

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
in cotutela con Università di Losanna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Culture letterarie e filologiche

Ciclo XXXIV

Settore Concorsuale: 10/D2 Lingua e Letteratura greca

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/02 Lingua e Letteratura Greca

**Memoria e innovazione.
Mitologia e letteratura greca nell'opera di Paolo Volponi**

Presentata da
Cesare Pomarici

Coordinatore Dottorato

Nicola Grandi

Supervisore

Niccolò Scaffai

Supervisore

Camillo Neri

Esame finale anno 2021

Per Patrick Zaki
e tutti gli altri studenti liberi

Indice generale

Introduzione: scuotere il ‘bove’ dalla lingua	7
1. Lirica greca e poesia post-ermetica	13
1.1 Il ginnasio-liceo: la lirica greca come ‘racordo’ fra la scuola e la vita.....	13
1.2 L’apprendistato poetico: la lirica greca come archetipo	22
1.3 I lirici greci nella costruzione dello spazio poetico dell’autore.....	36
1.4 Il riuso degli <i>incipit</i> di Alceo nelle prime due raccolte poetiche	40
1.5 Il <i>topos</i> dell’«ultima mela»: Sapph. fr. 105a V. all’interno dell’<i>Antica moneta</i>.....	58
1.6 «Vorrei morire». Un ‘motto iniziale’ di Saffo (fr. 94,1 V.) nell’<i>incipit</i> di una <i>Poesia giovanile volponiana</i>	74
2. Psicoanalisi: mito e astrologia	78
2.1 Tra Olivetti e Pasolini: gli anni della ‘svolta narrativa’	78
2.2 <i>Il giorno nove di Febbraio</i>: «Urano, gelido medico» vs «Venere da teatro / e da ristorante»	91
2.3 Psiche e astrologia nel contesto culturale olivettiano: tra la <i>Sincronicità</i> di Jung e l’<i>unus mundus</i> di Ernst Bernhard.....	101
2.4 <i>Canzonetta con rime e rimorsi</i>: «come Venere discinta / ... / così Edipo è una stella nel cielo»	113
3. Attualità politica del paradigma greco.....	150
3.1 Dai paradigmi greci di G. Aspri al ‘Laocoonte’ disegnato da Damìn: gli anni Settanta di Volponi.....	150

3.2 «Oltre l'accanimento guerresco e la paura»: tradurre <i>Lisistrata</i> al termine degli 'anni di piombo'	170
3.3 «Non per questo gli dèi sono morti»: raccontare la Grecia fra Burckhardt, H. Miller, e Kavafis	194
4. Tra archeologia e allegoria: eredità classica nell'ultimo Volponi..	217
4.1 Dentro all'apocalisse da 'integrato'? La mitologia aberrante nei poemetti di <i>Con testo a fronte</i>	217
4.2 «I cavalieri, le lotte, le armi le / vicende»: l'ultimo Volponi in una figura	256
Conclusioni: memoria e innovazione	285
Bibliografia	291

Introduzione: scuotere il ‘bove’ dalla lingua

L’idea di ripercorrere il *corpus* testuale, gli *opera omnia*, di Paolo Volponi con l’intento di reperirvi tracce verbali, figurali, e mitologiche appartenenti alla tradizione letteraria greca nasce dagli interrogativi critici sollevati da un precedente studio monografico, dedicato al tema di *Volponi traduttore di Bacchilide. Un dittico su Ierone*, condotto da chi scrive in occorrenza della tesi di laurea magistrale (in filologia greca), discussa il 22.03.2017 presso l’Alma Mater Studiorum di Bologna, sotto la supervisione del prof. Camillo Neri e della prof.ssa Niva Lorenzini. In occasione di questa iniziale ricerca sulle traduzioni volponiane dal lirico corale Bacchilide (epp. 3 e 4), al fine di evidenziare la tipologia e il significato dell’appropriazione autoriale esercitata sul testo greco, era stato condotto un primo, complessivo, rilievo nel *corpus* poetico di Volponi, ed erano emerse – soprattutto all’interno delle prime due raccolte poetiche (*Il ramarro* e *L’antica moneta*) – alcune importanti ed esplicite reminiscenze testuali, provenienti dal repertorio tradizionale della lirica greca (in particolare dai due principali esponenti della melica eolica: Alceo e Saffo)¹. Accanto a queste prime, sporadiche, osservazioni, si poneva poi – sul *coté* figurale e mitologico – il riscontro di una fitta trama di personaggi e raffigurazioni simboliche che, attraversando *in toto* l’opera di Volponi coeva e successiva al periodo olivettiano (in particolare a partire dalla metà degli anni Settanta), appariva in massima parte riconducibile ad una peculiare matrice greca, attualizzata oppure riscritta in base alle necessità compositive delle singole opere.

Un ampio *range* di figure mitologiche o miti-storiche – iniziato nel quadro astrale di Venere e Urano del *Giorno nove di Febbraio* – si estende infatti dalla comparsa del Minotauro-marinaio pronto ad imbarcarsi a Làki, raffigurato nel memoriale ellenico di *La Grecia: una misura interiore*, alla lunga meditazione immedesimativa sul Laocoonte capitolino, effettuata nelle ore di scuola dal protagonista del *Lanciatore di giavellotto*, fino alla ricchissima mitologia aberrante di *Con testo a fronte* e al galoppo senza meta che caratterizza il simulacro del *Cavallo di Atene* nella raccolta conclusiva (*Nel silenzio campale*). Infine, a complemento di questa già cospicua presenza di citazioni allusive e di figure afferenti all’immaginario mitologico greco, si colloca – in momenti molto diversi del

¹ Alcuni estratti di questi rilievi filologici sono stati pubblicati in tre diversi studi: uno dedicato al rapporto tra il primo Volponi e la poesia di Alceo: *La traduzione di due versi di Alceo nell’“Antica moneta” di Volponi* (Pomarici 2018c, 100-106); e due alla presenza di Saffo dalle *Poesie giovanili* all’*Antica moneta*: “*Vorrei morire*”. *Un ‘motto iniziale’ (Sapph. fr. 94, 1 V.) in una poesia inedita di P. Volponi?* (Id. 2019a, 165-169), e

percorso creativo dell'autore – la realizzazione di due distinte prove traduttive, quella della *Lisistrata* di Aristofane del 1981 (con destinazione strettamente teatrale), e quella, in parte edita (ep. 3) in parte allora inedita (ep. 4, ora in Pomarici 2018b), di due epinici di Bacchilide, su commissione di Vincenzo Guarracino per conto dell'antologia *Lirici greci tradotti da poeti contemporanei* della Bompiani (1991).

L'emergere di questi tre eterogenei – eppure connessi – parametri di rapporto fra l'opera di Volponi e il patrimonio letterario-iconografico dell'antica Grecia ha fatto sorgere, di conseguenza, almeno altrettanti interrogativi critici, rispettivamente sostanziati nelle tre seguenti opzioni di ricerca: la necessità di rendicontare e analizzare per esteso il significato e le valenze stilistiche delle allusioni testuali ai frammenti dei lirici greci, il bisogno di mettere in luce le varie funzioni del riuso attualizzante delle figure mitologiche presenti nelle opere mature (in versi e prosa), e quello di valutare infine le specificità formali e contenutistiche delle due traduzioni, in relazione, soprattutto, ai temi trattati nella restante parte della produzione volponiana. Dal confronto e dalla sintesi di quanto ricavato nei singoli ambiti di studio si è poi cercato, in un'ottica più globale e complessiva, di fornire una nuova chiave di lettura dell'opera dell'autore, una lettura che valorizzasse in particolare la dimensione della memoria e del dialogo/traduzione con le fonti antiche. Queste ultime intese, prima di tutto, come una forma di ancoraggio storico-materiale e identitario, imprescindibile per attivare poi un percorso di scrittura aperto alle continue sollecitazioni del tempo presente, e cioè all'innovazione, ma capace nel contempo di opporsi ai suoi *diktat* culturali meno condivisibili e più controversi.

È questa, del resto, già partire dai primi anni Sessanta, una delle cifre irriducibili e caratteristiche di tutta la scrittura di Volponi. Una vocazione storico-politica che – in virtù di un costante aggiornamento dialettico – mette in gioco tutte quante le sue opzioni stilistiche e tematiche contro un unico ed invariato *target* polemico: ovvero quel sistema di automatismi e coercizioni cognitive che il potere capitalistico, nelle sue pur differenti accezioni storiche, genera e controlla in chiave di dominio. Magistrale, ai fini di emblemizzare questa precisa interpretazione storico-critica dell'opera di Volponi, può essere proprio una metafora di matrice greca, eschilea per la precisione, reimpiegata dall'autore stesso per fornire un'icastica sintesi delle finalità politiche consustanziali alla sua letteratura. Si tratta, cioè, di una proverbiale espressione di reticenza utilizzata,

Saffo a Urbino. Il topos dell'«ultima mela» (Fr. 105a V.) nell'«Antica moneta» di Volponi (Id. 2019b, 185-201).

nell'*Agamennone*, dal φύλαξ che recita il prologo (vv. 36s. τὰ δ' ἄλλα σιγῶ· βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας / βέβηκεν)², la quale – amplificata dall'autore con la perifrasi «io non posso parlare perché sulla mia lingua si è addormentato, si è steso un bove» – diventa qui, alla luce di quanto osservato in precedenza, un'esatta rappresentazione allegorica del referente dialettico, il bove come dispositivo di blocco e controllo, contro cui si è sempre posta la sua azione di scrittura:

«sembrava appunto una metafora molto carica, un po' improbabile, insomma di scarsa qualità. Invece pensandoci ho capito che quel personaggio intendeva la sua lingua come il suo percorso, la sua affluenza, la sua uscita da sé, la strada che percorreva per andare a vedere, a visitare, a toccare, a capire, a esprimersi, a discutere con gli altri [...]. E allora poteva proprio capitare che ci potesse cadere sopra un bove, sdraiare un bove, come capita oggi che su queste nostre lingue ci costruiscono edifici, i grandi edifici pubblici delle radio, dei grandi giornali, che appunto impediscono alla lingua di circolare. Tutti i grandi sistemi elettronici, telefonici, televisivi hanno altri cervelli che non sono i nostri e mirano solo ad alimentare il nostro sistema [...], a non farlo funzionare autonomamente, come fa invece la lingua, la poesia. La poesia è il modo nuovo di avere una lingua nuova. Uno con una lingua nuova scuote quel bove per poter andare a svegliare determinati intontimenti, a denunciare i soprusi, a numerare gli edifici che si fondano sulle aree della lingua, cioè della storia, del sentimento, della cultura della gente proprio per bloccarli. E la poesia deve lanciare invece le lingue [...], dare loro la possibilità di sfuggire a questi controlli e a queste occupazioni e di essere il tramite di allacciamenti, di nuove ipotesi sul mondo, sul controllo dei propri sentimenti e l'espressione dei medesimi, la maturazione degli stessi insieme con quelle degli altri, la semina del gran frutto della verità, la cultura del gran frutto della verità e il godimento di esso» (Volponi 1988, 8s.).

Al tema del rapporto letterario fra Volponi e la tradizione greca – argomento che come si vedrà è di pertinenza, soprattutto, della storia della cultura, oltre che della filologia 'interna' all'opera dell'autore – gli studiosi hanno dedicato, fino ad ora, un ristretto numero di ricerche monografiche, dedicate principalmente al versante traduttivo: Volponi traduttore di *Lisistrata* e Volponi a confronto con i lirici greci post-quasimodiani. Il primo riscontro, a tale proposito, emerge da un saggio di Zinato (2002g, 770), nel quale per la prima volta – dopo le recensioni giornalistiche dell'epoca e una tesi di laurea inedita di metà anni Novanta (Lemno 1995/1996) – si fa riferimento alla disposizione attualizzante e alla prospettiva 'civile', caratteristiche della *Lisistrata* volponiana («Volponi attualizzò e rese palesi al pubblico moderno gli elementi corporali impliciti nel testo antico»)³. Segue,

² Una simile espressione torna anche in Theogn. 815, Aesch. fr. 316 R², e Soph. OC 1051s.

³ Prosegue Zinato (2002g, 770): «Reinterpretò l'eroina greca come uno dei suoi personaggi ribelli e marginali [...]. E soprattutto si propose “una commedia civile nel senso più largo del termine”. Lo spettacolo, tuttavia, al

poi, a distanza di cinque anni un articolo di Bravi (2007), che riprende ed esplicita, con una ricca serie di riferimenti al testo, l'esegesi complessiva già proposta da Zinato. L'attenzione critica sollevata da questi due pubblicazioni sulla *Lisistrata* è, infine, coronata dall'edizione del testo teatrale – fino ad allora rimasto completamente inedito – a cura di Paoli (2014), autrice anche di due saggi introduttivi alle modalità tecniche di traduzione e ad una mappatura delle convergenze tematiche tra la versione da Aristofane e il resto dell'opera volponiana (2014a e 2014b). Nel 2015 viene invece la volta delle traduzioni bacchilidee – già menzionate in maniera cursoria da Paoli (2014a, 137)⁴ – alle quali Condello (2015, 108-110) dedica alcune pagine di analisi, all'interno di un ampio saggio riguardante la durata dell'*imprinting* quasimodiano sui traduttori-poeti nel panorama culturale italiano di fine secolo. Rimaneva aperta, a séguito di questi primi studi e di altri rilievi occasionali di cui si renderà puntualmente conto nelle pagine a seguire, la questione del ricchissimo rapporto testuale tra le suddette traduzioni e la restante, cospicua parte del *corpus* volponiano. E, più in generale, si manifestava così in campo critico la necessità di un'analisi sistematica sia delle modalità specifiche, sia dell'evolversi diacronico della relazione letteraria intercorsa fra l'opera di Volponi e i classici greci. Un percorso che quindi – dai banchi del ginnasio-liceo Raffaello alle ultime metafore elleniche presenti nei testi di inizio anni Novanta – attendeva ancora di essere sottoposto ad uno studio complessivo.

A queste lacune tenta, dunque, di porre rimedio la presente ricerca, secondo un *iter* di approfondimento critico che – seguendo una scansione di tipo cronologico-biografico – analizza la traccia e il significato dei riferimenti greci (citazioni, allusioni, figure, e traduzioni), di volta in volta rilevati nei singoli scritti. A ciascuna differente tipologia di riscontro ha fatto fronte l'adeguamento di una specifica metodologia di analisi. Nel caso dei capitoli riguardanti la presenza, in varie forme, dei frammenti dei lirici all'interno delle poesie di Volponi, lo studio è stato svolto a partire dalle fonti storiche, ovvero a partire dalle prime tre raccolte poetiche⁵, interpretate alla luce delle principali convergenze testuali con le antologie della lirica greca allora esistenti e materialmente reperibili. Per la rielaborazione dei frammenti di Saffo, inoltre, si è allargato lo sguardo verso due

debutto con la regia di Ida Bassignano nell'agosto 1981, suscitò la clamorosa protesta di alcune dame perbeniste venete, scandalizzate dal linguaggio basso-mimetico e scurrile del testo».

⁴ Cf. Paoli 2014a, 137: «l'esperienza di Volponi traduttore di non si limita alla sola *Lisistrata*, ma è arricchita anche dalla sua traduzione del terzo epinicio di Bacchilide, un autore con il quale condivide una particolare sensibilità per il paesaggio».

antecedenti – come quelli di Pavese e Pasolini – che presentano notevoli ragioni di affinità storico-culturali con l'*iter* volponiano qui ricostruito. Nel caso del repertorio di figure mitologiche che affiorano, intensificandosi in maniera crescente, dalle *Porte dell'Appennino* fino a *Con testo a fronte* e alle *Mosche del capitale*, si è optato invece sia per un confronto diretto con le possibili fonti iconografiche e letterarie (note all'autore), sia soprattutto per una comparazione critica con le principali esperienze di riuso novecentesco del medesimo *topos* figurale, proveniente dall'immaginario greco. Il tutto nell'ipotesi ermeneutica – poi confermata anche in sede di verifica sui testi – che l'ambito dell'attualizzazione mitologica, in chiave spesso psicoanalitica o funzionale al *target* politico delle diverse opere⁶, potesse rappresentare un'inedita prospettiva di ricerca attraverso cui mettere in luce, sul piano dei contenuti, così come su quello delle forme, alcuni punti nodali entro cui la riflessione letteraria di Volponi ha incontrato quella di altri grandi autori, italiani e non solo, a lui coevi. Per quanto riguarda, infine, il trattamento analitico delle due traduzioni, a fronte dei già citati studi sugli aspetti più tecnici dell'*ars vertendi* volponiana, nella presente ricerca si è scelto di concentrare l'attenzione soprattutto sulla dimensione lessicale dei testi d'arrivo. Attraverso lo studio delle rese in italiano, infatti, si è potuto far emergere – al di là della dimensione strettamente traduttiva – la profonda componente autoriale delle due versioni e il loro rapporto intertestuale con le altre opere dello scrittore.

È stato questo, in estrema sintesi, un modo di procedere analitico che può essere simbolizzato dal disegno di un'asse di sviluppo lineare (corda principale), ovvero il *corpus* volponiano nella sua scansione cronologica, che si annoda – in corrispondenza dei *loci* testuali scelti per le ragioni elencate in precedenza – con una fitta serie di corde divergenti, ossia le fonti antiche e le opere coeve, chiamate in causa per la presenza delle medesime occorrenze figurali. Sulla base di questo schema astrattivo, attorno ai vari nodi dove si addensano gli intrecci (o connessioni) sono stati costruiti – come campi di interazione complessa fra i passi di Volponi e le opere di volta in volta comparate – i capitoli tematici della ricerca. Ciascuno di essi, dunque, ruota attorno ad uno o più riscontri affini di matrice greca, e offre per ognuno – mediante il confronto con le sue fonti e con una serie motivata di *loci similes* – una specifica chiave di lettura. La sintesi,

⁵ Comprehensive, cioè, di *Il ramarro* e *L'antica moneta*, e delle *Poesie giovanili* di recente pubblicazione.

necessariamente articolata, di quanto rilevato nella progressione dei singoli capitoli può infine essere considerata – in un’ottica più ampia ed emblematica – come un tentativo di delineare, ben oltre l’idea riduttiva della «misura interiore» (Volponi 1976), le specificità multidimensionali che caratterizzano l’idea volponiana di greicità.

⁶ Su questi temi si leggano, in particolare, due recenti ed aggiornati contributi critici: «*Dentro il polline di Freud*». *Il rimosso industriale di Paolo Volponi* di Zinato (2019, 241-257) e *Marxismo lirico. Appunti per una lettura gramsciana di Volponi* di Picconi (2018, 241-276).

1. Lirica greca e poesia post-ermetica

1.1 Il ginnasio-liceo: la lirica greca come ‘raccordo’ fra la scuola e la vita

«“La Grecia è una manciata di sale sparsa su tutta la terra” diceva al ginnasio il nostro professore per introdurci all’*Iliade*, e continuava preso dall’immagine “guardate sulla carta geografica se non ha davvero la forma di una mano ... ancora aperta nel gesto di spargere giudizio e pensiero”» (*La Grecia: una misura interiore* 7). Il primo contatto fra Paolo Volponi e il grande patrimonio culturale greco – in particolare la poesia lirica – avvenne dunque sui banchi di scuola, negli anni in cui l’autore frequentò il ginnasio-liceo Raffaello Sanzio di Urbino. Per accedere a quella che allora – grazie allo *status* conferitole in ultima istanza dalla riforma Gentile (1923) – era unanimemente avvertita come la scuola media-superiore d’*élite* della borghesia italiana⁷, Volponi sostenne e superò l’esame di ammissione nel giugno 1934 e frequentò poi il liceo fino al 1943, anno in cui, dopo numerose difficoltà di percorso, ottenne la maturità classica cosiddetta ‘di guerra’⁸.

Il periodo in cui Volponi fu studente al liceo classico urbinato, tra il 1934 e il 1943, fu quello in cui il regime fascista – soprattutto mediante l’operato di ministri dell’istruzione quali C.M. De Vecchi (1935-1936) e G. Bottai (1936-1943) – esercitò la sua massima ingerenza sul sistema scolastico, modificando l’originario assetto previsto dalla riforma Gentile con numerosi e sempre più invasivi ritocchi, finalizzati ad innestare sullo stampo idealista e liberale (non meno che spiccatamente classista) dell’ordinamento gentiliano⁹ un’assai più marcata connotazione ideologica. Un processo, dunque, di restrizione dell’apparato gentiliano che – cominciato già nella seconda metà degli anni Venti – culminò nel 1936 con la cosiddetta ‘bonifica fascista della cultura’, operata dal ministro De

⁷ Cf. Bertoni Jovine 1958, 273-276; Scotto di Luzio 1999, 143-154; Bruni 2005, 78; Dogliani 2014, 187-189. La medesima tesi è pomposamente sostenuta, *a parte subiecti*, dal preside fascista in divisa da maggiore dei bersaglieri, nel romanzo volponiano *Il lanciatore di giavellotto*, ambientato nella provincia marchigiana durante il Ventennio: «proclamò che non tutti possono frequentare le scuole superiori, specie quelle di indirizzo classico. Non tutti. Ma solo pochi, pochissimi, i migliori e ben selezionati, i futuri dirigenti, i futuri costruttori della nazione e della sua grandezza, dell’ordine fascista nel mondo, della pax romana. Non tutti ordunque» (Volponi 2002b, 507).

⁸ Maturità ‘bellica’, cioè conseguita – a causa della presenza della guerra sul suolo italiano – senza esame finale. Per questi elementi della biografia di Volponi, che proveniva da una famiglia non istruita di piccoli possidenti (per parte di madre) e di imprenditori fornaciari (per parte di padre), si vedano Ferretti 1972, 78s.; Zinato 2001b, 185 e 2002a, XLVII-LV; Marongiu 2003, 37s.; Pedullà 2008, 25-28; Ritrovato 2013, 9-12.

⁹ Per quanto riguarda il liceo classico, ad esempio, questo era il valore assegnatogli nel progetto iniziale di G. Gentile: «esso doveva formare l’individuo iniziandolo all’essenza stessa della civiltà, consistente “nella comunione più profonda degli spiriti, nel sentimento approfondito della libertà e del dovere umano, nella coscienza più esatta in ognuno della sua propria personalità”» (R. D. nr. 2345 14.10.1923 in Ostenc 1981, 30). Sull’argomento si vedano anche Calò 1939, 536; Ragazzini 1978, 216-220; Tomasi 1978, 11-21; Ostenc 1981,

Vecchi, una nuova ‘riforma’ che – tramite la centralizzazione di tutti i poteri e le funzioni inerenti al sistema scolastico – portò a termine il processo di fascistizzazione della scuola. Fu, infatti, grazie a questa perentoria «operazione poliziesca» (Bertoni Jovine 1958, 351) che il regime riuscì ad ottenere in breve tempo la massima penetrazione negli ambiti in cui – fin dall’inizio della sua parabola istituzionale – aveva tentato di imporre la propria ideologia, e cioè tramite il «controllo e disciplinamento degli insegnanti», l’«integrazione di alunni e studenti nelle organizzazioni giovanili del partito», e l’«ideologizzazione dei programmi d’insegnamento» (Charnitzky 1996, 293)¹⁰. Con tali provvedimenti, dettati dall’intento di «legittimare il sistema di potere fascista e la politica del regime» e di «trasmettere i valori e le virtù dell’italiano nuovo» (Charnitzky 1996, 411), il sistema scolastico – specie nella scuola media-superiore di rango più alto (il ginnasio-liceo classico) – subì un progressivo irrigidimento nella prassi didattica, che – abbinato agli strascichi di un classicismo retrico e mai del tutto superato¹¹ – andò ad incrementare il già esistente clima di rigore e severità, generato dalle precedenti ed ambiziose disposizioni del ministro Gentile¹². Un clima che, al tempo della sua elezione in parlamento (*Sul nuovo ordinamento della scuola secondaria superiore*, 05.02.1985), verrà poi apertamente stigmatizzato anche dallo stesso Volponi, il quale era allora uno studente particolarmente pragmatico, vocato all’apprendimento attivo, e dotato di una notevole varietà d’interessi

28-30; Charnitzky 1996, 93-191; Bruni 2005, 79; Dogliani 2014, 186-191; Recalcati 2014, 20-24; Condello 2018, 101-120.

¹⁰ Sugli sviluppi e le scansioni cronologiche di questo complicato processo, si vedano Ostenc 1981, 127-226; Charnitzky 1996, 291-440. L’effetto di queste ferree disposizioni viene echeggiato, nella *Strada per Roma* (2002c, 361), da un’esclamazione del professore di ginnasio dei due protagonisti: «perché la scuola è fascista e non può essere aperta a chi non è fascista»

¹¹ Alle istanze di rinnovamento della scuola italiana previste dalla riforma Gentile, «il liceo-ginnasio oppose in larga parte la continuità di un metodo lungamente sperimentato. A base di grammatica analisi logica versioni dall’italiano in latino, esso macinava negli ingranaggi di un ben oleato congegno quell’esigenza di antimeccanicismo che al contrario aveva animato la pedagogia idealista» (Scotto di Luzio 1999, 155). Sull’argomento si veda anche Roscalla (2016, 101-128).

¹² Sulla vocazione elitaria e duramente selettiva della riforma Gentile, scrive Scotto di Luzio (1999, 150): «il “borghese” così come emergeva dal progetto politico e pedagogico di Gentile, proprio perché appartenente alla schiera degli ἄριστοι [...], doveva sottoporsi ad un tirocinio culturale rigoroso, scandito da una sequenza severissima di verifiche che ne segnavano il percorso formativo». A proposito di questo aspetto si legga anche lo stesso Volponi (in Mancino 2004, 81): «negli anni prima della guerra, in una piccola città, in un ambiente molto chiuso, la scuola era ancora molto pesante, autoritaria, bloccata; e io ero quasi a disagio per il fatto di avere una certa estrazione familiare all’interno di un liceo classico, che era la scuola che naturalmente frequentavano e avrebbero dovuto frequentare i figli dei proprietari, dei professionisti, cioè delle classi sociali abbienti e dominanti».

extra-scolastici, al punto da vedersi costretto a somatizzare con l'assenteismo e il rifiuto l'influsso negativo di questa atmosfera diffusa di rigidità e inquadramento¹³:

«anch'io ho qualche ricordo di scuola, specialmente dei primi anni del mio ginnasio, primi anni '30, ginnasio duro, intitolato al nome di Giovanni Pascoli, che aveva studiato nello stesso collegio che allora era retto dagli Scolopi, duro proprio in termini di stratificazione sociale, di classe, ginnasio che per me era una pretesa, era una sfida forse della mia famiglia alla propria condizione e insieme l'affermazione e la prova che volevano darmi dell'affetto che avevano per me mandandomi a istruirmi e a studiare» (Volponi 2011, pos. 2342).

Ancora, per quanto riguarda la scuola in cui Volponi ricevette la sua formazione, e cioè il ginnasio-liceo classico, se i programmi delle principali materie umanistiche – quali il latino (lingua e letteratura), la storia e la letteratura italiana – furono selettivamente reimpostati dal regime in chiave apologetica e autocelebrativa¹⁴, lo studio del greco – che pure tramite una didattica basata sull'apprendimento pedissequo di norme grammaticali e strutture morfo-sintattiche era inteso come «esercizio di condotta morale» e di educazione «dell'inquietudine adolescenziale alla moderazione» (Bruni 2005, 78) – rimaneva tuttavia un raro e prezioso elemento di pluralismo all'interno di un sistema ormai fortemente ideologizzato. Per avere un quadro più dettagliato di come fosse organizzato l'insegnamento del greco in séguito al R. D. nr. 762 7.5.1936, con il quale il ministro De Vecchi modificò il precedente ordinamento gentiliano, questo è in sintesi – secondo quanto riportato da Neri (2012, 135) – il programma quinquennale previsto per la didattica del greco: al ginnasio era prescritto «lo studio della morfologia e del lessico (con versioni scritte dal greco) e la traduzione di Esopo (in quarta) e di Senofonte (o Plutarco) e Luciano (in quinta)», mentre al liceo si prevedeva «quello della letteratura (sia pure con continue versioni dal greco) e la lettura di Omero, Erodoto, Polibio (in prima), dei lirici, di Platone e di Demostene (in seconda), e di una tragedia (in terza)». Un programma che, ripartito su quattro ore settimanali, ridotte a tre soltanto in terza liceo, rimase in vigore – con la sola sostanziale aggiunta da parte di Bottai (1939) della precisazione di un numero di versi lirici

¹³ Così Volponi (1985, 135s.), a distanza di più di un quarantennio, interpreta il senso di quel clima ostile e costrittivo: «dall'esperienza che ne ho fatto, mi sono confermato nell'idea che la scuola sia stata sempre uno dei più feroci strumenti di tortura, di esclusione politica, di blocco, di massacro che il potere abbia mai messo in atto». Interessanti, a questo proposito, sono anche le testimonianze riportate da Charnitzky 1996, 415; Scotto di Luzio 1999, 158-162; Candiloro 2017, 269-276.

(almeno trecento) e di capitoli degli storici (almeno quaranta) da preparare in vista dell'esame – fino alla fine della guerra¹⁵.

All'interno del quadro fin qui delineato, quindi, avvenne la formazione classica di Volponi. Un apprendistato che fu, soprattutto all'inizio, piuttosto difficoltoso sul piano del profitto («studiavo poco e andavo male a scuola») – ne è sintomo la bocciatura in seconda ginnasio¹⁶ – e vissuto con grande angoscia («ero triste e scontroso»)¹⁷, nel segno di un doloroso rifiuto della disciplina scolastica e del suo rigore¹⁸. Un rapporto conflittuale e traumatico con gli insegnanti – «una professoressa persecutoria [...] che lo ridicolizza e considera sempre copiati i suoi temi» (Pedullà 2008, 26) – ed un accentuato disinteresse per materie che gli apparivano allora estranee ed irraggiungibili fecero sì che il giovane Volponi identificasse presto nel mondo contadino ed artigiano della campagna urbinata la sua «alternativa alla totalità della scuola e alla sua incombente, assorbente astrazione» (Volponi 1977a, 6)¹⁹. In questo *milieu* paesano, dunque, l'adolescente trovò la sua scuola e suoi maestri e, marinando le lezioni del liceo Raffaello, iniziò a frequentare – sospinto da una istintiva curiosità per le arti pratiche e per gli antichi mestieri – le botteghe rionali e la fornace paterna²⁰. Questi ambienti – centri di irradiazione di un ricco sapere popolare – e i loro laboriosi protagonisti lasceranno un *imprinting* indelebile sull'immaginario poetico e

¹⁴ Per un'analisi dettagliata della revisione dei programmi e del controllo del regime sui libri di testo, si vedano Bertoni Jovine 1958, 331-363 e Charnitzky 1996, 393-417. Circa alcuni aspetti esemplari del rapporto fra studi classici e fascismo, cf. e.g. Cagnetta 1979, 35-105; Degani 1979, 107-110; Canfora 1980, 76-132.

¹⁵ Per una lettura più estesa dei programmi didattici compresi fra la riforma Gentile e il ministero Bottai, si vedano fra gli altri Ostenc 1981, 220-222; Favini 2008, 36-38; D'Amico 2010, 260-313; Neri 2012, 133-135.

¹⁶ Sulla bocciatura e il durissimo impatto con il ginnasio-liceo, si vedano lo stesso Volponi 1977a, 5, 1977b, 33, 1985, 135-137; Benassi 1982, 140s.; Zinato 2001b, 185 e 2002a, XLIX-LII; Ritrovato 2013, 9s.

¹⁷ Così Volponi ricorda nelle *Cantonate di Urbino* 38. Sullo stesso argomento, l'autore torna anche nell'intervista a Benassi (1982, 140): «non ho nemmeno studiato molto. Ho avuto durissimi conflitti per tutti gli anni della scuola. Andavo male a scuola, ero renitente, insufficiente, divagavo. Per mesi interi non ci andavo. Andavo in campagna. Correvo fuori della scuola [...]. La scuola era difficile per me, mi terrorizzava, mi appariva autoritaria, ne avevo paura».

¹⁸ In questo modo Volponi (1977a, 4s.) riassume la prima fase della sua esperienza ginnasiale: «ho passato anni di terrore in quel ginnasio, di vero dolore; anche perché non capivo nulla e nulla diventava mio».

¹⁹ Si veda quanto scrive, a proposito di questo elemento della biografia di Volponi, Picconi (2014, 268): «si è insomma costretti a cercare al di fuori della scuola, intesa come fattore repressivo e generatore d'ansia, una compensazione al trauma ingenerato [...] da quelle strutture educative».

²⁰ Questi, ad esempio, sono alcuni dei 'professori' da cui Volponi tolse il suo apprendimento: «fabbro con stalla, meccanico, calzolaio, falegname, sarta, e poi gli occasionali muratori, i selciaroli, gli idraulici del comune, le donne di casa, tutte, dalle nonne sui ricuperi e sui rinacci alle bambine sui tomboli, l'oste, il lupinaio, il mugnaio in fondo alla strada sulla porta detta nuova» (*Cantonate di Urbino* 37). Su questo aspetto della biografia di Volponi, si veda quanto scritto dallo stesso Volponi nella già menzionata *Introduzione* al libro di Di Martino (1977a, 7) e nella *Presentazione* alla raccolta di disegni di Gandolfi, *Case dell'alta valle del Metauro* (1991a).

sul percorso intellettuale dell'autore²¹. Esemplificativa, in questo senso, è la figura del calzolaio Occhialini – uno dei personaggi-chiave del romanzo d'ispirazione autobiografica *Il lanciatore di giavellotto* (1981) – un artigiano fossombronese che assume, accanto al suo magistero pratico di riparatore di calzature, una vera e propria funzione di 'maestro di vita' per i ragazzi del paese, rivelandosi all'occasione tanto un fine esperto dei segreti dell'*ars amatoria*, quanto un testimone generoso e viscerale del proprio credo antifascista²².

Sulla sua travagliata distanza nei confronti della scuola, che emerge trasfigurata anche nel ricordo di uno dei protagonisti di uno dei suoi racconti più fantasiosi e visionari²³, Volponi comincerà a riflettere – a partire dagli anni Settanta – con un atteggiamento estremamente polemico sia nel suo saggio introduttivo all'*Enciclopedia della gestione scolastica* di Di Martino (1977), sia nel già citato discorso parlamentare (*Sul nuovo ordinamento della scuola secondaria superiore* 05.02.1985), mostrando di aver lucidamente individuato, nell'esigenza di trovare un punto di raccordo fra le rigide imposizioni dell'istruzione e le diverse necessità della vita materiale, una delle massime cause del suo giovanile rifiuto: «vivevo insomma per conto mio un problema più grande di me, quello del rapporto fra la scuola e la società, tra la cultura e la realtà [...]; d'altro canto la società dominante considerava ben comodo che la cultura e la scuola rimanessero bloccate all'interno di un sotto-sistema presuntuoso quanto subalterno» (Volponi 1977a, 7). Dunque, nei primi anni del suo *cursus* ginnasiale, l'adolescente Volponi avvertiva e inconsapevolmente manifestava gli effetti di quel processo di scollamento – frutto sia dell'impostazione gentiliana sia della successiva azione di snaturamento di tale assetto²⁴ – «tra i contenuti culturali del percorso formativo» proposti dal liceo classico «e il progetto

²¹ Questo è il grato ricordo di Volponi (1977a, 6) circa i suoi maestri 'di strada': «prestavo volentieri, anche se molto saltuariamente, una mano a un falegname, a un muratore, o a uno straordinario meccanico di automobili, l'unico nella provincia capace di riparare bene una Lancia e che mentre lavorava ci insegnava a distinguere gli attrezzi, a capirne l'uso [...]. Adesso posso mettere quel meccanico fra i professori più bravi che ho avuto, insieme col professore contadino».

²² Cf. Candiloro (2017, 286): «insomma, poiché l'insegnante volponiano sa, parole del calzolaio Occhialini, "lavorare e pensare, con la testa e con le mani" è idoneo a fornire ai suoi alunni le "strategie mentali indispensabili per la trasformazione del reale", trasformandoli così da sudditi dell'autorità, qualunque essa sia, a cittadini con una "testa capace di ordinare il mondo"».

²³ Cf. *Il pianeta irritabile* (2002b, 357): «il nano non aveva la sua cultura e non seppe cosa rispondere. Capiva il peso di quel luogo [una scuola abbandonata] e che lì dentro qualcosa di molto importante per tutti dovesse essersi distorta e perduta. Quale verità? Le scuole poi gli avevano sempre messo paura: perfino le lettere, i numeri e le figure del primo libro».

²⁴ Cf. Bertoni Jovine 1958, 353 e 365; Ragazzini 1978, 222-229; Ostenc 1981, 228-230; Charnitzky 1996, 441; Scotto di Luzio 1999, 161.

politico e sociale ad esso soggiacente» (Scotto di Luzio 1999, 161)²⁵. Una divaricazione, cioè, fra le necessità della base sociale e l'offerta formativa vigente che il ministro Bottai tentò – con la sua 'Carta della scuola' (1937) – in parte di arginare, adattando il sistema scolastico italiano ai numerosi mutamenti sociali e politici occorsi nel primo quindicennio del regime²⁶.

Tuttavia, tra la fine del ginnasio e l'inizio del triennio liceale, giunse anche per Volponi l'occasione di ricucire il suo tormentato rapporto con la scuola. A questo riavvicinamento giovò *in primis* l'incontro con un nuovo professore, «gioviiale, di origine campagnola, amante del vino e del latino come terrestre, perenne fonte di saggezza», forse lo stesso che con le sue lezioni su Omero riusciva ad emozionare tutti gli studenti e a stringerli «nel gruppo della scolaresca»²⁷, creando all'interno della classe un diffuso senso di condivisione. Fu dunque quest'insegnante che – con il suo connaturato pragmatismo – dovette incarnare, agli occhi del giovane studente, il primo anello di congiunzione fra l'astrazione chiusa del mondo della scuola e le necessità dettate dalla realtà storico-sociale ad essa esterna²⁸. A questo poi si aggiunsero, negli stessi anni, l'appassionato studio dei poemi omerici²⁹ e, dopo l'orario di scuola, l'assunzione di quelle opere a strumenti-guida delle avventure quotidiane: le divisioni degli amici in *supporters* di Achille e di Ettore, l'ammirazione per l'asta imperiosa di Agamennone, l'immedesimazione in Ulisse e negli 'errori' dei suoi viaggi, e addirittura il tentativo riprodurre in casa il nettare divino³⁰. Tali letture, dunque, plasmarono nell'intimo l'esperienza giovanile dell'autore, come egli stesso ricorda – a

²⁵ Sullo stesso argomento – oltre a quanto dichiarato da Volponi (1985, 138) – si veda anche quanto scrive Picconi (2014, 268 n. 22): «il trauma, tipico della scuola fascista, di un'educazione completamente distaccata dal mondo della vita e della produzione circostante».

²⁶ Per una valutazione complessiva dell'operato del ministro Bottai, si vedano Bertoni Jovine 1958, 364-389; Ostenc 1981, 227-269; Charnitzky 1996, 440-483.

²⁷ Le due citazioni presenti sono prese da Volponi 1977a, 5 e dalla *Grecia: una misura interiore* 7.

²⁸ Così Volponi menziona, nell'intervista a Benassi (1982, 140s.), il rapporto salvifico con certi suoi insegnanti: «per fortuna qualche professore buono l'ho avuto anche io. Ricordo i nomi di questi bravi, simpatici maestri che mi hanno aiutato, che capivano il mio problema di ragazzo inquieto e che non facevano del loro rapporto con me soltanto un fatto scolastico, un compito [...]. Capivano i miei problemi, mi rivolgevano parole di simpatia».

²⁹ Omero – assieme a San Francesco, Dante, Leopardi – fu uno degli autori scolastici che fornirono a Volponi gli strumenti-chiave per la sua «svolta nel rapporto con il testo scritto» (Zinato 2001b, 185). Ad essi è bene affiancare alcuni celebri romanzi che Volponi lesse con grande entusiasmo durante il tempo libero: quelli di «Jack London, Don Chisciotte, I tre moschettieri, Il conte di Montecristo, Oliver Twist, Guerra e Pace, Delitto e Castigo, I promessi sposi» (*Cantonate di Urbino* 38). Su questo argomento si veda anche quanto raccontato da Volponi nel *Leone e la volpe* 99-103.

³⁰ A tal proposito si veda quanto scritto nella *Grecia una misura interiore* 7: «l'essenza dei poemi di Omero permea la crescita e tutta la coscienza di ogni uomo come anche della sua collettività». Inoltre, sempre riguardo alla lettura dei poemi omerici in chiave autobiografica, si leggano anche Volponi (1977a, 7) e Benassi (1982, 142).

proposito ad es. dell'*Iliade* – nelle righe iniziali del suo scritto *La Grecia: una misura interiore* 7: «è toccato anche a noi [...] di commuoverci e di sentire via via quel mondo con dimestichezza, con un senso intimo di partecipazione che ci rendeva tutto vicino e che già toccava i nostri sentimenti e anche i nostri rapporti». Nel frattempo, accanto a questa 'folgorazione omerica', Volponi migliorava lentamente anche il proprio rapporto con lo studio grammaticale delle due lingue classiche, grazie all'azione di tutoraggio di «un coetaneo bravissimo» che durante l'estate gli impartiva ripetizioni di latino e greco³¹.

Al secondo anno di liceo – superato l'*impasse* iniziale nei confronti dei testi in lingua greca e latina – Volponi studiò e tradusse con maggiore impegno e passione i frammenti dei lirici greci³². Questi autori – inclusi nel programma di letteratura greca previsto per la seconda liceo³³ – rappresentarono infatti uno dei suoi principali interessi poetici di allora, come egli stesso racconterà nell'intervista rilasciata a Marongiu (2003, 13s.): «pochissime erano le mie letture poetiche e, tra quelle, le più importanti, all'inizio, erano quelle classiche della scuola. Erano i grandi poeti del passato: da Dante a Leopardi e soprattutto i lirici greci». Come è stato messo in luce in precedenza, nella sua esperienza di lettore, Volponi era orientato verso una continua ricerca di testi che gli potessero fornire strumenti utili al confronto e alla comprensione della 'realtà' esterna, la quale nel suo caso s'identificava con l'ambiente chiuso della provincia urbinata. Un contesto che – al di fuori delle mura cittadine – era calato nella secolare immobilità della civiltà rurale e delle sue tradizioni, e che per questo doveva apparire ricchissimo di suggestioni arcaiche³⁴. In questo orizzonte, infatti, come si è già constatato, ebbe luogo la giovinezza di Volponi, età gravata dalle difficoltà di adattamento scolastico e nondimeno immersa in un continuo dialogo

³¹ Nell'ultimo suo scritto, *Il leone e la volpe* 30, dialogando con F. Leonetti, Volponi propone un suggestivo bilancio di questa fase nevralgica della sua biografia: «se dovessi dire cosa è che ci ha salvato dall'infanzia e dal suo proseguimento glorioso, che è la delinquenza, non saprei. Forse l'unione, forse qualche libro d'avventura, qualche professore più paziente, qualche coppia che, senza rendersene conto, ci istruiva lungo le mura del nostro rione, e molto il cinema».

³² Sulla natura composita e sfaccettata del fenomeno poetico che viene modernamente etichettato come 'lirica greca', si vedano, ad es., Capra 2008, 23s.; Condello 2009, 31-36; Neri 2010, 16-21.

³³ A scuola le traduzioni dei lirici greci erano condotte su raccolte antologiche, che proponevano un'ampia selezione dei testi degli autori ritenuti più importanti, corredati di note a piè di pagina (ma privi di una traduzione in italiano). Nel decennio compreso fra 1930 e 1940, l'antologia di maggior impiego scolastico fu quella di Lavagnini (1937), alla quale è bene accostare anche quelle precedenti di Taccone (1904), di Cessi (1931) a lungo ristampata (1940, 1946, 1948), e quella con versione in latino di Cammelli (1924).

³⁴ Così, nell'articolo *Marche*, l'autore rappresenta il proprio *habitat* di provenienza: «e il borgo e il suo popolo sono contadini, ancestralmente legati alla terra come campagna, alle sue stagioni e ai suoi miti, mossi dal cielo scandito dei lavori agricoli [...]. Un popolo custode delle sue conoscenze, nostalgico più che conservatore, capace di rivolgere la sua mente ai problemi pubblici e insieme di vedere e curare il particolare» (Volponi 2002a, 1061s.). Su questo punto si veda per esteso anche Mezzino (1986, 155-175).

corporeo con l'ambiente circostante³⁵: il mondo contadino con la sua inesauribile sapienza pratica, quello animale, vissuto in un'intensa e quasi simbiotica relazione³⁶, e il paesaggio collinare attorno a Urbino, teatro dell'avvicinarsi delle stagioni e di profonde visioni celesti³⁷. Un'età resa dolente ed introversa da numerose inquietudini, contrastate tuttavia dal 'sussidio terapeutico' dell'amicizia («nucleo nel quale misurarsi e conoscersi») e dalla tumultuosa scoperta delle pulsioni amorose («il conforto più grande, di sicuro, più penetrante»)³⁸. Fu pertanto la presenza di questo tipo di elementi, così significativi nel resoconto della sua esperienza auto-biografica, a guidarlo nella lettura dell'ampio e composito *corpus* che costituisce la cosiddetta 'lirica greca' («la bellezza di certe poesie dove si esalta l'amore, il vino, i rapporti amichevoli, la vita»)³⁹. Dunque, tra i vari poeti inclusi nel diversificato canone lirico, le preferenze di Volponi dovettero andare a quegli autori che egli sentiva – per ragioni di contenuto e di temperamento – a sé più affini: Archiloco, e l'aggressiva ironia con cui attaccava gli dèi «al cielo e alla terra, alle stagioni e agli eventi con la terrestrità di un palo di confine»; Saffo con «l'incantamento poetico» dei suoi cieli notturni; Alceo, interpretato come paradigma di un sapere millenario legato al vino e ai cicli stagionali; Anacreonte, nella sua veste più scanzonata e triviale di poeta della

³⁵ Una testimonianza esemplare di questo approccio somatico alle relazioni è riscontrabile – oltre che nell'ispirazione pulsionale e fisica caratteristica della sua prima raccolta (*Il ramarro*) – nella figura di Damir Possanza, il protagonista del romanzo, dai forti accenti autobiografici, il *Lanciatore di giavellotto*. Riguardo a questo argomento, inoltre, lo stesso Volponi (1977a, 4) ricorda: «mi interessava la realtà, la materia, la gente, le parole, ogni ora della giornata, il paesaggio contadino sotto le mura pieno di opere e di fumate, e quello spaziale e vertiginoso, più lontano sopra l'Appennino».

³⁶ Circa il peculiare rapporto fra Volponi e il mondo animale, si vedano soprattutto – oltre alla ricchissima fauna raffigurata nel *Ramarro* e nell'*Antica moneta* – i testi dedicati al tema negli *Scritti dal margine* 103-118 e nel *Leone e la volpe* 99-104.

³⁷ Così Volponi ricorda nelle *Cantonate di Urbino* 38: «il dolore dentro e sopra di me era sollevato quel tanto da lasciarmi respirare proprio dal sentimento e dalla visione della bellezza continua e cangiante della terra, di tutto il paesaggio e di ogni stagione. Sprofondavo addirittura dentro i loro scenari e nelle loro fosse: a congiungermi naturalmente con i loro principi e correnti».

³⁸ Le citazioni sono prese da Benassi (1982, 140) e dalle *Cantonate di Urbino* 39. Sul tema della comitiva di amici del rione San Polo, Volponi torna anche nelle *Cantonate di Urbino* 37s. e nel *Leone e la volpe* 29s., su quello dei primi rapporti amorosi, l'autore riflette ad es. nella sezione memorialistica della *Paura* (vv. 207-209 «il gesto perfetto mi sembrava / un riprendere fiato / sopportare la pena» e vv. 240s. «i baci erano come le nuvole d'un temporale / trascorso o che non viene»).

³⁹ La citazione proviene anche qui da Benassi (1982, 142). A questo proposito si vedano il verbale dell'incontro senese dell'autore con il movimento studentesco la *Pantera* (08.02.1990), pubblicato negli *Scritti dal margine* (1994, 163), e la medesima dichiarazione riproposta nel *Leone e la volpe* (1995, 37): «libri che mi abbiano illuminato nella scuola sono stati pochi, ma mi hanno appassionato molto i testi di poesia: l'*Orlando Furioso*, i Lirici Greci, devo dire, l'*Antologia di Spoon River*, che mi ha fatto ritrovare un autentico mondo di verità anche minute, fuori dalle visioni scolastiche e accademiche, fuori dalle finzioni che la letteratura ancora dava alla realtà, che era un modo di non capire e di non vedere la realtà stessa».

mediocritas esistenziale⁴⁰. Come già dei poemi omerici, quindi, anche della lirica arcaica Volponi fu lettore avido e pieno di domande, spinto dal desiderio di confrontarsi e, in qualche modo, rispecchiarsi nell'antica e concreta saggezza contenuta dentro quelle opere.

Per offrire, allora, un quadro riassuntivo del ruolo-chiave ricoperto dai lirici greci in questa fase del percorso formativo di Volponi, si può opportunamente reimpiegare quanto da lui scritto – a proposito del processo storico di diversificazione della lirica dall'epica – nella *Grecia: una misura interiore* 7: «nel frattempo proprio nella poesia, che si è staccata dalla storia ed è diventata canto, si è perfezionato il senso che la vita non fosse un dato esterno, fatale quanto lontana, ma che fosse possibile raggiungerla, penetrarla con i toni diretti del dolore e della gioia, sfidarla con l'amore o con il pessimismo. Quel canto diventa il metro delle profondità e insieme della relatività dell'esperienza umana». Così, nel segno della lirica greca e della sua «verità riconoscibile» (Zinato 2017, VI), veniva definitivamente ricomposto quel complicato rapporto fra le necessità della vita e l'astrazione dell'universo della scuola, che tanti patimenti aveva causato all'adolescenza di Volponi⁴¹. Emblematico, a questo proposito, è il retrospettivo bilancio di questa stagione che l'autore – a distanza di quasi cinquant'anni – avrebbe tracciato nel suo dialogo 'testamentario' con F. Leonetti, asserendo fra l'altro che «tali scuole, come il ginnasio-liceo Raffaello, furono generose di tanta corda da riuscire» a salvarlo (*Il leone e la volpe* 30). Nel luglio 1943, infine, con gli 'alleati' intenti allo sbarco in Sicilia, Volponi conseguì la maturità classica e concluse il proprio *iter* scolastico⁴². L'anno successivo – con l'iscrizione all'università e l'esperienza diretta della guerra – si sarebbe aperta una nuova stagione della sua vita, un periodo durante il quale – tanto a livello di scrittura poetica, quanto in ambito professionale – il *background* liceale e la sua predilezione per la poesia greca avrebbero assunto un'inedita e altrettanto significativa dimensione.

⁴⁰ A testimonianza di questo interesse, nella sezione dedicata ai lirici del suo scritto *La Grecia: una misura interiore* 8, Volponi cita l'*incipit* di Archil. fr. 130 W.², parte di Sapph. fr. 2 V., poi per esteso Alc. fr. 38 V. e Anacr. *PMG* 373.

⁴¹ Ancora sul valore salvifico della lirica greca: «ho sofferto molto per tutto il ginnasio-liceo anche se, per fortuna, s'incontravano ogni tanto i lirici greci, oppure qualche pagina di Rousseau capitata là chissà come, oppure anche qualche lettura latina che ci dava il senso che ci poteva essere una morale diversa da quella alla quale eravamo strettamente aggogati» (Volponi 1977b, 33).

⁴² «Eravamo in undici in questa terza liceo [...], ormai con la barba, ormai pronti ad andare a far la guerra, quindi non ci furono né esami né scrutini, venne fuori un biglietto che eravamo tutti promossi e quindi potemmo tutti iscriverci all'università» (Volponi 1977b, 33).

1.2 L'apprendistato poetico: la lirica greca come archetipo

Una volta conseguita la maturità classica, nel 1943, Volponi non ancora ventenne disertò la convocazione militare della neonata Repubblica Sociale Italiana e – grazie all'aiuto di suo padre – prese parte assieme ad altri giovani ad una formazione partigiana, attiva dalle parti di Cantiano (PU), fino a quando l'esito negativo di uno scontro armato lo costrinse alla fuga nelle campagne⁴³. Nell'autunno del 1944, dopo essersi rifugiato per alcuni mesi nel casolare dei nonni materni, Volponi riuscì ad unirsi «all'altezza di Fabriano, ai reparti alleati e al Corpo di Liberazione italiano in marcia verso Urbino» (Zinato 2002a, LIV). Giunto allora nella propria città natale, assistette con gioia ed intimo sgomento alla sua liberazione, sentimenti che traspaiono ad es. nei versi del poemetto d'ispirazione autobiografica *La paura*: vv. 374-380 «un esercito innocente / sciolse senza parlare / le sue bandiere d'affetto / sul geloso silenzio famigliare. / Amò le nostre donne, le sorelle: / mostrò a noi stessi il verso naturale, / il lembo puro della loro veste». Il contatto diretto con l'esercito americano di stanza ad Urbino («che arrivava carico di nuovi mezzi di cultura, di nuovi libri, di nuove musiche, di nuovi prodotti, di nuovi oggetti, di nuove lingue, di nuovi balli») ⁴⁴ ebbe poi un grande impatto sull'immaginario del giovane autore, che fin da bambino aveva sempre mostrato un vivace interesse per gli aspetti più concreti e materiali delle varie culture con cui entrava in relazione.

Nel frattempo, fra il 1943 e il 1947, Volponi s'iscrisse all'Università e frequentò i corsi della facoltà di giurisprudenza di Urbino, dove durante lo studio strinse particolari rapporti di amicizia con i giovani dell'istituto d'arte e – «nel fervore civile del dopoguerra» (Zinato 2002a, LV) – ebbe l'opportunità di leggere, con interesse, svariati nuovi autori, tra quali figuravano P. Verri, C. Cattaneo, G. Bruno, G. Galilei, e G.B. Vico, nell'ambito filosofico, che si affiancavano a quei 'poeti moderni', quali ad es. i *Lirici Spagnoli* (pubblicati nel 1941 da C. Bo), e G. Ungaretti, S. Quasimodo, E. Montale, già parzialmente

⁴³ Così Volponi – nell'intervista radiofonica del 1993 a cura di Gulinucci e Cecchi (riportata in Zinato 2002a, LIV) – ricorda questa avventura: «siamo rimasti un po' nascosti qua e là, finché non si sono create delle bande nell'Appennino, soprattutto verso Cantiano, e allora noi undici studenti ci siamo aggregati ad una di queste bande [...]. Però noi eravamo studenti, non avevamo un senso già preciso dell'antifascismo, di una politica nuova. Non eravamo vicini a nessun partito, e in questa formazione ci trovammo un tantino al margine, perché quella era già una formazione garibaldina». Su questa fase della biografia dello scrittore, cioè sugli anni della guerra e dell'Università, si vedano Baldise 1982, 11-14; Zinato 2001b, 185 e 2002a, LII-LV; Pedullà 2008, 28.

⁴⁴ La citazione è presa dagli *Scritti dal margine* 141. Sull'irruzione dell'«esercito più grande che nella storia fosse stato allestito» dentro le mura di Urbino, si legga anche quanto narrato da Volponi nelle *Cantonate di Urbino* 39: «questo entrò e dilagò dappertutto, perfino dentro le nostre immagini e leggende più intime. Portava la libertà e ancora altra ne produsse, più sottile e fertile, aiutandoci a metterci nella condizione di pensare e di provvedere alla nostra».

incontrati negli anni conclusivi del liceo⁴⁵. Accanto al procedere degli studi universitari, inoltre, l'autore racconta che in questo stesso periodo si faceva strada in lui una sempre più netta «coscienza dell'importanza dei movimenti» di cui era spettatore, «della trasformazione industriale dell'Italia» e «delle novità dell'industria e della scienza» (Volponi 1985, 140). Nel 1947, infine, si laureò in giurisprudenza e, conclusa la pratica forense presso lo studio Conti di Pesaro, superò l'esame da procuratore legale e divenne avvocato⁴⁶. Tuttavia, anche questa seconda fase del suo percorso di formazione fu piuttosto tormentata («ho fatto male anche l'Università, in fretta [...], avevo una grande ansia di andare via da Urbino, di mettermi a lavorare»⁴⁷): ritornava in lui – come già ai tempi del ginnasio – quell'insofferenza claustrofobica nei confronti di ogni ambiente che assumesse connotati troppo marcatamente accademici e astratti dalla 'realtà' concreta dell'ambiente circostante. L'eco di questa inquietudine generata dagli studi universitari e dal contrastato desiderio di lasciare rapidamente Urbino, «pugno chiuso, nella notte» (*La strada per Roma* 2002c, 381), tornerà poi, con cadenze ossessive, nei personaggi del suo ultimo romanzo – scritto tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, e pubblicato solo nel 1991 – *La strada per Roma*.

Ma gli anni compresi fra la fine della guerra e il 1948 furono anche quelli dell'apprendistato poetico di Volponi. Dopo i primi non conservati esperimenti adolescenziali⁴⁸, infatti, proprio in questo periodo l'autore riprese contatto con la scrittura poetica, come poi avrebbe esplicitamente ricordato nel già citato dialogo con Benassi (1982, 143): «ho ricominciato a scrivere poesie perché un mio amico le scriveva e me le faceva leggere e io mi ci sono provato quasi un po' ridendo, perché sapevo benissimo di essere ignorante, mentre lui era molto bravo [...]. Gliene ho scritte tre o quattro quasi per ridere in sostanza, e lui ha detto “mica sono brutte, sai sono belle” e allora io, all'improvviso, ho cominciato a scrivere sul serio» (Benassi 1982, 143). Nella scrittura di

⁴⁵ Come annotato da De Santi (2004, 133), in quegli anni, la lettura dei suddetti poeti fu promossa dalla frequentazione dell'insegnante ed incisore dell'Istituto del Libro Carlo Ceci: «grazie a lui, Volponi ebbe infatti agio di leggere Montale e altri autori del Novecento: traendo da Ceci – dalla sua biblioteca – indicazioni preziose e volumi da consultare»

⁴⁶ Cf. Volponi 1977b, 33; Baldise 1982, 14-16; Zinato 2002a, LV-LVII; Pedullà 2008, 28; Ritrovato 2013, 16-18.

⁴⁷ Citazione presa dallo scritto *Urbino, i nostri ieri* (Volponi 1994b, 704). Con queste parole Volponi (1977b, 34) ricorda le motivazioni del suo bisogno di abbandonare Urbino: «la mia preoccupazione era di mettermi a lavorare, di vedere come impiegarmi, lavorare, uscire da Urbino, e trovare cioè un centro dove gli stimoli fossero più aperti e trovare un posto dove l'aria non fosse tutta consumata da un certo modo di vita ormai bloccato».

⁴⁸ Tra queste prove giovanili, oltre ai componimenti poetici non conservati, vi sono anche alcuni racconti di argomento familiare (cf. Volponi in Benassi 1982, 142s.) e sentimentale, tre dei quali ora pubblicati nei *Racconti* 101-115, a cura di Zinato (2017).

queste sue prime poesie, lo sosteneva una profonda esigenza di formalizzare – tramite una singolare appropriazione del *medium* poetico – quella pulsione così epidermica e materiale che lui stesso percepiva nei modi del proprio rapportarsi con la ‘realtà’, quella sensibilità fisica e dolente che aveva costituito la sua porta d’accesso ad una prima conoscenza del mondo⁴⁹. Sulla genesi della propria vocazione poetica, Volponi (1988, 7) avrebbe riflettuto poi, in maniera ampia e generosa, nell’intervista rilasciata al mensile «Poesia», dove – alla domanda sul perché avesse cominciato a scrivere – egli rispose: «ero folgorato da certe immagini, da certe visioni, filtrate attraverso il ricordo delle letture incerte e frammentarie della scuola, che mi portavano ad avere un rapporto con fatti lontani magici perenni quali gli astri, il paesaggio, le stagioni, le tempeste o le ragazze; o certe durezze della vita di allora [...]. Scrivevo per uscire da me stesso, per intervenire e organizzare un piccolo, modesto rapporto con il mondo»⁵⁰. Mediante la redazione dei suoi primi componimenti, dunque, si può dire che l’autore, allora poco più che ventenne, cercasse di dare «altre espressioni» (Volponi 1988, 7) all’insistere delle sue affezioni tardo-adolescenziali, le quali – come si può ampiamente constatare grazie alla recentissima pubblicazione di numerose poesie giovanili⁵¹ – erano frequentemente dettate dall’ansia di un rapporto irrisolto e conflittuale con i genitori (cf. Zinato 2002a, XLVIII: «la sensualità materna e i silenzi paterni»)⁵² e da un viscerale risentimento che era scatenato in lui dal confronto e dall’incomprensione dell’universo femminile⁵³.

Gli anni che precedono la pubblicazione della sua prima raccolta di poesie, *Il ramarro* (1948), sono dunque segnati da una frenetica attività di ricerca e definizione di un proprio stile poetico, di una propria modalità, cioè, di adattare i codici tradizionali della poesia novecentesca alle proprie esigenze espressive. Così, del resto, aveva ammesso anche

⁴⁹ Secondo Zinato (2001a, XII), ad es., «lo spazio poetico qui delineato è un microcosmo naturale che si confonde con i moti psichici e corporei dell’io poetante». Su questo aspetto della poetica di Volponi, si vedano anche Ferretti 1972, 8-11; De Santi 1980, 196s. e 1997, 22-25; Baldise 1982, 27s.; Papini 1986, 116-118; Musarra 2004, 117-130; Giuliani 2004/2005, 25-36; Ritrovato 2013, 12-18.

⁵⁰ A tal proposito, si vedano anche le parole dell’autore citate da Ferretti (1972, 8): «la necessità di sfogare un’ansia di conoscenza e di rapporto con tutto, con la vita da vivere in un modo diverso per non cedere alla tentazione regressiva, all’indulgenza urbinata». Cf. Volponi 1985, 138.

⁵¹ I testi autografi sono tutti consultabili *online* presso il sito degli Archivi storici e di personalità di Urbino (<atom.uniurb.it>) e ora anche pubblicati nell’edizione einaudiana, *Poesie giovanili*, a cura di Ritrovato-Serenelli (2020).

⁵² Si leggano a tal riguardo, fra le poesie del *Ramarro*, *Cosa vuoi di me*, *Non ho capito* e *Come voglio*, e fra quelle giovanili di recente pubblicazione *Mia madre* e *Tu priva d’amore*.

⁵³ Ricchissimo è il filone misogino: sia fra i componimenti pubblicati nel *Ramarro* (cf. e.g. *Sono stanco*, *Vuoi correre*, *Come la sottile erba*, e *Non farti vedere*), sia fra quelli *Giovanili*, spesso connotati da un tono ancora più

lo stesso Volponi, in una fra le sue prime testimonianze meta-poetiche, raccolta da Ferretti (1972, 8): «ho cominciato a scrivere poesie secondo modi stilistici post-ermetici che erano per me il massimo della novità e della libertà, e che mi consentivano di dire subito quello che volevo, che mi davano cioè un rapporto immediato con la poesia»⁵⁴. Ma oltre al già riscontato influsso delle poetiche cosiddette ‘ermetiche’ (cf. Anceschi 1977), o dell’ermetismo «centro-meridionale» (secondo l’acuta precisazione di Mengaldo 2004/2005, 371)⁵⁵ – che Volponi dovette imparare ad apprezzare anche grazie al magistero urbinato di Carlo Bo⁵⁶ – e alla non trascurabile ispirazione e affinità con quelle invece ‘post-ermetiche’, caratteristiche degli autori emergenti a lui coetanei (ad es. Bertolucci e Caproni)⁵⁷, anche la lirica greca, che tanto lo aveva appassionato ai tempi del liceo, dovette rivestire una certa importanza all’interno del suo tirocinio poetico. Infatti, in un prezioso passaggio della già menzionata intervista a Marongiu (2003, 14), l’autore aveva apertamente riconosciuto l’entità del proprio debito di scrittura, ascrivibile allora all’influsso dei poeti greci: «molto forte era il mio bisogno di fare una poesia molto semplice, che fosse anche un modo meno retorico, meno lirico, meno poetico nel senso tradizionale della parola, molto immediato, che attraverso una lingua semplice rievocasse le suggestioni dei grandi lirici greci, la loro precisione rispetto al mondo e la capacità di parlare, appunto, di cose che bisognava ritrovare, che erano state come perdute».

accanito (cf. e.g. *Hai riso, Muoiano, Volevi ingannarmi, e Come ti sta male*). Sul medesimo aspetto, si veda anche l’analisi proposta da Papini 1986, 118-121.

⁵⁴ Sempre sull’influenza ‘ermetica’, si veda quanto dichiarato da Volponi a Marongiu (2003, 14s.): «gli ermetici [...] mi hanno dato un linguaggio. Ho avuto la possibilità di dire che una poesia può essere scritta con le parole che trovo io, con le immagini che mi vengono in mente, con le sensazioni che ho di fronte. Queste sensazioni erano, allora, la mia inquietudine, il mio rapporto con la campagna, con Urbino».

⁵⁵ Cf. Mengaldo 2004/2005, 371: «in un’atmosfera postermetica, che abbastanza curiosamente si rivela a uno sguardo più attento come legame non con l’ermetismo fiorentino né col para-ermetismo settentrionale (i primi Bertolucci e Sereni...), ma con quello centro-meridionale di Quasimodo, Sinisgalli, Bodini, De Libero e dello stesso Gatto».

⁵⁶ Questo è il ricordo che Volponi (1994b, 703) traccia di C. Bo, all’epoca già rettore dell’Università di Urbino (1947-2001) e prefatore del *Ramarro* (1948, 7s.), oltre che critico e teorico di spicco dell’ermetismo: «ho sempre seguito Carlo Bo, i suoi libri, le sue traduzioni. Con un gruppo di poesie, di foglietti, ho avuto l’ardire di presentarmi a Bo tramite l’amico bidello Mengacci [...]. Bo mi scrisse una paginetta e mi disse che le potevo pubblicare: da quel momento è iniziata la mia ansia, il mio lavoro di scrittore». Sul ruolo di C. Bo, si veda anche quanto asserito da Volponi 1977b, 32, 1985, 139, e nel *Leone e la volpe* 30.

⁵⁷ Sul rapporto coi contemporanei L. De Libero e A. Bertolucci, si legga il puntale riferimento di Pegorari (2004, 90s.): «Libero De Libero, soprattutto per la straordinaria capacità di trasfigurare surrealisticamente una realtà dapprima percepita sensorialmente, e forse già Attilio Bertolucci, del quale, però, a Volponi manca ancora una certa grazia classicistica e musicale». Sulla relazione con il Caproni di *Come un’allegoria* (1932-1935), *Ballo a Fontanigorda* (1935-1937), e *Finzioni* (1938-1939), vale la pena di rilevare il comune immaginario rurale e la predilezione atmosferica, addirittura ossessiva nel caso del poeta livornese, per gli effetti sensoriali del vento e della brezza.

Per tanto, sulla base delle due dichiarazioni di Volponi sopra menzionate, si può affermare che, a posteriori, l'autore riconoscesse tanto l'esempio della dizione 'ermetica' e, a monte, della *koiné* poetica cosiddetta 'novecentesca'⁵⁸, quanto quello della lirica greca arcaica, come la base linguistico-espressiva di riferimento per il suo percorso di formazione poetica. Tuttavia, se da un lato l'influenza determinante della poesia 'novecentesca' sulle prime raccolte di Volponi è stata già in buona parte messa in luce ed analizzata dagli studiosi⁵⁹, tra le cui posizioni spiccano per completezza e sintesi le considerazioni dell'ultimo editore dei testi volponiani Ritrovato (2020)⁶⁰, dall'altro lato (quello della lirica greca) invece – se si eccettua la pur brillante osservazione di Pasolini inerente all'ascendente quasimodiano dell'*Antica moneta*⁶¹ e il recentissimo riferimento dello stesso Ritrovato (2020, X) ai *Lirici greci* del 1940 – il contributo della versificazione greca nel frangente della formazione poetica dell'autore appare ancora interamente da approfondire. Per colmare questa lacuna, dunque, e tentare di comprendere le ragioni per cui Volponi abbia attinto la sua ispirazione iniziale proprio dai frammenti dei lirici greci, il primo passaggio da compiere è quello di individuare – al di là delle pur fondamentali considerazioni autobiografiche da lui stesso fornite – la funzione storico-culturale che la lirica greca assunse durante il decennio compreso fra il 1940 e il 1950, ossia il periodo in cui avvenne l'apprendistato poetico dell'autore. E, in questo modo, tentare di ricostruire quelle istanze culturali che – suffragando la già citata predilezione scolastica per l'argomento in questione – fecero sì che Volponi, alla ricerca di una propria fisionomia poetica, tornasse a confrontarsi con i lirici greci e riscontrasse proprio nei loro frammenti un paradigma stilistico conforme al suo bisogno espressivo. Quello,

⁵⁸ A proposito del novecentismo di Volponi, è bene riportare la più che condivisibile analisi di Pegorari (2004, 90): «piuttosto sono visibilissime, in quelle pagine, tracce di un'acuminata sensibilità per il mondo naturale e agreste, probabilmente filtrato attraverso letture scolastiche dannunziane che conferiscono alla prima scrittura volponiana tinte sensualissime e sonorità percussive che erano, peraltro, divenute care all'Italia letteraria di quegli anni, dopo la pubblicazione di *Lavorare stanca* di Pavese ed una certa rapida diffusione dei modelli lirici ispanici medionovecenteschi, riconducibili innanzitutto a Garcia Lorca e Rafael Alberti».

⁵⁹ Sull'influsso 'ermetico' in senso ampio – che va, fra gli altri, da Ungaretti per quanto riguarda alcuni moduli versivi e «per quell'insistere sulla singola parola, la quale ha, nella sua 'nuclearità', paradossalmente la sua ragione d'essere proprio nel sottile interagire (soprattutto sonoro) con le altre parole (anch'esse nucleari)» (Musarra 2004, 128), a Quasimodo circa la sintassi, il lessico, e il gusto del frammento – si vedano Volpini 1955, 4; Pasolini 1960, 378-383; Ferretti 1972, 8ss.; Baldise 1982, 28; Luzi 1984, 102s.; Papini 1986, 118s. n. 9; Zinato 2001a, XII e 2001b, 9s.; Caproni 2008, 245.

⁶⁰ Cf. Ritrovato 2020, VII: «bisogna riconoscere che questi versi del giovane Volponi permettono di cogliere il poeta ai suoi esordi di "lirico" tutt'altro che ermetico, e forse neppure post-ermetico, colmando gli spiragli esistenti tra un sobrio, misurato simbolismo e uno sbiadito naturalismo pascoliano».

cioè, di fare un tipo di poesia che avesse nella brevità e in una certa idea d'immediatezza comunicativa i suoi connotati più evidenti.

Dopo le *Traduzioni* pascoliane⁶² e l'interesse suscitato, agli inizi del Novecento, dal saggio *Il pastore, il gregge e la zampogna* di E. Thovez (1910)⁶³, la lirica greca s'impose al centro della scena culturale italiana nel 1940⁶⁴, con la pubblicazione di un'opera destinata «a lasciare traccia» (Lorenzini 1985, 217): i *Lirici greci* di S. Quasimodo⁶⁵. Alla traduzione della lirica arcaica – di cui apprezzava soprattutto la forma frammentaria e una supposta 'assoluta' purezza della paratassi sintattica⁶⁶ – Quasimodo era giunto in una fase nevralgica della propria riflessione poetica, una fase che – inaugurata con la pubblicazione delle *Nuove poesie* (1936-1942) – appariva segnata da profonde esigenze di rinnovamento espressivo⁶⁷. Per questa ragione, dunque, il poeta siciliano si era accostato alla traduzione dei frammenti dei lirici greci, con l'idea cioè di trovare nelle antiche parole di quegli autori – che egli interpretava, secondo una suggestione condivisa con L. Anceschi, come un paradigma di poesia pura, e quasi collocata 'al di là' del tempo⁶⁸ – una «misura nitida e

⁶¹ Cf. Pasolini 1960, 438: «in tutto questo si avverte chiaramente serpeggiare una tendenza classicistica: talvolta addirittura parnassiana, talaltra “da traduzione”, a spiare i momenti meno buoni della formazione letteraria del poeta: gl'importi d'area quasimodiana, per intenderci».

⁶² Nella sezione *Miscellanea* delle *Traduzioni e riduzioni* di Pascoli (1913) figura un piccolo *corpus* di traduzioni dei lirici greci: Sapph. fr. 1 e 31 V., Anacr. PMG 395, Callin. fr. 1 W.², Archil. fr. 4, 13, 128 W.², Tyr. fr. 10 W.², Theogn. 155-160, 167s., 877s., 973-978, 983-988, 1069s.

⁶³ All'interno del saggio di Thovez (1910, 215-384), nell'ultima sezione *La zampogna*, la lirica greca viene lungamente analizzata in qualità di 'nuovo paradigma' di poesia. Sull'attribuzione di un valore 'romantico' alla lirica greca nella riflessione di Thovez, si vedano Ricolfi 1929, 3-17; Perrotta 1935, 24 e 75; Calcaterra 1939, 386-388; Lorenzini 1985, 216.

⁶⁴ Così Anceschi (1940, 14s.), nella sua prefazione alla prima edizione dei *Lirici greci*, mirava a chiarire le premesse teoriche della nuova stagione di ricezione della lirica greca da lui stesso inaugurata: «solo amabili concordanze della contemporanea spiritualità (e una chiarezza nuova della “poetica” e della poesia) han creato un ordine del gusto favorevole ad un'interpretazione viva ed efficace (attiva) di quel libero periodo delle lettere, in cui, per la prima volta, fu donata poesia all'Occidente».

⁶⁵ Circa il grande successo editoriale di quest'opera, si consideri – oltre all'ampio numero di riedizioni (1940, 1944, 1945, 1951, 1953) – quanto scritto da Gigante 1970, 31; Rizzini 2002, XI-XV; Biondi 2012, 24.

⁶⁶ Sul fraintendimento storico-interpretativo che è alla base dell'apprezzamento dei lirici da parte di Quasimodo, non si può non convenire con quanto evidenziato da Biondi (2012, 15): «i frammenti dei Lirici nulla c'entravano con il frammentismo degli Ermetici. Anche se quest'ultimo, quel frammentismo pressoché teoretico, aveva agito da magnete per attrarre a sé i primi, finendo per adattarli in una sfera impropria [...]. Lo scorporo dei frammenti residuati per l'azione del tempo dalla loro struttura mitica poteva invece nutrire la poetica ermetica, o dar alimento a un suo pregiudizio, far buon gioco agli ermetici per stabilirvi affinità elettive di poetica». Sul gradimento di questi elementi stilistici da parte di Quasimodo, si vedano anche Cantelamo 1971/1973, 323 e Tatasciore 2013, 84.

⁶⁷ Riguardo a questa fase della biografia intellettuale di Quasimodo e al ruolo che in essa fu ricoperto dai *Lirici greci*, si leggano Finzi 1971, XXIV-XXIX; Tondo 1971, 57-61; Cantelamo 1971/1973, 320s.; Lorenzini 1985, 242; Pautasso 1986, 214; Savoca 2002, 87-94; Tatasciore 2014, 159s.

⁶⁸ Così Tatasciore (2013, 85) spiega questo fenomeno: «che cos'è per Quasimodo la ricerca dell'antico? È la ricerca di un sentimento umano universale, assoluto, non soggetto alle stratificazioni culturali, alle 'interpretazioni', del tempo e della storia [...]. Si riconosce antico, quanto antico è il sentimento, lo stato

classica» (Tondo 1971, 64), attraverso cui donare una linfa revitalizzante al proprio stile. Tuttavia, questa operazione – che fu deliberatamente condotta in maniera libera da scrupoli di esattezza filologica – finì per essere giustamente avvertita come il tentativo di Quasimodo di riattualizzare – tramite la propria mediazione linguistica e il proprio, idiosincratico, gusto di interprete autorevole del senso lirico contemporaneo – i presunti contenuti metastorici e le parole ‘perdute’ della più antica stagione poetica della ‘tradizione occidentale’⁶⁹. Questo approccio dirompente scatenò, quindi, fin da subito un ampio dibattito, che vide coinvolti sostanzialmente tutti i principali settori della cultura nazionale⁷⁰. Sul merito delle singole traduzioni effettuate da Quasimodo infatti, così come sul valore complessivo della sua stessa raccolta, si pronunciarono «grecisti e critici letterari, polemisti e studiosi di estetica, firme del giornalismo e scrittori, *outcasts* e agguerrite formazioni di squadra, pronti tutti a dialogare a distanza su riviste di prestigio od opuscoli locali, quotidiani a forte tiratura o fogli di provincia» (Lorenzini 1985, 220). Le ampie proporzioni di questo dibattito e l’inatteso successo di pubblico di cui godette il libro fecero sì che – almeno nei primi anni Quaranta – la lirica greca occupasse stabilmente il centro della scena culturale italiana. E che, come si vedrà meglio in séguito, l’eco di questa lunga discussione raggiungesse ad Urbino anche il giovane Volponi, che proprio in quel periodo stava affrontando lo studio dei lirici greci sui banchi del liceo Raffaello.

Tuttavia, una volta conclusa la fase più accesa e frontale del dibattito sui *Lirici greci*, rimaneva integro e vitale il valore paradigmatico dell’operazione condotta da Quasimodo. Il poeta siciliano, infatti, avendo assunto «i greci nella luce delle sue» particolari «istanze interiori ed espressive» (Cantelamo 1971/1973, 323), ebbe l’innegabile merito di avere rinnovato in maniera ineludibile la veste traduttiva della poesia greca, rendendola appetibile – grazie alla rottura di una lunga «tradizione aulica» (Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia* 279) – agli interessi e al gusto del pubblico coevo. Se dunque con le sue «limpide traduzioni» (Tatasciore 2013, 84), Quasimodo

essenziale dell’animo, che ha ritrovato nella parola dell’antico». A tal riguardo si vedano ad es. anche Anceschi 1940, 15-22; Valgimigli 1964, 597-601; Lorenzini 1985, 219 e 1999, 122; Finzi 1996, 1196; Capra 2008, 35; Biondi 2012, 10; Tatasciore 2014, 159s.

⁶⁹ Cf. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia* 278: «anni di lente letture per giungere, mediante la filologia, a rompere lo spessore della filologia; a passare, cioè, dalla prima approssimazione laterale linguistica della parola al suo intenso valore poetico [...]. Perché traducendo i greci o i latini io non potevo dar loro che la mia sintassi, il mio linguaggio, la mia chiarezza infine». A tal proposito si leggano anche Solmi 1969, 122s. e Rizzini 2002, IX-XI.

⁷⁰ Dai più importanti critici dell’area ermetica, come C. Bo, O. Macrì e L. Traverso, ai più autorevoli filologi classici, quali M. Untersteiner, G. Perrotta e M. Valgimigli, fino ad intellettuali eclettici del calibro di A. Savinio e G. Piovene. Per una ricostruzione dettagliata e completa della storia dell’accoglienza critica dei *Lirici greci*, si vedano Lorenzini 1985, 215-258 e Benedetto 2012, 36 nn. 10s.

aveva di fatto restituito la lirica greca ad una funzione archetipica nei confronti della lirica contemporanea, rendendola cioè una sorta di *habitat* ideale ed assoluto – tuttavia poeticamente attingibile – della «storia del cuore dell'uomo» (Anceschi 1940, 15), il grande successo della sua raccolta fece sì che tale modello interpretativo – quello cioè dei lirici greci destoricizzati e intesi puristicamente come i primigeni scopritori dei sentimenti umani – esercitasse un duraturo ed ingombrante influsso sulla loro ricezione all'interno del sistema culturale italiano di quegli anni⁷¹. Come si vedrà più diffusamente in séguito, il condizionamento della lezione di Quasimodo – e in particolare la dimostrazione da egli comprovata del fatto che della lirica greca, per quanto purificata ed idealizzata, si potesse «tentare l'appropriazione» poetica (Lorenzini 1985, 219) – dovette orientare in parte anche Volponi, allora affascinato dalla dominante poetica dell'ermetismo e dalle soluzioni stilistiche da essa delineate, nella sua peculiare interpretazione della lirica greca.

Nel frattempo, anche all'interno della filologia classica, il modello interpretativo della lirica greca – pur a partire da differenti basi metodologiche – si stava spostando in una direzione nuova, che per alcuni suoi aspetti risultava affine a quella esplorata da Quasimodo⁷². Infatti, al termine della stagione segnata dalla lunga e accesa contrapposizione tra il magistero estetizzante e antiaccademico di G. Fraccaroli ed E. Romagnoli e quello 'germanofilo' ed ispirato al 'metodo formale' che faceva capo a G. Vitelli⁷³, negli anni compresi tra il 1920 e la fine della guerra, la filologia classica italiana – grazie anche «al recepimento delle istanze crociane (non esplicitamente menzionate come tali)» (Benedetto 2012, 39) – andava progressivamente aprendosi all'influsso dell'estetica moderna (Croce 1913 e 1936). Liberata, cioè, tanto «dal filologismo di marca positivista che per alcuni decenni aveva presieduto alla 'rifondazione' dell'antichistica postunitaria» (Benedetto 2012, 39), quanto dalla deriva irrazionalistica e antifilologica promossa dall'asse Fraccaroli-Romagnoli⁷⁴, una significativa rappresentanza della nuova generazione di filologi classici – incarnando una valida mediazione tra gli estremismi dei due approcci precedenti – orientava il proprio interesse critico verso «una ricostruzione non materiale

⁷¹ Sulla lunga durata di questo modello interpretativo e traduttivo dei lirici, si vedano Fortini 1976, 321; Rizzini 2002, XIX-XXI; Capra 2008, 11-39; Condello 2015, 95-119.

⁷² Sui rapporti fra Quasimodo e il pensiero filologico a lui coevo, si veda il dettagliato scritto di Rizzini (2002, XXI-XXXIV).

⁷³ Su questo accanito scontro formalmente cominciato nel 1897 (in occasione del concorso per l'assegnazione della cattedra di Letteratura Greca dell'Università di Catania) e protrattosi poi lungo i primi tre decenni del Novecento, si vedano Degani 2004, 937-957 e 1046-1120; Canfora 2005, 5-21; Baldi-Moscadi 2006, XII-XXII; Benedetto 2008, 166-172.

ma spirituale dell'Antico» (Rostagni 1966, 453)⁷⁵. Figlie di questo clima rinnovato furono quindi sia le antologie della lirica greca edite dai crociani M. Valgimigli (1942) e G. Perrotta (1948)⁷⁶ – opere sostanzialmente coeve all'esordio poetico di Volponi (1948) – sia «la fortunata quanto meritoria» (Degani 2004, 1205) *Aglai*a di B. Lavagnini (1937) – filologo certamente sensibile all'estetica contemporanea ma avveduto ed «immune dalle panie neoidealistiche» allora in voga (Degani 2004, 1199) – che con ogni probabilità rappresentò il *medium* scolastico tramite il quale Volponi, come avrebbe ricordato anche nella discussione parlamentare *Sul nuovo ordinamento della scuola superiore* (05.02.1985), lesse per la prima volta i 'lirici'⁷⁷:

«la stessa impressione l'ho avuta in seguito, per esempio al ginnasio superiore, leggendo i lirici greci nel testo e nella traduzione che facevamo noi o in quella già contenuta nei libri» (Volponi 2011, pos. 2357).

La peculiare interpretazione 'estetica' data dagli studiosi crociani alla poesia greca *tout court* si evince con chiarezza dalla lettura dei loro principali scritti sull'argomento, nei quali – al di là delle pur divergenti valutazioni esegetiche dell'opera dei singoli poeti – emerge in maniera piuttosto univoca una visione della lirica greca intesa come sede ideale dell'espressione del sentimento umano. Nel caso delle interpretazioni di Perrotta, ad esempio, la poesia di Saffo possiede una «profondità di sentimento non superabile» (1935, 39) ed il suo linguaggio «ha un'intensità espressiva delle cose elementari» che «sembra moderno, perché è universale ed eterno» (1935, 45), mentre quella di Pindaro – che affida ai suoi personaggi «il

⁷⁴ Entrambi gli studiosi – prima Fraccaroli (1910-1913), poi Romagnoli (1932-1936) – furono autori di due raccolte di traduzioni dei lirici greci, nelle quali – pur nel quadro di una visione irrazionalistica e antifilologica della poesia greca – emergeva ancora uno stile traduttivo aulico e arcaizzante.

