

## Contro l'umanità 'Eco-criticism', anti-antropocentrismo, odeporica nel «Pianeta irritabile» di Volponi

Stefano Pifferi

Pubblicato: 28 luglio 2021

### *Abstract*

This paper examines Paolo Volponi's novel *Il Pianeta Irritabile* (1977) by a double perspective: on the one hand the anti-anthropocentric and forerunning eco-critical approach, like other writers of the same period as Cassola or Morselli, used by the author to denounce the exploitation of the planet, until the extreme, post-atomic consequences, by humans, in general, and capitalism, in particular, resolving in a harsh disapproval of human progress. On the other hand, being the entire plot based on a long voyage done by non-humans (or semi-human) protagonists, the hodeoporic interpretation key becomes a central point in the development of the novel and a new perspective to study and analyze the transformations of the characters.

Il presente contributo si prefigge di fornire una (ri)lettura del romanzo distopico di Paolo Volponi *Il pianeta irritabile* secondo una doppia prospettiva: da un lato quella della eco-critica, di cui il romanzo è anticipatore insieme ad altri testi coevi, soprattutto per l'ambientazione post-apocalittica in un pianeta irritato e quasi indifferente all'umano e per la critica feroce (insieme sociale, economica, culturale) allo sfruttamento dello stesso da parte degli umani e del sistema capitalistico; dall'altro lato, la chiave di lettura odeporica, ovvero quella relativa alla centralità del fenomeno del viaggio – picaresco, di (ri)scoperta, di avventura, di (tras)formazione – sia nell'evoluzione dei personaggi, sia come forza trasformatrice degli stessi, che risulta di primaria importanza nell'economia della fabula.

**Parole chiave:** distopia; eco-critica; letteratura di viaggio; letteratura post-apocalittica; odeporica.

**Stefano Pifferi:** Università degli Studi della Tuscia

✉ [s\\_pifferi@unitus.it](mailto:s_pifferi@unitus.it)

Copyright © 2021 Stefano Pifferi

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Il Novecento, secondo una interessante lettura fornita da Niccolò Scaffai, è «il secolo in cui gli scrittori italiani hanno vissuto, e di conseguenza rappresentato, il processo di trasformazione di un paese che da agrario è divenuto industriale con una rapidità che ha ben pochi uguali nella storia».<sup>1</sup> Seppur all'interno di una riflessione molto più ampia sul rapporto tra letteratura e ambiente, di cui il suo *Letteratura e ecologia* è uno dei testi più rappresentativi,<sup>2</sup> quel rimando a una attenta contestualizzazione storico-sociale prima ancora che meramente letteraria fa il paio con la lettura, anch'essa legata al progresso e al suo degrado, a quella «grandezza umana annientata dalla sua stessa sete di dominio e dalla sua scarsa lungimiranza»,<sup>3</sup> fornita da Muzzioli nell'altrettanto fondamentale *Scritture della catastrofe*.

Questa centralità della riflessione sul progresso e sul suo fallimento mi è di aiuto per entrare nell'argomento del mio intervento, dato che nel volponiano *Il pianeta irritabile*<sup>4</sup> si ritrovano molte delle traiettorie suggerite da Scaffai e Muzzioli, a dimostrazione non solo dell'ormai riconosciuto valore dell'autore marchigiano, quanto della lungimiranza con cui in questo testo specifico – legato però trasversalmente ad altre opere narrative dell'autore, *Corporale* su tutte<sup>5</sup> – siano state affrontate, e in che modo, delle traiettorie non esclusivamente letterarie tuttora di stringente attualità. È innegabile, dopotutto, che il lavoro culturale a tutto tondo di Volponi abbia percorso la seconda metà del secolo scorso «cogliendone gli umori, le istanze, l'urgenza delle problematiche» e che ne abbia evidenziato soprattutto «la crisi profonda – etica, sociale, ideologica, estetica – che ne ha caratterizzato la fisionomia».<sup>6</sup> Così, specificamente con il PI ma in generale con molta se non tutta la sua produzione creativa e non, l'autore urbinato ha saputo cogliere idiosincrasie e piccole falle di un sistema – un insieme di 'bug', volendo utilizzare

<sup>1</sup> N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 167.

<sup>2</sup> S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Ambiente, 2015; P. Barron, A. Re (a cura di), *Italian environmental literature. An anthology*, New York, Italia, 2003.

<sup>3</sup> F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007, p. 190.

<sup>4</sup> 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 articolo: innanzitutto i tre volumi curati da Zinato, P. 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 E. Zinato, Ancona, Il lavoro editoriale, 1999; E. Zinato, *Volponi*, Palermo, Palumbo, 2001; *Volponi estremo*, a cura di S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini, Pesaro, Metauro, 2015; S. Ritrovato, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Pesaro, Metauro, 2013; M.C. 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).

