperati,” “dei propri desideri,” “speranze, ricordi, memorie,” “delle reliquie dei propri sentimenti,” “delle proprie passioni,” “della propria fisionomia” (Papini, *Paolo Volponi*, 88).

¹⁰⁴ Muzzioli, *Scritture*, 189-90.

¹⁰⁵ Alfredo Luzi, “La scrittura di Volponi tra natura e storia,” in *Paolo Volponi. Il coraggio dell’utopia*, a cura di Massimo Raffaelli (Ancona: Transeuropa, 1997), 64.

nostra coscienza individuale, la fine di una civiltà. Questa civiltà moderna che attraversa le filosofie della ricerca, gli esperimenti della scienza, l'illuminismo, la rivoluzione francese, le democrazie liberali, il socialismo riformista, il nazismo e il fascismo e tutte le guerre, sfociata infine nel produttivismo e nello sfruttamento disumano di ogni risorsa e individuo, è sconvolta dalle sue contraddizioni in modo irreparabile. La sua perversione è arrivata al punto di vedere, nei sintomi della propria malattia mortale, i segni di una fiorente mutazione. Vive divorando ogni giorno parte di sé, affidata alla propria agonia.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Volponi, "Questa civiltà," in *Terza ondata*, a cura di Filippo Bettini e Roberto Di Marco (Bologna: Synergon, 1993), 260.