⁷⁵ Riguardo a questo nuovo corso della filologia classica si leggano – oltre ai saggi di Gigante (1992, 19-63), Baldi-Moscadi (2006, XXI-XXVIII), e Benedetto (2012, 33-42) – gli scritti-chiave di alcuni dei suoi massimi protagonisti, quali Valgimigli (1924), Perrotta (1943) e Rostagni (1966).

⁷⁶ Sul profilo di questi due studiosi, si vedano ad es. Gentili-Masarachia (1996) e Catenacci (2015) per quanto riguarda Perrotta, Ghezzi (1977) e Catania-Greggi (1993) circa Valgimigli. L'antologia *Saffo e altri lirici greci* di Valgimigli – più volte ristampata nel corso del Novecento (1944, 1954, 1968, 1989) – è una raccolta di traduzioni senza testo a fronte, che comprende, insieme a numerosi componimenti di Saffo, una ridotta selezione di poesie di Anacreonte, Archiloco, Ipponatte, Alcmane, e Alceo. Quella di Perrotta (*Polinnia*) – redatta insieme al giovane B. Gentili – è invece un'antologia riccamente commentata e priva di traduzione, che presenta al suo interno un'ampia ed eterogenea scelta di testi degli autori greci che – da Callino a Bacchilide – venivano tradizionalmente annoverati nel canone dei lirici.

⁷⁷ Circa l'importanza di questa antologia – che fu per altro utilizzata anche da Quasimodo nelle sue traduzioni – si tenga presente quanto osservato da Benedetto (2012, 46 n. 57): «di grande rilevanza e durata è stata la fortuna nei licei italiani delle varie edizioni di *Aglai*a». Sul medesimo argomento, si vedano anche Rostagni 1966, 454; Degani 1995, 26-31; Nicosia 1995, 12. Le altre due principali antologie della lirica greca a *target* scolastico – quella di Taccone (1904) e quella di Cessi (1931) – rientravano ancora in maniera diretta nell'alveo del magistero

compito di esprimere quello che egli sente con il suo cuore» (1935, 208) – è in grado addirittura d'infondere nel racconto «delle imprese di dèi ed eroi» la commozione religiosa dell'autore (1935, 170). Secondo Valgimigli – studioso e traduttore estremamente attento ai rapporti fra la poesia antica e l'estetica contemporanea⁷⁸ – Saffo rappresenta invece il più eminente esempio nella storia della poesia di «sentimento della natura» (1964, 14), mentre poeti come Archiloco e Alceo sono da considerare «luci di prima grandezza» all'interno di un modello di lirica «soggettiva e personale quale la intendiamo noi» (1964, 579). Infine, anche lo stesso Lavagnini (1932, VII) – che rispetto ai due studiosi citati in precedenza aveva sempre mantenuto un atteggiamento più distaccato nei confronti dell'influsso neo-idealista – identificava in «rievocazione storica e caratterizzazione dell'individualità umana» dell'autore i punti-cardine del proprio approccio critico alla lirica greca⁷⁹.

Questo fu dunque, a grandi linee, il clima culturale che promosse l'incontro fra Paolo Volponi e la poesia greca. Un contesto, cioè, contrassegnato *in primis* dalla fortunata operazione condotta da Quasimodo e Anceschi, la cui dirimpente proposta di svecchiamento e appropriazione poetica della lirica greca dovette sicuramente entusiasmare anche l'autore urbinato, come fra l'altro attesta la dedica affettuosa e piena di ammirazione scritta da Volponi ad Anceschi sul frontespizio della prima edizione dell'*Antica moneta* (1955)⁸⁰. Alla lezione di Quasimodo bisogna poi sommare – come certificato anche dalla testimonianza autografa della lettura di Volponi della *Poesia* di Croce⁸¹ – la novità

di Fraccaroli. Sul rapporto fra Taccone e Cessi con il loro maestro Fraccaroli, si vedano Rostagni 1966, 445 e Degani 2004, 1078s.

⁷⁸ Così Valgimigli – in un articolo intitolato *Poesia letta e poesia ascoltata* (1964, 583) – esplicitava pienamente la propria adesione alle istanze dell'estetica crociana: «qui è la differenza fondamentale fra gli antichi e noi [...]. Per noi poesia, qualunque poesia, la lirica come la drammatica e l'epica, è sempre espressione di sentimenti, anche se racconto e rappresentazione di miti».

⁷⁹ Interessante a questo proposito è il giudizio su Lavagnini espresso da Rostagni (1966, 454), il quale includeva l'autore di *Aglaià* nel novero dei filologi che hanno operato un pregevole tentativo di «sintesi storica ed estetica». Non mancano infatti in *Aglaià* – antologia connotata da un grande scrupolo filologico e da uno sforzo principalmente teso a «chiarire correttamente il testo» (Degani 1995, 29) – esempi di interpretazioni in chiave lirico-sentimentale degli autori. Nel caso delle elegie di Mimnermo, ad esempio, Lavagnini (1937, 21) parla della presenza delle «voci eterne dell'anima umana: l'amore e il dolore»; circa la poesia di Saffo, invece, evidenzia una «forza impetuosa del sentimento» e una «ricchezza infinita di determinazioni sentimentali» (1937, 116s.), mentre a proposito dei μέλη di Ibico esalta la «sensibilità ricca» e l'«intensità del sentimento» (1937, 207).

⁸⁰ Nell'esemplare dell'*Antica moneta* depositato presso il fondo Anceschi della biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna si leggono le seguenti parole scritte e firmate da Volponi: «a Luciano Anceschi con molta stima e fedeltà». L'ammirazione e la prossimità poetica tra Volponi e Anceschi è confermata anche dal fatto che quest'ultimo ricevette dal giovane poeta uno dei centoventi esemplari del *Ramarro* (1948), anch'esso ora archiviato presso il suddetto fondo.

⁸¹ Cf. Ritrovato 2020, X: «testi che si propongono come un nuovo capitolo, una sorta di ripartenza, modulata in chiave più appartata e sommessa dopo il secondo conflitto mondiale, non tanto dall'ermetismo – di cui neanche il famoso *Letteratura come vita* poteva ambire a fissare il programma –, quanto alla *Poesia* di Benedetto Croce (proprio il libro che compare nella scheda di prestito bibliotecario, c. 54v, inclusa nelle 90 carte)».

costituita dall'interpretazione 'estetica' della lirica greca, che esercitò la propria influenza sia sulla principale antologia scolastica del tempo (*Aglaia*), sia sulle raccolte – *Saffo e altri lirici greci* e *Polinnia* – che ebbero il maggior impatto editoriale nel quindicennio in cui Volponi scrisse le sue prime due opere poetiche. Fu quindi questa sorta di 'primato sentimentale' concordemente attribuito alla lirica greca – assieme alla precoce predilezione scolastica di Volponi per l'argomento⁸² – a garantirle un ruolo di indiscutibile centralità nella formazione poetica dell'autore.

Se, dunque, un decennio esatto prima della pubblicazione del *Ramarro* lo stesso Carlo Bo – prefatore e primo estimatore della poesia volponiana – dava alle stampe il suo celebre scritto *Letteratura come vita* (1938)⁸³, in cui, fra gli altri spunti programmatici, asseriva il proprio credo in uno stile di vita concepito «nella stretta misura della letteratura, cioè sotto quell'angolo di luce concesso da un'attenzione quasi esasperata e decisivo per una spiegazione, per una condizione di reperibilità» (1939, 10), il giovane Volponi – allora immerso nell'incertezza del suo tirocinio poetico – identificava quella stessa preziosa 'misura' nel patrimonio letterario greco, e specialmente nella poesia lirica. Infatti, come avrebbe poi ricordato nell'emblematico scritto *La Grecia: una misura interiore* (7), il 'canto' dei lirici allora aveva rappresentato ai suoi occhi «il metro delle profondità e insieme della relatività dell'esperienza umana». Da questa precisa convinzione, conseguì per tanto l'attitudine a fare propria l'eco di quei versi 'salvifici' anche in alcuni componimenti delle sue prime raccolte poetiche. Se, quindi, nel suo 'manifesto' ermetico Carlo Bo aveva scritto di rifiutare categoricamente di rapportarsi ad «una realtà» che non sopportasse «una misura interiore» (1939, 17), l'esordiente Volponi – sulla scia introspettiva del grande critico – proporzionava e riscriveva quella stessa 'realtà' con l'ausilio di una «misura interiore» che riteneva autentica perché in gran parte ispirata dall'esempio della lirica greca.

A partire dal 1948, anno di pubblicazione della sua raccolta d'esordio *Il ramarro*, Volponi cominciò a soggiornare a Milano, dove ancora «facilitato dalla conoscenza di Bo» (Volponi 1985, 139) ebbe modo di confrontarsi con alcuni dei maggiori intellettuali italiani

⁸² Alle numerose testimonianze sulla predilezione per i poeti greci citate in precedenza, si aggiunga anche la seguente: «a scuola ho fatto la scoperta dei lirici greci che hanno dato un contributo vero alla mia adolescenza dura, quale poteva essere all'interno di una famiglia come la mia, in una città piccola come Urbino» (Volponi 1985, 136).

⁸³ Il saggio fu pubblicato, nel 1938, sul decimo numero della rivista fiorentina «Frontespizio», poi raccolto nel volume *Otto studi* (1939, 9-28).

dell'epoca, fra cui poeti del calibro di Eugenio Montale e del più giovane Vittorio Sereni⁸⁴. Sempre nel capoluogo lombardo, nel 1950, avvenne anche l'incontro con una figura che avrebbe segnato in maniera irreversibile il suo percorso intellettuale e professionale: Adriano Olivetti. Anche in questo caso fu Carlo Bo insieme a Franco Fortini – quest'ultimo conosciuto sempre per tramite di Bo – a organizzare l'incontro fra l'autore marchigiano e il già affermato imprenditore di Ivrea⁸⁵. Nel colloquio con l'ingegner Olivetti, che ebbe luogo presso la sede milanese delle Edizioni di Comunità, Volponi – superata la soggezione iniziale – riuscì a impressionare positivamente il suo futuro datore di lavoro, ancora una volta grazie alla sua profonda conoscenza pratico-organizzativa del lavoro artigianale e contadino. A questo eccentrico aspetto della sua formazione, infatti, lo scrittore avrebbe attribuito – nell'intervento scritto per l'intitolazione dell'I.T.C di Matera ad A. Olivetti (1989) – il principale fattore di successo nel suo primo dialogo con l'ingegnere: «io conoscevo il lavoro. Vedevo nella mia cittadina che cosa facevano gli artigiani; frequentavo le botteghe di questi che lavoravano il ferro, il legno, il cuoio. Vedevo immediatamente sotto le mura di Urbino [...] che cosa facevano i contadini. Io avevo un'idea del lavoro e questo sorprese Adriano» (Volponi in Zinato 2002a, LVII).

A séguito di questo positivo colloquio, Olivetti lo coinvolse nelle inchieste che lui stesso – in qualità di presidente – stava promuovendo in sud Italia per conto dell'UNRRA-Casas: l'agenzia internazionale incaricata di redigere i programmi di finanziamento pubblico ai paesi distrutti dalla guerra. Cominciarono così per Volponi sei anni di avventurose ricerche sul campo, volte a documentare le condizioni dei paesi meridionali («specialmente lungo la linea Gustav [...] da Ortona Mare a Cassino») negli anni del dopoguerra e a stilare programmi d'intervento e ricostruzione per il loro rilancio socio-economico⁸⁶. Il primo anno, dunque, egli fu in Abruzzo, poi in Sicilia e Calabria, dove –

⁸⁴ Per questa fase della biografia di Volponi, si vedano Baldise 1982, 16-19; Zinato 2001b, 185s. e 2002a, LVI-LXII; Pedullà 2008, 29-31; Ritrovato 2013, 18; Occhetto 2014, 121-131; Pistilli 2014, 25-38; Candiloro 2016, 107-109.

⁸⁵ Questa è la vivace memoria riportata da Volponi riguardo a quel decisivo avvenimento: «fui presentato ad Adriano Olivetti da Carlo Bo e da Franco Fortini. Il mio *curriculum vitae* lo scrisse a macchina Franco Fortini nel '49 a Milano» (in *Scritti dal margine* 162) e Volponi in Occhetto 2014, 123: «erano i giorni della Fiera del 1950. Io avevo mandato una domanda di lavoro ad Adriano Olivetti perché, appunto, ero laureato in legge in Urbino, dove non vedevo possibilità di impiego e di lavoro e intendevo andarmene; una domanda di lavoro che era sostenuta da una presentazione di Carlo Bo e da un *curriculum* scritto da Franco Fortini, che poi mi presentò anche al direttore delle Edizioni di Comunità di allora, che era un uomo molto vicino ad Adriano, il dottor Parri».

⁸⁶ La citazione è presa da Volponi 1985, 140. Con queste parole L. Benevolo – allora collega di Volponi – rievoca la propria esperienza lavorativa vissuta al fianco dell'autore: «l'interesse di questo lavoro consisteva nel fatto che si prendeva contatto con una realtà che si stava aprendo per la prima volta in assoluto al confronto con la cultura moderna. In tutto l'Abruzzo esistevano solo due strade asfaltate: avevamo le jeep dell'esercito

come emerge, ad es., dai vv. 77s. delle *Isole di argilla* («che il passato e il presente / sono fratelli nel tuo grembo di creta») – prese atto con una mai negata partecipazione emotiva dell’immobilità storico-culturale in cui erano avvolte quelle terre. Successivamente, nel 1953, si spostò – per progettare un intervento di riqualificazione civico-rurale – a Matera, dove fra le altre cose venne in contatto con figure chiave del pensiero meridionalista a lui coevo, quali Carlo Levi e Rocco Scotellaro, a cui Volponi non smetterà di ispirarsi, fino addirittura a menzionarli nel suo discorso parlamentare *Sulla prosecuzione dell’intervento straordinario nel Mezzogiorno* (06.11.1984)⁸⁷. Infine, dopo la fase delle inchieste meridionali, l’autore venne trasferito a Roma presso la sede centrale del CEPAS (Centro di educazione per assistenti sociali), per «proseguire» dalla base «la sua attività di coordinatore delle ricerche sociali e del servizio sociale di gruppo presso le comunità rurali appenniniche» (Zinato 2002a, LX). L’inizio di questo nuovo incarico nella capitale fu, inoltre, contraddistinto dalla significativa frequentazione dell’incisore e scrittore marchigiano Luigi Bartolini⁸⁸.

Durante questi stessi anni di grande impegno civile, infine, Volponi scrisse e pubblicò con l’editore Vallecchi la sua seconda raccolta poetica, dal titolo *l’Antica moneta* (1955). Un’antologia di poesie d’ispirazione per certi versi affine a quelle raccolte nel *Ramarro*⁸⁹, ma connotata da una più mite e meditativa vena paesaggistica e da un’inedita – e ancora timidamente sperimentata – propensione allo sviluppo poematico⁹⁰. Una raccolta, cioè, in cui la tensione nevrotica e distruttiva tipica del *Ramarro* si stemperava in un’attitudine più conciliante e incline al dialogo con l’ambiente circostante e i suoi abitanti,

americano che erano state lasciate per il programma dell’UNRRA-Casas. Andavamo via ogni giorno con sette o otto ruote di scorta che si consumavano tutte sulle strade sterrate» (testimonianza riportata da Zinato 2002a, LVIII). Cf. Pistilli 2014, 39-48.

⁸⁷ Volponi 2011, pos. 2103: «oggi io non voglio qui citare tante pagine che si potrebbero citare facendo un discorso sul Mezzogiorno; si potrebbero rileggere le pagine di Carlo Levi, di Scotellaro o quelle dell’inchiesta parlamentare sulla miseria, quelle di De Sanctis e di Dorso, quelle che ci spiegano la grandezza, l’umiltà, la povertà, e l’onestà del Mezzogiorno».

⁸⁸ Come osservato da Zinato (2001b, 10), le incisioni di questo autore – con il loro realismo intriso di potenza espressiva – esercitarono un importante influsso sulle «sequenze figurative dei paesaggi» presenti nelle prime raccolte poetiche di Volponi. Sul medesimo argomento, si vedano anche Volponi (1977a, 6 e 2002a, 1027s.), e De Santi (1980, 196), Luzi (1984, 77s.), Giuliani (2004/2005, 54 n. 5.), Vazzoler (2004/2005, 110s.), Gaudio (2008, 102s).

⁸⁹ Lo stretto legame di queste poesie con quelle della raccolta precedente è confermato – oltre che dall’inclusione nella prima sezione dell’*Antica moneta* di una selezione di ventidue liriche del *Ramarro* – anche per via documentaria dai manoscritti delle già menzionate *Poesie giovanili*. Infatti, tra questi componimenti, redatti nel decennio compreso fra 1940 e 1950, figurano alcuni abbozzi di poesie poi inserite – per intero o solo parzialmente – all’interno dell’*Antica moneta* (ad es. *Vento di tre giorni* e *Stanze romane*).

o, per dirla con le parole di Luzi (1984, 91), un'opera in cui «il vitalismo del *Ramarro*» raggiungeva progressivamente il «dinamismo fenomenologico dell'uomo perfettamente consapevole delle finalità di ogni atto che compie». Così, per concludere con la franchezza tipica delle sue dichiarazioni auto-esegetiche, ci si può a questo punto affidare alle parole dell'autore stesso, e giustapporre un'ultima sintesi delle caratteristiche formali di questa sua seconda stagione poetica, la quale – come si vedrà nei capitoli successivi – appare quella maggiormente caratterizzata dalla influenza testuale della lirica greca: «intanto io letterariamente non è che fossi cresciuto, avevo pubblicato un libro nel '55 da Vallecchi, si chiamava l'*Antica moneta*, erano ancora le mie poesie di Urbino con altre scritte dopo ma direi con lo stesso clima psicologico, con lo stesso linguaggio» (Volponi 1977b, 38).

⁹⁰ Cf. Volpini 1955, 4; Pasolini 1960, 378-383; De Santi 1980, 197-200 e 1997, 25-27; Baldise 1982, 28-30; Luzi 1984, 69-104; Papini 1986, 122-130; Zinato 2001a, XIV-XVI e 2001b, 11s.; Pegorari 2004, 87-97; Giuliani 2004/2005, 36-53; Caproni 2008, 244-246; Gaudio 2008, 93-100; Knapp 2010, 55-60.

1.3 I lirici greci nella costruzione dello spazio poetico dell'autore

Chiariti dunque i significati teorici assunti dalla lirica greca all'interno del sistema culturale italiano dell'epoca, si potrebbe ora procedere ad una metodica verifica testuale della presenza e delle funzioni che la lirica ricoprì nelle prime due raccolte poetiche di Volponi. Tuttavia, prima di avviare l'analisi dei singoli componimenti in cui il rapporto fra Volponi e i lirici emerge in maniera più esplicita e documentabile, è necessario aggiungere un'ultima premessa. Come affermato più volte anche dall'autore (cf. *e.g. Scritti dal margine* 163 e Marongiu 2003, 14), infatti, la lirica greca rappresentò un ricco e diversificato repertorio di temi ed immagini che – in quanto fortemente legato ad una cultura arcaica ed agreste (cf. Volponi 2002b, 560: «a proposito di quei poeti greci e latini che cantavano la bellezza della vita terrena, la materialità felice dei sentimenti, e schietto schietto il piacere della compagnia di una donna») – esercitò un significativo impatto sulla costruzione del suo immaginario poetico. Lo studio e la traduzione dei lirici cioè – al pari di altre fondamentali letture già menzionate⁹¹ – contribuirono in maniera determinante alla definizione del peculiare spazio poetico in cui Volponi collocò i primi movimenti della sua lirica. Ebbene, per rendere conto in maniera sufficientemente esaustiva di questo fondamentale elemento di *background* della poetica dell'autore – rispetto a cui, tuttavia, i meriti della poesia greca devono essere equamente ripartiti con quelli delle altre e già note fonti novecentesche – ci si può qui limitare ad alcuni significativi esempi.

Difficile, *in primis*, non riscontrare l'influsso della Saffo notturna (fr. 34, 96, 168 V.) nella fascinazione lunare⁹² presente in numerosi componimenti dell'*Antica moneta*, quali *Sospeso è il giorno* v. 2 («ma alta la luna»), *Ogni canto si arrestò* vv. 11-13 («stanotte / ... / al chiaro della luna»), *Mia quaglia* v. 4 («nell'ora che la luna di marea»), *Antica moneta* vv. 5-7 («come un'antica moneta / la luna dissepolta / affiora»), *Quartine* vv. 9-11 («quando la luna / ... / perdeva sangue chiaro»)⁹³, o quello di Alceo (fr. 50, 346, 347, 362 V.)⁹⁴ – cantore degli avvicendamenti

⁹¹ Un significativo e dettagliato elenco di queste giovanili fonti d'ispirazione è consultabile anche in Volponi 1985, 138s.

⁹² Oltre alla «dolce invadenza del “plenilunio” di Saffo» (cf. Volponi, *La Grecia: una misura interiore* 27), anche i *Canti* di G. Leopardi – autore amatissimo da Volponi – devono aver contribuito alla costruzione di questo aspetto del suo immaginario lirico (cf. *e.g.* Luzi 1984, 84s. e 97-103, e Rota 1997, 11-22).

⁹³ A queste poesie, si aggiungano anche *La quinta stagione* v. 7 («atteso a volgere di luna») *La notte delle ceneri* vv. 15s. («in queste lunghe notte / che intere la luna non sostiene»), *Serenata* v. 10 («scendono luna e vento»), *Altra voce* v. 15 («quando a specchio della luna»), *O doloroso cane* v. 17s. («qui aspetteremo bassa / la grandissima luna»), *Porgimi amore* vv. 33s. («e il quarto di luna / della tua esatta stagione»), *L'uomo è cacciatore* v. 3 («di traverso alla luce lunare»), e *Il giro dei debitori* v. 143 («già la civetta incrocia la luna»).

⁹⁴ Sia nel caso di Saffo, che in quello di Alceo, i frammenti in questione appaiono antologizzati da tutte le possibili fonti di Volponi: da Lavagnini (1937) e Quasimodo (1940), a Valgimigli (1942) e Perrotta-Gentili

stagionali⁹⁵, e dell'effetto benefico del vino e degli unguenti – in poesie come *D'autunno è con noi* vv. 9 e 16 («dolcissima è l'ultima uva» e «del torbido vino»), *Il margine della notte* vv. 7s. («profuma il vino / sull'orlo del bicchiere»), *Compleanno* v. 25 («recane unguenti e pettini»), *L'ultimo migratore* 16 («io ti ungerò con olio chiaro»), appartenenti all'*Antica moneta*, e in *Con su la faccia* vv. 2s. e 13 («ancora i rigagnoli / del vino» e «bianche coppe di vino»), compresa nelle poesie giovanili inedite. Ad alcuni celebri frammenti di Alcmane (*PMGF* 1, 26, 39, 40, 89)⁹⁶, inoltre, si può rinviare per quanto riguarda la ricchissima presenza degli uccelli – avvertiti spesso anche dall'autore marchigiano, sull'esempio del poeta greco, come entità soccorrevoli o come interlocutori «cordiali e solidali» (Zinato 2001a, XV)⁹⁷ – all'interno di entrambe le sue raccolte⁹⁸. A tale riscontro, inoltre, non si può fare a meno di aggiungere – con un salto temporale che porta dritto all'ultimo romanzo scritto da Volponi – la parodia tecnologico-industriale del celeberrimo *PMFG* 89, inserita proprio nell'*incipit* delle *Mosche del Capitale* 6: parodia che, appunto, reca in sé la memoria di questa lontana passione giovanile per i poeti greci:

«ma dormono anche gli impianti, i forni, le condutture, dormono i nastri trasportatori delle scale mobili che depositano le pozioni chimiche nelle vasche della verniciatura o nei lavelli delle tempere. Dorme la stazione ferroviaria, dormono anche le farmacie notturne, le porte e le anticamere del pronto soccorso, dormono le banche: gli sportelli le scrivanie i cassetti le poste pneumatiche le grandi casseforti i locali blindati; dormono l'oro l'argento i titoli industriali; dormono le cambiali i certificati mobiliari i buoni del tesoro. Dormono i garzoni con le mani sul grembiule o dentro i sacchi di segatura. Dormono le prostitute i ladri gli sfruttatori le bande organizzate, i sardi e i calabresi; dormono i preti i poeti gli editori i giornalisti,

(1948), fino a Taccone (1904), Fraccaroli (1913), Cammelli (1924) Romagnoli (1932b) e Cessi (1948). Per quanto riguarda Alceo, inoltre, bisognerà aggiungere anche l'impatto dei fr. 335 e 338 V. che – anche se omessi da Quasimodo (1940) – sono compresi in tutte le possibili antologie scolastiche utilizzate da Volponi: Taccone (1904, 94s.), Cammelli (1924, 132-136), Lavagnini (1937, 161s.) e Cessi (1948, 158s.).

⁹⁵ Si tratta cioè – come notato fra gli altri da Giuliani (2004/2005, 36-38) – di un importante *Leitmotiv* delle poesie raccolte nell'*Antica Moneta*.

⁹⁶ Se *PMGF* 26 e 89 sono antologizzati da tutte le possibili fonti di Volponi, *PMGF* 1 è omesso da Cammelli (1924), Valgimigli (1942), e Perrotta-Gentili (1948), *PMGF* 39 è invece assente soltanto in Cammelli (1924), Lavagnini (1937), e Valgimigli (1942). Più raro è *PMGF* 40 (vv. 1s. οἶδα δ'ὀρνίχων νόμος / παντῶν) – compare infatti solo in Fraccaroli (1913, 144), nel terzo volume di Romagnoli (1933, 36), e in Perrotta-Gentili (1948, 62s.) – il quale viene tuttavia rievocato con un'eco forse involontaria nell'«imitatore del canto di tutti gli uccelli», eroico personaggio del romanzo *Il pianeta irritabile* (1978).

⁹⁷ Su questo elemento è bene riconoscere anche l'ascendente della poesia di G. Pascoli, come già notato ad es. da De Santi (1980, 196), Luzi (1984, 76), e Zinato (2001b, 10), e ammesso anche da Volponi stesso (1985, 147).

⁹⁸ A proposito di questa funzione rivestita dagli uccelli, si vedano ad es. i componimenti *All'alba*, *Tu fischi, o cuculo*, *Suona la mia banda*, *Col saporoso fumo*, *Il vento accanito* compresi nel *Ramarro*, e poesie come *Mia quaglia*, *La vergine*, *Seguo la rondine*, *L'averla*, *L'uogallo*, *La cometa*, e *Cugina Volpe* inserite nell'*Antica moneta*. La presenza positiva degli uccelli emerge anche in alcune delle già citate *Poesie giovanili*, quali *Se fossi un romano*, *Io sono un cantore d'osteria* e *Un canto di coturnice*.

dormono gli intellettuali; quanto caffè, alcool, fumo tra quelle ora. E mentre tutti dormono il valore aumenta, si accumula secondo per secondo all'aperto o dentro gli edifici».

Infine, un apporto di un certo rilievo – soprattutto lungo il copioso versante scoptico e misogino che caratterizza gran parte del *Ramarro* e delle inedite poesie giovanili – dovette offrirlo anche la lezione della poesia giambica⁹⁹, soprattutto quella di Archiloco ed Ipponatte. Questo genere di poesia, infatti, con il suo variegato repertorio di allocuzioni offensive, di situazioni oscene, e di parole insolenti e derisorie, contribuì probabilmente a spianare la strada a Volponi verso l'inserimento – privo di autocensure o di sublimazioni retoriche – dei propri viscerali risentimenti e delle proprie esplosioni nervose nei primissimi versi che compose. A tal proposito, si possono menzionare – a titolo puramente esemplificativo – tre distinti casi in cui Volponi, oltre ad eguagliare per aggressività e attitudine offensiva i toni della giambografia più infuocata, fece ricorso ad una peculiare immagine già comparsa nei componimenti di Ipponatte o Archiloco. Infatti, a partire dal vasto materiale inedito rappresentato dalle *Poesie giovanili*, emerge già un'istantanea particolarmente cruda – quella della rescissione del cordone ombelicale (*Non sai* vv. 5s. «che ti si laceri / il vecchio cordone ombelicale») – la quale rievoca il feroce *hapax* ὀμφαλητόμος ('tagliaombelichi') coniato da Ipponatte (fr. 33,1 Dg.²) in una delle sue invettive più mordaci e penetranti. Seguono poi altre due brevi poesie – entrambe pubblicate nel *Ramarro* – di cui la prima, *Come la sottile erba*, presenta – nel sadico proposito di sposare una vedova (vv. 8-11 «ma io ti sposerò vedova / ... / ... / con dote maggiore») – il medesimo sarcasmo del fr. 66 Dg.² di Ipponatte (vv. 1s. δὴ ἡμέραι γυναικός εἰσιν ἥδιστα, / ὅταν γαμῆ τις κάκφέρη τεθνηκυῖαν), nel quale vengono cinicamente esaltati i vantaggi materiali della vedovanza maschile; la seconda, invece, intitolata *La grossa oca*, si sofferma sulla stessa immagine oscena del fallo di un asino (vv. 12-14 «con un fallo d'asino / cercherei / l'ultima tua verginità»), già presente nell'icastico fr. 43 W.² (vv. 1s. ἢ δέ οἱ σάθη / ὥστ' ὄνου Πιτηνέως) di Archiloco¹⁰⁰. Nel caso della poesia giambica però – a causa dell'ampia

⁹⁹ L'antologia scolastica di Cessi (1948, 97-122) è tra le fonti ipotetiche quella che offre la gamma più ampia e variegata di componimenti giambici (cf. Archil. fr. 1, 2, 3, 4, 5, 13, 19, 21, 26, 30, 105, 114, 118, 122, 126, 128, 130, 172, 173, 174, 176, 177, 185, 191, 193, 298, 324 W.², Hippon. fr. 18, 19, 29, 33, 42, 43, 44, 47, 48, 72, 107, 121, 220 Dg.², Semon. fr. 1, 7, 14 W.²).

¹⁰⁰ È difficile in questi casi stabilire la volontarietà del rimando ai due poeti giambici. Tuttavia, se Hippon. fr. 33 Dg.² è antologizzato da Cammelli (1924, 122), Romagnoli (1932a, 192), Valgimigli (1942, 73), Cessi (1948,

eterogeneità delle scelte antologiche operate dalle fonti in questione – risulta più difficile ipotizzare con precisione quali siano stati i frammenti da cui il poeta abbia realmente tratto ispirazione¹⁰¹. Rimane, tuttavia, a dare ulteriore sostanza alla tesi di questo apprezzamento di Volponi per la giambografia (già notata da De Santi 1997, 26), specialmente quella archilochea, la sua felice definizione dello stile triviale e aggressivo di Archiloco – coniata nella *Grecia: una misura interiore* 8 – nei termini di una «terrestrità di un palo di confine».

Conclusa dunque questa necessaria ricognizione dei temi e delle immagini che accomunano la poesia di Volponi a quella di alcuni autori inclusi nel canone della lirica greca, ci si può ora definitivamente volgere all'analisi dei singoli testi compresi sia nella recente edizione delle *Poesie giovanili*, sia nelle prime due raccolte dell'autore. Nella prima delle due sezioni che seguono, quindi, verranno studiate nel dettaglio le modalità del riuso volponiano di alcuni celebri *incipit* delle poesie di Alceo (fr. 208a, 332, 346, 350 V.); nella seconda sezione, invece, verrà messa in luce la ricorsiva presenza – in due componimenti inclusi nell'*Antica moneta* – di un fortunato *topos* saffico (fr. 105a V.). Da ultimo poi – sempre nella sezione dedicata al rapporto fra Volponi e la poesia di Saffo – sarà analizzato il verso iniziale di una delle *Poesie giovanili* (*Vorrei morire* v. 1), caratterizzato dalla probabile eco di un altro ben noto componimento della poetessa di Lesbo (fr. 94 V.).

119) e Perrotta-Gentili (1948, 253-255), Hippon. fr. 66 Dg.² e Archil. fr. 43 W.² sono presenti soltanto in Fraccaroli (1910, 157) e Romagnoli (1932a, 110 e 217).

¹⁰¹ Fra i vari componimenti archilochei letti da Volponi, un testo di sicuro impatto – antologizzato da tutte le più probabili fonti dell'autore (cf. Cammelli 1924, 94-97; Lavagnini 1937, 112s.; Quasimodo 1940, 185; Cessi 1948, 107s.; Perrotta-Gentili 262-270; ma anche Fraccaroli 1910, 158 e Romagnoli 1932a, 91s.) – è fr. 194 Dg.², che oggi però viene concordemente attribuito ad Ipponatte. Inoltre, per affinità tematiche e stilistiche, un ipotetico influsso potrebbe essere stato esercitato anche dai fr. 118 e 172 W.², presenti tuttavia solo in Fraccaroli (1910, 62 e 64), Romagnoli (1932a, 83 e 92), Cessi (1948, 105 e 109s.) e Perrotta-Gentili (1948, 26 e 30). L'esempio di Ipponatte (fr. 33, 42, 43, 44 Dg.²), autore omissso da buona parte delle antologie coeve, è ipotizzabile nel caso in cui Volponi abbia studiato su Cessi (1948, 118-122), oppure consultato Fraccaroli (1910, 157s.), Cammelli (1924, 122-127), Romagnoli (1932a, 163-225), Valgimigli (1942, 71-76), o Perrotta-Gentili (1948, 253-270). Infine, a proposito della *vis* misogina caratteristica di numerose poesie del *Ramarro*, si può citare – anche se in questo caso la presenza nelle antologie è piuttosto ridotta (cf. Fraccaroli 1910, 73-79, Cammelli 1924, 107-119, Romagnoli 1932a, 117-142, e Cessi 1948, 113-118) – la famosa satira contro le donne di Semonide (fr. 7 W.²).

1.4 Il riuso degli *incipit* di Alceo nelle prime due raccolte poetiche

«Scrissi le mie prime poesie dopo aver riletto i lirici greci»¹⁰². Con quest'ultima e inequivocabile conferma – affidata da Volponi (1985, 138) a un suo contributo pubblicato dal periodico riminese «Scuola e Territorio» – può finalmente avere inizio il percorso di rilevazione ed esegesi della presenza di frammenti della 'lirica greca' all'interno del *corpus* testuale costituito dalle prime due raccolte dell'autore (*Il ramarro* e *L'antica moneta*). Come già accennato nella conclusione del capitolo precedente, la prima sezione di questa analisi filologica dedicata ai lirici sarà votata a mettere in luce le funzioni e le caratteristiche dell'appropriazione – in forma di citazione allusiva o di dialogante riscrittura – da parte del giovane poeta di alcuni dei più conosciuti *incipit* delle odi di Alceo.

La prima, possibile, attestazione della presenza di Alceo è riscontrabile già a partire dal *Ramarro*, in un componimento, *Sei venuto*, che – rispetto al sentimento angosciato e rancoroso caratteristico di gran parte della raccolta – appare connotato, invece, da toni più distesi e concilianti, a tratti quasi malinconici.

Sei venuto
da terre lontane
con le spalle tenda di zingaro
a piantare la casa
dove sono nato.
Hai scelto la collina
che ha tutto il corso del sole,
un orizzonte di monti
e di mare.
Io m'affaccio ai venti
caldo
nella tua grande giacca di fustagno.

Si tratta dunque di una poesia che – in forma di allocuzione ad un personaggio dall'identità misteriosa (vv. 1s. e 6) – affronta un tema delicato e pregnante come quello del luogo di nascita, o più simbolicamente dell'origine. Infatti, dopo essersi appellata ad un nomade forestiero giunto al termine di una lunga indefinita latitanza (vv. 1-3 «sei venuto / ... / con le spalle tenda di zingaro»), la voce dell'io narrante collega la scelta di dimora

¹⁰² La medesima citazione prosegue con l'aggiunta di altri autori fondamentali per l'ispirazione poetica di Volponi: Orazio, Catullo, e l'*Antologia di Spoon River*.

effettuata da questo avventore (v. 6 «hai scelto la collina») con il luogo materiale della propria nascita (vv. 4s. «la casa / dove sono nato»)¹⁰³. Sulla base dei riscontri presenti in un'altra poesia a sfondo autobiografico come *La vita*¹⁰⁴, il racconto qui tratteggiato potrebbe essere riferito al padre dell'autore (o ad un suo antenato)¹⁰⁵, il quale – dopo un remoto e faticoso peregrinare – pare infine essersi stanziato nel comprensorio delle colline urbinati: in generale luogo-chiave, *habitat* della poesia volponiana¹⁰⁶ e, nel caso del componimento in questione, ambiente simbolico che reca con sé un potenziale, come vedremo, quasi profetico¹⁰⁷. Infatti, oltre a denotare lo spazio fisico della nascita, la collina «che ha tutto il corso del sole, / un orizzonte di monti / e di mare» (vv. 7-9), sembra anche prefigurare – come un dono inconsapevole del forestiero – quel «destino naturale» (*L'Appennino contadino* v. 78) di prolungata esposizione e dialogo corporeo con il proprio ambiente nativo che – come già ripetutamente evidenziato – costituisce uno dei temi centrali, se non il tema per eccellenza, trattato all'interno del *Ramarro*. E che poi, declinato secondo accezioni più meditative o analitico-discorsive, diventerà un *fil rouge* capace di dispiegarsi anche lungo gli sviluppi delle tre successive raccolte, dall'*Antica moneta* a *Foglia mortale*. Dunque, tornando al testo in questione, l'esposizione fisica fin qui delineata, ed esplicitata poi tramite la percezione corporea delle correnti ventose (v. 10 «io m'affaccio ai venti»), viene infine pacatamente accettata dalla voce narrante, la quale trova

¹⁰³ Cf. *Casa di Monlione* vv. 14-16 (nell'*Antica moneta*): «casa di Monlione / per prima ti vedo / sul fianco della collina». L'immagine della tenda (v. 3), invece, può rappresentare una reminiscenza di un omelia, o esegesi, del vangelo in greco di Giovanni 1,14: καὶ ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν.

¹⁰⁴ Si vedano a tal proposito i connotati nomadici con cui in questo componimento, incluso nelle *Porte dell'Appennino*, viene tratteggiata la figura del padre: vv. 1-6 «quando io sono nato / mio padre non c'era / ... / ... / insinuato dal sole / oltre i confini», 17s. «era spinto ad uscire / per un viaggio sull'erba», 32-34 «divideva i suoi pensieri / con la vigile testa / dei paesi lontani», 75-77 «come naturale un senno / guidava il morso / del mulo per le strade», 82s. «mangiava la sua vivanda / nelle osterie di mezza strada». Di grande rilevanza sono anche i vv. 20s. «io sono delle stirpi / dei migratori di scarso ventre» e 63-65 «oh! felici fratelli / figli di un padre / in altre terre perduto» di *Cugina Volpe* (*L'antica moneta*), così come la fisionomia errante assunta dal narratore stesso in *Non ci sei* (*Poesie giovanili*), *Ho una grande faccia* (*Il ramarro*), *La quinta stagione* e *Altre strade* (*L'antica moneta*).

¹⁰⁵ Oppure, come ipotizzato da Musarra (2004, 123), «delle tre frasi le prime due hanno come interlocutore un "tu" maschile, l'alter ego dell'io (o la proiezione dei suoi sogni infantili). L'io apre infatti in maniera forte la frase conclusiva presentandosi, nel suo "affacciarsi alla vita", protetto da una "grande giacca" dell'altro, immagine che potrebbe essere interpretata come il perdurare "caldo" dei propri sogni di adolescente».

¹⁰⁶ Cf. e.g. *Casa di Monlione* v. 12 «sempre io amo queste colline», *Il cuore dei fiumi* v. 1 «fermo sulla rotonda collina» e 290-292 «volgerà verso la marina / ... / con i colli ordinati», *Le mura di Urbino* v. 10 «lasciare questo vento collinare» e 41s. «è il vento ... / che mormora tra i colli», *L'Appennino contadino* vv. 84s. «così il corso degli astri / gira le nostre colline», 187 «allora dall'ultima collina», 241s. «mischiando nei camini la corrente dei venti, / gli accenti delle colline», 348-350 «spezzano l'arco della collina / ... i sentieri / ripetuti ed estesi sino alla marina».

il suo riparo nel calore benevolo di una «grande giacca di fustagno» (v. 12)¹⁰⁸, l'ultimo rassicurante lascito dell'uomo giunto «da terre lontane» (v. 2).

Nel tratteggiare poeticamente un episodio così saliente e ricco di implicazioni per la sua vicenda autobiografica, Volponi sembrerebbe dunque fare proprie, quasi come un 'motto'¹⁰⁹, le prime altisonanti parole pronunciate da Alceo – ἤλθεσ ἐκ περάτων γᾶς (fr. 350,1 V.) – in un *carmen* composto per accogliere il fratello Antimenida, di ritorno da una vittoriosa spedizione militare per conto del re babilonese Nabucodonosor¹¹⁰. Il verso in questione, un asclepiadeo minore reso solenne dall'espressione già omerica ἐκ περάτων γᾶς (cf. *Il.* XIV 220 e 301, *Od.* IV 563 e IX 284, *H. Hom. Ven.* 227), viene dunque adattato – tramite la probabile reminiscenza scolastica della parafrasi di Lavagnini (1937, 160: «al suo ritorno da terre lontane»)¹¹¹ – al tono confidenziale, in seconda persona, tipico degli *incipit* del *Ramarro*¹¹² e spezzato nel breve distico al passato prossimo: «sei venuto / da terre lontane»¹¹³. Dopo la suddetta apostrofe al fratello, l'ode di Alceo proseguiva con un encomio celebrativo della sua vittoria – ottenuta con una «spada orientaleggiante dall'elsa

¹⁰⁷ Questa funzione profetica è, in certa misura, veicolata anche dall'uso del passato prossimo (vv. 1 «sei venuto» e 6 «hai scelto») che proietta sul tempo presente l'esito delle azioni compiute in precedenza dal viaggiatore.

¹⁰⁸ Le vesti di fustagno – «usate dai contadini per avere abiti che trattengono il calore» (Luzi 1984, 79) – assolvono una funzione simbolica di rassicurazione anche in un altro componimento del *Ramarro*: *All'alba* vv. 13-15 («quanta carne / con queste fustagne / calda»); e in *Seguo la rondine* vv. 8s. («e l'aria indugia / nelle mie tasche di fustagna») dell'*Antica moneta*.

¹⁰⁹ Questo termine 'tecnico' è così illustrato – in uno dei più noti suoi studi oraziani (1942, 185-187 = 1994, 277) – da Pasquali: «Orazio nelle *Odi*, dove già il metro deve evocare il mondo dei lirici lesbii, premette spesso, quasi motto, un verso di Alceo o talvolta di altri poeti arcaici, seguitando poi per conto proprio a esprimere in forma antica pensieri e sentimenti moderni». Sullo stesso argomento, si veda anche Cavarzere 1996.

¹¹⁰ Il testo è ricavato – per via indiretta – dalla sovrapposizione di tre distinte citazioni: i primi due versi sono presi da Efestione (10,3) e Libanio (*Or.* 13,5), mentre il prosieguo del carne è desunto da Strabone (XIII 2,3). Sulle varie interpretazioni di Alc. fr. 350 V., si vedano Taccone 1904, 93s.; Lavagnini 1937, 160s.; Del Grande 1959, 151s.; De Martino-Vox 1996, 1295-1299; Liberman 1999, 154-156; Marzullo 2009, 123.

¹¹¹ Più fedeli dal punto di vista lessicale le versioni degli altri traduttori che figurano tra le possibili – pur meno probabili rispetto a Lavagnini (1937) – fonti di Volponi: Fraccaroli (1913, 181: «dall'estremo del mondo ... / venisti») e Romagnoli (1932b, 115: «giunto sei della terra dai lidi ultimi»). Non offre invece una propria versione Taccone (1904, 93s.). Sulla scorta di Lavagnini (1937, 160: «da terre lontane»), invece, Volponi trasforma il nesso ἐκ περάτων γᾶς (v. 1 «dai confini della terra») – in maniera semanticamente appropriata, ma libera dal punto di vista lessicale – nella *iunctura* sostantivo-aggettivo «terre lontane» (v. 2). Per quanto riguarda infine l'indicativo aoristo ἤλθεσ (v. 1), Volponi traduce – come il già citato Romagnoli (1932b, 115) – con il passato prossimo «sei giunto» (v. 1).

¹¹² Cf. e.g. «hai sentito» (in *Hai sentito la forza del mio sguardo* v. 1), «tu fischi» (in *Tu fischi, o cuculo* v. 1), «ti manca» (in *Ti manca sotto i piedi* v. 1), «vuoi correre» (in *Vuoi correre* v. 1), «cosa vuoi di me?» (in *Cosa vuoi di me?* v. 1), «guardavi spaventata» (in *Guardavi spaventata* v. 1), «sei sceso giù dai fossi» (in *Sei sceso giù dai fossi* v. 1), poesie incluse nel *Ramarro*; e «non sai» (in *Non sai* v. 1), «hai riso» (in *Hai riso* v. 1), «m'hai cercato con due occhi» (in *M'hai cercato* v. 1), «sei la croce dei campanili» (in *Sei la croce dei campanili* v. 1), «non ci sei» (in *Non ci sei* v. 1), componimenti compresi fra le *Poesie giovanili*.

molto vistosa» (De Martino-Vox 1996, 1295) – contro un temibile gigante alto quasi cinque cubiti reali (vv. 5-7 βασιλήϊων / παλάσταν ἀπυλείποντα μόναν ἴαν / παχέων ἀπὸ πέμπων). Volponi, invece, nel suo componimento prende una direzione del tutto diversa da quella del suo possibile ipotesto: una volta adeguato il solenne verso di Alceo alla propria misura poetico-espressiva, procede infatti in maniera completamente autonoma, affrontando cioè il tema della propria origine e del valore per essa decisivo dell’eredità ricevuta dal forestiero.

Il secondo *locus* della poesia di Volponi caratterizzato da una calibrata eco alcaica (e oraziana) è il componimento *Giunto*, scritto ad Urbino in data 9.7.1948, all’indomani cioè della pubblicazione del *Ramarro*, e dedicato – insieme ad altre quattro poesie composte nello stesso anno e ad una quinta datata 1949 (in De Santi 2004, 136) – all’amico incisore Carlo Ceci, all’epoca insegnante presso l’Istituto d’Arte della città ducale¹¹⁴. Il dedicatario dei versi in questione, da poco trasferitosi ad Urbino dopo una quadriennale parentesi di docenza all’Accademia di Brera, viveva allora a pensione presso la seconda moglie del nonno di Volponi e, nella stanza che quest’ultima gli aveva messo a disposizione, l’artista incontrava spesso il giovane poeta in compagnia di altri intellettuali gravitanti intorno alle istituzioni culturali del capoluogo marchigiano¹¹⁵.

Il componimento in questione – successivamente riveduto ed ampliato rispetto all’esemplare manoscritto donato a Ceci – fu poi inserito col titolo *La notte delle ceneri* all’interno dell’*Antica moneta*. Si offre di séguito il testo della prima redazione, preceduto dalla dedica autografa firmata dall’autore: «a Carlo Ceci, regalo questa poesia scritta ieri».

Giunto

è il momento di impazzire.

Arrampichiamoci sui campanili;

inseguite a cavallo

il sole che fugge.

¹¹³ Tra le coeve poesie inedite è presente un’interessante redazione – dotata di alcune significative correzioni – di questa poesia. Nel distico in questione si legge una prima stesura: «sei venuto / da lontane terre» (vv. 1s.), poi corretta nella versione definitiva in cui successivamente è stata pubblicata.

¹¹⁴ Per una contestualizzazione più dettagliata delle cinque poesie donate a C. Ceci, si vedano De Santi (2004, 130-138) e Cerboni Baiardi (2004/2005, 15-17). Carlo Ceci è, fra l’altro, l’autore dell’illustrazione di copertina del *Ramarro*.

¹¹⁵ Cf. De Santi 2004, 132s.: «lì in quella stanza, a leggere, a discutere, a conversare del più e del meno, erano soliti raccogliersi diversi insegnanti e artisti della Scuola del Libro, e anche le promesse letterarie di quell’Urbino giovane. Persino Volponi, in genere introverso e chiuso e diffidente, si spingeva a leggere alcune delle sue cose. E lì qualche volta egli scriveva direttamente le poesie, con quel suo modo di buttar su carta diretto e semplice».

Serrate l'acqua
nelle fontane,
amica della sera,
e scrollate dagli alberi
gli uccelli.
Usciamo tutti sulle strade;
bisogna impedire alla notte
di giungere.

Dopo aver pronunciato, con tono ufficiale e irrevocabile, il proprio invito alla pazzia (v. 2), la voce narrante rivolge – mediante una variata serie di esortazioni in prima (vv. 3 e 11) e seconda persona plurale (vv. 4, 6, 9) – un elenco di folleggianti ed utopiche prescrizioni ad una collettività non altrimenti definita. Dallo sfrenato ed iperbolico arrampicamento sui campanili (v. 3), al romantico inseguimento «a cavallo» del sole al tramonto (vv. 4s.), fino al tentativo disperato di bloccare il fluire dell'«acqua / nelle fontane» (vv. 6-8) o alla violenza del gesto di risvegliare gli uccelli scrollandoli dai loro alberi (vv. 9s.): sono dunque queste le azioni forsennate che devono dar séguito all'esortazione della voce narrante ad «impazzire» (v. 2)¹¹⁶. Conclude poi l'elenco l'incitamento unanime «usciamo tutti sulle strade» (v. 11), nel fermo intento di ribadire per l'ultima volta il fatto che ognuno debba prendere parte – secondo la forma che gli è più congeniale – all'esplosione di follia fin qui delineata¹¹⁷. Il motivo di queste frenetiche richieste è infine esplicitato nel distico conclusivo, il quale recupera in *Ringkomposition* il tono impersonale e normativo già presente nell'*incipit*: «bisogna impedire alla notte / di giungere» (vv. 12s.), fermare cioè – o quantomeno eludere – l'inarrestabile corsa del tempo¹¹⁸.

¹¹⁶ Si tratta di gesti significativi, che tornano anche in altri passi della poesia volponiana di quegli anni: circa i campanili si vedano ad es. *Sei la croce dei campanili* v. 1 (*Poesie giovanili*) e *Darei le ruote agli alberi* v. 5 (*Il ramarro*), mentre sulla cavalcata si confrontino *Altra voce* vv. 20s. e *25 gennaio* vv. 1-5 (*L'antica moneta*); circa la presenza delle fontane, si leggano invece *Ogni canto s'arrestò* vv. 4s. e *Quartine* v. 3 (*L'antica moneta*); infine, riguardo allo scuotimento degli alberi, si vedano *All'alba* v. 10 (*Il ramarro*) e *Il giro dei debitori* vv. 147s. (*L'antica moneta*).

¹¹⁷ A proposito del contenuto di questi versi scrive De Santi (2004, 134): «il meccanismo ascensionale anticipato da un invito a infrangere il limite in un infervoramento appassionato e trasgressivo (“Giunto è il momento di impazzire”), si rafforza con gli imperativi verbali sottilmente variati e differenziati. Il carattere visionario, ma pur sempre introspettivo, delle liriche antecedenti adesso va ad annodarsi in un'intelaiatura e un disegno di immagini ed eventi lasciati discendere da una vaga memoria letteraria».

¹¹⁸ Sul medesimo tema, si legga un possibile archetipo del Petrarca *RVF* 188, 5-8: «i' ti pur prego e chiamo, / o Sole; e tu pur fuggi, e fai d'intorno / ombrare i poggi, e te ne porti il giorno, / e fuggendo mi toi quel ch'i' più bramo».

In questo componimento dunque, nel quale ogni gesto prescritto dall'io poetico pare volto ad esorcizzare in un invasamento collettivo la *fuga temporis* e il deprecato avvento della notte, Volponi sembra echeggiare – in maniera creativa e finemente ricercata – il celeberrimo *incipit* di Alceo, fr. 332,1 V. (νῦν χρῆ μεθύσθην, “ora bisogna ubriacarsi”), già ripreso per altro da Orazio nell'esordio della sua ode in morte di Cleopatra (*Carm.* I 37,1 *nunc est bibendum*). Il testo in questione, un distico in endecasillabi alcaici che doveva costituire l'attacco di un *carmen* più esteso, fu composto da Alceo in occasione della morte di Mirsilo – il *tyrannos* di Mitilene estremamente invisato al poeta e alla sua fazione – per invitare il proprio gruppo di sodali a festeggiare, con una bevuta libera da ogni freno (vv. 1s. τινα πρὸς βίαν / πῶνην), la sospirata fine di una stagione politica a loro avversa¹¹⁹. Per Paolo Volponi il ricorso ai *verba* di Alceo dovette essere in questo caso dettato – oltre che dal tema affine di una forsennata esplosione ‘dionisiaca’ – dalla necessità condivisa con il poeta greco di incitare la propria comunità – rappresentata qui dal «più fedele e fidato» amico C. Ceci¹²⁰ – a reagire in maniera collettiva davanti ad un evento conturbante: la morte dell'odiato Mirsilo nel caso dell'eteria mitilenese, l'esecrato (e simbolico) arrivo della notte per quella urbinata.

Nella poesia fin qui analizzata, dunque, Volponi agisce – rispetto al verso alcaico in questione – su due distinti livelli di emulazione: uno di tipo lessicale-semantic, l'altro metrico-prosodico. In primo luogo, infatti, egli traduce – in maniera lessicalmente libera ed espansa, ma piuttosto fedele dal punto di vista del tono e del contenuto – il nesso νῦν χρῆ (v. 1) con la perifrasi «giunto / è il momento di» (vv. 1s.)¹²¹. Se, infatti, la resa dell'avverbio νῦν (v. 1 “ora”) con il sostantivo «momento» (v. 2) serve all'autore (oltre che per le ragioni metriche che verranno illustrate in séguito) anche ad accentuare per forza di

¹¹⁹ Per un'analisi complessiva del fr. 332 V., si vedano Taccone 1904, 92s.; Cessi 1948, 150s.; Perrotta-Gentili 1948, 195; Del Grande 1959, 153; De Martino-Vox 1996, 1315s.; Liberman 1999, 144; Degani-Burzacchini 2005, 226s.; Gentili-Catenacci 2007, 178s.; Neri 2011, 228s.

¹²⁰ La citazione è presa da Cerboni-Baiardi (2004/2005, 15s.), il quale fornisce inoltre la seguente testimonianza circa il gruppo di *sodales* urbinati di Volponi, all'indomani dell'uscita del *Ramarro*: «ma il primo annuncio della pubblicazione del volumetto [...] l'ebbi dall'amico A. Emiliani, frequentatore privilegiato, in quel nostro primo anno di liceo, dello studio di R. Brusaglia, nella casa di Giovanni e dell'Annunziata Galli di via Veterani: lì aveva avuto occasione di raccogliere [...] i commenti e gli apprezzamenti degli amici che vi convenivano, di Carlo Ceci prima di ogni altro».

¹²¹ In questa soluzione Volponi dimostra tutta l'originalità delle sue scelte traduttive, estremamente differenti cioè da quelle delle sue possibili fonti. Cf. Fraccaroli (1913, 178: «ora ubriacarsi bisogna»), Cammelli (1924, 132: «nunc oportet inebriari») Romagnoli (1932b, 75: «ubriacarsi conviene or»), Valgimigli (1942, 86: «ora bisogna bere»). Non viene proposta una traduzione integrale dell'emistichio in questione da Taccone (1904, 92), Cessi (1948, 150s.), e Perrotta-Gentili (1948, 195). Omettono Alc. fr. 322 V. Lavagnini (1937) e Quasimodo (1940).

contrasto l'assurdità disperata del tentativo di evitare – con l'immersione in un prolungato stato di alterazione psichica – l'istante dell'arrivo dell'imbrunire, più interessante è invece la traduzione analitica di χρῆ (v. 1 “bisogna”) con il passato prossimo in anastrofe «giunto / è» (vv. 1s.). Essa da un lato mantiene viva ed efficace la funzione prescrittiva del verbo impersonale, dall'altro è anche in grado di preservare – da un punto di vista prettamente stilistico – il potenziale «dirompente» (Neri 2011, 228) ed enfatico di νῦν, posto in posizione iniziale nel verso incipitario. Infine, la traduzione dell'infinito aoristo passivo μεθύσθην (v. 1 “ubriacarsi”)¹²² – reso ad es. con «più castigata misura» (Burzacchini in Degani-Burzacchini 2005, 227) da Orazio (*Carm.* I 37,1) con il gerundivo *bibendum* – viene qui semanticamente espansa (v. 2 «impazzire»), tramite il passaggio dalla sfera dell'esaltazione legata al vino a quella dell'esaltazione data più in generale dalla pazzia, in maniera del resto congeniale ad introdurre la fitta serie di azioni poi richieste dalla voce narrante¹²³.

Dal punto di vista metrico-prosodico, invece, Volponi – anche se in maniera limitata soltanto all'attacco del ‘motto iniziale’ (v. 1 νῦν χρῆ μεθύσθην), e cioè alla parte più mnemonicamente assimilabile – tenta con «giunto / è il momento» (vv. 1s.) la via dell'imitazione delle cadenze accentuative di Alceo. Infatti, qualora si consideri il primo *metron* (reiziano giambico) dell'endecasillabo alcaico, nel quale i due accenti cadono sulla seconda (il monosillabo χρῆ) e sulla quarta sillaba (in corrispondenza cioè dell'accento grafico di μεθύσθην), ci si accorge facilmente che anche Volponi – mediante la traduzione espansa delle parole νῦν χρῆ con «giunto è il momento» e la conseguente posticipazione di μεθύσθην («di impazzire») – ha ricreato con una semplice scansione quinaria la stessa andatura incipitaria utilizzata dall'autore greco. Se si accetta, cioè, di pronunciare di séguito le prime tre parole del componimento («giunto è il momento»), ossia con sinalefe fra «giunto-è-il»), ci si trova di fatto a ricalcare – pur con un'inevitabile sfasatura semantica – la medesima cadenza, data dagli accenti sulla seconda e sulla quarta sillaba, del primo *metron* del frammento di Alceo¹²⁴. Anche in questa poesia – come nel *Carm.* I

¹²² Circa il significato etimologico di μεθύσκω, si vedano Frisk, *GEW* 191s.; Chantraine, *DELG* 675s.; Beekes, *EDG* 919.

¹²³ La soluzione ‘estrema’ «impazzire» può essere anche stata influenzata dal secondo emistichio, che – come notato fra gli altri da De Martino-Vox (1996, 1315) e da Degani-Burzacchini (2005, 227) – invita a bere in maniera folleggiante e fuori dalle regole.

¹²⁴ Questa ipotesi è fortemente suffragata dal fatto che nell'*Antica moneta* la medesima poesia – intitolata *La notte delle ceneri* – presenta assemblati in un unico verso i primi due versi della precedente versione, dando luogo cioè al seguente *incipit*: «giunto è il momento d'impazzire» (v. 1).

37 di Orazio (e come nella già citata *Sei venuto*) – Volponi sfrutta dunque l’eco alcaica soltanto in sede incipitaria, in qualità di motto da cui prendere le mosse, per poi addentrarsi nel prosieguo del testo in maniera autonoma e proporzionata rispetto al proprio *target*, e cioè all’intento di pronunciare un solenne e collettivo invito ad «impazzire»¹²⁵. L’*auctoritas* di Alceo serve quindi in questo caso all’autore per calibrare l’intensità e lo spessore poetico del proprio tono, e su questi successivamente innestare – mediante il ricorso alla propria autenticità espressiva – la già menzionata serie di esortazioni.

Nella seconda redazione di questo componimento, quella inclusa col titolo di *La notte delle ceneri* nell’*Antica moneta*, vengono eliminati i tre versi conclusivi (vv. 11-13 «usciamo tutti ... / ... / di giungere») e aggiunta una digressione – in parte presa da un frammento manoscritto della poesia allora inedita *Io sono un cantore d’osteria* – di argomento intimo-religioso (vv. 9-25)¹²⁶. In questa maniera dopo la parenesi della strofa iniziale (vv. 1-8), il testo assume una connotazione più discorsiva, in cui la voce narrante rivela – in chiave lirico-soggettiva – il proprio spaesato e doloroso sentimento (vv. 9s. «affondano a quest’ora / i miei tesori»¹²⁷ e 19-21 «si apre l’anima mia / come l’angiolo sulle chiese / che s’anima di inferno»)¹²⁸, provato davanti alla discesa di una notte prolungata e resa scura dalle nubi (vv. 12s. «in alto / nel cielo che sgomenta», 15s. «in queste lunghe notti / che intere la luna non sostiene», 17s. «erra a un pascolo d’orrore / il gregge delle nubi»)¹²⁹. Con un trapasso del tutto improvviso (v. 22 «a un attimo di luce astrale»), la poesia si chiude poi col grido lancinante di un uccello, che – nell’immaginazione dell’autore, probabilmente suggestionata dalla ricorrenza penitenziale-

¹²⁵ Pur nella sua indubbia originalità, la fitta serie di esortazioni – che costituiscono la porzione più ampia del componimento in questione – può forse essere stata anche ispirata da quella posta da Orazio all’inizio dell’ode in morte di Cleopatra (*Carm.* I 37,1-4 *nunc pede libero / pulsanda tellus nunc Saliaribus / ornare pulvinar deorum / tempus erat dapibus, sodales*). De Santi (2004, 134) invece, inserendo il testo su una «scia rimbaudiana, evocata forse per istinto o per letture incidentali», osserva anche che «potrebbero rilevarsi echi estensivamente michelstaedteriani ma anche ermetici e quasimodiani».

¹²⁶ Inoltre, rispetto alla versione precedente, sia i già menzionati vv. 1s. («giunto / è il momento di impazzire»), sia i vv. 7s. («nelle fontane / amica della sera») vengono associati in singoli versi.

¹²⁷ Interessante è notare come nel ‘poemetto’ conclusivo delle *Porte dell’Appennino*, dal titolo emblematico di *Muore la giovinezza*, la voce narrante attesti la fine di questa angoscia legata al flusso del tempo, con una simile immagine: «e avanzo ogni giorno, / fratello e complice del tempo / che spoglia i miei tesori» (vv. 54-56).

¹²⁸ Cf. *L’Appennino contadino* vv. 189s. «può apparire e per la strada di casa / inoltrarsi, l’angelo della paura».

¹²⁹ Una simile e ansiogena connotazione della notte – già presente nella poesia giovanile *Città!* (vv. 8s. «il vuoto del cielo ti succhia / perdi l’anima»), oltre che nel componimento del *Ramarro* dal titolo *Nelle vastissime notti* (vv. 8s. «io devo reagire / per non farmi sovrastare») – ricorre anche nella *Quinta stagione* (vv. 25s. «paura della notte / mia fanciulla nemica») e in *Cugina Volpe* (v. 165 «la notte marina si svolge nella angoscia»), poesie incluse nell’*Antica moneta*.

religiosa a cui è intitolato il componimento¹³⁰ – manifesta il proprio orrore per aver assistito al suicidio di Giuda «sull'albero di fico» (v. 25)¹³¹. Grazie alle modifiche fin qui illustrate, dunque, la poesia cambia – rispetto alla precedente versione – le sue finalità caratteristiche, passando cioè da un intento esortativo e fortemente condizionato dall'entità del destinatario (l'amico C. Ceci) ad una propensione più intima e introspettiva. Come già in altri componimenti della medesima raccolta, quali *Difficile è ora tradire*, *Altre strade*, e *25 gennaio*¹³², il poeta traspone – su un immaginifico e notturno sfondo di matrice biblico-evangelica – la minacciosa presenza di alcune fra le proprie angosce più ossessionanti: la volontà di morte – in gran parte rimossa nelle due raccolte edite, ma tema-chiave delle precedenti *Poesie giovanili*¹³³ – e un lacerante senso di colpa, qui con ogni probabilità connesso al tema del tradimento e della fuga (trattati in maniera diffusa anche nel *Giro dei debitori*), sono in questa poesia simbolicamente compendiate nell'immagine straziante dell'apostolo Giuda impiccato nel buio ad un albero¹³⁴.

¹³⁰ A questo proposito si leggano, nelle *Porte dell'Appennino*, il componimento *Il 2 di Ottobre* (vv. 12s. «la liturgia ha posto un'altra data / e un altro senso prende la tua vita»), ispirato dalla cerimonia cattolica dei Santi Angeli Custodi (v. 5 «il giorno degli angeli custodi»), e *L'Appennino contadino*, ricco di rimandi alle tradizioni religiose e alle pratiche liturgiche della cultura rurale marchigiana. La funzione religiosa delle 'Ceneri' torna anche nella nevicata fossombronese descritta nel *Lanciatore di Giavellotto* (Volponi 2002b, 522-524).

¹³¹ Questo finale è preso e riadattato a partire da alcuni versi frammentari autografi della poesia giovanile, *Io sono un cantore d'osteria*, nei quali si legge: «le quaglie arrivano / e vanno via, / resta l'uccello / che canta sull'albero / dove Giuda si impiccò». Il tema della morte legato all'albero di fico – già presente nel *Giro dei debitori* v. 142 («l'agonia del fico») – troverà poi ulteriore riscontro, come correlativo del tormento e della pena, nel già citato romanzo d'ispirazione autobiografica *Il lanciatore di giavellotto*.

¹³² Cf. vv. 8-11 «difficile è ora tradire, / Pietro pescatore, / se il gallo non canta / in cima alla colonna» (*Difficile è ora tradire*); vv. 9-11 «là sono le croci / originali del Cristo / con grossi chiodi, tenaglie e martello» (*Altre strade*); vv. 22-24 «perché corro a Damasco / sventolando i mantelli / dei lapidatori» (*25 gennaio*); si vedano anche l'inedito frammento giovanile *È così caldo* (vv. 2s. «che Dio fuggito dal cielo / scuote i sassi») e 7-10 «oggi abbiamo bisogno / di trovare nel tuo costato / aperto / neve e freschissimi sassi») e le due *Poesie giovanili* (*Ho rotto* vv. 8-10 «eccoti ora / i 30 denari / della mia vita») e *Tu sei bianca* vv. 2-4 «nata nel buio / come il germoglio del grano / per il Santo Sepolcro»); e il componimento (in Cerboni-Baiardi 2004/2005, 19) – sempre dedicato a C. Ceci – *Hanno numerato tutte le mie ossa* (v. 7 «tutti sono ladroni») e 11-13 «mettete almeno / guardie che non dormano / perché io non risorga»). Infine, si considerino anche le 'urbinati' «schiere dei soldati di Erode» evocate nell'*Appennino contadino* (v. 184). L'evocazione dell'immaginario biblico-evangelico all'interno delle vicende liriche del narratore caratterizza anche la coeva produzione poetica di Fortini, in componimenti come *Varsavia 1939*, *Lettera*, e *Sonetto* (in *Foglio di via*), *Poesia di Natale*, *Logoi Christou*, e *Sansepolcro* (in *Poesia e errore*). Una simile atmosfera mortuaria e penitenziale contraddistingue anche la strofa finale della *Strada di Zenna* di Sereni (in *Frontiera* 1941): vv. 31-34 «voi morti non ci date mai quiete / e forse è vostro / il gemito che va tra le foglie / nell'ora che s'annuvola il Signore».

¹³³ A tal proposito, si confrontino i seguenti versi, analizzati a partire dai manoscritti delle poesie giovanili, edite e inedite: «vorrei morire» (*Vorrei morire* v. 1), «almeno datemi la morte» (*Non voglio* v. 9), «datemi / il vostro morire» (*La vostra gola veloce* vv. 9s.), «mi sono trovato morto» (*Mi sono affacciato* v. 4), «addio, domani. / Mia forza di morire» (*Ho sentito lo spaventevole* vv. 10s.), «perduta questa forza di morire» (*Domani posso aver* v. 2), «sto per morire» (*Sto per morire* v. 1), «quando io morirò» (*Quando io morirò* v. 1), e «voglio morire come mi pare» (*L'eroe* v. 8); e quelli dei componimenti del *Ramarro*: «perché mi troverò nella morte» (*Mi tocco le ossa frequentemente* v. 5) e «andremo via / dal mondo» (*Non cantare* vv. 6s.).

¹³⁴ La scena in questione è riportata sia dall'evangelista Matteo (27,3-10), sia dagli *Atti degli Apostoli* (1,18-20).

Se la prima e più concisa redazione della poesia, ispirata alla concretezza ‘performativa’ del motto iniziale di Alceo, si risolveva dunque per intero nell’immanenza dei vari gesti prescritti per scongiurare la calata delle tenebre, questa seconda e più complessa stesura – generata dalla giustapposizione di tre distinte composizioni – finisce invece per soffermarsi sull’esplicitazione dei turbamenti interiori che affliggono, nell’ora in cui la notte è già definitivamente sopraggiunta, l’interiorità della voce narrante. A differenza quindi di T.S. Eliot, che nel suo *Ash Wednesday* (1930)¹³⁵ – poemetto ispirato alla medesima cerimonia cristiana – trovava la propria pace nell’oblio rassegnato della preghiera (vv. 27s. «and I pray that I may forget / these matters that with myself I too much discuss» e 38s. «teach us to care and not to care / teach us to sit still»), Paolo Volponi, invece, nel «pascolo d’orrore» (v. 17) in cui è confinata la sua *Notte delle ceneri* – per evitare un completo e disarmato abbandono alla propria angoscia – non ha altra soluzione che lanciarsi in una fuga irrazionale e disperata, che poi – come emerge nella seconda e più meditativa stesura – sarà tragicamente destinata a cedere il posto all’avvento dell’oscurità e allo sgomento da essa provocato.

La terza e forse più marcata traccia testuale della lirica di Alceo all’interno del *corpus* poetico volponiano è riscontrabile nei primi due versi della seconda strofa del componimento intitolato *Seguo la rondine*, anch’esso – come già *La notte delle ceneri* – appartenente alla seconda silloge dell’autore (*L’antica moneta*).

Cantano i delfini
per me marinaio
sopra una barca quadrata
che reca grano e arancie [*sic*].

Non conosco la stella fenicia
o il senso dei venti;
il cielo mi distrae
e l’aria indugia
nelle mie tasche di fustagna.

Seguo la rondine
che farà il nido

¹³⁵ Per una contestualizzazione di questo poemetto rispetto alla restante produzione di T.S. Eliot, si leggano Sanesi (1971, 72-111), Serpieri (1973, 47-85), Singh (1985, 61-75), e Crivelli (2015, 198-218).

nel tuo cortile.

La prima strofa della poesia si apre con l'ironica ed ambigua autorappresentazione della voce narrante nei panni di un marinaio (v. 2), il quale – al contrario di Orfeo (cf. Simon. *PMG* 567), che col suo *melos* soave evocava l'emersione dei pesci¹³⁶ – naviga accompagnato dal favore del canto dei delfini (v. 1). Un'imbarcazione piuttosto singolare conduce il narratore-navigante in questa sua traversata marittima, visto che si tratta di una barca dalla forma «quadrata» (v. 3), probabilmente simile a quella di una zattera o di una chiatta, impiegata – qui come in *Io sono un cantore d'osteria*¹³⁷ – nel trasporto di un carico agricolo di «grano e arancie» (v. 4)¹³⁸. Inoltre, sulla base di un passo dello scritto intitolato *Case dell'Alta Valle del Metauro* (1991) – in cui lo scrittore fa la peculiare menzione di un prodotto tipico della prassi agricola urbinata, denominato appunto, nel lessico contadino locale, «barca del grano» (un mucchio di covoni a forma rettangolare o quadrata)¹³⁹ – si potrebbe sovrapporre all'esplicita ambientazione marinaresca appena tratteggiata un'ulteriore suggestione interpretativa. Infatti, se si considera il contesto tipicamente contadino e rurale che contraddistingue gran parte della raccolta e il fatto che la navigazione evocata nel componimento si concluda con il metaforico approdo in un cortile (v. 12), non è da scartare l'ipotesi che la raffigurazione fin qui delineata sia il frutto dell'ironica immaginazione dell'io narrante che – pur collocato all'interno dell'abituale *milieu* agreste – abbia tuttavia fantasticato di trovarsi in un avventuroso contesto marinaresco, cioè a bordo di un bastimento sul quale il trasporto del grano è affiancato ad

¹³⁶ Così Lavagnini (1937, 228) commenta il testo in questione: «Orfeo partecipa alla spedizione argonautica [...] e i pesci guizzano fuor dell'azzurro mare attratti da tanta dolcezza di canto».

¹³⁷ Cf. *Io sono un cantore d'osteria (Poesie giovanili)* vv. 21-23 «fonda è la nebbia sul fiume, / passa una barca / che non si vede» e 26-28 «sotto l'orologio della stazione / è arrivato un giovane / con un'arancia in mano».

¹³⁸ Il *topos* della barca ricorre anche in altri passi dell'*Antica moneta*, come *Cugina Volpe* v. 144 («imbarcati sopra una foglia»), *Stanze romane* v. 43 («portano l'uomo in barca»), *Compleanno* v. 12 («o galera d'immonda merce»), *Foglietto d'autunno* vv. 6s. («dove la mia barca / è una foglia di salice impigliata»), *Isole d'argilla* v. 30 («batte la scarsa vela»), *25 gennaio* v. 14 («quando una barca di fiume»). E anche nelle ultime due liriche delle *Poesie giovanili*: ovvero *Donna di Messina* (vv. 9 «arabica barca» e 19 «con la sua scarsa vela») e *Io so che le strade* (v. 17 «una barca abbandonata sulla riva»).

¹³⁹ Riguardo a questa antica pratica contadina si legga quanto riportato – in maniera documentata e ricca di dettagli – dal sito internet *La valle del Metauro* (<<http://www.lavalledelmetauro.it/contenuti/carnevale-feste-tradizioni-lavoro/scheda/7370.html>>): «verso la metà di luglio i covoni venivano trasportati sull'aia col biroccio, per costruire la bica (“barca”); la base della bica era costituita da covoni posti con le spighe rivolte all'interno, la cima era formata da covoni posti con le spighe rivolte all'esterno, in modo da ottenere due spioventi che facilitassero lo scolo della pioggia». Il lessema «bica» ricompare anche nella convulsa enumerazione di *Petra Pertusa e mista* vv. 72-74 («nella proficua / opera di esserci e di starci, in bica, / con sé e con gli altri»), pubblicata in *Con testo a fronte*.

un più esotico carico di agrumi¹⁴⁰. Un'immagine sostanzialmente identica a quella appena delineata, fra l'altro, è presente anche sia in un poemetto degli anni Sessanta (intitolato *Dalla Cava* e pubblicato in *Foglia mortale*) sia in uno del 1986 (*Il cavallo di Atene*, inserito *Nel silenzio campale*), nei quali Volponi, con una vena ancora più visionaria, raffigura prima «una barca / sul mare dell'erba» (*Dalla Cava* vv. 187s.), poi una «nave tra i campi» (*Il cavallo di Atene* v. 148). Infine, un'analogo e più contrastata pulsione ad una fuga liberatoria verso la distesa del mare emerge anche – in maniera altrettanto esplicita – nel *Giro dei debitori* vv. 80s.: «il mare da lontano mi tenta / al giuoco della fuga»¹⁴¹.

Nella seconda strofa, invece, la voce narrante opera una transizione contenutistica dal piano descrittivo e referenziale che caratterizzava la quartina precedente ad uno più soggettivo e autoreferenziale, caratteristico poi di entrambe le stanze finali. Il navigatore protagonista, connotato come già in *All'alba* vv. 13-15 e *Sei Venuto* v. 12 dai consueti abiti di fustagno (v. 9 «nelle mie tasche di fustagno»)¹⁴², confessa qui – mediante la metafora nautica della perdita della rotta (vv. 5s. «non conosco la stella fenicia / o il senso dei venti») – il proprio statico disorientamento, sul quale anche la corrente – che dovrebbe avere il compito di innescare il moto direzionato della navigazione – «indugia» (v. 8), senza essere in grado di fornirgli ulteriore supporto. Così, dunque, il marinaio – immobilizzato, come nella strofa finale di *Cugina volpe* (vv. 180s. «l'incertezza di dove andare / mi assilla»), nel suo stato mentale di smarrimento – scruta il cielo in cerca di segni, ma – interiormente diviso e bloccato da opposti orientamenti (v. 7 «il cielo mi distrae») – non è in grado di cogliervi le tradizionali indicazioni-guida tramite cui imprimere una rotta consapevole alla propria imbarcazione. Con un movimento non preventivato – per altro analogo a quello già analizzato nella *Notte delle ceneri* vv. 22-25 – nella terzina conclusiva l'io monologante riesce a trovare in maniera tanto impulsiva quanto salvifica una soluzione alla condizione di stasi delineata nella strofa precedente.

¹⁴⁰ Sulla presenza 'mediterranea' o 'esotica' dell'arancio, si confrontino – nell'*Antica moneta – L'uomo è cacciatore* vv. 99s. («mai mio nonno / vide un arancio fiorire») e *Isole d'argilla* vv. 14-16 («Calabria dove non canta / il tordo sull'ulivo / e sull'arancio la gazza»), e i due frammentari e sconnessi componimenti inediti *Io sono un cantore d'osteria* e *Quando i fiori dei morti*. Un movimento in direzione contraria, dal mare ai colli, effettuato dall'immaginazione della voce narrante (ossia dalle v. 11 «onde e il fiato dell'opaco mare» ad v. 26 «oltre i miei colli»), caratterizza il componimento *Di Porto Civitanova* di Fortini (pubblicato nella sua prima raccolta *Foglio di via*)

¹⁴¹ A questo proposito, si vedano anche *Io porto al mare* vv. 1s. («io porto al mare / queste mie ansie mattutine»), *A quest'ora* vv. 16s. («io sogno / chiari paesi marini»), *25 gennaio* vv. 3-5 («forse il solo cavallo / è il mare / che può tenermi in sella»), poesie incluse sempre nell'*Antica moneta*.

Infatti, come già avvenuto nella *Vergine* vv. 12-14 («l'innocente starna / ... / e mi indica il tuo cammino»)¹⁴³, il transito improvviso di una rondine all'orizzonte delinea per il navigatore la concreta possibilità di ripartire per una nuova meta: «seguo la rondine / che farà il nido / nel tuo cortile» (vv. 10-12). Contrariamente a quanto delineato in *O doloroso cane* vv. 10s. («non ha uccelli il cielo / né orme la spiaggia»), la scissione intima e paralizzante – a cui il marinaio, distratto dal cielo e privo del conforto razionale conferito dalla conoscenza degli astri (v. 5 «stella fenicia»), era giunto – viene quindi ricomposta in modo del tutto spontaneo e istintivo dal benefico segno augurale lasciato dalla rondine. Nella direzione da essa indicata, la navigazione può dunque riprendere il proprio corso e dirigersi alla volta di un nuovo metaforico approdo e di un nuovo misterioso incontro, il quale – come emerge nel distico finale (vv. 11s.) – avverrà nello spazio protetto di un cortile, luogo consacrato – secondo un *topos* erotico già presente nella poesia di Volponi¹⁴⁴ – alle relazioni amorose. L'idea, così, che la rondine stessa possa rappresentare un 'segno' salvifico, inviato in lontananza dall'donna amata, apparenta – pur con tono ed esito contrari – il testo in questione, e quello che segue (*Sospeso è il giorno*), al paradigma dell'auscultazione dei segnali dell'assenza, magistralmente declinato da Montale nei *Mottetti* delle *Occasioni* (1939)¹⁴⁵.

All'inizio della seconda strofa – quella deputata ad indicare, tramite la metafora nautica, l'intimo disorientamento della voce narrante – Volponi sembra dunque inserire la traduzione (vv. 5s. «non conosco ... / ... il senso dei venti») del celebre *incipit* del fr. 208a V. di Alceo (v. 1 ἀσυννέτημι τὸν ἀνέμων στάσιν), il più noto fra quelli dedicati dal poeta di Lesbo all'allegoria della nave (fr. 6, 73, 249, 306i col. II V.). In questo componimento in strofe alcaiche, che si apre appunto con «la prepotente soggettività» (Burzacchini in Degani-Burzacchini 2005, 219) della frase d'esordio pronunciata dall'io poetico (v. 1 ἀσυννέτημι, “non comprendo”), Alceo denunciava mediante la metafora del naufragio

¹⁴² Il fustagno è anche il materiale di cui sono fatti gli abiti tipici dei personaggi di estrazione contadina di Verga, autore estremamente importante nella formazione di Volponi, cf. ad es. *Nedda* 149, 173, 198; *Vita dei campi*, *Rosso Malpelo* 23 e 27, *La Lupa* 4; *Mastro Don Gesualdo* parte 4, cap. 3.5.

¹⁴³ Cf. anche *Cugina Volpe* vv. 34-38 («mia madre è ... / ... / ... / ... / e la rondine striderella»), e la 'giovanile' *Se fossi un romano* v. 3 («con l'augurio di dolci uccelli»).

¹⁴⁴ A questo proposito, si vedano gli altri passi dell'*Antica moneta*, in cui l'incontro erotico – reale o immaginato – ha luogo all'aperto, in spazi tuttavia delimitati e protetti: *L'antica moneta* vv. 15s. («ora le vergini / s'aprono negli orti»), *L.* vv. 20-23 («voltati almeno / se io non posso entrare / nell'incolto giardino / di spine e di giunchiglie»), e *Altra voce* vv. 31-34 («nel mio diletto campo / altra voce avrà / ... / la fanciulla dei bovi»).

¹⁴⁵ Come ha notato, fra gli altri, Luperini (2005, 83): «per il resto, a partire del mottetto IV sino alla fine le poesie sono distribuite in modo da legittimare quel “romanzetto autobiografico” di cui parla Montale a proposito di questa sezione (inoltre qualificata, a suo dire, dalla “tipica situazione [...] d'ogni poeta lirico che vive assediato dall'assenza-presenza di una donna lontana”)». Sul cosiddetto «motivo-attesa» all'interno dei *Mottetti*, si legga anche quanto scritto da Scaffai (2002, 97-114).

incipiente – già inclusa nel repertorio delle immagini omeriche (cf. *e.g.* *Il.* XV 381-383 e *Od.* V 327-332) – la disperata condizione vissuta dalla sua eteria forse durante la στάσις (v. 1 “insurrezione”) che portò al potere Mirsilo, lo stesso *leader* politico mitilenese la cui morte – nel sopra citato fr. 332 V. (v. 1 νῶν χρῆ μεθύσθην) – era stata accolta con grandi festeggiamenti da parte del poeta e dei suoi compagni¹⁴⁶. L’enfatica dichiarazione – con la quale l’io parlante esordiva asserendo la propria difficoltà ad orientarsi nel mezzo del fortunale – che secondo Gentili (2006, 299) indicava, fuor di metafora, «che due fazioni armate assaltano la città e Alceo e i suoi sono accerchiati, senza via d’uscita», era seguita sempre nella prima strofe da una emblematica raffigurazione della furia delle onde che, accanendosi contro lo scafo della “nera nave”, portavano l’imbarcazione alla deriva in mare aperto (vv. 2-5). Il carne proseguiva poi con una dettagliata descrizione delle componenti della nave (vv. 6-13), nel loro «sfasciarsi sotto l’impeto della tempesta, a simboleggiare il difficile momento attraversato dall’eteria» (Lentini 2001, 170), per concludersi infine, nelle ultime e lacunose strofe, con alcuni riferimenti al “carico distrutto” (v. 14) e ad un’ipotizzabile ma difficoltosa salvezza dell’io poetico (vv. 13s.).