<sup>5</sup> Il PI nasce «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 un'evoluzione biologica dell'individuo anziché della specie» che nella versione definitiva di *Corporale* era stato parzialmente accantonato. P. Zublena, *Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel Pianeta irritabile di Volponi*, in *Volponi estremo*, cit., p. 461. Anche Lazzarin è concorde quando scrive che «Zuppa è l'evoluzione di Aspri-Murieta; come aveva previsto il protagonista di *Corporale*, nel dopobomba l'uomo sopravvive mutato e in quanto animale, fornito di una dimensione corporale del tutto preponderante». S. Lazzarin, *Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978)*, «Testo», XXXI, 2010, 59, p. 109 n. 8. Il PI è considerato anche una «scheggia» e un «satellite» di *Corporale*. A. Mastropasqua, «*Corporale*» dopo vent'anni: una scrittura senza nessuna indulgenza, in *Volponi e la scrittura materialistica*, Roma, Lithos, 1995, p. 20. Sulla filiazione del PI da *Corporale*, cfr. E. Zinato, *Volponi*, cit., pp. 57-64.

<sup>6</sup> M.C. Papini, *Paolo Volponi*, cit., p. 9.

una terminologia informatica con cui Volponi ha avuto a che fare direttamente nella sua vita<sup>7</sup> – che si è dimostrato poi, realisticamente, sull’orlo del collasso. Sociale, economico, ambientale.

Intorno a questi tre ambiti, seppur travisati e straniati, ruotano molte delle riflessioni che si trovano in quella che è una favola post-apocalittica ben poco allineabile a una definita e definitiva forma letteraria. *PI* è, infatti, al tempo stesso un romanzo di (tras)formazione, uno di avventura con tratti picareschi, una «favola allegorica animale»<sup>8</sup> limitrofa all’apologo<sup>9</sup> che utilizza i «modi espressionisticamente deformati e fantasiosi di un pastiche multigenere»,<sup>10</sup> perché da ognuna di queste forme narrative prende ritmo e/o modalità, sviluppo e/o finalità mostrandosi, in definitiva, come una sorta di panottico esistenzial-letterario<sup>11</sup> del proprio autore<sup>12</sup> in cui tutto confluisce e in cui tutto è, in filigrana, leggibile. Il testo è, quindi, eterogeneo 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*»;<sup>13</sup> prende e mescola elementi della «tradizione colta e della cultura di massa» senza però utilizzarli in «modo ammiccante o parodico».<sup>14</sup>

Proprio la dimensione fantascientifica, nello specifico declinabile *sub specie distopiae*,<sup>15</sup> è di primaria importanza, poiché da questa prospettiva emergono alcuni elementi che lo contraddistinguono come testo di avanguardia non solo per essere apparso «quando la presenza sociale dell’opera letteraria stava modificandosi repentinamente, insieme a tutti i ‘consumi culturali’, per l’irradiazione audiovisiva della ‘letteratura espansa’»,<sup>16</sup> quanto per la capacità di far «ri-

<sup>7</sup> M.L. Ercolani, *Paolo Volponi. Le sfide del Novecento. L’industria prima della letteratura*, Milano, FrancoAngeli, 2019.

<sup>8</sup> R. Luperini, *Il neosperimentalismo tra «Officina» e «Il Menabò»*: Roversi, Leonetti, Volponi, in *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, p. 815. Per Colonna il *PI* è un «grande quadro allegorico» in cui «un’antropomorizzata natura disserta sulle nefaste abitudini umane e ne mostra la poca consistenza o il fragile destino, sullo sfondo ridimensionante di strutture cosmiche e universali». La novità, rileva Colonna, «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’». M. Colonna, *Il pianeta irritabile, o l’epica della mutazione*, in *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, a cura di Gruppo Laboratorio, Milano, FrancoAngeli, 1995, pp. 87-88.

<sup>9</sup> «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. A. Raveggi, *Animalità selvagge, animalità utopiche. Il Volponi leopardiano, il suo lascito nella narrativa di Antonio Moresco*, in *Volponi estremo*, cit., pp. 249 e 255.

<sup>10</sup> B. Pischedda, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell’Italia del benessere*, Torino, Aragno, 2004, p. 277.

<sup>11</sup> Collocare l’autore marchigiano è, per Zinato, arduo proprio per «i molti suoi mestieri», ovvero «poeta e romanziere, dirigente industriale, appassionato politico e grande conoscitore e collezionista d’arte». E. Zinato, *Introduzione*, in P. Volponi, *Romanzi e prose*, vol. I, cit., p. IX.

<sup>12</sup> «Le esasperazioni del capitalismo sono insostenibili e finiranno per bruciare la terra. Questo è il vero dramma...». E. Marongiu, *Intervista a Paolo Volponi*, Milano, Archinto, 2003, p. 21.

<sup>13</sup> Romanzo «nel senso pieno del termine», anche se «costituito dall’amalgama di più sottogeneri, ma non riducibile ad uno solo di essi». A. Inglese, *L’umano e l’animale in Il pianeta irritabile di Paolo Volponi*, «Cahiers d’études italiennes», 2008, 2008, pp. 350-351; doi 10.4000/cei.943.