Di questo fortunatissimo componimento allegorico-politico (ripreso ad es. da Theogn. 667-682, Aesch. *Th.* 62-68 e 208-210, e Hor. *Carm.* I 14 fra gli antichi, e da Dante *Pg.* VI 76-78, Petr. *RVF* 189, e Carducci *Juvenilia* III 1 nella tradizione italiana), Volponi si limita dunque soltanto al reimpiego del verso incipitario, che – pur con lievissimi scarti lessicali – viene adattato all’economia interna del componimento in questione¹⁴⁷. Dal punto di vista traduttivo l’autore si mantiene piuttosto letterale, sia rispetto all’indicativo presente lesbico ἀσυννέτημι (v. 5 «non conosco») – in maniera semanticamente affine a Romagnoli (1932b, 73: «non so») – sia rispetto al genitivo plurale τῶν ἀνέμων (v. 6 «dei venti») ¹⁴⁸. Per quanto riguarda il polisemico sostantivo στάσις¹⁴⁹, invece, Volponi propende per una resa che – pur sostanzialmente fedele al significato primario (‘direzione’) del termine – perde tuttavia la sua metaforica valenza politica (‘insurrezione’) e presenta

¹⁴⁶ Circa l’interpretazione complessiva di Alc. fr. 208a V., si vedano Taccone 1904, 91s.; Lavagnini 1937, 156s.; Del Grande 1959, 151s.; Marzullo 1975, 27-38; Bonanno 1976, 179-197; Della Corte 1990, 135-138; De Martino-Vox 1996, 1260-1267; Liberman 1999, 86-89; Lentini 2001, 159-170; Vetta 2002, 13-27; Degani-Burzacchini 2005, 217-222; Gentili 2006, 292-316; Gentili-Catenacci 2007, 173-176; Neri 2011, 225-227.

¹⁴⁷ Anche se il verbo ἀσυννέτημι è più propriamente legato all’area semantica della comprensione che non a quella della conoscenza. Cf. Frisk, *GEW* 714s.; Chantraine, *DELG* 458s.; Beekes, *EDG* 581s.

¹⁴⁸ Volponi poteva leggere il frammento in questione in Taccone 1904, 91s.; Fraccaroli 1913, 177; Cammelli 1924, 130s.; Romagnoli 1932b, 73; Lavagnini 1937, 156s.; Cessi 1948, 151; Perrotta-Gentili 1948, 198s.

una connotazione lessicale iperonimica e passibile di una duplice interpretazione¹⁵⁰. La non conoscenza del «senso dei venti» (v. 6), infatti, potrebbe essere in questo caso riferita sia al momentaneo e incidentale smarrimento della rotta di navigazione (in maniera appunto simile ad Alceo) – al quale, come già detto, sopperirà poi la rondine con il suo improvviso passaggio – sia ad un’ampia e iterata condizione di amnesia, o spaesamento, dell’io poetante, a cui sembra essere precluso il significato profondo degli elementi della realtà esteriore, come ad esempio il vento (v. 6 «il senso dei venti») e la stella polare (v. 5 «stella fenicia»). Sarebbe, quindi, la coscienza di questo vuoto di significati a costringere la voce narrante ad affidarsi in maniera precaria e istintiva all’intervento altrui.

Con questa operazione Volponi mira dunque – una volta privata la confessione di Alceo di ogni drammatico riferimento alla condizione politica – ad una sua sottile e raffinata decontestualizzazione, adattandola cioè al tono più leggero e meno allarmante della propria intima allegoria. Infatti, in una strofa che fin dal primo verso – tramite la menzione della stella polare secondo la sua denominazione ellenica (v. 5 «stella fenicia») – intende richiamare la grande tradizione nautica dei Greci, l’autore dell’*Antica moneta* si serve ancora una volta dei *verba* di Alceo, per connotare – tramite l’umorismo generato dalla desublimazione dell’enfasi drammatica di ἀσυννέτημι ... στάσις (v. 1) – la metaforica espressione del proprio spaesamento. A differenza del natante di Alceo, eroicamente preso di mira dalle onde, quella di Volponi – più simile alla «timida barca» di Ungaretti (*Attrito* v. 5)¹⁵¹, o alla *Barca* in attesa del soffio ove le «navi inclinano il fianco / e l’ansia dei naviganti a strane cose» di Luzi (*Immensità dell’attimo* vv. 14s.) – è dunque l’allegorica imbarcazione di un marinaio disorientato e sprovvisto, il quale, lungi dal comprendere il linguaggio universale degli astri e delle correnti, si limita semplicemente all’umile ricerca di una presenza benevola che possa venire in suo soccorso.

¹⁴⁹ Così Neri (2011, 226) sintetizza il duplice valore semantico assunto dal vocabolo in questione: στάσις «in meteorologia designa un “assetto” e una “direzione” [...] e in politica un’“insurrezione” e una “discordia” civile».

¹⁵⁰ Molto differenti appaiono le versioni dei traduttori precedenti: Fraccaroli (1913, 177: «ah! sento l’ira dei venti irrompere»); Cammelli (1924, 131: «stupeo ventorum (ad impetum)»), Romagnoli (1932b, 73: «come dei venti spira la furia / non so»); Cessi (1948, 151s.: «non capisco ... la furia»).

¹⁵¹ Espressione utilizzata nella prima edizione del *Porto Sepolto* (1916), poi trasformata in «misera barca» in quella definitiva dell’*Allegria* (1942). Il tema dello spaesamento e della solitudine marina è rappresentato anche in due componimenti di Attilio Bertolucci: quali *Solitudine* (vv. 1-3 «io sono solo / il fiume è grande e canta. / Chi c’è di là?») e vv. 8-13 «non una barca / solca i flutti grigi / che come giganti placati / passano davanti ai miei occhi / cantando. / Nessuno») presente nella prima raccolta *Sirio* del 1929, e *Amore* (vv. 6-8 «oh lontana, lontana, in questa notte, / come una nave con le sue vele / nel mare scuro...») pubblicato in *Fuochi in novembre* del 1934.

Vi è infine un'ultima possibile traccia della presenza di Alceo nell'*Antica moneta*. Una traccia, però, che possiede legami testuali più sottili e rarefatti rispetto ai tre riscontri precedentemente evidenziati, ma che proprio in virtù di essi assume un peculiare interesse, come destinazione conclusiva del percorso fin qui delineato. Si tratta ancora volta di un *incipit* – quello ben noto del fr. 346 V.¹⁵² – ridotto, e riscritto in chiave antitetica, nel verso d'esordio della poesia *Sospeso è il giorno* (v. 1 «sospeso è il giorno»). Questo componimento, in sintesi, descrive, attraverso una serie di inquietanti dettagli ambientali (v. 2 «alta la luna», 3s. «l'occhio dei puledri / riempie le valli», 9s. «già stridono le colline / e s'agitano»), una condizione di attesa che – nella percezione oppressa della voce narrante – prelude al minaccioso ritorno di uomini riemersi da un'«antica sepoltura»¹⁵³. Se in questa poesia l'io poetante appare interamente proteso nell'evocazione dei segni che alimentano il suo sentimento d'angoscia, proprio nel verso iniziale – che rappresenta appunto il primo di questi segnali – Volponi sembra riscrivere, con finalità profondamente antitetiche, la famosa formula di Alceo, δάκτυλος ἄμέρα (v. 1, “un dito è il giorno”). Queste parole, anticipatrici del *carpe diem* oraziano (*Carm.* I 11,8), erano quelle con cui Alceo – interrompendo l'attesa delle lucerne (v. 1 τί τὰ λύχν' ὀμμένομεν;) – invitava ufficialmente i propri commensali a dare inizio al simposio (v. 1 πόνωμεν)¹⁵⁴. Nel trasformare l'icastico sostantivo δάκτυλος (v. 1, ‘dito’), emblema della minuta brevità del tempo¹⁵⁵, nell'aggettivo «sospeso» (v. 1), Volponi – sfruttando la possibile reminiscenza poetica del lettore – cerca dunque di acuire per forza di contrasto il profondo ed incombente senso di attesa che poi evocherà nel prosieguito della poesia. Ancora una volta, quindi, l'*incipit* di un'ode di Alceo (o come in questo caso una sua determinata porzione) fornisce al poeta dell'*Antica moneta* – forte della propria familiarità con la lirica greca – lo spunto per

¹⁵² Volponi poteva aver letto questa famosissima poesia in Taccone (1904, 98), Fraccaroli (1913, 182), Cammelli (1924, 136s.), Romagnoli (1932b, 131s.), Lavagnini (1937, 164s.), Quasimodo (1940, 91) Valgimigli (1942, 83), Cessi (1948, 161).

¹⁵³ Il tema oscuro della «presenza viva dei morti» (Giuliani 2004/2005, 26), che minaccia la tenuta psichica dell'io poetico, è affrontato per esteso anche nel *Ramarro* in *Ho sentito lo spaventevole* (v. 2 «dialogo dei morti»), e nell'*Antica moneta* in *Altre strade* (v. 23 «quando affioreranno i cimiteri»).

¹⁵⁴ Per un'analisi esaustiva del *carpe diem* in questione, si vedano Taccone (1904, 98), Lavagnini (1937, 164s.), Del Grande (1959, 158), De Martino-Vox (1996, 1317-1321), Liberman (1999, 149), Degani-Burzacchini (2005, 231-233), Neri (2011, 231s.).

¹⁵⁵ La brevità qui evocata può essere interpretata – sulla base di quanto ipotizzato dagli studiosi citati nella nota precedente – sia in chiave pragmatico-simplesimiale con riferimento al poco tempo rimasto prima dell'avvento della sera (momento tradizionalmente dedicato al simposio), sia in chiave astratta e sapienziale con riferimento alla corta durata della vita umana.

instaurare un ricercato dialogo intertestuale, in grado di aumentare – oltre allo spessore poetico – anche la gamma potenziale dei significati assunti dai suoi versi¹⁵⁶.

Per riassumere quanto osservato in precedenza, dunque, si può dire che nel decennio compreso fra la pubblicazione del *Ramarro* e quella dell'*Antica moneta* (1945-1955) Paolo Volponi sia un autore esordiente, e cioè principalmente proteso – attraverso le sue prime e pur già interessanti sperimentazioni – verso la ricerca di una propria statura poetica. Inoltre, secondo quanto da lui stesso dichiarato – in questo necessario periodo di formazione – egli si dedica alla rilettura di quella che era stata una delle sue più grandi passioni scolastiche, ossia la lirica greca, e in essa riscontra – come già avvenuto in età liceale – una profonda affinità d'ispirazione con la sua, nascente, scrittura poetica. È questa, quindi, una fase di innegabile svolta all'interno del suo *iter* poetico, vale a dire il periodo in cui le numerose e provvisorie bozze dei primi componimenti cominciano ad assumere – nella loro ipotetica destinazione editoriale – una 'forma' coesa e sempre più definita. Il ruolo rivestito dalla lirica greca – in particolare da quella di Alceo – all'interno di queste dinamiche è dunque, come puntualmente illustrato nei precedenti paragrafi, ampio e diversificato. Esso parte, cioè, da un'imprescindibile funzione generativa e ispiratrice dell'immaginario poetico, su cui si è riflettuto nel capitolo *I lirici greci nella costruzione dello spazio poetico dell'autore*, per poi arrivare a quella altrettanto nevralgica e preziosa – affrontata nel corso di questa stessa sezione – di sussidio incipitario o di strumento di misura dell'intensità e dello spessore letterario di ciascun verso (cf. *Giunto*, *Seguo la rondine*, e *Sospeso è il giorno*). Tuttavia, al termine di questo primo *excursus*, l'interpretazione del 'sistema' di citazioni allusive ad Alceo può essere ulteriormente ampliata, alla luce di una lettura che inglobi *in toto* il lungo e sfaccettato rapporto tra Volponi e la poesia greca, fino a qui delineato. Infatti, al di là delle varie funzioni assunte dai singoli riferimenti ai versi greci, tramite questo *iter* di allusioni poetiche Volponi sembra anche voler manifestare – con un'operazione che raggiunge il suo apice nell'*Antica moneta* – la propria grande e fino a questo momento mai dichiarata riconoscenza di autore nei riguardi della lirica greca¹⁵⁷. Come dimostrato nei paragrafi precedenti, infatti,

¹⁵⁶ Su questo effetto, è bene menzionare, quanto osservato da G.B. Conte (1974, 51) nel suo fondamentale scritto, *Memoria dei poeti e sistema letterario*: «l'ordito verbale, in un certo senso, si intesse a doppio filo per aggiungere al suo significato esplicito e letterale (il 'contenuto' del poema) un potere supplementare di connotazione che l'arricchisce di significati secondi».

¹⁵⁷ Le fonti utilizzate nei precedenti capitoli per delineare le varie tappe del rapporto tra Volponi e i lirici greci, infatti, sono tutte successive alla metà degli anni Settanta, al periodo cioè in cui – a séguito della pubblicazione

l'inserimento di queste citazioni allusive diventa, nel tempo, un'azione sempre più consapevole ed elaborata, un'esigenza che porta il poeta ad intervenire anche sulle varie redazioni dei suoi testi (cf. *Sei venuto* e *Giunto*) e a modificarle nel tentativo di rafforzare e rendere più marcata la consonanza lessicale con i versi dei suoi modelli ellenici. Se si tiene conto, quindi, anche di questa progressiva intensificazione, si osserva come Volponi abbia voluto suggerire – in modo certamente enigmatico ma sempre più percettibile e consapevole – il proprio profondo legame testuale con i lirici. Un legame che – oltre ai numerosi spunti tematici offerti dalla poesia greca – raggiunge così una dimensione di reciprocità più equa, in virtù della quale l'autore riconosce e contrassegna – tramite un'appropriazione mai completamente dissimulata – il proprio debito nei confronti dei poeti ellenici.

Per concludere *en poète* questa prima disamina, è dunque possibile citare i versi finali di una delle poesie meglio riuscite e più complesse dell'*Antica moneta*, la quale – sulla base di quanto appena asserito – si presta qui, in maniera suggestiva e icastica, a compendiare iperbolicamente il senso di questa velata restituzione alla lirica greca del debito poetico contratto con essa a partire dagli anni del liceo: «giacché io tendo / come un seme ad interrarmi / a sdebitarmi intero» (*Il giro dei debitori* 157-159).

della *Grecia: una misura interiore* (1976) – i contributi auto-esegetici dell'autore diventano più abbondanti e frequenti.

1.5 Il *topos* dell'«ultima mela»: Sapph. fr. 105a V. all'interno dell'*Antica moneta*

Anche la poesia di Saffo – figura che come si vedrà in séguito ricompare accanto a quella di Alceo in un componimento a carattere memorialistico di *Foglia Mortale* (*Canzonetta con rime e rimorsi* vv. 55s.) – riveste un ruolo non trascurabile all'interno del secondo libro di poesia di Volponi. Tuttavia, prima di dare inizio a questo secondo itinerario, dedicato all'altra 'corona' della poesia eolica, è opportuno menzionare due autori contemporanei a Volponi ed estremamente influenti nel dibattito culturale del suo tempo, i quali già durante il ventennio che precede la pubblicazione del *Ramarro* (1948) manifestarono – tramite la forma della 'traduzione-appropriazione' – un peculiare interesse nei confronti della versificazione saffica e dell'immaginario poetico da essa veicolato.

Il primo di questi è Cesare Pavese, il quale, spinto dai suoi numerosi approfondimenti antropologici sul mito e sulle civiltà antiche¹⁵⁸, sviluppò un rapporto pluridecennale di lettura, traduzione, e riscrittura dei frammenti della poetessa di Lesbo¹⁵⁹. Già a partire dagli anni universitari (1927-1929), infatti, Pavese si era dedicato alla traduzione in una forma 'privata' e attualmente non reperibile di due liriche di Saffo, da lui intitolate *Desiderio* e *Unisono*. Inoltre, come messo in luce da Cavallini (2013, 151-153), l'eco di alcuni versi tradotti dai fr. 31 e 48 V. sembra riemergere nella strofa iniziale di una poesia, *Il desiderio mi brucia* (in *Poesie*)¹⁶⁰, che l'autore piemontese scrisse sempre in quella medesima fase storica. Anche Pavese, dunque, agli albori della sua produzione poetica reimpiegò – in una maniera non troppo difforme rispetto a quanto poi avrebbe fatto Volponi – parte del dettato della poetessa di Ereso mediante quello che ancora Cavallini (2013, 153) ha definito uno «sperimentalismo 'moderno'», traducendo cioè «il saffico tormento in “vertigine” e “capogiro”, in “frantumi di cristallo”» capaci di evocare «il disagio del giovane innamorato, perso nelle inebrianti 'luci della città'». Successivamente, negli anni del confino politico a Brancaleone (1935-1936), il 'confronto privato' dell'autore di *Lavorare stanca* con il testo della poetessa greca diede ulteriore esito – come

¹⁵⁸ Il lungo percorso bibliografico di Pavese all'interno della disciplina antropologica ed etnografica si coglie nel rendiconto critico che egli stesso ne ha fatto, con annotazioni puntuali e continuità diacronica, nel *Mestiere di vivere* (1935-1950). A proposito della componente editoriale del lavoro condotto da Pavese sulla saggistica di argomento antropologico nella Collana Viola dell'Einaudi, si legga il volume di Ferretti (2017).

¹⁵⁹ I dati inerenti alle varie fasi del rapporto Saffo-Pavese sono desunti da Fornaro 1991, 158-161; Dughera 1992, 13-37; Bàrberi Squarotti 2014, 66-77; Cavallini 2013, 151-163; 2014a, 167-173; 2014c, 101-118; Neri in Neri-Cinti 2017, CXXVII.

¹⁶⁰ Cf. *Il desiderio mi brucia* 4-6 «il desiderio mi brucia / ed impera ardente e solo / nel mio cuore e nel mio cervello» e 15-20 «e questa vertigine insolita? / È quella che provo quando La vedo. / Tutto pare uno strano

attestato dalla pubblicazione dei *Quaderni di traduzione dal greco* (cf. Dughera 1992) e delle *Lettere (1926-1950)* – mediante la versione, questa volta realizzata in più stesure, dei fr. 94 e 168B V. Interessante – in quanto rappresentativa dei criteri che determinarono l'intero percorso di appropriazione pavesiana dell'opera di Saffo – è la scelta di insistere con il fr. 94 V., incentrato sul tema del distacco amoroso, un'esperienza cioè che lo stesso scrittore – come emerge con grande frequenza nelle note del *Mestiere di vivere*¹⁶¹ – aveva vissuto in prima persona nei difficili anni del confino calabrese¹⁶². Infine, similmente a quanto osservato circa l'eco dei fr. 31 e 48 V., anche il lavoro di traduzione condotto sul fr. 168B,3s. V. sembra presentare una suggestiva, quanto sottile, risonanza testuale nel componimento *Paternità* (vv. 15s. «dentro il letto una donna, che farebbe l'amore / se non fosse lei sola»), pubblicato nella raccolta d'esordio *Lavorare stanca* (1936).

Tuttavia, l'elemento più rilevante del legame poetico fra Saffo e Pavese si trova, in realtà, nei *Dialoghi con Leucò* (1947), l'opera in cui – dopo una lunga fase di approfondimento critico e di preparazione – l'autore tentò di estrinsecare globalmente la propria peculiare rielaborazione dell'universo filosofico-culturale greco. Si tratta del dialogo intitolato *Schiuma d'onda*, nel corso del quale la stessa Saffo – sopravvissuta appunto sotto forma di «schiuma» al tragico tuffo dalla rupe di Leucade – interroga la ninfa Britomarti su temi tradizionalmente a lei cari, quali il desiderio d'amore e il controverso rapporto che, in virtù di esso, si genera tra felicità ed inquietudine. La dea marina – interrogata come portatrice di un sapere remoto, quasi siderale – offre ai quesiti della poetessa (*Dialoghi con Leucò* 48 «che cos'è un desiderio che cede?») la propria sentenziosa risposta, manifestandola con la solennità di un *medium* oracolare («sorridere è vivere come un'onda o una foglia, accettando la sorte. È morire a una forma e rinascere a un'altra. È accettare, accettare sé stesse e il destino»). In questi temi, e in particolare nella loro intonazione sapienziale, emerge – dal punto di vista filosofico-esistenziale – una forte affinità con alcune riflessioni conclusive espresse, pur entro una diversa ambientazione storica, dallo stesso Volponi all'interno dei due importanti poemetti dell'*Antica moneta*:

capogiro di febbre / pieno di tanti frantumi di cristallo / che scintillano e tintinnano / tintinnano, tintinnano e scintillano...».

¹⁶¹ A questo proposito, si leggano almeno gli appunti datati 10.04.1936, 26.04.1936, 28.04.1936, 3.08.1937, 25.11.1937, 5.12.1937, 30.12.1937, 3.01.1938, 17.01.1938, 26.03.1938 (in Pavese 2000).

¹⁶² Sulle due traduzioni si tenga presente quanto scritto da Cavallini (2013, 159): «rimane comunque significativo il fatto che lo scrittore abbia preso in particolare considerazione, oltre al frammento della solitudine notturna (fr. 168b V.), proprio questo carme, in cui il dolore per l'abbandono è abbinato al motivo del desiderio di morte che, sebbene in Saffo ritualizzato e in qualche modo convenzionale, è tuttavia facilmente associabile al racconto tradizionale secondo cui la poetessa sarebbe stata suicida per amore».

quali *Cugina volpe* (vv. 117s. «nuovo ogni momento / simile alle numerose razze di serpenti», 126s. «per loro morire / è l'ultima forma») e *L'uomo è cacciatore* (vv. 162-164 «mio occhio, / nel tuo feroce dominio / accetta dunque ogni giorno»). Tornando invece al rapporto testuale Saffo-Pavese, la libera e creativa traduzione di alcuni versi presi dai fr. 47, 48 e 130 V.¹⁶³ torna, infine, anche in uno dei passi più suggestivi di *Schiuma d'onda*, passo nel quale – tramite la mediazione della versione latina curata da Cammelli (1932/1933) – il dettato della poetessa funge, ancora una volta, da preteso elettivo per estrinsecare la personale visione di Pavese circa il tema «Eros/Desiderio»: sempre declinato, cioè, secondo i connotati saffici di «violento e implacabile», ma anche, più entro la tradizionale diagnosi pavesiana, «ingannevole e strisciante» (Cavallini 2013, 160)¹⁶⁴.

Il secondo autore, invece, è Pier Paolo Pasolini, il quale – come verrà ampiamente illustrato nei capitoli successivi – rappresentò all'altezza degli anni Cinquanta e Sessanta una vera e propria guida intellettuale per il giovane Volponi. Ebbene, nel caso di Pasolini, sono sostanzialmente due i momenti più significativi d'incontro testuale fra la sua produzione poetica e quella di Saffo. Il più rilevante ebbe luogo nel triennio compreso fra il 1945 e il 1947, quando lo scrittore, allora poco più che ventenne, tradusse nella «lingua della madre» (Santato 2012, 43) – cioè una peculiare versione di *Kunstsprache* romanza, basata principalmente sul dialetto friulano parlato nei dintorni di Casarsa (PN) – quattro frammenti della poetessa di Lesbo (fr. 31, 95, 140, 168B V.)¹⁶⁵. Nella medesima e singolare lingua d'arte, del resto, l'autore aveva già composto in quegli stessi anni sia le sue prime due raccolte di liriche dialettali, *Poesia a Casarsa* (1942) e *Dov'è la mia patria* (1949), sia una nutrita serie di traduzioni di autori antichi (Saffo e Virgilio) e contemporanei (ad es. Ungaretti, García Lorca, Eliot), con l'intento 'politico-letterario' di conferire un'inedita dignità formale all'idioma friulano e, con esso, alla novità espressiva rappresentata dalla sua poesia in dialetto¹⁶⁶. In questa fase del suo percorso intellettuale, infatti, il dialetto, così come la lingua greca antica, rappresentavano per lui – in virtù della

¹⁶³ Cf. *Dialoghi con Leucò* 48 «non sono mai stata felice, Britomarti. Il desiderio non è canto. Il desiderio schianta e brucia, come il serpente, come il vento».

¹⁶⁴ Infine, un'ultima riflessione – che sembrerebbe seguire una direzione opposta rispetto al *trend* di appropriazione solidale che aveva caratterizzato le prove precedenti – è riscontrabile nel *Mestiere di vivere* (10.11.1943), dove Saffo viene menzionata – insieme alla Murasaki e a Madame Lafayette – come esemplare prototipico di donna 'senza storia'.

¹⁶⁵ Del fr. 168B V., inoltre, come reso noto da Condello (2007, 35 n. 6), esiste anche un'inedita versione in prosa. La scelta dei testi coincide fra l'altro – per quanto riguarda i fr. 31, 45 e 168B V. – con quelli tradotti in età giovanile e nel periodo del confino da Cesare Pavese.

loro distanza ‘storica’ tanto dalla lingua d’uso, quanto da quella ‘abusata’ della tradizione letteraria¹⁶⁷ – lo strumento espressivo più idoneo e depurato per «agganciare il mondo» (Bazzocchi 2014, 20s.) attraverso una pronuncia diversa, per instaurare cioè – con una enorme libertà espressiva – un primo, straniante, confronto poetico con le forme ‘altre’ del mondo circostante.

Riguardo allo stile traduttivo delle quattro versioni saffiche si può fare ricorso al noto criterio teorizzato da Fortini (1976, 335) a proposito dell’*ars vertendi* tipica degli ermetici («ridurre il diverso al già posseduto»), il quale nel caso dell’operazione condotta da Pasolini può essere qui sintetizzato, in maniera abbastanza eloquente, con la formula «bisogno di ricostruire, non di tradurre», coniata dall’autore stesso per la *Presentazione dell’ultimo “Stroligut”* (1946)¹⁶⁸. Sulla base di questo principio di traduzione come ‘ricostruzione’, quindi, Pasolini – che proprio in quegli anni aveva vissuto la propria «breve esperienza ermetizzante» (Santato 2012, 63) – impostò la sua creativa traduzione dei *Framents da Safo*, servendosi fra l’altro del massiccio supporto bibliografico dei *Lirici* di Quasimodo (cf. Condello 2007, 28-33). Come osservato da Santato (2012, 69), in questa peculiare iniziativa, l’autore agiva sotto l’influsso di una profonda «ossessione proiettiva», mirata a sovrapporre – con una mai celata attitudine nostalgica – ai tratti salienti dello stile della poetessa greca quelli della sua ben connotata scrittura poetica (ispirazione simbolista e idioma dialettale). Infatti, ha scritto in ultima istanza Condello (2007, 28), già la coincidenza fra gli argomenti caratteristici dei frammenti in questione «con alcuni nuclei tematici (la “solitudine” e il “desiderio di morte”) o tematico-formali (la “sovrapposizione fra immagine di morte e immagini naturali”) sviluppati nelle poesie coeve di Pasolini» sembra fornire, a prima vista, un’ineludibile conferma di tale propensione caratteristica del poeta-traduttore¹⁶⁹. Inoltre, delle coeve poesie dialettali, le traduzioni greco-friulano emulano anche i principali elementi formali, ossia le varie soluzioni metrico-prosodiche

¹⁶⁶ Sulla produzione friulana di Pasolini, cf. Curi 1965, 57-61; Arveda 1998, XIII-XVI; Santato 2012, 41-106; Bazzocchi 2014, 19-27; De Cilia 2014, 41-52.

¹⁶⁷ Così Pasolini (1999, 193-198) in *I nomi o il grido della rana greca*: «le parole sono dunque metafore naturali. E consistono in un portare al di là. Infatti da una parte c’è la natura inconoscibile delle cose, dall’altra la nostra, e le parole aprono il rapporto incredibile fra i due mondi: portano le cose al di là della loro dura esistenza, le portano in noi».

¹⁶⁸ Ora consultabile in *Saggi sulla letteratura e sull’arte* (Pasolini 1999, 164).

¹⁶⁹ Le informazioni inerenti ai *Framents da Safo* sono prese da Fusillo (1996, 243-245) e da Condello (2007, 23-40). Le quattro traduzioni sono ora pubblicate in *Tutte le poesie* (Pasolini 2003, 1328-1331).

(cf. Brugnolo 1983, 21-65)¹⁷⁰ e l'uso generalizzato dell'idioletto 'materno', che allora – come già scritto – rappresentava per Pasolini (1970, 8) la straordinaria e irripetibile scoperta di una lingua «pura per la poesia». Per questa ragione, oltre che per le affinità tematico-formali sopra menzionate, le versioni friulane di Saffo si dimostrano sia nell'ispirazione, che nella risultante poetica, particolarmente simili ai coevi componimenti casarsesi. Anche nelle traduzioni dal dialetto lesbico della poetessa, dunque, si manifesta in maniera sostanzialmente invariata quell'esigenza di fissazione estetizzante e liricamente chiusa del proprio immaginario poetico, che costituisce uno dei tratti distintivi più rilevanti e caratteristici delle prime prove in versi di Pasolini¹⁷¹.

In contemporanea a quanto delineato sopra, la parola e la figura simbolica di Saffo compaiono anche nella prima raccolta in lingua italiana dell'autore, intitolata *Poesie* (1945). Essa si apre infatti con la dedica «a mio fratello», accompagnata dalla citazione traslitterata dell'*incipit* del fr. 94 V. (*tethnàken d'adòlos thèlo*). Tale verso di Saffo – tradotto anche da Pavese e oggetto poi di una citazione allusiva da parte di Volponi – che esprimeva con grande enfasi il dolore di un distacco affettivo, nel caso in questione era indirizzato a Guido Pasolini, fratello minore di Pier Paolo, morto tragicamente, proprio all'altezza del 1945, nell'eccidio intra-partigiano di Porzus¹⁷². La disperazione, ivi emblemizzata nel verso di Saffo, viene poi ripresa e addirittura superata nell'ottavo componimento della raccolta, leopardianamente intitolato *Un canto di Saffo*. In questa lirica, la voce narrante – persa in uno spazio apparentemente bucolico (v. 2 «dal sereno alla terra e ai prati d'oro») e abbandonata all'ascolto di un canto lontano (vv. 9s. «come la curva voce di un insetto / spersa presto nei sogni del meriggio») – confessa alla poetessa greca il proprio lacerante stato di crisi (vv. 11s. «non so più di che lacrime ho bagnato / quest'erba»), generato dall'angosciante confronto con l'esperienza della morte (vv. 15s. «per te sento la morte in ogni attimo / che m'abbandona»). Tuttavia, nonostante la forte affinità di temi che Pasolini allora riscontrava nei versi di Saffo – tanto da tradurla nel

¹⁷⁰ Cf. Brugnolo 1983, 39: «a un'eccezionale varietà di forme e di schemi fa dunque sempre riscontro in Pasolini, una rigorosa, e tipologicamente unitaria, 'disciplina' metrica [...], tutta volta non certo alla riesumazione di viete forme chiuse (...), bensì al recupero dello spirito che tali forme, di volta in volta, e sempre in modi differenti, ha determinato».

¹⁷¹ A tale riguardo, si legga quanto scritto da Pasolini su «Il Stroligut» del 2.04.1946 (ora in Santato 2012, 46): «per noi ormai lo scrivere in friulano è un fortunato mezzo per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'Ottocento hanno tanto ricercato (e anche il nostro Pascoli, per quanto disordinatamente) cioè una "melodia infinita", o il momento poetico in cui ci è concessa un'evasione estetica in quell'infinito che si estende vicino a noi».

¹⁷² Cf. Naldini 1989, 87-98; Siciliano 2005, 95-113; Santato 2012, 86-94.

‘suo’ friulano e da riutilizzarne l’*incipit* del fr. 94 V. in apertura della suddetta raccolta – in questa lirica la presenza solidale della poetessa appare ormai prossima ad esaurire la propria funzione. Questa volta, infatti, davanti allo sconvolgimento causato dal confronto con l’*imago mortis*, il canto di Saffo – così come il complesso di raffigurazioni simboliche di cui è corredata la poesia – non riesce ad offrire realmente la propria mediazione benefico-consolatoria. La voce della poetessa si perde cioè «nei mille anni che sovrastano» (vv. 17s.) e il suo canto diviene così un «inutile conforto» (v. 20) per l’io poetico, il quale – comprendendo fino in fondo la condizione di isolamento in cui è confinato – si lascia andare ad un lamento disperato.

Anche Paolo Volponi, con una propensione non dissimile, ma indipendente, rispetto ai due scrittori appena considerati, si appropria a suo modo di una celeberrima immagine saffica, quella della mela scartata dai raccoglitori (fr. 105a V.), e la riscrive in maniera sottile e allusiva in due suoi distinti componimenti, pubblicati entrambi nell’*Antica moneta*¹⁷³.

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρω ἐπ’ ὕσδῳ
 ἄκρον ἐπ’ ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπῃες
 οὐ μὲν ἐκλελάθοντ’, ἀλλ’ οὐκ ἐδύναντ’ ἐπίκεσθαι

Il frammento che dovrebbe aver ispirato le due ‘riscritture’ di Volponi è un epitalamio in esametri dattilici, composto da Saffo in onore di una sposa tardivamente giunta alle nozze, la quale – secondo una codificata simbologia erotico-nuziale (cf. Neri in Neri-Cinti 2017, 374) – veniva assimilata ad una mela cotogna (v. 1 τὸ γλυκύμαλον)¹⁷⁴. Nei primi due versi la poesia descrive con tono bonariamente scherzoso la mela che – pur nel suo intenso rosseggiare (v.1 ἐρεύθεται) in cima al più alto dei rami (vv. 1s. ἄκρω ἐπ’ ὕσδῳ / ἄκρον ἐπ’ ἀκροτάτῳ) – è stata tuttavia dimenticata, o scientemente trascurata, dai raccoglitori di frutta (v. 2 λελάθοντο δὲ μαλοδρόπῃες). Nel verso successivo, invece, la voce narrante corregge la propria ironica affermazione: la mela, così vivacemente rossa ed isolata, non era certo stata oggetto di trascuratezza (v. 3 οὐ μὲν ἐκλελάθοντο), al contrario

¹⁷³ Volponi poteva aver letto questo frammento, oltre che in Lavagnini (1937, 147s.), Quasimodo (1940, 67), e Perrotta-Gentili (1948, 171s.), anche in Fraccaroli (1913, 220) Cammelli (1924, 156s.), Romagnoli (1933, 299), Valgimigli (1942, 27), Cessi (1948, 145).

¹⁷⁴ Circa le possibili interpretazioni del carme, si vedano ad es. Smyth 1900, 248s.; Lavagnini 1937, 147s.; Gomme 1957, 255-266; Bowra 1973, 316s.; Harris 1986, 112-118; Griffith 1989, 55-61; Mason 2004, 243-253; Neri in Neri-Cinti 2017, 373-375.

erano stati proprio i raccoglitori che – in virtù della sua inaccessibile altezza – non avevano potuto in alcun modo raggiungerla (v. 3 ἄλλ’ οὐκ ἐδύναντ’ ἐπίκεσθαι). Con questo secondo *statement*, lo scherzo dei versi iniziali mutava sapientemente in un encomio, e la melaspoda – solo apparentemente dimenticata dai suoi pretendenti – si rivelava, così, come un frutto nuziale assai prezioso e difficile da ottenere.

L’immagine del «frutto più alto» – metaforicamente ripreso, da Volponi, in chiave erotica – parrebbe manifestarsi per la prima volta in un componimento – uscito nel giugno del 1953 su «Paragone-Letteratura» 42 – dal titolo *Porgimi, Amore*: una delle poesie volponiane in cui il rapporto fra l’io lirico e l’ambiente naturale si rivela più reciproco ed effusivo. Le prime due strofe della lirica, che comincia con una possibile eco dell’*incipit* montaliano «portami il girasole» (*Portami il girasole* 1)¹⁷⁵, sembrano riprodurre lo schema invocativo-iterativo di una preghiera, v. 1 «porgimi amore». Mediante questa mite e conciliante invocazione, l’io poetico richiede alla propria amata – una sorta di giovane divinità della natura¹⁷⁶ – di offrirgli, una dopo l’altra, alcune delle sue più delicate e ambivalenti primizie, le quali se da un lato sembrano indicare un desiderio di rifugio (come i vv. 2 «ramo fiorito», 3-6 «la menta mattutina» su cui «ripara l’allodola ferita», o 7s. «l’azzurro ginepro degli altipiani / prossimi alla marina»), dall’altro mantengono un residuo di misteriosa e sfuggente estraneità (cf. vv. 9s. «pietra / in bilico sul fiume», 11s. «la perduta foglia di salice / sull’acqua», e 13s. «l’alga tenebrosa / dove un pesce invisibile respira»)¹⁷⁷. Nella terza strofa, anche essa strutturata – con versi rapidi e brevi – sul modulo conativo dell’invocazione, si inserisce l’ipotetica allusione al frammento di Saffo:

Amore, amore
porgimi del tuo albero

¹⁷⁵ Oltre ad una generica affinità di contesto – anche la poesia di Montale è improntata sulla richiesta ad un ‘tu’ indefinito di ricevere una primizia naturale (v. 1 «il girasole») da trapiantare nel «terreno bruciato dal salino» dell’io lirico (v. 2) – l’*incipit* di Volponi sembra ricalcare l’imperativo-conativo del verso d’esordio montaliano (v. 1 «portami») ed evocare, mediante l’assonanza con la parola «amore», il fiore «impazzito di luce» (v. 12), invocato a più riprese nel componimento degli *Ossi di seppia*. A questo proposito, osserva Zinato (2002a, LII) che già sul finire degli anni del liceo avvenne per Volponi la «scoperta importante» della «poesia moderna: Ungaretti, Quasimodo, Montale»; quest’ultimo poi incontrato anche di persona a Milano nel biennio 1948-49 (cf. Volponi 1985, 139: «ebbi modo di conoscere uomini come Montale»).

¹⁷⁶ Un’altra benigna entità femminile che agisce sulla natura circostante è presente nella *Ballata della neve* (*Le porte dell’Appennino*): «è solo il tuo sguardo, amore / che li tiene in vita» (vv. 9s.) e «anche i passerì al tramonto / tremando sui rami / ... / ... / ti chiamano in silenzio / per arrivare a domani» (vv. 31-36).

¹⁷⁷ Immagine che rievoca «la carpa che timida abbocca» presente nella celebre *Dora Markus* II 4 delle *Occasioni* montaliane, poi menzionata da Volponi in *Vista sull’anno parallelo* vv. 63s.: «al passo con Dora che imbruna / il

il frutto più alto
 così la tua uva nascosta
 e il piccolo orto
 dal pettirosso fedele;
 e il tuo cavallino
 dalla coda leggera,
 la vipera che ti beve
 il latte nel seno,
 l'amoroso gallo
 che ti sveglia
 e la civetta compagna
 alle tue notti di luna.

Questa sequenza di 'offerte votive', che rispetto alle due precedenti assume connotati più intimi ed erotici, si apre con la metaforica richiesta di ricevere dall'albero dell'amata il suo «frutto più alto» (v. 17), ovvero secondo un *pattern* metaforico-tematico particolarmente simile a quello seguito da Alfonso Gatto in *Succede al giorno che canta* (vv. 19-21 «la mela s'offre dai rami / del primo peccato. / Amore, coglila tu»). Nel testo di Volponi, inoltre, con un passaggio metonimico dall'immagine saffica del «ramo più alto» (vv. 1s. ἄκρω ἐπ' ὕσδῳ / ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ) a quella ad essa contigua del frutto, l'autore sembra voler rievocare, con estrema sintesi verbale, il quadro delineato nel fr. 105a V.¹⁷⁸. Insieme, cioè, ad altri elementi cari all'immaginario erotico di Volponi (vv. 18-27), come l'«uva nascosta» (v. 18)¹⁷⁹, il cavallo (cf. *Hai le belle anche aperte* vv. 1s.), il gallo (cf. *L'uogallo*), o l'orto (*Seguo la rondine* vv. 10-12), la terza serie di primizie naturali viene così impreziosita dall'allusione ad un dono di maggiore pregio: il frutto che – a differenza

porto, Montale ed il suo Marcus...» (in *Con testo a fronte*). Il testo di A. Gatto, citato nella frase precedente, viene dalle *Poesie d'amore (1941-49; 1960-72)* del 1973.

¹⁷⁸ La metonimica soluzione adottata da Volponi si pone – per quanto riguarda la traduzione di v. 1 s. ἄκρω ἐπ' ὕσδῳ / ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ con l'aggettivo «alto» – sulla medesima scia lessicale di Romagnoli (1933, 299: «alto, sul ramo / alto il più alto»); Quasimodo (1940, 67: «su alto / ramo rosseggia, alta sul più / alto»), e Valgimigli (1942, 27: «in alto sul ramo, / alta sul ramo più alto»). La resa, invece, di γλυκύμαλον (v. 1) con l'iperonimica versione «frutto» è affine al solo Fraccaroli (1913, 220: «come il frutto del melo»). Il presente riferimento al frammento saffico è suffragato anche dall'apparente assenza di altre *iuncturae* lessicalmente comparabili alla versione volponiana nei *corpora* testuali della tradizione offerti dalla 'Biblioteca Italiana' (<bibliotecaitaliana.it/catalogo>) e dalla 'Liz 4.0' (*Letteratura Italiana Zanichelli*, cd-rom dei testi della letteratura italiana, a cura di P. Stoppelli ed E. Picchi, Bologna 2001).

¹⁷⁹ Vale qui la pena di osservare come «il frutto più alto» (v. 17) – ossia, mediante l'allusione a Sapph. fr. 105a V., la mela – e «l'uva nascosta» (v. 18) siano correlati, in virtù della medesima e metaforica condizione di 'sopravvivenze' autunnali, anche nel secondo componimento analizzato in questo studio, *Il giro dei debitori*: vv. 26 s. «l'ultima mela / ha un'impronta di denti» e 121-123 «nei filari più alti / resta un grappolo d'uva, / pregno di nebbie».

di quello presente nella poesia giovanile *Quel peso di piombo* (v. 7 «ti slarghi come un frutto maturo»)¹⁸⁰ – grazie alla sua eccezionale altezza è rimasto, anche in questo caso, completamente illibato¹⁸¹. In tale modo, dunque, la metafora di Saffo – che, come osservato in precedenza, aveva una definita funzione pubblica e nuziale – viene ricondotta nella sfera confidenziale della voce narrante e impiegata, metonimicamente, per amplificare la preziosa unicità delle offerte da essa invocate. La poesia si conclude, infine, con un'ultima serie di doni, questa volta di carattere cosmico-esistenziale (vv. 30s. «il tuo mutabile tempo / giovanile», 32 «l'immobile sole», 33s. «e il quarto di luna / della tua esatta stagione»), una serie che assieme a quelle delle strofe precedenti costruisce una *climax* ascendente – dalle primizie intese come alimento e ostacolo del desiderio (vv. 1-14) a quelle simboleggianti lo scambio amoroso (vv. 15-28) – e che, superata una certa ambiguità iniziale, proietta in una dimensione globale e generativa sia i benefici, sia le possibilità di condivisione offerti da questo peculiare incontro amoroso.

Il *topos* dell'ultima mela si ripresenta poi – in una dimensione metaforica più ampia e complessa – nel *Giro dei debitori*, il poemetto conclusivo della sezione *Poesie dell'uomo fedele* che dà inizio all'*Antica moneta*. È questo un componimento che affronta, mediante una suggestiva meditazione paesaggistica molto affine ai toni e allo stile figurativo del primo Bertolucci (da *Fuochi in Novembre* alla coeva *Capanna indiana*)¹⁸², il rapporto controverso e ambivalente dell'autore con la propria terra nativa. Già dal titolo, decisamente pregnante e polisemico, si possono cogliere alcuni dei temi principali del poemetto: il *Giro dei debitori*, infatti, oltre ad essere la circonvallazione che – costeggiando il perimetro delle mura di Urbino – simbolicamente «serra la città / e vieta l'uscita» (vv. 10s.), evoca anche un percorso interiore, circolare e privo di sbocchi, che salda fisicamente alla città quanti con essa abbiano contratto una qualche forma di debito¹⁸³. Ebbene, le prime due strofe sono

¹⁸⁰ Il tema della mela ricorre anche – in accezione antitetica (con riferimento alla solitudine) – nella poesia giovanile *Dieci spighe*: vv. 3-9 «le mele cadendo / scrollerebbero le spighe. / Avrei di che mangiare. / Un verme / fra i denti / mi servirebbe / per non esser solo».

¹⁸¹ L'immagine del «frutto più alto» presenta – con sottili sostituzioni lessicali – una notevole ricorsività nel dettato poetico e nell'immaginario dell'*Antica moneta*: cf. *Casa di Monlione* (vv. 1s. «bene che sia caduta / dal platano la foglia più alta»), *Il giro dei debitori* (vv. 121s. «nei filari più alti / resta un grappolo d'uva»), *L.* (vv. 16s. «guidami agli alberi alti / dell'orto»).

¹⁸² Particolarmente pregnante, rispetto a quanto osservato a proposito dell'immagine del frutto-mela in *Porgimi, Amore* e a quanto si rileverà nel medesimo *Giro dei debitori*, è il confronto con il v. 19 della *Capanna indiana*, dove nelle nebbie padane di novembre emerge l'ormai topica figura dell'«ultima bacca rosseggiante».

¹⁸³ Il tema del legame/debito con la propria città natale, Urbino, è parallelamente trattato anche nel coevo romanzo *La strada per Roma*, poi pubblicato nel 1991. Lo spetto del «giro dei debitori» torna anche nella quinta strofa di *Le mura di Urbino* vv. 21-27: «lasciare il caldo respiro / del sole sulle mura, / la lunga tortura delle case, / lo stesso temporale / che ritorna da anni, / pur se la vita non è uguale nel giro / e s'abbandona ogni ora». Su

costruite sulla delicata alternanza fra la descrizione tardo-autunnale del paesaggio urbinato (vv. 5 «voltano i venti di marina» e 16 s. «e sola i suoi vuoti colpi / mena la stagione») – generata, come si vedrà, dalla visione soggettiva e infatuata dell'autore – e le effusioni liriche ed autoreferenziali della voce narrante (vv. 7 «mia nebulosa radice» e 21 «il mio cuore pascola le nebbie»). In questo contesto, dunque, dove «dietro la timida strada di fango / scendono stupefatte vallate» (vv. 12s.) e «gli alberi / come alghe galleggiano» (vv. 14s.), l'attenzione dell'io poetico si sofferma sui due peculiari dettagli della caducità autunnale: «una foglia che cade» (v. 8) e «l'ultima mela» che «in tutti gli orti / sempre a novembre cade» (vv. 1s.). Poi, nel distico finale della seconda strofa – quello preceduto dalla rappresentazione metaforica del cuore, «tordo tra i cornioli / sopra i rami irrequieto» (vv. 22s.)¹⁸⁴ – la voce narrante dichiara, con una nuova figura di tipo agreste, la propria smisurata scontentezza: «e mai trova / bacca che intera lo soddisfi» (vv. 24s.). A questo punto, in una strofa brevissima (di soli due versi), riemerge l'immagine della mela evocata in apertura:

L'ultima mela
ha un'impronta di denti.

In questa ulteriore metafora, isolata e messa in risalto anche dal punto di vista dell'impaginazione, Volponi concentra visivamente tutta l'amarezza della sua insoddisfazione. E il confronto con il *γλυκύμαλον* del frammento di Saffo, evocato proprio dalla *iunctura* «ultima mela» del v. 26, non può che accrescere per contrasto il suddetto senso di frustrazione. Infatti, se nell'immagine saffica la mela scartata dai raccoglitori era l'ironico correlativo di una risorsa preziosa e ottenuta *in extremis*, l'«ultima mela» (v. 26) in cui sono riposte le già flebili speranze di Volponi mostra invece un'irreversibile «impronta di denti» (v. 27). Qualcuno, avendo battuto sul tempo l'io poetico, deve aver già, di fatto, consumato questo emblematico frutto, facendo in modo che il suo vivace rossore andasse perduto davanti alle incisioni lasciate dal morso. L'immagine in questione – anche grazie all'attivazione del parallelismo con l'antitetica situazione di Sapph. fr. 105a V. – diventa quindi misura precisa della solitudine e del senso di esclusione sperimentate dall'io

questo argomento, assolutamente centrale nell'opera di Volponi, si vedano ad es. Papini 1997, 35-54; Zinato 2001b, 93-100; Gaudio 2008, 26-33; Mancinelli 2014, 175-189.

¹⁸⁴ Cf. *Il cuore dei fiumi* vv. 33-37 «prodigo è il mio amore / legato ad ogni luogo / e d'ogni luogo ogni parte d'acqua, / pietra, radice, sponda / germoglia tenace nel mio cuore».

lirico. A livello di affinità tematica può essere interessante confrontare quest'immagine con quella della «mela rossa / contenta di essere dura» (v. 5 s.) presente nella poesia *Alba* di Alfonso Gatto (*Isola* 1932 in Gatto 2005, 16 s.) o con quella delle mele che «arrossano ... sulle fioche erbe di Parma» (v. 4) ritratta da Mario Luzi in *Patio* (*Avvento notturno* 1940, 67), o anche con la successiva e nostalgica raffigurazione di meli fatta da Pasolini nel componimento – uscito nel «Menabò» 6, 1963, e poi pubblicato l'anno successivo in *Poesia in forma di rosa* (1964, 128) – *Le belle bandiere* 179-182: «dove fiorivano rossi nel tepore / i meli, i ciliegi: e il loro colore rosso / aveva una brunitura, come / se fosse immerso in un'aria di caldo temporale». Ancora più pregnante, infine, sempre a paragone con l'opera di Pasolini, è l'abbinamento mela-destino, delineato in *Un alberghetto sono vv. 4-7* (da *Poesia in forma di rosa*) dove addirittura «l'ultimo frutto» diventa il «primo»: «è qui che penso ingenuamente a domani / ... / – e che quindi il mio nome – il mio destino – / sono nell'ultimo frutto dell'ultimo ramo / di un albero grande come i secoli: ma qui / sono al primo frutto, e al primo ramo, / e tra quel me e questo me».

Segue poi un'altra coppia di brevi strofe (entrambe cinque), nella prima delle quali la voce narrante completa ed espande – in maniera altrettanto immaginifica e suggestiva – la metafora della mela. È infatti il «paese della mia ferita» (v. 29), ossia Urbino, a lasciare «nella vigilia della neve» (v. 28) l'impronta dolorosa della sua «bianca dentatura» (v. 30), che si stringe come una recinzione attorno alle estroverse ambizioni dell'io lirico. Il tutto avviene prima che arrivi il vento – con «i suoi giochi di vita» (v. 32) – a lenire il dolore causato dal «tradimento» (v. 33) della mela. Nella seconda strofa, infine, l'io monologante – che si definisce con l'appellativo di «natio» (v. 36) – professa con franchezza la sua intima confusione a proposito del rapporto originario che esso intrattiene con la propria terra madre: «qui non mi vale sesso / e come bosco intero / io non so, natio, / quanta cosa mi nasce / o nel contempo muore» (vv. 34-38). La dichiarata e proteiforme appartenenza all'universo animale, esibita in *Cugina volpe*, cede dunque il posto al senso ambivalente di un legame ancestrale, di un'immersione cioè nell'«indistinto» – termine mutuato da un autore particolarmente caro al Volponi di quegli anni (cf. C. Levi, *Cristo si è fermato ad Eboli* 1945)¹⁸⁵ – di una terra che da un lato è certamente benevola genitrice, ma

¹⁸⁵ Circa questo concetto nell'opera di C. Levi, si veda il saggio di Bazzocchi (2012, 1-32). Sulla figura di Carlo Levi, conosciuto nel 1953 durante le inchieste dell'UNRRA-Casas in Basilicata, Volponi (in Zinato 2002a, LIX s.) scrive: «per me sono stati decisivi gli incontri con Matera, con Carlo Levi e Scotellaro, per tutto quello che rappresentavano, di quel movimento che nel dopoguerra immaginava e lanciava l'idea di un'Italia nuova, che partisse anche dal Mezzogiorno, dal suo carico dolente di storia e realtà».

dall'altro – con la sua fitta e avvolgente chiusura (v. 35 «come un bosco intero» e cf. *L'Appennino contadino* vv. 544-548)¹⁸⁶ – è in grado anche di uccidere o di soffocare¹⁸⁷. La sesta strofa è invece decisamente più lunga e descrittiva rispetto alle precedenti. In essa viene evocato – mediante una prolungata preterizione (vv. 39s. «questo non è / il confidente verde d'aprile», 41s. «e nessun fischio d'uccello / m'invita per i boschi», 49s. «dove io non sono / o giungerò per tracce») – un rinnegato paesaggio primaverile che, cancellando «ogni segreta strada / d'umana tentazione» (vv. 56s.), respinge l'uomo all'interno delle mura e lì, come un ingannevole usuraio (vv. 53-55: questo delle vallate / è un verde accumulato / in stagioni d'usura»), accresce di ora in ora il debito che lo lega al paese e «ai discorsi di vecchie abbondanze» (v. 60). Nella brevissima strofa successiva (vv. 61s.), come già ai vv. 31-33, torna la complice presenza del vento, anch'esso divenuto nel frattempo «debitore dell'inverno» incipiente (v. 62). La strofa che segue, invece, passa a descrivere i pensieri della voce narrante, la quale – assorta e straniata nel rammemorare i suoi «avi e fratelli» (v. 67) che «svernavano con pane di vecchia / poco lardo e noci» (vv. 68s.) – giunge in fine «come un mago irrequieto» (v. 74) nei pressi dell'«ultima curva / del giro dei debitori» (vv. 75s.).

Inizia al v. 77 la seconda e ultima macro-sezione del *Giro dei debitori*, bipartita in due lunghe strofe. La prima di esse propone un'estesa e immaginifica riflessione dell'io lirico sul rapporto di attaccamento-fuga con la sua città natale. Nella parte iniziale (vv. 77-97), la voce narrante confessa con fermezza il proprio rifiuto (vv. 78s. «è l'invadente marina / che io rifiuto») della seduttiva tentazione di fuggire verso il mare (vv. 80s. «il mare da lontano mi tenta / al giuoco della fuga»), meta tanto ambita quanto respinta dall'alto della panoramica prospettiva dell'acropoli urbinate (vv. 93s. «rifiuto la tenera

¹⁸⁶ A proposito del rapporto con la propria terra madre, un'immagine profondamente affine a quella del «bosco intero», ossia quella della «Foresta Vergine» (che in Volponi compare anche nel *Cavallo di Atene* v. 218), caratterizza in maniera ricorsiva ed emblematica il successivo romanzo *Ferito a morte* (1961) di R. La Capria: «che uno di noi, in questa Foresta, completamente solo, voglia conservare la sua indipendenza, il suo carattere e insomma il suo io autentico. Voglia conservarlo svilupparlo o modificarlo senza interferenze deformatrici, immune dalla sopraffazione inevitabile e corruttrice dell'ambiente, che sta lì a bocca spalancata, pronto a ingoiarlo» (La Capria 2016, 100). Senza l'intento di ipotizzare un rapporto diretto fra le due raffigurazioni, un contatto fra Volponi e La Capria è documentato con due occorrenze nell'epistolario Volponi-Pasolini: lettere del 18.10.1966 e del 9.12.1966 (in Volponi 2009, 158 s.).

¹⁸⁷ La riflessione intorno a questi temi assumerà un'importanza decisiva nella successiva raccolta, *Le porte dell'Appennino* (cf. e.g. *Il cuore dei fiumi*, *Le mura di Urbino*, *Il 2 di Ottobre*, e *L'Appennino contadino*), per entrare poi sotto forma di frammento mnemonico nelle prove sperimentali inserite nell'edizione del 1980 di *Foglia mortale* (cf. e.g. *La durata della nuvola*, *Agendina*, e *Canzonetta con rime e rimorsi*).

marina / bassa dalle mie alture»¹⁸⁸. Non sono per tanto né una eliotiana «facile morte nei flutti» (v. 95, cf. l'incipit la sezione *Death by Water* in *The Waste Land*)¹⁸⁹, né la conchiusa «felicità della conchiglia» (v. 97) i vettori che orientano – come «onesti desideri» (v. 89) – il moto fisico e interiore dell'io monologante. Segue poi una seconda sezione in cui, finalmente, il narratore esplicita in una veste di tipo paesaggistico le varie forme attraverso cui il proprio debito si manifesta: il senso di paralisi ed immobilità dato da un legame contraddittorio a «opposti luoghi» (vv. 100-102 «dove la notte / ancora serra l'alba / e mai tempo si compie»), la percezione che questo legame, per quanto intenso e carezzevole, assuma spesso misure troppo stringenti (vv. 104s. «qui ogni vento / partecipa di me»)¹⁹⁰, la conoscenza capillare del contesto locale (vv. 108s. «tra i poggi ogni stradino / nasce a mio talento»), ottenuta mediante una prolungata consuetudine che reca con sé lo spettro di un'assuefazione circolare¹⁹¹ e della perdita di ogni significato (vv. 110s. «ma di ciascuno / troppo colmo è il senso»). Una *climax* ascendente di forme e raffigurazioni soggettive che culmina – dopo aver tratteggiato un'altra immagine affine a quella dell'«ultima mela» (vv. 121-124 «nei filari più alti / resta un grappolo d'uva / pregno di nebbie / gelato nelle mattine»)¹⁹² – con l'identificazione simbiotica dell'io, nel suo attardarsi ed indugiare dentro questi spazi, con «la densa stagione / e solitaria» (vv. 127s.)¹⁹³.

¹⁸⁸ Sul *topos* della fuga verso la marina, cf. *Io porto al mare* vv. 1s. «io porto al mare / queste mie ansie mattutine», *A quest'ora* vv. 16-18 «io sogno / chiari paesi marini / e grande nostalgia m'invade», *Le isole d'argilla* vv. 54-56 «dopo tanto di pena / prendono le marine / i tuoi selvaggi paesi», *25 gennaio* vv. 3-5 «forse il solo cavallo / è il mare / che può tenermi in sella». Circa la prospettiva urbinata sul paesaggio, si veda per intero *Le mura di Urbino*.

¹⁸⁹ Queste le versioni italiane della sezione «Morte per acqua» / «La morte per l'acqua» nelle due edizioni allora disponibili, quella di L. Berti (in Eliot 1941, 78): «Phlebas il Fenicio, da quindici giorni morto / dimenticò il grido dei gabbiani, e il profondo / gonfiarsi del mare»); e soprattutto quella di M. Praz (in Eliot 1949, 41): «Fleba il Fenicio, morto da quindici giorni, / dimenticò il grido dei gabbiani, e il flutto profondo del mare».

¹⁹⁰ Cf. vv. 105-107 «basse le stelle familiari / come le luci accese dei vicini / in veglia oltre i filari».

¹⁹¹ Cf. vv. 112-116 «altra via non ha / la lepre nei suoi boschi; / così ritrovo la strada per il lago, / sempre sulle sue sponde / un albero dà frutto». Interessante è anche il confronto con la descrizione di Urbino fatta da Gerolamo Aspri in *Corporale* (1974, 277: «guardo e penso a una comunità biologica stretta, dove tutti partecipano degli stessi sentimenti e dello stesso cibo. Ho l'impressione, dopo qualche passo, di essere dentro una noce: concentriche le costruzioni e i vicoli, oppure dentro un organo animale»).

¹⁹² Anche Fortini ricorre ad un'immagine simile e dotata di un'ipotetica reminiscenza di Sapph. fr. 105a V. nella similitudine che conclude la lirica intitolata *Parabola* (in Fortini 2015, 145), facente parte della sua seconda raccolta *Poesia e errore*: vv. 4-12 «a una sorte mi posso assomigliare / che ho veduta nei campi: / l'uva che ai ricchi giorni di vendemmia / fu trovata immatura / ed i vendemmiatori non la colsero / e che poi nella vigna / smagrita dalle pene dell'inverno / non giunta alla dolcezza / non compiuta la macerano i venti».

¹⁹³ A questo proposito vale la pena ricordare, come sviluppo successivo di questa propensione dell'io ad immedesimarsi nel paesaggio, la seconda sezione del *Cuore dei fiumi* (vv. 180-297), quella in cui il Foglia e il Metauro assumono nel loro tragitto «sotto le rupi del Montefeltro» (v. 196) la prospettiva intima e delicatamente umanizzata della voce narrante, che percorre ed osserva con grande trasporto emotivo le proprie terre d'origine.

Conclude il *Giro dei debitori* un'ultima stanza, deputata a rivelare i modi in cui l'io poetico sopravvive e resiste al peso schiacciante del suo debito¹⁹⁴. I primi versi sono anche in questo caso dedicati alla pacifica raffigurazione di un paesaggio rurale, nel quale si colgono «alla prima ora della notte» (v. 136) il suono della «fonte / che parla tra gli spini» (vv. 29s.), l'iperbolica presenza di una rana che «beve con dieci gole» (v. 132), e l'immagine amica della collina che «facilmente muore ... / fra le tracce dell'uomo / e le colture» (vv. 133-135). In questa delicata atmosfera notturna, si innesta poi un'altra immagine della caducità pre-invernale, quella dell'«agonia del fico» (v. 142) che, insieme alla «civetta che incrocia la luna» (v. 143), mette in secondo piano l'«ora di rimorsi» (v. 144) tacitamente vissuta – come già nella seconda versione della *Notte delle ceneri* – dalla voce narrante. A questo punto comincia – debitamente segnalato mediante il passaggio dalla terza alla prima persona (vv. 145s. «io più antico / alla rupe mi afferro») – il congedo del locutore¹⁹⁵. Con una serie di gesti simbolici di resistenza e opposizione, l'io lirico rivela tutta la sua volontà di non soccombere: «alla rupe mi afferro» (v. 146), «la quercia che batto» (v. 147), «così resisto / alla franosa terra degli antri» (vv. 152s.), «e non mi cedo / alle vie del ginepro» (v. 155s.). Solo nel segno di questa faticosa opposizione, dunque, la voce narrante può in qualche modo sopravvivere ai vincoli del debito (cf. *Le mura di Urbino* vv. 68s.: «sorte nemica / che il mio amore castiga»)¹⁹⁶. Altra soluzione – accantonata l'ipotesi della fuga¹⁹⁷ – al momento non viene data, nonostante il rischio imminente di un completo assorbimento nell'ambiente nativo, come viene espresso nella già citata similitudine, di possibile eco montaliana e sereniana¹⁹⁸, con cui si conclude il componimento: «giacché io tendo / come

¹⁹⁴ Volponi si sarà ricordato di questi versi quando nella selezione degli inni popolari greci, che compare nella sezione finale dello scritto *La Grecia: una misura anteriore* 27, inserirà il seguente componimento: «“un melo hai alla porta tua, una vite nel tuo cortile: ha grappoli di zibibbo e il suo vino è miele. Lo bevono i giannizzeri, e vanno a combattere. Lo beve il poveretto, e dimentica i debiti”».

¹⁹⁵ Se, al v. 36 l'io poetico si identificava come «natio», in questo passaggio utilizza l'appellativo di «antico» (v. 145), come per segnalare ulteriormente il suo legame ancestrale con la terra in cui è nato.

¹⁹⁶ Anche nel tentativo di opporsi emerge la duplicità del rapporto con la propria terra (cf. vv. 147-151 «la quercia che batto / nasconde i miei segreti ... / ostaggio alle tempeste / a me stesso fedele» e 153s. «alla franosa terra degli antri / che mi soffoca di ciclamini»). La medesima postura oppositiva emergeva già nei versi di *Nelle vastissime notti* (edita nel *Ramarro*): vv. 8s. «debbo reagire / per non farmi sovrastare», v. 13 «cerco di spezzare le corde».

¹⁹⁷ L'alternativa della fuga sarà poi valutata diversamente nelle *Porte dell'Appennino* (cf. *L'Appennino contadino* v. 694 «chi è partito ha ragione» e vv. 721-723 «chi fugge salva solo sé stesso / come un passero, se un passero / si salva fuori del branco»).

¹⁹⁸ Cf. Montale, *Notizie dall'Amiata* III vv. 3-5: «meno di quanto / t'ha rapito la gora che s'interra / dolce nella sua chiusa di cemento» (in *Le Occasioni* 1939); e Sereni, *Italiano in Grecia* v. 17: «vado a dannarmi a insabbiarmi per anni» (in *Diario di Algeria* 1947). La stessa dinamica torna poi in *La viola*, riferita ad «un raro

un seme a interrarmi, / a sdebitarmi intero / come intera la notte di novembre / giace sulle membra terrestri» (v. 157-161).

Alla luce delle considerazioni fin qui sviluppate e di quelle già tracciate a proposito del rapporto Volponi-Alceo, viene dunque chiarendosi in maniera sempre più esplicita e pregnante il ruolo rivestito dalla lirica greca non solo all'interno di quella «tettonica culturale» – cui già faceva riferimento Pasolini (1960, 437) – su cui Volponi aveva edificato le sue prime costruzioni versorie, ma anche e soprattutto rispetto all'economia interna del suo dettato poetico. Nel caso di Alceo, infatti, la traduzione e l'inserimento degli *incipit* dei fr. 332 e 208a V. nel proprio testo (*La notte delle ceneri* v. 1 e *Seguo la rondine* v. 5) avevano permesso all'autore – in virtù del ricercato confronto con l'antecedente greco – di conferire spessore letterario e definizione al proprio discorso lirico. Analogamente, anche nel caso di Saffo, le meno calcate e più libere allusioni al suo γλυκύμαλον (v. 1) fissano un raffinato termine di paragone, utile ad illustrare – per analogia o per divergenza – le due peculiari tipologie di rapporto sentimentale trattate nei componimenti in questione. Se, infatti, in *Porgimi amore* il «frutto più alto» aveva, come già in Saffo, un'acclarata accezione erotica, che suggellava nel segno di una preziosa unicità una relazione di tipo scambievole ed effusivo, nel *Giro dei debitori*, invece, l'«ultima mela» – immortalando nello spazio minimo di un distico il controverso rapporto di Volponi con la sua città natale – abbandona la dimensione pacificata dell'idillio, per diventare metafora di una duplice e problematica relazione esistenziale¹⁹⁹. Da un lato, infatti, la mela già morsicata da altri sembra rappresentare il rimpianto di un'occasione sprecata e ormai irrecuperabile, dall'altro invece – come osservato in precedenza – l'«impronta di denti» traspone icasticamente sulla superficie del frutto il segno del confine fisico e mentale che soffoca e rende vano il desiderio di fuga della voce narrante. Sarà proprio questa *impasse* su cui si ferma l'immagine in questione e più in generale lo svolgimento lirico dell'*Antica moneta*, a preparare la strada a quello che diventerà – con l'assunzione all'Olivetti di Ivrea (1956) – il definitivo allontanamento di Volponi da Urbino e, in

populus alba» (v. 26), anche esso che «cede alle piccole frane / e si interra senza verso» (vv. 33s.), e in *Appunti sul raschiare dell'insonnia*, nella complessa similitudine dedicata alla solitudine dell'io lirico: vv. 96-101 «dice che mi lasci solo / come solo eri tu come quel tiglio / che sparge però foglie non sole / e semi lucidi che vogliono interrarsi / e nascere come la tua disperazione / nacque».

¹⁹⁹ Di pari passo con tali considerazioni, l'alternativa della fuga sarà poi diversamente valutata nelle *Porte dell'Appennino* (cf. *L'Appennino contadino* v. 694 «chi è partito ha ragione» e vv. 721-723 «chi fugge salva solo sé stesso / come un passero, se un passero / si salva fuori del branco»).

parallelo con esso, a determinare il sorgere di nuove necessità poetiche che – ripartendo proprio dal discorso sospeso nel *Giro dei debitori* – daranno temi e forma alla successiva raccolta, *Le porte dell'Appennino* (1960).

1.6 «Vorrei morire». Un ‘motto iniziale’ di Saffo (fr. 94,1 V.) nell’incipit di una *Poesia giovanile volponiana*

Vi è infine un ultimo ipotetico elemento che associa l’*incipit* di una delle più note poesie di Saffo (fr. 94 V.) – non a caso apprezzata anche da Pasolini e Pavese – e quello di una delle *Poesie giovanili*, recentemente pubblicate (2020), di Volponi. Si tratta, cioè, della prima delle oltre novanta poesie – in parte ancora inedite – composte dall’autore nel decennio compreso fra 1940 e 1950, che la figlia Caterina ha depositato, nel dicembre 2017, presso l’Archivio Storico e di Personalità dell’Università degli studi di Urbino²⁰⁰. Questi manoscritti – che ancora necessitano di una puntuale analisi filologico-stilistica – insieme ai tre coevi *Racconti* (editati da Zinato nel 2017)²⁰¹ rappresentano, come già osservato nei due capitoli dedicati al periodo urbinato, una fonte d’instimabile valore per comprendere a pieno una fase così cruciale – ma ancora in gran parte sotterranea – della formazione letteraria dello scrittore.

Nel primo di questi componimenti inediti, il poeta – nei panni cavallereschi di uno «spadaccino di ventura» (v. 5) – mette in scena con abbondanza di dettagli narrativi (vv. 2 «ai piedi di una chiesa», 8 «con la bianca lama», alla presenza di [v. 17] «un vescovo in pastorale») la propria morte per trafittura di spada (v. 3 «trafitto da dieci spade»). Ebbene, per dare titolo e avvio a questa singolare composizione di tono tragico e di ambientazione cortigiana²⁰², Volponi inserisce – in maniera piuttosto inattesa – un breve *incipit*, «vorrei morire» (v. 1)²⁰³, che sembra echeggiare apertamente il celebre e patetico avvio del mutilo

²⁰⁰ Il fondo è costituito da 88 fogli sciolti e due fascicoletti d’agenda, rinvenuti dalla figlia dell’autore all’interno di una pagella scolastica del padre, risalente all’a.s. 1937/1938, periodo in cui Volponi frequentava la terza ginnasio (cioè la terza media nell’ordinamento attuale) presso il Ginnasio-Liceo Classico “Raffaello Sanzio” di Urbino.

²⁰¹ Cf. Gigliozzi 1996, 729s.: «i primi raccontini che il giovane Volponi aveva provato a scrivere (“[...] raccontini che non ho nemmeno conservato; erano molto dolorosi, molto pessimisti, all’interno del buio e del dolore che sentivo praticamente, nel quartiere e nella strada che abitavo”) stavano, secondo la caratterizzazione che lo stesso Volponi tiene a dar loro, “tra le veglie di Neri, le novelle della Pescara e i film di Duvivier con Luis Jouvet”».

²⁰² Sulla grande passione di Volponi – cresciuto nel mito ducale della Urbino dei Montefeltro – per l’immaginario cavalleresco e cortigiano, si veda quanto da lui stesso scritto nelle *Cantonate di Urbino* 15-31. Un’immagine dai connotati affini si riflette sulla lama di un coltello messicano donato a Gerolamo Aspri da un compagno in *Corporale* (2002a, 556): «il pugnale aveva un fodero d’argento con tanti fiori sbalzati e anche l’impugnatura. Io galoppavo tra quei fiori in una pampa sconfinata. Ma se sfoderavo la lama, la scanalatura fatale più del taglio mi bloccava come un solco che dovesse ricevere tutti i petali recisi di quelle rose».

²⁰³ L’*incipit* in questione potrebbe anche celare un richiamo – in chiave lirico-soggettiva – dell’emblematico passo di Petronio (48,8), posto come epigrafe d’apertura in *The Waste Land* (1922) da T.S. Eliot («Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω»), nel quale la Sibilla Cumana, interrogata da un gruppo di bambini, «non ha più niente da rivelare se non, a sé stessa, un incontenibile desiderio di morte» (Serpieri 1971, 219). Ma in questo caso, la conoscenza diretta dell’opera in questione da parte del giovane Volponi è soltanto ipotizzabile.

fr. 94 V. di Saffo (v. 1 τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω)²⁰⁴. L'ipotetica presenza di tale allusione incipitaria si può spiegare innanzitutto in termini di affinità tematiche fra la *voluntas moriendi* espressa – a séguito del ricordo della dolorosa separazione da una donna assai diletta²⁰⁵ – nel frammento saffico e la «liquida tristezza» (*Unica mia felicità* v. 2), connotata spesso da una propensione all'autoannientamento, sperimentata dallo stesso Volponi negli anni della sua adolescenza e in quelli subito successivi²⁰⁶. Molto frequente è infatti l'espressione di questo desiderio di morte – eco poetica di una afflizione profonda ed assillante – sia all'interno delle già menzionate *Poesie giovanili* edite e inedite (ad es. «almeno datemi la morte»²⁰⁷ in *Non voglio* v. 9, e «datemi / il vostro morire» in *La vostra gola veloce* vv. 9s.)²⁰⁸, sia in quelle poi pubblicate nel *Ramarro* («perché mi troverò nella morte» in *Mi tocco le ossa frequentemente* v. 5, e «andremo via / dal mondo» in *Non cantare* vv. 6s.).

Tuttavia, al di là delle affinità tematiche, la ragione di questa possibile risonanza saffica risulta ancor più chiaramente comprensibile alla luce della peculiare funzione che Volponi – nella fase più incerta del suo tirocinio poetico – attribuiva alla poesia greca. Se infatti si considera – sulla base di quanto già osservato nei due capitoli iniziali – che lungo tutto quel periodo la lirica greca aveva rappresentato per lui un fedele strumento di «misura interiore», tramite il quale penetrare e riscrivere i temi centrali della sua esperienza di vita «con i toni diretti del dolore» (*La Grecia: una misura interiore* 7), diventa più chiara la

²⁰⁴ Si tratta, in realtà, di una versione ridotta e concentrata nel quinario «vorrei morire» del gliconeo τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω, eseguita sulla scorta delle possibili traduzioni conosciute e utilizzate da Volponi. Se, infatti, Fraccaroli (1913, 209) traduceva il verso con «morire io vorrei, proprio», Cammelli (1924, 161) in latino scriveva «mori sine-fraude volo», Romagnoli (1932, 268) lo rendeva con «morir proprio desidero», Quasimodo (1940, 53) con «vorrei veramente essere morta», Valgimigli (1942, 19) con «morire vorrei, veramente»; Perrotta-Gentili (1948, 146) offrivano invece la resa lessicalmente e sintatticamente più simile a quella di Volponi «vorrei proprio morire». Con «“vorrei” piuttosto morire» parafrasava infine Cessi (1948, 141).

²⁰⁵ Per un'interpretazione complessiva del frammento in questione, si vedano tra gli altri Burzacchini in Degani-Burzacchini 2005, 156-163; Aloni 1997, 13-27; Gentili-Catenacci 2007, 145-149; Larson 2010, 175-202; Catenacci 2013, 71-74; Neri in Neri-Cinti 2017, 349-353.

²⁰⁶ Nella già citata intervista pubblicata sul mensile «Poesia», infatti, Volponi (febbraio 1988, 7) connette chiaramente il proprio bisogno di scrittura («di nuove immagini, di altre espressioni») con quello di dare voce alle sue pene («che invece erano vecchie, erano molto profonde [...], perché erano le pene tradizionali delle adolescenze addolorate e immature»). Il tema del suicidio è trattato anche nel racconto giovanile «*Novembre è il mese...*»: «perché ieri sera avrei dovuto uccidermi» e «chiaro ebbi il disegno di uccidermi, ma non in casa e di giorno per non correre il rischio di farmi trovare rovinato all'improvviso da mia madre» (*Racconti* 111 e 115).

²⁰⁷ L'espressione presenta inoltre la variante sopralineare – collocata in corrispondenza di «datemi» – «concedetemi».

²⁰⁸ A queste espressioni si aggiungano: «mi sono trovato morto» (*Mi sono affacciato* v. 4), «addio, domani. / Mia forza di morire» (*Ho sentito lo spaventevole* vv. 10s.), «perduta questa forza di morire» (*Domani posso aver* v. 2), «sto per morire» (*Sto per morire* v. 1), «quando io morirò» (*Quando io morirò* v. 1), e «voglio morire come

necessità poetica che ha reso possibile l’inserimento – nel conclamato patetismo di tale componimento – di una sorta di ‘motto iniziale’²⁰⁹. Nel caso in questione, infatti, prendendo a prestito le parole di Saffo, Volponi dava inizio ad una intima e sofferta azione di scrittura, volta a conferire – grazie anche al sussidio incipitario costituito dal verso saffico – una misura letteraria, e per questo verbalmente ‘oggettivata’, alle sue pene ricorrenti. Il paradigma di Saffo, fra l’altro, associato a quello di Edipo, tornerà – come emblema di una sofferenza mortale – anche nell’ultimo grande scritto in prosa di Volponi, *Le mosche del capitale*²¹⁰. Tuttavia, a differenza della poetessa greca che, dopo aver invocato con vigore la propria morte, nel prosiegua del carne qui analizzato la esorcizzava tramite la rievocazione salvifica e rassicurante di alcuni «momenti felici» (Neri in Neri-Cinti 2017, 350), Volponi invece – una volta individuati gli strumenti verbali per cominciare la narrazione – continuava poi il suo componimento addentrandosi, con drammatica disinvoltura, nella dettagliata raffigurazione del proprio morire. Partire dal dettato saffico (o alcaico) significava quindi per Volponi individuare – all’interno delle sue letture-guida – un *medium* che fosse in grado di fornirgli la capacità di prendere parola e dare avvio alla sua sofferta azione di scrittura. Una scrittura che – rafforzata ed impreziosita dall’*auctoritas* di Saffo – trovava poi la forza di staccarsi dal suo modello²¹¹ e nel distacco sperimentare la propria autenticità poetica.

Si conclude qui – in maniera circolare – questo percorso di ricognizione e approfondimento della presenza della poesia eolica all’interno del *corpus* poetico giovanile di Volponi, costituito dai suoi primi due libri (*Il ramarro* e *L’antica moneta*) e dal ricco materiale giovanile, edito e inedito, custodito nell’archivio urbinato. Come messo in luce nei tre capitoli precedenti, il riuso volponiano – sotto forma di citazione allusiva o dialogante riscrittura – di alcuni celebri versi di Alceo e Saffo è la conferma non solo di quanto asserito a più riprese dall’autore circa l’importanza magistrale dei lirici greci sul suo

mi pare» (*L’eroe* v. 8). Il desiderio di morte, inoltre, costituisce anche un *Leitmotiv* della poesia di Saffo (cf. fr. 31,15s. e 95,11 V.).

²⁰⁹ Per una definizione esaustiva di questo termine tecnico, si vedano Pasquali 1942, 185-187 e Cavarzere 1996, 11-16.

²¹⁰ Cf. Volponi, *Le mosche del capitale* 76s.: «altro inganno produce la coscienza della contraddizione sopportata nel contrito godimento del dolore: sempre e solo i giovani sofferenti, i ribelli, gli angeli che negano espongono le bellezze delle loro sofferenze, sui tappeti fra gli ori e gli specchi, accanto ai tabernacoli dei problemi e della realtà, solo il loro sentire, colpa e sofferenza diventano l’essenza della storia, o Edipo, o Saffo; ripassati nello scandalo e nell’indulgenza, o crisi o arte della crisi o impossibile volgare corso della storia, lontano fra la medusa e la melma quotidiana dei passi e le ventate degli atti, lontane dai soffusi filtri dell’angoscia, dai sottili stillicidi dell’ansia, a gocce risucchiati nei territori del sogno».

apprendistato poetico (cf. e.g. Volponi 1995b, 155), ma anche della capacità di Volponi di ‘accordare’ i *verba* di questi autori all’intonazione della propria poesia. Segno, cioè, di una forte impronta lasciata dalle letture scolastiche e della peculiare predilezione del suo immaginario per alcuni dei più canonici testi poetici dell’antica Grecia e per certe loro fortunate raffigurazioni topiche. Per queste ragioni, oltre ai riferimenti espliciti al «mare ansioso dei Greci» che sovviene alla mente dell’io poetico nel paesaggio abbandonato di *O doloroso cane* v. 3, all’incanto che – davanti ad un’esibizione dell’attrice D. Blanchar – provoca presso il Pireo l’iperbolica scomparsa delle «bianche navi greche»²¹² (*A Dominique Blanchar* v. 13), o al timore spettrale di ritrovarsi ad essere come «un greco / che non ha Grecia»²¹³ (descritto nella *Poesia giovanile* intitolata *Con gli occhi chiusi* vv. 5s.), il dettato poetico di Volponi si arricchisce ora anche dei vari fenomeni di intertestualità portati in luce nel corso di questo studio. La ‘Grecia antica’ e il suo grande lascito letterario diventano così, non solo uno fra gli ipotesti più fecondi e generativi, ma soprattutto una delle possibili – e finora forse troppo trascurate – linee-guida che consentono al lettore di addentrarsi nella sottile polisemia della prima produzione volponiana.

²¹¹ Nel prosieguo del testo, infatti, la sola tangenza lessicale rispetto al componimento di Saffo è la menzione – in un contesto tuttavia ben diverso – del «fiore» (v. 12), che viene evocato anche in Sapph. fr. 94,17 V. (ἀνθέων).

²¹² Per questo testo si può avanzare anche un confronto con i vv. 24s. «o quelle / navi perplesse al vento del Pireo» della *Ragazza d’Atene* di Sereni, poesia pubblicata nella prima edizione del *Diario d’Algeria* (1947).

²¹³ Le prime due poesie appartengono all’*Antica moneta*, la terza alle già menzionate *Poesie giovanili*.

2. Psicoanalisi: mito e astrologia

2.1 Tra Olivetti e Pasolini: gli anni della ‘svolta narrativa’

Portato positivamente a termine il suo incarico nel CEPAS, a partire dal 1956 – vero e proprio «anno spartiacque» nella vita dell’autore²¹⁴, così come sullo scenario politico internazionale – Volponi trentaduenne fu assunto, da Adriano Olivetti, come direttore dei servizi sociali presso la sede centrale della sua fabbrica ad Ivrea²¹⁵. L’inquadramento negli organi dirigenziali – di quella che allora era una delle più avanzate e competitive aziende elettro-meccaniche al mondo – rappresentò per l’autore un’ineguagliabile occasione di crescita intellettuale e professionale²¹⁶. Tanto le soluzioni progressiste messe in campo da Olivetti nell’ambito del *welfare* aziendale²¹⁷, quanto le sue sbalorditive sperimentazioni in campo produttivo, trovarono in Volponi un interprete libero, creativo, ed estremamente motivato. In qualità di nuovo direttore dei servizi sociali, infatti, attuò per conto dell’imprenditore eporediese «una politica da grande riformista» (Zinato 2002a, LXIII), inventando e gestendo «servizi come la biblioteca, l’asilo nido, la colonia estiva, la mensa con più di 10.000 pasti al giorno, il servizio sanitario e gli aiuti finanziari», che potevano «arrivare anche all’acquisto di una casa», sempre lavorando «a stretto contatto con i sindacati» (Pedullà 2008, 31). L’eco di questa sua entusiastica adesione al pensiero e alla *mission* olivettiana, tornerà – con parole tuttavia più circospette e autocritiche – in un significativo bilancio, stilato dallo stesso Volponi a metà degli anni Settanta – cioè al termine della sua esperienza industriale – dal titolo *Officina prima dell’industria*: «io vivevo una “cieca” stagione di fiducia, negli anni 1957-1960, lavorando tutto il giorno per far andare bene la fabbrica nella quale credevo come fonte di benessere, di

²¹⁴ Così, ad esempio, lo definisce Canfora (2008) nell’omonimo libro *1956 L’anno spartiacque* (2008), nel quale fa riferimento al condensarsi nel medesimo anno di tre principali eventi storici gravidi di conseguenze per il prosieguo del decennio: il rapporto-Kruscev e la rivolta dell’Ungheria sul fronte sovietico; la nazionalizzazione del canale di Suez da parte dell’Egitto di Nasser sul fronte d’interesse occidentale.

²¹⁵ Insieme a Volponi, Olivetti aveva assunto, come collaboratori dell’azienda, scrittori e poeti quali Fortini e Sinigalli (addetti all’ufficio pubblicità), Giudici (redattore e editore), e Ottieri (selezione della manodopera). Sul periodo olivettiano della biografia dell’autore, cf. Piccone-Stella 1972, 233-235; Volponi, *Scritti dal margine* 131-141; Volponi-Leonetti, *Il leone e la volpe* 34-40; Zinato 2001b, 186 e 2002a, LXII-LXVIII; Pedullà 2008, 31s; Ochetto 2014, 131-137; Pistilli 2014, 63-119.