<sup>14</sup> E. Zinato, *Introduzione*, in P. Volponi, *Romanzi e prose*, vol. II, cit., p. XVII.

<sup>15</sup> Oltre al citato Muzzioli, cfr. E. Di Minico, *Il futuro in bilico. Il mondo contemporaneo tra controllo, utopia e distopia*, Milano, Meltemi, 2018.

<sup>16</sup> E. Zinato, *Introduzione*, vol. II, cit., p. 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

suonare nell'età postatomica la naturalità tragica e coraggiosa di Lucrezio». <sup>17</sup> Esso infine – un aspetto che mi interessa in particolar modo e su cui tornerò – è ascrivibile al macro-insieme della letteratura di viaggio, nello specifico di finzione, <sup>18</sup> ovvero quelle scritture in cui la dimensione viatorica acquista una rilevanza e una centralità sia come elemento narrativo che come funzione modificatrice degli eventi e dei personaggi.

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 o irritabile, come suggerito dal titolo; la cui vegetazione rigogliosa ma non lussureggiante è solo l'illusorio contraltare della spettrale desolazione in esso regnante, <sup>19</sup> tanto da trasformarlo nella quinta ideale, depressa, ferita e surreale, dove ambientare una vicenda post-apocalittica in cui l'apocalisse è ovviamente quella nucleare. <sup>20</sup>

Già nella presenza, silenziosa ma ingombrante, di quella che dovrebbe essere, appunto, la quinta, lo sfondo per lo sviluppo della fabula, si possono intravedere testimonianze di una posizione avanzata rispetto alla questione ambientale; spesso declinate in chiave apocalittica, esse sono comuni ad altri testi più o meno contemporanei, a dimostrazione della attenzione per quel cambio strutturale che interessò la società italiana nel secondo dopoguerra. Soltanto nel quinquennio a cavallo tra i '70 e gli '80, ad esempio, videro la luce la 'trilogia atomica' di Cassola, *Dissipatio H.G.* e *Roma senza Papa* di Morselli, *Il re del magazzino* di Porta e, appunto, *Il pianeta irritabile*. <sup>21</sup>

La questione ecologica, intesa come metafora per comprendere e descrivere le coeve dinamiche storico-antropologiche o sociali, si ritrova quindi trasversalmente in molte opere 'apocalittiche' del tempo. Nelle opere di Pasolini, Calvino, Volponi, come di Ottieri o Ceronetti, ovvero in quegli autori che hanno «assistito e variamente reagito al passaggio dalla società rurale a quella industriale del secondo dopoguerra», il tema ecologico fa la sua comparsa in una doppia modalità: «sia come proiezione simbolica del disagio esistenziale del protagoni-

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». A. Inglese, *L'umano...*, cit., p. 348.

<sup>17</sup> P. Cataldi, *La natura e la civiltà. L'impianto leopardiano del Pianeta irritabile*, «L'immaginazione», 1997, 143, pp. 15-16.

<sup>18</sup> Il rimando è alla datata e ormai inattuabile suddivisione tra *fiction travel* e *true travel account*, che nella sua semplicistica applicazione ha comunque segnato buona parte dell'odeporica della tarda modernità. A. 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». L. Clerici, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Scrittori italiani di viaggio 1700-1861*, Milano, Mondadori, 2008, p. IX. Cfr. G. R. Cardona, *I viaggi e le scoperte*, in A. Asor Rosa (dir. da), *Letteratura Italiana*, vol. V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 687-716; D. Nucera, *I viaggi e la letteratura*, in A. Gnisci (a cura di), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 116-142; P. Fasano, *Letteratura e viaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1999; V. De Caprio, *Un genere letterario instabile*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1996.

<sup>19</sup> 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. A. Volodine, *Il post-esotismo in dieci lezioni. Lezione undicesima*, Roma, 66thand2nd, 2017.

<sup>20</sup> Nel PI «il conflitto nucleare ha avuto luogo», seminando «morte e distruzione, trasformando la terra in un pianeta 'irritabile' e soprattutto invivibile (o quasi)». S. Lazzarin, *Atomiche...*, cit., p. 114.

<sup>21</sup> Per alcuni legami tra questi romanzi, cfr. J. Picchione, L. Marchionne, *Le modalità della disperazione apocalittica*. Morselli, Volponi, Porta, «Otto/Novecento», IV, 1980, 3-4, pp. 63-87; B. Pischetta, *La grande sera...*, cit.