²¹⁶ Cf. Volponi, *Scritti dal margine* 132: «l’Olivetti era un’eccezione. Negli anni ’40 e ’50 era un’industria all’avanguardia nel mondo, faceva la concorrenza sui mercati internazionali alle grandi industrie americane o tedesche. Batteva l’IBM. Perché la Olivetti veniva da una tradizione illuminista, da una famiglia aperta che si era formata nel confronto internazionale, con capacità di riflessione e giudizio, che aveva studiato».

²¹⁷ Sulle politiche sociali dell’Olivetti degli anni Cinquanta, che annoveravano tra i loro principi-guida i salari alti, la riduzione dell’orario lavorativo, e un capillare sistema assistenziale e scolastico, si leggano Volponi 1977b, 37s.; Ochetto 1985, 144-158 e 209-237; Ristuccia 2009, 233-276; Gallino 2014, 7-99; Merlini 2018, 37-43.

energia civile, di insegnamenti per la pubblica amministrazione, per l'università, per i comuni, che si avviassero a una revisione delle loro strutture, sistemi e risultati proprio per la giustizia e per la libertà» (Volponi 1975b, 724)²¹⁸.

Fin dai primi anni, tuttavia, questo ottimismo razionalista che orientava nella prassi e nella progettazione l'operato del Volponi dirigente fu affiancato da una altrettanto marcata consapevolezza critica, da un sempre più sviluppato travaglio intellettuale, generato – oltre che da un atavico solidarismo per il mondo dei lavoratori subordinati («sono stato aiutato [...] dalla pena del mio lavoro quotidiano in una grande fabbrica, toccato dai problemi di un mondo in convulsione come è quello industriale»)²¹⁹ – da un confronto aperto ed approfondito con le ragioni dialettiche del pensiero operaio²²⁰. Anche l'insorgere di tale attitudine dissenziente nei confronti della spinta strutturale e sotterranea che determinava le dinamiche aziendali sarà poi registrata da Volponi, nel già citato consuntivo di 'fine mandato' (*Officina prima dell'industria 724*), mediante la seguente ammissione autocritica: «ho incominciato dopo a intravedere, anche se dal primo giorno ho capito la sofferenza e l'umiliazione che accompagnavano molti lavoratori della fabbrica, e anche se lavoravo appunto per attenuarne almeno le conseguenze, la logica del tutto interiore, autoalimentata ed autoesaltantesi, del potere industriale». Da questo peculiare contrasto fra la fiducia in un intervento industriale responsabile, rappresentato dall'eccezione olivettiana, e la sofferta consapevolezza delle disparità sociali e del disadattamento psicologico-cognitivo necessariamente generati dai rapporti di produzione neo-capitalistici, nacque dunque il suo primo romanzo, *Memoriale* (1962)²²¹. In esso viene

²¹⁸ Cf. *Scritti dal margine* 135: «ci sono stati dieci anni nei quali credevamo veramente di poter migliorare la società, di rendere umana e di dare un senso all'industria come bene della società, tanto più che Adriano aveva, nel suo disegno politico, stabilito che la fabbrica diventasse di proprietà della comunità, della città, e che i profitti della fabbrica andassero in parte adeguati alle varie necessità di ricerca della fabbrica e della città: una socializzazione piena».

²¹⁹ Cf. Ferretti 1972, 80. La conoscenza del pensiero marxista, di Gramsci e della sociologia industriale avvenne, proprio in concomitanza con questa prima esperienza aziendale, anche per tramite di Pasolini e del gruppo di «Officina» (cf. *Scritti dal margine* 163s.: «la lettura e la scoperta di Gramsci e dei problemi del taylorismo e dell'alienazione sono venuti insieme secondo me [...]. Pasolini, che ho conosciuto nel '52, che mi ha aperto anche a certi studi: mi chiamava "marxista lirico" perché io sono un uomo un po' approssimativo [...]. Queste scoperte sono state fatte lì, insieme»).

²²⁰ Cf. Gallino 2014, 83: «vero è che per alcuni intellettuali di sinistra il distacco, o forse l'intreccio nella loro stessa personalità di attrazione e repulsione nei confronti del pensiero e dell'azione di Adriano Olivetti, furono più tormentati. Penso fra gli altri a Paolo Volponi. Uno scrittore che scriveva romanzi in cui la drammaticità della transizione dalla condizione contadina alla civiltà industriale era messa in risalto con inusuale forza descrittiva [...]. Nei romanzi egli distillava i suoi umori anticapitalistici anche nei confronti di un'impresa come la Olivetti, che di tale transizione era stata una delle protagoniste».

²²¹ L'opera – che alla sua uscita ebbe una notevole attenzione critica – si inseriva nel coevo dibattito, lanciato da Vittorini sul numero IV del «Menabò» (1961), circa il rapporto fra letteratura e industria. Per una esegesi

raccontata, in una prospettiva paranoica e ossessiva, la tragica vicenda di Albino Saluggia, un contadino del Canavese malato di tubercolosi, e assunto – dopo la malattia e una traumatica esperienza di leva militare – come operaio in una grande azienda del territorio. La sua origine paesano-contadina, il suo impiego alla catena di montaggio, e la sua innata e singolare propensione alla scrittura poetica – nella quale traspare, da una straniante prospettiva subalterna, l’alienazione ritmica del lavoro taylorista – fanno venire in mente, per quanto in chiave caricaturale e riduttiva, la figura storica di Luigi Di Ruscio. Il poeta-operaio, autodidatta e di origini marchigiane (poi espatriato ad Oslo per lavorare nell’industria metallurgica), il quale – fin dagli anni Cinquanta (*Non possiamo abituarci a morire* 1953 e *Le streghe s’arrotano le dentiere* 1966) – con le sue liriche «fluviali» (Ferracuti 2017, 10) ha messo in mostra, ‘dal basso’, i temi dello sfruttamento delle professioni ‘irregolari’ e del lavoro in fabbrica²²².

L’opera, che si basa su una reale e delirante lettera di lamentele ricevuta da Volponi durante la sua direzione dei servizi sociali²²³, racconta con esasperata minuzia psicologica le vessazioni e le manie di persecuzione vissute dal protagonista-narratore nel proprio rapporto con la fabbrica ed i suoi organi assistenziali²²⁴. Scegliendo, cioè, come paradigmatico il punto di vista straniato di un personaggio che, in qualità di contadino-operaio, incarnava il «caso limite d’una contraddizione storica e di pensiero» (Calvino 2008, 152)²²⁵, lo scrittore – nel rappresentare quest’«uomo affetto da un complesso verso la

complessiva del romanzo, cf. e.g. Ferretti 1972, 28-49; Baldise 1982, 35-41; Pasolini 1988, 195-200; Gigliozzi 1996, 729-769; Zinato 2001b, 15-24 e 2002b, 1073-1104; Levato 2002, 83-88; Vazzoler 2004/2005, 83-123; Barilli 2007, 128-133; Calvino 2008, 151-155; Giudici 2008, 250-254; Bagorda 2014, 35-51.

²²² Sulla rappresentazione del lavoro operaio, vista nell’ottica della manodopera sottoposta, si leggano ad es. *Le ore sei sono l’inizio della nostra giornata, Anche se dopo la fatica il cervello, L’orologio centesimale timbra nel cartellino delle presenze, La macchina è in movimento ma molti pezzi della macchina sono tra loro immobili, e A volte nel putiferio di macchine mi viene sonno e dormo* (in Di Ruscio, *Poesie operaie* 2017).

²²³ Cf. Volponi 1977b, 39: «era una lettera appunto indirizzata ad Adriano Olivetti e che Olivetti mi aveva passato [...]. Era una lettera con una calligrafia di quelle elementari, da quinta elementare, su un foglio protocollo [...]. In sostanza questo si rivolgeva al presidente dell’Olivetti, era un operaio dell’azienda di cui non ricordo nemmeno il nome, per dire che lui stava male, che però avrebbe continuato a lavorare volentieri nella fabbrica, ma che i medici di fabbrica non volevano che lui lavorasse perché dicevano che era tubercoloso e che doveva ricoverarsi e che allora lui cacciasse questi medici cattivi e ne trovasse altri che provassero che lui stava bene e che poteva lavorare nella fabbrica».

²²⁴ Su questo aspetto della trama sono illuminanti le parole di Volponi – riportate da Camon (1973, 130) nella sua intervista – secondo cui il rapporto tra Albino e la fabbrica è rappresentativo dell’«intenzione [...] dell’azienda di aiutare le persone, ma con una calata dall’alto che non arriva ad essere un’operazione culturale e finisce per restare un’operazione assistenziale».

²²⁵ Cf. Calvino 2008, 152: «Paolo Volponi ha fatto “salire” questo genere letterario inedito che sono i memoriali di protesta sul piano della letteratura d’arte, cioè da un’espressione cupamente individuale al piano dei significati universali, dal tipo di scrittura che si direbbe più lontano dalla “civiltà industriale” a simbolo di un’alienazione sociale e tecnologica tutta contemporanea».

fabbrica-madre, amata ed esecrata» – mirava a cogliere le drammatiche ambiguità e i conflitti irrisolti che l’affermarsi del nuovo sistema industriale aveva portato con sé²²⁶. «In quanto alienato» – osserva Gigliozzi (1996, 748) – «Albino diventa luogo da cui possono parlare più voci. Pensieri e parole di Albino possono fondersi con quelli dell’autore [...]», il quale «si trova così tra le mani lo strumento giusto per utilizzare il carattere eversivo della follia, per sondare i complicati rapporti che legano e oppongono il marxismo e il freudismo». Rapporti incorporati nell’azione individuale del protagonista che, secondo quanto scritto da Zinato (2001b, 18), dopo aver perseguito «attraverso proiezioni liriche il tentativo di possedere e trasfigurare la *seconda natura* industriale, di riportarne le leggi sconosciute ed ostili entro i confini noti della casa, dell’orto, del lago», riscontra – nel proprio fallimento e nella mancata integrazione nel sistema produttivo – una sanzione definitiva della propria irriducibile estraneità²²⁷. Un’estraneità, un disadattamento, che riflettono – anche grazie alla emblematica tecnica di scrittura «su “due lastre”» (Pasolini 1988, 195-200)²²⁸ – la duplice e non pacificata posizione dell’intellettuale Volponi – fidato dirigente ‘olivettiano’, non meno che autore sensibile ad alcune fondamentali istanze della critica ideologica²²⁹ – all’interno della ‘neonata’ realtà industriale italiana. *Memoriale* è dunque, in questo senso, un’opera-specchio, in cui s’intersecano per prima volta due aspetti costanti e non scomponibili della riflessione volponiana: «la critica sociale e il bisogno di poesia» (Baldise 1982, 41).

Tra l’improvvisa morte di Olivetti (1960) e il conferimento nel 1966 dell’incarico – da parte del nuovo presidente Bruno Visentini – di direttore delle Relazioni Aziendali (cf.

²²⁶ Con questa eloquente spiegazione l’autore, in un dibattito pubblico successivo alla pubblicazione di *Memoriale*, esplicitava le ragioni del suo protagonista: «perché ho scelto un nevrotico a protagonista del mio romanzo? Un nevrotico ha una capacità d’interpretazione della realtà più dolente, ma più acuta [...], ma anche perché un nevrotico è un ribelle. In un uomo sano avrei trovato uno che ha già ceduto qualcosa alla fabbrica» (in Ferretti 1972, 29).

²²⁷ Cf. Zinato 2001b, 19: «il tentativo di relazionarsi agli oggetti e al lavoro industriale mediante una trasfigurante attività immaginativa è tuttavia destinato a fallire: il prodotto del lavoro si distacca dall’io narrante e gli si pone innanzi in una franta ed estranea cosalità».

²²⁸ Secondo la metaforica esegesi di Pasolini (1988, 197), infatti, la peculiarità stilistica di *Memoriale* risiederebbe nella sovrapposizione di due distinti registri espressivi («lastre di vetro»): «la grande intuizione di Volponi è stata quella di usare questa poeticità naturale del grafomane appartenente alla classe inferiore che usa una lingua non sua, appresa in libri letti in ospedale o in prigione: e di aver sovrapposto [...] a questa poeticità la sua poeticità personale [...] di poeta colto che ha letto i migliori poeti nel Novecento fino a Bertolucci e dopo».

²²⁹ Si veda quanto scritto da Volponi in *Le parole e la memoria* (sull’«Espresso» del 3.06.1962, ora in Ferretti 1972, 43): «alienazione è una parola che non riguarda più soltanto una condizione ma un’intera società; cioè non indica più qualcosa che muove una dialettica determinata e particolare, ma [...] tutti i rapporti astratti e falsi che si pongono all’interno di una società e che la caratterizzano. Non è quindi soltanto l’elemento negativo interiore del processo d’industrializzazione, perché sono alienati non solo tutti quelli che non possiedono gli strumenti del loro lavoro, ma anche quelli che non possiedono gli strumenti per giudicare e intervenire storicamente».

Ferretti 1972, 78: «che raggruppa in sé le funzioni di direzione del personale, servizi sociali, culturali, istruzione e addestramento professionale, rapporti coi sindacati»), Volponi pubblicò il suo secondo romanzo, *La macchina mondiale* (1965), grazie al quale, per altro, vinse per la prima volta il premio Strega²³⁰. Anche in questa seconda opera in prosa – ispirata alla reale vicenda di un contadino filosofo-inventore²³¹, autore di un sedicente e pseudo-scientifico ‘trattato’ secondo il quale il mondo e gli uomini sarebbero «macchine artificiali ulteriormente perfezionabili» (Zinato 2001b, 25)²³² – si avverte, per quanto in maniera distorta, l’eco della lezione di Adriano Olivetti, «leader tecnologico» (Ristuccia 2009, 289)²³³ e riformatore ‘umanistico’. Se infatti il protagonista, Anteo Crocioni – che porta già inscritto nel nome greco Ἀνταῖος (il mitologico gigante figlio della divinità Gea) l’immagine della sproporzione utopica del suo rivoluzionario tentativo – appartiene al sostrato lirico-contadino dell’infanzia di Volponi, le sue programmatiche ambizioni di perfezionare il mondo con il progresso tecnologico e i suoi drammatici scontri con una realtà sociale cinica, e ostile ad ogni sorta di mutamento, sono senza dubbio ispirati – oltre che dalle letture giovanili degli utopisti rinascimentali (Bruno e Campanella) e degli illuministi ‘industriali’ (P. Verri e Cattaneo)²³⁴ – ad alcuni degli aspetti più

²³⁰ Per un’interpretazione complessiva dell’opera, cf. e.g. Ferretti 1972, 49-59; Baldise 1982, 42-47; Pasolini 1988, 229-233; Zinato 2001b, 25-33 e 2002c, 1105-1120; Dal Bon 2002, 207-228; Levato 2002, 88-90; Zublena 2004/2005, 125-156; Barilli 2007, 133-136; Baldacci 2008, 254-256; Best 2014, 53-73.

²³¹ Si veda la nota introduttiva dell’autore: «le idee del protagonista sulla genesi e palingenesi derivano da quelle che il signor P. M. V. [Pietro Maria Vallasciani] sta svolgendo e sistemando, insieme con altre, in un trattato “Per la costituzione di una nuova Accademia dell’Amicizia di qualificato popolo”. Da questo trattato sono liberamente estratti, pur con molto rispetto dell’originale, i brani del romanzo in corsivo» (in Volponi 2002a, 233). Sull’eccentrica figura storica che ispirato questo personaggio si vedano le testimonianze raccolte da Zinato (2002c, 1109-1112).

²³² Cf. *La macchina mondiale* (2002a, 285): «io debbo dire, e questo è il compito del mio trattato anche se non di tutta la mia vita, che gli uomini sono stati costruiti come macchine da altri esseri, certamente macchine anche essi, e che la sorte vera degli uomini sarebbe di costruire altre macchine ma migliori di loro, che magari riescano a portare l’uomo al loro livello e ad alzarlo sempre di più riuscendo esse a costruire macchine sempre migliori».

²³³ Cf. Zinato 2002c, 1112: «gli eventi aziendali maggiori, sincroni alla stesura della *Macchina* sono infatti la cessione di gran parte del capitale azionario dell’Olivetti a un gruppo di salvataggio misto [Fiat, Pirelli, Imi, Mediobanca], e la vendita del settore della grande elettronica alla statunitense General Electric. Ciò rappresentava uno stravolgimento della politica industriale di Adriano».

²³⁴ Estremamente pregnante, a proposito di questo argomento, è quanto scritto da Santato (1997, 107): «il richiamo a Pietro Verri – il maggiore degli illuministi italiani, il teorico del legame inscindibile che deve unire l’”industria” (nell’accezione settecentesca del termine) e la pubblica felicità – e ad un erede dell’illuminismo enciclopedico quale Cattaneo non può stupire. Proprio nella tradizione dell’illuminismo riformatore e radicale sono da ricercare, a nostro avviso, le radici più profonde dell’utopia olivettiana e volponiana». Cf. Chapperon in Novara-Rozzi-Garruccio 2005, 167s.: «la produzione aveva una struttura che, non so se consapevolmente o inconsapevolmente, era chiaramente una struttura illuministica, nel senso che ricalcava la divisione dei poteri de *L’Esprit des lois* di Montesquieu. L’Olivetti, infatti, era suddivisa in stabilimenti: c’era lo stabilimento delle macchine da scrivere, lo stabilimento delle macchine da calcolo. Ognuno di questi aveva un Direttore di Stabilimento; alle dipendenze di questo direttore c’erano, su un piede di parità, il Direttore di Produzione, il Direttore Tempi e Metodi, il Direttore della Qualità e il Direttore dell’Avanzamento Produzione. Il responsabile

‘estremi’ e illuminati del magistero olivettiano²³⁵. Infatti, all’interno dell’azienda eporediese, in quegli stessi anni – dopo l’ultima calcolatrice meccanica di serie, la superautomatica *Tetractys*, («così chiamata dal “numero quaternario” di Pitagora che», secondo Ochetto 1985, 233, Olivetti aveva «evocato in un discorso politico come misura di arcana razionalità»)²³⁶, nel 1959 aveva visto la luce il prodigioso *ELEA*, ovvero il primo calcolatore elettronico italiano. Secondo quanto osservato da Ristuccia (2009, 283 n. 134), «la sigla stava per Elaboratore Elettronico Automatico, ma» – similmente al caso del suo predecessore *Tetractys* – «c’era anche una allusione» – che tornerà poi esplicitamente nel primo dei discorsi parlamentari di Volponi (17.03.1984)²³⁷ – «all’antica scuola filosofica della Magna Grecia», a testimoniare il perenne binomio olivettiano tra progresso tecnologico e pensiero critico di stampo umanistico²³⁸. Grazie a strumenti e innovazioni come queste, dunque, Adriano Olivetti si proponeva – a partire dal valore esemplare della sua riuscita sperimentazione aziendale – il fine collettivo di liberare progressivamente l’uomo, il lavoratore, dall’alienazione quotidiana e dallo sfruttamento fisico e intellettuale²³⁹. Come giustamente appuntato da Guido Piovene nel suo *Viaggio in Italia* (1993, 209-212), per l’ingegnere Olivetti «l’industria è uno strumento composito, che deve mettere al lavoro, e redimere dal lavoro».

della produzione aveva il compito di produrre le macchine secondo gli standard che erano stabiliti dal responsabile della qualità in maniera chiara e inequivocabile e distribuiti in ogni reparto [...]. La produzione, a sua volta, si svolgeva secondo i tempi e i metodi che aveva stabilito il responsabile dell’Ufficio Tempi e Metodi e con le scorte di materiali determinate dall’avanzamento produzione».

²³⁵ Così Volponi 1995a, 71: Anteo «ha queste teorie sulla nascita degli uomini che sono macchine prodotte da altri esseri passati sulla terra prima di noi. Macchine programmate proprio come è programmato un calcolatore. Lui dice: “bisogna migliorare il programma”. Il vantaggio oggi è dalla parte di chi ci ha programmato, dei padroni».

²³⁶ Oggetto che emerge nelle pagine iniziali di un’altra opera coeva – che condivide con i primi due romanzi di Volponi il tentativo di una straniante contaminazione lirica dello stile narrativo – *Registrazione di eventi* di Roversi (1964, 9s.), in cui viene così descritta la sede di una banca: «tutto era nel silenzio: nel salone [...], fra le colonne di marmo, giù giù fino a che fu investito dalla scarica delle *Tetractys* bicolore, delle Olivetti 302 alfanumeriche mosse da ometti scamiciati».

²³⁷ Nell’orazione pronunciata in opposizione alla *Conversione in legge del decreto di “San Valentino”*, Volponi scriverà: «cercherò di vedere da dove viene questo decreto, che è niente, che sembra partire da un buio inesplorabile e non misurabile e andare verso un punto indefinibile. Sembra in parte la freccia ferma di Zenone di Elea: è una cosa metafisica, ossessiva, un tentativo di annullare il tempo» (in *Parlamenti*, pos. 1785).

²³⁸ Cf. Vitolo 2018, 143: «Elea evoca la Magna Grecia (gli scavi di Velia, non lontani da Paestum, così come Parmenide e la scuola eleatica, nuclei affascinanti per Olivetti che rimpiangeva di non aver scelto studi umanistici)».

²³⁹ Si veda quanto dichiarato da Volponi nell’intervista di Ochetto (2014, 135s.): «Adriano credeva nell’industria come strumento di cultura, cioè di crescita, di ricerca, di maturazione, di istruzione; era un profeta [...] aveva quell’idea del lavoro, del pratico, del piano, della risorsa, del territorio, della trasformazione molto attivi e li vedeva come strumenti proprio anche di pensiero. Credeva nel lavoro come un’espressione morale e anche di pensiero». Sulla stessa questione, cf. anche Camon 1973, 130-143.

Persino l'ambizioso progetto di rivitalizzazione delle comunità rurali (cf. Zinato 2001b, 28: «meccanizzare le colture, fare delle grandi cooperative»), che Anteo propone allo spietato fattore Mordi prima di partire per Roma, può essere interpretato come un'appropriazione in chiave delirante-astratta della teoria comunitaria di Olivetti: ossia la suggestiva e 'clisteniana' ipotesi di emancipare l'Italia post-fascista dall'egemonia dei partiti di massa e riorganizzarla politicamente sulla base di criteri economico-territoriali (Cf. Merlini 2018, 40: «la fabbrica quale occasione unica per generare forze comunitarie pacificate»)²⁴⁰. Tuttavia, al di là di queste rilevanti consonanze, la visionaria e parascientifica teoria di Anteo non può trovare neppure in minima parte le *chances* applicative che ebbe – almeno in campo industriale e urbanistico – il pensiero di Olivetti. Nel forsennato progetto di una migliona costante della *macchina mondiale*, infatti, il contadino marchigiano è costretto a scontrarsi con la sua reale impossibilità attuativa, oggettivata nel corso del romanzo dalla sequenza continua di bocciature inflitte al suo 'trattato' dai diversi e variamente autorevoli personaggi a cui Anteo lo sottopone²⁴¹. Così, a séguito di questa lunga ed intricata serie di umiliazioni e fallimenti, il contadino-inventore – con una decisione sospesa tra la disperata consapevolezza e l'ostinata affermazione della propria libertà – decide, attraverso una carica di dinamite, di porre fine in maniera pirotecnica alla sua incompresa 'sperimentazione esistenziale': «invece io ho lasciato un inizio luminoso che sta andando per il cielo come la coda di una cometa; quando avrà varcato fra pochi istanti questo orizzonte a Fossombrone lo vedranno già da Montegiove, sopra Fano e poi da Rimini e poi da Bologna, e girerà come queste stelle che adesso brillano e poche ore fa erano sopra l'America» (*La macchina mondiale* 412)²⁴². Anche questa volta, dunque,

²⁴⁰ Questi aspetti del pensiero politico di Olivetti – esposti in opere quali *L'ordine politico delle comunità* (1945), *Città dell'uomo* (1960), e *Il dente del gigante* (2020) – sono ampiamente trattati in Ristuccia (2009, 11-202) e Saibene (2017, 83-88 e 121-131), e così riassunti da Maffioletti (2012, 240): «l'eporediese contribuì alla caduta del regime e dopo l'8 settembre fuggì in Svizzera, dove elaborò un progetto di profonda riforma politica e istituzionale che avrebbe messo al centro della vita pubblica la Comunità. Organo che avrebbe permesso di decentrare e di rendere plurali i centri che detengono il potere economico e politico, la Comunità avrebbe consentito ai cittadini di partecipare in modo più diretto alla vita politica del paese, sottraendola così alla gestione opaca e ideologica dei partiti».

²⁴¹ Dopo le infamanti accuse rivoltegli dai familiari e dai contadini suoi compaesani, Anteo – nella speranza di eludere l'atteggiamento retrivo della sua comunità – porta il 'trattato' a Roma dove, oltre ad accrescere il novero delle stroncature, scopre il volto «più scopertamente burocratico-conservatore, autoritario-poliziesco» della società 'borghese' a lui coeva (Ferretti 1972, 52s.).

²⁴² Un'uscita di scena che ricorda «il colpo di scena [...], la trovata più scorporante che ci sia: l'ascesa al cielo» (Serra 2006, 185s.) di Cosimo Piovasco di Rondò, il protagonista del *Barone rampante* di Calvino (1957), che muore agganciandosi al transito celeste di una mongolfiera. «Crocioni progettando il suo suicidio», scrive Luzi (2004, 209) «con un esplosione che disintegri l'ordine costituito dalla collettività, desidera ribellarsi alla integrazione massificante della società contemporanea».

Volponi scelse il profilo alterato e rivelatore di un personaggio *borderline* per raccontare – mediante un rocambolesco racconto allegorico – il tragico scontro fra le ragioni di una classe subalterna, che nell’Italia degli anni Cinquanta aveva una spiccata matrice rurale e artigiana²⁴³, e la spietata azione repressiva messa in atto da quel «complesso egemonico» borghese (Volponi in Camon 1973, 134) di dirigenti e burocrati di vario genere che allora deteneva *in extenso* le posizioni strategiche di predominio²⁴⁴. La medesima odissea burocratico-vessatoria viene patita anche da *Annibale Rama* (1965) – altro programmatore utopico e filantropo – protagonista dell’omonimo e coevo racconto volponiano, dedicato questa volta all’invenzione di una perrottiana «macchina» calcolatrice²⁴⁵, attraverso la quale rivoluzionare in senso egualitario tanto l’industria globale, quanto la vita domestica di ogni individuo²⁴⁶.

Nella prima metà del decennio compreso fra il 1956 e 1966, accanto all’impiego olivettiano, Volponi entrò a fare parte – nel «panorama degli ospiti e dei “sodali di seconda ondata”» (Ferretti 1975, 33) – della rivista di critica letteraria militante «Officina», fondata a Bologna nel 1955 da Pasolini, Leonetti, e Roversi²⁴⁷. Come già la collaborazione con Olivetti, anche la partecipazione a questo periodico – per quanto vissuta a distanza e per

²⁴³ Cf. Volponi (in Camon 1973, 141): «altri lamentarono che il libro era ancora una volta lirico, [...], che il protagonista è un tipo d’uomo che non esiste. Ed esiste, invece: esiste in tutta l’Italia che non ha industria, né piani, né cultura, né forza economica, né forza politica, che ha solo quell’umana passione, d’urto, che si rovescia nei voti al Partito Comunista, nella speranza di una liberazione [...]. All’interno di queste società, che furono portatrici di grandi civiltà medievali e comunali, esistono ancora personaggi che “inventano”, che hanno il coraggio di criticare la realtà e di sognarne, di fabbricarne con le proprie mani, con una meccanica grezza, un’altra diversa».

²⁴⁴ Cf. Volponi, *Le difficoltà del romanzo* (2002a, 1036): «e questi personaggi sono per forza isolati, fuori della società e di ogni rappresentazione che di essa si dà [...]; per forza poco accomodanti, antipatici ed esaltati, proprio perché tendono ad un percorso diverso da quello che la maggioranza degli uomini sistemati e ben pensanti trova fatto ogni giorno».

²⁴⁵ Così, a tal proposito, scrive Zinato 2017, X: «la vicenda di Annibale Rama allude tuttavia, in forma di apologo, alle avventure dell’intelligenza artificiale alla Olivetti di cui l’autore fu diretto testimone: dalla fondazione del pionieristico laboratorio presso l’Università di Pisa che permise di costruire nel 1958 l’elaboratore Elea, alla realizzazione [...] da parte di Pier Giorgio Perrotto e dei suoi collaboratori, di Programma 101, il primo personal computer al mondo».

²⁴⁶ Cf. Volponi 2017, 11: «invece con quel denaro, quando egli avrà raggiunto la somma necessaria, costruirà una grande industria per fabbricare i più grandi calcolatori elettronici del mondo, i più grandi ed anche i più piccoli, di tipo domestico, che servano alle famiglie, ad ogni uomo, per risolvere i propri problemi di calcolo, di previsione e di programmazione».

²⁴⁷ Sull’orientamento critico di questo periodico, scrive Guglielmi (1966, 19): «il titolo “Officina” qualifica la rivista in maniera antitetica rispetto al realismo, appunto perché insiste sulle tecniche compositive e sul lavoro di laboratorio; inoltre respingendo la riduzione di tutta la poesia a lirica o ai valori espressivi, e insistendo sulla necessità di un rapporto consapevole tra poesia e cultura, la rivista bolognese intese invertire la direzione del Novecento e promuovere una reinvenzione dei generi letterari, privilegiando il poemetto narrativo e drammatico narrativo». Alla suddetta rivista Volponi contribuì con la pubblicazione di due poesie, *La vita* («Officina» V febbraio 1956) e *Le catene d’oro* (VIII gennaio 1957), poi pubblicate nelle *Porte dell’Appennino* (1960), e la partecipazione sporadica a qualche riunione di redazione.

corrispondenza (da Ivrea) – fu per Volponi un’ottima occasione di confronto in ambito culturale e di apprendimento sotto il profilo letterario. Era infatti «Officina», secondo la sintesi proposta da Luzi (2004, 207), «un laboratorio letterario e culturale in cui, da una parte», si recuperava «attraverso lo studio della tradizione lirica europea il valore simbolico della parola e, dall’altra» si teorizzava criticamente «sull’efficacia della proposta gramsciana di fondere, attraverso la figura dell’intellettuale organico, sentire e sapere». Entro questa prospettiva bisogna, per tanto, ricondurre anche le parole di gratitudine con cui l’autore, ad un ventennio di distanza, riassunse il significato personale e generazionale che la sperimentazione critico-letteraria della redazione bolognese seppe rivestire nella seconda metà degli anni Cinquanta: «per me quindi “Officina” resta una rivista importante, una vera scuola; ma credo, anche per tutti i giovani della mia età ed anche delle due generazioni seguenti; una rivista che insegnava a uscire dagli schemi novecenteschi ed ermetici della letteratura italiana che ancora duravano in quel 1956» (*Officina prima dell’industria* 722)²⁴⁸. Ma, ancor più di «Officina» e della sua breve stagione di militanza critica, fu Pier Paolo Pasolini – per tutta la durata del decennio compreso fra 1955 e 1965 – a rappresentare l’interlocutore privilegiato di Volponi²⁴⁹. I due, che si conobbero a Pietrasanta nel 1954 (come vincitori *ex aequo* del premio Carducci) e si frequentarono assiduamente nel periodo in cui Volponi lavorava a Roma presso gli uffici del CEPAS, rimasero in perenne contatto epistolare anche durante la prima fase del periodo olivettiano. Allora infatti, come osservato da Fioretti (2009, 12), Pasolini costituì «una vitale cerniera fra il Volponi “esiliato” a Ivrea e l’ambiente culturale romano».

Il ruolo fondamentale, di ‘guida poetica’ e di primo entusiasta recensore delle opere in prosa²⁵⁰, ricoperto da Pasolini nei confronti dell’amico più inesperto e assai meno inserito nel *milieu* letterario della capitale, e la comunanza di ‘sentire’ davanti al medesimo

²⁴⁸ Nel medesimo intervento, Volponi (1975b, 723) – dopo aver abbozzato una diagnosi del contesto culturale italiano dell’epoca («una cultura di estrazione rurale, che non aveva letto l’economia o la sociologia, che non aveva risolto i suoi contatti con la cultura europea, che non sapeva intervenire sulla nuova realtà italiana [...], in quegli anni dello sviluppo industriale, di nuove e grandi produttività, di preparazione al “miracolo economico” e delle illusioni riformistiche del neo-capitalismo e del centro-sinistra» – conclude ammettendo i limiti e le incomprensioni storiche della rivista: «in realtà “Officina” non senti mai il problema dell’industria, cioè quel che succedeva nel mondo dell’economia e del lavoro, e nemmeno quello dell’industria culturale, allora nascente». Sul medesimo tema, si veda anche Volponi in Camon 1973, 126-128.

²⁴⁹ Sul rapporto tra Volponi e Pasolini, cf. Volponi-Leonetti 1995, 80-82 e 113-117; Zinato 2008a, 23-36; Fioretti 2009, 9-27.

²⁵⁰ Cf. Volponi (1977b, 34): «Pasolini è stato quello che più chiaramente ha discusso con me di queste cose. Siamo diventati amici, passavamo interi pomeriggi insieme e allora su una mia poesia o su una sua poesia lui trovava mille occasioni per farmi la scuola [...]. Ha contribuito ad allargare il mio spazio psicologico, e quindi anche il mio spazio letterario e anche il mio spazio storico».

«trauma storico» – quello dell’avvento del neo-capitalismo e della conseguente ‘apocalisse’ delle culture tradizionali²⁵¹ – vengono riconosciuti con grande chiarezza da Volponi stesso, oltre che in svariati scritti saggistici (cf. Volponi 1977c; 1978; 1994a, 19-29), soprattutto nella già menzionata intervista a Camon (1973, 126): «Pasolini mi ha dato una coscienza più precisa dei miei mezzi letterari, delle mie possibilità, dei problemi reali che avevo dentro e davanti, aiutandomi a uscire da tutte le suggestioni postermetiche o addirittura ermetiche, dalle influenze contraddittorie delle letture disordinate che avevo affrontato a Urbino». Come si evince, infatti, dalla lettura di quello che resta dell’epistolario fra i due autori (*Scrivo a te come guardandomi allo specchio*), fu Pasolini ad orientare – con consigli estremamente minuziosi – la scrittura e la miglioria della terza raccolta poetica di Volponi, *Le porte dell’Appennino* (1960). Opera nella quale, oltre all’influsso della lezione ‘stilistica’ di «Officina» (modello sintattico-narrativo), «l’utilizzo per così dire “longhiano” del lessico della luce e dei colori» tipico della scrittura del Pasolini degli anni Cinquanta s’incontra – secondo una condivisibile osservazione di Zinato (2008, 26) – «con la fascinazione di Volponi per la grande tradizione pittorica italiana» (da Masaccio a Piero della Francesca, fino agli autori del secondo Cinquecento e del Barocco), e produce i vertici formali di testi come *Il cuore dei fiumi* o *La paura*²⁵².

Sull’ispirazione originaria di Volponi, dunque, le indicazioni e i suggerimenti di Pasolini furono soprattutto volti «a incrementare la “discorsività” del testo poetico, a chiarire passaggi ellittici o oscuri e a ristabilire e rafforzare i nessi sintattici», a spingere cioè le composizioni dell’amico «ad aderire con maggior efficacia alla forma del poemetto, che l’autore delle *Ceneri di Gramsci* aveva mutuato dal modello» storico di Pascoli (Fioretti 2009, 16)²⁵³. Per entrambi i poeti, infatti, questa peculiare forma poetico-narrativa, recuperata *recta via* dalla tradizione italiana tardo-ottocentesca (da Carducci al Pascoli dei

²⁵¹ A questo proposito scrive giustamente Tricomi (2004, 169): «Volponi, cioè, può identificarsi con i propri personaggi perché ad essere minacciata non è soltanto l’esistenza del vecchio mondo contadino, ma anche quella dell’intera cultura umanistica, e della tradizione letteraria in particolare. Su questa cultura e su questa tradizione il poeta si è formato; in esse crede non meno di quanto i contadini ritengano irrinunciabili le consuetudini del loro antico mondo».

²⁵² Cf. Braschi 2004, 235: «la possibilità che il cromatismo di Volponi sia figlio della lettura delle pagine longhiane non è per nulla remota, dato che il marchigiano attinge allo sperimentalismo vociano così come il critico d’arte e i due sono accomunati da una grande passione per Caravaggio [e per Piero della Francesca]». Su quest’ultimo si sofferma Volponi in *Il principio umano della pittura scienza* (2002a, 1050) proprio citando il saggio *Piero della Francesca* (1927) di Roberto Longhi (ora in 2008, 349-465).

²⁵³ Per un’analisi storico-critica della raccolta, si vedano Ferretti 1972, 16-28; Fortini 1974, 92-94; Baldise 1982, 31s.; De Santi 1980, 197-200, 1997, 27-29, e 2004/2005, 67-81; Papini 1986, 129-138; Zinato 2001a, XVI-XIX e 2001b, 12-14; Levato 2002, 77-83; Mastrovincenzo 2004, 139-148; Gaudio 2008, 100-102; Knapp 2010, 60-70 e 73-76; Candiloro 2014, 91-103.

Poemi conviviali), rappresentava – nel contesto culturale italiano ancora legato ai precedenti schemi della lirica ‘novecentesca’ – il *medium* ideale per attuare, dall’interno, il superamento della tradizione decadente-ermetica e aprire il testo al confronto con la condizione storica vissuta dal ‘popolo’ italiano – e, nel caso specifico di Pasolini, idealmente rimpianta – ai margini del *boom* economico. Nelle *Porte dell’Appennino*, infatti, Volponi si spinge a ritrarre il soggetto popolare – «quel dolce animale che Pasolini individuava nelle sue prime poesie de *Le ceneri di Gramsci* come un essere con una biologia ancora pura, con un sangue ancora caldo» (1977c, 11)²⁵⁴ – non soltanto secondo il consueto stereotipo della poesia simbolista, quello cioè animato dalla «nostalgia per la vita dei contadini e per la campagna», ma anche, e soprattutto, attraverso un ‘poetare’ aperto ai temi e alle modalità dell’indagine sociale. Mediante, cioè, una versificazione che – senza perdere una certa, tradizionale, attitudine lirica – fosse tuttavia in grado di individuare «la condizione di infelicità» in cui si trovavano «ancora quelle popolazioni nella soggezione agli dei e alla natura», e di chiedere che la cultura che fino ad allora le aveva aiutate a sopravvivere non andasse «dimenticata nelle abbreviazioni di un discorso politico, ma guidata verso una coscienza moderna» (Volponi 2009, 127)²⁵⁵.

Grazie all’aiuto di Pasolini e agli stimoli teorici forniti dai *sodales* di «Officina», nelle *Porte dell’Appennino* «la scrittura volponiana comincia» dunque «a fuoriuscire dal limite e dall’urgenza del malessere individuale», e ad inserire il tema centrale delle sue raccolte precedenti (il rapporto di regressione-scontro con la natura) nello «scorrere temporale» e storico «delle esistenze umane e sociali» (De Santi 2004/2005, 71-73). In altre parole, nella terza raccolta di Volponi, l’ambiente urbinato e la sua storia paesana – fatti di atavici «rapporti familiari e umili mestieri» (Ferretti 1972, 16) – vengono, sì, ancora raffigurati sulla base della loro dimensione interiorizzata ed affettiva, propria della soggettività poetica del narratore, ma assumono anche – alla luce di una prospettiva più distanziata ed analitica – uno statuto storico *a parte obiectis*, ricostruito cioè a partire dalla loro stessa auto-rappresentazione. Volponi torna, così, ad osservare il suo tradizionale

²⁵⁴ Sullo stesso tema Volponi scrisse a Pasolini – nella lettera del 24.06.1957 (cf. Volponi 2009, 56) – queste parole piene di trasporto emotivo: «caro Pier Paolo, ho letto e riletto i tuoi poemetti, che sono veramente belli: umanissimi, addolorati e belli, più che importanti e ben fatti [...]. Ma poi vieni avanti tu appassionato e timido persino nei sentimenti, pur in mezzo alle terzine di cristallo: tu che ami la gente sino alla perdizione, che riesci a vedere un mondo intero, a capirlo, a dirne i problemi, a provare nel tuo cuore le speranze di tutti».

²⁵⁵ Questo è quanto scrisse Volponi – a proposito della poesia *L’Appennino contadino* (cf. vv. 335-338 «un altro santo protettore, / un dio di confine / è la bandiera rossa sul balcone / della casa nuova sulla strada») inclusa nella suddetta antologia – a Pasolini, nella lettera del 1.09.1960 (pubblicata nel 2009 all’interno della raccolta di missive dal titolo *Scrivo a te come guardandomi allo specchio*).

contesto marchigiano, ma in questo caso sceglie di ritrarlo attraverso un filtro cognitivo differente, un filtro che – da quella «piccola america kennediana che è Ivrea» (cf. Volponi 2009, 133)²⁵⁶ – gli permette di servirsi tanto della sua irruenta capacità di penetrazione emotiva²⁵⁷, quanto di un approccio maggiormente analitico-descrittivo, di matrice sostanzialmente antropologica, maturato durante gli anni delle inchieste meridionali dell'UNRRA-Casas e degli studi sociologici nel CEPAS, e sostenuto poi dal confronto attivo con le coeve poetiche di Pasolini. I risultati di questa nuova direzione di scrittura, soprattutto se confrontati con il *background* delle prove precedenti, hanno portato Zinato (2001b, 12s.) a mettere in luce il fatto che – avendo declinato i tradizionali temi dell'«autobiografia» e della «natura urbinata» in senso compiutamente narrativo, «a detrimento» cioè «della loro latitudine irrelata e simbolica» – la cifra distintiva dei poemetti appenninici di Volponi è, in fondo, quella di storicizzare «il passato infantile», e il suo ancora decisivo potenziale lirico, «nell'ambito di una più vasta» – e complessa – «vicenda collettiva»²⁵⁸. La ricerca di questa peculiare mediazione fra le ragioni sentimentali dell'io poetico e le necessità 'oggettive' – per Volponi di matrice 'olivettiana'²⁵⁹ – di rappresentare, con ambizioni politico-civili, un preciso contesto sociale di emarginazione avvicinano lo stile delle *Le porte dell'Appennino* – oltre che alle pregresse *Ceneri di Gramsci* (1957) – anche alla dimensione marcatamente storico-critica della coeva antologia poetica, *Dopo Campoformio* (1962), di Roberto Roversi.

In questa terza raccolta di poesie e nella successiva *Foglia mortale* (1974), dunque, la presenza testuale di riferimenti al patrimonio letterario dell'antica Grecia pare limitata unicamente a due componimenti (*Il giorno nove di Febbraio* e *Canzonetta con rime e rimorsi*). Infatti, le nuove ragioni di poetica, con la loro marcata attitudine storico-

²⁵⁶ Lettera di Volponi a Pasolini, datata 13.09.1961, e ora pubblicata nella sopra citata raccolta di lettere (*Scrivo a te come guardandomi allo specchio* 133).

²⁵⁷ Questa sopravvivenza del lirismo volponiano ha portato Mastrovincenzo (2004, 144) ad inserire nello «stesso alveo nostalgico e struggente che ha partorito la poesia di *Le porte dell'Appennino*» anche «lo sguardo di uomo tormentato da un'immedicabile divisione» di Albino Saluggia che, per sopravvivere alla reclusione claustrofobica del lavoro in fabbrica, «si posa a contemplare una natura colta nei riverberi di una dolcezza limpida che riscalda il cuore».

²⁵⁸ Cf. Gaudio (2008, 100): «la nuova matrice ipotattica favorisce una certa propensione per l'analisi che distende il verso. La concisione e un certo ermetismo riscontrabili nel *Ramarro* lasciano il posto a un concetto di realtà più raccontato che, per così dire, prepara la stagione dei romanzi».

²⁵⁹ Così Candiloro (2016, 108) definisce questa attitudine, a proposito del componimento *L'Appennino contadino*, «periegese esiodeo-virgiliana attraverso la campagna natale, per la quale il poeta, irrorando il modello di Federico da Montefeltro con il pensiero olivettiano, auspica un "ordine diverso" che ripristini una "simbiosi" fra campagna e città».

narrativa²⁶⁰, hanno fatto sì che l'influsso della lirica greca lasciasse contestualmente il proprio posto ad una nuova dimensione di riuso/riscrittura, questa volta di tipo cosmico-mitologico, in grado di fondere le recenti acquisizioni culturali dell'autore (critica marxista, psicoanalisi, studi sociologici e gestionali) con alcune delle più significative sperimentazioni della poesia italiana a lui contemporanea. Come si vedrà nei due capitoli che seguono, le singolari riscritture mitologiche – quella delle vicende urbane di Urano e Venere e quella delle visioni cosmiche di Venere e Edipo – danno avvio ad una differente fase del rapporto fra Volponi e la cultura greca, una fase in cui l'immaginario mitologico, pur ponendosi ancora entro un orizzonte autobiografico, inizia tuttavia a proiettare l'esperienza individuale del singolo in un più ampio sistema di segni storico e collettivo. Sarà questa la linea di sviluppo che, con esiti poetici sempre più spinti verso un'accezione allegorico-politica, caratterizzerà la 'sperimentazione mitologica' di Volponi fino alla fine degli anni Ottanta, con le pubblicazioni di *Con testo a fronte* (1986) e del romanzo *Le mosche del capitale* (1989).

²⁶⁰ E anche più decisamente orientate – come i due coevi romanzi – sui problemi socio-economici della contemporaneità.

2.2 Il giorno nove di Febbraio: «Urano, gelido medico» vs «Venere da teatro / e da ristorante»

Il primo componimento di ispirazione astrologico-mitologica proviene dalle *Porte dell'Appennino* e, come si avrà modo di attestare in séguito, fonde al suo interno l'eco di elementi tradizionali di un'astrologia di matrice arcaico-rurale (quella dei lunari, dei calendari, dei proverbi, e delle superstizioni popolari)²⁶¹ con la più recente influenza di Adriano Olivetti e del suo peculiare rapporto con le discipline esoteriche (di cui si dirà diffusamente nel capitolo che segue). Il poemetto, dal titolo *Il giorno nove di Febbraio*, racconta i postumi di una fugace e traumatica vicenda amorosa, vissuta in prima persona dall'autore – come si desume dall'epigrafica terzina iniziale («il giorno nove di febbraio / quando da tre giorni / avevo compiuto anni trentadue»)²⁶² – durante l'inverno romano del 1956²⁶³. Un periodo che, secondo quanto illustrato nel capitolo precedente, corrisponde all'ultima fase della collaborazione di Volponi presso il CEPAS e al momento più assiduo della sua frequentazione con Pasolini.

La seconda strofa è interamente dedicata alla ricostruzione della nascita dell'io lirico, che avviene – «il giorno sei» di febbraio «in anno di maltempo» (vv. 4s.) – sotto i sinistri auspici dell'ambiente circostante, «con il filo elettrico / spezzato per i campi / tra la neve» e «le case affondate / nel loro quieto respiro» (vv. 6-11). Diversamente da come appare nelle *Catene d'oro*²⁶⁴, la madre del protagonista è una «giovane e pallida / sposa senza amicizie» (vv. 17s.), costretta a partorire nel più totale abbandono, in assenza cioè del padre (cf. *La vita* vv. 1s.) e «senza parenti e vicini» (v. 19) al suo capezzale. Il «parto doloroso» (v. 19), che ha luogo nel medesimo ambiente domestico già descritto in svariate altre poesie della raccolta (cf. e.g. *La vita* vv. 56-68; *Le catene d'oro* vv. 5-22 e 81-103; *Il cuore di fiumi* vv. 232-246; *La paura* vv. 64-97), è effettuato mediante l'utilizzo di una modesta strumentazione artigianale, tipica della prassi ostetrica casalinga (vv. 20-22 «con una canestra di panni / bianchi di lino / e una tinozza d'acqua calda»), e – a differenza di

²⁶¹ Cf. e.g. *Il cuore dei fiumi* v. 146; *Il 2 di Dicembre* vv. 4-6; *La notte che ti fa male* vv. 6-9; *La paura* vv. 255s.; *L'Appennino contadino* vv. 34-54, 84s., 103-106, 172-175, 184, 205-208, 419-424, 430, 453s., 588-600. Per avere un'idea del tipo di rapporto, fisico e a tratti umanizzato, tra la cultura rurale e l'universo celeste, si vedano gli esempi raccolti da Coltro (2015, 7-85) nel secondo volume del suo *Mondo contadino*.

²⁶² La data di nascita dell'io narrante, infatti, corrisponde a quella di Volponi, nato a Urbino il 6.02.1924: cf. *Le catene d'oro* (vv. 65-70 «l'unica mia certezza: / "6 febbraio, S'Amendo / (ricorretto s. Armando) / ... / ... / ore tre e quarantacinque minuti / è nato Paolo di Arturo e Teresa»).

²⁶³ Il contesto sociale romano, soprattutto quello delle donne di strada, era già stato affrontato – in un'ottica più compiaciuta e meno accorata – all'interno dell'*Antica moneta*, nel componimento intitolato *Stanze romane*.

quanto accaduto al *puer* virgiliano (cf. *Ecl.* 4,62s. *cui non risere parentes / nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est*) – l’atto di nascita è garantito dalla benefica tutela di Sant’Anna (vv. 23s. «madre dei parti / e del brodo di ceci») e da quella della «palma secca sulla spalliera» (v. 26)²⁶⁵. Il neonato – «sano e libero, naso schiacciato» (*Le catene d’oro* v. 71) – vede la luce all’unisono con un grido emesso dalle «labbra scure» della madre (v. 27), accompagnato poi da una folata di «vento sciolto per la campagna» (v. 32), elemento naturale e simbolico che l’io narrante associa all’idea della propria origine anche in *Sei venuto* (vv. 10-12 «io mi affaccio ai venti / caldo / nella tua grande giacca di fustagno») e soprattutto nelle *Catene d’oro* (vv. 67s. «nella curva della notte per il cielo / e di un vento di gran forza») ²⁶⁶. Conclude la strofa un gruppo di sei versi (vv. 39-44) che descrive – con un’esatta terminologia astrologica – il tema natale del nuovo nato e funge da elemento connettivo tra questa prima sezione introduttiva e le successive vicende dell’età adulta narrate nella stanza che segue:

mentre nel mio cielo,
 alle cuspidi fredde,
 Venere congiunta ad Urano
 in un quadrato di gelo
 nefasta illuminava
 il mio destino d’amore.

La comprensione del significato astrologico di questa immaginifica trascrizione del tema natale è di fondamentale importanza per poter analizzare il prosieguo del testo, caratterizzato appunto dalla umanizzazione in chiave mitologica delle figure celesti di

²⁶⁴ Cf. *Le catene d’oro* vv. 23-26 «per la nostra felicità questa mattina / tornano a casa tutti i parenti / vivi e morti / e gli angeli custodi».

²⁶⁵ Alla raffigurazione di Sant’Anna e dell’infante neonato, Volponi (2002a, 1051) ha dedicato notevole attenzione anche nel suo saggio su Masaccio, *Il principio umano della pittura scienza* (1968): «così il bambino della *Madonna* di San Giovenale, anch’egli con due dita cacciate profondamente tra le labbra in un gesto di irrequietezza che lo porta a divincolarsi, con l’altra manina aggrappata al velo materno; così quello biondissimo della rossa piramide fra Sant’Anna e la madre il quale, sporgendosi verso qualcuno estraneo al gruppo, buttando avanti le braccia per un abbraccio, sembra voler uscire dalla rigidità della costruzione, dalla dolorosa e severa sacralità di Sant’Anna e della sua stessa madre».

²⁶⁶ Il vento fa da *pendant* anche alla crescita dell’io lirico nel *Cuore dei fiumi* vv. 38-42 «ma se la pioggia / sui crinali si divide / e il vento cambia lingua / io, solo nella crescita / come un falco incerto» e vv. 46-49 «cerco tutti i paesi / immoti da una parte; / dall’altra il vento / indulgente tra le ginestre». A questo proposito, Volponi scrive sempre nel saggio *Il principio umano della pittura-scienza* (1968): «la crescita, in ogni piccolo paese, è affidata al vento, alle correnti, agli incontri come quella di un polline» (ora in Volponi 2002a, 1053).

Venere ed Urano. Il tema di nascita di Volponi – qui ermeticamente²⁶⁷ condensato dalla presenza delle «cuspidi fredde» (v. 40)²⁶⁸, dalla *liaison* di «Venere congiunta ad Urano» (v. 41), e da un «quadrato di gelo» inciso nella volta celeste (v. 42) – è stato ben ricostruito da Gaudio (2008) in un interessante studio dedicato al rapporto fra la psicologia e l'oroscopo dell'autore nel *corpus* di poemetti raccolti nelle *Porte dell'Appennino*. Grazie all'interpretazione di questo studioso, si può quindi affermare che la carta natale del poeta – buon conoscitore della disciplina astrologica – era caratterizzata da tre principali configurazioni astrali: la congiunzione, cioè la distanza angolare minima, tra Marte e Giove sulla cuspidi della prima Casa²⁶⁹ e la presenza di Mercurio sulla cuspidi della seconda; la quadratura – ossia la «distanza angolare di 90°, aspetto teoricamente dissonante» (Gouchon 2001, 461) – dei due pianeti congiunti Marte-Giove con Urano²⁷⁰; la congiunzione di Venere ed Urano – l'unica che emerge esplicitamente al v. 41 – posizionata nella terza Casa. Ebbene, proprio da quest'ultima configurazione prende le mosse l'intera narrazione dell'episodio – con ogni probabilità autobiografico – che ispira le restanti cinque strofe del componimento, a partire cioè dalla congiunzione tra Venere e Urano – «esagerata insofferenza ai vincoli con conseguenti rotture improvvise. Gravidanze inattese. Colpi di scena nella vita affettiva» (secondo la definizione di Discepolo 1989, 134) – che rifletteva nel suo negativo assetto simbolico il tormentato «destino d'amore» (v. 44) dell'io

²⁶⁷ Come osservato da Risso (2006, 119), un peculiare ricorso alla terminologia tecnica dell'astrologia compariva anche in *Laborintus* di Sanguineti (vv. 6s. «si circulus quadratus il sole più tardi / existit nell'acquario triangolazione carceraria»). La memoria di una contemplazione celeste in terra urbinata, inoltre, era già comparsa nella poesia *Soldati a Urbino* (vv. 10-12 «poi parli d'una stella / che ancora un giorno / sulla tua strada forse spunterà») di Vittorio Sereni (compresa nella sua prima raccolta del 1941, *Frontiera*).

²⁶⁸ Con il binomio «cuspidi fredde» si intendono in astrologia le cuspidi – cioè «il grado dell'eclittica che segna l'inizio di una Casa» (Gouchon 2001, 188s.) – della prima e della seconda Casa, zone che, secondo un'interpretazione di tipo psicologico, rappresentano aspetti della condotta, della personalità e degli interessi materiali dell'io.

²⁶⁹ Per un'analisi dei vari caratteri della congiunzione Giove-Marte, si vedano Morpurgo (1986, 195-199) e Gouchon (2001, 67s.); per una descrizione tipologica dei tre singoli pianeti, si tengano presente almeno Sementovsky-Kurilo (1955, 192 e 195-198); Sicuteri (1978, 144-150, 157-162, 163-170), Wolf (1985, 83-92, 95-105, 107-119), Morpurgo (1986, 110-113, 193-195, 218-221), e Gouchon (2001, 270-282, 356-367, 374-384).

²⁷⁰ Così questa configurazione è complessivamente interpretata da Gaudio (2008, 88) alla luce dell'oroscopo natale di Volponi: «la primarietà amplificata di Volponi [...], il suo narcisismo deflagrante, cosmico, quell'enfasi sul soggetto poetico che coinvolge gli oggetti circostanti [...], deve essere connessa alla quadratura dei due pianeti [Giove e Marte] (tra loro, in rapporto di compulsione) con Urano: Giove, dal punto di vista astrologico e, se si vuole, psicanalitico, rappresenta sempre la figura paterna o, comunque, un elemento di protezione e di appoggio; essendo in aspetto di quadratura, quindi di contrazione di atti diffusi dell'*universalismo* (inconscio e conscio collettivo di matrice junghiana) con Urano (che è uno dei vettori che definisce la fallacità della psiche) segnala tutto ciò che attiene alla fallacità contratta nell'universo concettuale ed effettivo del padre. In una parola, la sua assenza [...] costituisce il punto di partenza del caldo realismo volponiano».

narrante²⁷¹. Come opportunamente osservato da Gaudio (2008, 84), quindi, nelle strofe che seguono, l'immutabilità del tema natale di Volponi si trasforma da ipotetico «indizio escatologico» in vera e propria «occasione estetico-retorica», innesco narrativo, e chiave interpretativa dell'intero racconto:

il giorno nove di febbraio,
Venere di città,
mentre una neve folle
avvolgeva Roma,
tra rare carrozze e passanti
e un'aria di terrore,
non rispondeva più
all'orribile telefono
strumento dei suoi amori.
Fumava senza belletto,
segno di grande dolore
e pensieri scomposti sul sofà,
a casa della cugina,
deciso al taglio
all'anestesia
alla garza morbida e pregna,
alla smentita
del suo piccolo cuore,
della sua età minore,
al trionfo della sua bellezza
di Venere da teatro
e da ristorante.
Urano, gelido medico,
attendeva sicuro,
eppure ignaro,
con le sue costellazioni
di ferri nichelati;
le bianche forbici di febbraio
che tagliano i miei anni.

²⁷¹ Sempre sugli aspetti nefasti della congiunzione Venere-Urano si veda – oltre a Gouchon (2001, 67: «scandali, violenti sconvolgimenti, delusioni amorose e coniugali») – anche Morpurgo (1986, 179: «un aspetto abbastanza problematico», in grado di «creare conflitti nel modo di vivere la propria affettività»).

Dopo la menzione del tema astrale (vv. 39-44) e il trapasso temporale al «giorno nove di febbraio» (v. 45) del 1956, il pianeta Venere viene subito umanizzato in una giovane donna romana, «Venere di città» (v. 46), figura storicamente consistente che s’inserisce – alla stregua dell’«Orfeo con la lira» (v. 20) nel mezzogiorno bolognese, evocato nella strofa incipitaria delle *Lupe dorate* di Roberto Roversi (*Dopo Campofornio*) – come personaggio attivo negli sviluppi della trama. Di questa Venere, immersa in un glaciale ed ostile inverno capitolino (vv. 47s. «mentre una neve folle / avvolgeva Roma»), prima ancora di esplicitarne il *background*, viene evocata l’«aria di terrore» (v. 50) che l’assale «a casa della cugina» (v. 57), nell’attesa di un pericoloso intervento medico. Senza introdurre ulteriori elementi di comprensione, la voce narrante prosegue il racconto, destinando l’inizio della terza strofa alla raffigurazione – ottenuta mediante una precisa serie di gesti sintomatici (vv. 51-53 «non rispondeva più / all’orribile telefono / strumento dei suoi amori» e vv. 54s. «fumava, senza belletto / segno di grande dolore») – dell’angoscia colpevole e pietrificante della donna, abbandonata ai suoi «pensieri scomposti sul sofà» (v. 56). Da questa atmosfera di tensione, emerge improvvisa – al termine di una studiata *climax* emotiva, che parte da una metonimia tecnico-scientifica (vv. 58-60 «decisa al taglio / all’anestesia / alla garza morbida e pregna») e si conclude con una tripartita e metaforica reticenza (vv. 61-64 «alla smentita / del suo piccolo cuore / della sua età minore / al trionfo della sua bellezza») ²⁷² – la natura criminosa e, per questo, generatrice di profondo disagio psichico, dell’operazione chirurgica: si trattava cioè di un intervento abortivo, allora sanzionato come illegale ²⁷³. Un tema, per altro, affrontato negli stessi anni, in modo assai più scabroso e con straniante ricorso al lessico greco e latino, da Edoardo Sanguineti nel secondo dei suoi *Erotopaegnia* (1960): vv. 12s. «et abortiunt, amore; involuto: (e accennò con la mano): / e un verme quindi (con le pinze) prese; apparve in telo, pustoloso τέκνον», e vv. 14-16 «(un verme avevamo / ottenuto...); et abortiunt, debiles; et evacuatum, cerebrum; inutilmente, quidem; / (nei giorni che seguirono si dimostrò inquieta, mesta): la cosa non ebbe nome».

²⁷² Reticenza che accoglie in sé anche quelle che, agli occhi dell’io monologante, potevano essere le ipotetiche ragioni dell’operazione: timore ed egoismo giovanile della protagonista.

²⁷³ Così Pegorari (2004, 98): «tornato al tempo storico del 9 febbraio 1956, e all’ambiente romano, le figure di Venere e Urano si trasformano in una prostituta e in un “gelido medico” che, “a casa della cugina” di lei, si appresta a praticarle un aborto». Prima della legge del 22 maggio 1978 n. 194, le partiche abortive in Italia erano sanzionate penalmente. Il lungo dibattito che precedette l’approvazione della nuova misura legislativa vide tra i suoi protagonisti Pier Paolo Pasolini, che fra le altre cose scrisse sulle colonne del «Corriere della sera» due importanti articoli, *Sono contro l’aborto* (19.01.1975) e *Pasolini replica sull’aborto* (30.01.1975), ora raccolti negli *Scritti corsari* (Pasolini 2012, 98-109).

Nella sezione conclusiva della strofa, la focalizzazione narrativa torna a soffermarsi sulla protagonista e sul suo inaspettato aiutante: ossia sulla madre mancata, ritratta nuovamente nei panni di Venere, ma questa volta definita «Venere da teatro / e da ristorante» (vv. 65s.), e sull'ignoto chirurgo preposto all'intervento, titanicamente trasfigurato nei panni di un «Urano, gelido medico» (v. 67). Il ritratto della donna-Venere è ottenuto mediante un assemblaggio in chiave attualizzante dell'immagine stereotipica della dea, come tutrice della bellezza e della seduzione sensuale, con quella astrologica del pianeta omonimo, tra le cui aree preferenziali di influenza figurano, appunto, ambienti terrestri quali «i teatri e le sale di spettacolo, tutti i luoghi di piacere» (Gouchon 2001, 578)²⁷⁴. Più originale e inconsueta è invece la costruzione della figura attualizzata di Urano, dal momento che fonde una delle sue possibili rappresentazioni astrologiche, quella di «uomo d'affari moderno o scienziato, per il quale niente esiste al di fuori della sua occupazione professionale» (Gouchon 2001, 563)²⁷⁵, con la cieca funzione di infanticida propria dell'Ὀὐρανός della teogonia esiodea (*Th.* 154-160)²⁷⁶. Nella sua suggestiva entrata in scena, infatti, Urano conferma la pregnanza del proprio epiteto iniziale di «gelido medico» (v. 67), mostrando un temperamento «sicuro, eppure ignaro» (v. 69), quasi indifferente per natura, rispetto al grave gesto che deve compiere²⁷⁷. Completa il ritratto un'immaginifica strumentazione chirurgica, composta dalle «sue costellazioni / di ferri nichelati» (vv. 70s.), le quali – oltre a richiamare lessicalmente la sezione dedicata al tema natale (vv. 39-44) e l'epiteto esiodeo ἀστερόεις (*Th.* 106 e 127)²⁷⁸ – rivelano emblematicamente la duplice natura del co-protagonista: quella celeste di pianeta e quella terrestre di medico, implicato nella delicata e tanto sofferta asportazione. Conclude la lunga

²⁷⁴ Per una conferma di quanto sopra asserito, si vedano ad es. i ritratti del pianeta Venere e del suo corrispettivo mitologico in Sementovsky-Kurilo (1955, 192-195); Sicuteri (1978, 151-156); Wolf (1985, 38); Morpurgo (1986, 154-158); Gouchon (2001, 576-578); Donati (2016, 82).

²⁷⁵ Cf. e.g. Sementovsky-Kurilo 1955, 199s.; Sicuteri 1978, 186-190; Wolf 1985, 137; Morpurgo 1986, 264-266; Donati 2016, 129-134.

²⁷⁶ Nel caso della *Teogonia* di Esiodo, però, la figura di Urano non corrisponde a quella del pianeta modernamente identificato con questo nome, bensì alla rappresentazione *sub specie divina* del cielo. Le peculiari modalità della sua azione di soppressore della propria discendenza – nata dal primordiale legame con Gaia – sono sintetizzate in questo modo da Vernant (2014, 12): «visto che Cielo non si alza mai da Terra [Gaia], non si crea mai fra loro uno spazio che permetta ai figli, i Titani, di uscire alla luce e di condurre un'esistenza autonoma». Sul medesimo tema, si veda anche il commento di West 1966, 213-215.

²⁷⁷ Cf. Sicuteri 1978, 188: «tutto con Urano può accadere senza che ci sia tempo per riflettere né spazio per situare le esperienze: ciò che si realizza avviene con tutta la violenza di ciò che sembra quasi imprevedibile [...]. È l'impulso assoluto, violento, smisurato che aggredisce l'oggetto o la realtà per indurre una modificazione, una rottura della precedente forma o condizione».

strofa un distico nel quale la voce narrante assimila – in un’ottica scopertamente autoreferenziale – i già menzionati «ferri nichelati» alle «bianche forbici di febbraio / che tagliano i miei anni» (vv. 72s.)²⁷⁹, rivelando così, in maniera repentina e metaforica, il proprio coinvolgimento fisico, non meno che emotivo, all’interno della criminosa *affaire* Venere-Urano. Un’esperienza simile, fra l’atro, era già stata affrontata da Volponi in uno dei suoi racconti giovanili superstiti, intitolato «*Novembre è il mese...*». In questo racconto – dedicato alla tragica esperienza abortiva di una giovanissima coppia di paesani²⁸⁰ – la figura del medico è descritta in maniera fulminea e recriminatoria (cf. *Racconti* 2017, 113: «ora aspetto che qualcuno mi dica che il giovane dottore che fece abortire Clarina, lo fece credendo di riparare un torto fatto a lui»), mentre il trauma della voce narrante, che si identifica in prima persona con il giovane padre, sfocia parossisticamente nel massacro simbolico e allucinato di una statua, la quale – nel delirio distruttivo della scena conclusiva – assume i connotati fisici della compagna («un angelo o una donna»): colpevole di aver deciso di abortire senza curarsi del desiderio di paternità nutrito dal protagonista²⁸¹.

Alla terza strofa segue una prima breve ed antitetica digressione autobiografica, che occupa per intero il quarto raggruppamento strofico (vv. 74-83). L’idea dell’aborto imminente, infatti, suscita nella memoria dell’io narrante una accorata serie di associazioni di ricordi, inerenti alla propria infanzia (vv. 74s. «io, cresciuto con le infantili puttane / di carrettieri e soldati»)²⁸² e riconducibili alle pregresse esperienze – nel consueto *milieu* popolare urbinato – di gravidanze non volute da ragazze-madri (vv. 76-78 «che fanno i figli loro / a casa delle zie, / senza ricordarne il padre») di «figli garzoni» (v. 81), di «amici di paese» (v. 82), finiti poi, come tanti nelle Marche degli anni Cinquanta – ricordati anche nei versi del conterraneo Di Ruscio – a lavorare lontano da casa, nelle miniere del Belgio

²⁷⁸ Fra i poemi attribuiti ad Esiodo, Volponi aveva apprezzato anche la profonda e millenaria saggezza contadina contenuta nelle *Opere e i giorni* (cf. *La Grecia: una misura interiore* 19: «“Le opere i giorni” sono già spartiti e svolti dal poema di Esiodo»).

²⁷⁹ Cf. *L’Appennino contadino* vv. 245 «Febbraio prepara la scure», 250s. «Febbraio è un ragazzo / che lotta contro il padre», 253s. «più larghi sono i segni della neve / e più a fondo giunge il rimorso del ribelle».

²⁸⁰ Cf. Volponi, *Racconti* 122s.: «“sono incinta, – disse, – sono incinta di te. Non so se sia una cosa bella o brutta. Ma è colpa nostra. Non è un guaio, è una cosa che m’aspettavo, che desideravo quasi per rendere tutto più giusto. È sicuro. Sono incinta ed una gazza mi ha rubato la fede d’oro. Sei stato tu con tutta la tua fatica, con questa pianta. Non parlarne con nessuno, fra qualche giorno ti dirò io cosa faremo”».

²⁸¹ Cf. Volponi, *Racconti* 114: «l’incontrai prima di arrivare alla pianta. “Fermati, – mi disse. – Tutto è fatto” e se ne andò, tornò dopo pochi passi e ancora disse “non dir niente. Se no si va in galera. Più te che io”».

²⁸² Il medesimo immaginario legato alla figura del carrettiere e alle sue abitudini amorose viene evocato anche nelle *Lupe dorate* di Roversi, in una strofa intitolata *Camera d'albergo*, luogo privato dove appunto trova «un’ora di pesca fortunata / anche lo straziato carrettiere / il deluso usignolo, al fine della giornata» (vv. 186-188).

(v. 83 «oggi in Belgio alla mina»)²⁸³. Per questi figli lontani, cresciuti senza padre e ossimoricamente nati da «nubili spose» (v. 79), le madri – che a differenza della protagonista del racconto hanno accettato di buon grado il loro destino²⁸⁴ – intrecciano ora «generose corone» (v. 80) in segno di affetto.

Nella strofa successiva continua la catena dei ricordi giovanili (v. 85 «riporta il celato ricordo»), questa volta ispirati dalla «cattiva neve di Roma» (v. 84), che – in maniera affine a quanto già avvenuto per la nascita dell'io narrante (vv. 8-10 «tra la neve / tra i vecchi tronchi / e le case affondate») – fa ancora una volta da sfondo all'operato nefando di Venere ed Urano²⁸⁵. Come nella stanza precedente, il tempo della storia s'interrompe, per cedere il posto ad ulteriori e più cupe ritorsioni della memoria. Tornano così a galla «i giorni dei lutti infantili» (v. 86) e «delle morti convulse / di un parente neonato» (vv. 90s.), accompagnati da un effluvio di «brodo sulla cucina / che si spande» (vv. 87s.), mescolato all'odore pungente «dell'alcool» (v. 89). In questo modo, dunque, riemerge anche il tradizionale corredo domestico, già evocato con funzioni benefiche nella sezione dedicata al parto e, infine, presente anche all'interno del *demi-monde* da lupanare, descritto nel capitolo undicesimo del *Sipario ducale*²⁸⁶. In questo caso, però, esso appare contrassegnato da altri oggetti caratteristici – quali «un velo bianco / di cera e confetto» (vv. 92s.), «una ciocca sotto un vetro» nel «comò nuziale» (vv. 96s.), «un santino in una cornice / di paglia delle suore» (vv. 99s.), «un fiore secco e un lumino» (v. 101), «un cucchiaino d'argento»

²⁸³ Cf. *L'Appennino contadino* vv. 540-543: «come ladro parte chi lascia la campagna; / fugge i suoi luoghi natali e la città vicina / sino a Roma, a Rimini, alla mina / nei paesi remoti della Fiandra». Così, in maniera ancora più esplicita, scrive Volponi nel *Leone e la volpe* 29s.: «sono cresciuto più per la strada, insieme a branchetti di amici tra i quali erano in maggioranza gli orfani e i figli di madri nubili, che a casa mia e nelle scuole [...]. I miei compagni che non finirono le scuole sono andati in Belgio alla mina a ingrossare la servitù della sotto-occupazione, oppure lavorano a Urbino con motocarri per le discariche o per il corpo dei pompieri». L'eco di questo fenomeno sociale, a carattere esplicitamente marchigiano, torna anche nella poesia di Di Ruscio *Le parole che si ripetono sempre sulle carte giocate*: v. 6 «un altro va volontario o ad emigrare nelle miniere belghe».

²⁸⁴ Più simile ai connotati della «Venere da teatro» è la figura femminile, sempre presa dal contesto sociale romano, così descritta nei versi finali della *Notte che ti fa male*: vv. 53-59 «è la tua barbara veste / che trema lungo il fiume, / la collana di vetro disperata / che giri tra le dita / che porta la tua passeggiata / alle ringhiere dei ponti / dove ancora lasci i figli al fiume».

²⁸⁵ Nelle *Porte dell'Appennino*, la città di Roma è sempre visitata in compagnia di una giovane donna: sotto la neve nel *2 di Dicembre* (vv. 13-15 «ancora se niente è passato / per le piccole ferite / della tua adolescenza»), o in «un'aria africana» (v. 27) di ottobre nella *Notte che ti fa male* (vv. 46s. «la città si perde nella strofa / che la povera infanzia di detta»).

²⁸⁶ Cf. Volponi 2002b, 129: «l'insieme traluceva come i ninnoli d'avorio e di corallo sotto vetro, come i cucchiaini d'argento custoditi dalle mamme, o dalle mamme di queste madame, sopra i comò, con i segni dei dentini dei figli morti a due anni nell'eccesso delle convulsioni. La mamma teneva il cucchiaino perché il povero infante non si mutilasse la lingua nelle contrazioni dolorose: finché il cucchiaino non le rimaneva in mano con un velo di saliva e con le impressioni del dolore mortale. Il corredo psicologico delle puttane dispone sempre di un tal cucchiaino».

(v. 102) – di un rituale arcaico e rassicurante, volto ad esorcizzare la *mors immatura* del «parente neonato» (v. 91)²⁸⁷.

La penultima strofa è quasi un *a parte*, un fulmineo commento della voce narrante alla sconvolgente immagine mnemonica della morte del piccolo parente. I primi sei brevissimi versi, infatti, costituiscono un'unica frase nominale, in cui si sommano l'idea spettrale e un poco retorica della «morte fatale, / senz'aria / di un feto» (vv. 103-105) ad una più razionale valutazione – punteggiata di lessico filosofico – del decesso immotivato «di una creatura animale» (v. 106) in uno stadio della vita ancora eccezionalmente collocato «fuori da ogni principio / e storia» (vv. 107s.). La sezione centrale della strofa è invece intonata ad una descrizione più lugubre e respingente del corpo del neonato (vv. 109-111 «con l'occhio vuoto, / nido naturale / secco e abbandonato»), a cui vengono luttuosamente offerti «un'immagine / un gioco / un bacio repugnante» (vv. 113s.). Torna in sede conclusiva il giudizio sull'insensatezza del decesso del feto (vv. 115s. «senza un grido / senza ragione»), una «morte quasi di stagione», che avviene irrimediabilmente a monte di ogni possibilità di espansione storica della vita del nuovo nato, e dunque «prima dell'avvento / di qualsiasi salvatore» (vv. 117s.).

L'ultima strofa riporta la narrazione al presente, «per un viale alberato di Roma / ai Monti Parioli» (vv. 119s.), in un «pomeriggio madido e deserto» (v. 121), che sembra proiettare sullo spazio circostante la condizione oppressa e desolata della giovane protagonista. L'azione della voce narrante – che ora descrive la situazione in prima persona – si arresta subito «davanti ai nobili cancelli» (v. 123), quelli che immagina essere frequentati dalla Venere cittadina e da altre donne come lei, «altere e vigliacche» (v. 125), che passeggiano incuranti, «con passo sicuro / e gamba tenera e forte» (vv. 128s.). Dopo un'ultima parentesi dedicata alle gambe della protagonista (vv. 130s. «le tue gambe, / dolci dietro il ginocchio»), ulteriore indizio di un precedente rapporto di complicità fra essa e il narratore, l'intero componimento si conclude con una sarcastica interrogazione retorica – vv. 132-135 «cosa potevo chiedere, / ai ferri, alla neve sulle mimose, / alle impronte per fermarti» – la quale, tornando sulle immagini chiave dei ferri nichelati, della neve, e dei passi, convoglia nel distico conclusivo un senso estremo di impotenza e frustrazione, e rende brutalmente esplicito ciò che fino a questo punto era stato solamente alluso: «sta qui

²⁸⁷ Cf. *L'Appennino contadino* vv. 145-149: «qui la tradizione nei corredi / custodisce i dolori / più che gli inganni familiari; / i santi e i rosari / tramandano la morte».

un medico / che fa gli aborti?» (vv. 136s.)²⁸⁸. Il disperato proposito dell'io narrante di bloccare il piano orchestrato da Venere ed Urano si risolve dunque nell'impossibilità pratica di reperire, nel cuore di una Roma coperta dalla neve, la sede dell'intervento chirurgico. Impossibilità già icasticamente riflessa nel «quadrato di gelo» (v. 42) della seconda strofa, dove la congiunzione negativa tra Venere ed Urano rappresentava – fin dall'atto di nascita del narratore – il correlativo simbolico, minaccioso e immutabile, della sua «sorte nemica» (*Le mura di Urbino* v. 68) in campo amoroso²⁸⁹.

²⁸⁸ Il rifiuto di appellarsi ad un chirurgo, colpevole di una sanguinosa azione abortiva, torna anche nel componimento di Leopardi, *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato al corruttore per mano e arte di un chirurgo* (vv. 48-50 «or io te non appello, / carnefice nefando, uso ne' putri / corpi affondar l'acciaro»), il quale – alla luce della profonda conoscenza di Leopardi da parte di Volponi – può aver costituito una delle fonti poetiche del presente componimento.

²⁸⁹ Il conflitto con il proprio destino d'amore si appianerà infine nel componimento che conclude *Le porte dell'Appennino*, dal titolo *Muore la giovinezza*, dedicato alla moglie dell'autore e al ruolo salvifico ricoperto dalla relazione con quest'ultima: vv. 23-26 «oggi l'amore / ha contato i miei anni e non ama / soltanto la data del mio cuore, / la differente natura d'ogni giorno».

2.3 Psiche e astrologia nel contesto culturale olivettiano: tra la *Sincronicità* di Jung e l'*unus mundus* di Ernst Bernhard

Come in parte già notato da Gaudio (2008), l'ispirazione astrologica del componimento in questione affonda le sue radici nella cultura tradizionale della terra d'origine di Volponi, quella popolare della campagna marchigiana con il suo antichissimo patrimonio di usanze e superstizioni (cf. Mancinelli 2014, 180: il «pensiero magico-contadino dei suoi avi») ²⁹⁰, non meno che quella dotta della città ducale del Rinascimento, microcosmo urbano edificato a immagine dell'armonia ideale tra l'uomo e il macrocosmo celeste. Tuttavia se questo primo riscontro basta, almeno in parte, a giustificare le comprovate competenze astrologiche dell'autore e il loro notevole influsso sul suo immaginario, non è altrettanto sufficiente a far comprendere a pieno il peculiare utilizzo che Volponi fece del suo tema natale in un frangente così intimo ed emotivo quale quello toccato nel *Giorno nove di Febbraio*. Come osservato nel capitolo precedente, infatti, *Le porte dell'Appennino* sono una raccolta in cui il poeta affronta l'eredità culturale della tradizione urbinata in maniera affezionata e al tempo stesso critico-descrittiva. I costumi e le abitudini della sua comunità di provenienza sono messi al vaglio della storia, analizzati cioè nell'ottica della transizione socio-culturale che, a partire dai primi anni del dopoguerra, avrebbe portato un'Italia provinciale e contadina all'apice del proprio *boom* economico. Non può dunque bastare – anche alla luce delle esperienze professionali e culturali maturate da Volponi nella seconda metà degli anni Cinquanta – un'interpretazione letterale, di tipo unicamente magico-irrazionale (cf. *L'Appennino contadino* vv. 77s. «d'ogni fatto poniamo la semenza / nel grembo d'un destino naturale») o retorico-*naïf*, del suo rapporto con le discipline astrologiche. O meglio, un'esegesi di questo tipo impedirebbe di cogliere fino in fondo il ricco procedimento di applicazione dell'immaginario cosmico che si trova alla base della vicenda narrata nel corso del poemetto. Pertanto, anche in questo caso, un'ipotesi ineludibile – atta a chiarire il significato di un tale recupero dell'astrologia in chiave mitologica e auto-analitica – può giungere dalla crescente frequentazione, a partire appunto dal 1956, di Olivetti, cultore d'eccezione delle suddette discipline esoteriche.

²⁹⁰ Cf. e. g. *L'Appennino contadino*: vv. 38-46 «così il primo giorno dell'anno / compitiamo il Numero d'Oro e gli Undici Giorni / che pareggiano le cadute lunari / al corso annuale del sole. / Splende la Lettera del Martirologio / quando i due astri paterni / hanno un giorno comune / ed indulgenza uguale / caricando di fiori i nostri recinti», e 54 «le stelle per noi segnano le case».

Il rapporto fra Adriano Olivetti e l'astrologia nacque negli anni della sua adolescenza piemontese, quando «da immediatamente prima della Grande guerra a metà degli anni Venti, si manifesta, in Italia come in Europa, un crescente interesse, in ambito intellettuale, alto e medio borghese, per culture alternative e per l'esoterismo» (Galli 2004, 14). Tale interesse – che accumulava già numerose personalità di spicco nell'Italia di inizio Novecento (cf. Galli 2004, 12: dagli Agnelli ad «Amendola, Evola, D'Annunzio, Reghini, sino a sfiorare Mussolini») – colse anche alcuni rami della famiglia Olivetti. Nel caso di Adriano questa giovanile curiosità – ricordata in maniera affettuosa anche da Gino Martinoli²⁹¹ – si mantenne viva e fu oggetto di approfondimento per tutto il suo arco biografico, diventando nel tempo una vera e propria prassi orientativa. Come sostiene il suo biografo Ochetto (2000, 190), infatti, «nella biblioteca personale, accanto ai classificatori con gli oroscopi e le 'expertise' di grafologia», abbondavano «i testi iniziatici, parapsicologici, misterici da Annie Besant, alla Blavatsky, allo Yoga»²⁹². E non era certo una forma regressiva di superstizione, questa inclinazione per le culture alternative, bensì la convinzione, quasi religiosa, che fosse necessario mappare e interpretare – come se fossero continui rimandi ad una dimensione 'altra' e più grande – i numerosi e controversi 'segni' che costellavano la sua esperienza biografica²⁹³.

Di pari passo con la sua crescita professionale ed intellettuale²⁹⁴, si faceva strada nel pensiero di Adriano Olivetti la percezione che il grande sviluppo della società industriale da lui stesso incentivato recasse con sé – come controparte negativa – un profondo,

²⁹¹ Questa la testimonianza, non priva di un sottile o forse affettato fraintendimento, riportata da Martinoli a Saibene (2018, 120): «mia madre era molto contenta di un genero come Adriano [...]. Con lei parlava di argomenti – le streghe, le chiromanti, la lettura della mano, la grafologia – banditi dal razionalismo di mio padre e anche dal mio».

²⁹² Per quanto Olivetti non fosse «affatto un bibliofilo» (Maffioletti 2012, 244), questi sono i titoli di argomento strettamente astrologico presenti – insieme a numerose opere di Rudolf Steiner e ai due volumi della *Cosmogenèse* di H.P. Blavatsky – nella sua biblioteca privata: T. Palamidessi, *La medicina e gli influssi siderali: primi elementi di astrologia medica*, Milano (Bocca) 1940; E. Colin, *The new Waite's Compendium of natal astrology: with ephemeris for 1870-1960 and Universal table of houses*, London (Routledge & Paul) 1953; N. Sementovsky Kurilo, *Nuovo trattato completo di astrologia: teorica e pratica*, Milano (U. Hoepli) 1955.

²⁹³ A questo proposito si veda il ritratto di Adriano fatto dalla nipote, Erica Olivetti, nel suo volume dedicato a *Gli Olivetti e l'astrologia* (2004, 104): «era un estimatore delle discipline esoteriche (*Urano in Sagittario trigono al Sole*) che non solo lo avevano sempre interessato, ma per le quali nutriva un profondo rispetto traendone consigli utili e suggerimenti per la sua vita: ambiva essere l'uomo nuovo che portava pace e benessere alla comunità e perciò consultava astrologi e altre persone degne di fama, perché lo illuminassero in tal senso aiutandolo a esprimersi a fondo».

²⁹⁴ Un ottimo saggio delle esperienze e delle letture filosofiche che hanno guidato il processo formativo-professionale di Olivetti è fornito dalla raccolta epistolare *Dall'America: lettere ai familiari (1925-26)* e dai saggi raccolti in *Città dell'uomo*. In questi scritti, accanto al resoconto delle concrete esperienze industriali, si

innaturale, squilibrio nei rapporti fra il micro-cosmo delle relazioni umane e il macro-cosmo naturale (e di conseguenza universale) rispetto al quale queste ultime erano parte integrante²⁹⁵. Tale attitudine di pensiero, sempre più articolata ed arricchita nel tempo, non venne meno neanche nel suo ultimo decennio di vita, quando – «ben oltre la carica di sindaco di Ivrea e di deputato e l’orizzonte statunitense» – l’astrologia, come criterio dirimente, entrava infatti anche nel suo operato aziendale, soprattutto in un settore caratterizzato da una non lineare impostazione metodologica, come quello della recluta del personale (cf. Gallino 1972). Un peso determinante nella decisione finale del colloquio di assunzione lo esercitava, cioè, «non solo il giudizio del grafologi, ma anche quello degli astrologi, perché» – come osservato da Galli (2004, 21) – «sulla strisciolina di carta il candidato» non scriveva «solo la firma, ma anche la data e l’ora di nascita» dalla quale potesse «essere tratta la “carta del cielo” al momento della nascita stessa». Come già accennato all’inizio del presente paragrafo, dietro questa non convenzionale procedura di selezione emergeva, nella sua declinazione più esoterica e spirituale, il fulcro della visione filosofico-aziendale di Olivetti, ovvero la necessità di un’integrazione globale dell’individuo-lavoratore – a maggior ragione in seguito all’alterazione dovuta all’affermarsi del sistema industriale – all’interno non soltanto di macro-equilibri ambientali, ma addirittura di quelli cosmico-astrali di cui i primi dovevano essere, secondo la *vulgata* astrologica, una manifestazione su scala ridotta. Alla pianificazione metodica di un ‘ordine’ equilibrato fra la dimensione psichica-individuale e quella sociale-produttiva, cioè a quanto concretamente teorizzato nel concetto olivettiano di ‘Comunità’²⁹⁶, si aggiungeva quindi, in un orizzonte più ampio, l’esigenza latente di includere queste micro-

coglie apertamente anche l’*imprinting* di alcuni autori fondamentali per il pensiero olivettiano, quali soprattutto la S. Weil di *Prima radice* e gli esponenti di punta del personalismo cristiano quali E. Mounier e J. Maritain.

²⁹⁵ Cf. A. Olivetti, *Il momento dell’urbanistica*, in *Città dell’uomo*, 247: «divisioni orizzontali e verticali, incrociandosi tra loro – in assenza di un vero coordinamento – finiscono per incasellare ogni attività umana, costringendola entro limiti sempre più rigidi, sempre più ristretti, sempre più artificiali. In questa pesante, caotica situazione non vi è né vera libertà né traccia di armonia. Il conflitto fra individuo e comunità, tra individuo e società non è risolto a favore di nessuno dei contendenti, mentre si è instaurato il tempo del disordine. Ma vi è anche un’altra constatazione ugualmente immediata: che tutte le attività della vita moderna, pur così sezionate e frazionate operano, tuttavia e necessariamente, in un unico ambiente e su di un unico sostegno fisico fondamentale: la natura, lo spazio. Un indistruttibile principio di unità, con invisibile filo lega insieme le attività che la vita moderna ha così artificialmente separato».

²⁹⁶ A questo proposito si legga l’ispirato discorso introduttivo che Olivetti scrisse per il lancio della sua nuova rivista di architettura, non a caso chiamata «Zodiac» (n. 1, 1957, pp. 5s.): «e allora bisogna ricorrere deliberatamente all’istanza felice, determinante, quella che presto o tardi è destinata a trionfare delle incertezze, degli ostacoli, dell’immaturità: il bisogno, la necessità di radicamento, di ritrovare nella terra, nel paesaggio, nelle tradizioni, anche le forme architettoniche, l’affetto degli uomini per la loro comunità, il sentimento *totale* e naturale del luogo».

dinamiche entro una dimensione universale e cosmica che fosse in grado di ricondurle ad un'unità di armoniche corrispondenze.

Alla suddetta e non ortodossa prassi selettiva dovette con buone probabilità essere sottoposto, o assistere, anche lo stesso Volponi, nei vari colloqui che lo portarono prima ad essere assunto all'UNRRA-Casas, poi a rivestire – proprio nel 1956, anno in cui è ambientato *Il giorno nove di Febbraio* – il ruolo di direttore dei servizi sociali dell'azienda eporediese. Basterebbe quanto detto fino a questo punto per dare credito all'ipotesi di un'influenza, almeno a livello esemplare, della lezione esoterica di Olivetti²⁹⁷ – di cui Volponi divenne strettissimo collaboratore proprio nel periodo di elaborazione e scrittura delle *Porte dell'Appennino* – sul peculiare valore assunto dall'immaginario astrologico nel componimento in questione. A questa prima ipotesi se ne può poi aggiungere un'altra, più specifica, che aiuta a fare luce su uno dei possibili significati che – nell'ultimo decennio della sua vita – Olivetti attribuiva alla prassi astrologica, e che – anche grazie ai sempre aggiornati poli bibliotecari di Ivrea – contribuiva a diffondere nella sua cerchia di collaboratori e intellettuali.

Nel 1952 vedeva la luce uno degli ultimi scritti di C.G. Jung, *La sincronicità*, pubblicato nella versione italiana da Bollati-Boringhieri soltanto nel 1980. Uno scritto di grande portata filosofica, in cui lo psichiatra svizzero tirava le somme sulla sua lunga esperienza di ricerca e studio delle discipline esoteriche antiche, tra le quali un posto di rilievo era sempre spettato proprio all'astrologia. A quest'ultima – così come ad altre arti mantiche di varia tradizione – egli attribuiva un valore di mediazione e collegamento fra i necessari avvenimenti del cosmo e quelli più oscuri e sotterranei del microcosmo psichico – individuale e soprattutto collettivo – di ogni uomo (cf. Jung 2011a, 250: «presenza nel microcosmo di eventi macrocosmici») ²⁹⁸. Infatti, già «nelle *Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche* [...] egli aveva tradotto un trentennale lavoro sull'astrologia e l'alchimia in una disamina che rafforzava il postulato d'una stretta contiguità tra fisica e psicologia del profondo» (Vitolo 2011, 179). In séguito, in un'opera più complicata e

²⁹⁷ Nel libro della Olivetti (2004, 123-140), è inoltre riportato il tema natale astrologico – nella medesima tipologia di quello che funge da 'ipotesto figurativo' al *Giorno nove di Febbraio* – che Adriano si fece realizzare nella metà degli anni Trenta. Esso inizia con la seguente premessa metodologica: «l'astrologia non è fatalista, le posizioni planetarie inclinano non obbligano, la volontà umana dovrebbe essere al disopra delle vibrazioni astrali».

²⁹⁸ Fin dal 1912, la frattura con Freud spinse Jung ad indagare nuovi campi, concernenti, ad es., «il misticismo, le scienze occulte, l'alchimia, la storia delle religioni, la mitologia, la ritualistica ed anche l'astrologia» (Carotenuto 1977, 116). Dell'astrologia, intesa come «antichissima scienza intuitiva», Jung (2011a, 103) parlava già nel saggio *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934/1954). Cf. anche Sementovsky-Kurilo 1955, 47s.

controversa come *La sincronicità*, aveva tentato di dimostrare che le connessioni tra il sistema psichico e quello celeste risiedessero in una relazione di tipo acausale²⁹⁹, in un legame cioè che trovava la propria spiegazione – oltre i tradizionali rapporti di causa-effetto – in un concetto più prossimo, anche se non esattamente sovrapponibile, a quello della «corrispondenza e della armonia prestabilita» (Jung 2011a, 192) fra le parti³⁰⁰. Questa idea di sincronicità, o di ‘corrispondenza significativa’, era dunque sorretta dalla suggestiva ipotesi che «nel suo fondo, la psiche dell’individuo» contenesse «i riflessi dell’universo più vasto» e che quindi «l’esperienza di un simbolo archetipico» – ottenuta mediante sogni, visioni, o fantasie mentali – desse luogo contemporaneamente «a un senso di rapporto con le operazioni interiori della vita» e a «un senso di partecipazione ai movimenti del cosmo» (Progoff 1973, 53)³⁰¹. Ebbene, secondo la teoria di Jung (2011a, 250), il *trait d’union* fra questi due universi paralleli – ma sottomessi al medesimo ordine – risiedeva proprio nel «sapere assoluto dell’inconscio» e nei processi di emersione dei suoi archetipi. In altre parole, sosteneva lo psicologo svizzero (Jung 2011a, 279) nelle pagine conclusive del suo saggio, «la sincronicità nel senso più stretto» non era che «un caso particolare del generale coordinamento acausale, e precisamente quello dell’omogeneità di processi psichici e fisici nel quale l’osservatore si trova nella situazione favorevole per conoscere il *tertium comparationis*».

Questo *tertium comparationis* era dunque rappresentato dall’inconscio, racchiuso nel *continuum* del Sé – sede di tutti i contenuti della psiche – e venuto a galla tramite un peculiare processo di abbassamento del livello mentale conscio³⁰², che rendeva appunto

²⁹⁹ Cf. Jung 2011a, 205: «ho scelto questo termine perché la contemporaneità di due eventi connessi quanto al significato, ma in maniera acausale, mi è sembrata un criterio essenziale. Io impiego dunque in questo contesto il concetto generale di sincronicità nell’accezione speciale di coincidenza temporale di due o più eventi non legati da rapporto causale, che hanno uno stesso o un analogo contenuto significativo». Un’ampia esegesi storico-critica del concetto di sincronicità è contenuta nel volume di Von Franz (1992, 140-193).

³⁰⁰ Per dare una prima generica idea di come intende questo rapporto acausale, Jung (2011a, 252) propone un parallelismo con le teorie di Plotino (*Enneadi*) e di Pico della Mirandola (*Heptaplus*): «come in un corpo vivente parti diverse fanno contemporaneamente e conformemente al senso cose sintonizzate tra loro, così anche gli eventi del mondo stanno in reciproco rapporto guidato da un senso, rapporto che non può essere dedotto da causalità immanente. La ragione di questo fatto è che sia in un caso sia nell’altro il comportamento delle parti dipende da una direzione centrale che sta al di sopra di esse».

³⁰¹ Questa è la spiegazione di Progoff (1973, 53-55) che, per illustrare le dinamiche alla base della sincronicità, chiama in causa la *Monadologia* di Leibniz e i principi cardine del Tao: «le immagini esistenti all’interno della psiche individuale sono pertanto riflessi dell’universo in miniatura. I loro moti all’interno di ogni persona impersonano processi della psiche. Sono le espressioni sotto forma individuale dei processi e dei ritmi che si muovono nel macrocosmo della natura [...]. Il Sé dell’individuo, che significa la totalità della persona, è allora un riflesso del cosmo nel suo complesso».

³⁰² Cf. Progoff (1973, 74): «il processo che abbiamo chiamato ‘abbassamento’ del livello mentale ha luogo tramite l’intensificazione dei contenuti archetipici e della conseguente attrazione di grandi quote di energia

possibile una sua connessione sincronica con gli avvenimenti esterni. Un'esperienza cognitivo-simbolica resa possibile mediante la manifestazione degli archetipi riemersi³⁰³, il cui ruolo secondo Progoff (1973, 86) – che li interpretava sulla base di una serie di postillati junghiani al proprio saggio *Le dimensioni non causali dell'esperienza umana* – «non è quello di un fattore causale che opera all'esterno dei contenuti dell'evento sincronistico, ma piuttosto di un fattore di coesione interna e di integrazione». «Sotto il suo aspetto esistenziale» – concludeva Progoff (1973, 95) al termine della suddetta trattazione – «la sincronicità fornisce un mezzo con cui possiamo percepire e sperimentare le correlazioni tra le ampie strutture dell'universo e il destino dell'individuo. Il *medium* di tale processo è il profondo della psiche, e il veicolo è costituito dagli archetipi quando questi sono sperimentati sul terreno psicoide profondo del sé». All'interno di un quadro come questo, l'astrologia diventava quindi una delle arti deputate ad analizzare e tradurre il significato umano delle diverse connessioni cosmiche, di cui gli archetipi dell'inconscio rappresentano un primo enigmatico segno. In quest'ottica, ad esempio, anche il caso del tema natale che Olivetti richiedeva durante i colloqui di assunzione costituirebbe il peculiare tentativo – ottenuto tramite la mappatura del «firmamento interiore archetipico» (Sicuteri 1978,15)³⁰⁴ – di una comprensione più ampia del soggetto esaminato.

Stabilite, dunque, le possibili affinità tematiche e gli interessi disciplinari che accomunano i due protagonisti della presente ricostruzione, rimane ora da mettere in luce quale potrebbe essere il legame concreto fra l'inedita funzione conferita da Jung all'astrologia all'interno della sua psicologia analitica e l'esperienza – riflessa come ipotizzato anche su Volponi – di un singolare cultore di tale disciplina come Adriano Olivetti. Il legame – al di là dei dettagli inerenti alla lettura diretta degli scritti junghiani da parte dell'imprenditore piemontese³⁰⁵ – parte dalla pionieristica attività di pubblicazione

psichica al conscio. Il suo effetto primario è che apre lo strato più profondo del Sé, ossia lo psicoide, a tutti i fattori presenti nel *continuum* del Sé».

³⁰³ Sul concetto di archetipo si vedano – oltre alla definizione generale presente nei *Tipi psicologici* (Jung 2011b, 490-498) – anche Jung (2011a, 100: «i contenuti dell'inconscio personale sono principalmente i cosiddetti “complessi a tonalità affettiva” che costituiscono l'intimità personale della vita psichica. I contenuti invece dell'inconscio collettivo sono i cosiddetti “archetipi”») e Progoff (1973, 99: «in questo senso, quelli che Jung definisce *archetipi* sono dei fattori organizzativi specifici che operano nel regno della psiche. Portano con sé strutture e modi definiti con cui organizzano i contenuti della psiche, ma, come Jung rileva, la loro strutturazione è “sempre un processo inconscio che non può essere scoperto che dopo”»).

³⁰⁴ Cf. Sicuteri 1978, 13: «la lettura del grafico oroscopico, infatti, agisce in profondità soltanto attraverso il tempo e soltanto dopo ripetute interpretazioni ed elaborazioni dei suoi simboli, in modo da suscitare le più profonde emozioni inconscie ed agganciare le formazioni archetipiche».

³⁰⁵ Nella biblioteca personale di Olivetti figurano le seguenti opere di Jung (cf. Maffioletti 2012, 91, 122, 125 e Bernardini 2018a, 14 n. 3): *Modern Man in search of a Soul* (1933), *The Integration of the Personality* (1940),

delle opere di Jung per opera delle due case editrici olivettiane (Nuove Edizioni Ivrea e Edizioni di Comunità), per poi connettersi, in maniera ancora più profonda, alla persona storica di Ernst Bernhard: allievo di Jung e originale interprete-divulgatore della teoria sincronica³⁰⁶, nonché come si vedrà figura di riferimento – a partire all’incirca dal 1945 – nella vita privata dell’ingegnere. Per quanto riguarda l’iniziativa editoriale, Olivetti fu – insieme a Einaudi – «tra i primi titolari dei diritti delle opere di Jung in Italia»: infatti, tra il 1942 e il 1948 uscirono prima per i tipi delle Nuove Edizioni Ivrea – «la casa editrice progettata [...] nel 1941 insieme a Bernhard e al consulente editoriale Roberto (Bobi) Bazlen»³⁰⁷ – i *Tipi psicologici* (1942), poi per le Edizioni di Comunità – la società editrice che nacque a séguito della chiusura della N.E.I. – *Psicologia e religione* (1948)³⁰⁸. Questo primo dato di storia editoriale del gruppo Olivetti – per quanto non chiami in causa direttamente Paolo Volponi (che entrò a far parte della società nel 1956) – attesta in maniera irrefutabile l’importanza di lunga durata del pensiero junghiano, anche quello più esoterico e controverso, all’interno del sistema socio-culturale che è stata definito «la biblioteca diffusa» – cioè formata tanto dalle «biblioteche di fabbrica» e da «quelle dei Centri Comunitari», quanto dalla «circolazione delle idee attraverso i dibattiti e i collaboratori ai progetti comunitari, e all’iniziativa delle Edizioni di Comunità» (Olivetti 2012, 10) – della cittadella eporediese. Tuttavia, per quanto utili ad introdurre la questione, questi dati inerenti al contesto editoriale da soli non bastano per far ipotizzare un influsso diretto del principio di ‘sincronicità’ sul pensiero e sull’attività dirigenziale di Olivetti.

Essays on Contemporary Events (1947) nell’edizione inglese di Paul Kegan; *Psicologia e Alchimia* (1950), tradotto da R. Bazlen per l’editore romano Astrolabio; *Psychological Reflections: An Anthology of the Writings of Carl Gustav Jung* (1953) nell’edizione newyorkese di Pantheon Books; *Prefazione* all’edizione italiana dell’*I Ching* (a cura di B. Veneziani, Astrolabio 1950).

³⁰⁶ Come notato da Bernardini (2018c, 85), lo stesso Jung si sarebbe giovato delle competenze astrologiche di Bernhard per portare a termine il suo studio sulla sincronicità. In questo frangente, quindi, il pensiero dello studioso berlinese, per quanto sempre ispirato dal giovanile apprendistato junghiano, si rivela autonomo e complementare rispetto a quello del suo maestro svizzero. A questo proposito, si leggano dall’epistolario Bernhard-Jung (2001, 40 e 53) le lettere di Jung a Bernhard (20.07.1949: «caro Collega, attualmente mi sto dedicando a una ricerca sulla sincronicità, per la quale ho bisogno di un determinato materiale astrologico e precisamente di oroscopi di coniugi») e di Bernhard a Jung (14.10.1952: «così queste righe di ringraziamento per la Sua gentile spedizione della “Sincronicità” [...]. Spero che l’incontro previsto in occasione della mia prossima visita in Svizzera offra l’opportunità di conoscere più da vicino il Suo parere in relazione ad alcuni aspetti del problema della sincronicità»).

³⁰⁷ Le due citazioni sono prese dalla *Nota curatoriale* di Bernardini (2018a, 14s.), al volume *Jung e Ivrea* uscito come numero monografico della rivista «l’Ombra» IX (2018). Sempre Bernardini (2018b, 173s.) scrive, a proposito del contesto culturale in cui si diffuse l’opera di Jung: «con il progetto delle NEI, Olivetti sembrava intenzionato a introdurre in Italia la cultura europea più elevata, e in particolar modo la psicologia, la quale, ricorda Musatti, era stata fino a quel momento fortemente osteggiata dall’idealismo di Benedetto Croce [...], dalla diffidenza dell’apparato dirigente fascista, nonché dall’“atteggiamento cautelativo della Chiesa”».

Manca, ancora, almeno una connessione esplicita, ovvero la mediazione storica effettuata da un tramite diretto che, tra la fine anni degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, potesse praticare gli approdi conclusivi cui era giunta la ricerca junghiana in ambito astrologico e conmetterli alla figura di Adriano.

In soccorso alla carenza appena evidenziata viene, quindi, la questione inerente al rapporto, durato circa un decennio (1945-1955?), fra Olivetti e il «maestro segreto» (Màdera 1996, 146) Ernst Bernhard. Emblematica a questo proposito è la dichiarazione – confermata anche da svariati studiosi e biografi dell'ingegnere³⁰⁹ – di Erica Olivetti (2004, 7), che nella premessa del suo *Gli Olivetti e l'astrologia* dichiarava: «mio zio Adriano frequentava con assiduità l'analista junghiano Ernst Bernhard, esperto astrologo, cui spesso chiese di fare il piano natale dei suoi dirigenti». Questo discepolo di Jung, nato a Berlino da famiglia ebraica ed emigrato in Italia in séguito alle persecuzioni naziste, fu infatti una figura – per quanto sotterranea e appartata – di grande rilievo nell'ambiente culturale romano degli anni Cinquanta. In quel periodo, nella sua casa-studio di via Gregoriana (cf. Saibene 2018, 129: «a pochi passi dalla sede della Olivetti di piazza di Spagna»), Bernhard ebbe in analisi alcuni dei massimi protagonisti della cultura italiana del tempo, tra cui ad esempio Vittorio De Seta, Federico Fellini, Natalia Ginzburg e Amelia Rosselli (cf. e.g. Carotenuto 1977). Nel medesimo lasso temporale, «tra la fine del 1945 e l'inizio del 1946» (Saibene 2018, 128), cominciò anche il suo rapporto professionale sia con Olivetti, il quale era solito incontrare l'analista durante i suoi frequenti soggiorni romani, sia con Angela Zucconi, allora direttrice di quel CEPAS presso cui aveva iniziato a lavorare anche lo stesso Volponi. Dopo un primo breve percorso di analisi con Cesare Musatti, infatti, Olivetti aveva conosciuto – forse tramite il *milieu* romano di Bazlen e della Zucconi – Bernhard, un soggetto a lui «più affine per certi suoi elementi in certo modo misticheggianti» (Musatti 1984, 16), nonché «studioso dell'astrologia e dell'oroscopo quale “radiografia di freni e risorse del soggetto”»³¹⁰ (Ganz 2003/2004, 84), e con esso aveva intrapreso un nuovo e duraturo rapporto di psicoterapia.

³⁰⁸ Cf. Carotenuto 1977, 74: «l'opera fu probabilmente pubblicata per influsso di Bernhard che aveva un grande ascendente su Olivetti».

³⁰⁹ Cf. Ochetto 1985, 189s.; Pignatelli 1996, 87; Sorge 2001a, 17; Ganz 2003/2004, 64; Saibene 2017, 45-63; Bernardini 2018b, 169; Vitolo 2018, 152.

³¹⁰ Così anche Volponi nell'*Appennino contadino* vv. 205-208 «così, nuove appena, trascorrono le annate, / sempre strette dal freno / quotidiano degli astri e dei dolori, / dal corso sotterraneo dei semi».

«Mi chiese la data di nascita e, consultando un libro, guardò con attenzione il mio quadro astrale. Dove ero capitato? Credevo di incontrare un analista famoso ed invece mi trovavo davanti ad un astrologo?». Con queste parole, simili a quelle di molti altri suoi pazienti e allievi³¹¹, Paolo Aite (2018, 66) ricorda il suo primo spaesato incontro con Ernst Bernhard. Al di là di questo eccentrico approccio, la disciplina astrologica – che, come visto, era stata fin da principio presente anche fra gli interessi personali di Olivetti – ricopriva un ruolo di indubbio rilievo nel pensiero e nella prassi terapeutica dell’analista berlinese³¹². Come e più di Adriano, infatti, «lo studio dell’astrologia accompagnò per decenni Bernhard» che «ne studiò la simbologia ed i mitologemi, ovvero la considerazione dello Zodiaco come proiezione di contenuti archetipici interiori, appartenenti all’umanità» (Ganz 2003/2004, 87). In una prospettiva, cioè, affine a quella di Jung, anche negli scritti di Bernhard la funzione assegnata alla astrologia sarebbe stata dunque quella di consegnare all’individuo una chiave per interpretare i contenuti collettivi del profondo. Per tanto, anche secondo il giudizio dell’analista berlinese, non vi sarebbe stato «alcun rapporto di causa-effetto tra astri e storia dell’uomo, bensì sarebbero i simboli [archetipici] ad agire sulla base del principio di sincronicità e analogia: segni zodiacali e pianeti si porrebbero quindi come entità simboliche dello psichismo umano che si attiverebbero in virtù del linguaggio astrologico» (Ganz 2003/2044, 87)³¹³. Per avere misura diretta delle peculiarità del pensiero bernhardiano in ambito astrologico, è bene citare per esteso la parte conclusiva di una sua lunga annotazione, intitolata *Delle funzioni*, datata 23-27.02.1944, e compresa nella postuma *Mitobiografia* (87-89):

«la grande misteriosa legge del tempo regna anche nel cosiddetto sincronismo (Jung), si sperimenta nell’*I King*, nel parallelismo psicofisico, nell’armonia prestabilita (Leibniz), e con accentuazione pratica nella astrologia. Il luogo e il tempo della nascita sono il punto d’incidenza, ma c’è anche un fattore individuale [...]. Qui interferiscono diverse leggi, che infine trovano posto entro la legge individuale. In tale modo

³¹¹ Si vedano, ad es., quelle raccolte da Ganz (2003/2004, 78-90), tra le quali spicca la testimonianza orale di Pignatelli: «al primo incontro – racconta Marcello Pignatelli – mi chiese l’ora e la data di nascita [...]; rimasi totalmente perplesso [...], e mi pregò di recarmi all’anagrafe per conoscere l’ora esatta. La seduta più tardi mi compilò un oroscopo personale, sulla base del tema natale, che fra l’altro io ritenni molto vicino all’immagine che mi ero fatto di me”».

³¹² Sul rapporto fra Bernhard e l’astrologia, si vedano Erba-Tissot 1969, XLIIs.; Carotenuto 1977, 44-47 e 115-121; Sorge 2001b, 84-90; Aite 2018, 69; Bernardini 2018c, 85; Bussa 2018, 115s.; Loriga 2018, 296; Magno 2018, 73; Saibene 2018, 120; Vitolo 2018, 143 e 150.

³¹³ Cf. Magno 2018, 73: «il tema delle corrispondenze, del *mirroring*, che ritroviamo nell’astrologia [...], non deriva da un atteggiamento estrovertito, bensì dalla capacità di osservare sé stessi come epifenomeno degli altri, nell’ottica dell’*Unus Mundus*».

gettiamo anche un po' di luce sulla celebre formula astrologica: le stelle 'inclinano' ma non costringono; noi diremmo: la costellazione degli astri, a partire dal momento e dal luogo della nascita e con riferimento a essi, si adempie come legge cosmica temporale, a cui tutto in quel momento è soggetto; viene però utilizzata e indirizzata dalla legge entelechiale individuale che si realizza col suo aiuto e attraverso essa. – Ora anche le stelle sono proiezioni, 'organi' dell'uomo, create dalle sue immagini [...]. – Per l'uomo vivono tutte le stelle. Come la pianta anima il tempo terrestre, l'animale lo spazio terrestre, così l'uomo anima il tempo e lo spazio dell'universo e vi ritrova tanto le proprie immagini interne quanto il proprio destino esterno. Egli riconosce qui consapevolmente, nell'estrema lontananza, la propria legge interna, che nella cornice del suo destino necessariamente si adempie, plasmata però in un modo unico dalla vera e propria legge entelechiale [...]. L'astronomia considera soltanto le leggi inorganiche, l'astrologia invece è la biologia delle stelle, le quali poggiano sulla legge inorganica: essa riconosce un altro ordine organico che si serve delle leggi naturali astronomiche per il proprio compimento. Questa grande legge del tempo, che tutto abbraccia, non può essere scritta nel cielo perché poi lo spirito umano non la riconosca»³¹⁴.

Pur secondo un'accezione più venata di religioso misticismo rispetto a quella poi teorizzata da Jung (cf. Sorge 2001b, 78: «non è possibile tracciare una linea di demarcazione fra la sua psicologia e la ricerca religiosa»), l'astrologia era quindi anche per Bernhard uno dei parametri di rispecchiamento sincronico fra i fatti psichici interiori, compresi nell'entelechia individuale, e quelli astrali del divenire cosmico (cf. *Mitobiografia* 104: «dunque tutto è riflesso delle *nostre* immagini [interiori]») ³¹⁵. Le due tipologie di fenomeni erano cioè omologamente poste sotto il dominio della stessa legge, all'interno di un medesimo *Unus Mundus*. In questo senso, quindi, la conoscenza degli uni giovava – in qualità di istanza sovra-personale – alla comprensione degli altri senza, come già detto, la necessità di postulare una relazione di tipo causale fra le due parti ³¹⁶. «L'essenziale» – ricordava Bernhard in un appunto del 10.07.1955 (*Mitobiografia* 159) – «è che questa dipendenza sia sperimentata e che la vita individuale sia vissuta quale espressione di quel 'compito' che» – appunto – «è indicato nell'oroscopo». Fu, dunque,

³¹⁴ In un altro appunto, datato 10.07.1955, Bernhard scrive: «l'oroscopo, che già al momento della nascita o ancora prima determina il destino umano quale espressione di una costellazione fondamentale, non lascia alcun dubbio che qui siamo davanti a una 'legge' che va molto al di là del caso e dell'arbitrio» (*Mitobiografia* 159).

³¹⁵ Cf. Carotenuto 1977, 116: «ora per Bernhard l'astrologia si dovrebbe occupare del senso diverso che le stelle assumono nel momento in cui sono coordinate da certe leggi, e che permettono all'individuo, nato in un particolare momento, di sentirsi non una insignificante molecola, ma partecipante ad una totalità».

³¹⁶ A tale proposito, in una nota intitolata *Introversione, estroversione, identificazione, proiezione e ritiro della proiezione*, Bernhard scrive: «e insieme riconosco anche come il destino individuale si serva di un necessario destino collettivo [...] per raggiungere il proprio compimento. In tal senso le immagini sono in realtà collettive, costellazioni, e il loro adempimento nella vita concreta è sempre un compito individuale che ha più o meno buon esito, così come, ad esempio, anche le costellazioni astrologiche sono forme che si presentano necessariamente,

grazie alla mediazione di Ernst Bernhard – ai tratti di originalità così come ai profondi debiti junghiani del suo pensiero – che Adriano prese definitivo contatto con un modo nuovo ed estremamente sofisticato di intendere l’astrologia, il quale coniugava perfettamente il suo tradizionale interesse per le discipline psicologiche a quello, non meno rilevante e duraturo, per l’esoterismo e lo studio degli astri³¹⁷. Un interesse sintomatico dell’organicità della sua concezione dell’individuo, inteso cioè «come essere anche spirituale e non solo sociale» (Maffioletti 2016, 215), ad un punto tale da richiedere – persino in qualità di criterio dirimente nel delicato processo di selezione dei dirigenti d’impresa – una decifrazione ottenuta mediante il ricorso al singolare binomio psiche-astrologia. Animava Adriano – oltre alla necessità di cogliere ogni possibile dimensione dell’essere umano che aveva di fronte – la convinzione profonda che anche all’interno delle dinamiche di fabbrica ciascun uomo, specie quelli dotati di una maggiore responsabilità, era parte integrante di una più vasta armonia universale, di un unico grande ordine cosmico. In questo senso, dunque, tale e continua ricerca di equilibrio tra destino individuale e dimensione collettiva trovava – come già, su scala ridotta, nei criteri filosofici che ispiravano la sua idea di ‘Comunità’ – un peculiare riflesso anche nell’organizzazione aziendale³¹⁸.

Sulla base delle considerazioni proposte fino a qui, è ora possibile formulare un’ultima ipotesi inerente ai significati astrologici che caratterizzano, implicitamente, il componimento di Volponi, analizzato nel capitolo precedente. Visto alla luce del rapporto Jung-Bernhard-Olivetti, infatti, il *Giorno nove di Febbraio* sembra risentire, in maniera certo non ortodossa, dell’influsso di quel peculiare stile lettura dell’oroscopo che aveva caratterizzato l’*habitus* dell’imprenditore eporediese e di parte della sua cerchia intellettuale. Rispetto al modello di riferimento, però, pare che Volponi abbia agito rielaborando (e deformando) la ‘vulgata sincronistica’ in una versione piuttosto irregolare ed inedita. O meglio, pur partendo da un’impostazione a suo modo bernhardiana (cf. Bussa 2018, 115), *Il giorno nove di Febbraio* dimostra, in realtà, come l’autore non si sia limitato esclusivamente ad una ‘fredda’ interpretazione destinale delle proprie connessioni astrali,

ma esigono un ‘ad-empimento’ individuale» (*Mitobiografia* 91). Sul medesimo tema, si vedano anche Garufi 1996, 75s. e Mådera 1996, 134s.

³¹⁷ Cf. Sapelli in Novara-Rozzi-Garruccio 2005, 607: «Ernst Bernhard infatti fu la figura forse più importante per consentire ad Adriano di convivere e coevolvere con l’*ombra* junghiana e quindi con i motivi profondi del proprio operare».

³¹⁸ Un saggio complessivo di questa visione cosmico-spirituale di Olivetti può essere dedotto dallo scritto *Le forze spirituali*, in *Città dell’uomo* 13-20.

bensi che si sia orientato verso l'enfaticizzazione della natura traumatica, e ancora pulsante, dell'«'ad-empimento' individuale» (Bernhard 1969, 91) a lui assegnato. In questa accezione – attuando cioè una sorta procedimento di 'immaginazione attiva' rivolto ai simboli dell'oroscopo – aveva sottoposto la versione astrologica della propria vicenda amorosa ad un processo di riscrittura che – per costruire il proprio impianto narrativo – necessitava formalmente di un *incipit* eziologico da cui prendere avvio. Questo potrebbe essere, pertanto, il senso del passaggio dalla lettura tecnica della carta astrale, presente nella seconda strofa (vv. 39-44), alla successiva messa in scena della congiura, ordita a suo danno, dai due pianeti umanizzati Venere e Urano (vv. 45-73). Detto in termini psicoanalitici, la scelta di contravvenire al principio junghiano di acausalità permise a Volponi di servirsi, nel *Giorno nove di Febbraio*, della disciplina astrologica e del suo repertorio mitologico come componenti simboliche tramite cui rendere misura esteriore del proprio 'indicibile' trauma (l'esperienza dell'aborto) e del senso di persecuzione e irrequietudine da esso scaturito (l'idea della colpa). In quest'ottica, l'astrologia e il suo tradizionale nucleo di immagini divennero quindi – al di qua della loro dimensione sovra-individuale – gli strumenti retorici grazie ai quali l'autore, riuscendo ad aggirare il veto espressivo imposto dalla natura traumatica del soggetto narrato, fu in grado di ricostruire narrativamente, per quanto in maniera filtrata ed evasiva, una vicenda personale ancora profondamente gravida di complesse implicazioni psichiche³¹⁹.

³¹⁹ Le uniche informazioni inerenti alle frequentazioni femminili di Volponi nel periodo romano sono contenute nella prime lettere inviate dall'autore a Pasolini, all'indomani del trasferimento ad Ivrea (*Scrivo a te come guardandomi allo specchio* 38 e 42): «qui poi mi manca il compenso delle donnacce, con le quali sporcare ogni cosa per risentirmi ancora più appassionato, infelice e indegno nel dialogo degli sguardi con le innocenti» (11.08.1956) e «io continuo a trascinare il mio cuore su e giù per il lungotevere degli Anguillara, davanti a un portone regale, sotto le grandi finestre e l'albagia della casa palazzotto [...]. Questo è l'ambiente del mio amore; io non so più se amo proprio la ***, o il posto dove abita, e la sua figura ricolma di tutta Roma; le mie nostalgie si attaccano a lei» (9.11.1956). In questa seconda lettera, fra l'altro, viene richiamato il contesto patrizio già presente nel finale del *Giorno nove di Febbraio* (v. 123 «davanti ai nobili cancelli»).

2.4 *Canzonetta con rime e rimorsi: «come Venere discinta / ... / così Edipo è una stella nel cielo»*

Il secondo componimento che presenta il nesso creativo tra astri e figure della mitologia greca appare nella seconda edizione – quella compresa nella raccolta antologica ventennale *Poesie e poemetti 1946-1966* (1980) – del quarto libro di poesie scritto da Volponi: *Foglia mortale* (1974)³²⁰. Una *plaque* di duecento esemplari, ideata su esplicita richiesta dell'editore marchigiano Brenno Bucciarelli, con l'intento di creare una sorta di pubblicazione-tributo alla scomparsa di Luigi Bartolini (1963), amico comune del promotore e dell'autore dell'opera³²¹. Il poemetto in questione – escluso, «forse per cautela, a causa dell'acuminata presa di posizione politica» (Pegorari 2004, 117 n. 53), dall'edizione originaria del 1974 e poi, appunto, annesso a quella intermedia del 1980 e a quella postuma del 2001 – si intitola *Canzonetta con rime e rimorsi* e, come si apprende tanto dalla strofa conclusiva³²², quanto dalla sotto-titolatura della sezione *Foglia mortale* nell'edizione del 1980 («1962-1966»), è stato composto tra Urbino e Ivrea nell'inverno del 1966: l'anno in cui, a séguito della morte del già direttore dello stabilimento olivettiano di Pozzuoli, Rigo Innocenti, Volponi venne promosso a Capo del personale dell'intero Gruppo Olivetti (cf. lettera a Pasolini del 9.12.1966, in Volponi 2008, 159: «un certo progetto di democrazia e di intelligenza all'Olivetti, della quale carta pare che io, al mio nuovo posto, sia uno dei segni essenziali»).

Da un punto di vista strettamente aziendale, dunque, la prima metà del decennio che lo avrebbe consacrato a dirigente di primissimo ordine era stata per Volponi contrassegnata da un'intensa lotta per la formazione permanente del personale («tema prediletto della politica industriale volponiana»)³²³, mentre nel contempo, dal punto di vista letterario, il suo stile poetico – grazie anche ad un rapporto di reciproca contaminazione

³²⁰ Per un'analisi di questa raccolta di poesie, cf. De Santi 1980, 200-202; Papini 1986, 138-144; Marongiu 1995, 88-92 e 2004/2005, 201-217; Zinato 2001a, 73s. e 2001b, 73s.; Levato 2002, 77-90; Knapp 2010, 76-92.

³²¹ La genesi di *Foglia mortale* è raccontata dal curatore Francesco Scarabicchi (2004, 150): «dopo la presentazione [di *Corporale*], parlai con Volponi comunicandogli che l'editore Brenno Bucciarelli (Castelplanio, 1918-Jesi, 1988) voleva incontrarlo per realizzare un sogno e mantenere una vecchia promessa del '62 di Luigi Bartolini [...] di "fare qualche cosa assieme". Bucciarelli possedeva alcune lastre di Bartolini mai stampate. Volponi rammentava bene quella promessa e disse di raggiungerlo in Urbino di lì a poco».

³²² Cf. *Canzonetta con rime e rimorsi* vv. 257-216: «composta a Ivrea e a Urbino / nei giorni del Natale 1966 / a due mesi dall'incarico / di direttore delle relazioni aziendali / della Ing. C. Olivetti & C. spa».

³²³ Così lo definisce Zinato (2002a, LXVII), che nella sua *Cronologia* riporta anche il parere elogiativo espresso a tal proposito dal collaboratore di Volponi, Romano Gabriele: «Volponi inoltre orientò questa riforma del processo industriale con relative modifiche dei processi di carriera, di mobilità, di riconversione e formazione permanente, e soprattutto con l'allestimento delle scuole per operai, periti, laureati e manager».

con la scrittura narrativa – aveva cominciato un profondo percorso di mutazione che, in un intervallo durato circa venti anni, lo avrebbe portato a raggiungere i vertici espressionistici e la «testualità deflagrante» (De Santi 1997, 29) di *Con testo a fronte*. Infatti, conclusa la fase paratattico-ermetizzante propria della maniera del *Ramarro* e dell'*Antica moneta*, ed esaurita la funzione conoscitiva ed ermeneutica delle sequenziali strutture poemato-narrative delle *Porte dell'Appennino*, in *Foglia mortale* l'autore cominciava a mettere a punto una sua particolare forma di 'lingua-contro'³²⁴, determinata – come buona parte della poesia emergente di quegli anni (cf. De Santi 1980, 200: «il dramma, adesso, è immanente alla lingua») – da una marcata vocazione allegorico-contestativa e dall'intento di infrangere, fin dalle strutture linguistiche, «l'ordine schematico e scontato» (Papini 1997, 14) imposto dalle convenzioni economico-sociali allora vigenti. Un'analoga propensione al dissenso critico che, sul piano del romanzo, Volponi aveva già esibito nelle pagine più veementi di *Memoriale* e della *Macchina mondiale* e che, nel 1974, sarebbe culminata nella 'schizofrenia' stilistica e nello sperimentalismo estremo di *Corporale*.

Per quando riguarda *Foglia mortale* (seconda edizione) e le sperimentazioni poetiche in essa contenute, invece, si può osservare, almeno ad un livello generale, che la raccolta appare costituita da un insieme di sette lunghe composizioni di tipo poemato, caratterizzate da un comune ed eccentrico impasto plurilinguistico che – in maniera non ancora del tutto definita – mostra da un lato di introiettare in chiave parodica il lessico e le movenze ripetitive e alienanti dei ritmi della produzione industriale («ritmo della fabbrica/poesia») – dall'altro di mantenere attivo un potenziale espressivo di tipo lirico-visionario che contrasta con la precedente tendenza all'appiattimento e alla ripetizione³²⁷.

³²⁴ Così definita da Papini 1997, 71: «ciò che Eliade qualifica come “distruzione del linguaggio” appare infatti, e questo, in fondo, fin dai tempi delle avanguardie, piuttosto come ricostituzione dell'autonomia e quindi del valore del segno stesso nei confronti di una realtà che il linguaggio artistico si rifiuta di riproporre o mediare e alle cui leggi, anche economiche, oppone appunto il proprio strenuo tentativo di non adeguamento».

³²⁵ Cf. Pegorari 2004, 107: «il verseggiare di Volponi perde ogni artificiosa ingenuità e si mostra più incline a derivare dalla coeva esperienza del Gruppo '63 le invenzioni più spericolate in fatto di scelte lessicali e metriche». Sui temi e i motivi della neoavanguardia e della poesia cosiddetta 'neo-sperimentale', si vedano ad es. Giuliani 1961, XIII-XXXII; A. Guglielmi 1964; Curi 1965; G. Guglielmi 1966, 9-23; Petrucciani 1969, 15-62; Siti 1975; Eco 2000; Sanguineti 2001; Levato 2002; Luperini 2004, 19-24; Barilli 2007.

³²⁶ Cf. Marongiu 2004/2005, 205. La figura retorica dell'iterazione rappresenta in tutta la scrittura volponiana il correlativo stilistico di un'ossessione maniacale e delirante. In *Foglia mortale* infatti, come osservato da Zinato (2001a, XX), «fra scrittura automatica e autotrascendimento razionale si installa un corpo a corpo furibondo, motore primo del rovello mentale e stilistico di Volponi: la stessa pulsazione fonica, che qui fa il suo esordio, coabita con un veemente impulso eteronomo».

³²⁷ Nello sperimentare questa soluzione stilistica di compromesso, Volponi si avvicina alle posizioni teoriche espresse da Giuliani (1961, XVII) nella sua *Introduzione ai Novissimi*: «ma dobbiamo aggiungere [...] che neppure condividiamo la nevrotica, indiscriminante paura di taluni per la lingua comune contemporanea. Ci sono

Questo particolare *modus scribendi* interessa anche il componimento che verrà analizzato nelle pagine seguenti, il quale è in sostanza formato da un lungo, rassegnato monologo che la voce narrante rivolge, in una mai rinnegata prospettiva paideutico-formativa, ad un bambino appena nato. A tale destinatario il poeta s'appella, quindi, nel tentativo di porgergli un prezioso quanto sofferto insegnamento, conquistato con fatica durante le successive tappe della sua esperienza biografica (cf. Knapp 2010, 88: «eine Art Vermächtnis des Autor»), ovvero un insegnamento di tipo esistenziale-filosofico all'interno del quale possano trovare posto – pur nella loro sfaccettata e complessa relazione – quelle che il narratore avverte, sulla scorta di alcuni autori cardine della sua formazione (quali i lirici greci, Spinoza, e Leopardi tra gli 'antichi', Adorno, Marcuse, Fortini, e Pasolini tra i contemporanei)³²⁸, come le dinamiche decisive che regolano la vita dell'uomo entro il corso della natura e della storia³²⁹.

In questa 'temeraria' operazione di *paideia* genitoriale, dunque, la parabola esistenziale della voce narrante – tracciata fra la provincia contadina dell'Italia centrale e un'avveniristica città industriale del Nord (nella fase apicale del *boom* economico) – perde progressivamente la propria dimensione di testimonianza individuale per diventare, davanti agli occhi ingenui e sprovveduti del bambino, un doloroso apprendimento di portata collettiva. Alla luce del suddetto *target* espressivo, inoltre, la vocazione pedagogica di Volponi sembra procedere di pari passo con quella dei sodali di «Officina», come attestano le allocuzioni al «ragazzo dalla faccia onesta» (*Il sogno della ragione* v. 1) o al giovane Codignola (*Frammento epistolare, al ragazzo Codignola*) presenti in *Poesia in forma di rosa* (1964) di Pasolini, o quelle al «'tu' molteplice, compagno di strada nell'inferno capitalistico» (Levato 2002, 131) che si riscontrano in alcune delle *Descrizioni in atto*

forme di questo meccanico esperanto dell'immaginazione che, a dispetto della manipolazione di classe cui sono soggette, non si possono considerare in sé stesse negative o positive, ma unicamente fattuali: fanno parte del materiale, della "semanticità eteronoma" che l'epoca offre allo scrittore. Le tecniche della cultura di massa comportano una scomposizione mentale di cui occorre tener conto quando si vuole produrre una ricomposizione dei significati dell'esperienza».

³²⁸ A proposito del rapporto di Volponi con Pasolini e Fortini, scrive Luperini (2004, 22): «di Fortini subì l'influenza ideologica, teorica. Volponi si sentiva sempre un po' in difficoltà, inferiore addirittura, rispetto a Fortini, al quale invidiava una preparazione teorica che egli riteneva di non avere. Di Pasolini subì invece il carisma, la capacità di essere personaggio e di attaccare direttamente l'istituzione con una immediatezza di cui egli non sempre è capace». Circa l'influsso del pensiero della 'scuola di Francoforte' in *Corporale*, la cui prima fase di stesura è del tutto coeva alla redazione della *Canzonetta*, si vedano le considerazioni di Capodaglio (2004/2005, 178-182).

³²⁹ Come messo in luce da Luzi (2004, 210), un'idea diversa delle suddette dinamiche viene invece ipotizzata nella *Pretesa d'amore* vv. 158s. «non cade allora il pensiero e non cede alla natura: / lì si incontra la tranquilla possibilità di esistere» e 169s. «lì non muore la storia né la natura / ma l'uomo si appresta alla tavola dei compiti».

(1970) di Roversi³³⁰. In una direzione simile, fra l'altro, si muoveva – sul fronte avverso della neo-avanguardia – anche Edoardo Sanguineti, che nella raccolta *Purgatorio de l'Inferno* (1963) rivolgeva parte delle proprie convulse indicazioni poetiche ai figli ancora bambini Federico e Alessandro (cf. *Purgatorio de l'Inferno* I, II, IX, X, XI)³³¹.

Nel caso di Volponi, tuttavia, l'interlocutore della sua *Canzonetta* è rappresentato da un «burdel» (o «bordel») – “bambino” nel dialetto romagnolo e nord-marchigiano – che, a differenza dei destinatari sopramenzionati, si rivela ossimoricamente dotato di una duplice personalità storica³³². Da un lato, infatti, egli raffigura il corrispettivo poetico del figlio minore, Roberto, nato appena pochi anni prima, nel giugno 1962 (vv. 254-256 «Canzonetta ... per un bordel / che potrebbe anche essere mio figlio / nato a Torino tre anni e sei mesi fa»), dall'altro invece il «burdel» marchigiano, di cui la *Canzonetta* ripercorre per sommi capi tutta la vicenda biografica, presenta ben riconoscibili i connotati dell'autore stesso, ovvero il liceale ribelle e renitente e il «devoto dirigente» (v. 265), forte della propria carriera in ascesa, Paolo Volponi. Il fanciullo-adulto, il padre-figlio – emblematicamente sovrapposti nella figura sintetica del «burdel» – rappresentano dunque le «espressioni corporali di un ragionamento intrapsichico» (Marongiu 2004/2005, 207) dotato di una deliberata valenza duale, al tempo stesso cioè auto-analitica (per il genitore) e didascalica (per il figlio e per il lettore)³³³. In tale prospettiva, il poemetto appare quindi come una lunga e accorata riflessione paterna, volta ad esporre, con lucreziana vocazione divulgativa, al sé stesso bambino e al suo medesimo discendente, ancora beatamente ignaro, quali siano le leggi naturali e i principi storico-materiali – «le potenze oggettive»

³³⁰ Un'analogia propensione caratterizza anche il componimento *Una facile allegoria* di Fortini (vv. 14-17 «allora non sarà / più facile questa parola, ragazzo, che ti dico / senza canto senza voce quasi morta / per insegnarti...»), pubblicato all'interno della raccolta del 1959, *Poesia e errore*.

³³¹ Così, a proposito della «“redenzione” nei figli», scrive Lorenzini (2011, 146): «nei figli cui si indirizzano, in forma di filastrocca e di straniata ninna nanna, poesie pedagogicamente eversive nel definire, in elencazione caotica, un mondo storicamente scomposto, asservito alle leggi del mercato e all'idolatria del denaro, con le bombe e le bare che lo corredano». Ancora, riguardo al medesimo tema, e in riferimento anche a quello che sarà l'esito finale del presente componimento di Volponi, è interessante soffermarsi su quanto scritto da Siti (1975, 90s.) nella sua analisi del distico conclusivo di *Purgatorio de l'Inferno*: «ogni continuità che aveva potuto stabilirsi coi figli (attraverso l'educazione e la spiegazione) viene interrotta radicalmente; i figli rappresentano l'alterità assoluta, rappresentano il punto di vista paradossale che solo può dare un senso al presente dimostrando che il presente non poteva avere alcun senso. Ogni rapporto nel presente è un rapporto alienato, e solo lo scarto utopico dà la chiave per viverlo, viverlo non credendoci, viverlo sapendolo morto».

³³² Il «burdel» in questione è il destinatario anche di altre due poesie incluse in *Foglia mortale: La cadenza* (vv. 40-43 e 65s.) e *La durata della nuvola* (vv. 26-28, 200, 260-265 e 292).

³³³ Cf. Pegorari 2004, 107s.: «la 'lezione' di vita che Volponi impartisce ora al “burdel” è, dunque, la messa a punto di un'autocoscienza faticosa e irta di insidie, ma, per quella necessaria socializzazione, collettivizzazione dell'esperienza poetica, cui si è accennato e che rappresenta sempre più consapevolmente il suo orizzonte poetico e ideologico, è anche un'apostrofe rivolta al lettore».

(Adorno, *Minima moralia* 3) – che regolano il contesto in cui l’infante-genitore sta vivendo, ed entro il quale l’infante-figlio sarà necessariamente costretto a crescere.

Tuttavia, contrariamente a quanto sarebbe lecito attendersi, la strofa iniziale, quella da cui è necessario prendere le mosse per dare avvio all’analisi del testo in questione, costituisce – rispetto alla propensione esplicativa caratteristica del componimento – la sola sezione contrassegnata da significati ellittici e di complessa decifrazione. Per questa ragione, e per il fatto che proprio in essa sono condensati i principali riferimenti mitologico-astrali, sarà opportuno dedicare una particolare attenzione al contenuto di questi primi quattordici versi. Una volta chiariti i significati e le allusioni ivi contenuti, le successive sette strofe non saranno, come si vedrà, che una variazione (o un’integrazione) – in chiave appunto lirico-didascalica – dei temi enigmaticamente presentati nella seguente strofa incipitaria.

Come Venere discinta
che perde latte nel sereno
così Edipo è una stella del cielo:
oscilla sopra la cinta dell’orto
e abbaglia... abbaia dalla liquida bocca
speculare d’ogni corolla e stelo...
intanto passa Icaro, povera effusione,
passano il carro, l’orsa, la polare
e ogni altra carica costellazione
a infuocare la tua tentazione
al di là della totale
inerzia della verità naturale:
così come è naturale
la rima con male.

Canzonetta con rime e rimorsi comincia dunque con un’allucinata e scomposta contemplazione del cielo, caratterizzata da una complicata, non univoca simbologia astrale, nella quale il poeta tenta di sovrapporre alle immagini esterne della volta celeste quelle provenienti dalla sua affollata visione psichica³³⁴. La ‘raffigurazione cosmica’ ha inizio

³³⁴ In *Foglia mortale* la volta celeste è oggetto dell’attenzione dell’autore anche nella *Durata della nuvola* (vv. 22s. «al raggio della stella / sulla spalla che la notte gremisce») e in *Agendina* (vv. 35-38 «e dove la notte puntualmente s’apre / con l’occultarsi della più fulgida / stella delle Jadi, Aldebaran, dietro / la parte oscura della luna scema»).

nell'ambiguo segno di Venere (v. 1 «come Venere discinta»)³³⁵, la quale, come già nel *Giorno nove di Febbraio*, appare anche in questo *incipit* nella sua duplice veste di pianeta e di figura femminile materna. L'astro vespertino, colto come in un surreale *time-lapse* nel momento in cui la fine del suo transito è seguita dalla comparsa della via Lattea³³⁶, viene infatti descritto con gli stessi attributi della «Venere di città» (*Il giorno nove di Febbraio* v. 46), ossia quale donna «discinta» (v. 1), gonfia di un latte materno che viene profuso nello spazio celeste (v. 2), e pronta «ad infuocare» (v. 10) – come nel terzo capitolo del *Lanciatore di giavellotto*³³⁷ – le tentazioni corporee di quel già citato «burdel», cui la voce narrante dedicherà per intero il suo monologo.

A questa prima, sensuale immagine di Venere fa subito séguito quella di Edipo, definito grazie ad un ardito paradosso astronomico come «una stella del cielo» (v. 3), che «oscilla sopra la cinta dell'orto / e abbaglia» (vv. 4s.) lo sguardo dello spettatore. A tale raffigurazione di non semplice decifrazione si associa – mediante un'improvvisa associazione paronomastica – un incongruo elemento uditivo, ossia la presenza di un'entità non altrimenti definita che «... abbaia dalla liquida bocca / speculare d'ogni corolla o stelo» (vv. 5s.), presenti nei pressi del già menzionato orto. La rappresentazione sinestetica e destrutturata della stella Edipo che oscilla, abbaglia e abbaia potrebbe essere, fra l'altro, una distorsione mentale della visione di Sirio (il cane di Orione nella mitologia greca), l'astro più brillante del firmamento, caratterizzato dalle sue oscillanti pulsazioni luminose e – in quanto appartenente alla costellazione del Cane Maggiore – comunemente chiamata, fin dai tempi dei greci, 'stella del cane'³³⁸. Ad ogni modo, anche il dato sensoriale che riproduce il verso dell'animale viene lasciato enigmaticamente in sospeso, dal momento che l'attenzione della voce narrante si volge ad osservare il transito celeste dell'asteroide Icaro, «povera effusione» (v. 7), accompagnato prima da una consequenziale e icastica triade di astri – composta dal Carro Maggiore, dall'Orsa Minore, e dalla Stella Polare (v. 8) – poi, in una prospettiva allargata a tutta quanta la volta celeste, da «ogni altra carica

³³⁵ L'ottonario iniziale «come Venere discinta» presenta nel lessico, così come nel ritmo, una solennità che ricalca – anche per la comune similitudine mitologica – quella dell'*incipit* «come Paride vezzoso» dell'omonima aria della seconda scena dell'*Elisir d'amore* di Gaetano Donizetti. Opera, fra l'altro, citata a più riprese nel settimo capitolo del *Lanciatore di Giavellotto*.

³³⁶ Cf. *La durata della nuvola* vv. 152s. «celato al convoglio delle stelle / della lattea carreggiata verso Roma».

³³⁷ Cf. Volponi 2002b, 483: «l'«Avventuroso» lo consolava un poco e lo distraeva con le rotte stellari. Piuttosto per queste, lontanissime e misteriose, sentiva adatto il fiato e forte il proprio corpo, sigillato e anche bello per la gioventù eterna di Luana, la vergine regina».

costellazione» (v. 9). I movimenti di questo traffico astrale portano infine – come osservato in precedenza – a surriscaldare la vana tentazione dell'interlocutore di porsi «al di là» dei limiti inerziali universalmente imposti da una per ora indefinita «verità naturale» (vv. 11s.). Ovvero, a porsi laddove l'uomo – «al di fuori dello spazio siderale» – incontrerebbe, secondo il Blanchot della *Scrittura del disastro* (1990, 66 e 72), il tempo «senza presenza», «la non possibilità d'accesso al Fuori eterno»³³⁹.

Sulla base di questo primo tentativo di parafrasi, viene ora da chiedersi quale sia il significato complessivo della fitta costruzione simbolica fin qui delineata; a che cosa alluda, cioè, il poeta con tale teoria di stelle e costellazioni reali (Venere, Orsa Maggiore e Minore, Icaro), non meno che immaginarie e di provenienza mitologica (Edipo-Sirio). Al di là dei singoli elementi simbolici per il momento ancora indecifrati, sulla base di quello che sembra emergere tanto dall'inquietante dettaglio della «liquida bocca» (v. 5), quanto dalla presenza incandescente della «tentazione» (v. 10), nonché dal preciso riferimento al «male», collocato al termine della *gnome* conclusiva (vv. 13s. «così come è naturale / la rima con male»), è possibile a prima vista ipotizzare che il contesto si riferisca, in maniera obliqua e distorta, ad una condizione di oppressione, frammista a terrore e sofferenza, sperimentata in prima persona dallo spettatore celeste³⁴⁰. Il fatto poi che l'autore abbia fatto appello alla simbologia astrale per veicolare un ipotetico contenuto traumatico, come nel già citato caso dell'*affaire* Venere-Urano (*Il giorno nove di Febbraio*), parrebbe teoricamente suffragare questa prima, generica, ipotesi. Se le presenti considerazioni sono vere, viene allora da chiedersi quale tipo di contrasto, quale sottaciuta forma di conflitto psichico potrebbe essere allegorizzata nella delirante visione che dà corpo a questa prima costruzione strofica. Per rispondere a tale interrogativo, come è ovvio, bisogna inevitabilmente tentare un'esegesi delle figure mitologico-astrali contenute nei versi incipitari, e ipotizzare – dato il contesto autobiografico della poesia in questione – che esse abbiano un qualche tipo di legame con l'immaginario e con la vicenda esistenziale del protagonista il quale, come già fatto notare in apertura, si identifica contemporaneamente

³³⁸ La coppia Venere (vespero)-Sirio torna, fra l'altro, nel *ralenti* celeste che caratterizza il componimento *Fermo rimane il sole* di *Con testo a fronte*: vv. 1s. «fermo rimane il sole / mentre vespero sorge» e 10-12- «Sirio splende del vero / e colma la concava piscina / serale di agata e di zaffiro».

³³⁹ Sulla questione del rapporto Volponi-Blanchot – a proposito del quale Papini (1997, 72) aveva già suggerito un'affinità fra *Corporale* e la qui menzionata *Scrittura del disastro*, e Gaudio (2008, 72) aveva notato un parallelo a proposito della «solitudine gloriosa della ragione» che accomuna *Lo spazio letterario* blanchotiano (1955) e *Il pianeta irritabile* (1978) – si tornerà più diffusamente in séguito.

con il «bordel / ... / nato a Torino» (vv. 254-256), non meno che con la persona storica dell'autore rappresentato nei panni del sé stesso infante.

Ebbene, secondo quanto osservato in precedenza, la figura di Venere possiede la medesima connotazione sensuale ed erotica della Venere raffigurata nel *Giorno nove di Febbraio* e, come essa, anche la donna-stella della *Canzonetta* presenta analoghe caratteristiche materne. Nella sua immagine, quindi, si condensano le polarità femminili dell'*eros* e della maternità, le quali, presenti anche nella figura iper-seducante della madre Norma nel *Lanciatore di Giavellotto* (2002, 482: «la sua stella rimbalzava su di lui e gli accendeva il dolore in mezzo al petto: un dolore totale, l'infelicità»), vengono oscuramente introdotte in questo *incipit* per poi essere riprese ed esplicitate nel prosieguo del testo. Edipo, proiettato nel cielo accanto a Venere, appare invece un'entità più indefinita e criptica. Infatti, se ci si limita unicamente ad un'interpretazione letterale della sua figura, esso è ritratto come una presenza stellare che – in maniera affine, almeno negli intenti metaforici, all'Edipo sofocleo (vv. 1058s.)³⁴¹ – oscilla emanando un bagliore tanto potente ed irresistibile che, una volta menzionato il verbo abbagliare (v. 5), la voce narrante passa bruscamente ad un'altra raffigurazione, come se non fosse in grado di sostenerne la vista. Un lume altrettanto penetrante, fra l'altro, raggiunge ed abbaglia gli occhi dello spettatore nella scena in contro-luce del coevo *Edipo re* (1967) di Pasolini, quando il futuro sovrano di Tebe, in qualità di *alter ego* designato dell'autore-figlio³⁴², compie impulsivamente l'omicidio di suo padre³⁴³. Come Pasolini, dunque, anche Volponi – nella costruzione del suo Edipo-stella³⁴⁴ – si pone dinnanzi a quell'«arbitrario impasto fra il suggerimento

³⁴⁰ Senso di oppressione e straniamento che, fra l'altro, costituisce uno dei *Leitmotive* generali – tematici e stilistici – dell'intera raccolta.

³⁴¹ Cf. Soph. *OT* 1058s. οὐκ ἄν γένοιτο τοῦθ', ὅπως ἐγὼ λαβῶν / σημεῖα τοιαῦτ' οὐ φανῶ τοῦμὸν γένος.

³⁴² Così, Pasolini stesso (in Bazzocchi 1998, 30) definì il proprio Edipo: «in Edipo io racconto la storia del mio complesso di Edipo. Il bambino del prologo sono io, suo padre è mio padre, ufficiale di fanteria, e la madre, una maestra, è mia madre. Racconto la mia vita mitizzata, naturalmente resa epica dalla leggenda di Edipo». Questa dichiarazione viene poi attenuata nello scritto *Perché quella di Edipo è una storia* (Pasolini 2001, 1057): «l'altra ragione per cui il film è girato con “estetismo e umorismo”, è che l'oggetto della ricerca di Freud non mi interessa più tanto, proprio come non mi interessa più tanto l'oggetto della ricerca di Marx».

³⁴³ Su questa scena scrive Bazzocchi (1998, 106): «il parricidio non si spiega con un atto di legittima difesa, ma solo perché il figlio vede nel padre la superbia e l'autorità [...]; nella scena dello scontro molto spesso viene inquadrato il sole, con un effetto abbagliante che rimanda al motivo della cecità e con un alternarsi di primi piani e campi lunghi, come se lo sguardo non fosse in sintonia con il proprio oggetto». Sull'*Edipo Re* pasoliniano, si vedano anche Murri (1994, 83-92), Fusillo (1996, 31-125), Santato (2012, 338-392), Cerica (2013, 295-305), e De Laude (2019, 205-208).

³⁴⁴ Da ricordare, a questo proposito, è anche la frase pronunciata dalle ragazze del corteo di Merope in occasione della prima comparsa di Edipo a Corinto: «come è bello! Ha gli occhi che sembrano due stelle!» (Pasolini 2001, 984). Il medesimo binomio Edipo-stella torna anche nella coeva *pièce* teatrale *La serata a Colono* (in *Il mondo salvato dai ragazzini* 1968) di Elsa Morante (2012, 59, 82, 86-88, 90, 94, 107): «gli occhi vostri uguali a due

freudiano e quello sofocleo» universalmente rappresentato dalla figura del *tyrannos* tebano. Tuttavia, più che alla luce del testo di Sofocle, riferimento comunque imprescindibile per ogni tipologia di riuso del personaggio di Edipo, è piuttosto in un'ottica freudiana, parzialmente affine a quella che in buona parte sovra-determina il film di Pasolini (e *La serata a Colono* di Elsa Morante), che bisognerà valutare l'Edipo celeste raffigurato da Volponi. Secondo l'ipotesi di chi scrive, infatti, l'immagine di Edipo – associata a quella sensuale e materna di Venere – rappresenterebbe nel cielo mentale del poeta, come successivamente in quello del futuro protagonista delle *Mosche del capitale*³⁴⁵, il conflitto irrisolto, e quindi 'indicibile' se non mediante una criptica simbologia, del suo rapporto con le due figure genitoriali.

A conferma di questa proposta interpretativa – in parte ipotizzata anche da Knapp (2010, 88, che però si limita, in poche righe, a postulare «das ödipale Triebpotential» del rapporto madre-figlio) – si pongono tre differenti ordini di indizi. Il primo, di tipo storico-biografico, è rappresentato dalla morte per suicidio, avvenuta nove mesi prima della data di composizione della *Canzonetta*, del padre dell'autore³⁴⁶. Questa tragica vicenda, sulla quale Volponi non si volle mai esprimere in pubblico, segnò di fatto la fine improvvisa della inappagata e sofferta relazione con il padre Arturo, figura che fin dalle poesie comprese tra il *Ramarro* e *Le porte dell'Appennino* appariva costantemente connotata dai tratti dell'assenza, della lontananza, e del silenzio³⁴⁷, e che in altre successive rievocazioni del figlio Paolo riemerge – oltre che in riferimento ai contrasti adolescenziali – soprattutto per i frequenti i litigi con la madre Teresa. Questi ultimi infatti – come

belle stelle», «credevo di spegnere la sua stella / e invece l'ho murata insieme a me», «già, mossi dalla SUA stella», «cannibale infantile che al mattino si mangia tutte le stelle», «o e-ter-no a-mo-re / stel-la del-le stel-le», «o amore ermafrodita! e padre e madre, / o unica stella», «in mezzo all'enorme luce del camposanto stellare», «io sono il taglio del diamante sotterrato, al quale corrono come frecce tutte le stelle».

³⁴⁵ Così Volponi presenta – tramite l'opinione straniante di un pappagallo parlante – la figura, di ispirazione largamente autobiografica, di Bruto Saraccini, protagonista del suo ultimo romanzo: «e quel Saraccini che tanto ti piace, ha il solo merito di combattere la propria fatuità per una scarsa sicurezza di sé, a causa di un vecchio, rurale complesso di inferiorità, un po' dovuto all'Edipo e un po' alla natura del suo luogo italiano appenninico centrale...» (*Le mosche del capitale* 141s.).

³⁴⁶ Cf. Zinato 2002a, LXV: «nel marzo 1966 viene raggiunto a Ivrea dalla notizia della scomparsa del padre. Il mastro fornaciaio si è lanciato con la sua mille e cento da un tornante». Sul medesimo tema, si veda anche quanto scritto nella sezione dedicata alla biografia di Volponi nel volume curato da Pedullà (2008, 25s.).

³⁴⁷ I medesimi connotati caratterizzano anche il padre di Guido Corsalini, protagonista della *Strada per Roma*: quest'ultimo, come il già citato *Lanciatore di giavellotto*, è un romanzo dalle marcate connotazioni autobiografiche. Sullo stesso argomento, osserva Braschi (2004, 231): «entrambi i momenti della produzione dello scrittore sono cioè caratterizzati da un forte accento posto sulla conflittualità edipica tra padre e figlio: infatti, se nelle prime poesie la figura paterna ricopre un ruolo temuto, odiato, tanto distante da far sentire l'io lirico quasi in una condizione di orfanità, nel caso del protagonista de *Il Lanciatore di giavellotto* [e della

confessato nell'intervista a Benassi – dovettero lasciare un segno profondo sull'infanzia dell'autore³⁴⁸. Ancora a proposito del viscerale contrasto con il genitore, bisogna tenere presente che, nel periodo immediatamente successivo alla sua morte, Volponi diede sfogo al proprio amaro senso di colpa, scrivendo – sui fogli di un *blocknotes* di lavoro (contrassegnato «Per Arturo V.») – i versi che seguono: «anche il figlio gli parlava / solo per rimproverarlo, per opporgli l'inadeguatezza / della sua misura, mostrargli le occasioni impossibili»³⁴⁹. La tragica morte del padre nel marzo 1966 e l'idea che essa avesse lasciato aperta un'antica, ancora dolente ferita potrebbero quindi essere ascritte nel novero delle «rime e dei rimorsi» che hanno dato origine al componimento, così come – letti *a posteriori* – lo possono essere i versi dedicati al medesimo tema in *Agendina*, poesia che Volponi scrisse poco prima del fatidico 1966 (v. 180 «l'agendina 1939 di mio padre» e v. 196 «se sfoglio le pagine diminuisce la distanza»).

Accanto a questo indizio extra-testuale, inerente alle profonde e non pacificate dinamiche affettive tra padre e figlio, si pone poi all'interno del componimento in questione una serie di espliciti riferimenti al fascino materno e al desiderio incestuoso dell'io monologante. Il primo di questi riscontri compare nella quarta strofa dove, dopo una lunga sezione dedicata alla rievocazione della giovinezza del «burdel», la voce narrante consacra come «materna, amichevole, liceale / ... la trinità» del suo pensiero di allora (vv. 92s.). A questa prima e già esplicita definizione, bisogna poi aggiungere la successiva menzione della «beatitudine / dei pensieri orfani e ribelli» (vv. 100s.), contro cui l'infante deve ingaggiare una dura lotta per riuscire a crescere, e la mostruosa ed edipica metafora della pecora – v. 128 «di te e per gravida e bramosa» – che allude, ancora una volta, all'idea colpevole dell'incesto. Da ultimo, infine, ai vv. 133-139, la *libido* del narratore si manifesta sotto forma di «pulsione orale e fagocitante» (Zinato 2002a, 1092), nel *focus*

Strada per Roma] il tema della “paternità precaria” [...] diviene uno dei perni intorno a cui ruota la struttura del libro».

³⁴⁸ Così Volponi ricorda in Benassi (1982, 138): «voglio fare una confessione che ritengo importante: ho sofferto molto nella mia infanzia proprio nel rapporto con mio padre e mia madre [...]. Anche perché i miei genitori (e con questo non voglio per niente accusarli) non andavano sempre d'accordo tra di loro e questo costituiva una pena dolorosissima per me».

³⁴⁹ Due sono i documenti privati – dal taccuino «Per Arturo V.» – che affrontano l'evento della morte del padre (cf. Zinato 2002a, LXVs.): una breve prosa commemorativa («questo è il primo natale senza di lui, povero lavoratore detto imprenditore, perito volontariamente alla fine dell'inverno, appena allungate le giornate, quasi per paura di una nuova stagione. Cosa avrà pensato l'ultimo istante sollevandosi allo sguardo da quel piccolo chino d'arenaria e di genga, azzurro e soffice come la gola di un felino ducale») e il già citato componimento poetico di cui si riportano qui i versi iniziali, nei quali compare in tutta la sua nettezza il giudizio dell'autore: «sbagliò a non saper fare un'industria, / sbagliò a non fare una cooperativa, / sbagliò a non regolare i parenti, /

descrittivo che si sofferma sulla sua «lingua incestuosa» (v. 135), che espande il proprio desiderio di leccare ogni cosa – «latte, mandorla, orlo, cuscino / moneta, vaso, piombo, latrina» (vv. 138s.) – prima di tutto nella direzione del «latte» materno, menzionato proprio nel distico iniziale dedicato a Venere.

Del resto, già nelle *Porte dell'Appennino*, il rapporto madre-figlio – correlativo intra-familiare della ambivalente relazione di legame e repulsione nei confronti della terra nativa³⁵⁰ – veniva definito mediante l'ossimorica metafora delle «catene d'oro» (*Le catene d'oro* v. 89). E ugualmente, nella *Durata della nuvola* (anche quest'ultima, come la coeva *Canzonetta*, omessa dalla prima edizione del 1974), la madre, nonostante l'invecchiamento³⁵¹, appare ancora come presenza portatrice di una totalità atemporale e consolatrice (vv. 232-237 «il suo vecchio, ricamato tessuto / resiste alla vita, dà certezza: / asciuga e netta ogni nefandezza / anche risalita su dal cuore, / dalla lingua: il filo di lino / più sapiente ancora di Urbino»)³⁵². Infine, sempre nell'ottica di evidenziare il legame anche cronologico fra la figurazione celeste di Venere e Edipo e la questione rimasta aperta delle relazioni familiari, è bene fare presente che una descrizione della prorompente sensualità materna emerge proprio nel medesimo taccuino, «per Arturo V.», su cui l'autore aveva annotato i versi per la scomparsa del padre: «la ragazza era molto bella, / prorompente come un frutto maturo, / smodata e ambiziosa, / che sognava un romano alto e sprezzante».

L'ultimo indizio, pur meno stringente a livello testuale, riguarda la centralità che il tema del rapporto edipico con i genitori riveste, non solo all'interno dei romanzi coevi, *Memoriale*, *La macchina mondiale* (cf. e.g. Papini 1997, 13-33) e *Corporale* (cf. e.g.

sbagliò a non vendere, a non comprare, / a non speculare; sbagliò a continuare a lavorare. / Ma altro non sapeva fare».

³⁵⁰ Cf. e.g. *La durata della nuvola* vv. 183s. «mio tenero recinto / di membra e di parole», e *La costa incerta* vv. 88s. «e più e più per nostalgia / essendo i vecchi luoghi lontani». Come evidenziato da Zinato (2015, XVII), infine, vale la pena ricordare, tra le pagine del *Lanciatore di giavellotto*, la similitudine tra la figura materna di Norma e la città natale di Urbino, dove emerge in trasparenza «il carattere conflittuale e ambiguo delle radici marchigiane (e, più in generale di ogni radice e di ogni origine)» come «profonda costante conoscitiva dell'intera scrittura di Volponi».

³⁵¹ Cf. *La durata della nuvola* vv. 220-224 «anche mia madre, rimasta sola, / aspetta ogni giorno nella sala / cattivi venditori di profumi e lenzuola / per barattare l'oro che non sopporta più / ostinato testimone della sua gioventù». Interessante è notare come in questo passo, l'autore raffigura la madre nell'atto – ancora irrealizzato – di disfarsi delle giovanili «catene d'oro». Il sopra citato e rassicurante ritratto materno, fra l'altro, è poi seguito dalla menzione – anch'essa in chiave tranquillizzante – di «una salvietta così ben stirata / tenuta e misurata nella mano / come un omerico regno orlato di spiagge / mi salvò dalla claustrofobia / durante il mio primo volo in aeroplano» (*La durata della nuvola* vv. 238-242).

³⁵² Nella medesima direzione va anche l'interpretazione della *Costa incerta* acutamente proposta da Knapp (2010, 71) alla luce della «Trennung von der Mutter», il drammatico distacco dalla cinta materna che appare enfaticamente descritto nei seguenti versi: «la bianca mattina della prima ferita, / della prima coscienza mortale, /

Knapp 2008), ma anche e soprattutto nel successivo *Lanciatore di giavellotto*, opera che – pur contraddistinta da numerosi e sfaccettati piani di lettura – muove da una dichiarata e «forte caratura autobiografica» (Zinato 2015, XIV). In questo romanzo, ambientato nella provincia urbinata durante il fascismo (a Fossombrone), i genitori del protagonista presentano numerosi elementi di affinità con quelli reali delle figure genitoriali fin qui delineati: la sensualissima madre Norma Coramboni (Volponi 2002b, 587: «sua madre, la donna più bella e infelice, più colpevole e più puttana del mondo»), e il padre Dorino Possanza, ceramista mediocre e senza inventiva, i cui gesti, anche quelli involontari, scatenavano «la voglia parricida» (2002b, 486) del figlio Damir³⁵³. Su altri importanti aspetti di questo racconto ci si soffermerà con maggior precisione in séguito: per il momento è sufficiente far presente il fatto che, ancora all’inizio degli anni Ottanta, Volponi avesse necessità di tornare, fra le altre cose, alle ‘radici storiche’ del proprio legame edipico e di affrontarlo da una nuova e più esplicita angolatura. Nella *Canzonetta*, come nel romanzo appena menzionato, lo scrittore, pur con differenti soluzioni espressive, tenta di individuare nel tormentato rapporto affettivo con il padre e nell’infantile e soffocante attrazione nei confronti della madre – vista al tempo stesso in qualità di benevola stella della Via Lattea e di donna sensuale e scostumata – l’origine inconscia di un conflitto allora avvertito come non più interamente risolvibile e, per tanto, destinato a ripresentare la propria strisciante minaccia alla tenuta psichica dell’io³⁵⁴.

Il transito celeste di Icaro – cui bisogna dedicare altrettanta attenzione – sembra invece passibile di una duplice ed ambivalente lettura interpretativa. La prima ipotesi – quella più facilmente verificabile a livello intertestuale – è che, nel descrivere il passaggio di Icaro, Volponi faccia riferimento all’omonimo asteroide, protagonista della cronaca degli anni Sessanta, il quale secondo alcuni scienziati minacciava allora una rovinosa

quando mi sembrò di poter abbandonare / i tuoi ginocchi e te, l’indegnità, / e risplendere delle colpe e battere per il loro / folto e innamorato sciame».

³⁵³ Il tema del parricidio era già presente nel protagonista della *Strada per Roma*: «Guido poteva raccontargli che aveva voglia di uccidere suo padre» (Volponi 2003, 350).

³⁵⁴ Esperienza intra-psichica su cui Volponi ritornerà tra 1979 e 1980 con la manoscritta nota-fiume, ritrovata da Zinato (2002c, 792s.) fra le carte autografe dell’autore: «perché tutto mi ricomincia dalla morte di mio padre? Dal suo accidente e dalla sua pietà. Chiuse ogni precedente dolore? Ma liberatomi di alcuni, di quanti altri mi rese cosciente? Anche in fabbrica fui promosso poco dopo, ancora nell’aura di quella pietà. Anche se debbo raccontare e ordinare, precisare il mondo intorno a me, almeno il mio e le sue macchine, mi rifaccio sempre da quell’evento: dalla sua commozione e dalla sua scena. Come se dovessi costruire un mondo da lì e non ne avessi altri intorno, né come paesaggio, né come linguaggio».

collisione con la Terra³⁵⁵. A quest'ultimo, infatti, è dedicato più di un riferimento nelle pagine di *Corporale* (2002a, 915s.)³⁵⁶, fra cui svetta la trascrizione (o l'imitazione parodica) di un coevo articolo di giornale, che in proposito presenta toni misuratamente allarmati:

«altre prove: mostragli il ritaglio di giornale: “NEL '68 ICARO CONTRO LA TERRA? Sidney, 25 luglio. Nel giugno del 1968 la Terra potrebbe entrare in collisione con l'asteroide Icaro. Un pericolo di questo genere, peraltro assai ipotetico, era stato segnalato da tempo, ma ora l'allarme è stato ridato dal professor Butler che insegna fisica teorica all'Università di Sidney. Una collisione del genere avrebbe un effetto paragonabile all'esplosione di mille bombe all'idrogeno. Butler, dopo aver ricordato che scienziati di tutto il mondo stanno seguendo con estrema attenzione il moto dell'asteroide – che fu scoperto nel 1949 dall'Osservatorio americano di Monte Palomar – ha detto che, secondo l'attuale traiettoria, Icaro dovrebbe passare a circa sette milioni di chilometri dalla Terra. Tuttavia basterebbe una infinitesima deviazione dalla traiettoria per provocare la catastrofe. Le probabilità di un simile mutamento di rotta sono minime, ma non si può escludere che esso avvenga a causa, per esempio, dell'influenza del campo gravitazionale terrestre sull'asteroide. Icaro potrebbe essere distrutto o allontanato con un veicolo spaziale carico di armi nucleari o con un potentissimo missile».

Sulla base di questa documentazione, già ripresa anche da Dino Buzzati nel suo racconto intitolato *Icaro* (in *Le notti difficili* del 1971), si può quindi osservare come Volponi – pur attenuandolo con l'epiteto di «povera effusione» (v. 7) – introduca, sullo sfondo della propria veduta cosmica, anche la minaccia apocalittica di un disastro di portata collettiva³⁵⁷. Come si vedrà nelle strofe che seguono, il ricorso ad un simile immaginario da *end of days* – qui accennato soltanto in maniera cursoria – servirà alla voce narrante per enfatizzare, in virtù di un'iperbolica comparazione implicita, la condizione

³⁵⁵ Su questo tema, si legga il racconto autobiografico di Buzzati (2018, 183), *Icaro*, pubblicato nella raccolta *Le notti difficili*: «stasera c'è stata una spiritosa tavola rotonda [...] a proposito dell'asteroide Icaro, di cui i giornali cominciarono a parlare un paio di anni fa prospettando l'eventualità che dovesse piombare sulla Terra. La catastrofe era stata prevista nella seconda metà del giugno 1968, cioè proprio di questi giorni. Allora i più autorevoli osservatori astronomici smentirono recisamente. L'asteroide si sarebbe avvicinato alla Terra a non meno di sei milioni e mezzo di chilometri, ciò che escludeva ogni pericolo; né c'era motivo che la prevista traiettoria subisse il minimo mutamento».

³⁵⁶ Cf. Volponi 2002a, 480-482: «proprio a te debbo ricordare che fra qualche anno Icaro sfiorerà la terra e questa volta con un pericolo di scontro piuttosto rilevante» e «Icaro sfiorerà la terra e il suo passaggio renderà soltanto qualche tramonto più bello e seminerà qualche brivido fra i bicchieri dei gelati; mentre noi siamo già sulla terra e siamo noi che possiamo scuoterla».

³⁵⁷ Così anche Buzzati (2018, 186): «e l'asteroide Icaro non è arrivato, l'asteroide appartiene alle belle assurde favole che per qualche istante illudono l'uomo e poi dileguano in una risata, il vagheggiato corpo celeste sta volando in questo istante sopra questa clinica a velocità vertiginosa e non sa nulla di me, non sospetta neppure lontanamente quanto io lo desidero...»

catastrofica ed irrevocabile descritta nel prosieguo della *Canzonetta* (v. 86 «allora il disastro è totale»)³⁵⁸. A paragone con essa, infatti, il breve transito dell'asteroide finisce per apparire – già in questa prima costruzione strofica – come una sbiadita e misera effusione.

Una seconda ed ulteriore ipotesi a proposito del significato assunto dalla presenza di Icaro all'interno della suddetta contemplazione celeste è desumibile dal confronto con altri *loci* della coeva opera volponiana nei quali la figura del figlio di Dedalo si manifesta in un'accezione più tradizionalmente mitologica. Infatti, nello scritto del 1976 *La Grecia: una misura interiore* 22, il personaggio di Icaro fa la sua comparsa – «e Dedalo e Icaro ci aiutano a volare, ad alzarci almeno fino al di là della collina. Il labirinto diventa la metafora felice dell'insieme delle possibilità di visioni e di vedute, di paesaggi, di suoni, di profumi, di soste e d'incontri che si può avere ancora sul suolo della Grecia» – come entità benefica ed ausiliatrice, capace di stimolare il viaggiatore ad elevarsi al di sopra del labirinto e a scorgere in esso una metafora delle articolate potenzialità esperienziali offerte dal viaggio in terra ellenica. Nel componimento in questione invece, come già osservato, Icaro è definito – alla luce del suo ipotecato fallimento – come «una povera effusione» (v. 7), fragile e ormai del tutto incapace di evadere dalla labirintica prigione. Del resto, l'immagine della fissità oclusiva del labirinto – che nella coeva riflessione di Calvino fungeva da icona archetipica della «molteplicità conoscitiva e strumentale» (cf. *La sfida al labirinto* in «Menabò» V del 1962, 85-99, ora in *Una pietra sopra* 82-97) della realtà contemporanea – ricorre in maniera assai rilevante anche all'interno degli altri poemetti che costituiscono la seconda edizione di *Foglia mortale*.

Nel caso in questione, infatti, si può dire che al «labirinto gnoseologico-culturale» di Calvino (*Una pietra sopra* 96), Volponi opponga poeticamente una propria e altrettanto pregnante immagine labirintica, dotata almeno di un duplice significato³⁵⁹. Da

³⁵⁸ Il lessema «disastro» è centrale anche all'interno dell'argomentazione 'apocalittica' della conferenza, del 1965, *Pro o contro la bomba atomica* di Elsa Morante (2013, 100 e 104): «esse, il nostro tesoro atomico mondiale, non sono la causa potenziale della disintegrazione, ma la manifestazione necessaria di questo disastro, già attivo nella coscienza. Adesso non voglio certo opprimervi con una milionesima descrizione delle evidenze del disastro, nel loro spettacolo sociale quotidiano; il quale viene accusato e registrato continuamente in saggi, conferenze, trattati» e «o infine: ultima e più allegra ipotesi: lo scrittore si ritroverà ancora una qualche fiducia nella liberazione comune, insieme con la certezza di essere lui stesso, ancora, salvo dal disastro, e capace di resistergli».