sta nella società, sia in relazione al tema dell'industria, affine e contiguo a quello dell'ambiente e dei suoi mutamenti». <sup>22</sup> Viene di conseguenza che nel PI si ritrovino molte traiettorie riconducibili alla ecocritica; l'impatto che lo sviluppo industriale di matrice capitalistica può avere sull'ambiente alterandone in profondità gli equilibri, ad esempio, e il conseguente timore che quei cambiamenti strutturali possano portare a una deriva critica e annientante, così come è centrale quella idea di «umanesimo non antropocentrico» che consente di dar voce alle istanze della natura come soggetto etico. <sup>23</sup> In questo senso, la dimensione ipertrofica del leccio, dal quale e sotto il quale la vicenda circolarmente ha inizio e conclusione, 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 irreversibilmente alla situazione tratteggiata nel romanzo. Nella sua imperturbabilità testimoniale, nel suo vivere un tempo che è alieno a quello umano, esso diviene il simbolo della natura che resiste alla distruzione umana, ovvero di quella capacità di resilienza che è l'unica possibilità di sopravvivenza inter-generazionale suggerita da Volponi a patto che «vi sia conciliazione e non [...] conflitto tra le diverse componenti dell'individuo, umana e animale, o [...] umana e vegetale». <sup>24</sup>

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, <sup>25</sup> sia pure il messaggio, tanto disperato quanto avanguardistico, che l'autore marchigiano vuole mettere in evidenza. L'elefante Roboamo e l'oca Plan Calcule rappresentano l'animale consenziente, ammaestrato, reso docile e quasi remissivo; la scimmia Epistola, un «babuino amadriade dalla faccia scarlatta e dalla criniera folta» (PI, p. 8), nella trasfigurazione volponiana porta invece in dote una serie di questioni di primaria importanza. Essa rappresenta l'anello di congiunzione genetica tra animale umano e animale non umano, ma anche «il potere selvaggio», <sup>26</sup> a causa del suo procedere afono ma prevaricatorio, quasi dittatoriale, <sup>27</sup> summa di una violenza istintuale, a-razionale, quasi priva di senso che non sia pulsione primordiale.

Pur evocando la rappresentazione classica dell'animale – ovvero la replicazione acritica dei comportamenti umani spesso in forme grottesche o peggiorative <sup>28</sup> – nell'economia del ro-

<sup>22</sup> N. Scaffai, *Letteratura ...*, cit., p. 31 e p. 174.

<sup>23</sup> S. Iovino, *Ecologia letteraria...*, cit., p. 68.

<sup>24</sup> 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». N. Scaffai, *Letteratura...*, cit., p. 206.

<sup>25</sup> «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». A. Inglese, *L'umano...*, cit., p. 350.

<sup>26</sup> Epistola è «espressione della pura pulsionalità» il cui «comportamento è teso al dominio sull'ambiente e sulla società», P. Zublena, *Tra Marx...*, cit., p. 463.

<sup>27</sup> 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» (PI, p. 9).

<sup>28</sup> «Seguendo il sentiero animale lungo il confine segnato dal logos, si sa bene che, nella storia del pensiero occidentale, da Aristotele 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

manzo essa non è meramente un doppio non-umano che riproduce e deforma gli atteggiamenti prevaricatori dell'umano, quanto, con la sua bramosia violenta, predatoria e istintuale, una simbolizzazione estremizzata dello stato di natura associabile al distruttivo modello capitalistico. Tutto in Epistola è infatti finalizzato «al dominio sull'ambiente e sulla società», quindi, per esprimersi nei termini di Derrida,

Epistola è il doppio bestiale del potere, la bestia che si 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.<sup>29</sup>

La forzatura volponiana in questo rapporto animale/umano è evidente nell'episodio della scuola, dove Roboamo e il nano riconoscono, in un ritratto appeso alla parete, gli stessi tratti di Epistola e avvertono un senso di minaccia al vedere che l'immagine «sorrideva nello stesso modo vorace» e con lo sguardo che arrivava «con una potenza che schiantava in due la stessa immagine» (PI, p. 81). In un disvelamento/sfumatura dall'effetto quasi cinematografico la scimmia è l'uomo, sembra suggerire l'autore, e pertanto, 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»;<sup>30</sup> soltanto quando «il potere e il suo doppio bestiale» si saranno neutralizzati a vicenda ci potrà «essere spazio per una comunità, non a caso acefala».<sup>31</sup>

In questa grottesca favola a tinte distopiche, il quarto elemento della 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.<sup>32</sup>

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. «L'imitatore del canto di tutti gli uccelli» o, in sigla, Idelcitu è 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 più di due secoli. Questa capacità lo farà dapprima licenziare e arrestare – curioso notare come, similmente ad altre distopie come *1984* o *L'uomo è forte*, an-

linguaggio, *aloga*, e si presentano come segni che all'uomo non è dato interpretare se non indirettamente e in modo parziale». Già dalla scelta attuata da Volponi di assegnare la parola, ma anche il pensiero, agli animali è comprensibile il rovesciamento della prospettiva e, quindi, del rapporto gerarchico o di forze tra i due (sotto)macroinsiemi animali. L. Gasparotto, *Sentieri animali, sconfinamenti umani*, «In forma di parole», XXXII, 2012, p. 17, ma tutta la prima parte è interessante per riassumere non solo filosoficamente quanto anche etimologicamente e letterariamente il rapporto umano-animale.

<sup>29</sup> P. Zublena, *Tra Marx...*, cit., p. 463. Cfr. anche J. Derrida, *La bestia e il sovrano*, vol. I, 2001-2002, Milano, Jaca Book, 2009; Id., *La bestia e il sovrano*, vol. II, 2002-2003, ivi, 2010.

<sup>30</sup> M.C. Papini, *Paolo Volponi*, cit., p. 89.

<sup>31</sup> P. Zublena, *Tra Marx...*, cit., p. 464.

<sup>32</sup> «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». P. Volponi, *Scritti dal margine*, a cura di E. Zinato, Milano, Manni, 1995, p. 105 e p. 113.

che nell'apparentemente marginale episodio dell'arresto di Idelcditu sia sempre una donna a tradire la fiducia del protagonista in una sorta di trasversale misandria distopica – e poi diventare famoso proprio per questa sua abilità nello stesso circo in cui 'lavorano' i 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 oltre a rappresentare, simbolicamente, il mantenimento o la perdita della cultura umana.

L'altro 'umano', quello che ho aspramente definito 'a metà' – «l'electo tra gli umani, il nano, uomo mancato, imperfetto, mostruoso»,<sup>33</sup> «un diverso, un deforme, un sotto-uomo»,<sup>34</sup> – è un nano dal volto deturpato, innominato per buona parte del romanzo e poi chiamato Mamerterte come il re della guerra ma anche Zuppa per via delle condizioni del suo volto. Il nano è il «gregario del gruppo», colui che rappresenta «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».<sup>35</sup>

Proprio per la sua «umanità dimezzata»,<sup>36</sup> per essere «segnato [...] da una diversità che lo esclude dal consorzio umano»,<sup>37</sup> era addetto a raccogliere gli escrementi degli animali nel circo pre-apocalisse. E grazie a questa sua condizione borderline, funge quasi da spirito critico della vicenda, unico (o quasi) del gruppo dotato di parola e capace di riflessioni e di analisi su una realtà che è ormai soltanto memoria svanita di un mondo precedente da cui il quartetto si discosterà più possibile e ipotesi di un futuro tutto da costruire verso cui tendere in maniera quasi irrazionale, senza progettualità e intenzionalità. Perché nella cosmogonia anti-gerarchica e anti-antropocentrica tratteggiata da Volponi – in cui i rimandi leopardiani sono evidenti<sup>38</sup> –, alla fine della battaglia definitiva, una volta letteralmente 'esploso' il mondo 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» (PI, p. 174). Dopotutto, nel microcosmo del romanzo così come nel macrocosmo volponiano,

<sup>33</sup> A. Inglese, *L'umano...*, cit., p. 356.

<sup>34</sup> F. Muzzioli, *Scritture...*, cit., p. 188.

<sup>35</sup> A. Raveggi, *Animalità...*, cit., p. 256.

<sup>36</sup> Il nano «è una sorta di scarto della società che per questo viene rinchiuso nel carro degli animali malati». T. Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, «Italianistica», XLII, 2013, 1, p. 147.

<sup>37</sup> N. Scaffai, *Letteratura...*, cit., p. 205.

<sup>38</sup> «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». G. Santato, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, «Studi novecenteschi», XXV, 1998, 55, p. 39. Sul leopardismo nel PI, cfr. M.C. 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*, pp. 315-341.

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.<sup>39</sup>

Quella fatta assolvere a Mamerte è quindi una doppia funzione: è, al contempo, il legame tra l'umano e il mondo precedente, 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».<sup>40</sup> 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»,<sup>41</sup> 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»<sup>42</sup> che è la meta ideale dell'opera.

All'inizio dell'avventura, il nano/umano è ancora intrinsecamente e biologicamente addentro a un sistema umano/capitalistico dove solo ciò che è utile in chiave produttiva – la ottimizzazione delle risorse, lo 'sfruttamento' delle stesse (e degli animali, e del pianeta, ecc.) – giustifica l'esistenza e la sopravvivenza.<sup>43</sup> Non è casuale, quindi, che nel corso del viaggio effettuato dai quattro «inconsapevoli, grotteschi evangelisti»,<sup>44</sup> i mutamenti e le trasformazioni più evidenti si condensino sul nano e sulla via via più rilevante presa di coscienza di sé e del ruolo da svolgere come cartina di tornasole del mondo a venire. Ne è esempio un episodio agli inizi della vicenda, quando i quattro escono dal «mondo di cenere»: al momento di sfamarsi, i quattro utilizzano «il solito sistema», ovvero disporli «ordinatamente uno dopo l'altro, Epistola, l'oca, l'elefante e il nano» (PI, p. 30) e il nano prende coscienza sia dell'esistenza di una gerarchia, sia della diffidenza in un rapporto che non è ancora tra pari come aneleranno e perseguiranno più avanti ma fortemente piramidale. Lì il nano comprende, in chiave utilitaristica, quella apparentemente rigida organizzazione gerarchica, vergata ovviamente da Volponi su crismi 'produttivi' tipici di un capitalismo nei confronti del quale, nella produzione lata-

<sup>39</sup> Ivi.