³⁵⁹ In una prospettiva metaforica non eccessivamente distante da quella teorizzata da Calvino, ma ideologicamente più prossima a quella del Benjamin di *Angelus Novus*, il concetto di labirinto diventava principio 'formale' nell'omonima opera di Sanguineti (*Laborintus* 1956), dove appunto la frantumazione storica della realtà e la conseguente scomposizione del linguaggio trovavano il loro ordine caotico in una tipologia poetica connotata da una struttura programmaticamente labirintica. Su questo tema, si legga anche la celebre dichiarazione di poetica («gettare se stessi, subito, e a testa prima, nel labirinto del formalismo e

un lato, infatti, nella presente raccolta, la metafora del labirinto esteriorizza – come già il rapporto con le mura o con il *Giro dei debitori* nelle precedenti raccolte – la dimensione fobica, il timore dell'esposizione (cf. Luzi 1997, 55: «paura di vivere la realtà»), che soggiace ad ogni tentativo di confronto che il soggetto poetante cerca di instaurare con il mondo esterno³⁶⁰. E in questo senso la presenza di Icaro al seguito della coppia Venere-Edipo non farebbe che accentuare l'idea di una condizione psichica senza via d'uscita, già delineata nei paragrafi precedenti. Dall'altro lato invece, come si vedrà nel prosieguo del testo, il ridimensionamento delle pretese di Icaro e la sua implicita condanna a restare bloccato dentro le pareti del labirinto alludono ad una precisa visione del rapporto uomo-natura-storia, che sarà l'oggetto principale dell'insegnamento che la voce narrante mira a trasmettere al suo interlocutore. A questo proposito, quindi, al fine di mettere in luce almeno la pregnanza dell'immagine volponiana del labirinto, basterà per il momento anticipare che secondo la visione del narratore la vita dell'uomo sarebbe completamente soggiogata – «dans le domaine de la passivité»³⁶¹, dirà la voce monologante al v. 36 – da una multiforme e costrittiva legge della ripetizione: imposta al tempo stesso da un'universale norma della natura (v. 61 «che il naturale consuma la vita»), non meno che da un principio, storicamente determinato, di prestazione produttiva e di consumo (vv. 190s. «ciascuno nasce, lavora, canta e muore / lungo la catena della pena»). Ovvero, fuor di metafora, sarebbero queste imposizioni le pareti del labirinto che recludono mortalmente,

dell'irrazionalismo, nella Palus Putredinis, precisamente, dell'anarchismo e dell'alienazione, con la speranza, che mi ostino a non ritenere illusoria, di uscirne poi veramente») formulata da Sanguineti nel suo intervento *Poesia informale?*, pubblicato nell'antologia dei *Novissimi* (1961, 171s.).

³⁶⁰ Si vedano, a tal proposito, *La costa incerta* (vv. 125-128 «ma io sono solo al mio posto / con l'occhio al labirinto / e pronto il sangue alla tracotanza, / la mano al coltello e alla ruota») e *Agendina* (vv. 25-30 «si sente la lepre / che lecca il muso del labirinto: / il suo bramito spaventato riapre / le strade di una vecchia caccia / mai giunta con la scolta / oltre il confine della nostra lingua») e vv. 58s. «si scopre che il labirinto è sbrecciato teneramente, / allora si può riprendere fiato») dove la voce narrante sembra momentaneamente pronta ad affrontare in maniera estroversa la pericolosa uscita dal labirinto.

³⁶¹ «Passivité» che, fra l'altro, costituisce – già a partire dagli scritti degli anni Cinquanta-Sessanta (come ad es. *L'infinito intrattenimento* 1969) – un termine chiave del pensiero del succitato autore francese Maurice Blanchot (*La scrittura del disastro* 30s.: «la passività: possiamo evocare delle situazioni di passività, la disgrazia, l'annientamento finale dello stato concentrationario, la servitù dello schiavo senza padrone, caduto al di sotto del bisogno, il morire come disattenzione all'esito mortale. In tutti questi casi possiamo riconoscere, sebbene con un sapere falsificante, approssimativo, dei tratti comuni: l'anonimato, la perdita di sé, la perdita di ogni sovranità ma anche di ogni subordinazione, la perdita di una collocazione, l'errore privo di luogo, l'impossibilità della presenza, la dispersione (la separazione)», sul quale si dovrà tornare a più riprese nel corso della presente analisi a causa di una notevole affinità lessicale e di argomenti con il dettato volponiano della *Canzonetta*).

così come quelle dell'Icaro di Volponi (o di quello meno noto ed operaio delle poesie Di Ruscio)³⁶², anche le povere effusioni di ogni altro individuo.

Segue, infine, il passaggio delle altre tre costellazioni (v. 8), volte in questo caso ad innescare³⁶³ – in senso affatto anti-bernhardiano (vd. capitolo precedente) – una tentazione che spingerebbe il protagonista della *Canzonetta* ad opporsi in maniera ‘disastrosa’ al dominio preordinato e inerziale di una, al momento non meglio precisata, «verità naturale» (v. 12), il cui significato contestuale – che presenta interessanti elementi di tangenza con certi posteriori aforismi di Blanchot sul concetto di «scrittura del disastro»³⁶⁴ – andrà definendosi nel corso della narrazione. Una situazione significativamente affine e altrettanto velata dal medesimo spettro materno, inoltre, è descritta all'interno del monologo allucinato dell'Edipo morantiano della *Serata a Colono*: «era Lui / che dal cielo estivo autunnale / m'infiammava all'avventura straordinaria / percuotendomi con le sue fruste ardenti e bagnandomi con la sua saliva di miele e col suo seme radioso! / e quando, bestiola tremante e feroce, io ruppi finalmente la mia scorza vegetale, / LUI mi raccolse nella sua mano divina, calda come carne materna» (Morante 2012, 86). La strofa si conclude, allora, con la similitudine rimata e nefasta – «così come è naturale / la rima con male» (vv. 13s.) – che salda meta-poeticamente la necessità ‘disastrosa’ di travalicare il limite imposto dalla totalità della natura con la spontanea e istintiva facilità rimica istituita fra i termini vv. 12s. «naturale» e v. 11 «totale» (e v. 8

³⁶² Cf. Di Ruscio, *Se mi perdo io stesso devo ritrovarmi almeno quando dormo*, vv. 13-15 «aprivo la sveglia con la punta del coltello e il pieno delle ruote dentate in equilibrio / l'incollatura sciolta e Icaro scollato e spennato precipita / i miti li vedevo scalfiti anche nelle latrine donne trafitte da sessi come lance» e *Non si sapeva se era più sporca l'acqua dell'acquasantiera*, vv. 11-14 «vedevo tutta una poesia vista da un Icaro scaraventato da quest'altezza / il fiammeggiare di tutti quei biancori / colonne purissime diventare sempre più precoci / palpitavo e precipitavo senza fine».

³⁶³ Le dinamiche di un innesco simile sono descritte nelle pagine iniziali di *Corporale* (2002a, 424s.), a proposito del rapporto parallelo fra la fisicità ipersensibile del protagonista Gerolamo Aspri e la formazione di un corpo celeste: «ebbene, una stella ha inizio come una gigantesca concentrazione di materia che prima vagava tra gli astri; una specie di seme esercita un'attrazione gravitazionale sul resto della materia e comincia a contrarsi, apre e chiude il suo occhio; così facendo la sua energia potenziale viene trasformata in energia di movimento che via via coinvolge tutti gli atomi che la compongono, e questa energia cinetica è ciò che noi chiamiamo calore. La stella si riscalda, come noi. Quando il suo centro, adesso la mia pancia, raggiunge la temperatura celeste, circa 15 milioni di gradi, le reazioni nucleari cominciano a liberare energia e la contrazione della stella si arresta».

³⁶⁴ Dopo l'idea di passività, su cui ci si soffermerà anche in séguito, la seconda affinità tematico-lessicale interessa il concetto di «disastro», come emerge nel passo blanchotiano qui riportato (*La scrittura del disastro* 12): «se il disastro significa essere separati dalla stella (il declino che segna lo smarrimento quando si è interrotto il rapporto con il caso del cielo), indica allora la caduta sotto la necessità disastrosa. La legge sarebbe forse il disastro, la legge suprema o estrema, l'eccessivo della legge non codificabile: ciò a cui siamo destinati senza essere coinvolti? Il disastro non ci riguarda, è illimitato senza sguardo, è ciò che non può essere misurato né in termini di scacco né come pura e semplice perdita».

«polare»), e la parola «male» (v. 14)³⁶⁵. In questo modo, quindi, la densità lessicale e fonetica di termini inerenti all'idea di «inerzia» e di «verità naturale» (v. 12), facendo scattare l'assimilazione fra natura e male, fornisce fin da subito un'improvvisa anticipazione di quell'idea – in Volponi di matrice leopardiana (cf. Santato 1997, 84: «un leopardismo filosofico e ideologico») – di un negativo che contraddistingue *in toto* il disegno della natura. Con questa aforistica definizione termina quello che si potrebbe definire un breve 'compendio stellare' e allegorico dei temi, autobiografici e teoretici, che su cui verterà l'intero prosiegno della *Canzonetta*.

Nella seconda strofa comincia la vera e propria rievocazione esemplare della vita del protagonista. La prima sequenza è ambientata in un'aula del liceo e il narratore – rivolgendosi al sé stesso bambino come dall'esterno – richiama una frase (v. 15 «ogni determinazione è negazione»), presa e tradotta dall'epistolario di Spinoza (*Lettera* 50 a J. Jelles, del 2.6.1674), che lui stesso aveva allora ripetuto (v. 16 «ripetesti») – e anche l'uso del verbo 'ripetere' è qui assolutamente pregnante – una mattina, durante la lezione, «con lo sguardo / oltre l'infingardo vetro della scuola» (vv. 16s.). Una volta pronunciata la *sententia* spinoziana, il protagonista-studente viene raffigurato nell'atto di saggiare la validità del rapporto *determinatio-negatio* tramite l'osservazione della «suola / del compagno davanti» (vv. 18s.) che, per l'intera durata dell'ora di filosofia, «si spingeva in fuori dal banco / ad annusare la bionda ripetente» (vv. 21s.), venuta a scuola in ferrovia. Esaurito questo dettaglio mnemonico-narrativo, l'io monologante tenta in séguito un'esegesi della sopra citata massima di Spinoza ossia, parafrasando, del presupposto filosofico secondo cui ogni singolo ente, in quanto tale (determinazione), è necessariamente esclusione da sé stesso di tutto l'altro da sé (negazione)³⁶⁶. Ovvero, secondo l'interpretazione volponiana della teoria del filosofo olandese, ogni determinazione sarebbe negazione perché la «sostanza» (v. 24)³⁶⁷ – «fuori e dentro la tua

³⁶⁵ Lo stesso movimento poetico di assonanza con il suffisso «-ale» della parola «male» si trova nel distico conclusivo della prima strofa della *Costa incerta* vv. 8s. «che oggi è il ramo di un male, / il gonfiore di un germinare».

³⁶⁶ Così Knapp (2010, 88s.) interpreta l'uso volponiano di Spinoza, riconducendolo in chiave oppositiva alla relazione Venere-Edipo delineata nella strofa precedente: «was auf die gesellschaftliche Totalität bezogen besagt, dass das Individuum in seiner Entwicklung an dieser Totalität teilhat. In Bezug auf die Bindung der Gefühle in der Familiensozialisation bedeutet das aber im Gegenteil den Stillstand und die Rückentwicklung des Seins zu seinen Anfängen, der Geburt und an den Ort der Kindheit».

³⁶⁷ Anche se, bisogna osservare, l'indefinito moltiplicativo «ogni» (v. 24) non si addice lessicalmente all'idea di sostanza come totalità degli essenti intesa da Spinoza. Potrebbe cioè trattarsi di una licenza poetica dell'autore, a meno che non si voglia ipotizzare che in questo passaggio della *Canzonetta* Volponi abbia commesso l'errore di

stessa stanza» (v. 25), dice il narratore con una riduzione dell'argomento comprensibile anche al suo bambino – «è un'infinita totalità» (v. 26), cui ogni singola entità deve opporsi per poter sussistere individualmente. Alla parafrasi della proposizione spinoziana seguono poi due esemplificazioni materiali del concetto di «infinita totalità» (v. 26), attinte dal concreto dell'esperienza scolastica: la dilatazione del «foglio del quaderno» (v. 28) o di «quello acido della lavagna» (v. 29) viene assunta – al pari di un «deserto siderale» (v. 27)³⁶⁸ – come equivalente scolastico del concetto di totalità. L'idea di acidità della lavagna innesca poi, assieme alle pulsioni insoddisfatte del compagno di classe, la giustapposizione di un ulteriore esempio, questa volta dell'idea di «determinazione» come forma di «negazione» della totalità, attinto – alla stessa 'dialettica' maniera del Di Ruscio di *A volte in quel putiferio di macchine* (vv. 11-18)³⁶⁹ – dal repertorio sessuale: «il glande» del «burdel» «dal sapore di ottone» (v. 33), «che s'impone e s'oppono» (v. 32) ad una totalizzante idea di desiderio³⁷⁰. A questo punto segue, improvvisa quanto debordante, l'enunciazione dell'«amorosa deflagrazione» (v. 34).

L'amorosa deflagrazione è minacciosa,
 lesiva... cade dentro,
 dans le domaine de la passivité...
 ripetere passivité, passività,
 passo che ti riporta indietro
 giustamente al principio;
 natività, tempo, scansione, avvento
 avvenuto... una volta; volta,
 una celeste volta
 trapunta di stelle, stelle dorate

porre sullo stesso piano *determinatio* e sostanza. Per un'introduzione critica al pensiero di Spinoza, si legga Mignini 2009 e Assael 2021.

³⁶⁸ Le medesime immagini vengono riutilizzate nel *Lanciatore di giavellotto*, per descrivere il disagio scolastico del protagonista Damin: «a scuola fissava per ore alternativamente il grande finestrone sul muro di San Rocco e la lavagna vuota, desertica. Gli spazi rettangolari di entrambi avevano una misura che poteva essere moltiplicata a contenere tutto il dolore e insieme la vertigine della propria fissità» (Volponi 2002b, 491).

³⁶⁹ Cf. Di Ruscio, *A volte in quel putiferio di macchine mi viene sonno e dormo*: vv. 11-18 «cerchiamo di spezzarli certi ordini ma senza cadere troppo / se dopo sprofondato mi ritrovo vado a toccare mia moglie / in quanto il mio cazzo è individuale e ne ho uno solo / e se ti ingravido io non c'è pericolo che ti abbia ingravidato un altro / con gioia disperata essendo in perpetuo movimento / e non avendo coscienza della mia posizione nella catena / trovare qualcosa da spezzare e se opero profondamente buco la carta / la bellezza del sistema è che uno può immaginarsi di essere fuori» (in *Poesie operaie* 2017).

³⁷⁰ Anche questa immagine, con i medesimi tratti lessicali, torna nel secondo capitolo del *Lanciatore di giavellotto*, nella scena che raffigura il nonno Damiano chiuso in bagno: «ma vibrava per il desiderio. Prese con

in catena allacciate,
in grembo, grembiule, in cornice
intorno a un volto, il tuo?
a una pittura indecifrabile
sopra l'altare più alto
scura di paura, muta
e che non muta fra
gli stessi bagliori della sua materia,
immobile anche dentro, nel gesto,
nel suo stesso corpo
come nel tuo... o,
o in quello d'Aiace, di Alceo,
o in quello incontenibile di Saffo.

Il desiderio del glande³⁷¹ – «colorato per una sua ragione» (v. 31) – accende il potenziale, minaccioso e lesivo, dell'«amorosa deflagrazione» che, in quanto forma di totalità libidica, vanifica il tentativo di determinazione spinoziana dell'organo sessuale e lo fa sprofondare (v. 35 «cade dentro») nel dominio – ironicamente nominato in francese (v. 36) – della passività e della ripetizione³⁷². A questo punto, in prossimità dell'inizio di quella che sarà la prima travolgente manifestazione della forza iterativa e passivante della «verità naturale» – si può osservare come, già nella seconda strofa, Volponi abbia risolto – nettamente a favore del primo – l'antitesi che opponeva i due concetti filosofici iniziali: quello della «totale / inerzia della verità naturale» (vv. 11s.) e quello successivo del nesso determinazione-negazione (v. 15)³⁷³. Ad ogni modo, un simile impiego del pensiero di Spinoza come strumento di opposizione polemica all'«irrealtà»³⁷⁴ delle costanti repressive

la mano destra il cazzo e lo tirò su, sotto tutto lo sguardo: era turgido e cieco nella determinazione» (Volponi 2002b, 469).

³⁷¹ Così anche in *Dalla cava* vv. 129-132: ««alzatevi e riconoscetevi e prendete / il vostro membro in mano e guardatelo / annusando la sua nascita, / e allora ditemi qual è la vostra pena...» e 143s. «una sorgente s'arresta contro lo specchio / purpureo del glande».

³⁷² In questo caso, come già in precedenza, è bene menzionare il binomio infinito-passività descritto da Blanchot (*La scrittura del disastro* 44): «la debolezza umana che la sventura stessa non divulga, quel che ci paralizza per il fatto che ad ogni istante apparteniamo al passato immemorabile della nostra morte – con ciò indistruttibili in quanto sempre e infinitamente distrutti. L'infinito della nostra distruzione è la misura della passività».

³⁷³ A questo proposito si può ricordare l'importanza del riuso, sempre in chiave erotica, del testo di Spinoza nella sesta sezione del *Laborintus* di Sanguineti: vv. 27-29 «ordine come limitazione come negazione ordine come semplificazione pensiero / come implicazione o deduzione o previsione complicazione / come affermazione sperimentale nuova relazione melmosa the exudation / of a mild sexuality ratio seu causa dari debet cur existit» (cf. Riso 2006, 113-122 e 193-197).

³⁷⁴ A proposito del rapporto fra gli uomini e il succitato concetto di «irrealtà», scrive emblematicamente Elsa Morante (2013, 103s.): «così che, ridotti alla elementare paura dell'esistenza, nella evasione da sé stessi e quindi

che governano la ‘storia’ caratterizza anche il coevo *Mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante (2012, 94 e 135: «mentre io brucio nella mia negazione disperata» e «Benedictus Spinoza (*la festa del tesoro nascosto*)»), autrice conosciuta nel periodo romano e con la quale, anche dal «laccio-giardino eporediese» (*La durata della nuvola* v. 167), Volponi era rimasto in stretto contatto³⁷⁵.

In maniera lessicalmente identica alla successiva definizione di Blanchot («le “pas” du tout à fait passif»)³⁷⁶, la legge della ripetizione o della passività – v. 37 «ripetere passivité, passività» – viene quindi paronomasticamente definita come «passo che ti riporta indietro / giustamente al principio» (vv. 38s.), e che avvolge nel suo ritmo iterativo ogni dimensione temporale: «natività, tempo, scansione, avvento / avvenuto... una volta» (vv. 40s.). Poi, ancora per effetto della paronomasia, l’immagine della fissità del principio naturale torna ad essere quella di una «celeste volta / trapunta di stelle» (vv. 42s.), v. 43 «stelle dorate» che, al pari di quelle osservate in apertura, appaiono rigidamente incatenate fra loro, immutabili e inamovibili (v. 44 «in catena allacciate»)³⁷⁷, a formare una «cornice» (v. 45) «intorno al volto» (v. 46) del protagonista-spettatore, così come – *mutatis mutandis* «sopra l’altare più alto» (v. 48) – attorno «a una pittura indecifrabile» (v. 47), anche essa icona emblematica di una tacita fissità che «non muta fra / gli stessi bagliori della sua

dalla realtà, loro, come chi ricorre alla droga, si assuefanno all’irrealtà, che è la degradazione più squallida, tale che in tutta la loro storia gli uomini non hanno conosciuto mai l’uguale».

³⁷⁵ Sul rapporto Volponi-Morante sono fondamentali – oltre ai saluti inviati per lettera tramite Pasolini (cf. lettera del 28.02.1958 in Volponi 2008, 67: «ti prego di ringraziare e salutare tutti e in particolare la Morante, di cui ho letto una bellissima poesia su “Tempo Presente”») e la lettera di Morante su *Corporale* riportata da Zinato (2002d, 1160s.) – due memorie raccolte sempre da Zinato (2002a, LXXI) nella sua *Cronologia*: quella di De Santi («Paolo Volponi nutrivà stima e considerazione per la Morante ma non apprezzò la *Storia*. Elsa Morante, proprio negli anni della *Storia* e di *Corporale*, aveva ammesso Paolo ad un proprio tempio privato, per *happy few* della creazione») e quella di Berardinelli («credo che il punto di massimo contatto fra Morante, Volponi e Pasolini sia dovuto a due testi degli anni Settanta, testi non narrativi, cioè il saggio *Pro o contro la bomba atomica* e *Il mondo salvato dai ragazzini*). Sul *Mondo salvato dai ragazzini*, si legga la recente monografia di Carmello (2018).

³⁷⁶ Così scrive il traduttore della versione italiana dell’*Ecriture du desastre*: «“le ‘pas’ du tout à fait passif”, dove oltre al doppio senso della parola “pas”, che significa contemporaneamente “non” e “passo”, c’è anche un gioco di parole fra l’espressione “pas du tout”, che in francese rafforza la negazione, e l’espressione “tout à fait” che, al contrario, ha un significato affermativo» (Blanchot 1990, 13 n. 1). Si vedano ancora le figure etimologiche impiegate da Blanchot (1990, 12-14) per rendere conto del concetto di passività: «il disastro il cui colore nero andrebbe attenuato – rafforzandolo – ci espone a una certa idea della passività. Rispetto al disastro siamo passivi, ma forse il disastro è la passività, in questo passato e sempre passato» e «esposti alla passività fuori passione».

³⁷⁷ Anche qui è interessante il confronto con le parole di Blanchot (*La scrittura del disastro* 93): «il disastro, rottura con l’astro, rottura con ogni forma di totalità, che tuttavia non nega la necessità dialettica di un compimento, profezia che non annuncia null’altro che il rifiuto del profetico come semplice evento a venire, aprendo, tuttavia, scoprendo la pazienza della parola che veglia, oltraggio dell’infinito senza potere, che non accade sotto un cielo siderale, ma qui, un qui in eccesso su ogni presenza».

materia» (vv. 50s.)³⁷⁸. Un'assenza di movimento che s'impone in ogni corpo – vv. 53s. «nel suo stesso corpo / come nel tuo», recita la voce narrante – compresi quelli «d'Aiace, di Alceo / o in quello incontenibile di Saffo» (vv. 55s.). La lunga similitudine, dopo un *tour de force* che dalla sfera celeste era giunto alle raffigurazioni pittoriche di una chiesa, torna ora a confrontarsi con i referenti scolastici, per sottoporre alla mortale *lex iterationis* anche il corpo eroico di Aiace, il glorioso baluardo omerico caparbiamente 'fascistizzato' dal preside in divisa militare nel *Lanciatore di giavellotto* (Volponi 2002b, 507: «non tutti sono Achille o Agamennone, e nemmeno Aiace»), e quelli dei due poeti eolici che, come mostrato nei capitoli precedenti, Volponi avvertiva a lui più affini.

«Tu devi capire, burdel, capire» (v. 57): così la terza strofa comincia manifestando apertamente la natura didattica del componimento e introducendo un nuovo, esplicativo, assioma del concetto-cardine di «verità naturale». Con un'immagine che sinteticamente rievoca quella leopardiana del giardino «di *souffrance*»³⁷⁹ – il quale, fra l'altro, parrebbe riemergere sotto forma di degradata riscrittura nella terza parte di *Corporale*³⁸⁰ – il poeta-pedagogo annuncia al suo discepolo-bambino, non solo che «l'orto è la morte» (v. 58), ma «che la morte lavora anche la campagna, / riga per riga e foglia» (vv. 59s.) e «che il naturale consuma» la vita (v. 61)³⁸¹. Ecco, allora, che viene espressa in tutta la sua nettezza

³⁷⁸ Il ricorso all'*ekphrasis* pittorica per interrompere l'ordine della narrazione e amplificarne la portata visionaria, torna anche a più riprese nella *Costa incerta*, e sarà poi caratteristica dei successivi *Ancora verso Roma*, *Io fui una volta sulla terra: l'ho vista*, e *Insomnia inverno 1971*, pubblicati in *Con testo a fronte*.

³⁷⁹ Dopo aver recisamente sancito che «l'esistenza è un male e ordinata al male; il fine dell'universo è un male», Leopardi (*Zib.* 4174-4177) prosegue con la descrizione «riga per riga» del giardino sofferente: «entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori, sia pur quanto volete ridente. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali [...]. Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; questo è ferito nella scorza e cruciato dall'aria o dal sole che penetra nella piaga; quello è offeso nel tronco, o nelle radici, quell'altro ha più foglie secche, quest'altro è roso, morsicato nei fiori; quello trafitto, punzecchiato nei frutti. Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco; troppa luce, troppa ombra; troppo umido, troppo secco [...]. In tutto il giardino tu non trovi una pianticella sola in istato di sanità perfetta».

³⁸⁰ Cf. Volponi 2002a, 804: «ho guardato le due pianticine con dolore: esse sono il segno della schiavitù ignorante in cui versa l'intera umanità; di qua e di là sulla terra dei loro vasi vengono buttate cicche di sigarette e carte di caramelle e bucce di semi di zucca». Sempre in *Corporale*, Capodaglio (2004/2005, 182) rievoca invece un parallelismo con il giardino di *souffrance* nella scena dell'abbattimento del sorbo (Volponi 2002a, 857). A proposito di questo comune immaginario leopardiano, si confrontino anche i vv. 6s. «e non è fiore in te che non m'esprima / il male che presto lo morde» del *Diario bolognese* di Sereni (nella seconda edizione di *Diario d'Algeria* 1965).

³⁸¹ Le stesse immagini tornano nella *Durata della nuvola* vv. 83s. «una pianta reagisce con dolore / al distacco di una foglia» e 90 «una pianta si riempie di negatività», e in *Agendina* vv. 39-41 «sempre in bilico sull'ansia, / come una foglia mortale, / l'abitudine labiale di succhiare lo stesso male». La suddetta «foglia mortale», che dà titolo alla presente raccolta, è anch'essa una variazione volponiana sulla *iunctura* leopardiana «foglia frale» (*Imitazione* v. 2).

la legge fisica, materialistica, che determina il corso di ogni esistenza, portandola – senza eccezione alcuna per le casistiche particolari³⁸² – al suo definitivo e universale compimento, ossia alla morte. In questa prospettiva, ancora una volta fortemente prossima alla riflessione leopardiana, non può avere alcun peso «la diversa voglia» (v. 62) del «burdel» di uscire – «per quanto accanita-/mente» (vv. 63s.) – con il proprio sguardo dalla *comfort-zone* sarcasticamente rappresentata in enallage «dall’infingardo vetro scolastico» (v. 65) o, più visceralmente, «oltre la domestica persiana / colorata d’unghia e sputo» (vv. 66s.). Fuori di essa, infatti, «due passere sul davanzale / s’azzuffano» (vv. 68s.), annunciando anche esse, a loro modo (v. 69 con «strida e figure»), l’idea di «un disastro» naturale (v. 70)³⁸³. Con il ricorso a questo specifico lessema, fra l’altro, Volponi sembra definire, in largo anticipo sull’idea di *desastre* oscuramente teorizza da Blanchot nel suo scritto del 1980, l’idea di un’esperienza del «disastro» intesa nell’accezione di una totale impossibilità di instaurare una relazione con l’Altro (cf. Blanchot 1990, 107: «la distanza incommensurabile di cui l’altro, più che essere il termine, è l’inassegnabile estraneità»)³⁸⁴. A contrasto con la visione delle passere, sempre sul medesimo davanzale, un «breve, poroso scacco di sole» (v. 71) di montaliana risonanza sembra illusoriamente aprire un varco, che il poeta, ricorrendo nuovamente all’immaginario stellare, associa alla speranza-conferma di «uno spiegamento astrale» (v. 73). Ciononostante, presa coscienza di questa disarmonia naturale che appare al di là della finestra, al protagonista – «por bordel» (v. 74), lo apostrofa con fare consolatorio la voce narrante – non rimane che ritirare lo sguardo e avvertire, in bocca e sulla lingua, un dantesco ‘sapore di sale’ (cf. *Par.* XVII 58s.), senza sapere «in quale / saliva sciogliere» la propria pena (vv. 77s.)³⁸⁵.

³⁸² Sempre su questo tema, vengono in mente anche le celebri parole annotate dal giovane Leopardi in *Zib.* 72: «tutto è nulla al mondo, anche la mia disperazione, della quale ogni uomo anche savio, ma più tranquillo, ed io stesso certamente in un’ora più quieta conoscerò, la vanità e l’irragionevolezza e l’immaginario. Misero me, è vano, e un nulla anche questo mio dolore, che in un certo tempo passerà e s’annullerà, lasciandomi in un voto universale, e in un’indolenza terribile che mi farà incapace anche di dolermi».

³⁸³ Il vocabolo «disastro» compare per la prima volta nelle *Porte dell’Appennino*, v. 83 «mossi i devoti disastri», all’interno di un’accezione ancora integrativa del «destino naturale» (v. 78) entro cui il pensiero contadino riconduceva tutti i fenomeni e gli eventi di cadenza ciclica annuale.

³⁸⁴ Sull’idea di «disastro» – interpretata alla luce del concetto di «neutro», precedentemente teorizzato dall’autore nell’*Infinito intrattenimento* (1969, trad. it. 1977) – all’interno del pensiero di Blanchot, si vedano Rolland 1981, Ronchi 1985, Garritano 1992 e Zuccarino 2011.

³⁸⁵ La metafora sensoriale gustativa – che costituirà uno degli stilemi più marcati del successivo *Corporale* – è di eccezionale rilievo nei componimenti di *Foglia mortale*: si vedano ad es. i seguenti versi di *Agendina* vv. 41 «l’abitudine labiale di succhiare lo stesso male», 64s. «ho già in bocca il sapore di cloro / e di calcina...», vv. 79s. «un sapore amaro che già fu repellente / diventa una compagnia»; o la quinta strofa della *Durata della nuvola* (vv. 29-31 «la domanda ha scosso la lingua / con un sapore anche esso di conchiglia / o di metallo

La strofa successiva si apre con un'ulteriore constatazione dell'ordine e della «ragione minuta» (v. 81) che regolano «il tutto» (v. 79), al punto da raggiungere fin dentro l'apparato fonatorio del «burdel» – vv. 79s. «tutto contro di te / parla la lingua dell'ordine» – anche il «sapore / della... saliva» (vv. 82s.). L'idea di una «lingua dell'ordine» – sul cui particolare significato storico-sovrastrutturale Volponi tornerà nel corso della penultima strofa – costruita 'a calco' sulla base delle esigenze di controllo comunicativo del mondo della produzione, caratterizza anche, come è noto, la coeva riflessione saggistica e letteraria di Pasolini (cf. *Nuove questioni linguistiche*) e di Calvino (*Per ora sommersi dall'antilingua*)³⁸⁶. Tuttavia, il tema della 'nuova lingua' viene momentaneamente lasciato in sospenso a causa del ritorno improvviso dell'immagine delle «due passere sul davanzale» (v. 68), che ora diventano grazie ad uno scontato gioco di omonimia – lo stesso della *Cadenza* (vv. 62-64)³⁸⁷ – il nuovo oggetto del desiderio del protagonista. Ad esso, o meglio al suo «ansioso uccello» (v. 83) – spinozianamente «opposto, insanabile, solo» (v. 84) – la voce narrante intima l'assoluta impossibilità di «unirsi alle passere sul davanzale» (v. 85). Un'esperienza di esclusione che viene, di nuovo, iperbolicamente avvertita come un disastro (v. 86 «allora il disastro è totale»), il quale assume a questo punto i connotati dell'inevitabilità, della sconcezza, e di una ferrea inalterabilità, e che – come corollario della legge naturale (o legge mortale) sopra menzionata – «misura / tutta la terra e il cielo e insieme / riduce» (vv. 89-91) l'esile «presenza [del burdel] a memoria» (v. 91). L'idea di tale e 'disastrosa' impossibilità di relazionarsi all'altro sesso, che solo ai vv. 92s. rivela la propria dimensione edipica («materna, amichevole, liceale / è la trinità del tuo pensiero»), può opportunamente essere illuminata e compresa mediante il confronto con un brano del già citato romanzo *Il lanciatore di giavellotto*, nel quale l'attrazione ubiqua per il corpo della madre impedisce al giovane Damìn di prendere parte alle scoperte erotiche dei suoi coetanei (Volponi 2002b, 482):

sfaldato»); o ancora i vv. 30-32 della *Pretesa d'amore* («non sentire dissolversi i metalli fuori o dentro, i minerali / le stelle o le miniere sotto la lingua, quali / sapori della propria presunzione»).

³⁸⁶ Come ricordato da Scaffai (2007, 221s.), il dibattito sulla «nuova questione della lingua» – a cui «presero subito parte intellettuali come Sereni, Fortini, Vittorini e, appunto, Calvino» (ora in *Una pietra sopra* 122-126) – fu aperto da Pasolini, con un intervento pubblicato su «Rinascita» del 26.12.1964 ora in *Empirismo eretico* (Pasolini 2000, 5-24): «nell'articolo, Pasolini si diceva convinto della nascita e della prossima affermazione di un italiano “tecnologico”, cioè di un idioma semplificato rispetto alla lingua aulica della tradizione e comunque più adatto a rispondere alle esigenze di una società in rapida evoluzione com'era all'epoca quella italiana. Centri di irradiazione del nuovo italiano non sarebbero più stati Firenze o Roma ma, non a caso, le grandi città industriali del Nord: Milano e Torino».

«poi riprendeva a riconsiderarli tutti in gruppo e a invidiarli per essere loro tutti felici della loro madre e per essere loro tutti contenti e uguali in gruppo, capaci di farsi le seghe tutti insieme, senza pudore né spavento alcuno; capaci anche di inseguire e di fermare le ragazzette; di parlare con quelle, di prenderle in giro e di insultarle anche, di cacciarle con una spinta dentro i portoni e di abbracciarle strette nei punti più segreti dei vicoli e perfino delle strade [...]; se si sforzava a pensare a un'evenienza del genere gli si opponeva addirittura la realtà di essere, il vicolo, opera di uomini e strumento della vita umana: una realtà cioè immediatamente ricondotta e sottoposta a quella sua, dominata dal grande dramma che non poteva mai consentirgli di sottrarsi alla propria parte e di mettere in scena un'altra donna qualsiasi che non fosse sua madre».

Davanti al riscontro di questa morbosa forma di autoesclusione, la voce narrante torna quindi a considerare i propri dati corporei, alla consapevolezza materiale cioè che «il sale e lo sperma» (v. 95) – come un'autoreferenziale e «sconcia, ancestrale / saggezza» (vv. 96s.) – impongono al suo palato. La quinta strofa affronta invece il tema della iterazione passivante dal punto divista del legame, appunto ripetitivo ed angusto, con la propria terra d'origine, secondo una tematica affatto caratteristica della riflessione poetica di Volponi³⁸⁸. Al netto della propria condizione di escluso, infatti, il «burdel» deve combattere non solo contro una sorta di sostituzione narcisistica (v. 99 «contro la compagnia della solitudine») ed edipica (vv. 100s. «contro la beatitudine / dei pensieri orfani e ribelli») ³⁸⁹, ma anche contro il principio di assuefazione (vv. 111-114 «collina / dietro collina, per collina e collina, / si ripete la magia / della tua prigionia») indotto dal potere di attrazione, ancora una volta materno e lenitivo (vv. 114-116 «ed è sempre / più tenera la via / che dovrebbe portarti via»), esercitato su di lui dal paese in cui è nato e cresciuto: vv. 117-120 «ogni chilometro, portico, osteria / ti prospetta una nuova fattoria, / ma uguale il sapore saria [*sic*]

³⁸⁷ E, successivamente, di *Detto dei passeri* (in *Con testo a fronte*): vv. 327-331 «sognare passeri passare passera passerà / sempre come misurando il dolore pennuto / ma senza destarsi per continuare a passare / sopra i passeri tra quei passeri e passero / passera che tanto doveva passare passerà».

³⁸⁸ A questo medesimo argomento è magistralmente dedicata *La cadenza*, di cui in questa sede è bene citare almeno il finale, sempre dedicato al «burdel» urbinato: vv. 67-75 «perché domani e oltre nel tempo dovresti vedere uguale / questo stesso albero? Secondo quale legame...? / Se tu, tu sai, tu senti che intorno muta l'aria e dentro il male, / e tu stesso? e muta l'albero e la radice e la ragione / e questo discorso solo d'aria s'avvolge e conta se le tue parole / sono queste e servono a definire anche l'attesa, / a rompere la distesa indulgenza, / la superstite cadenza di un altro giorno / consumato da tempo...».

³⁸⁹ «Ripiegare la tua baldanza / in malattia ... che ferma stia / la freccia dell'ossessione» (vv. 102-104) aggiunge con propensione esplicativa la voce narrante, per poi passare ad evocare l'ipotesi, altrettanto necessaria, del distacco dall'ingombro psichico costituito dalla propria terra madre, il tutto con un sarcastico uso del dialetto: «burdel, por burdel, che provi a ire / lontano, altrove / pur con tutte le ire, / ma sempre a cavallo dell'orsa, / e senza lasciare la borsa / della vecchia consorteria» (vv. 106-111). La condizione immutabile del protagonista –

/ della nuova mangeria»³⁹⁰. La prolungata ed esclusiva relazione con il proprio luogo d'origine genera quindi un funesto senso di ripetizione e appiattimento di ogni nuova possibile 'determinazione', il quale viene metaforicamente travasato nel «vecchio sapore» (*Dalla cava* v. 40), sempre uguale e conosciuto, della saliva, più volte avvertito dal protagonista nelle strofe precedenti.

Neanche la stanza successiva è volta a dare respiro alla lunga, diversificata sequela di effetti della *lex iterationis* e torna – con una nuova allocuzione diretta al bambino (vv. 123s. «burdel, né orto né porto, / niente ti potrà salvare») – ad intimargli la disperata necessità di rompere, almeno a livello intra-psichico, «il sigillo / che imprime» la sua pena (vv. 125s.)³⁹¹, a praticare – citando ancora le parole di Blanchot (*La scrittura del disastro* 92) – «l'effrazione dell'infinitamente passivo» nel quale «si incontra il desiderio indesiderabile, la spinta del morire immortale». A questo punto, però, il poeta sospende la propria suasoria, ed introduce la già citata similitudine edipica della pecora (vv. 127s. «come gravida pecora, / di te e per te gravida e bramosa»), ossia l'equivalente zoomorfico³⁹² di «quella cosa» (v. 134) – dice la voce narrante con lessico freudiano (vd. *es*) – che spinge vv. 135s. «la tua stessa lingua incestuosa, / di ogni immagine sposa» ad esercitare la propria pulsione libidica su qualsiasi tipo di oggetto, luogo, e tempo (vv. 137-139 «ogni tempo / latte, mandorla, orlo, cuscino, / moneta, vaso, piombo, latrina»), come surrogato o estensione del totalizzante corpo materno. Si potrebbe osservare, a questo punto, che la *vis* ripetitiva e passivante – anche e soprattutto nelle derivazioni psicoanalitiche presenti in questa strofa – miri a ricondurre il soggetto verso l'origine, ovvero verso l'utilizzo sterile ed incestuoso del suo potenziale libidico (cf. *Durata della*

«sempre a cavallo dell'orsa» – è come inscritta nel suo firmamento, emblematicamente definito come un «guinzaglio stellante» in *Dalla cava* v. 105.

³⁹⁰ Su questo argomento è bene ricordare quanto scritto da Pegorari a proposito del poemetto *Cugina volpe* (2004, 96s.): «il poeta proietta in questo cantico laico e allegorico quelle medesime ossessioni personali che attraversano tutta la sua produzione, a partire da quell'assenza del padre e da quel fascino sensuale della madre che paiono innescare il meccanismo perpetuo della paura, dell'insicurezza, dell'impulso fondamentale alla fuga, cui si contrappone e si intreccia, senza risoluzione, l'attrazione dell'origine e della permanenza».

³⁹¹ Di segno opposto appare invece la funzione del «sigillo» nella *Costa incerta*, dove cioè nel passo dedicato all'allegoria pittorica della «guerra di religione» (v. 70) è proprio «la cifra» incisa, «il sigillo» (v. 105) posto «sopra la spalla del nemico, sull'armatura» (v. 103) che «impone di assistere alla scena, di tradire sé stesso e l'indulgenza: guardando / rovesciando la gola nel respiro, / leggendo, numerando la scoperta» (v. 106-109).

³⁹² Interessante, a questo proposito, è anche il confronto con l'oreopiteco della *Durata della nuvola*, altra versione zoomorfa dell'esperienza di soffocamento e sepoltura percepita dall'io lirico: vv. 76-80 «l'oreopiteco dorme sotto le argille / che a mille a mille / gonfiano le colline / e la sua bocca tappata dalla terra / serra anche il mio fiato...».

nuvola v. 189 «orrenda cecità che mi incalzava»), divenendo così uno dei più efficaci vettori con cui la già citata «verità naturale» opera in favore dell'istinto di morte.

Ecco, allora, che all'inizio della penultima strofa – la più lunga dell'intera *Canzonetta* – la voce narrante, facendo ancora una volta riferimento all'immaginario figurativo ellenico (v. 140 «come in un riemerso bronzo alessandrino») ³⁹³, indica al suo piccolo interlocutore una possibile strategia d'infrazione del «sigillo» materno. L'imperativo bonariamente suggerito dal narratore al proprio «bordel» è infatti quello di cavalcare il «suo pistolino» (v. 141) e di volare – grazie a «quel turgido maestro / della penetrazione e della distinzione» (vv. 142s.) – «oltre la chiusa della vecchia» ed asfissiante «ragione» materna (v. 144) ³⁹⁴. L'*eros*, sperimentato in chiave autonoma e conoscitiva, diventa quindi – come nella coeva riflessione di Marcuse (cf. Jervis 1964, 27s.: «riconciliazione fra il principio di piacere e il principio della realtà») ³⁹⁵ – strumento di redenzione e liberazione non solo dalla mortifera pulsione incestuosa (vv. 152s. «rifiuta l'indulgenza / dei tuoi stessi stimoli»), ma anche dalla «più grande figura / della paura sociale» (vv. 151s.), e assume così, di conseguenza, la funzione di *medium* dell'affermazione relazionale ed estroversa dell'io all'interno del suo contesto. In tal senso, dunque il sesso, se praticato «con la sapienza» (v. 158) e in chiave aggregativa, ottiene almeno potenzialmente la capacità di ribaltare il 'principio di realtà' (cf. Marcuse 1964, 84: «organizzazione repressiva della sessualità») – qui inteso alla stregua di un'imperscrutabile «norma della divinità» (v. 159) – anche nella sua presente declinazione storica di 'principio di prestazione' ³⁹⁶, che Volponi proprio in questo punto introduce eufemisticamente con il nome di «conseguente, umana utilità» (v. 160), per affrontarlo poi con crescente attitudine

³⁹³ Immagine che verrà ripresa in uno dei componimenti – che parte proprio da un ricordo «dei primi anni sessanta» (v. 3) – più rilevanti dell'ultima raccolta di Volponi (*Nel silenzio campale* 1990), *Il cavallo di Atene* vv. 45-47 «affiora sotto la mia lingua / la materia ancora informe, fredda / della statua equestre del museo di Atene» e 63-65 «sono io il cavallo impazzito, / e sopra il mio dorso afferra la criniera / uno dei miei figli».

³⁹⁴ Un discorso analogo verrà fatto da Gerolamo Aspri ad un suo alunno in *Corporale* (2002a, 588): «– E tu ti masturbi molto? L'alunno non rispondeva, arrossito ancora di più. – Molto? – ripeté Aspri. – Qualche volta, – ammise il ragazzo. – Qualche volta molto, – concluse Aspri e poi domandò: – E ne hai paura? – Credo di sì. – Oh vedi che avete paura? Non devi averla. Adoperalo come ti pare. Cerca di reagire con la scoperta della realtà e di te stesso».

³⁹⁵ A proposito del rapporto fra Volponi e Marcuse, oltre alle suddette tangenze concettuali fra *Eros e Civiltà* e gli elementi presenti in questa sezione della *Canzonetta*, in *Corporale* (2002a, 500), e negli *Scritti dal margine* 75, si tenga presente la decisiva dichiarazione fatta da R. Gabriele a Zinato (2002a, LXIX): «poco prima del maggio francese mi ricordo che gli raccontavo in macchina le letture di Marcuse. E Paolo non intravedeva neanche lontanamente da questa oasi [Ivrea] quello che sarebbe successo nel '68».

³⁹⁶ Cf. Marcuse 1964, 89 e 93: «sotto la legge del principio di prestazione, corpo e anima vengono ridotti a strumenti di lavoro alienato; come tali possono funzionare soltanto se rinunciano alla libertà di quel soggetto-

polemica nel prosiegua della strofa³⁹⁷. Ogni repressione della propria necessaria carica pulsionale, infatti, non può che portare, secondo la diagnosi esperienziale dell'autore, al ricorso smodato a surrogati deteriori e palliativi, quali gli psicofarmaci, qui solennemente definiti prima come vv. 162s. «la pastiglia / di una sottomessa farmacoepa» – la quale, fra l'altro, sembra rievocare l'«optalidon» pasoliniano di *Una disperata vitalità* IX 4 e della *Divina mimesis* 49³⁹⁸– poi, con una densa sineddoche in cui coesistono lessico scientifico e linguaggio metaforico, come «l'eccipiente / quanto basta del talco profumato / e languido per i balli figurati della rivoluzione» (165-167)³⁹⁹.

Li accanto erigono prospettive razionali
 e non: corrette, illuminate
 da un'energia concessa e controllata,
 la stessa che misura l'orto,
 e anima il paesaggio feriale
 e alimenta la fabbrica – poesia:
 di strofa in strofa
 di reparto in reparto, la catena
 mossa, cadenzata e spiegata
 secondo la regola della produzione
 come fine a sé stessa, sviluppo
 e destino della produttività economica
 politica e sociale del lavoro,
 lavoro-laboratorio anche
 dello stanchissimo, indulgente poeta.
 L'orto e la poesia, la fabbrica e la campagna
 la città e i viaggi, la casa e gli incontri,
 l'ansia e la cura, la lingua e la parola,
 il cazzo e la fica, i pensieri e la morte e...

oggetto libidico che originalmente l'organismo umano è, e desidera essere [...]. L'impulso istintuale alla ricerca di una soddisfazione definitiva e integrale regredisce dal principio del piacere al principio del Nirvana».

³⁹⁷ Sui limiti di questa visione dell'*eros* aveva scritto in maniera acuta e disillusa Fortini (1965, 41 n. 5) nella nota ad *Erotismo e letteratura* (pubblicata in *Verifica dei poteri*): «quel che distingue H. Marcuse dagli innumerevoli che predicano contro la repressione degli istinti è la chiara coscienza che ogni 'anticipo' individuale, dunque non 'politico', cerca 'un principio della realtà non repressivo' nel passato, alla C. Jung, o in una fantasticheria d'avvenire, senza guida storica».

³⁹⁸ Sostanze che fra l'altro richiamano «il sonnifero» (v. 28) e «il Librium» (160s.) evocati nella *Durata della nuvola* e la conversione in trafficante di droga – sotto lo pseudonimo di J. Murieta – del protagonista di *Corporale*.

³⁹⁹ Sul v. 167 scrive Pegorari (2004, 109): «la pronuncia di Volponi si fa a questo proposito grave e inequivocabile, estendendosi anche alla critica di un'opposizione sociale e politica morbidamente riformista e falsamente alternativa, scolpita nella bella metafora "balli figurati della rivoluzione"».

la morte, anch'essa, di Venere più discinta
e di Edipo parente più stretta e insinuante,
bordel, sono adesso parte del capitale
e ciascuno nasce, lavora, canta e muore
lungo la catena della pena
per crescere e saldarsi nel
capitale del capitale.

L'immagine delle sostanze dopanti determina allora il passaggio all'ultima, trionfante, faccia della ripetizione, quella storicamente imposta dalla pervasiva e onnipotente «regola della produzione» neo-capitalistica (v. 177), quella cioè che Horkheimer e Adorno nella *Dialettica dell'illuminismo* identificano con il concetto di «totalità del dominio»⁴⁰⁰. Quest'ultimo aspetto si manifesta *in primis* come «un'energia concessa e controllata» (v. 170) dall'alto, che se da un lato illumina (e corregge) le «prospettive razionali» (v. 168) dell'industria, dall'altro «misura l'orto» (v. 171), «anima il paesaggio feriale» (v. 172), e addirittura «alimenta» meta-poeticamente le scansioni della «fabbrica–poesia» (v. 173)⁴⁰¹. Tutto quindi – dalla divisione scientifica del lavoro, all'antropizzazione del paesaggio, fino al cervello «dello stanchissimo, indulgente poeta» (v. 182) e alle sue stesse fasi compositive⁴⁰² – viene dispoticamente assoggettato e reificato, come in una «catena / mossa cadenzata e spiegata» (vv. 175s.), dalla «regola della produzione» (v. 177), in vista del calcolato e capillare ottenimento di una «fungibilità universale» (Horkheimer-Adorno 2010, 18). Finisce dunque qui l'ipotesi, introdotta quasi

⁴⁰⁰ Quest'ultima espressione neo-capitalistica della legge di ripetizione viene sinteticamente definita dai due studiosi come «uguaglianza repressiva» o «dominio livellatore dell'astratto» (2010, 21). A differenza dei *Minima moralia* di Adorno e di *Eros e civiltà* di Marcuse però, *Dialettica dell'illuminismo* (1947) è stato tradotto in italiano solo nel 1966, ovvero nel medesimo anno di redazione della *Canzonetta*.

⁴⁰¹ Così a tal proposito Marcuse (1964, 121s.): «la tecnica fornisce la vera e propria base del progresso; la razionalità tecnica stabilisce il modello psichico e comportamentale della prestazione produttiva, e il “potere sulla natura” è diventato praticamente sinonimo di civiltà». Sul medesimo tema, si veda anche la sezione *Mammuth* dei *Minima moralia* di Adorno (1954, 108s.): «quanto più la civiltà conserva e trapianta tale e quale la natura, tanto più spietato è il suo dominio su di essa. Oggi ci si può permettere di assoggettare unità naturali sempre più vaste, e di lasciarle – in questa soggezione – apparentemente intatte, dove una volta la selezione e l'addomesticamento di singoli esemplari testimoniavano ancora della necessità di vincere la natura» e «la natura sopravvive solo nell'irrazionalità della cultura stessa, nel groviglio di mura e di vicoli a cui appartengono anche le torri e i bastioni dei giardini zoologici disseminati nelle città. La razionalizzazione della cultura, che apre le finestre alla natura, assorbe definitivamente quest'ultima, ed elimina, con la differenza, anche il principio della cultura, la possibilità della conciliazione».

⁴⁰² Così anche nella *Durata della nuvola* 292-296: «ma tu, bordel, devi capire / che il pensiero che non dà questa risposta / precisa e netta come una misura, / funziona ancora da fonte, corso e fase / dell'accumulazione capitalistica». Sul medesimo tema, si legga l'aforisma di Adorno, *Per Marcel Proust*, in *Minima moralia* (1954, 11): «anche l'attività spirituale è diventata, nel frattempo, “pratica”, un'azienda con rigida divisione del lavoro, branche e *numerus clausus*».

per assurdo (se si pensa al già evocato spettro del «giardino di *souffrance*»), di una redenzione dalla passività ottenuta mediante l'*eros*, la stessa che animava, parlando della cultura Arapesh, le ultime pagine dell'utopico trattato marcusiano (1964, 231): «la natura non è considerata come un oggetto di dominazione e di sfruttamento, ma come un “giardino” che può fiorire facendo fiorire esseri umani. È un atteggiamento che considera l'uomo e la natura uniti in un ordine non repressivo e che nondimeno funziona»⁴⁰³. Nella *Canzonetta*, infatti, la sola «fioritura» possibile è ormai monopolistico appannaggio «della ripetizione e della morte» (v. 250)⁴⁰⁴.

Segue, a questo punto, un vorticoso elenco, formato da una triplice serie di realtà antinomiche, che il locutore menziona al solo fine di mostrare come esse vengano, pur nella loro recalcitrante natura oppositiva, ugualmente e indifferentemente immagazzinate dalla medesima voracità del sistema produttivo. La prima serie, che unisce «l'orto e la poesia» (v. 183), «la città e i viaggi» (v. 184), «la casa e gli incontri» (v. 184), come rappresentati esteriori della dualità tipica dell'esperienza volponiana, è seguita da una seconda più intellettuale sequela, costituita dal binomio 'esistenzialista' dell'«ansia e la cura» (v. 185) e da quello saussuriano della «lingua e la parola» (v. 185)⁴⁰⁵, e infine da una terza che – tornando brutalmente ai dati psico-fisici (v. 186 «il cazzo e la fica, i pensieri e la morte e...») – viene suggellata dall'immagine trionfale dell'omologazione capitalistica che si presenta in forma addirittura «più discinta» (v. 187) di Venere stessa, e nella veste di una «parente più stretta e insinuante» (v. 188) di quanto non lo fosse già stata l'istanza mitologica «di Edipo» (v. 188) nella strofa iniziale. «Bordel, sono adesso parte del capitale» (v. 189), può confessare, a questo punto, il narratore, avvicinandosi qui ad una prospettiva d'ispirazione marxista che si accorda con quella espressa, a suo modo, da Fortini – il quale però non postulava nuove funzioni «didascaliche della letteratura»⁴⁰⁶ –

⁴⁰³ In séguito, l'autore tedesco proseguiva asserendo che «la trasformazione della sessualità in Eros, e l'espandersi di quest'ultimo su relazioni libidiche durature di lavoro, presuppone in questo caso la riorganizzazione razionale di un gigantesco apparato industriale, una divisione del lavoro altamente specializzata, l'uso di energie d'una forza distruttiva enorme, e la cooperazione di vaste masse» (Marcuse 1964, 231).

⁴⁰⁴ Così già ai vv. 152-156 «rifiuta l'indulgenza / dai tuoi stessi stimoli ripetuta / come una pasquale fioritura / che nell'orto apparecchia / un umile consumo e poi la sepoltura». Il tema dell'alienazione meccanica del lavoro operaio viene analogamente ripreso e ampiamente trattato in *Insomnia inverno 1971*, cf. e.g. vv. 445-454: «l'operaio dentro e fuori la fabbrica / anche se non gli è cara / è costretto spesso a ricorrere alla mente, / ridotto dalla ripetizione a pensare / con il solito incantamento sopra una rima / rima lima ritornello martello nastro astro / libertà con ciò che si fa / ciò che si fa con libertà / con ciò che non si fa / un'altra libertà».

⁴⁰⁵ Cf. *La durata della nuvola* vv. 215-219 «non vorrei come molti / confondere la voce con la lingua / e tenere sempre distinta / secondo la vecchia regola / la teoria dalla pratica».

⁴⁰⁶ Cf. Fortini, *Astuti come colombe* 71: «ad ogni progresso della conoscenza, come si usa dire, scientifica della società sembrano corrispondere una diminuzione delle funzioni didascaliche della letteratura e un aumento della

nelle vibranti pagine di *Verifica dei poteri* (1965): «negli ultimi dieci, quindici anni [...] ognuno di noi è entrato a fare parte dell'amalgama, della concrezione cementizia, del conglomerato» (*Astuti come colombe* 83)⁴⁰⁷. Dentro alle maglie soffocanti di questo sistema (cf. *Agendina* vv. 135s. «sotto la maglia / già dipanata della morte»), dunque, la vita del poeta – ugualmente a quella di ogni suo simile (v. 190 «ciascuno nasce, lavora, canta e muore»)⁴⁰⁸ – sembra di fatto costretta ad esaurire il proprio mandato storico-esistenziale al solo fine di «crescere e saldarsi» (v. 192) in quello che Volponi definisce, con una sarcastica ripetizione 'al quadrato', il «capitale del capitale» (v. 193)⁴⁰⁹.

A questa conclusione iperbolica segue poi una trentina di versi dedicati alla proiezione del potere capitalistico e industriale su contesti geografico-sociali – nevralgici per la biografia dello scrittore – in apparenza piuttosto differenti. Diversamente, infatti, rispetto ai toni interrogativi della coeva *Visita in fabbrica* di Sereni (v. 43 «straniero al grande moto e da questo agganciato»)⁴¹⁰, questa sezione della *Canzonetta* mira a smascherare, in particolar modo, il volto «tranquillante» dell'industria (v. 198), quello che secondo la voce narrante assegnerebbe – «nella divisione del lavoro internazionale» (v.

sua latitudine metaforica». La lettura da parte di Volponi (2008, 143) dei saggi fortiniani dei primi anni Sessanta (quelli poi raccolti in *Verifica dei poteri*) è attestata dall'autore stesso nel suo epistolario con Pasolini (lettera del 24.06.1964): «debbo aggiungere anche che stimo molto Fortini e che le sue idee sono lampanti, vedi il suo saggio, su "Questo e altro" *Le mani di Radek* ma le sue idee "letterarie" sono condizionate da un gusto novecentista, da una passionalità uguale a quella del suo boccone slabbrato, mai gustata e tutta sublimata nella devozione ermetica».

⁴⁰⁷ Cf. Fortini, *Astuti come colombe* 79: «che cioè le forme, i modi, i tempi della produzione industriale e i suoi rapporti sono la forma stessa della vita sociale, il contenente storico di tutto il nostro contenuto e non semplicemente un aspetto della realtà? Che le strutture economiche – nel nostro caso, capitalistiche e quindi industriali – sono né più né meno che l'inconscio sociale cioè il vero inconscio, il mistero dei misteri?». Per un'analisi complessiva delle posizioni espresse da Fortini nei saggi raccolti in *Verifica dei poteri*, si legga Balicco (2006, 125-188).

⁴⁰⁸ La medesima serie di azioni viene ripresa e variata in chiave antitetica nel tentativo di «togliere al paesaggio la convulsa angoscia» (v. 109) descritto nella *Pretesa d'amore* vv. 142-145 «allora il paesaggio è una vita quieta dove / l'uomo entra e lavora e guarda e muove, / ... fino alla estrema, / ultima riga, alla estrema freddezza della sua coscienza».

⁴⁰⁹ Considerazioni che riprendono temi ampiamente trattati da Adorno nei *Minima moralia*, ad esempio nel capitolo *Intellectus sacrificium intellectus* (1954, 113): «come, sotto la supremazia assoluta del processo produttivo, svanisce il perché, l'"a che pro" della ragione, che regredisce al feticismo di se stessa e della potenza esteriore, così la ragione stessa si riduce a puro e semplice strumento e si assimila ai suoi funzionari, il cui apparato mentale serve solo allo scopo d'impedire di pensare. Una volta cancellata l'ultima traccia emozionale, non resta, del pensiero, che l'assoluta tautologia».

⁴¹⁰ Anche la poesia di Sereni – pubblicata per la prima volta su «Menabò» IV (1961) 7-11, poi negli *Strumenti umani* (1965) – si conclude con una recisa condanna. Tuttavia la sua analisi del contesto industriale è più dubitativa e rarefatta, animata da un prolungato senso di estraneità (vv. 40s. «e le macchine, le trafilè e calandre, / questi nomi per me presto di solo suono nel buio della mente, / rumore che si somma a rumore e presto spavento per me» e vv. 45s. «che sai di loro / che ne sappiamo tu e io, ignari dell'arte loro»), nonostante anche quest'autore avesse alle spalle un trascorso industriale, come impiegato «nell'ufficio 'stampa e propaganda' della Pirelli» (Schiavone 2006, 99).

194) – un ruolo «distinto e funzionale» (v. 196) non soltanto alla «pena» del lavoratore (v. 195), quanto soprattutto al suo conseguente «salario» (v. 198)⁴¹¹. «Nella allettante, morbida, stratificazione / della società capitalistica» (vv. 200s.), infatti, ogni cosa continuamente si consuma e si confonde; per questa ragione persino «l'orto ha il segno-seme» del tutto «uguale a quello di una fondazione di studi / su sviluppo e salute del capitale» (vv. 202-204), e «il paesaggio collinare di Urbino» (v. 207) può diventare – come la «media campagna industriale» descritta da Fortini (*A Cesano Maderno* v. 2) – parimenti fagocitabile «al centro storico di Torino» (v. 211) e «ai giardini dell'utopica Ivrea» (v. 213)⁴¹². Ogni luogo – se debitamente modificato e assoggettato – può diventare cioè un nuovo centro di produzione e consumo. Il tutto, se si vuole, a poetica conferma dell'assunto fortiniano secondo cui – nel dibattito sulla letteratura dei primi anni Sessanta – quello dell'industria non doveva essere considerato come «un tema» letterario, bensì come «la manifestazione del tema che si chiama capitalismo» (*Astuti come colombe* 75)⁴¹³.

Arrivata dunque a questo punto, anche la presente ed esacerbata polemica anti-capitalistica non può fare a meno di concludersi laddove tutto – secondo la visione che l'autore ha delineato nel corso del componimento – è destinato fatalmente a terminare, ossia nella metaforica e paludosa «nebbia che sale / dal mare aureo del capitale» (vv. 215s.). Con l'ossimoro contenuto in quest'ultima raffigurazione – similmente a Calvino («il mare dell'oggettività»)⁴¹⁴ associa un'istanza naturale di moto come quella marina ad

⁴¹¹ Cf. Sereni, *Una visita in fabbrica* vv. 31s. «la potenza di che inviti si cerchia / che lusinghe». A questo proposito si tenga presente quanto scritto da Horkheimer-Adorno (2010, 145) circa lo sfruttamento pianificato del tempo libero da parte dell'industria culturale: «l'*amusement* è il prolungamento del lavoro nell'epoca del tardo capitalismo. Esso è cercato da chi aspira a sottrarsi al processo lavorativo meccanizzato per essere poi di nuovo in grado di affrontarlo e di essere all'altezza. Ma nello stesso tempo la meccanizzazione ha acquisito un potere così grande sull'uomo che utilizza il suo tempo libero e sulla sua felicità, essa determina in modo così integrale la fabbricazione dei prodotti di svago, che egli non è più in grado di apprendere e di sperimentare altro che le copie e le riproduzioni dello stesso processo lavorativo».

⁴¹² Cf. Horkheimer-Adorno 2010, 127: «ma i progetti urbanistici che dovrebbero perpetuare, in piccole abitazioni igieniche, l'individuo come essere indipendente, lo sottomettono ancora più radicalmente alla sua antitesi, il potere totale del capitale. Man mano che gli abitanti vengono richiamati nei centri a scopo di lavoro e di divertimento, come produttori e come consumatori, le cellule edilizie si cristallizzano, senza soluzioni di continuità, in complessi bene organizzati. L'unità visibile e manifesta di macrocosmo e microcosmo illustra nel modo più efficace, agli occhi degli uomini, lo schema della loro cultura, che è la falsa identità di universale e particolare».

⁴¹³ Anche questo scritto, come già la lirica di Sereni (*Visita in fabbrica*), il saggio di Vittorini (*Industria e letteratura*), e quelli di Calvino (*La sfida al labirinto*) e di Eco (*Del modo di formare come impegno sulla realtà*), è stato pubblicato all'interno del dibattito sul rapporto industria-letteratura su «Menabò» V (1962) 29-45.

⁴¹⁴ L'immagine in questione, cioè, dava titolo ad un celebre intervento di Calvino – uscito su «Menabò» II (1961) e ora in *Una pietra sopra* 39-45 – che analizzava appunto il tema dell'annegamento dell'io nell'ubiquo mare di una temperie storico-culturale fortemente attratta dal valore dell'oggetto: «la resa all'oggettività, fenomeno storico di questo dopoguerra, nasce in un periodo in cui all'uomo viene meno la fiducia nell'indirizzare il corso delle cose, non perché sia reduce da una bruciante sconfitta, ma al contrario perché vede che *le cose* (la grande politica dei due contrapposti sistemi di forze, lo sviluppo della tecnica e del dominio delle forze naturali) *vanno avanti da sole*,

una materia statica e inerte (v. 217 «che cristallizza nel sistema cubico») come quella aurea – la logica interna all’avanzare del capitalismo viene definitivamente rivelata nella sua attitudine totalizzante e mortale, e di conseguenza assimilata – con un ultimo dettaglio illustrativo – ai «cumuli» d’oro delle sue stesse «riserve» (v. 219)⁴¹⁵. Questi ultimi, infatti, si formano togliendo egoisticamente «spazio e aria a qualsiasi altra forma di vita» (v. 220). L’Industria, dunque, come acceleratore prescelto dell’affermarsi, unilaterale e prepotente, del nuovo capitalismo e la natura, come parallelo braccio della comune *lex iterationis*, conducono l’individuo – con velocità di assuefazione reciprocamente aumentata – alla medesima meta di morte e distruzione già delineata nei paragrafi precedenti⁴¹⁶.

L’ultima sezione della strofa è autoreferenzialmente dedicata al discorso stesso del narratore e alla sua condizione di omologato, seppur dissidente, alla suddetta legge, «frenetica, fatale», della «ripetitività mortale» (vv. 205s.). Chi parla, infatti, svela ora tutto il proprio malessere⁴¹⁷, ammettendo di trovarsi anch’esso costretto – «per la familiare vocazione al lavoro» (v. 228) e per un’«avida passione di collezionista» (v. 231) – a «lavorare per un padrone» (v. 227), a divenire cioè ‘organico’ al prosperare di quel sistema-nemico contro cui ha appena scagliato la sua invettiva. Poco importa, quindi, alla luce di un’analisi tanto impietosa dei limiti egoistici della propria condizione⁴¹⁸, che

fanno parte d’un insieme così complesso che lo sforzo più eroico può essere applicato solo al cercar di avere un’idea di come è fatto, al comprenderlo, all’accettarlo».

⁴¹⁵ La similitudine aurea, nella sua funzione dominante di ‘comparabilità’ nei processi di scambio, è propria anche della sezione *Pietra di paragone* dei *Minima moralia* (1954, 152): «l’illusione dell’autenticità va ricondotta all’accecaimento borghese davanti al processo di scambio. Autentico appare ciò a cui vengono ridotte le merci e gli altri mezzi di scambio: e cioè, anzitutto, l’oro. Ma come l’oro, così l’autenticità, astratta dal suo contenuto metallico diventa un feticcio. L’uno e l’altra vengono trattati come se fossero il substrato, che in realtà è un rapporto sociale, mentre oro e autenticità esprimono solo la fungibilità, la comparabilità delle cose: e proprio essi non sono in sé, ma per altro».

⁴¹⁶ Come scrive Adorno in *Minima moralia, Uniti e separati* (1954, 21), «la ricerca dell’interesse è diventata una seconda natura». A proposito di questa convergenza fra i due suddetti arti paralleli, Elio Vittorini – nel saggio *Industria e letteratura* («Menabò» IV [1961] 17s.) – parla invece di una sostituzione del braccio naturale da parte di quello industriale: «il mondo industriale, che pur ha sostituito per mano dell’uomo quello “naturale”, è ancora un mondo che non possediamo e ci possiede esattamente come il “naturale”. Esso ha ereditato da questo il vecchio potere di determinarci fin dentro alla nostra capacità di trarne vantaggi, e deve quindi subire una trasformazione ulteriore che lo privi appunto del potere di condizionare le nostre scelte e determinarci». Riguardo al medesimo tema, si veda anche lo scritto di Scalia (1961, 95-114) – già redattore di spicco di «Officina» – *Dalla natura all’industria*, pubblicato sul medesimo numero del «Menabò» dedicato alla letteratura industriale.

⁴¹⁷ Cf. vv. 221-224 «te lo dico io, burdel, figlio mio / nato alla fine della mia fuga / che seguo e sconto la mia insufficienza / nella contraddizione» e 238-240 «ma non posso non star male / ogni giorno a varcare e rivarcare / il cancello di questo paesaggio industriale».

⁴¹⁸ Cf. *La durata della nuvola* vv. 132-1135 «l’Abruzzo, Roma, Ivrea, / furono soltanto l’idea / di un’affermazione personale / o un lavoro reale, un risultato?»; *Dalla cava* vv. 92-94 «non mi lamento più, ingordo / cerco d’infectare la bellezza, / discuto con cinismo, non ho indipendenza intellettuale»; *La pretesa d’amore* vv. 35-37 «non accettare per gli altri la rassegnazione / credendo per sé rivoluzionario / ogni gesto, ogni infondato tentativo, ogni studio» e

quest'ultima sia autorevolmente mitigata dall'«amichevole assoluzione / e assistenza di Pasolini» (vv. 225s.). In quegli anni, infatti, l'autore di *Poesia in forma di rosa* era diventato per Volponi il destinatario privilegiato di numerose e assai esplicite lettere di sfogo, missive in cui il poeta trascriveva il profondo dissidio che viveva in virtù del proprio *status* di «povero impiegato con le ossa rotte che» – dal centro nevralgico e decisionale dell'Olivetti di Ivrea – desiderava una evasione liberatoria (lettera del 24.06.1964)⁴¹⁹. Era, infatti, il prestigioso e recente incarico ad Ivrea (v. 260 «direttore delle relazioni aziendali») che – come matrice del suo diretto coinvolgimento all'interno del capitalismo industriale – gli forniva da un lato il privilegio, precluso ad es. ad un poeta come Di Ruscio (v. 24 «(l'unica speranza è la fine)»)⁴²⁰, di una «speranza vera» (v. 234), quella cioè di intervenire nel sistema produttivo secondo una direzione realmente progressista e illuminata, ma al contempo costituiva anche l'«alibi» (v. 235) che gli inibiva ogni materiale possibilità di rivendicare una propria posizione compiutamente dialettica⁴²¹. L'inquadramento dell'autore nei 'piani alti' della grande industria implicava cioè – per parafrasare ancora i vv. 221-237 della *Canzonetta* – la sua sottoscritta rinuncia ad agire in ossequio ad una visione «più comunarda che comunitaria» (v. 237), ovvero realmente dialettica rispetto alla struttura dominante. In queste circoscritte condizioni, per tanto, la sola concreta «speranza» che Volponi poteva coltivare era quella che – diversamente dalla vasta e dinamica gamma di valenze (da quelle di natura dialettico-progettuale a quelle di

42-45 «non controllare e giudicare senza mai scegliere e credere / ed intanto lavorare in servitù: in servitù lavorare / e nemmeno più capire il senso della fatica / con dolore ed umiltà».

⁴¹⁹ Rispetto ai temi trattati in questa analisi è bene citare quanto Volponi scrive a Pasolini il 12.05.1961 («partecipo da quassù al tuo lavoro e vivo un poco della tua coraggiosa libertà, io che sono alle prese per nove ore al giorno con la fabbrica e i fabbricanti e poi con i problemi di capo famiglia. Alla sera quando sono stanco mi viene in mente qualche pezzettino di poesia, che si brucia pian piano mentre prendo sonno e così mi conforto [...]. Ho chiuso un altro ciclo, con questo lavoro nella fabbrica, della mia vita e adesso sono un marxista sicuro. + la psicanalisi») e l'1.10.1965 («io, più di sempre, sono nell'ansia: però ho detto al pres. dell'Olivetti che deve liberarmi, assolutamente, e forse lo farà: destinazione ancora incerta»).

⁴²⁰ In una delle sue *Poesie operaie*, già citata nel corso del presente studio, l'io lirico – che veste i panni del lavoratore asservito ai *diktat* inflessibili delle «macchine» di produzione – sancisce univocamente il fatto che vv. 23s. «dentro il ventre del capitalismo dentro il ventre del mostro / (l'unica speranza è la fine)» (in *A volte in quel putiferio di macchine mi viene sonno e dormo*). Il concetto viene ribadito – a mo' di conclusione – anche nell'ultimo componimento della raccolta di *Poesie operaie*: *Quando scoprimmo la ranunculus glacialis* vv. 11-14 «nonostante le condizioni più disperate / uno splendore che per continuare / deve sopportare gli strazi più disperati / oltre i quali c'è la pace della fine perpetua».

⁴²¹ Condizione che viene riflessa anche sul protagonista del coevo romanzo *Corporale*, così descritto da Zinato 2002a, 1155: «il protagonista è un intellettuale di sinistra e un dirigente aziendale espulso dal partito e dall'industria [...]. La sua identità ideologica è confusa, incerta fra il riformismo olivettiano, il marxismo-leninismo della Terza internazionale e quello critico, con apporti psicanalitici, della Nuova Sinistra».

ascendenza utopico-trascendente)⁴²² assegnatele di volta in volta da un altro eporediese dissidente come Fortini⁴²³ – assumeva la forma e i modi «di una seminazione olivettiana» (v. 236), cioè di un piano di riforma della società industriale effettuato dal suo interno⁴²⁴.

Prima della strofa finale, quella che contiene in ordinato elenco le generalità anagrafiche dell'autore (vv. 260s. «direttore delle relazioni aziendali / dell'Ing. C. Olivetti & C. spa», 265s. «il devoto dirigente / Paolo Volponi»), del figlio (v. 256 «nato a Torino tre anni e sei mesi fa»), e della *Canzonetta* stessa (v. 254 «da dare forse a Laura Betti», 257s. «composta a Ivrea e a Urbino / nei giorni di Natale 1966»), resta da analizzare l'ultima, riassuntiva, proposizione della voce narrante. Dopo aver concluso il discorso assimilando l'essenza del capitale alla «nuova, più crudele malattia» (v. 244)⁴²⁵, con un'associazione che ricorda i «mali» del paranoico Albino Saluggia (l'operaio-contadino protagonista di *Memoriale*), l'autore dedica i versi finali del componimento ad un'ultima spassionata raccomandazione al suo «burdel». Una raccomandazione dettata dalla convinzione – allora condivisa con un ampio fronte di intellettuali e poeti⁴²⁶ – che anche la sua scrittura, in virtù della 'tolleranza repressiva' insita nel sistema capitalistico (cf. Diaco 2017, 212: «poiché ogni espressione è inquinata dai canali di cui si serve e dimidiata dalla capacità inibitoria del capitalismo»), non fosse destinata a diventare altro che una complice forma di «vigliaccheria» (v. 248, cioè «un'ennesima, mutata ma sempre uguale / fioritura

⁴²² Sull'ampio range di significati assunti da questo lessema nel corpus fortiniano del periodo compreso fra la fine degli anni Cinquanta e la metà anni Sessanta, si vedano, a titolo esemplificativo, il «temporaneo rifiuto» (Diaco 2017, 161) di *Al di là della speranza* (scritta nel 1956 in risposta alla *Polemica in versi* di Pasolini), la stoica pagina conclusiva di *Verifica dei poteri* (1965, 58: «la speranza, davvero non infondata»), e il saggio, *Il socialismo non è inevitabile*, pubblicato su «Quaderni rossi» II (ora in *Questioni di frontiera* 248-250: «ma come spegnere il vizio della speranza?»). Sul ruolo e le funzioni di questo concetto-chiave nella poesia e nel pensiero di Fortini, si vedano fra gli altri Lenzini (2013, 157-183), Diaco (2017), e Mozzachiodi (2019).

⁴²³ Sulla condizione di Fortini ai tempi del suo impiego olivettiano, si legga il seguente passo della lettera a R. Panzieri (1987, 124) del 9.01.1958: «negli ambienti letterari sì, si riconoscono alcuni miei versi e qualche intelligenza ai miei saggi critici; ma non ho mai avuto un minimo di autorità, o di luogo comunque autorevole dal quale parlare, i comunitari sai come mi considerano e debbo ringraziare il cielo se Olivetti non mi taglia i viveri, gli Alicata e i Salinari sai cosa pensano di me; i Guiducci hai visto come si son comportati; non c'è un gruppo: un foglio, nulla, in cui il mio contributo abbia un luogo o un senso».

⁴²⁴ Questa pessimistica visione dell'industria olivettiana sarà poi parzialmente modificata, a partire dalla metà del successivo decennio, quando Volponi in un articolo uscito sul «Corriere della Sera» del 18.12.1976 definirà Adriano Olivetti «un ideologo socialista» (Volponi 2002b, 646): «solo per queste concezioni Adriano Olivetti supera la figura dell'industriale avanzato, che considera l'industria, anche la propria, un bene della collettività, una parte della cultura e dei disegni di una società, e anche la figura del ricercatore sociale sia pure mosso da una convinta inclinazione politica, per assumere con risalto la posizione di un ideologo socialista».

⁴²⁵ Il nesso tra neo-capitalismo e malattia ricorre anche nelle sezioni *La salute mortale*, «E par malato tutto ciò che esiste», *Diagnosi*, e *Novissimum organon* dei *Minima moralia* adorniani (1954, 50s., 67-69, 114, 215).

della ripetizione e della morte», vv. 249s.) e che, di conseguenza, persino la *Canzonetta* sarebbe stata a sua volta neutralizzata e resa parimenti funzionale ad ogni altra «particella e fase del capitale» (v. 253). Per questo – negata ogni reale prospettiva rivoluzionaria all’atto poetico – il narratore implora il figlio di prendere «per buona» almeno «l’indicazione» (v. 245), di conservare cioè, come fosse un «cenno» gestuale (v. 246), il messaggio veicolato dal suo monologo.

È questo, in conclusione, l’esito paradossale a cui il narratore si spinge per denunciare con amara consapevolezza – «colui che critica o che respinge il gioco, è già entrato nel gioco» (Blanchot, *La scrittura del disastro* 21) – la corruzione potenziale che, all’interno dell’industria culturale (cf. e.g. Horkheimer-Adorno 2010, 126-181), affligge il *medium* poetico sul quale egli stesso aveva fatto fin ad allora affidamento. Ovvero, uno strumento espressivo la cui sorte gli pare ora essere la medesima già toccata alla «struttura e tessitura dell’orto» (v. 251) e al lucente «sfrigolio del passaggio stellare» (v. 252): un’opposizione tanto più vitale quanto più vana alle meccaniche letali della legge repressiva⁴²⁷. La rinuncia alla poesia (cf. v. 247 «se vuoi buttar via la poesia»), per tanto, e l’invito spassionato a conservarne – non senza un ultimo beffardo gioco sinonimico – almeno «il verso» (v. 246) finiscono allora per mettere in discussione – nel caso di Volponi a leggero vantaggio della narrativa (con la decennale lavorazione di *Corporale*) – il fiducioso ruolo assegnato da Vittorini (1961, 18) al discorso poetico, considerato cioè come quello più vicino, assieme alla musica e alle arti figurative, «alla possibilità di includere» in «un progetto di possesso» di tipo strutturale e linguistico il ‘neonato’ referente industriale (e quello neo-capitalistico di cui quest’ultimo è figlio)⁴²⁸. In questo senso, piuttosto, la riflessione finale di Volponi sembrerebbe ricollegarsi per la strada diametralmente opposta – quella cioè dell’espore «la lima fine d’acciaio nascosta nella pagnotta dell’ergastolano» (p. 88) – alla conclusione con cui Fortini (*Astuti come colombe* 87s.)⁴²⁹, postulando un provocatorio ritorno ad un *trobar clus* di tipo ermetico, concludeva

⁴²⁶ Uno scetticismo nei confronti del *medium* poetico tradizionalmente inteso che comprende, ad es., le tesi trasgressive e incendiarie del Gruppo ’63, la scrittura ‘performativa’ e antipoetica dell’ultimo Pasolini (quello del periodo che va da *Poesia in forma di rosa* a *Trasumanar e organizzar*), e il Roversi delle *Descrizioni in atto*.

⁴²⁷ La stessa paura che anche la poesia diventi «la recitazione / di una forma sola, / sconosciuta e furente», o «il teatrino onnipotente / del bambino sotto un mantello colorato» posto sotto il rapace controllo del «fratello maggiore, alfiere industriale / indurito nella ricerca dell’oro», è espressa in *Agendina* vv. 89-91, 93s., e 98s.

⁴²⁸ Per un’analisi del rapporto fra il saggismo dell’ultimo Vittorini e quello coevo di Volponi, si legga Fichera (2012 17-23).

⁴²⁹ Cf. Fortini 1965, 88: «ma basterà rammentare come si siano ricevute, all’inizio della vita e ancora ieri, le parole che ci hanno insegnato in quale direzione cercare i nostri compagni. Allora in quello che scrivo, o che altri

in una ritirata momentanea ma non priva di un'indomita attitudine offensiva («avvelenare i pozzi») il suo già citato saggio sul rapporto fra poesia e società industriale.

Tuttavia, alla luce delle ragioni sopra esposte, neppure la suddetta funzione 'comunicativo-didascalica'⁴³⁰, che nella *Canzonetta* viene polemicamente assegnata all'atto poetico, sembra convincere a pieno il Volponi di quei travagliati anni Sessanta. Infatti, conclusa la redazione del componimento in questione, l'autore deciderà di non pubblicare – nella scena ancora incandescente per il recentissimo e prolungato scontro fra neo-avanguardia e 'neosperimentalismo' – nessuna delle prove poetiche da lui composte in quel decennio. Per l'effetto, cioè, di una sorta di nuova, storica, «vergogna della Poesia» (Sanguineti 1987, 40 e 2006, 17)⁴³¹, *Foglia mortale* vedrà la luce – nella forma priva della *Durata nella nuvola* e della *Canzonetta* stessa – soltanto nel mutato contesto del 1974, l'anno di *Corporale*, e avrà fra l'altro una tiratura di copie estremamente limitata rispetto alle precedenti antologie (*L'antica moneta* e *Le porte dell'Appennino*)⁴³². Per poter leggere *Canzonetta con rima e rimorsi*, inoltre, si dovrà attendere addirittura il 1980 e la pubblicazione della prima silloge retrospettiva *Poesie e Poemetti 1948-66*. Nel frattempo – e su questo verterà la riflessione nei capitoli che seguono – Volponi si sarebbe dedicato alla travagliata stesura di un ciclopico romanzo sperimentale (*Corporale*) e, di pari passo, avrebbe lentamente messo a punto una nuova ed aggiornata teoria poetica – quella del «testo a fronte» – che gli avrebbe consentito poi, nel ventennio compreso fra 1966 e 1986, di recuperare l'espunto materiale versorio di quest'ultima stagione e di dare séguito ad esso con una significativa e corposa raccolta di liriche (*Con testo a fronte*). Nel frattempo, quindi, solo il silenzio editoriale e una conseguente, e seria, messa in discussione dello *status quo* potevano garantire all'autore l'intervallo temporale

scriverà, ci potrà essere, come la lima fine d'acciaio nascosta nella pagnotta dell'ergastolano, una parte metallica. Che possa appropriarsene solo chi l'abbia chiesta; e per questo meritata. Contrabbandata sotto specie in che tutti, anche i nemici, possono comunicare; ma solo a lui e a quelli come lui destinata».

⁴³⁰ Così Volponi consegna al figlio la propria composizione – «che con questi versi (se non in poesia) / desidero indicarti, bordel, / come la nuova più crudele malattia» (vv. 242-244) – nell'ottica cioè di lascito materiale che travalichi la forma chiusa e astratta della poesia per raggiungere la dimensione, più ampia e attingibile, di una conoscenza-azione condivisa. Su questo problema riflette in sede teorico-militante anche Fortini, *Avanguardia e mediazione* (1989, 73): «due sono, come tutti sanno, le forme con cui l'ideologia letteraria del nostro secolo ha cercato di sfuggire a quel destino di impotenza pratica: la prima equiparando ogni operare letterario all'azione (dottrine dell'impegno, surrealista o esistenzialista), la seconda eliminando il problema, riducendo cioè ogni fatto artistico o letterario a comunicazione e informazione».

⁴³¹ Dove la 'p' maiuscola non è più atta a significare l'aura del sublime metafisico proprio dell'arte poetica, bensì quella del suo impegno civile e contestativo.

necessario a prendere atto delle criticità sollevate nella parte conclusiva della *Canzonetta* e ad evitare, per il momento almeno, un'ulteriore e riprovevole compromissione con esse.

⁴³² Cf. *Notizia bibliografica* in Volponi 1980, 203: «*Foglia mortale* (edizione di 150 copie con un'acquaforte originale di Luigi Bartolini, più 50 con la sola riproduzione) Bucciarelli, Ancona 1974».

3. Attualità politica del paradigma greco

3.1 Dai paradigmi greci di G. Aspri al ‘Laocoonte’ disegnato da Damini: gli anni Settanta di Volponi

Tra il 1965 e il 1966, in parallelo alla prima stesura di *Canzonetta con rime e rimorsi*, Volponi diede inizio ad un vasto e complesso progetto di scrittura che – dopo una gestazione quasi decennale⁴³³ – avrebbe visto la luce soltanto nel 1974 (anno di stampa anche di *Foglia mortale*) con la pubblicazione einaudiana di *Corporale*. Nel tempo intercorso fra il primo abbozzo di quest’opera e la sua effettiva conclusione, l’autore aveva dolorosamente esaurito la propria esperienza olivettiana: nel 1971, davanti all’offerta da parte del presidente Visentini di ricoprire la carica di Amministratore Delegato in affiancamento paritario all’ex ammiraglio e già Direttore Generale di Finmeccanica Ottorino Beltrami, Volponi – deciso a mantenere integra l’autonomia della propria politica aziendale – rassegnò irrevocabilmente le dimissioni⁴³⁴. Del resto, già dal maggio del 1964, a soli quattro anni dalla morte di Adriano, l’assemblea degli azionisti della *holding* olivettiana aveva decretato l’ingresso di nuovi soci, ovvero i membri del «cosiddetto Gruppo d’intervento»: composto da «Fiat, Imi, La Centrale, Mediobanca e Pirelli» (Saibene 2017, 143). Fu infatti il potere crescente esercitato dal gruppo dei nuovi investitori, tutti quanti esponenti di rango dell’*establishment* industriale e finanziario italiano, a dettare – con l’avallo del presidente Visentini – la cessione della divisione elettronica della Olivetti alla General Electric e a sancire, con essa, la fine dell’esperienza olivettiana così come Volponi l’aveva conosciuta sotto la guida di Adriano e durante i

⁴³³ Cf. Zinato 2002d, 1130: «il testo del 1965-66 venne in seguito sciolto entro un progetto narrativo del tutto nuovo e ribollente. Non solo, infatti, sono presenti ai margini del dattiloscritto urbinato numerose annotazioni autografe che fanno pensare al tentativo di rimettere in circolo questa prima lezione, frammentata dal flusso di coscienza del protagonista e dall’intrusione di digressioni diaristiche o epistolari, ma compaiono anche, nel testo definitivo, numerosissime tessere e monconi di diversa entità provenienti da copie della prima stesura, variamente dilatate».

⁴³⁴ Cf. Pedullà 2008, 32: «nel 1971 Bruno Visentini, presidente della Olivetti, propone a Volponi di diventare amministratore delegato, la massima carica amministrativa dell’azienda. Lo scrittore inizialmente è preso dallo sgomento e rifiuta. Poi però ci ripensa. Vuole continuare e completare il progetto di Adriano. Presenta allora una sua coraggiosa, innovativa, controproposta, che prevede una riorganizzazione generale dell’azienda. Questa volta a restarne sgomento è Visentini. Gli azionisti e Confindustria decidono allora di affiancargli un “uomo forte”, l’ex-ammiraglio Beltrami, ma Volponi a questo punto rinuncia e abbandona l’azienda definitivamente». Su questo delicato passaggio della propria autobiografia, scrive Volponi (2008, 171) a Pasolini: «in seconda linea posso dirti che sono a un punto cruciale: ho avuto la proposta di guidare la Olivetti, tutta, e l’ho rifiutata proprio perché un tal potere mi sgomenta: ma anche lo critico e lo rifiuto, anche se non sono sulle barricate, finte, se non ho la barba, e di “continuo” ho solo l’angoscia e la mia faccia».

primi anni di quella del figlio Roberto⁴³⁵. Le dimissioni di Volponi – rispetto a cui, nella scelta dell'affiancamento di Beltrami, non furono estranee le pressioni del Gruppo di intervento – lo portarono in séguito a collaborare, prima in qualità di consulente del Presidente, poi come segretario generale della Fondazione Agnelli, con il gruppo Fiat⁴³⁶, e successivamente, dopo le aspre divergenze politiche avute con l'avvocato Gianni Agnelli (dichiarazione pubblica da parte di Volponi del proprio supporto al PCI nelle elezioni regionali del 1975), a prestare la propria opera, come redattore esterno, al “Corriere della Sera” e all’“Unità”⁴³⁷.

Per quanto riguarda *Corporale* e la sua occasione compositiva, è Volponi stesso a ricordare, in una conversazione tenuta con F. Bettini (1995a, 52), il fatto che una prima ispirazione gli fu suggerita – negli anni centrali della guerra fredda – da un crescente e collettivo «terrore della bomba atomica», ovvero dalla convinzione, in particolar modo influenzata dallo scritto *Pro o contro la bomba atomica* di E. Morante (1965)⁴³⁸, che – una volta progettato un simile congegno di sterminio (Morante 2013, 99: «l'umanità contemporanea prova la occulta tentazione di disintegrarsi») – le grandi potenze rivali sullo scacchiere mondiale, nella loro funesta corsa per il predominio, sarebbero arrivate al

⁴³⁵ Cf. Boccia 2002, 423: «infatti con l'accordo raggiunto faticosamente il 18 maggio 1964, Imi e Mediobanca da un lato e Fiat, Pirelli e Centrale dall'altro, subentravano nel capitale ordinario. Gli Olivetti conservavano una quota di azioni tale (16,6 milioni pari al 46% del capitale ordinario) da consentirgli [sic] di restare saldamente al comando. Ma ciò solo in teoria; in pratica, i membri della famiglia avevano dovuto, per mancanza di mezzi, partecipare agli onerosi aumenti di capitale del 1961 e 1962, indebitandosi con le banche, alle quali avevano offerto in garanzia le azioni possedute».

⁴³⁶ Cf. Volponi 2008, 175: «carissimo Pier Paolo, scrivo a te come guardandomi allo specchio. Tremo dalla paura. Ho accettato di collaborare con la Fiat e adesso sono già dentro, in un ufficio, in una solitudine e in una posizione che è inutile descriverti: tu li vedi e li temi con me. Debbo dare consigli e fare programmi su come migliorare i rapporti tra l'industria – questa – e il suo territorio. Torino, il Piemonte, sfondati come una valigia precipitata e travolta da un treno – grande motore medesima Fiat».

⁴³⁷ Su questa fase della biografia dell'autore, si veda – oltre a Zinato 2002a, LXIX-LXXIV; Pedullà 2008, 32s.; Pistilli 2014, 110-119 – Volponi in *Il leone e la volpe* 35: «poi mi sono occupato dei rapporti tra la Fiat e i suoi territori: affrontavo problemi urbanistici: di dimensione esatta della fabbrica rispetto a un certo territorio, di equilibrio fra il peso della fabbrica e le necessità intrinseche del territorio, di ordine nella pianificazione, affinché l'industria divenisse elemento economico portatore di beni, non elemento sopraffattore che spezza l'equilibrio urbanistico e demografico del territorio, brutalizzandolo come un'appendice secondaria».

⁴³⁸ Cf. Volponi in Zinato 2002a, 1132: «la bomba ha ragione Elsa va distrutta con la poesia»; e inoltre la citazione di *Pro o contro la bomba atomica* – qui presa dalla seconda edizione dell'omonima raccolta di saggi (2013, 99) – nel frontespizio di *Corporale*: «la nostra bomba è il fiore, ossia la espressione naturale della nostra società contemporanea, così come i dialoghi di Platone lo sono della città greca; il Colosseo, della nobiltà veneziana; la tarantella, di certe popolazioni rustiche meridionali; e i campi di sterminio, della cultura piccolo borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico». Si soffermerà, inoltre, sulla medesima tematica – nelle pagine che precedono la teorizzazione dei due poli della bio-politica – anche M. Foucault (2010, 121) nella *Volontà di sapere* del 1976: «la situazione atomica è oggi al punto d'arrivo di questo processo: il potere di esporre una popolazione ad una morte generale è l'altra faccia del potere di garantire ad un'altra il suo mantenimento nell'esistenza. Il principio: poter

punto di innescare un conflitto nucleare che «avrebbe distrutto l'umanità»⁴³⁹. Sotto il profilo letterario, e in maniera del resto conforme a questa ispirazione originaria, il libro mette in atto – in una forma torrenziale e disarticolata – una nuova tipologia di quella ‘scrittura del disastro’ riguardo alla quale si è già ampiamente riflettuto nella sezione dedicata all’analisi di *Canzonetta con rime e rimorsi*⁴⁴⁰. Nel raccontare, infatti, la tormentata vicenda biografica di Gerolamo Aspri – intellettuale comunista, ex dirigente aziendale dall’identità fluida⁴⁴¹, uomo ossessionato da una profonda crisi esistenziale-ideologica⁴⁴² (la quale assume, fin dall’inizio del romanzo, la forma totalizzante e apocalittica della fobia atomica)⁴⁴³ – Volponi ricorre ad una sperimentazione stilistica che, oltre a mettere in gran parte a frutto le novità prodotte dalla stagione neo-avanguardistica del decennio precedente («la lezione del Gruppo '63 aveva indubbiamente contato per me e mi aveva offerto indicazioni che avevo tenuto presente in *Corporale*»)⁴⁴⁴, rappresenta una sorta di sintesi dialettica ed estremizzata delle esperienze

uccidere per poter vivere, che sorreggeva la tattica dei combattimenti, è diventato principio di strategia fra Stati; ma l’esistenza in questione non è più quella, giuridica, della sovranità, ma quella, biologica, di una popolazione».

⁴³⁹ Così anche Zinato (2008b, 140): «la riflessione sulla bomba nucleare inizia per Volponi negli anni Sessanta, in coincidenza con l’equilibrio del Terrore tra le due superpotenze: fra il 1966 e il 1974 avvia la tormentata gestazione e stesura di *Corporale*»; e Capodaglio (2004/205, 161): «l’esplosione atomica minacciò di fatto il mondo nella crisi cubana del 1962, e restò incombente, nonostante la Distensione, negli anni in cui Volponi scriveva».

⁴⁴⁰ Per un’analisi organica di *Corporale*, si vedano Adorno Rossi 1995, 57-65; Mastropasqua 1995a, 45-50; Papini 1997, 67-84; Picconi 2001, 243-285; Zinato 2001b, 35-45 e 2008b, 139-148; Golino 2004, 192-198; Capodaglio 2004/205, 159-199; Berardinelli 2008, 157-164; Gaudio 2008, 41-65; Guglielmi 2008, 211-220; Stirpe 2008, 125-138; Fichera 2012, 23-58; Ritrovato 2013, 81-98. A proposito delle possibili, coeve, accezioni del concetto di ‘disastro’, si confronti l’analisi retrospettiva del ventennio Sessanta-Ottanta, proposta da Calvino (2012, 322) in un’intervista rilasciata al settimanale «Panorama» XVII/693 (30 luglio 1979): «il progettare qualcosa, che poi salta fuori tutto il contrario, è il grande disastro del nostro tempo. Nel comunismo questo si vede in maniera più evidente perché la parte della progettazione è molto più importante ed esplicita e il confronto coi risultati è più tragico. Ma anche nello sviluppo del benessere industriale capitalistico e liberale i risultati negativi contraddicono i progetti [...]. Insomma nessuno sa dirigere la sua storia, e questo muoversi alla cieca, cioè con prospettive illusorie, ha un costo enorme in vite ed energie umane».

⁴⁴¹ Su questo tema, cf. Duca Ruggeri (2004, 199): «un viaggiatore narcisista in grado di assumere sette identità: assassino senza nome, insegnante Gerolamo Aspri, dirigente d’azienda Lamberto Salsamiti, rivoluzionario messicano Joaquín Murieta, Id-smeraldo con corpo animale, Cantarose Crescenzo falso contadino, Ubaldo Guadalti-Passerini falso notaio...».

⁴⁴² Scrive Luzi (2004, 211), a proposito della crisi ideologica riflessa nelle pagine del romanzo: «anche sul piano per così dire politico *Corporale* rappresenta il momento di frattura tra il prevalere del concetto di consumo ideologico negli anni Sessanta e la delusione che alla vigilia del '68 porterà, per compensazione, al ritorno dell’utopia, della immaginazione al potere».

⁴⁴³ Gerolamo Aspri potrebbe, dunque, essere inserito nel novero di «quei pochi che» secondo Elsa Morante (*Pro o contro la bomba atomica* 97s.) «riconoscono l’effettiva minaccia che esso [l’aggettivo ‘atomico’] significa, e se ne angosciano (e per questo, magari, vengono considerati dagli altri dei nevrotici, se non dei matti) anche quei pochi, però, si preoccupano piuttosto delle conseguenze del fenomeno, che non delle sue origini, diciamo, biografiche, e dei suoi riposti motivi».

⁴⁴⁴ Citazione presa da Volponi-Bettini (1995a, 54); sul medesimo tema, vd. anche Volponi (1995a, 72): «la lingua è in qualche modo nuova, almeno per me. Prodotta e manovrata col fuoco di una certa ricerca, con il quale io ho portato avanti tutto questo libro che è ancora un magma effervescente»; Lo Monaco (2014, 196): «in realtà, la

di scrittura contenute nei due romanzi precedenti: dal ricorso ad un impianto lessicale ricco ed aperto alle contaminazioni più stridenti, alla predilezione per la dimensione formale dei significanti (tale da causare effetti di scomposizione dei nessi logico-sintattici), fino alla messa a punto di una accentuata e caratteristica dimensione idiolettica e delirante-paronomastica del linguaggio (cf. Gaudio 2008, 54: «narcisismo tormentoso della lingua»)⁴⁴⁵. L'alienazione storica e il tormento fisico di Albino Saluggia, non meno che le suggestioni scientifico-territoriali dell'utopista Anteo Crocioni s'incontrano, qui, e si complicano nella figura perennemente scissa di Gerolamo Aspri («ovvero, ciò che rimane di Albino e di Anteo dopo la morte loro e dell'uomo»)⁴⁴⁶, e nella sua disperata e 'corporale' ricerca di salvezza. Una ricerca che, non a caso, si concretizzerà nel progetto evasivo del protagonista di costruire un rifugio anti-atomico – emblematicamente ribattezzato «arca-tana» – nei dintorni appenninici del medesimo territorio urbinato in cui si era già consumata l'utopia meccanicistica di Anteo Crocioni. A proposito della dimensione 'macchinica' della teoria di Anteo e di quella schizofrenica e sfuggente propria di un personaggio come Gerolamo, è bene ricordare infine che *Corporale* (1974) venne pubblicato esattamente nel periodo compreso fra l'uscita in Francia dell'*Anti-Edipo* (1972) di Deleuze e Guattari e la sua versione italiana (1975). Ovvero in concomitanza con la diffusione editoriale dell'opera più emblematica – in campo ovviamente teorico – della valorizzazione estrema del potenziale rivoluzionario (anti-repressivo) insito nel 'desiderio'⁴⁴⁷, attraverso due concetti-cardine come quello delle «macchine desideranti»

forma magmatica del romanzo è dettata da un intento preciso, quello di rappresentare una data condizione sociale, culturale e politica: l'autore ha costruito cioè una determinata struttura formale perché si facesse "modello della situazione", per utilizzare le parole del noto intervento di Umberto Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*» (ora in Eco 2000, 235-290).

⁴⁴⁵ Cf. Guglielmi 2008, 219: «il delirio fornirà quindi al romanzo non il tema, ma la forma. Le dissociazioni del racconto – le sue sequenze senza fili –, la tecnica dello sproloquio, l'intricarsi e il confondersi delle linee narrative, serviranno sia a far emergere le intenzioni oscure – non ancora razionalizzate – del personaggio, sia a comicizzare le trame consuete. Gerolamo non ha un destino perché è in eccesso rispetto ad ogni plot».

⁴⁴⁶ La citazione è presa da Tricomi (2004, 177), che, sempre a proposito di Aspri, aggiunge: «questo perché per Volponi l'uomo ormai è scomparso. La sua follia non è spiegabile secondo criteri di derivazione sociologica o medica cui abitualmente ci si attiene perché essa, al pari delle merci, è soltanto un prodotto artificiale della società dei consumi e dell'industria neocapitalistica. L'uomo dissociato e schizoide è un 'uomo-oggetto' perché un oggetto, cioè una costruzione artificiale, è ciascuna delle identità nelle quali egli si è frantumato pur di tentare in qualche modo di sopravvivere».

⁴⁴⁷ Su questo aspetto scrivono Deleuze-Guattari, *L'anti-Edipo* 436: «e invociamo appunto il desiderio come istanza rivoluzionaria perché crediamo che la società capitalista possa sopportare molte manifestazioni di interesse, ma nessuna manifestazione di desiderio, che basterebbe per far saltare le sue strutture di base, anche a livello di scuola materna. Noi crediamo al desiderio come all'irrazionale di ogni razionalità, e non perché sia mancanza, sete o aspirazione, ma perché è produzione di desiderio e desiderio che produce, reale-desiderio o reale in se stesso».

(l'inconscio come produttore) e, soprattutto, quello della «schizoanalisi»⁴⁴⁸, che avvicinano la riflessione dei due filosofi francesi ai coevi propositi di scrittura dell'autore marchigiano.

Nella quarta ed ultima sezione del romanzo, dunque, la snervante lotta per la sopravvivenza di Aspri prenderà la forma pianificata e ribelle della fuga⁴⁴⁹, rivelando così – in tutta la sua sproporzione individualistica – la portata velleitaria della sfida da lui lanciata contro la società e il suo pronosticato e catastrofico declino. Il *day after*, tuttavia, non avrà luogo e lo squilibrato progetto del protagonista vedrà quasi subito la propria, inevitabile, rovina: a séguito di un grottesco infortunio, che per lungo tempo terrà Gerolamo bloccato in ospedale, alcuni gruppi di contadini, in preda al sospetto generato dalla novità dell'«arca-tana», distruggeranno in maniera vandalica e predatoria il piccolo *bunker*, e con esso le ultime e folleggianti speranze palingenetiche di Aspri. A scapito di questo spietato accanimento conclusivo, ad ogni modo, il romanzo termina – in maniera apparentemente incongrua e criptica – con l'improvvisa sparizione del protagonista (fuga dall'ospedale) e con la scoperta postuma, da parte dei suoi due ultimi sodali (il prof. Corboli e il cameriere del Circolo), di un suo misterioso e apparentemente non compilato diario. La scomparsa di Gerolamo e il rinvenimento di questo enigmatico lascito avvengono, fra l'altro, in un'atmosfera sospesa e straniante che – nell'incredulità risentita provata dal cameriere davanti all'assenza del «corpo di Gerolamo» (Volponi 2002a, 1007) – sembra quasi, parodicamente, rievocare la scena evangelica della scoperta del sepolcro vuoto⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ La valorizzazione in chiave rivoluzionaria del «processo schizofrenico» e soprattutto della fuga da esso alimentata sono i temi entro cui meglio si rivela la vicinanza concettuale tra *L'anti-Edipo* (368) e il protagonista di *Corporale*: «la fuga schizofrenica stessa non consiste solo nell'allontanarsi dal sociale, nel vivere ai margini: essa fa fuggire il sociale attraverso la molteplicità dei fori che lo rodono e lo trapassano, sempre in presa diretta su di esso, sempre in atto di disporre ovunque le cariche molecolari che faranno saltare quel che deve saltare, cadere quel che deve cadere, assicurando in ogni punto la conversione della schizofrenia come processo in forza effettivamente rivoluzionaria. Cos'è infatti lo schizo, se non prima di tutto colui che non può sopportare “tutto questo”, il danaro, la borsa, le forze di morte, diceva Nizinskij, valori, morali, patrie, religioni e certezze private? Tra lo schizo e il rivoluzionario c'è esattamente la differenza che passa tra colui che fugge e colui che sa far fuggire ciò ch'egli fugge, spaccando un tubo immondo, facendo passare un diluvio, liberando un flusso, incrociando una schiza. Lo schizo non è rivoluzionario, ma il processo schizofrenico (di cui lo schizo non è che l'interruzione, o la continuazione nel vuoto) è il potenziale della rivoluzione».

⁴⁴⁹ Cf. Capodaglio 2004/2005, 163: «non arrendersi alla bomba vuol dire per Aspri non cedere al capitalismo diventato mondo, però anche ribellarsi da solo a ogni lavoro e relazione matrimoniale e sociale, ad ogni collettività, non cercando un ordine alternativo bensì sregolandosi sperimentalmente, sondando una ragione utopica, affidandosi al caos sociale»; e Toracca 2014, 394: «Aspri si affida all'intelligenza del proprio corpo come atto estremo di resistenza e di reazione alla confusione in cui versa».

⁴⁵⁰ Un finale che presenta inediti punti di tangenza con il coevo scritto sull'eredità del 'discorso anarchico' di Fortini, *Le ultime parole davanti alla corte* (1974), pubblicato in *Questioni di frontiera* (1977, 33): «il discorso

Alla luce di quanto fino a qui delineato, dunque, sembrerebbe lecito ipotizzare che l'autore, volendo evitare l'esito riduttivo di un finale univocamente tragico (cf. Volponi 2002a, 1005: «come è semplice la tragedia con un fresca laurea in medicina»)⁴⁵¹, abbia deliberatamente predisposto un tipo di conclusione che, in quanto beffarda e sospesa (il diario come testamento non compilato), spinga il fruitore – studiatamente posto davanti a un' indefinita gamma d'interpretazioni potenziali – ad aggiungere di suo pugno un epilogo plausibile per il romanzo o, meglio ancora, a scrivere – secondo i parametri interpretativi di un'opera aperta (o in espansione) – una 'morale' consona alla vicenda narrata. È al lettore, infatti, che viene consegnato l'enigma insoluto delle pagine bianche del *Cuaderno di Joaquín Murieta* e, assieme ad esso, la necessità di decifrare quel peculiare ed ambiguo «fluido che hanno i libri chiusi e che contengono una verità» (Volponi 2002a, 1007). Il diario intonso, come eredità-non-assegnata del protagonista, contribuisce così a generare – in termini anche narratologici – un 'campo di possibilità' conclusive di grande vastità ed estensione, il quale – in maniera del resto consona all'impostazione tipicamente 'aperta' che contraddistingue *in toto* la struttura della narrazione⁴⁵² – finisce per attribuire al singolo fruitore la facoltà di ricostruire un proprio ordine del racconto e una conclusione ad esso idonea. Anche nel caso di *Corporale*, come del resto già in altri testi cardine della coeva stagione neo-avanguardistica, «l'autore offre insomma al lettore un'opera da finire» (Eco 2000, 58) e, con essa, l'implicito suggerimento secondo il quale, qualora sia data una via d'uscita dalla crisi collettiva incarnata dal protagonista, essa deve passare di necessità attraverso una presa di coscienza prima di tutto individuale del suo significato.

anarchico tende ad essere un monologo e un esempio. È una finzione di comunicazione, aggredisce, contrappone rigidamente due codici. Fra i tempi verbali, domina il presente. Il futuro – di vendetta o trionfo – è vissuto come qualcosa di separato, *come l'ambito di una resurrezione, non di una continuità*. In termini analitici, la rivolta invocando inconsciamente la pena, si capisce che l'orazione dell'eroe sia un atto di suicidio. Siccome quel che conta è l'esempio e l'affrontamento della morte (magicamente essa getta sventura sui nemici che l'hanno provocata), il discorso si fonderà sulla paratassi, lascerà che spazi vuoti [vedi fine di *Corporale*] e freddi circolino fra una frase e l'altra».

⁴⁵¹ A proposito di questa conclusione, si legga quanto Volponi (2002a, 1005) fa dire ad Aspri poco prima della sua sparizione: «perché si possa parlare di tragedia occorreranno tre o quattro generazioni come la mia. Oggi c'è solo inettitudine; anche il potere è così diviso da diventare personale, del tutto inutile. Non ci sarà nessuna fine del mondo. Non c'è più il teatro sufficiente e nemmeno gli attori. Non c'è la grandiosità necessaria, nemmeno in termini religiosi».

⁴⁵² Il concetto di 'apertura' sopramenzionato si riferisce a quello che Eco (2000, 33) teorizza – nei termini non di «un messaggio conchiuso e definito», né di «una forma organizzata univocamente», ma di «una possibilità di varie organizzazioni affidate all'iniziativa dell'interprete» – come caratteristico di opere che non si presentano «come finite» e tali da chiedere «di essere rivissute e comprese in una direzione strutturale data», bensì «come opere "aperte", che vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente».

Ebbene, anche in questo romanzo – del resto interamente concentrato sull’orizzonte psico-somatico del suo protagonista e sulla crisi storica che, suo malgrado, esso si trova costretto a rappresentare (cf. Gaudio 2008, 54: «il grumo di contraddizioni viscerali ed esistenziali di Gerolamo Aspri») – è presente un riferimento di notevole importanza alla già menzionata ‘*paideia* greca’ del giovane Volponi (vd. il coevo *La Grecia: una misura interiore*). Quest’ultima, infatti, ricompare nella prima sezione del romanzo sotto forma di un esasperato ricordo del protagonista (cf. Volponi 2002a, 427s.: «quando fui promosso molto bene in V ginnasio»):

«abbracciavo le valigie, pensavo che ero stato bravo all’esame di greco, infilzando più di cinquanta verbi senza uno sbaglio: quelli veri dei greci che volevano dire guardare, portare, costruire, navigare, amare, risplendere, soffocare, cogliere, bruciare, allevare, combattere con l’asta, tirare, insegnare, imparare, fare testamento, cantare, governare, portare la coppa, libare, essere generosi, generare, fare rosso con la porpora, morire, filosofare, spargere fiori, innalzare, ferire, uccidere, perire. Così calmavo il mio odio, che non voleva essere calmato» (Volponi 2002a, 428).

La citazione è presa dalle pagine iniziali di *Corporale*, più precisamente da un passaggio in cui Gerolamo Aspri rievoca il proprio apprendistato liceale e, con esso, la funzione ‘sedativa’ che aveva avuto per lui, giovane irrequieto e refrattario, l’apprendimento mnemonico della grammatica greca. Ritorna dunque, anche in questa sua martellante enumerazione di vocaboli greci in traduzione quella peculiare impostazione pedagogica – che attribuiva allo studio delle lingue antiche il valore di un «esercizio di condotta morale» e di strumento di controllo «dell’inquietudine adolescenziale» – a cui si faceva riferimento, con le parole di Bruni (2005, 78), nel capitolo dedicato all’esperienza liceale di Volponi ai tempi del regime fascista⁴⁵³. Come già ricordato nella suddetta sede, a differenza di Gerolamo che placava la propria angoscia con lo studio grammaticale, il giovane Volponi (1995b, 154) aveva sempre preferito «fuggire invece che andare a scuola [...], andare a giocare, andare ad esplorare le campagne, i posti del lavoro, piuttosto che mettersi seriamente ad imparar bene i vocaboli greci». Tuttavia, al di là di questo suo originario rifiuto per l’apprendimento di tipo nozionistico, anche l’autore urbinato aveva finito per attribuire alla lettura scolastica degli autori greci una funzione magistrale e

⁴⁵³ A poche pagine di distanza dal suddetto ricordo del liceo, compare anche, in forma di rapida allusione, la tipica predilezione per la poesia greca dell’autore (Volponi 2002a, 431): «quando il sole era già sulla barca, venne a trovarmi Overath che teneva in mano il blocco degli appunti. – È meraviglioso, – disse, – nessuno può fare un viaggio come questo. Nessuna poesia può essere più bella – Disse una poesia in greco, che pronunciava in modo diverso dal mio».

persino salvifica all'interno del suo tortuoso *iter* liceale, come si evince in ultima istanza da uno dei suoi scritti postumi, *Le ragioni della scrittura*:

«nel clima del fascismo – non voglio fare per carità della propaganda, anche se il fascismo ormai sappiamo storicamente, se abbiamo voglia di saperlo e di leggere con chiarezza, sappiamo che cos'è – ma nel clima del fascismo, per me che non avevo a casa chi mi istruiva, che mi parlava, e non potevo nemmeno incontrarlo per le strade, perché il mondo era intimidito, incontrare i lirici greci e trovare dei poeti che parlavano direttamente, semplicemente, con grandi immagini poetiche, ma con una precisione addirittura materiale, della guerra, della morte, dell'amore, del vino, del sesso, dei colori di un'isola, di un paesaggio o di una ragazza era una grandiosa scoperta, era una grande iniezione di verità» (Volponi, 1995b, 153).

Un secondo, diverso riferimento all'«educazione greca» dell'autore si presenta invece nel cap. 14 di *Sipario ducale*, il romanzo che, incominciato soltanto nell'estate del 1973 (cf. Zinato 2002e, 711: «quell'anno infatti Volponi ricerca dati su Guidobaldo della Rovere e sulla nobile famiglia urbinata dei Semproni per un lavoro “intorno a Oddino”»), Volponi riuscì a pubblicare con eccezionale tempismo già nel 1975: l'anno successivo all'uscita di *Corporale*⁴⁵⁴. Si tratta, in questo caso, di un'opera dall'impianto più tradizionale rispetto all'eccentricità di quella precedente⁴⁵⁵, di un racconto, cioè, interamente basato su due nuclei narrativi, paralleli e in reciproca opposizione tra loro. Da una parte, infatti, viene narrata la vicenda di una coppia di anarchici attempati, il professore utopista-libertario Gaspare Subissoni e la sua sagace e coltissima compagna, di origini catalane, Vivés Guardajal, entrambi reduci da una travagliata stagione di militanza (guerra civile spagnola) e finiti a trascorrere un'isolata e periferica vecchiaia in terra marchigiana (cf. Volponi 2002b, 97: «sta' tranquilla, noi siamo in Urbino; la storia non ci tocca, nemmeno quella d'Italia»). Dall'altro lato del racconto, invece, viene riportata la parabola antitetica del

⁴⁵⁴ Cf. Volponi 1995b, 160s.: «è uno dei pochi romanzi che trattano la storia di questo paese, in contemporanea con un grande fatto come era quello delle bombe di Piazza Fontana a Milano, l'inizio del terrorismo, e l'Italia di provincia che guardava attraverso la televisione questi fatti e che si interrogava: da dove vengono, che cosa sono, che cosa producono, come possiamo contenerli, come ci comportiamo noi, come possiamo evitarli, che cosa comprendiamo di queste ombre minacciose che calano sul paese? Ho scritto questo romanzo nel '74 e l'ho pubblicato nel '75 quando ancora tanti drammi erano aperti e considero questo un romanzo importante per capire anche l'Italia di quegli anni, la storia di questo paese e l'ansia di alcuni di partecipare; e come invece si stessero tramando degli oscuri, minacciosi sipari, per avvolgere l'Italia e distrarla da se stessa e dalle proprie realtà».

⁴⁵⁵ Cf. Gaudio 2008, 54: «benché *Il sipario ducale* sia un romanzo in cui viene rispettata l'organizzazione spaziale e temporale della quotidianità e sia frutto di un certo ridimensionamento strutturale, dettato da esigenze di maggiore leggibilità, è facile riscontrare al suo interno la consueta affabulazione maniacale costruita intorno alle esitazioni e ai dubbi dei personaggi che popolano la proairesi».

conte urbinato Oddino Oddi-Semproni, «bambino-gigante»⁴⁵⁶, cresciuto nel vizio dispotico e in un isolamento sociale che lo ha portato – come il dottor Astolfo nelle *Mosche del capitale*⁴⁵⁷ – a trascorrere tutta la sua «vita oziosa» nel secolare palazzotto di famiglia, «illuminato dalla luce azzurrina del televisore, tra *Carosello* e *Il tempo dello spirito*», e nella gelosa compagnia di due «isteriche zie» (Zinato 2002e, 719)⁴⁵⁸. Ambientato all'indomani dell'esplosione della bomba di piazza Fontana (12.12.1969)⁴⁵⁹ e innervato da una profonda carica contestatrice – espressa da Vivés nella sua visione per così dire 'morantiana' della Storia⁴⁶⁰, e da Gaspare in un diniego radicale del Risorgimento (secondo

⁴⁵⁶ Su una possibile interpretazione allegorica della figura del nobile urbinato, si veda quanto scritto da Tricomi (2004, 179): «il principio sul quale Oddino crede di poter fondare il proprio diritto ad un potere in realtà soltanto presunto è allora lo stesso sul quale il neocapitalismo e la cultura postmoderna che esso esprime possono fondare, secondo Eagleton, la propria visione della storia come “una galassia di congiunture momentanee, un grappolo di eterni presenti, cioè qualcosa che difficilmente può chiamarsi storia. Come il conte considera il mondo uno scatolone nel quale frammenti di realtà, ossia fotografie, risultano casualmente accostati, così la civiltà postmoderna vede nella storia “qualcosa di perpetuamente mutevole, di felicemente molteplice e indeterminato, un insieme di congiunture o discontinuità che soltanto una violenza teorica può ridurre all'unità di una singola narrazione”».

⁴⁵⁷ Cf. Volponi, *Le mosche del capitale* 191: «Astolfo era un gran duca, un principe, un nobile che si sentiva confortato soltanto dal suo doppio, dalla sua immagine riflessa... in una finestra, nel vetro di una porta o nel lucido di qualche metallo...».

⁴⁵⁸ Interessante è notare come, in una digressione dedicata alla stirpe del conte Oddino (Volponi 2002b, 130), il narratore – come già Gerolamo Aspri nel sopracitato passo di *Corporale* (2002a, 427s.) – si esibisca in una straripante enumerazione di lessemi, questa volta, latini: «il Bronzino aveva qualità e tendenza d'intendersi di tali arnesi tanto che su quello di Oddo 1535 dipinse un H per segnare forse Huh! interiezione latina di meraviglia; e a quei tempi come si sa gli uomini colti e i finocchi usavano ancora il latino; o anche per dire Homo, sic et simpliciter; oppure Honos, Honoris, dio dell'onore; oppure Hinc: da qui, da questo punto, d'ora in poi; oppure Hirundo, rondine; oppure Historicus, Honorabilis; Hirtus; oppure Hippomanes, escrescenza carnosa, Hiperbole, esagerazione; oppure Hisco, che vuol dire aprire bocca, soprattutto per cantare re e gesta di comandanti; oppure Hiulco: aprire, fendere, spaccare; o anche Hilario: rendere lieto, rallegrare; oppure Hio (intransitivo e transitivo) aprire, aprirsi, fendere, fendersi, stare a bocca aperta, desiderare ardentemente; oppure Hercules, Herculeus; o anche Hic, Haec, Hoc: questi, questo, questa, questa cosa; o più chiaramente Hasta, asta, pertica, bastone; o, con speranza, Habeo; o, con determinazione, Haereo, intransitivo della 2°, stare attaccato, essere fisso, aderire, pendere, esitare, rimanere, dimorare, stare; oppure anche Horreo, intransitivo e transitivo della 2a, essere irto, rizzarsi, arricciarsi; o anche Hospes, colui che riceve o è ricevuto. O Hymenaeos, canto nuziale, nozze».

⁴⁵⁹ Secondo Zinato (2004/2005, 251s.), *Sipario ducale* ha il pregio di essere tra i primi romanzi a tematizzare «in forme di *storiografia immaginativa*, la precarietà e i guasti dell'identità nazionale, la *controstoria*, illuminista e libertaria, “del povero innocente gruppo intellettuale del risorgimento”, da Cattaneo a Pisacane allo stesso Leopardi, e infine il ruolo dirompente dei media audiovisivi e della strategia terroristica nell'inconscio politico italiano». Nel caso della tematizzazione del *medium* televisivo, è interessante notare come Volponi (2002b, 36) – per bocca del suo protagonista Subissoni – faccia ricorso all'immaginario mitologico greco, definendo lo schermo della TV di Oddino: «occhio-mente di Ciclope aperto sul tempo e sulla vita». Sul valore della televisione nel quadro complessivo del romanzo, si legga Fioretti 2015, 223-236.

⁴⁶⁰ Citazione presa da Volponi 2002b, 96s.: «la storia è piatta, almeno da cento anni dopo la morte di Cristo. Non muta nulla: solo qualche buco è stato fatto qua e là. La storia non c'è: tutto è uguale sotto la devozione. Chi comanda e chi muore». Come ha giustamente notato Zinato (2001b, 50), queste parole, riprese dall'ultimo discorso di Vivés, paiono «istituire un dialogo a distanza con le brevi didascalie novecentesche morantiane e con gli stilemi della strage, del macello dello “scandalo” della *Storia*». Cf. Morante 1974, 7: «1906-1913 Non troppe novità, nel gran mondo. Come già tutti i secoli e millenni che l'hanno preceduto sulla terra, anche il nuovo secolo si regola sul noto principio immobile della dinamica storica: *agli uni il potere, e agli altri la servitù*».

una matrice leopardiano-gramsciana⁴⁶¹ affine a quella del Fortini del «Politecnico»⁴⁶² – il romanzo si conclude, dopo aver incrociato, sovrapposto e sconvolto le vicende dei due «nuclei antagonisti» (Zinato 2001b, 47), con l’emblematica decisione di Subisconi di recarsi finalmente a Milano – in compagnia della giovane Dirce (prostituta strappata dal controllo di Oddino)⁴⁶³ – per rompere l’isolamento ducale («dobbiamo andare a Milano, a Milano... se no c’imprigioniamo qui dentro per sempre, fino alla rovina, fino a odiarci») e reinserirsi attivamente nel cuore pulsante della ‘grande storia’ nazionale («sì, a Milano. Lavoreremo insieme e vedremo la verità di questo mondo in faccia, e ci batteremo. Tu potrai andare in una fabbrica, io in una scuola o in un... giornale, o in un sindacato»)⁴⁶⁴.

Ebbene, circa a metà della narrazione parallela, in séguito alla morte della sua amata Vivés, il protagonista Subisconi – alla disperata ricerca di un forno crematorio (assente in Urbino) dove praticare il funerale laico della compagna (Volponi 2002b, 168: «Vivés deve essere cremata. È la sua volontà, e anche la mia») – si lancia in un’appassionata e commossa orazione, profondamente debitrice, in termini di *pathos* eroico, del più volte

⁴⁶¹ In una delle sue numerose orazioni anti-risorgimentali, il protagonista chiama all’appello anche le *auctoritates* dei filosofi greci, Platone e Aristotele, per dimostrare l’infondatezza del processo storico di unificazione nazionale: «perché non possiamo riunirci e proclamare che Urbino e la sua terra starebbero meglio per conto loro? Dovremmo solo rompere la soggezione a un principio che è stato imposto come un sacramento; smascherare la menzogna che lo sostiene. Atene, Sparta, Roma, Albalonga erano libere città. Socrate, Aristotile hanno mai pensato all’unità delle nazioni? La misura è la città. Contro questa, pitturata e descritta da secoli di civiltà contadine, un piccolo ignorante con qualche imbottitura francese ha voluto una colonia per il suo re: nemmeno un regno, una colonia. Urbino, Roma, Venezia, Napoli, Firenze, colonie di Torino, anzi del conte di Savoia. L’unità popolare? Mai e poi mai. Solo negli eserciti, nei penitenziari, nelle stive appestate, nei tribunali. Unità nella produzione, nei commerci, nella cultura? Mai e poi mai. Ah! se i comunisti lottassero città per città! Se smettessero il mito della grande piattaforma produttiva! Se si battessero direttamente prima che contro la proprietà contro il simulacro dell’unità politica: lì, nelle sue pieghe si nasconde il virus del potere monopolistico» (Volponi 2002b, 248). Sulla derivazione leopardiano-gramsciana della visione che Volponi ha del Risorgimento, si legga anche *I margini della crisi* in *Scritti dal margine* 43-47.

⁴⁶² In particolare si legga *La leggenda di Recanati* – uscito in «Il Politecnico» II/34-35, del settembre/dicembre 1946 – a proposito del quale ha scritto Balicco (2006, 57): «contro questo progetto di costruzione nazionale, Leopardi e Pisacane costituiscono il cuore di un’altra linea dell’Ottocento italiano, minoritaria e per ora interdetta; di una tradizione cioè, che nel protagonismo delle masse popolari ha visto la possibilità di una trasformazione radicale della società, attraverso un programma illuminista di democratizzazione del sapere, reso senso comune, per il primo; attraverso l’ipotesi marxiana di una rivoluzione sociale, per il secondo. Entrambi radicalmente ostili ad una modernizzazione imposta dall’alto – ed è questa, del resto, la vera continuità che lega il progetto risorgimentale alla modernizzazione repressiva del dominio fascista».

⁴⁶³ Memoria forse della Δόρκας (‘Dorcade’) luciana, schiava protagonista del nono dei *Dialoghi delle cortigiane* dell’autore di Samosata.

⁴⁶⁴ Entrambe le citazioni sono prese dal ventiquattresimo ed ultimo capitolo di *Sipario ducale* (Volponi 2002b, 268). Al contrario, nell’orizzonte mentale – anti-unitario e conservatore – dell’antagonista Oddino e del suo clan familiare (le sorelle Marzia e Clelia), la dimensione nazionale coincide ancora, paradossalmente, con i confini dello Stato Pontificio: «– perché sono italiani a Milano? Comincio a domandarmelo, – disse Marzia. – Tutti italiani davvero a Milano? A Torino e anche a Palermo e a Napoli? Mi pare che l’Italia sia rimasta tra Firenze e Roma. Avete visto qualche giorno fa? A Redipuglia non c’era nessuno, a pregare per quei poveri eroi. – L’Italia è solo bella da vedere, – disse – Clelia – Nessuno che pensi per lei. Anche questo Papa è troppo triste... e si lamenta sempre» (Volponi 2002b, 36).

menzionato ‘apprendistato omerico’ dell’autore (*La Grecia: una misura interiore* 7: «Omero dispone i primi ordini e i primi insegnamenti»)⁴⁶⁵. Infatti, davanti alle rimostranze dell’incaricato comunale, che in prossimità dell’ingresso del camposanto faceva notare al professore la mancanza di un apposito crematorio in città e la conseguente illegalità del rogo che egli voleva celebrare per la sua donna, Gaspare Subisconi, esaltato dalla collera e dall’indignazione, pronuncia il seguente discorso:

«–Basta, – gridò ancora più forte, – non c’è legge. Sono fuori legge, io, da molti anni. Anche Vivés, lei... – e indicò il carro, – e non è nemmeno italiana. E io ho voluto che non lo diventasse mai... Provvederò da solo. Chiamate qualche studente. Faremo insieme un rogo adatto, l’abbiamo imparato da Omero. E voi starete a vedere, se vorrete... perché non avete imparato nulla» (Volponi 2002b, 168s.).

Parole, dunque, piene di fervore, che nel loro orgoglioso riferimento omerico richiamano alla mente i roghi epici dei funerali degli eroi⁴⁶⁶ – quelli di Patroclo (XXIII 1-254) e di Ettore (XXIV 778-804) alla fine dell’*Iliade*⁴⁶⁷ – e proiettano la dolorosa morte di Vivés nella dimensione mitica e sovratemporale dell’*exemplum* («io ho avuto un esempio, un grande esempio»)⁴⁶⁸. Sarà, infatti, proprio in séguito a questa trasfigurazione simbolica

⁴⁶⁵ La funzione magistrale, attribuita – sulla scorta del pensiero di Leopardi (ad es. *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte* e *Paralipomeni della Batracomiomachia*) – da Subisconi alla letteratura greca, torna anche nel capitolo sedicesimo di *Sipario ducale* (2002b, 187): «non sono costoro tutti, che ci governano, anche con razioni di bombe, rivolti con la schiena contro la storia e contro di noi singoli e popoli, i componenti dell’Accademia dei Sillografi? Questo non è il secolo della virtù, della virtù predicata e leccata; ma della verità. Sempre per dirla con il conte Giacomo. Lui sì che stava a sentire che cosa si dicono la terra e la luna, e che aveva capito la lezione di Teofrasto sui sudori degli uomini, e di quel che va lasciato cantare ai bambocci e di come le ranocchie vadano intorno con la medaglia o corona sulla testa. Da lì doveva nascere la seconda natura, quella più larga e generale dell’Italia! Altro che vecchia unità».

⁴⁶⁶ Cf. Volponi 2002b, 167: «Subisconi tornò di sopra e domandò a tutti cos’è che volessero prendere di quella eroina: i libri, gli indumenti... che tutto andasse ancora in battaglia». Alla luce delle considerazioni appena proposte – inerenti al rapporto Omero-Volponi – non è da trascurare il valore simbolico della divisione del romanzo in ventiquattro unità narrative, tante quante i canti in cui sono suddivisi i due poemi omerici.

⁴⁶⁷ Il passo rievoca anche le parole di Agamennone ad Ideo, prima dell’accensione dei roghi per i rispettivi caduti in battaglia (*Il. VII* 351-432), quando menziona il diritto dei morti al ‘conforto del fuoco’ (vv. 409s. οὐ γάρ τις φειδῶ νεκύων κατατεθνηότων / γίγνεται, ἐπεὶ κε θάνωσι, πρὸς μελισσέμεν ὄκα).

⁴⁶⁸ Interessante, a conferma di quanto ipotizzato, è l’interpretazione allegorica data da Zinato (2001b, 52) a proposito della morte di Vivés: «tale modalità luminosa di raffigurazione, che ricomponi i corpi in un velo di pietà e li esalta nella loro evidenza plastica, è la manifestazione di un misticismo materiale che riutilizza la presenza creaturale come figura della Speranza»; e, ancora: «esiste una solidarietà, un’omologia fra l’utopia espressa sul piano dei significati [...], e l’utopia espressa sul piano dei significanti, dove il lessico della luce e dei colori e le segrete catene metaforiche del testo, si prestano a collegare con trame sottili la morte di Vivés alla morte-resurrezione di un speranza collettiva». La presente esegesi può essere inoltre accostata a quanto scritto da Marcuse (1968, 115) a proposito del valore dialettico rivestito dal rapporto fra memoria e speranza: «ricordare il passato può dare origine ad intuizioni pericolose, e la società stabilita sembra temere i contenuti sovversivi della memoria. Ricordare è un modo di dissociarsi dai fatti come sono, un modo di “mediazione” che spezza per brevi momenti il potere onnipotente dei fatti dati. La memoria richiama il terrore e la speranza dei tempi passati. Entrambi tornano in vita, ma nella realtà il primo ricorre in forme sempre nuove mentre la seconda rimane speranza. E negli eventi

del ruolo rivestito dalla sua compagna, che Gaspare – ancora scosso e confuso dall’esperienza della perdita – riuscirà, poco per volta, a trovare la forza per riconsiderare, in chiave appunto eroica, i gesti e le parole pronunciate da lei negli ultimi giorni («è l’ultima volta che ci capita: dobbiamo fare qualcosa o far finta che non sia successo? Tu sai, vero, che tra poco moriremo? A cosa è servita la nostra vita, la nostra battaglia? Dobbiamo farne l’ultimo pezzo»)⁴⁶⁹, e per inverare la promessa che lui stesso le aveva allora rivolto («e posso dirti che non ho mai smesso di lottare [...]. Al momento giusto saprò anch’io buttarmi dalla finestra»). Finché Vivés era rimasta in vita, infatti, la disillusione e il pessimismo (Volponi 2002b, 115 «isolamento come crisma di superiorità») avevano impedito a Gaspare di rendersi realmente conto di come, nonostante l’avanzare della malattia e il deprimente esilio urbinato, l’ex combattente catalana aveva continuato ad incarnare – grazie alle armi di cui poteva ancora disporre (lo studio, l’insegnamento privato, e la traduzione) – un impareggiabile modello di resistenza e disobbedienza civile. Sarà solo alla luce della sua prematura scomparsa (cf. Volponi 2002b, 147: «Subissoni capi che tutto stava sotto la rivelazione della malattia di Vivés»), infatti, che il professore riuscirà concretamente a prendere coscienza dell’altissimo valore morale dell’operato della consorte⁴⁷⁰, e a decidere così di vivificarne l’eredità, diventando lui stesso il diretto continuatore della sua nonviolenta azione di rivolta. Un ridestato e generoso desiderio di agire spingerà dunque Gaspare Subissoni nella direzione indicata dal ‘sacrificio’ di Vivés, ovvero verso il recupero di quell’antico «formato eroico»⁴⁷¹ che, perduto nel periodo successivo al fallimento della guerra spagnola, aveva tuttavia sorretto – con lo slancio

personali che ricompaiono nella memoria dell’individuo si affermano le paure e le aspirazioni dell’umanità – l’universale nel particolare. Quel che la memoria conserva è storia. È questa che soccombe al potere totalitario dell’universo del comportamentismo». Circa il medesimo tema, si legga infine anche la recensione di Spinella 2008, 185-189.

⁴⁶⁹ Cf. Volponi 2002b, 97s. L’«ultimo pezzo» nel disegno finale di Vivés consisteva nel recarsi a Milano, per indagare e fare luce sull’attentato di Piazza Fontana e sui suoi rapporti politici da esso adombrati: cf. Volponi 2002b, 72 («purtroppo non avremo sempre fonti attendibili: bisognerebbe andare sul posto e parlare con tanti: sappiamo bene come esagerano e come inventano i giornali. Non è da escludere che io debba fare presto un viaggio a Milano. Non ti dispiacerà troppo? Tu sai che dobbiamo stare di fronte alle ombre che passano: giudicarle e non cadervi dentro») e 137 («quando andrò a Milano vorrei che tu venissi con me. Mi aiuteresti in tanti modi. Alcune cose le hai capite sempre meglio tu di me. Ci verrai a Milano con me?»).

⁴⁷⁰ Cf. Volponi 2002b, 257: «la simpatia per Dirce gli ravvivò subito, con la stretta di un errore, l’immagine di Vivés, che pure non abbandonava mai. Però avrebbe dovuto tirarla su da quella distesa d’implicito, di polvere sublime, con la quale aveva coperto tutte le proprie possibilità: ecco perché aveva sempre sentito Vivés vicina come una fortuna impossibile e con una presenza che lo intimidiva più che appagarlo; perché non era mai riuscito a realizzare con lei una condizione e anche una interazione paritaria, e come non aveva capito la rinuncia che lei subiva per vivere con lui, ... quale grande prova di pietà, oltre che di amore!»).

dirompente dell'eroe omerico – gli anni più floridi della sua militanza politica. Grazie al recupero *in extremis* di questo slancio giovanile, il romanzo si concluderà quindi, come osservato in precedenza, con la decisiva risoluzione del protagonista di rompere definitivamente il proprio esilio provinciale (Urbino) e di tornare per un'ultima volta nell'agone (Milano)⁴⁷².

Tornando all'analisi del rapporto fra i romanzi di Volponi e la letteratura greca, si tralasceranno, per il momento, sia la stesura nel 1976 della prosa *La Grecia: una misura interiore* (che sarà oggetto di una trattazione successiva), sia la pubblicazione, nel 1978⁴⁷³, del fantascientifico racconto *Il pianeta irritabile*,⁴⁷⁴ il quale, alla luce di quanto asserito fino a questo punto, può essere opportunamente definito come un originale esempio di narrazione post-atomica⁴⁷⁵, o di scrittura del 'dopo-disastro' e del 'dopo-umano'⁴⁷⁶. In questa seconda opera, infatti, l'immaginario mitologico greco si presenta unicamente nella persistente analogia nano-Prometeo, che accompagna a più riprese la rappresentazione di uno dei protagonisti (Mamerte), e nella metafora edipica dei denti della scimmia Epistola

⁴⁷¹ Il riferimento al «formato eroico» è preso dallo scritto volponiano *La Grecia: una misura interiore* 16, nel quale l'autore scrive a proposito dell'epica omerica e delle sue vestigia archeologiche: «li potete prendere la misura giusta del mondo di Omero nel formato eroico, dello slancio di una “storia” che dava inizio al mondo».

⁴⁷² Sul finale del romanzo vedi anche Gramigna 2001, 224: «la morte di Vivés [...] traumatizza all'estremo Subissoni, che tuttavia trova uno scampo, una ragione di continuare (o un transfert, psicanaliticamente?) nell'assumersi la protezione di Dirce, dolce e inflessibile bimba-puttana campagnola, che Oddino voleva fagocitare nel suo “teatrino” nobiliare». A tal proposito si vedano le parole con cui il frate interpreta la vicenda sentimentale di Subissoni («quel che ha salvato lei e questa donna non è l'orgoglio, ma l'amore»), e quelle di Subissoni stesso circa il medesimo argomento («ho trovato dei compagni, – disse, – adesso che sono alla fine. È tutto merito tuo [di Vivés], che hai sempre continuato a insegnare. Adesso questi sanno che cosa debbono fare») in Volponi (2002b, 170s.).

⁴⁷³ Cf. Zinato 2002a, LXXIV: «alla fine del 1978, [Volponi] è fra i fondatori della rivista “Alfabeta” (1979-1988) con Nanni Balestrini, Maria Corti, Gino di Maggio, Umberto Eco, Francesco Leonetti, Antonio Porta, Pier Aldo Rovatti, Gianni Sassi e Mario Spinella».

⁴⁷⁴ Tra gli autografi delle note preparatorie per la stesura del racconto emerge un riferimento esplicito – accanto a Reblais e al Leopardi delle *Operette morali* – al lirico greco Anacreonte (in Zinato 2002f, 730: «Anacreonte diventare tutto per l'amata: specchio, unguento, veste») come possibile paradigma e fonte d'ispirazione per il tema della trasformazione fisica dettata dalle ragioni dell'*eros*.

⁴⁷⁵ Su questa tematica, Volponi tornerà a riflettere – in termini storico-critici – anche nel suo intervento parlamentare *Discussione sul Piano energetico nazionale* (Senato 17.12.1985, ora in *Parlamenti* pos. 2492): «si dimentica, però, che il nucleare è già presente nella nostra società, nella nostra storia, nella nostra cultura, nelle nostre produzioni, nei nostri consumi. L'economia capitalistica è oggi dominata dalla logica della bomba e la logica della bomba è quella del nucleare bellico».

⁴⁷⁶ La ricerca di una compiuta dimensione post-umana caratterizza la *quête* del nano, il quale nel corso dell'avventurosa narrazione prende sempre maggiore coscienza della propria 'nuova' condizione di animale mutante ed ex-uomo: cf. Volponi 2002b, 327 «e così vide cadere una delle ultime differenze tra sé e quegli altri animali», 341 «che in fondo perché l'avevano preso e accettato per animale», 412 «sono più animale di voi – disse con orgoglio Zuppa a Roboamo [...] – Va bene, va bene... Guarda solo di non volerlo essere in modo diverso dal nostro», 413 «entrava come un'ape, sempre per comportarsi propriamente da animale», 427 «il nano si senti riempire di orgoglio e per non riconoscerne l'ostinato senso umano che avrebbe potuto traboccarne, andò in fondo alla caverna con il buco contro la parete», e 428 «non basta essere appena diverso, per non diventare uomo; occorre volerlo e anche esercitare questa volontà con molta forza e con un grande giudizio. Altrimenti non ti saresti salvato».

(Volponi 2002b, 436: «più affilati delle forbici di Edipo»), con cui si descrive l'attitudine bellicosa del primate in una delle scene conclusive. Tralasciate, per tanto, le due suddette opere, si può ora procedere ad una rapida analisi tematica del successivo romanzo volponiano, *Il lanciatore di giavellotto*, redatto nel biennio conclusivo degli anni Settanta, e dato infine alle stampe nel 1981. In questo scritto, a differenza dei due precedenti, il patrimonio iconografico greco si concentra, come si vedrà nei paragrafi che seguono, in una estesa ed emblematica raffigurazione, ispirata alla figura di Laocoonte. Ebbene, durante questa nuova fase della sua biografia, che segnerà fra l'altro l'inizio della carriera politica (1980: l'elezione al consiglio comunale di Urbino)⁴⁷⁷, lo scrittore si apre all'avvento del nuovo decennio concentrandosi su un tema storico-allegorico, l'età fascista, che più volte era emerso – in collegamento all'immaginario greco antico – nelle opere precedenti. Anche questa volta, infatti, sarà l'intreccio tra una ricercata ambientazione storica e il *background* esperienziale proprio della sua adolescenza – vissuta come il Titta di Fellini (*Amarcord* 1973)⁴⁷⁸ all'interno della provincia centro-italiana durante il 'ventennio'⁴⁷⁹ – a fornire il quadro entro cui avrà luogo la narrazione.

Il racconto, interamente focalizzato sulla prospettiva ossessionata e maniacale del suo protagonista, narra del «progressivo disfacimento nevrotico» (Santato 1997, 101) del giovane fossombronese Damìn Possanza, primogenito di un'antica famiglia di vasai, eccezionale disegnatore, nonché campione regionale nel lancio del giavellotto. Un giovane il cui equilibrio psichico – al netto delle sopracitate doti di eccellenza – appare costantemente compromesso dal peso di una perdurante infatuazione edipica nei confronti

⁴⁷⁷ Cf. Zinato 2002g, 758s.: «l'autore, dopo gli anni industriali e prima di quelli parlamentari, si trova "disoccupato", in ansiosa sospensione ed esclusione, e moltiplicava i soggiorni a Urbino per partecipare alle sedute del Consiglio comunale, per far visita alla madre e per scrivere [...]. La felice stesura del nuovo romanzo è già pressoché conclusa alla fine del 1980. Nel gennaio 1981 l'autore apporta gli ultimi ritocchi prima di consegnare il testo all'editore».

⁴⁷⁸ La menzione di *Amarcord* tornerà, fra l'altro, in una conversazione fra Saraccini e Donna Fulgenzia, nelle *Mosche del capitale* 285: «ma, dica, di Fellini cosa pensa? Ha visto *Amarcord*? Bruttino, indulgente, già masticato... e anche volgare, con dei tratti proprio molto volgari. Saraccini pensò alle scenate in famiglia, alla fortissima scoreggia del nonno al centro della proprio solitudine, tenero richiamo della propria identità minacciata».

⁴⁷⁹ La citazione è presa da Volponi 2002b, 496. Per un'analisi del *Lanciatore di giavellotto*, vd. Santato 1997; Zinato 2001b, 65-72, 2002g, 757-771 e 2015; Braschi 2004; Luzi 2004; Bello Minciacchi 2004/2005; Di Consoli 2008; Gaudio 2008, 73-81; Raboni 2008. In una nota privata conservata tra le sue carte milanesi, Volponi scrive, a proposito del rapporto fra *fiction* e autobiografia nel *Lanciatore*, la seguente dichiarazione: «certo la mia adolescenza si è svolta negli anni appena a ridosso di quelli qui indagati, e in ambienti molto simili a quelli nei quali si muove il lanciatore di giavellotto. Ma le suggestioni e le esperienze che ne ho derivato sono servite essenzialmente e sempre a dare al romanzo una scena e un clima più possibilmente precisi e vivacemente reattivi, capaci e adatti a tenerlo lontano, dentro il suo vero, e a farlo funzionare automaticamente dentro i propri principi e meccanismi, senza legami né affinità con i percorsi e gli approdi di altri: così la vicenda resta propria e intera, nel romanzo senza

della madre e da un'inconfessata, mortificante ammirazione per la figura – trionfale e dominante – del gerarca locale Traiano Marcacci («sentimento inconfessabile di ammirazione, di emulazione e anche di voglia di essere uguale, di compenetrarsi con quel capo»)⁴⁸⁰. Personaggio che l'autore tratteggia come una caricatura provinciale di Mussolini (Volponi 2002b, 496: «il duce Marcacci teneva l'Italia per le chiome, la incitava, la guidava e la nutriva»), nonché nel ruolo segreto di amante della madre di Damìn⁴⁸¹. È dunque a partire dal suddetto complesso affettivo che la narrazione prende le mosse, per mettere in scena – attraverso i successivi sviluppi della trama – le modalità e le forme entro cui l'orizzonte psichico del protagonista viene, ogni volta più gravemente, messo sotto scacco dalla spinta distruttiva ed incestuosa della sua *libido*. Ovvero dalla spinta frenetica di un impulso desiderante, il quale – risultando frustrato in ogni propria, spontanea, proiezione – finisce di fatto per ritrovarsi in una ciclica e perenne contraddizione con sé stesso. Se, infatti, da un lato esso alimenta nel ragazzo una maniacale propensione a relazionarsi in maniera sensuale ed erotica con il mondo circostante, quest'ultimo inteso come un ubiquo surrogato del corpo materno, dall'altro, all'atto pratico, questo suo ossessivo desiderio – «che non poteva mai consentirgli di sottrarsi alla propria parte e di mettere in scena un'altra donna qualsiasi che non fosse sua madre» (Volponi 2002b, 482) – si rivela sempre più, amaramente, inattuabile (e dunque, per l'effetto della mancanza, ulteriormente alimentato). Sotto l'influsso circolare e iterante di questa dinamica pulsionale si risolve, pertanto, l'intero ed articolato racconto della vita del ragazzo marchigiano, nello spazio relazionale che si estende dai rapporti amicali a quelli familiari, dalla sfera scolastico-creativa alla pratica sportiva. Secondo un *iter* psicologico-narrativo non dissimile – ma dall'esito finale diametralmente opposto – da quello di un'altra celebre figura di pre-adolescente 'edipico' della letteratura italiana di ambientazione primo-novecentesca, ovvero l'*Agostino* di Moravia (1944), il cui desiderio materno – che nel corso del racconto segue tutte quante le medesime tappe conoscitive di quello del

contaminazioni né indulgenze verso storie o compatimenti esterni e soprattutto senza le sfilacciate, le divagazioni, i falsi traguardi del senno o della scienza di poi» (in Zinato 2002g, 763).

⁴⁸⁰ Sulle connotazioni edipiche del romanzo, si vedano le considerazioni già proposte da chi scrive nel capitolo dedicato all'analisi di *Canzonetta con rime e rimorsi*: «come Venere discinta / ... / così Edipo è una stella nel cielo».

⁴⁸¹ Sulla *love story* fra Marcacci e Norma Coramboni, si legga ad es. Volponi 2002b, 476: «sopra ogni figura e associazione, l'amore più grande e ingiustificato restava quello della madre con il capo fascista, con Marcacci, uomo bellissimo e conquistatore, sfegatato di coraggio e persino assassino».

Lanciatore – evolve però, in conclusione di romanzo, in una sorta di accettazione matura della propria condizione irrisolta⁴⁸².

Diverso è dunque il caso di Damìn, per il quale nelle pagine finali del *Lanciatore* (dedicate alla festa rurale di fine trebbiatura) l'esacerbarsi delle sopra-citate contraddizioni esploderà in un delirante *raptus* di gelosia nei confronti della sorella Lavinia – trattata da sempre, anche essa, come un surrogato inerte delle pulsioni materne di Damìn⁴⁸³ – allora 'colpevolmente' impegnata in un ballo di coppia. Un profondo e cieco accesso di rabbia, infatti, porterà il giovane a brandire una roncola contadina e a sfogare – alla stessa 'storica' maniera degli urbinati contro Oddo Antonio (*Cantonate* 17)⁴⁸⁴ – il proprio tormento nella cruenta decapitazione della ragazza. Un gesto disperato e senza possibilità di redenzione, al quale il protagonista farà seguire il proprio immediato ed autopunitivo suicidio, gettandosi furiosamente al di là di un parapetto della via Flaminia. Un salto verso il vuoto che il narratore descrive come l'ultimo, buio, «lancio di sé stesso» (Volponi 2002b, 636). Dunque, è proprio in riferimento a tale lancio – o meglio a quella attitudine letterale e metaforica che immortala la figura di Damìn alla luce del 'gesto tipico' dello scagliare, del gettare, e del perforare⁴⁸⁵ – che fin dall'inizio del romanzo Volponi (2002b, 553), prestando le proprie parole al preside della scuola frequentata dal ragazzo, appella enfaticamente il suo protagonista, denominandolo «o acontistés... così in greco è detto il

⁴⁸² A questo proposito si leggano le riflessioni finali del protagonista, al termine del racconto: «la madre rise e gli accarezzò una guancia. “Ebbene, d'ora in poi ti tratterò come un uomo... va bene così? e ora dormi... è molto tardi”. Ella si chinò e lo baciò. Spense il lume, Agostino la sentì coricarsi nel letto. Come un uomo, non poté fare a meno di pensare prima di addormentarsi. Ma non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse» (Moravia 2017, 169).

⁴⁸³ Cf. Volponi 2002b, 472 e 475: «Damìn rimise a posto il libro con dentro il foglietto e si buttò sulla sorella: la strinse e la baciò ripetutamente per tutto il pomeriggio, davanti al fico, nell'odore dell'orto assolato. L'odore continuava a crescere insieme con il caldo e finì per confondersi con tutta la vastità che intorno e dentro di lui aveva il dolore del peccato materno [...]; chiamava Vitina e la sottoponeva a giuochi crudeli, a spinte e ad abbracci troppo forti: le scompigliava i capelli, il grembiule; le stringeva e le apriva i ginocchi, la soffocava con languore. Vitina non sfuggiva, non si lamentava né reagiva, come se capisse di doversi compenetrare con quel fratello adorato per potere insieme naturalmente reggersi contro l'esterno confuso, contro la vita».

⁴⁸⁴ Cf. Volponi *Cantonate di Urbino* 17: «e lì raggiunto rannicchiato stretto tra lo sdegno e il terrore, con la testa ricciuta tra le ginocchia fuori soltanto l'occhio equino, autoritario e folle e il broncio prepotente, dal primo colpo di roncola contadina. Quell'arnese affilato e pesante da menare tra il folto della macchia per aprire sentieri all'agguato e alla fuga». L'oggetto in questione viene raffigurato da Volponi già a partire dalle *Poesie giovanili* (*Tra i covoni di brace* vv. 8-11: «la falce rotata / hai menato / fra lampi di sangue / caldo»), e dalle *Porte dell'Appennino* (*Il cuore dei fiumi* vv. 149-153: «al Barcone tra letame e gerani / sta l'anonima contadina / di una sera di ballo, / con tre labbra / per il taglio di una falce»).

⁴⁸⁵ Cf. Volponi 2002b, 538: «l'allenatore della squadra regionale gli domandò quale fosse il suo metodo di preparazione. Damìn sorrise senza rispondere. Le sassate, pensò un momento dopo; tutte le sassate che ho tirato contro ogni cosa, fiume, acqua, ponti, fanali, orti, alberi, cani, camion, automobili; le sassate, pensò ancora, e si mise a cercare un sasso nel terriccio della pista misto di rena e di carbone. Le sassate erano state giornate intere, stagioni complete della sua vita».

lanciatore di giavellotto. O *acontistés*, che vuol dire anche lanciatore di dardi, lanciatore di sguardi, lanciatore di desideri,... lanciatore di se stesso»⁴⁸⁶, ovvero – ricorrendo ad un tradizionale soggetto iconografico della statuaria dell'antica Grecia – come un atleta in perenne fermento fisico, divorato dalla sua incontenibile fame di prestazione e completamente assorbito nel proprio sforzo ginnico (Volponi 2002b, 537: «a venti centimetri dalla riga nemica scagliò il giavellotto rovesciando tutto se stesso, fino a traboccare d'amaro»). Già, quindi, da questa prima, altisonante ed ambigua, definizione – «lanciatore di desideri», «lanciatore di se stesso»⁴⁸⁷ – profeticamente inserita nell'undicesimo capitolo, è possibile intuire, in tutta la sua unidirezionale e ricorsiva fissità, la tragica conclusione cui Volponi farà giungere la breve e vertiginosa parabola esistenziale dell'adolescente fossombronese.

Del resto, questa necessità di identificazione, o meglio auto-identificazione, nel corpo straripante e sospeso di una delle più note opere della tradizione statuaria greca (Volponi 2002b, 608: «un'altra eterna, vana figura del dolore»)⁴⁸⁸, ritorna a più riprese anche nel capitolo sedicesimo, quello dedicato cioè alle prime esperienze di Damìn all'interno dell'Istituto Statale d'Arte per l'Illustrazione del Libro di Urbino. È proprio nella solennità di questo luogo, infatti, che la visione di una copia in gesso del celebre gruppo statuario tardo-ellenistico del Laocoonte⁴⁸⁹, ritratto virtuosisticamente al colmo della propria

⁴⁸⁶ Ancora una volta, come nel già citato passo di *Sipario ducale*, il preside menziona, interpretandolo in chiave fascista, l'apprendistato omerico: «l'emulazione di Omero, l'empito classico versati nel latin sangue gentile» (Volponi 2002b, 553). La definizione del rettore torna, in séguito, nei pensieri notturni di Damìn, nel suo desiderio di fuggire «in Grecia, a scavare monumenti, a scoprire le vecchie città, o *acontistés*, grande lanciatore di dardi e di sguardi, ancora più sottili e veloci del fedele giavellotto, o *acontistés*, triste giovane che accontenta se stesso...» (Volponi 2002b, 588). Un'ulteriore ed interessante considerazione auto-esegetica si trova, infine, nella già citata nota al *Lanciatore*, presente nelle carte milanesi dell'autore: «il lancio dell'*acontistés* può essere seguito e misurato, ma non esteso e corretto; tantomeno rifatto. Ma dentro la sua parabola dovrebbe essere possibile reperire e capire qualcosa, anche solo qualche grido e ventata, utile per una introduzione libera e anche molto umile, nel mondo e nei modi della conoscenza dei giovani anche di oggi» (in Zinato 2002g, 763s.).

⁴⁸⁷ Cf. Zinato 2002g, 766: «il giavellotto del titolo sottende il destino del protagonista, il suo voyeurismo ossessivo, il costante ricorso alla masturbazione, la modalità del suo suicidio [...]. Ma rinvia anche, con l'evocazione della lingua greca, a connotazioni arcaiche e tragiche: il tema edipico e incestuoso è, come noto, tra quelli a più ampio spettro antropologico, al quale una lunga tradizione psicanalitica [...] ha connesso alcuni simboli e archetipi astorici, estranei all'evoluzione delle civiltà». Sulle medesime tematiche, si legga anche Gaudio 2008.

⁴⁸⁸ Questo interesse per l'osservazione critica e la descrizione delle statue greche era già ampiamente presente nella *Grecia: una misura interiore* 19: «proseguite invece a leggere l'enigma dei Kouros [*sic*], statue a blocchi, dalle rigide membra, dove il respiro è trattenuto dall'interrogativo ancora incerto, ancora non sciolto fra la fronte, alta e dura come un muro di cinta, e la bocca serrata, sigillata nello spessore carnale [...]. L'unico gesto esterno è il peso, la gravità estrema che irrigidisce le gambe e le pianta nella terra. L'arte è geometria e insieme peso, somma di una presenza nello spazio».

⁴⁸⁹ Cf. Volponi 2002b, 602: «a lui sembrava che il serpente uscisse dalle membra del vecchio disperato». Nella *Grecia: una misura interiore* 19, l'arte ellenistica è definita come «la ripetizione o la deformazione manieristica». In realtà, secondo quanto sostenuto da Settis (1999, 50), il Laocoonte, opera degli scultori rodiesi Atanodoro,

dannazione fisica, innesca nel ragazzo un moto di profondo e sgomento senso di immedesimazione («andava dietro le curve della grande composizione rapidamente con la matita come se quel segno dovesse guidarlo a una scoperta sua»):

«tutto il grande istituto dagli spazi immensi e bianchi, spartiti tra finestroni sul vuoto, era pieno in ogni aula e corridoio di statue di gesso, copie di sculture greche di filosofi, atleti; di dèi e dee dai grandi occhi, di colossali teste barbute o cinte di elmi, di gruppi mitologici dentro i quali i protagonisti erano fissati, presenti l'uno per l'altro, dall'emblema di un male, di una infermità o di una colpa. Tutto l'istituto, aule e statue, aveva la dimensione enorme e bianca, labile tra la polvere, del suo dolore; aveva l'odore uguale a quello del suo inguine, e lo stesso incantamento estenuante, impenetrabile come quello che fasciava spesso il suo corpo. L'unico modo di muoversi dentro quest'ambiente era quello di disegnare» (Volponi 2002b, 603).

Preso, quindi, da una contemplazione che progressivamente investe per intero il suo apparato sensoriale – si procede dall'insistenza sulla visione del colore bianco, all'odore del gesso assimilato a quello dell'inguine, passando per il contatto fisico con il dolore e con il vuoto silenzioso degli «spazi immensi» – Damìn giunge così a riscontrare nelle masse bloccate delle singole sculture «l'emblema di un male, di una infermità o di una colpa», ovvero la proiezione scultorea della propria condizione psichica (Volponi 2002b, 606: «il proprio dolore nuovamente padrone della sua testa»), riverberata, qui, dal paradossale tentativo di dominarla tramite il disegno. Dalla suddetta fase di scoperta e riconoscimento della propria immedesimazione proiettiva⁴⁹⁰, nel corso della sua successiva attività di copiatura grafica, il ragazzo passa poi – complice un'improvvisa impennata della dimensione metaforica del testo – ad un processo di vera e totale identificazione, a grado zero, di se stesso nel corpo di Laocoonte (e per un'inevitabile contiguità spaziale in quello dei due figli): se il petto dell'indovino troiano diventa «il gesso del proprio petto», la composizione statuaria che lo ritrae assume globalmente, per Damìn, la forma della «statua di se stesso, piegata su se stesso»:

Agesandro, e Polidoro, «dovette essere prodotto non a Rodi, ma in una bottega sul suolo italiano», in una datazione compresa fra 40-20 a.C., ovvero al termine di quella che, convenzionalmente, è detta 'età ellenistica' (o all'inizio della cosiddetta 'prima età imperiale'). Per un quadro d'insieme sulle proposte di datazione e sui modelli iconografici del Laocoonte, cf. Liverani 2006, 23-40.

⁴⁹⁰ Un moto di assimilazione al Laocoonte – come «parametro dolorosamente autoironico di una sofferenza esibita mediante l'arte» – aveva toccato anche Cesare Pavese, che scrisse in una lettera dell'agosto 1950, ricordata anche da Settis (1999, 3) nell'*incipit* della sua monografia *Laocoonte. Fama e stile*: «io sono come Laocoonte: mi inghirlando artisticamente con i serpenti e mi faccio ammirare – poi ogni tanto mi accorgo dello stato in cui sono e allora scrollo

«Damin allora poté entrare e si diresse verso l'aula di disegno e il biancore del gruppo di Laocoonte, sforzando il gesso del proprio petto. Le mani lo aiutarono e senza mai smettere disegnò per un'ora: la statua di se stesso, piegata su se stesso, con e senza giavellotto, ferita sul ventre e sul collo, monca di un braccio, incerta sui piedi staccati, rotti, segnata alla caviglia di una gamba e allo stinco dell'altra dalla riga di una frattura» (Volponi 2002b, 608).

La scena è, in questo secondo caso, ambientata durante il giorno delle udienze. Una volta lasciato solo dalla madre, che fino a quel momento aveva preso parte all'incontro con gli insegnanti, Damin ha dunque modo di tornare in classe a disegnare e, in questo suo nuovo atto di copiatura, di esasperare ulteriormente la rappresentazione del dolore che avverte⁴⁹¹. Poco per volta, infatti, le sue libere riproduzioni del gruppo di Laocoonte cominciano a subire i segni («ferita sul ventre e sul collo») e le menomazioni cruente di un corpo martoriato, instabile, sul punto di scomporsi («monca di un braccio, incerta sui piedi staccati, rotti»). L'immagine di partenza, quella spasimante e ancora intatta grazie alla contorsione delle membra, sembra allora cedere il posto ad una raffigurazione devastata e mutila, degna – nell'esibizione della sua effigie sfigurata – di uno dei celebri 'studi per figure' del pittore Francis Bacon⁴⁹², già caro fra l'altro – per le medesime ragioni inerenti alla funzione rivelatoria della dimensione corporale – anche al Pasolini del film *Teorema* (si ricordi la comparsa di catalogo di Bacon nello studio da pittore di Pietro). Il ritratto della macellazione del corpo-statua di Damin diventa così l'estrema ed incontrovertibile testimonianza del suo tormento psico-fisico, il segno parossistico di una sofferenza ormai giunta ad una fase di espansione tanto sviluppata da essere in grado di insidiare persino la compattezza inscindibile del blocco scultorio (Volponi 2002b, 629: «Damin vedeva tutto con i toni esagerati ai quali era costretto dal dolore immenso e vibrante, una grande lama tagliente che entrava a forza dentro il suo vaso»).

Arrivato, dunque, all'apice di questa sua scomposizione articolare, l'*iter* di auto-immedesimazione del ragazzo nelle statue della gipsoteca dell'istituto si volge infine ad

i serpenti, gli tiro la coda, e loro strizzano e mordono. È un gioco che dura da vent'anni». Sulla fortuna novecentesca del gruppo scultorio in questione, si leggano *e.g.* Settis 1996, 3-25 e Forti 2006, 83-97.

⁴⁹¹ Cf. Volponi 2002b, 608: «la soglia dell'istituto segnava bianca un distacco che gli apparve invalicabile; di là, tra le statue e la polvere bianca avrebbe per sempre perduto la madre ed egli stesso si sarebbe tramutato nell'afono gesso di un'altra eterna, vana figura del dolore».

⁴⁹² La disarticolazione 'baconiana' del corpo di Damin si compie in via definitiva nel capitolo ventesimo, quello dell'omicidio della sorella Lavinia (Volponi 2002b, 633s.): «questi [Damin] le indirizzò un gesto brusco e disordinato; di minaccia ma anche di invocazione, con tutte due la braccia disarticolate dalla collera e dalla disperazione» e «sentì che le spalle e le tavole insieme componevano un arco teso, carico di forza [...]. L'arco cresceva di potenza dentro di lui, ormai distinto dalla sua volontà».

un'ultima, antitetica metamorfosi, la quale – innescata dal ricongiungimento con la madre lungo le vie di Urbino – ricompono le membra frantumate del precedente auto-ritratto in una nuova e immaginaria composizione plastica.

«Dentro la luce bianca, sparito quasi tutto lo scenario intorno, lui e sua madre, fermi nell'angolo più stretto della piazza, potevano anche diventare una bianca statua, uno dei gessi dell'istituto: nuovo e fra i più belli. Avevano lo stesso biancore e la stessa fissità e stavano completi nella stessa luce e niente mai, nemmeno rompendoli e dividendoli, avrebbe potuto cambiare la loro forma; mai strapparli da quella composizione» (Volponi 2002b, 611).

Dopo il «gesso del proprio petto», la macerazione degli arti, e le ferite, grazie al ritorno della madre Norma, il giovane Damìn Possanza sente improvvisamente che tutto – dentro e fuori di sé – viene ricompattandosi, come avvolto da una luce fissa e bianca, e che il suo corpo, attratto ancora una volta dal calore adesivo dell'entità materna, si ricongiunge fatalmente con quello della donna, formando così un nuovo e inscindibile gruppo statuario⁴⁹³. Con quest'ultima *ekphrasis* scultoria, Volponi sancisce dunque la definitiva supremazia del complesso edipico del ragazzino e, come sua necessaria conseguenza, la condanna ad una scissione impossibile dal legame materno, o attuabile al costo tragicamente preventivato della disgregazione psico-fisica. Si conclude, così, questo *excursus* dedicato alla presenza dei riferimenti testuali e iconografici alla cultura dell'antica Grecia nei tre romanzi volponiani composti nel corso degli anni Settanta: dalle reminiscenze del classicismo fascista – che emergono nei capitoli iniziali di *Corporale* e che contribuiscono a definire il cupo orizzonte psichico del protagonista del *Lanciatore di giavellotto* – alla rielaborazione in chiave laico-materialistica degli insegnamenti omerici del professor Subisconi, giungendo infine alla visionaria e 'baconiana' deformazione iconografica del Laocoonte capitolino, appena analizzata. Nei due capitoli che seguiranno, dedicati all'analisi di alcuni elementi peculiari della traduzione volponiana della *Lisistrata* di Aristofane e alla prosa a soggetto ellenico *La Grecia: una misura interiore*, i presenti riferimenti al 'mondo greco' troveranno ciascuno un'ulteriore e inattesa *chance* di reimpiego. Alla luce di questa successiva disamina, sarà infine possibile tracciare alcune, più ampie, conclusioni circa i significati specifici attribuiti da Volponi – in questa fase storica della sua opera – al patrimonio culturale dell'antica Grecia.

⁴⁹³ La stessa immagine, del resto, emergeva già dalle prime pagine del libro: «la felicità ricorrente che lo sosteneva in tutto e per tutto era l'immagine di se stesso attaccato al petto della madre, con una mano ficcata fra le due mammelle» (Volponi 2002b, 463).

3.2 «Oltre l'accanimento guerresco e la paura»: tradurre *Lisistrata* al termine degli 'anni di piombo'

Nello stesso anno in cui vide le stampe *Il lanciatore di giavellotto* (1981), Volponi tornò a dedicarsi – dopo un'astinenza che risaliva, con ogni probabilità, agli anni delle prime raccolte poetiche (1948 e 1955) – alla traduzione dal greco, cimentandosi su un capolavoro della commedia antica, quale la *Lisistrata* di Aristofane. Come opportunamente messo in luce da Paoli (2014a, 133), il riavvicinamento dell'autore al testo in lingua originale di un drammaturgo greco fu reso possibile grazie alla fortunata iniziativa promossa dalla compagnia teatrale 'Teatro e Società', la quale – in occasione della rassegna annuale dell'*Estate veronese* – commissionò allo scrittore urbinato una sua versione dell'opera aristofanea. Secondo quanto previsto dalla committenza, il testo tradotto da Volponi sarebbe dovuto andare in scena – nella suggestiva compagine del teatro romano di Verona – per la regia di Ida Bassignano, con la partecipazione di attrici ed attori quali M. Malfatti (nel ruolo di Lisistrata), A. Bonaiuto (Cleonice), S. Iavicoli (Mirrina), M. Valdemarin (nei panni del Probulo), M. Avogadro (Cinesia), e R. Di Lucia (Lampitò). Dopo la prima veronese dell'agosto 1981, la commedia venne successivamente messa in scena a Torino, poi a Mantova, Cesena, Pescara, e nel sito archeologico di Ostia Antica, suscitando – oltre ad un certo interesse critico⁴⁹⁴ – una assai vivace partecipazione di pubblico.

Fin da subito Volponi dovette intuire l'inedito valore sperimentale offertogli dall'esercizio traduttivo su un testo come quello di *Lisistrata*, ovvero le ricche potenzialità espressive che potevano scaturire da un *tête-à-tête* serrato tra il suo 'linguaggio corporale' (e il suo utopismo sociale) e quello non meno esorbitante e plurilinguistico del commediografo ateniese. Chiari, per questo, parte dei suoi intenti di traduttore in un intervento pubblico (*Sarebbe ancora capace Lisistrata di fermare gli eserciti*)⁴⁹⁵, scritto per presentare la messa in scena e offrire, in estrema sintesi, una

⁴⁹⁴ Così, ad es., la recensione proposta dal *Manifesto* del 19 agosto 1981, che fra le altre questioni si sofferma sulla descrizione dell'allestimento scenico: «la scena si apre, grazie all'opera dello scenografo Sergio Tramonti su una scalinata che si rivela poi una vera macchinaria. I suoi spicchi avanzano e arretrano scoprendo caverne e fessure dentro quella platea speculare a quella reale (una battuta del testo è proprio – l'abbiamo visto – “qui non siamo a teatro”), dove i maschi vivono la loro condanna al voyeurismo forzato».

⁴⁹⁵ Ora in Volponi 2014, 7-10. Con parole che paiono evocare la contrapposizione bipolare ed assidua caratteristica degli anni della 'guerra fredda', l'autore dava inizio alla sua introduzione alla *Lisistrata*: «l'Ellade è sconvolta dalle guerre che si succedono accanite, generazione per generazione, tra le sue più grandi città-stato: Atene contro Sparta o viceversa è ormai il tema esclusivo, cruento, crudele, di tutta la vita

contestualizzazione storica e metastorica dell'opera tradotta. In questo breve opuscolo, lo scrittore affermò, fra le altre cose, soprattutto la speranza che il testo antico, tramite la sua versione, potesse scuotere – «con il suo linguaggio scurrile e materiale, di immediata accensione e circolazione» (Volponi 2014, 9) – tutto il pubblico convenuto alla prima veronese e tenerlo avvinto, senza interferenze di ricezione, alla messa in scena. Fu pertanto questo desiderio di preservare e valorizzare – talvolta anche enfatizzandole – le potenzialità linguistiche («oscenità, espressionismo linguistico e lessico esplicito») ⁴⁹⁶ della dizione comica di Aristofane a guidare Volponi nella sua azione esegetica e traduttiva. Un'operazione che, da un punto di vista meramente traduttologico, appare in prima istanza caratterizzata da una tendenza alla resa di tipo letterale ⁴⁹⁷, generalmente sensibile – almeno sul piano dei significati – ai tratti caratteristici dell'originale greco (cf. Bravi 2007, 215: «una traduzione sostanzialmente fedele»), e frutto cioè di una dichiarata adesione del traduttore ai contenuti del testo di partenza e – laddove egli non fu condizionato dai sussidi esegetici utilizzati – ai modi in cui esso veicolava lessicalmente il pensiero del suo autore. Del resto, fu lo stesso Volponi a rivelare, in un'intervista

sociale e di ogni sorte individuale. La guerra è sopra e dappertutto come una divinità implacabile e maligna, inarrestabile. Gli uomini la servono soggiogati, ormai ciechi e furenti, senza più poter alzare la testa e un pensiero oltre l'accanimento guerresco e la paura». Sul rapporto tra *Lisistrata* e la 'guerra fredda', si leggano anche gli esempi riportati da Funaioli 2009, XLIII.