<sup>40</sup> M.C. Papini, *Paolo Volponi*, cit., p. 86-87.

<sup>41</sup> T. Toracca, *La favola...*, cit., p. 147.

<sup>42</sup> G. Santato, *Follia e utopia...*, cit., p. 55.

<sup>43</sup> 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». A. Raveggi, *Animalità...*, cit., p. 249.

<sup>44</sup> M.C. Papini, *Paolo Volponi*, cit., p. 84.



mente favolistica del post-*Corporale*,<sup>45</sup> sembra via via mostrarsi la «progressiva sfiducia dell'autore nella possibilità di ribellione alla società capitalistica».<sup>46</sup>

In quel frangente, 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?»,<sup>47</sup> con il riferimento alle carriere come sintomatico dell'organizzazione sociale del mondo lavorativo e con la domanda finale a rappresentare un grido di disperata rassegnazione 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»,<sup>48</sup> che si svilupperà fortemente come asse narrativo in una seconda parte del racconto 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»<sup>49</sup> e che caratterizza la scelta filosofico-esistenziale prima ancora che strettamente narrativa di Volponi. Il romanzo, dopotutto, è incentrato sul confronto tra natura e civiltà, ed è edificato intorno all'idea di «rompere i limiti dell'antropocentrismo»; nella scelta di coinvolgere «forze remote ed estranee, come lo sono ormai divenuti gli animali, quelli non domestici e non in cattività negli zoo e nelle riserve 'ecologiche'»,<sup>50</sup> riecheggiano le istanze calviniane della fuga dalla «cronaca dell'esistente» col tramite di una «letteratura che non sia mimetica, a rimorchio dell'esistere».<sup>51</sup>

L'infrazione dell'antropocentrismo, 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, se lo si interpreta come elemento narrativo, sia come forza modificatrice delle singole personalità: non casualmente Zinato nota come il denominatore comune del romanzo sia «la figura della mutazione-metamorfosi».<sup>52</sup> Questa mutazione, queste «alterazioni dell'identità personale che vengono tradizionalmente considerate effetto del viaggio»,<sup>53</sup>

<sup>45</sup> «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». T. Toracca, *La favola...*, cit., p. 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. P. Zublena, *Tra Marx...*, cit., p. 461.

<sup>46</sup> T. Toracca, *La favola...*, cit., p. 145. «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» (PI, p. 30).

<sup>47</sup> Ivi, p. 33.

<sup>48</sup> A. Raveggi, *Animalità...*, cit., p. 249.

<sup>49</sup> R. Luperini, *Il Novecento*, cit., p. 804.

<sup>50</sup> A. Inglese, *L'umano...*, cit., p. 351.

<sup>51</sup> I. Calvino, *Saggi*, a cura di M. Barenghi, t. II, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2934-2935.

<sup>52</sup> Una metamorfosi «retta da sequenze di carattere biologico e alimentare e dagli elementi del metabolismo dei corpi: vomito, sangue, escrementi, sperma, sputo, sudore». E. Zinato, *Introduzione*, vol. II, cit., p. XIX.

<sup>53</sup> E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, trad. it. di E.J. Mannucci, Bologna, il Mulino, 2010, p. 13. Il presupposto da cui parte lo studio di Leed è racchiuso in una semplice domanda: «come può un semplice sposta-

questo percorso di abbassamento grottesco, come dicevo, ricade quasi interamente sul nano, poiché «è colui che meglio si presta a compiere questo percorso di ‘ritrovamento’ della propria animalità».<sup>54</sup> Il viaggio nel viaggio compiuto dal nano, infatti, se analizzato secondo questa prospettiva, cioè come presa di coscienza di sé, come riconoscimento delle differenze e auto-determinazione, per dirla con Leed,<sup>55</sup> è facilmente interpretabile come una versione post-atomica del viaggio di scoperta (esteriorizzato ma anche interiorizzabile). Ma quella «cavalcata attraverso una nuova Preistoria»,<sup>56</sup> leggibile come una «indomita *quête* e percorso di purificazione e rinascita»,<sup>57</sup> è anche una sorta di iniziazione alla ferinità, ovvero una progressiva (ri)scoperta dell’«umanità animale» che segnerà le vicende conclusive del romanzo. Sarà infatti Mamerte l’unico tra i quattro protagonisti a ricercare e prendere «progressivamente coscienza del senso del viaggio che sta intraprendendo»,<sup>58</sup> perché quel percorso è «insieme, di continua, progressiva perdita e di graduale, conseguente acquisizione». Con quel percorso di destrutturazione, se non proprio di rinuncia, del lato umano, Mamerte rinuncia alla «propria identità umana» per comprendere «quanto è andato contemporaneamente acquisendo proprio grazie alla [...] volontaria rinuncia del proprio modo di essere, di esistere».<sup>59</sup> 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» (PI, p. 49) 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».<sup>60</sup>

Non è pertanto casuale che l’inizio del processo di ‘emancipazione’ di cui sopra – processo che è, in realtà, una (ri)scoperta di sé, la «rivelazione di qualcosa che le appartiene già [*alla personalità del viaggiatore, corsivo mio*] e che non si può sradicare»<sup>61</sup> – avvenga al termine dell’episodio della ‘gerarchizzazione’ dell’alimentazione che ho citato poc’anzi: 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» (PI, p. 36).

Il viaggio, in quanto mero ‘spostamento territoriale’<sup>62</sup> – apparentemente privo di principio e meta, che si sviluppa attraverso una perenne alterità, fatto di incontri e (soprattutto) scontri

mento nello spazio influenzare gli individui, plasmare i gruppi sociali e modificare quelle durature strutture di significato che chiamiamo cultura?».

<sup>54</sup> A. Inglese, *L’umano...*, cit., p. 356.

<sup>55</sup> E.J. Leed, *La mente...*, cit., pp. 13-37.

<sup>56</sup> G. Santato, *Follia e utopia...*, cit., p. 55.

<sup>57</sup> M.C. Papini, *Paolo Volponi*, cit., p. 84.

<sup>58</sup> Ivi, p. 85.

<sup>59</sup> 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». Ivi, p. 88.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 49-50.

<sup>61</sup> E.J. Leed, *La mente...*, cit., p. 14.

<sup>62</sup> Van Gennep ritiene il viaggio alla base dei riti di passaggio o di iniziazione o di superamento della posizione sociale. A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, trad. it. di M.L. Remotti, Torino, Bollati Boringhieri, 1985.

che modificheranno intrinsecamente i protagonisti<sup>63</sup> – 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 – dimostrazione di una natura sterroidea e completamente indifferente all'umano e/o animale, nonché della prepotente preponderanza di un ambiente caratterizzato «da una crescita illimitata e anomica di una natura tornata selvaggia»<sup>64</sup> – i quattro protagonisti sono in perenne movimento da un luogo ignoto a un luogo ideale e idealizzato. Il viaggio in una *waste land* inospitale si trasforma in movimento temporalmente dilatato e pieno di prove da superare, 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 Idelcitu) 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. L'«estenuante itinerario di morte»<sup>65</sup> è quindi finalizzato all'ottenimento di quell'abbozzo di società comunitaristica che segna l'approdo del periglioso viaggio dei quattro-ormai-tre, e il barlume di speranza in un mondo oramai implosivo, 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.

«L'avventura post-atomica, in una desolata landa che si sfarina ed esplose fuori dal tempo e controllo umani come spixelandosi in un videogame cruento»<sup>66</sup> diviene percorso afasico, apparentemente casuale, ondivago e divagante ma con un obiettivo ideale e idealizzato resosi manifesto da tempo, pronto a materializzarsi soltanto al momento dello scontro tra umano degenerato e animale salvifico e del crollo dell'ultimo baluardo dell'antropocentrismo (mercantile, finanziario, capitalistico) condensato nella figura del Governatore del mondo, 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'».<sup>67</sup>

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».<sup>68</sup> Eppure nel momento dello scontro finale con Moneta, il nano attua 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

<sup>63</sup> Ricostruendo etimologia e campi semantici del viaggio, Leed evidenzia come si possa «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». E.J. Leed, *La mente...*, cit., p. 15.

<sup>64</sup> P. Zublena, *Tra Marx...*, cit., p. 461.

<sup>65</sup> M.C. Papini, *Paolo Volponi*, cit., p. 85.

<sup>66</sup> A. Raveggi, *Animalità...*, cit., p. 255.

<sup>67</sup> Ivi, p. 256.

<sup>68</sup> A. Inglese, *L'umano...*, cit., p. 353.

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.<sup>69</sup>

Il *turning point* è ben definito e si manifesta con una chiara e netta presa di posizione 'anti-umana'. In quella contrapposizione, 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».<sup>70</sup> 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»<sup>71</sup> («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 di quella vecchia torta. – L'uomo che ha snaturato e lasciato l'uomo, sei tu» [PI, p. 169]) in un «un dialogo drammatico, doloroso: la terra è in lutto, l'uomo si è perso nella propria bestialità (*bétise*) e l'animale è l'unico essere vivente in grado di governare l'intero pianeta»:<sup>72</sup>

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. [PI, p. 155]

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».<sup>73</sup> Soltanto dopo che i due rappresentanti del potere, ovvero «il potere e il suo doppio bestiale», si saranno neutralizzati a vicenda ci potrà «essere spazio per una comunità, non a caso acefala».<sup>74</sup> Non quella di Epistola, la cui «utopia è puramente direzionale e assolutamente problematica»,<sup>75</sup> bensì qualcosa di evidentemente nuovo, per quanto 'purgatorio', 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: «il mito del nuovo Adamo, spesso connesso al romanzo dell'ultimo uomo', viene decisamente contraddetto: non ci sarà alcuna rinascita».<sup>76</sup>

Le modificazioni sui protagonisti del viaggio mostrano i loro effetti e il 'disegno didattico' del viaggio/romanzo giustamente può ormai mostrarsi nella sua compiutezza. E se «l'apice negativo della storia umana è la cancellazione dell'ambiente, ossia delle infinite differenze che

<sup>69</sup> «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». R. Luparini, *Il Novecento*, cit., p. 804.

<sup>70</sup> M.C. Papini, *Paolo Volponi*, cit., p. 86.

<sup>71</sup> A. Inglese, *L'umano...*, cit., p. 356.

<sup>72</sup> «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"». L. Gasparotto, *Sentieri animali*, cit., p. 42.

<sup>73</sup> A. Inglese, *L'umano...*, cit., p. 356.

<sup>74</sup> P. Zublena, *Tra Marx...*, cit., p. 464.

<sup>75</sup> F. Muzzioli, *Scritture...*, cit., p. 195.

<sup>76</sup> Ivi, p. 187.

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 orfana di se stessa e, insieme, incapace «in mezzo alla catastrofe, di riconoscere le proprie colpe»,<sup>77</sup> in balia dei «fenomeni 'mutanti' di un pianeta decisamente 'irritato' dalla cieca distruttività dei suoi abitanti».<sup>78</sup>

Ma la speranza si intravede proprio nel mezzo umano che, 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. 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 significato<sup>79</sup> – si carica di una tensione definitiva: essa viene divisa equamente coi restanti compagni di viaggio, mangiata e digerita dai sopravvissuti.

Facendosi «pane comune» – che da «materia inorganica e combusta dell'universo» diviene eucarestia e poi «atto di costruzione di una nuova 'social catena'» per oltrepassare «i confini del nichilismo»<sup>80</sup> – la lettera si trasforma in una «comunione proprio fra di loro. [...] comunione dei beni materiali, necessità di dividere, di socializzare, di tener conto di tutti»,<sup>81</sup> così come metaforizza la simbolica e comunitaria assimilazione dei rimasugli della cultura umana, la cui metabolizzazione è quindi finalizzata alla nascita di una nuova cultura. 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».<sup>82</sup> 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» (PI, p. 185). Inoltre, nella rinuncia al linguaggio, nel sacrificio della sua forma simbolica, ovvero la poesia, Mamerte porta a compimento due percorsi, uno interno alla trama, l'altro esterno: a compiersi è, come detto, la sua personale conversione all'animalità, o comunque verso una sorta di 'terza via'; ma anche «quella dialettica di dominio e estraniamento»<sup>83</sup> 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.<sup>84</sup>

<sup>77</sup> A. Inglese, *L'umano...*, cit., p. 356.

<sup>78</sup> F. Muzzioli, *Scritture...*, cit., p. 185.

<sup>79</sup> «via via che procede il suo processo di animalizzazione, è del resto sempre meno interessato a farlo». P. Zublena, *Tra Marx...*, cit., p. 464.

<sup>80</sup> E. Zinato, *Introduzione*, vol. II, cit., pp. XXI-XXII.

<sup>81</sup> È Volponi stesso a dichiararlo in una intervista. Cfr. S. Di Giacomo (a cura di), *Colloquio con Paolo Volponi. "Il fuoco di una certa ricerca"*, in *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, cit., pp. 76-77.

<sup>82</sup> M.C. Papini, *Paolo Volponi*, cit., pp. 89-90.

<sup>83</sup> N. Scaffai, *Letteratura...*, cit., p. 207.

<sup>84</sup> Cfr. E. Zinato, *Un pianeta senza moneta. Cosmogonie volponiane: utopia, scienza e letteratura*, «Istrmi», 2003-2004, 13-14, pp. 9-38.

Il viaggio-trasformazione, con tutto il corollario di metamorfosi e modificazioni che si porta a traino, è compiuto e circolarmente, quasi a sottolineare la forza del fenomeno-viaggio, si torna al punto geografico di partenza ma completamente cambiati, nella fisionomia come nelle certezze; nello stesso modo è compiuto lo sforzo volponiano «di immettere la voce dell'utopia nel silenzio di una realtà sempre più indecifrabile»,<sup>85</sup> sempre più barbarica e da criticare in maniera spietata. Per comprendere i numerosi temi e le molte problematiche che Volponi ha sollevato in un romanzo tanto visionario quanto lungimirante, non esistono parole migliori di quelle del Volponi saggista, lucidamente critico della società capitalista:

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 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.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> A. Luzi, *La scrittura di Volponi tra natura e storia*, in M. Raffaelli (a cura di), *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, Ancona, Transeuropa, 1997, p. 64.

<sup>86</sup> P. Volponi, *Questa civiltà*, in F. Bettini, R. Di Marco (a cura di), *Terza ondata*, Bologna, Synergon, 1993, p. 260.