⁴⁹⁶ Cf. Paoli 2014a, 133. Piuttosto numerosi sono gli esempi in cui, in disaccordo rispetto ai traduttori da cui pure ha tratto ampio spunto, Volponi accresce ulteriormente la connotazione 'oscena' del testo aristofaneo. Tra essi – oltre al vistoso prologo (vv. 1-3) menzionato anche da Paoli (2014b, 251): «ah, se uno le avesse invitate a un'orgia di Bacco o al tempio di Pan, lo stupratore, o sul monte minchiazza agli altari di Afrodite protettrice delle palle, non si riuscirebbe a passare tra la calca delle loro tette» – si vedano ad esempio: i vv. 59s. (ἀλλ' ἐκεῖναί γ' οἶδ' ὄτι / ἐπὶ τῶν κελήτων διαβεβήκασ' ὄρθρια) e 63s. (ἡ γούν Θεογένους / ὡς δεῦρ' ἰούσα τὰκάτειον ἤρετο) dove la sticomitia sulla cavalcata e sulla vela viene trasformata – *via* Van Daele (1967, 121s.) – in un'unica e coesa metafora sessuale-nautico-enologica: «quelle poi! io so che inforcano a gambe larghe il loro... battello avanti e indietro fino all'alba da una costa all'altra...» e «di sicuro la moglie di Teogene per venire qui (*E fa il gesto di bere*) ha alzato la vela più grande!»; il v. 124 (ἀφεκτέα τοῖνυν ἐστὶν ἡμῖν τοῦ πέους) che viene espanso ed enfatizzato in «ebbene dobbiamo astenerci dal fottere... scordarci l'uccello»; i vv. 480s. (ὄ τι βουλόμεναί ποτε τὴν Κραναῶν / κατέλαβον, ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπετρον ἄβατον / ἀκρόπολιν, ἱερὸν τέμενος) diventano, invece, arbitrariamente allusivi alla sfera genitale «con quale disegno hanno potuto occupare la cittadella, il sacro recinto [...], l'enorme, erettissimo picco!»; il v. 556 nel quale τὴν Παφίαν Ἀφροδίτην diventa «Afrodite mezza nuda»; il v. 739 (ἔγωγ' ἀποδείρασ' αὐτίκα μάλ' ἀνέρχομαι) che viene arricchito e allungato in «non farò altro che involtarlo in un panno – scuoterò la sua gnocchetta – e tornerò subito»; il v. 824 dove τὸν σάκανδρον diventa icasticamente «quella cosa là spaccata a metà»; o i vv. 953-957 (τά τ' ἄλλα πάντα κάποδείρασ' οἴχεται. / οἴμοι τί πάθω; τίνα βινήσω, / τῆς καλλίστης πασῶν ψευσθεῖς; / πῶς ταυτηνὶ παιδοτροφήσω; / ποῦ Κυναλώπηξ;), dove, grazie alle note di Cantarella (1972, 442 n. 957) o di Paduano (1981, 157 n. 94), e alla versione di Van Daele (1967, 162), la resa si espande in «e appena dopo avermi sfiorato la punta, scappa via, ah cosa dovrò sopportare? Quale donna potrò più infilzare se la più bella di tutte m'ha frustrato? [...] Dove sei Filostrato, metà cane e metà volpe, padrone di tutti i casini?».

⁴⁹⁷ Riguardo ai singoli aspetti di fedeltà letterale che caratterizzano per ampi tratti la resa volponiana si leggano – oltre ai passi che verranno analizzati, per altre ragioni, nel presente studio – anche gli *specimina* traduttivi menzionati da Lemno (1995/1996), Bravi (2007), e Paoli (2014a e 2014b).

pubblicata sul secondo numero della rivista «Poesia», del 1988, che nella propria versione della *Lisistrata* aveva lavorato sul dettato greco «con una certa puntigliosità liceale», facendo cioè ampio ricorso ai tradizionali sussidi bibliografici del traduttore-filologo, ovvero all'edizione critica di Coulon del 1967 (cf. Paoli 2014b, 245 n. 1), al dizionario di lingua greca di L. Rocci e soprattutto, come si vedrà, ad alcune traduzioni pregresse. Il suo interesse primario, almeno sulla base di quanto dichiarato nello scritto di presentazione, era quello di non deformare in maniera eccessiva – ossia con una resa spiccatamente autoriale-creativa – i tratti più salienti e le principali peculiarità stilistiche, di un'opera che, anche in virtù del suo prolungato *Fortleben* («una commedia viva alla quale sono ricorsi di continuo gli uomini di tante società nel corso dei millenni»), egli considerava ancora foriera «di una parola concreta e svelata», «di una vicenda riconoscibile quanto proficua» (Volponi 2014, 9).

In realtà, al netto di queste dichiarazioni auto-interpretative, pur senza venire mai completamente meno ad una propria autonomia traduttiva nei confronti del testo d'origine, la versione di Volponi – complice la sua competenza linguistica non specialistica e le tempistiche ristrette della committenza – paga in gran parte il proprio debito, tanto a livello esegetico, quanto sul piano lessicale e sintattico, ad alcune tra le principali traduzioni allora in circolazione: su tutte quella in francese di Van Daele (in Coulon 1967)⁴⁹⁸, a cui con ogni probabilità viene accostato, di volta in volta, l'utilizzo di

⁴⁹⁸ Secondo la ricostruzione ipotizzata da Paoli (2014b, 248 n. 10), due erano state le principali versioni di cui Volponi si era servito nel suo lavoro sul testo di *Lisistrata*: quella esattamente coeva di Paduano (1981) e quella francese di Van Daele (1967). Per avere un saggio esplicativo del peso esercitato dalla traduzione di Van Daele su quella di Volponi, si vedano ad es. i vv. 49s. (ὥστε τῶν νῦν μηδένας / ἀνδρῶν ἐπ' ἀλλήλοισιν αἴρεσθαι δόρυ) che Van Daele (1967, 121) rende «de manière qu'aujourd'hui on ne verra plus de gens porter la lance les uns contre les autres...» e Volponi (2014, 19) «nella maniera che già oggi non vedranno più uomini portare la lancia gli uni contro gli altri», i vv. 86s. (πρέσβειρά τοι vai τὸ σιῶ Βοιωτία / ἴκει ποθ' ὑμέ) che Van Daele (1967, 123) traduce «une personne de qualité, vois-tu, par les Dioscures, une Béotienne, qui vous arrive» e Volponi (2014, 23) «una ragazza di qualità, come puoi vedere, per i Dioscuri, una Beota che ti arriva...», i v. 137 (ὦ παγκατάπυγον θήμέτερον ἅπαν γένος) che Van Daele (1967, 125) volge in «o sexe dissolu que le notre tout entier» e Volponi (2014, 27) in «o sesso dissoluto che è il nostro tutto intero», i vv. 404s. (ὅταν γὰρ αὐτοὶ ξυμπονηρευόμεθα / ταῖσιν γυναιξὶ καὶ διδάσκωμεν τρυφᾶν) che Van Daele (1967, 137) traduce «du moment que nous-mêmes nous nous faisons complices de la perversité des femmes et leur enseignons le libertinage» e Volponi (2014, 51) «dal momento che noi stessi ci facciamo complici della perversità delle donne e insegniamo loro il libertinaggio», i vv. 439s. (εἰ τᾶρα νῆ τὴν Πάνδροσον ταύτη μόνον / τὴν χεῖρ' ἐπιβαλεῖς, ἐπιχεσεῖ πατούμενος) che Van Daele (1967, 138) rende «ah ça, par Pandrosos, si tu mets seulement le main sur elle, tu viedras tes boyaux foulés sous nos pieds» e Volponi (2014, 53) «ah per Pandroso, se appena le metti le mani addosso vedrai le tue palle rotolare tra i nostri piedi», il v. 498 (ἡμεῖς ὑμᾶς σώσομεν) che in Van Daele (1967, 141) suona «c'est nous qui pourrions à votre sûreté» e in Volponi (2014, 59) «siamo noi che provvederemo alla vostra sicurezza», e i vv. 682-684 (εἰ νῆ τὸ θεῶ με ζῶπυ-/ρήσεις, λύσω τὴν ἐμαυτῆς / ὅν ἐγὼ δὴ) che Van Daele (1967, 150) traduce «par les deux déesses, si tu m'échauffes la bile, je lâcherai du coup la laie qui est en moi» e Volponi (2014, 75) «per tutte e due le dee, se tu mi scaldi la bile libero di un colpo la belva che è dentro di me».

quelle italiane di Cantarella (1972) e di Paduano (1981)⁴⁹⁹. L'influsso di tali sussidi bibliografici – a cui, come si vedrà in séguito, si aggiunge un'inevitabile esigenza di comprensione e fruibilità 'teatrale' dei contenuti – pongono quindi anche la versione volponiana, pur con le sue peculiarità analizzate in precedenza, sulla scia di quella che già Capra (2015) aveva delineato come una consuetudine largamente invalsa nella tradizione italiana delle traduzioni del testo di Aristofane, ovvero la tendenza generale a privilegiare il significato a scapito del significante. Secondo quanto osservato dallo studioso (p. 89), infatti, almeno nel panorama nostrano delle versioni aristofanee, «il significante» appare giocoforza come «il grande sacrificato: alla ricerca di un tono medio, piano, dicibile e via riducendo», gli interpreti – pur nella varietà dei *targets* traduttivi che li contraddistinguono – finiscono per rinunciare «alla debordante creatività linguistica del poeta, che nel breve giro di pochi versi sa toccare i più disparati registri espressivi» e per optare, di necessità, per una resa fedele soprattutto sul piano dei significati.

Alla radice di questi primi e più canonici aspetti (letteralità e fruibilità) vi era dunque – nel caso specifico di Volponi – la pretesa di trovare, per via empirica, un compromesso accettabile tra il desiderio di conservare 'alla lettera' il potenziale semantico del dettato aristofaneo e la necessità scenica di rendere comprensibile al pubblico coevo certi passaggi più ellittici o strettamente riferiti a realtà legate al contesto storico-culturale in cui visse Aristofane. Infatti, come sostenuto anche da Paoli (2014a, 136), sono numerose le «soluzioni traduttive, calibrate caso per caso», che «dimostrano la volontà di coniugare il rispetto delle esigenze di rappresentazione alla fruizione del testo da parte del pubblico»⁵⁰⁰, un pubblico che, ormai distante dalla dimensione civica e

⁴⁹⁹ Alla luce di una recensione testuale condotta sulle principali traduzioni italiane precedenti a quella di Volponi, oltre al sopracitato debito con la versione di Van Daele (che appare il vero e proprio strumento-guida su cui l'autore ricalca la propria traduzione), chi scrive si sente di ipotizzare anche un non trascurabile influsso della versione di Cantarella (1972), prova del quale è, ad es., l'alto tasso di affinità lessicali e sintattiche presenti (talvolta anche in antitesi con gli altri traduttori) nel prologo ai vv. 15-40, 48-59, 66-88 (cf. Cantarella 1972, 411-414), e ai vv. 175-179, 184-186 (cf. p. 417), così come negli episodi ai vv. 493-497, vv. 616-625 (cf. pp. 427 e 431), ai vv. 933-940 e 1119-1134 (cf. pp. 441 e 446s.). Difficile, invece, dimostrare l'impiego delle rese primo-novecentesche di Franchetti (1911), preceduta da una ricca introduzione di Comparetti (1911, IX e XXI, che, casualmente, adotta i medesimi lessemi poi adibiti da Volponi per tradurre con «plebaglia» il laconismo *ῥύαχτος* del v. 170 e con «barbogi» i vecchi che tornano in scena al v. 1239), e di Romagnoli (1925), quella successiva di Marzullo (1968), e le versioni degli anni Settanta di Diano (1972) e Prosperi (1978).

⁵⁰⁰ Sul medesimo argomento, scrivono anche Zinato (2002g, 770: «Volponi attualizzò e rese palesi al pubblico moderno gli elementi corporali impliciti nel testo antico») e Bravi (2007, 216: «queste aggiunte sono per lo più motivate, credo, dal desiderio di rendere meglio comprensibili all'uditorio certi passaggi che fanno riferimento a realtà strettamente legate al tempo e al luogo in cui Aristofane visse, e nel contempo servono ad attirare l'attenzione degli spettatori su tali dettagli»).

partecipata propria del teatro antico, necessitava – «in questi ultimi inquieti e cupi giorni dello scorcio finale del Duemila» (Volponi 2014, 9s.) – di stimoli ancora più forti per non cedere alla tentazione regressiva di disertare la messa in scena e ritirarsi «dentro i ristoranti e i caffè e anche dentro le scatolette craniche delle automobili». Vanno tutte in quest’ultima direzione, ad es., le attualizzazioni (e/o banalizzazioni) dei capi di vestiario, come ai vv. 44s. (κροκωτοφοροῦσαι καὶ κεκαλλωπισμέναι / καὶ Κιμβερικ’ ὀρθοστάδια) «con le nostre vesti scollate e attillate e con tante pieghe e spacchi che cadono giù dritti», 52 (περιβαρίδας) «scarpine col tacco a spillo», 219s. (κροκωτοφοροῦσα καὶ κεκαλλωπισμένη) «in vestaglia e tutta bella», 645 (κᾶτ’ ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος) «dopo vestita con la gonna lunga», 662 (τὴν ἐξωμίδ’ ἐκδύμεθα) «togliamoci la giacca e le brache», e 931 (στρόφιον) «reggisenò»⁵⁰¹.

Lo stesso si può sostanzialmente affermare anche a proposito del modo in cui vengono trattati i numerosi riferimenti ad elementi specifici dell’orizzonte storico-culturale greco, i quali generalmente vengono glossati o con traduzioni esegetiche, espansioni parafrastiche, o con inserzioni lessicali esplicitanti (e talvolta accentuanti) i contenuti impliciti, come nel caso eclatante del v. 231 (οὐ στήσομαι λέαιν’ ἐπὶ τυροκνήστιδος) «non mi metterò mai come una leonessa, tutta stretta con le cosce sul manico di bronzo di una spada... o anche di una grattugia, come le fanno gli scultori»⁵⁰², il quale testimonia cioè una tendenza all’ampliamento lessicale e sintattico che si verifica, per esempio, anche ai vv. 475 (ἦν μὴ τις ὥσπερ σφηκιᾶν βλίττη με κᾶρεθίζῃ) «ma che ciascuno si guardi di venire a toccare il mio nido di vespe, di cercare di rubare il mio miele e di irritarmi», 554 (οἶμαί ποτε Λυσιμάχας ἡμᾶς ἐν τοῖς Ἑλλησι καλεῖσθαι) «io credo che un giorno la fama di quelle che sono riuscite a far finire la guerra ci esalterà presso tutti i Greci», 601 (μελιτοῦτταν ἐγὼ καὶ δὴ μάξω) «io stessa ti preparerò un dolce di miele secondo le usanze dei funerali», 944 (τὸ Ῥόδιον ἦνεγκον μύρον) «è il balsamo di

⁵⁰¹ Pur dimostrandosi Volponi del tutto indipendente a livello semantico e lessicale, la sua scelta di attualizzare l’abbigliamento va nella medesima direzione di quanto fatto, a più riprese, da Marzullo (1968) nella sua versione. La resa di στρόφιον con «reggisenò», probabilmente ispirata da Van Daele (1967, 161: «soutien-gorge»), è condivisa con il solo Paduano (1981, 153).

⁵⁰² In questo caso, la resa letterale «non mi metterò mai come una leonessa» subisce una espansione esplicitante («anche di una grattugia, come le fanno gli scultori») e una aggiunta lessicale gratuita di tipo icastico-creativo («tutta stretta con le cosce sul manico di bronzo di una spada»), probabilmente ispirate dalla nota di Cantarella (1972, 418 n. 231: «l’espressione è poco chiara: secondo lo scoliasta, sarebbe una *figura Veneris*, qui paragonata scherzosamente a un elemento decorativo frequentemente impiegato su manichi, impugnature e simili») e/o dalla versione di Paduano (1981, 89: «non starò come la leonessa effigiata sulla grattugia»). Le soluzioni traduttive analizzate di séguito, nella loro specifica connotazione

Rodi, che ho portato, buono per i reumatismi», 1092 (οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ Κλεισθένη βινήσομεν) «dovremo ricorrere alle chiappette di quel finocchio di Clistene», e 1093s. (εἰ σωφρονεῖτε, θαιμάτια λήψεσθ', ὅπως / τῶν Ἑρμοκοπιδῶν μή τις ὑμᾶς ὄψεται) «siate seri e rimettetevi presto il mantello, che non vi veda qualche gingillone di quelli che vanno in giro a sradicare i membri delle statue di Ermes»; oppure subiscono rese omissive, o generiche e banalizzanti, come avviene ai vv. 158 (τὸ τοῦ Φερεκράτους, κύνα δέρειν δεδαρμένην) «come dice il proverbio: “Ci toccherà scorticare una cagna scorticata”», 360s. (νῆ Δί' ἤδη τὰς γνάθους τούτων τις ἢ δις ἢ τρις / ἔκοψεν ὥσπερ Βουπάλου, φωνὴν ἄν οὐκ ἂν εἶχον) «sì per Zeus, se qualcuno mollasse a queste bellezze due o tre schiaffoni sulla faccia, non parlerebbero più tanto», 619-623 (καὶ μάλιστ' ὀσφραίνομαι τῆς Ἰππίου τυραννίδος· / καὶ πάνυ δέδοικα μὴ τῶν Λακῶνων τινὲς / δεῦρο συνεληλυθότες ἄνδρες εἰς Κλεισθέου / τὰς θεοῖς ἐχθρὰς γυναῖκας ἐξεπαίρουσιν δόλω / καταλαβεῖν τὰ χρήμαθ' ἡμῶν) «soprattutto io temo la tirannia e temo che certi Spartani eccitino ad arte queste donne nemiche degli dèi a impossessarsi del nostro denaro», 1129-1131 (οἱ μῖα γ' ἐκ χέρνιβος / βωμοὺς περιρραίνοντες ὥσπερ ξυγγενεῖς / Ὀλυμπίασιν, ἐν Πύλαις, Πυθοῖ) «voi che come i bambini della stessa famiglia litigate fra di voi», o anche ai vv. 1181 (καὶ γὰρ ναὶ μὰ Δία Καρυστίους) «e per Zeus anche tutti gli altri», e 1193 (πόταν τε θυγάτηρ τινὶ κανηφορῇ) «a sua figlia appena sarà grande»⁵⁰³; oppure, in ultima istanza, i referenti storici vengono resi mediante la combinazione delle due modalità traduttive precedenti (ossia resa esegetico-espansiva con omissione di un elemento), come al v. 558, nel quale i Coribanti (σὺν ὅπλοις ὥσπερ Κορύβαντες) diventano «simili a quei guerrieri di cartapesta», e così anche – a proposito del *cursus* religioso delle giovani aristocratiche ateniesi (il ruolo specifico di ‘arrèfora’) – ai vv. 641s. (ἑπτὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθύς ἡρρηφόρου) «dall’età di sette anni io ero tra le prime fanciulle che precedevano le cerimonie», 928 (Ἡρακλῆς ξενίζεται), dove il paragone con Eracle diventa «come l’ultimo dei clienti», 991, in cui la menzione ‘tecnica’ della scitale laconica (σκυτάλα

espansivo-parafrastica o omissivo-banalizzante, non presentano particolari tangenze con quelle dei traduttori precedenti.

⁵⁰³ Vd. anche i vv. 563 (ἕτερος δ' αὖ Θραξ πέλην σείων κάκόντιον ὥσπερ ὁ Τηρεύς) con omissione del riferimento a Tereo («un altro vestito da Trace che scuoteva il giavellotto»), 908 (μὰ Δί' ἀλλὰ τοῦτό γ' οἰκαδ', ὦ Μανῆ, φέρε), che appare privo del nome proprio della serva («no, per Zeus. Portalo a casa»), o 1247-1253 (ὄρμαδὸν τῷ κυρσανίῳ, / Μναμόνα, τὰν τεῶν / Μῶάν, ἅτις οἶδεν ἄμὲ τῶς τ' Ἀσαναί-/ως, ὅκα τοὶ μὲν ἐπ' Ἀρταμιτίῳ / πρόκροον σσεῖκελοι / ποττὰ κἄλα τῶς Μήδος τ' ἐνικῶν), nei quali la traduzione – oltre ad essere eccezionalmente libera sul piano lessicale e semantico – presenta l’azzeramento del nome della dea Mnemosine e del toponimo della battaglia di capo Artemisio («manda, o Musa, a questo giovane l’ispirazione più bella che tocchi noi e gli Ateniesi, quando questi si slanciarono come dei verri sui vascelli nemici e travolsero i Medi»).

Λακωνικά) si dilata in quella di «un messaggio spartano, che se non lo sai viene sempre avvolto intorno a un bastone», e 1152s. (πολλοὺς μὲν ἄνδρας Θετταλῶν ἀπώλεσαν, / πολλοὺς δ' ἑταίρους Ἰππίου καὶ ξυμμάχους), nei quali il riferimento ai Tessali e agli alleati di Ippia viene appianato e abbreviato in «uccisero una grande quantità di coloro che occupavano il vostro paese».

Alla luce dei parametri traduttivi fin qui delineati⁵⁰⁴, appare interessante ricordare come la presente versione volponiana abbia visto la luce – al termine di un quindicennio piuttosto ricco dal punto di vista delle traduzioni di *Lisistrata* (cf. Marzullo 1968, Diano 1972, Prospero 1978, e Paduano 1981) – soltanto due anni dopo quella, di grande estro sperimentale, operata da Edoardo Sanguineti (*La festa delle donne*) sul quasi-coevo testo aristofaneo delle *Tesmofoiazuse* (411/410 a.C.). Una versione che, a differenza di quella realizzata da Volponi, aspirava in maniera capillare e pedissequa ad un adeguamento estremo – dagli aspetti lessicali, a quelli sintattici, fino al tentativo di emulare i repentini scarti diafasici della dizione aristofanea⁵⁰⁵ – al dettato originario. In una maniera, cioè, sostanzialmente opposta al compromesso letteralità-fruibilità teorizzato da Volponi (2014, 9: «una commedia ancora attuale, ancora carica di ansie diffuse come dei meccanismi verbali e sociali per scaricarle e dominarle»), la traduzione sanguinetiana – studiatamente orientata ad un criterio di iper-fedeltà – mostrava invece di avere accettato «*in toto* la distanza storica e linguistica» del testo antico e, in virtù di questa sua consapevolezza strutturale (cf. Sanguineti 2005, 51: «l'illusione del tradurre»), indirizzava tutta la propria ricerca linguistica, non tanto nella direzione di

⁵⁰⁴ Emblematico delle tre tendenze traduttive qui analizzate è anche il trattamento dei vv. 107-110 (ἀλλ' οὐδὲ μοιχοῦ καταλέλειπται φεψάλυξ. / ἐξ οὗ γὰρ ἡμᾶς προὔδοσαν Μιλήσιοι, / οὐκ εἶδον οὐδ' ὄλισβον ὀκτωδάκτυλον, / ὃς ἦν ἄν ἡμῖν σκυτίνη ἴπικουρία): «e dei giovani premilitari o riformati o preti non resta più nemmeno l'ombra. Da quando siamo stati traditi dai Milesiani, specialisti nel conciare le pelli, non ho più nemmeno visto un manico di un palmo di cuoio ben duro al quale tenersi!». In questo caso, alla già osservata propensione attualizzante ('la fiammella di adultero' diventa «giovani premilitari o riformati o preti»), si aggiunge la glossa «specialisti nel conciare le pelli» che esplicita la competenza implicita dei Milesi nell'ambito del cuoio e la resa lessicalmente meno aderente di ὄλισβον ὀκτωδάκτυλον, / ὃς ἦν ἄν ἡμῖν σκυτίνη ἴπικουρία con «un manico di un palmo di cuoio ben duro al quale tenersi».

⁵⁰⁵ Così Sanguineti (2006, 18): «il mio ideale rimane quello della traduzione interlineare; non nel senso di una interlinearità meramente dizionaristica, ma anche ritmica, sintattica, acustica». Sui medesimi aspetti, cf. Condello (2012, 24): «procedimento favorito di Sanguineti è quello che possiamo definire riduzione di ogni lessema al suo 'sèma nucleare' o 'nucleo semico', del tutto indipendente dai suoi valori contestuali [...] e anzi ad essi sempre indifferente. È il *proprium* del singolo lessema, e spesso – di conseguenza – il suo traduttore dizionario più ovvio e più scolastico, che Sanguineti senza remore predilige»; Capra (2015, 79): «Sanguineti – per solito notoriamente letterale e monadicamente proteso a una resa parola per parola» e «più in generale, è ben noto che alla *letterarietà* Sanguineti ha preferito, con parziali eccezioni di cui si è detto, proprio la *letteralità* dei calchi lessicali o sintattici, con rese che oscillano fra l'interlineare e il dizionario».

un'assimilazione *e parte subiecti*⁵⁰⁶, bensì verso quella di «inscenare il processo stesso della traduzione» come continuo e paradossale atto di denuncia dell'eterogeneità storico-culturale rappresentata dal testo d'origine. Un processo che assumeva cioè – grazie al profondo effetto straniante che era in grado di suscitare⁵⁰⁷ – un intento mimetico-rivelatorio della dimensione storicamente 'altra' ed irriducibile che, secondo il materialismo storico di Sanguineti, caratterizzava – nella sua inevitabile fruizione postuma – ogni testo antico⁵⁰⁸.

Come già osservato nel caso delle sue tendenze traduttive, Volponi – pur muovendosi con una mai rinnegata cautela linguistica – si pone invece dinnanzi al testo aristofaneo alla ricerca anche delle sue possibilità di attualizzazione, tanto a livello scenico, quanto sul piano della ricezione storico-culturale. Questa attitudine si coglie già nell'opuscolo introduttivo, nel quale, una volta ripercorsa per sommi capi la trama della commedia, l'autore sembra voler suggerire – in riferimento alla prepotente reazione degli uomini («la repressione di quello scandalo») – una lettura della commedia d'ispirazione allusivamente marcusiana⁵⁰⁹. Una lettura secondo la quale, all'erotica e collettiva «rivolta» condotta dalle donne, attestatesi sulla scena quale «nuovo e potente gruppo sociale», si oppone dialetticamente l'azione repressiva di un potere mascolino, il quale – in termini appunto freudiano-marcusiani – mette in campo, per quanto comicamente, la propria forza d'urto al fine di limitare e piegare la «rivolta» femminile a quei «principi

⁵⁰⁶ Su questa propensione al «rifiuto della normalità linguistica come normalità ideologica» (Sica 1974, 13) che rappresenta in fondo una 'costante' delle poetiche teatrali sanguinetiane, cf. ad es. Baccarani 2000, Tiezzi 2005, Vazzoler 2009, Buffoni 2010, e Lorenzini 2011 e 2012.

⁵⁰⁷ Sugli effetti stranianti della traduzione sanguinetiana, scrive Condello (2006, 306): «ecco perché laddove la mimesi dell'originale si fa più letterale, lo scarto dall'originale (o dal letterario *tout court*) si fa più profondo; ecco perché tale mimesi produce non già – come d'uso – un dettato stilisticamente sostenuto, bensì una sistematica degradazione del dettato; ecco perché lo strenuo rispetto dell'*ordo verborum* dà luogo al massimo del colloquialismo (pleonasma e catafora dei pronomi, moltiplicazione delle congiunzioni, solecismi sintattici di ogni sorta) e l'ostinato calco lessicale consente una sistematica semplificazione del testo. Imitazione (perversa) dell'imitazione letterale, la traduzione fa coincidere opposti apparenti, e li fa coincidere in continua tensione. Il mero *interpretes*, ridotto a esibire ossessivamente i propri artifici, diviene, per questa via paradossale, una sorta inaudita di *orator*; il cui stile personale, appunto, è quello di essere fino in fondo, e consapevolmente, *interpretes*».

⁵⁰⁸ Cf. Condello 2012, 33: «se «la classicità è, per definizione, postuma» [Sanguineti 1985, 137], se «un classico, in qualche modo, è sempre scritto in una lingua morta» [Sanguineti 2010, 37], e se pure ogni traduttore è autore suo malgrado, allora sarà tentante e deliziosa verifica, per un traduttore come Sanguineti, tradurre in lingua morta la lingua morta, giungere a quel che si può dire 'personale' tramite il massimo dell'impersonalità, «bruciare il testo senza residuo» mimando i modi della traduzione 'fedele', anzi fedelissima o stolidamente fedele; fino al punto in cui la fedeltà si volge in parodia, e denuncia, per eccesso, la vanità di ogni scrupolo restaurativo».

⁵⁰⁹ Sull'apprezzamento di Volponi per il pensiero di Marcuse, si legga quanto da egli scritto nella *Ragione immobile*, saggio uscito su «Alfabeta» nr. 9 del gennaio 1980 (ora raccolto negli *Scritti dal margine* 75-78) e il suo ricordo, associato a quello di Pasolini nelle *Mosche del capitale* 17.

della realtà politico sociale» da esso stesso «serviti e praticati secondo le sue precise e indiscutibili gerarchie» (Volponi 2014, 7s.). Se, dunque, il consesso femminile appare ‘politicamente’ organizzato nel nome di un comune e riconosciuto «principio di piacere»⁵¹⁰ – cui «il dominio maschile» (Bourdieu 1998), come vettore autoritario del «principio di realtà», ha forzatamente impedito il corso (cf. Marcuse 1964, 84: «organizzazione repressiva della sessualità») – la risoluzione finale orchestrata da Lisistrata può allora essere letta come il riapprodo, concordemente pattuito (da uomini e donne), ad una «cooperazione per un libero sviluppo e compimento dei bisogni individuali», una cooperazione vitale e politica davanti a cui «la ragione repressiva cede il passo a una nuova razionalità della soddisfazione, nella quale ragione e felicità convergono» (Marcuse 1964, 237)⁵¹¹.

Sempre nel medesimo testo introduttivo, *Sarebbe ancora capace Lisistrata di fermare gli eserciti* (7), la presentazione della protagonista⁵¹² – «una donna, un essere ormai abbandonato e secondario, ha un’idea contraria, di rivolta, un proposito quasi materiale, semplice, raschiato tra il proprio corpo e le umili faccende di una quotidianità ridotta e mutilata» – il modo in cui viene definita la sua strategia di contrattazione («negarsi all’amore coniugale, non concedere più le dolci anche se brevi e fugaci pause dell’amore corporale»), e la descrizione che Volponi tratteggia del rifiuto di Mirrina al marito⁵¹³ sembrano invece focalizzarsi su quel concetto di *enkrateia* («una forma attiva di padronanza di sé, che permette di resistere o lottare e assicurare il proprio dominio nell’ambito dei desideri e dei piaceri») a cui Michael Foucault (1984, 69) darà il massimo

⁵¹⁰ Cf. Marcuse 1964, 227: «l’impulso biologico diventa un impulso culturale. Il principio del piacere rivela la propria dialettica. L’aspirazione erotica a fare del corpo intero un soggetto-oggetto di piacere, richiede un raffinamento continuo dell’organismo, una sua più intensa recettività, un aumento della sua sensualità. L’aspirazione genera i propri progetti di realizzazione: l’abolizione del lavoro faticoso [vedi la guerra], il miglioramento dell’ambiente, la vittoria sulle malattie e sul deperimento, la creazione del lusso. Tutte queste attività sgorgano direttamente dal principio di piacere e costituiscono allo stesso tempo un lavoro che associa gli individui in “unità maggiori”».

⁵¹¹ Ancora in termini marcusiani (1964, 27s.), nel gioioso finale della commedia ha luogo la sospirata «riconciliazione fra principio del piacere e il principio della realtà». Chi scrive non ignora, tuttavia, la vocazione conservatrice che, nel discorso aristofaneo e nel quadro più ampio del pensiero aristocratico tradizionale, doveva essere attribuita alla rivolta femminile di Lisistrata. In quest’ottica, l’azione rivolta delle donne assume, in termini moderni, una connotazione controrivoluzionaria, cioè volta al ripristino dell’ordine naturale delle cose, quello dunque precedente all’entrata in guerra.

⁵¹² Così anche Zinato (2002g, 770), per cui Volponi «reinterpreto l’eroina greca come uno dei suoi personaggi ribelli e marginali».

⁵¹³ Cf. Volponi 2014, 8: «arriva da loro l’aitante marito di una delle più giovani e belle: Cinesia, in cerca di Mirrina, con il figlio per mano a muovere pietà. Secondo un accordo strategico con Lisistrata, Mirrina lo riceverà e lo lusingherà con una serie ben calcolata di concessioni e negazioni che porteranno l’uomo all’esasperazione e al cedimento. Sì! Lascerà le armi, ma che intanto venga placata la sua foia devastante».

risalto nel secondo volume della sua *Storia della sessualità*, dedicato appunto all'*eros* dei Greci (*L'uso dei piaceri*)⁵¹⁴. Nella loro ostinata opposizione alle lusinghe dei mariti, per quanto strumentalmente rinforzate dalle prescrizioni dell'oracolo (vv. 767s.), Lisistrata e le sue alleate mostrano infatti di essere perfettamente capaci di praticare un rifiuto consapevole e 'politicalmente' finalizzato, secondo quella che, nel giro appunto di un triennio, sarà sostanzialmente la medesima prospettiva identificata dall'*enkrateia* foucaultiana, ovvero una pratica di autocontrollo sessuale⁵¹⁵, che agisce proprio «sull'asse della lotta, della resistenza e del conflitto», che «è moderazione, tensione, “continenza”», e che domina sapientemente «i piaceri e i desideri ma ha bisogno di lottare per prevalere» (Foucault 1984, 70).

Ebbene, tracciata questa peculiare direttrice attualizzante entro la quale dichiara di muoversi l'interpretazione volponiana della commedia, rimane ora da considerare un ultimo aspetto, volutamente messo da parte nel corso dei precedenti paragrafi: ovvero la presenza di un ristretto ma significativo numero di traduzioni-riscritture che sembrano voler trasporre il dettato aristofaneo nello scenario storico-politico italiano della fine degli anni Settanta. Nell'analisi di queste ultime soluzioni traduttive si procederà – sulla falsa riga della già citata interpretazione marcusiana – attraverso una distinzione tra le attualizzazioni storiche riferite all'egemonia 'costituita' dall'autorità mascolina e quelle

⁵¹⁴ Cf. Catucci 2000, 136: «le opere, gli atti, le cose dell'amore e del sesso, in una parola *ta aphrodisia*, sono perciò sottoposti a un regime che indica nella temperanza, nella moderazione, nella padronanza (*enkrateia*) di sé stessi e nella scelta del momento opportuno (*kairos*) il campo di un uso dei piaceri da cui dipende la realizzazione stessa dell'individuo come sostanza etica. Da queste premesse, osserva Foucault, discende il fatto che l'uomo greco non abbia bisogno di “un testo che faccia legge, ma di una *technè*”, di una disciplina pratica accuratamente esercitata che, “tenendo conto dei principi generali, guidi l'azione nel suo momento, secondo il suo contesto e in funzione delle sue finalità”».

⁵¹⁵ Cf. ancora Foucault 1984, 75: «in altre parole, per costituirsi come soggetto virtuoso e temperante nell'uso che fa dei propri piaceri, l'individuo deve instaurare un rapporto con sé stesso che è del tipo “dominio-obbedienza”, “comando-sottomissione”, “padronanza-soggezione” (e non, come sarà il caso nella spiritualità cristiana, un rapporto di tipo “delucidazione-rinuncia”, “decifrazione-purificazione”). È quella che si potrebbe chiamare la struttura “eautocratica” del soggetto nella pratica morale dei piaceri». Le premesse di questo discorso erano già state poste dallo studioso francese nel primo volume della sua *Storia della sessualità* (*La volontà di sapere*, 1976), specie – all'interno della sezione introduttiva – nel passo in cui segnava la propria distanza dalla teoria marcusiana: «qualcosa della rivolta, della libertà promessa, dell'età futura di un'altra legge passa facilmente in questo discorso sull'oppressione del sesso. Alcune delle vecchie funzioni tradizionali della profezia vi si trovano riattivate. A domani il buon sesso. È perché si afferma questa repressione che si può ancora far coesistere, discretamente, quel che la paura del ridicolo o l'amarezza della storia impedisce alla maggior parte di noi di accostare: la rivoluzione e la felicità; o la rivoluzione ed un corpo diverso, più nuovo, più bello; o ancora la rivoluzione ed il piacere. Parlare contro i poteri, dire la verità e promettere il godimento; legare l'una all'altra l'illuminazione, la liberazione e innumerevoli voluttà; fare un discorso in cui si uniscono l'ardore del sapere, la volontà di cambiare la legge ed il giardino sperato delle delizie – ecco probabilmente che cosa sorregge in noi l'accanimento a parlare del sesso in termini di repressione» (Foucault 2010, 12). Sul rapporto Marcuse-Foucault, si legga il volume monografico di Sabatino (1993).

dedicate alla rivolta corale delle donne, e solo in séguito verranno considerate le modalità specifiche secondo cui le due fazioni entrano in collisione tra loro. A tale proposito, può essere utile ricapitolare, con la precisa ricostruzione storico-politica tratteggiata da Canfora (2017, 117), i principali movimenti drammaturgici della commedia, riconducibili appunto all'opposizione binaria fra i «poteri regolari e straordinari» del regime maschile e la «mobilitazione di 'massa'» orchestrata dalla congiura femminile sulla base di una comune e consolidata volontà politica⁵¹⁶:

«l'azione che Lisistrata capeggia è premeditata, è frutto di una 'congiura' o – se si preferisce – di una preparazione segreta. L'azione appare preparata da tempo, comporta la collaborazione di elementi spartani (Lampitò) e ateniesi – nonostante le due città siano in guerra –, scavalca sia i poteri regolari (assemblea, consiglio) sia quelli straordinari (probuli), agisce in diametrale opposizione rispetto alle loro direttive, punta all'occupazione congiunta (spartano-ateniese) dell'acropoli e ha come principale obiettivo – come sappiamo – di mettere le mani sul 'tesoro della dea', onde impedirne l'utilizzo a fini bellici. L'azione comporta anche uno scontro diretto con i poteri costituiti (il serrato e violento dialogo tra Lisistrata e il probulo) ed è accompagnata da una mobilitazione 'di massa', simboleggiata dal coro delle 'vecchie', che tiene a bada, contesta e sbeffeggia il coro dei 'vecchi', i quali si rivelano difensori inefficaci del tradizionale ordine democratico».

Prendendo le mosse da tale ricostruzione, dunque, si possono a questo punto analizzare quali siano i connotati specifici del gruppo di potere maschile (anziani e guerrieri) che Volponi – alterando miratamente il dettato aristofaneo – fa comparire sulla propria scena. Un primo dato rilevante emerge dalla ricostruzione del *background* della generazione di anziani – ossia i padri dei mariti-soldati contro cui Lisistrata ha indetto il proprio sciopero – incaricati di riconquistare con la forza del fuoco l'acropoli occupata dalle donne loro coetanee. Ebbene, per loro stessa ammissione, i vecchi del primo semicoro si identificano come coloro che, ancora in età giovanile («quando ancora contavamo qualcosa»), hanno saputo eroicamente «traversare le trincee spinose del

⁵¹⁶ Interessante, sotto il medesimo punto di vista, è anche la ricostruzione del 'modello di ricatto' proposta da Paduano (1981, 14): «*A* desidera *x*, che non è in suo potere, ma dipende da *B*; possiede però il controllo di *y*, che è l'oggetto dei desideri di *B*; e tramite *y* arriva ad ottenere *x*. Se l'ottica drammaturgica assume il punto di vista di *A* (Lisistrata), e quindi considera *x* (la pace) come suo obiettivo, mentre la noncuranza di *x* da parte di *B* (gli uomini) rivela la degenerazione del potere politico, allora l'asse generativo dell'azione potrebbe dislocarsi nella perdita di efficacia della prima relazione di condizionamento (quella che controlla *x*) per opera e a beneficio della seconda, che controlla *y* (il sesso). In questa operazione si ravvisa una forma particolare dello schema che sottende tutte le ipotesi aristofanesche – vale a dire l'attacco a fondo, entusiastico, inesauribile, smagliante, che viene portato a un *establishment* autoritario, visto come radice e insieme di ogni negatività, e alla cui distruzione opera la fantasia ipertrofica dell'eroe ribelle».

nemico» (vv. 664s.)⁵¹⁷ e che – giunti ora oltre la soglia dell’anzianità – onorano, nel *pantheon* eroico dei loro predecessori, uno stratego quale Mironide (vv. 801-803), enfaticamente nominato come «il duce»⁵¹⁸. Per entrambi i casi, «le trincee spinose» e «il duce», si tratta di aggiunte gratuite effettuate di suo pugno dal traduttore, il quale – pur senza offuscare *in toto* il significato primario del testo d’origine – sovrascrive al dettato aristofaneo due inserzioni lessicali atte, innegabilmente, a rievocare – nell’orizzonte condiviso della memoria nazionale – i due principali passaggi storici del primo Novecento italiano: ovvero la ‘grande guerra’ e il ventennio fascista. In questo modo, dunque, la forza reazionaria dei γέροντες – che nella versione di Aristofane rivendicavano con orgoglio il proprio credo anti-tirannico e il primato militare ottenuto nelle guerre persiane – prende qui, per via allusiva, i connotati di una generazione di antenati politici, la quale detiene fra i suoi principali tratti identitari l’aver attraversato indenne le due guerre mondiali e l’annoverare tuttora, tra i propri componenti, certi individui che vagheggiano, almeno sul piano di un’eredità simbolica e morale, un legame diretto con

⁵¹⁷ Cf. Ar. *Lys.* 664s. οἵπερ ἐπὶ / Λειψιδρίων ἤλθομεν ὄτ’ ἤμεν ἔτι, versi che Volponi (2014, 75: «noi che sapemmo traversare le trincee spinose del nemico quando ancora contavamo qualcosa») anche qui traduce sulla base di Van Daele (1967, 149: «nous qui allâmes à Lipsydrión quand nous comptions encore»). In questo passo aristofaneo, come annotato anche da Henderson (1987, 159) e Sommerstein (1990, 191), il Coro dei vecchi faceva riferimento allo scontro – avvenuto nel 514 a.C. presso la fortezza attica di Lipsidrión – fra gli aristocratici ateniesi guidati dagli Alcmeonidi e i filo-tirannici sostenitori di Ippia.

⁵¹⁸ Così i vv. 801-803 (καὶ Μυρωνίδης γὰρ ἦν / τραχὺς ἐντεῦθεν μελάμπυ-/γός τε τοῖς ἐχθροῖς ἄπασιν), dedicati ad uno dei fautori della vittoria ateniese a Platea (478 a.C.) e tradotti – sulla base di Van Daele (1967, 155: «Myronidès aussi était velu de là, un vrai cul-noir pour sauter sur l’ennemi») – con «anche Mironide il duce era molto peloso quaggiù: un vero tronco nero per saltare sul nemico». Sul valore enfatico e celebrativo del termine in questione («duce»), Volponi si è ironicamente soffermato a più riprese nei due romanzi storici che precedono la traduzione della *Lisistrata*: ovvero nel *Sipario ducale* (Volponi 2002b, 16 «quel 6 ottobre in cui il nipote Oddo si imbarcava a Napoli con il grado di sottotenente verso l’Eritrea, mosso a rompere la noia più che a servire il re e il duce», 68 «“basta,” – urlò quel presidente, – “fuori la tessera; mi dica se è fascista, se ama l’Italia, se crede nel Duce, se...”», 133 «le stesse virtù poi tutte immancabilmente riprese e cacciate nel testone del dux»), e nel *Lanciatore di giavellotto* (ad es. Volponi 2002b, 478 «il coraggio di parlare in piazza contro il duce e anche contro la monarchia», 483 «c’era sempre qualcuno che cercava le tracce delle grandi gomme della macchina del duce l’Alfa Romeo da corsa passata rombando qualche giorno prima», 493 «i borghesi del duce, i preferiti, i più bravi, i vittoriosi», 508 «un proletario vero non può mai diventare fascista... nemmeno se diventa cognato del duce...», 551 abbasso il duce, burattino della borghesia» e «abbasso il duce rovina d’Italia», e soprattutto 496s. dove il termine in questione compare ben cinque volte: «confondere Marcacci con il duce», «alla cintura del duce», «il duce Marcacci teneva l’Italia per le chiome», «il duce diventava alto e bello», «il duce sarebbe dovuto passare presto da Fossombrone»). Il medesimo lessema torna anche, per una sola volta, in *Corporale* (2002a, 690: «culto del duce e cuore della mamma», e due volte in *Con testo a fronte* all’interno della strofa di *Detto dei passerai* dedicata a Prometeo: vv. 166-178 «aquila nell’industria è anche colui / che superiore o concorrente parigrado / o dipendente ambizioso mangia il fegato / di Prometeo incatenato, / onesto dirigente dalla cultura stessa fregato, / dall’ardimento di sottrarre il fuoco / all’unica fascina: altare luce fato. / Interna ed interiore la rima con duce / ogni duce piccolo medio grande amato / imprenditore e condottiero industriale / di rango di scuola di gavetta sempre / teschio fiamma manganello del capitale».

«il duce»⁵¹⁹. Di comune accordo con questi *patres*⁵²⁰, incarnati poi nel successivo romanzo *Le mosche del capitale* da figure ambigue ed autoritarie come quelle di Radames («atteso dal duce a Brescia») e dell'ing. Sommersi Cocchi⁵²¹, la genia dei loro discendenti (i guerrieri ateniesi) si batte per porre velocemente fine alla negazione del sesso e per riconquistare il centro simbolico del loro potere politico (l'acropoli), tenuto fisicamente in ostaggio dalla divisione femminile che Lisistrata ha appositamente dislocato nella rocca.

Per quanto riguarda invece il «gruppo sociale» femminile, l'«internazionale ellenica» a trazione ateniese-spartana, è opportuno osservare che – rispetto alla connotazione che ne aveva dato Aristofane – essa riceve, nella presente reinterpretazione di Volponi, almeno due rilevanti connotazioni aggiuntive, che toccano il cuore del pensiero politico del traduttore: la dimensione democratica della rivolta e il suo rapporto organico con la «questione meridionale». La prima delle suddette connotazioni – ovvero la natura democratico-collettiva dell'azione femminile – viene veicolata dall'autore principalmente tramite una ricercata enfaticizzazione lessicale (l'aggiunta arbitraria e autonoma rispetto a tutti gli altri traduttori dell'indefinito «tutte») della portata corale e condivisa di gran parte delle affermazioni che le donne proferiscono a proposito del loro piano: cf. vv. 22 (ἐφ' ὃ τι ποθ' ἡμᾶς τὰς γυναῖκας ξυγκαλεῖς;) «che ti ha indotto a

⁵¹⁹ Sono questi, fra l'altro, i tratti caratteristici che contraddistinguono la categoria trans-storica dei «senatori segreti», descritta da Volponi nel suo incompiuto romanzo epistolare *Il senatore segreto* (in *Parlamenti* pos. 1004): «dai suoi abbaini, solai, travi, tempi, stagioni, e nidi ha certamente apprezzato e fatto voti per le guerre africane, per l'ordine monarchico, per la lira, per la redenzione di Trento e Trieste; anche per Mussolini, il Concordato, il regime fascista, l'impero, l'Asse d'acciaio. Da lassù ha visto l'occupazione e la liberazione e nel caos del referendum istituzionale è sceso [*] sulla strada a parteggiare per la Monarchia, è andato alle porte del Quirinale. Ha implorato gli americani, ha supplicato il papa, ha pagato i democristiani, ha inneggiato ai reduci».

⁵²⁰ Una componente non irrilevante di questa compagine sociale è quella che Gotor (2011, 523s.) definisce come «una parte conservatrice della società italiana non ostile agli effetti destabilizzanti della strategia della tensione. Una fetta dell'opinione pubblica, che in realtà aveva subito la Costituzione senza accoglierla intimamente, indifferente e impermeabile alle regole democratiche. La generazione degli anni Venti, quella nata sotto il regime fascista ed educata al culto del Duce che ne aveva subito la stringente propaganda totalitaria nelle scuole di ogni ordine e grado».

⁵²¹ Questa, la cronistoria biografica del «capo delle guardie» dell'azienda, ricostruita in maniera extradiegetica nelle *Mosche del capitale* 113-115: «Radames fu maggiore della decima mas, nella repubblica di Salò, e con quel grado si guadagnò la riconoscenza perenne della grande azienda, provvedendo ad assicurare una totale copertura a certi trasferimenti di carte e casse da quegli stessi uffici della presidenza, come dai palazzi e dalle ville dell'allora presidente e amministratore delegato unico» e «quel maggiore Radames aveva provveduto nell'Africa orientale italiana a soggiogare ascari e indigeni ex guardie di Ailé Selassié faccette nere». Analogamente, sul *back-ground* fascista dell'ingegnere Sommersi Cocchi: «è ingegnere per caso, perché gli hanno riconosciuto gli studi dell'accademia militare... sa l'inglese e conosce il mondo sempre per caso, perché fu fatto prigioniero con tutto il suo equipaggio subito dopo aver lasciato l'Italia, e poi portato negli Stati Uniti come nemico ostinato, fedele al re e al passato regime, anche dopo l'8 settembre [...]. Di suo ha solo una vecchia supponenza da nobilotto di provincia, e insieme opportunismo, avidità, ambizione, servilismo nelle dosi giuste per qualsiasi carriera» (*Le mosche del capitale* 234s.).

convocarci tutte?», 24 (κᾶτα πῶς οὐχ ἤκομεν;) «come mai non sono tutte qui?», 25 (ταχὺ γὰρ ἂν ξυνήλθομεν) «ci saremmo riunite subito tutte», 32 (ὡς ἔστ' ἐν ἡμῖν τῆς πόλεως τὰ πράγματα) «tutti gli affari dello stato sono nelle nostre mani», 39 (ἦν δὲ ξυνέλθωσ' αἰ γυναῖκες ἐνθάδε,) «ora se tutte le donne si riunissero qui» e (ἡμεῖς τε, κοινῇ σώσομεν τὴν Ἑλλάδα) «e anche tutte noi... insieme potremmo salvare l'Ellade», 112 (μετ' ἐμοῦ καταλῦσαι τὸν πόλεμον) «tutte insieme di mettere fine alla guerra», 120-122 (ἡμῖν γάρ, ὧ γυναῖκες, ... / ... / ἀφεκτέ' ἐστὶ) «noi dobbiamo, tutte noi, mie care donne astenerci», 197 (ὁμόσωμεν εἰς τὴν κύλικα) «e giuriamo tutte sulla coppa», 209s. (λάζυσθε πᾶσαι τῆς κύλικος, ὧ Λαμπιτοῖ· / λεγέτω δ' ὑπὲρ ὑμῶν μί' ἄπερ ἂν κἀγὼ λέγω·) «mettete tutte la mano sulla coppa e una sola per conto di tutte ripeta ciò che io dirò». A questo primo aspetto di intensificazione lessicale, bisogna poi aggiungere il più vistoso passo in cui Volponi – riscrivendo quanto Lisistrata afferma a proposito del coinvolgimento delle colonie (vv. 582-586)⁵²² – chiama in causa, come parte integrante della sua azione collettiva e nazionale di rivolta, la componente meridionale:

«quanto al sud di questo paese dovrete riconoscere che esso è per noi come tanti bei fili di lana caduti per terra e che quindi conviene raccoglierti tutti e riunirli in una matassa e poi in una grossa palla e con questa allora davvero tessere un grande mantello per tutto il popolo».

Ebbene, ribaltando in chiave propositiva la metafora-*pulp* utilizzata dal prof. Subisboni, protagonista del romanzo *Il sipario ducale* («ha spappolato e smidollato il Sud con cent'anni di razzia»)⁵²³ per denunciare la deriva centralistico-autoritaria intrapresa dalla Repubblica nei suoi primi vent'anni di vita, l'autore si serve qui dell'immagine

⁵²² Nel testo greco, ai vv. 582-586 (καὶ νῆ Δία τὰς γε πόλεις, ὅποσαι τῆς γῆς τῆσδ' εἰσὶν ἄποικοι, / διαγιγνώσκειν ὅτι ταῦθ' ὑμῖν ὡσπερ τὰ κατάγματα κεῖται / χωρὶς ἕκαστον· κᾶτ' ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κάταγμα λαβόντας / δεῦρο ξυνάγειν καὶ ξυναθροίζειν εἰς ἓν, κᾶπειτα ποιῆσαι / τολύπην μεγάλην, κᾶτ' ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ χλαῖναν ὑφῆναι), l'eroina ateniese faceva metaforicamente riferimento o alla possibilità di inglobare nella cittadinanza le colonie d'oltremare o al richiamo dei cleruchi in patria: cf. Blaydes 1880, 232s.; Rogers 1911, 72s.; Wilamowitz 1927, 158; Van Daele 1967, 145s.; Henderson 1987, 144s.; Sommerstein 1990, 183s.; Canfora 2017, 125.

⁵²³ Cf. Volponi 2002b, 186: «– Tutti dureranno poco e quindi come si reggerà la grande unità? Se ha spappolato e smidollato il Sud con cent'anni di razzia di schiavi peggio che non abbiano fatto in mille anni i saracini? Se ha divorato tutte le gabelle, i dazi, i sali e i tabacchi, e si è castrata con l'autarchia? Che farà l'Italia: se non avrà la fortuna di una prossima guerra nella quale venderà a chicchessia? Fra poco si parlerà di progresso masticando miseria. Ogni ufficiale postale, ogni magistrato entrerà pallido nella pretura con il gusto di torturare un circondario in nome dell'unità e della miseria. E di quel pallore sarà circonfuso il nuovo testone romano, il colosso che andrà a sedere al centro della stazione, là dove arrivano i treni. Costui venderà altri schiavi e abatterà altri muri delle nostre città... dovremmo fare una barricata di valigie. Sciogliete le valigie, apritele e spargetene gli oggetti: cosa è questa repubblica se non lo scatolone abbandonato dal re?».

aristofanea dei «fili di lana» (poi «matassa», «grossa palla», e «mantello per tutto il popolo»)»⁵²⁴, per definire – nella sua massima ampiezza geografica e politica – il campo di forze sociali che intende mobilitare con la propria azione sovversiva. La rivolta democratica delle donne, operata in nome della pace e di un agognato ripristino del principio di piacere entro le mura della *polis*, dovrà dunque avere la più vasta estensione demografica possibile ed inglobare al proprio interno anche le istanze periferiche e decentrate della componente meridionale⁵²⁵.

Delineate con i debiti ancoraggi lessicali all’orizzonte storico contemporaneo le due fazioni in lotta, è ora il momento di analizzare gli interventi di traduzione-riscrittura mediante i quali Volponi attualizza – in una direzione non meno allusiva che polemica – i termini e le modalità politiche dello scontro: ovvero come il *golpe* ‘democratico’ delle donne greche viene progressivamente calato all’intero di dinamiche caratteristiche dell’Italia del decennio appena concluso (quello cosiddetto degli ‘anni di piombo’ e delle ‘stragi di Stato’), a cui fra l’altro Volponi dedicherà grande spazio tematico nella *seconda parte* delle *Mosche del capitale*. Un primo e già fondamentale elemento che trasporta l’azione della ‘solidarietà femminile’ ellenica nel cuore dell’agone politico italiano dell’epoca emerge, ai vv. 283s., dalla traduzione delle parole di condanna con cui il Corifeo – dopo il giuramento collettivo delle mogli e l’occupazione dell’acropoli – dà inizio al tentativo di repressione messo in atto dai membri del Coro. Nel discorso in cui egli annuncia la propria ferrea volontà di opporsi alla presa della cittadella, l’intera operazione concertata dalle donne – v. 284 τόλμημα (“impresa”) ⁵²⁶ – viene

⁵²⁴ Anche qui, i vv. 283s. (τασδι δὲ τὰς Εὐριπίδη θεοῖς τε πᾶσιν ἐχθρὰς / ἐγὼ οὐκ ἄρα σχήσω παρὼν τολμήματος τοσοῦτου;) – che Volponi (2014, 41) rende con «e queste donne odiate da Euripide e da tutti gli dèi non sarò capace adesso io di impedir loro un simile attentato?» – sono tradotti tramite l’intermediazione di Van Daele (1967, 132: «et ces femmes, haies d’Euripide et de tous les dieux, je ne les empêcherais donc pas par ma présence d’accomplir un pareil attentat?»).

⁵²⁵ Così Volponi riflette anche in un suo articolo, pubblicato sul «Corriere della sera» del 6.07.1977 e intitolato *Ma in quella carta d’Italia potrebbe anche mancare il Sud?* (ora negli *Scritti dal margine*, 1994, 57s.): «c’è da aspettarsi, allungandosi il dibattito sulla crisi, che la razionalizzazione arrivi a presentarci attraverso qualche prestigioso e ben correato centro studi una carta dell’Italia razionalizzata, magari soltanto come suggestione tecnico-culturale per i nostri politici. Non è difficile immaginare questa carta quasi del tutto priva del Mezzogiorno» e nel suo intervento parlamentare *Sulla prosecuzione dell’intervento straordinario nel Mezzogiorno* (Senato, 06.11.1984): «il Sud non era la terra di conquista, non era una colonia, non era il luogo dello squallore e della regressione. Il Sud aveva grandi capitali e grande patrimonio [...]. Questo vuol dire che Napoli e i suoi territori erano luoghi di civiltà, di lavoro, di ricerca, di sperimentazioni e di innovazione» (in *Parlamenti* pos. 2079).

⁵²⁶ Circa le valenze semantiche di questo termine si vedano: Rocci 1943, 1843, Chantraine *DELG* 1124, e Beekes, *EDG* 1492. Il termine torna ricorsivamente nel *Sipario Ducale*, in Volponi 2002b, 22 «la notizia [...] di un attentato a Milano che aveva causato molte vittime», 25 «dodici morti e centro feriti per un attentato alla filiale della Banca Nazionale dell’Agricoltura di piazza Fontana, a Milano...», 28

capziosamente definita, con una resa suggerita da Van Daele (1967, 132: «attentat») e aliena a quelle degli altri traduttori precedenti, come un «attentato» (Volponi 2014, 41). Grazie alla scelta di questo preciso lessema, «attentato», dunque, Volponi decide di inglobare nella propria traduzione uno dei termini più controversi e rappresentativi dell'intero decennio appena concluso. Un decennio che ha visto l'Italia insanguinata da una lunga e ininterrotta serie di attentati: dalla bomba di Piazza Fontana (1969) alla strage della stazione di Bologna (1980), coeva alla presente traduzione, passando prima attraverso la cosiddetta fase della 'strategia della tensione' (terrorismo a matrice neo-fascista e coordinato da un ampio sistema di potere comprensivo di organi di Stato deviati, servizi segreti, logge massoniche e *intelligence* statunitense)⁵²⁷, poi attraverso quella della 'strategia dell'annientamento', operata principalmente dalle Brigate Rosse e giunta addirittura – con l'amplificazione mediatica concessa al 'caso Moro' (1978)⁵²⁸ – a mettere ambigualmente sotto ricatto il governo stesso⁵²⁹. Un decennio in cui – come più

«“attentatori, attentatori. Finiti gli attentatori. Sono altri, tutti, altri ori... i dottori, i professori, i pretori, i curatori, i contestatori, i lavoratori, i direttori ori-ori, tutti colpevoli, laureati, rispettati, illustrati che si scambiano soldi, puttane, bombe”», 84 «l'attentato di Milano restava una provocazione, non l'inizio di un piano d'attacco alla democrazia. Così dicevano "l'Unità" e "l'Avanti" e anche la TV e i giornali borghesi». L'*escalation* che da Piazza Fontana porterà nel pieno compimento dei cosiddetti 'anni di piombo' torna anche nell'enumerazione caotica di *Mosche del capitale* 319: «Portella delle Ginestre, Mirafiori, piazza della Loggia a Brescia, piazza Fontana, piazza Rossa, piazza San Pietro ecc. ecc.».

⁵²⁷ Di questo parla, ad es., Fortini (1977, 38), nel suo scritto *Il diario di Pietro Valpreda* (pubblicato in *Questioni di frontiera*): «l'ho capito quando i giovani dei gruppi, nati nel '68 o nel '69 [...] hanno puntato se stessi sulla innocenza di Valpreda e sull'assassinio di Pinelli e hanno scommesso tutte le loro energie sulla dimostrazione di un progetto di fascismo condotto da servizi segreti stranieri e da una parte degli organi stessi dello Stato, da una congiura dove fossero implicati alcune frazioni dei corpi istituzionali, quali la magistratura, la polizia, l'esercito». Per una ricostruzione dettagliata e una valutazione storica aggiornata della fase in questione, si leggano – oltre ai classici Lanaro (1992, 343-364), Craveri (1995, 345-480 e 498-564), Tranfaglia (1997, 7-42), e Ginsborg (2006, 404-468) – anche Bolognesi 2016, Dondi 2017 e Ventrone 2019.

⁵²⁸ Al 'caso Moro' Volponi dedicherà uno dei suoi ultimi discorsi parlamentari, *Su una dichiarazione del Presidente della Repubblica Francesco Cossiga* (Senato 17.11.1991, in *Parlamenti* pos. 3032): «allora noi dobbiamo prendere sul serio il Presidente della Repubblica quando rende queste affermazioni: non per cercare delle responsabilità, ma perché l'assassinio di Moro è una pagina oscura della nostra storia, così oscura che rende poco leggibili anche molti episodi successivi. Se Francesco Cossiga fa questo discorso, se afferma che ci sono alcuni corresponsabili di quell'assassinio (lo dice lui che è Presidente della Repubblica e che era Ministro dell'Interno quando quell'assassinio veniva consumato), occorre verificare fino in fondo di che cosa egli è a conoscenza».

⁵²⁹ Così Ginsborg 2006, 519: «le Brigate Rosse e altri gruppi affiliati uccisero ventinove persone nel 1978, ventidue nel 1979 e trenta nel 1980. Tra le vittime si contano l'operaio genovese Guido Rossa, iscritto al Pci, ucciso perché aveva denunciato alla polizia un impiegato della sua fabbrica da lui sospettato di attività terroristiche; il professore universitario e noto intellettuale cattolico Vittorio Bachelet, ucciso all'interno dell'Università di Roma; il giovane e coraggioso giornalista del "Corriere della Sera" Walter Tobagi, ucciso il 28 maggio 1980 dal gruppo "28 marzo"». All'interno del medesimo orizzonte storico-politico Volponi collocherà, nelle *Mosche del capitale* 330, la parabola terroristica della figlia dell'operaio Tecraso. Sull'azione delle BR nella seconda metà degli anni Settanta, si vedano – insieme alle pagine di Lanaro (1992, 412-444), Craveri (1995, 714-746), Tranfaglia (1997, 43-80), e Ginsborg (2006, 469-545) – le monografie di Galli 1986, Flamigni 2003 e Gotor 2011.

volte denunciato dallo stesso Volponi nelle pagine del *Sipario Ducale*⁵³⁰ – il rapporto fra il potere costituito, quello cioè appartenente allo Stato e a molti dei suoi organi istituzionali, e gli esecutori materiali degli attentati e delle stragi si era rivelato, inchiesta dopo inchiesta, sempre più oscuro, stretto e solidale. Considerato alla luce di questo contesto, quindi, il fatto che un membro di spicco del gruppo egemone (il Corifeo) definisca la presa dell'acropoli – la quale non costituiva, in realtà, un attentato in senso stretto, bensì un'occupazione non autorizzata – come un «attentato» appare un'operazione lessicale densa di significato. Infatti, tacciando una mobilitazione collettiva con il termine criminalizzante di «attentato», il Corifeo mette in opera un astuto tentativo di delegittimazione della rivolta femminile, un tentativo tramite il quale l'occupazione collettiva – forte di un ampio e coeso appoggio popolare (v. 698 «tu non potrai niente su di noi nemmeno se farai sette referendum») ⁵³¹ – diventa invece un pericoloso ed illegale atto terroristico, un gesto di violenza incivile ai danni di una società, almeno all'apparenza, incolpevole⁵³².

⁵³⁰ Cf. Volponi 2002b, 26: «è chiaro che è una manovra intimidatoria contro i sindacati, allo scopo di portarli a cedere... almeno psicologicamente, con la solita paura del ricatto a destra, del salto nel buio» e «"adesso considera queste bombe. Il loro motivo è semplice come il loro meccanismo: è così chiaro tutto che anche la polizia e il governo non potranno sbagliare. Sono sicura che scopriranno presto gli attentatori e che questi sono stati mandati dalla destra. Se non scopriranno niente vorrà dire che lo stesso governo ha messo le bombe e che continuerà a metterne altre finché non fingerà di essere costretto a mettere su un nuovo regime autoritario»»; 28: «"può essere [...] la fine del fascismo. La fine spaventevole. Se i lavoratori restano calmi. Sarebbe un grande passo avanti, più grande di un'altra affermazione elettorale. O il governo è colpevole o altrimenti non può non mettersi con i lavoratori"»»; 59: «"ma io non credo che le bombe siano rosse. Se fossero rosse ne sarebbero scoppiate mille: in tanti posti. O sono del governo e allora ne farà scoppiare altre un po' per volta fino a giustificare lo stato d'emergenza, o sono di fascisti provocatori"»»; 90: «"piano, per carità, piano. Aspettiamo le indagini. Perché gli anarchici? Perché non i fascisti? Perché non i padroni, o lo stesso governo?"»»; 122: «potevano davvero essere stati gli anarchici, anche perché la polizia parlava di un piano superiore e di corrispondenza tra vari circoli. Ma perché le bombe non le avevano messe in parlamento e nelle caserme, nelle prefetture o nei tribunali?»; 187: «"non sono costoro tutti, che ci governano, anche con razioni di bombe, rivolti con la schiena contro la storia e contro di noi singoli e popoli»; 188: «gli schemi dell'autorità nazionale, i vecchi ferri, più sono rotti e sul punto di dissolversi, allora più si allontanano dal vero e più possono recare distruzione. Quando l'autorità perde autorità si mette a uccidere per trovarsi un corpo».

⁵³¹ Per dare forza persuasiva alle parole della Corifea (v. 698 οὐ γὰρ ἔσται δύναμις, οὐδ' ἦν ἐπτάκις σὺ ψηφίση), il sintagma ἐπτάκις ψηφίση viene attualizzato da Volponi – con lessico politico di stampo repubblicano – nel nesso nominale «sette referendum».

⁵³² A conferma di questa ipotesi interpretativa, si legga quanto scritto da Volponi nell'articolo *Deve stare molto attenta la sinistra* (uscito sul nr. 6 di «Alfabeta» del 1979, e ora negli *Scritti dal margine* 71s.) a proposito del rischio da parte delle istituzioni politiche di «criminalizzare qualsiasi motivo ed atto di opposizione»: «infatti quella coscienza accusatrice nell'ansia della difesa dello Stato può giungere a configurare come attacco al medesimo qualsiasi movimento culturale, politico, sociale e cercare di bloccarlo per consentire al medesimo Stato di stare in ordine, fermo e tranquillo come appunto si conviene alla sua statualità astratta: immagine composta con i segni di tutti i poteri dominanti, dall'impero romano al papa re, dal fascismo all'unità savoiarda, dalle guerre sempre giuste e vittoriose al doroteismo».

Questa prima azione di sabotaggio verbale è poi seguita – poco dopo la *rhesis* meridionalista di Lisistrata – da una seconda e più pragmatica intimidazione (vv. 608-610), pronunciata questa volta addirittura dall'autorità costituita del Probulo (membro di un consiglio ristretto di magistrati cui era eccezionalmente affidato parte del potere esecutivo)⁵³³. Davanti alle offese inflitte da Lisistrata e compagne, quest'ultimo minaccia – grazie alla trasformazione lessicale del collegio dei Probuli nell'odierno dicastero italiano – di andare direttamente a rivolgersi «al Ministero dell'Interno» per denunciare il modo oltraggioso in cui lo hanno trattato⁵³⁴. Come nel caso dei recenti attentati e delle più gravi questioni di ordine pubblico, l'autorità chiamata in causa è quella competente degli 'Interni', ovvero l'organo istituzionale in grado di ripristinare – dispiegando legittimamente le forze di polizia – la sicurezza collettiva e di porre unilateralmente fine all'illegalità. Tuttavia, sempre alla luce del contesto storico-culturale condiviso fra traduttore e pubblico, quella che appare qui come la più altisonante e legittima minaccia di repressione reca in sé un potenziale semantico aggiuntivo – di segno 'uguale e contrario' – capace di far saltare in blocco la credibilità stessa del discorso. Nell'arco del decennio appena concluso, infatti, il Ministero dell'Intero, così come quello della Difesa – grazie al controllo esercitato sui servizi segreti e sulle nomine delle alte gerarchie militari e di polizia⁵³⁵ – sono stati più volte al centro delle trame eversive di cui si è detto sopra, rappresentando di fatto – pur secondo gradi diversi di implicazione, a seconda della tipologia e della matrice di terrorismo – un *trait d'union* fondamentale tra le varie e stratificate forze in campo: quelle nazionali dello Stato, quelle internazionali delle potenze straniere, e quelle extra-istituzionali dei gruppi terroristici e delle organizzazioni

⁵³³ Figura che – nelle traduzioni di Van Daele (1967), Cantarella (1972), e Paduano (1981) – viene equiparata a quella di un 'commissario' speciale.

⁵³⁴ Questa la traduzione volponiana dei vv. 608-610 (εἴτ' οὐχὶ δεινὸν ταῦτα πάσχειν ἔστ' ἐμέ; / νῆ τὸν Δί' ἀλλὰ τοῖς προβούλοις ἄντικρυς / ἑμαυτὸν ἐπιδείξω βαδίζων ὡς ἔχω) – via Van Daele (1967, 147: «tout de même, n'est-ce pas indigne la façon dont on me traite, moi? Mais, par Zeus, je vais directement me montrer aux Commissaires dans l'état où je suis») – «insomma non vi pare davvero indegno il modo in cui mi trattate? Ma, per dio, io vado direttamente a rivolgermi al Ministero dell'Interno, a mostrare come mi avete trattato» (2014, 71).

⁵³⁵ Cf. Dondi 2015, 27: «il ministro della Difesa è responsabile del Sifar (e poi del Sid) mentre il ministro dell'Interno si avvale dal 1946 dell'Ufficio affari riservati (Uaarr). I ministeri chiave nel controllo dei servizi sono quindi quelli della Difesa, dell'Interno e la presidenza del Consiglio». Non a caso, questi luoghi istituzionali sono quelli favoriti in cui si insediano i 'senatori segreti' dell'omonimo romanzo epistolare volponiano: «intanto i Senatori Segreti della maggioranza prendono con rapidità felice singole, lunghissime o eccellentissime destinazioni: Palazzo Chigi, la Farnesina, il Viminale, l'IRI, l'ENI, il Tesoro, le Finanze» (Volponi 2011, pos. 1239).

massoniche e mafiose⁵³⁶. Appellarsi quindi al Ministero dell'Interno per sventare un «attentato» di tal fatta – il quale, come si è detto, aveva i connotati di una mobilitazione di massa – doveva allora suonare, alle orecchie del pubblico, quanto meno ambiguo e sospetto, per non dire apertamente rivelatorio di una profonda e scandalosa ipocrisia perpetrata dai detentori del potere.

A conferma di tale ipotesi giunge, infine, l'ultima riscrittura attualizzante, vv. 1043-1060, nella quale il Coro unito – dopo il ricongiungimento pacifico delle due fazioni nemiche – pronuncia addirittura un beffardo e spudorato appello al ministero della Difesa e alle sue affiliazioni atlantiche:

«non vogliamo cominciare, o cittadini, a dir male di nessuno, ma proprio al contrario a dire a fare sempre del bene; sono già così grossi i mali del presente! Ciascuno dica, uomo o donna, se ha bisogno di denaro. Tanto un paio di milioni ne abbiamo lassù nelle casse del Ministero della Difesa e abbiamo anche delle bustarelle! E se la pace non dovesse arrivare chiunque abbia preso denaro non dovrà più restituirlo. Vogliamo trattar bene anche i nostri alleati dell'ovest»⁵³⁷.

Dunque, nel passo in cui il commediografo convalidava per bocca dei coreuti le ormai acclamate possibilità di successo del piano dell'eroina ateniese, Volponi – aggiungendo di suo arbitrio il nome del Ministero, trasformando i βαλλάντια aristofanei (v. 1053 “sacche”) nelle meglio note e più italiane «bustarelle», e americanizzando il popolo greco dei Caristi (vv. 1058s. ξέ-/νους τινὰς Καρυστίους) in quello degli «alleati dell'ovest» – sembra compiere un'ultima ed altrettanto ambigua ricontestualizzazione del testo tradotto. Un'ambiguità, densa anche in questo caso di allusioni polemiche, che mira – una volta per tutte – a demistificare l'inganno politico, qui demagogicamente camuffato da generosa accondiscendenza, perpetrato dal Coro appena ricongiunto. Nella volontà di «dire» e «fare sempre del bene» (vv. 1046s. ἀλλὰ πολὺ τοῦμπαλιν πάντ' ἀγαθὰ καὶ λέγειν καὶ / δρᾶν), infatti, il gruppo dei coreuti bandisce *in primis* il proprio impegno a finanziare quanti cittadini – impoveriti nel corso del conflitto – manifestino la necessità

⁵³⁶ Queste dinamiche e il grado di consapevolezza dell'opinione pubblica coeva sono ricostruite con perizia e varietà di punti di osservazione nei volumi citati nelle nn. 511 e 513, e negli scritti di Bobbio (1984), Flamigni (1996), e Rayner (2008).

⁵³⁷ Cf. Ar. *Lys.* 1043-1060 οὐ παρασκευαζόμεσθα / τῶν πολιτῶν οὐδέν', ὄνδρες / φλαῦρον εἰπεῖν οὐδὲ ἔν, / ἀλλὰ πολὺ τοῦμπαλιν πάντ' ἀγαθὰ καὶ λέγειν καὶ / δρᾶν· ἱκανὰ γὰρ τὰ κακὰ καὶ τὰ παρακείμενα. / ἀλλ' ἐπαγγελλέτω πᾶς ἀνὴρ καὶ γυνή, / εἴ τις ἀργυρίδιον δεῖ-/ται λαβεῖν, μνᾶς ἢ δύο' ἢ τρεῖς· / ὡς ἔσω 'στιν / κᾶχομεν βαλλάντια. / κᾶν ποτ' εἰρήνη φανῆ, / ὅστις ἂν νυνὶ δαινείση-/ται παρ' ἡμῶν, / ἢν λάβῃ μηκέτ' ἀποδοῖ. / ἐστιᾶν δὲ μέλλομεν ξέ-/νους τινὰς Καρυστίους, ἄν-/δρας καλοὺς τε κἀγαθοὺς.

immediata di prestiti in denaro. Per ipotecare l'attuabilità di questa misura redistributiva, gli anziani si prodigano addirittura – denunciando però implicitamente la corruzione del sistema precedente – ad offrire subito e a tutti i bisognosi anche le preziose «bustarelle» illecitamente depositate «nelle casse del Ministero della Difesa». A questa propagandistica e già di per sé sospetta operazione di equità sociale, primo e concreto effetto della nuova stagione di pace, si aggiunge poi, a stretto giro, lo spettro – non meno concreto e programmatico – del «trattar bene anche i nostri alleati dell'ovest», i quali – se si rimane coerenti alla logica del piano di lettura attualizzante – rappresenterebbero proprio una delle fonti più cospicue e decisive di quei contributi economici, qui ironicamente detti «bustarelle», colpevoli di avere indebitamente condizionato tanto le politiche estere quanto le manovre interne dei governi succedutisi nel corso del decennio precedente⁵³⁸. Forte dell'entusiasmo per la ritrovata concordia sociale, il Coro si lascia dunque sfuggire un secondo e più controverso motivo di giubilo, quello cioè legato al ripristino – ottenuto con un inaspettato atto di *soft power* (tipico delle gramsciane «rivoluzioni passive») – delle precedenti e non ancora logore dinamiche di dominio. Al netto, cioè, del risultato contingente ottenuto dalla mobilitazione delle donne, il vecchio potere – incarnato in Aristofane dal blocco sociale-generazionale degli uomini e in Volponi dalla classe dirigente italiana (cf. *Scritti dal margine* 44: «classe di potere») – appare già sapientemente pronto ad accontentare da un lato le istanze civili e democratiche della rivolta, dall'altro a ribadire la propria 'doppia lealtà' a quel sistema di alleanze internazionali («i nostri alleati dell'ovest») che gli ha garantito, ininterrotta da oltre un trentennio, prosperità politica e controllo delle istituzioni⁵³⁹.

Sfruttando, dunque, a pieno l'eterogeneità storico-culturale che si impone tra il concetto greco di rivoluzione (cioè ripristino dell'ordine pregresso) e quello invece progressista e democratico tipico della cultura a lui coeva, Volponi capovolge le

⁵³⁸ Su questo argomento Volponi torna nei suoi interventi parlamentari: *Sul nuovo ordinamento della scuola secondaria superiore* (Senato, 05.02.1985, ora in *Parlamenti*, pos. 2410: «la nostra cultura è importante, primaria: abbiamo un patrimonio che non è subalterno, che ci siano o meno i patti sui servizi segreti. C'è un'alleanza che ci costringe a certi obblighi che a mio avviso sono contrari alla nostra autentica vocazione e alla nostra capacità e possibilità di fare cultura») e *Sull'intervento nella I Guerra del Golfo* (Senato, 20.02.1991, ora in *Parlamenti*, pos. 2796: «ciò vorrebbe dire che il Ministro della difesa è Ministro della guerra, che è addirittura un finto Ministro della guerra, perché il vero Ministro della guerra è, in realtà, quello degli Stati Uniti d'America»).

⁵³⁹ Il contrario esatto di quanto Volponi auspicava, con una metafora politica di matrice greca, nell'articolo *La repubblica comincia da Roccacannuccia* (uscito sul "Corriere della sera" del 21.03.1977, e ora in *Scritti dal margine* 66): «materiale possibilità di fare il nuovo dovunque, grado per grado in tutte le poleis della democrazia».

dinamiche politiche sottese all'azione vittoriosa messa in scena nella *Lisistrata*, la quale – da manifesto comico-utopistico del ‘partito’ ateniese per la pace – diventa così un’oscura e insinuante metafora dei meccanismi di cooptazione con cui il potere italiano, nei suoi differenti centri di detenzione, neutralizza – riassorbendole – le istanze rivoluzionarie della base. Sulla scorta di quanto denunciato dall’amico Pasolini nella sua ultima stagione⁵⁴⁰, corsara e luterana (cf. e.g. *Che cos’è questo golpe* e *Bisognerebbe processare i gerarchi Dc*)⁵⁴¹, Volponi sembra quindi aprire la propria traduzione aristofanea ad un inedito dialogo con le posizioni critiche espresse dagli autori che – nel corso della seconda metà del decennio Settanta-Ottanta – presero più convintamente parte al dibattito italiano sull’esercizio aberrante del potere politico da parte dei suoi rappresentanti delegati. A questo proposito, in primo luogo, vengono alla mente le parole di condanna con cui, fra 1977 e 1980, Italo Calvino, con tre vibranti articoli pubblicati sui più influenti organi di stampa nazionali (*La responsabilità è di chi tace*, *Le cose mai uscite da quella prigione*, e

⁵⁴⁰ Nel biennio 1976-1977, Volponi dedicò al dramma ‘popolare’ della morte di Pasolini tre diversi scritti: due, contraddistinti dallo stile lucido e rivendicativo della denuncia politica (*Un delitto politico* in *Scritti dal margine* 23: «questo libro chiede che il disegno e il meccanismo di questo lungo delitto vengano svelati, proprio perché nascondono molti tratti del potere che ancora domina tutto il Paese e perché negano e confondono molti atti della vita naturale e storica, individuale e collettiva, che debbono essere liberati, ripresi felicemente dalla coscienza e dalla cultura di tutti»; e *Il dramma popolare nella morte di Pasolini* in *Scritti dal margine* 28: «e in questo confronto è stato tolto di mezzo con una mossa di violenza tipica della sottocultura prodotta coscientemente dalla cultura superiore legata al potere. La sottocultura è alimentata apposta come un campo biochimico dove nascondere, affossare o coltivare sperimentalmente anticorpi e bacilli per l’immunità e la difesa della cultura dominante»), e un terzo, *La figura e l’opera di Pier Paolo Pasolini* (in Volponi 1977c) dagli accenti più commemorativi. La convergenza di pensiero fra i due scrittori, a proposito delle tematiche in questione, emerge in tutta evidenza nell’ultima lettera di Volponi (2008, 183) a Pasolini (del 26.08.1975), dedicata fra l’altro a introdurre all’amico l’appena concluso *Sipario ducale*: «la continuità dc è lo stato; lo stato che è fascista cioè autoritario e padronale dalla sua nascita, contro ogni fermento illuminista e libertario [di un] del povero innocente gruppo intellettuale del risorgimento».

⁵⁴¹ Del primo articolo, uscito sul “Corriere della sera” del 14.11.1974 e poi ripubblicato, con il titolo di *Il romanzo delle stragi*, negli *Scritti corsari* (1975), si legga ad es. l’incipit: «Io so. Io so i nomi dei responsabili di quello che viene chiamato *golpe* (e che in realtà è una serie di *golpes* istituitasi a sistema di protezione del potere). Io so i nomi dei responsabili della strage di Milano del 12 dicembre 1969. Io so i nomi dei responsabili delle stragi di Brescia e Bologna dei primi mesi del 1974. Io so i nomi del “vertice” che ha manovrato, dunque, sia i vecchi fascisti ideatori di *golpes*, sia i neofascisti autori materiali delle prime stragi, sia infine, gli “ignoti” autori materiali delle stragi più recenti [...]. Io so i nomi del gruppo di potenti, che, con l’aiuto della CIA (e in secondo ordine dei colonnelli greci e della mafia), hanno prima creato (del resto miseramente fallendo) una crociata anticomunista, a tamponare il 1968, e in seguito, sempre con l’aiuto e per ispirazione della CIA, si sono ricostituiti una verginità antifascista, a tamponare il disastro del referendum». Circa il secondo intervento, stampato prima su “Il mondo” del 28.08.1975, poi inserito nel novero delle *Lettere Luterane* (1976), si confronti almeno la conclusione, contenente l’elenco di accuse dirette alla classe dirigente democristiana: «indegnità, disprezzo per i cittadini, manipolazione del denaro pubblico, intralazzo con i petrolieri, con gli industriali, con i banchieri, connivenza con la mafia, alto tradimento in favore di una nazione straniera, collaborazione con la Cia, uso illecito di enti come il Sid, responsabilità nelle stragi di Milano, Brescia e Bologna [...], distruzione paesaggistica e urbanistica dell’Italia, responsabilità della degradazione antropologica degli italiani».

Apologo sull'onestà nel paese dei corrotti)⁵⁴², chiedeva a viva voce – come atto di responsabilità politica e civile – la verità sulla lunga stagione di attentati e collusioni che avevano coinvolto – nei suoi diversi organi e apparati – la classe politica al potere. Analogamente, e in maniera ancora più radicale e decisa, si esprimeva Leonardo Sciascia che – come già osservato da Contu (2015, 436-442) – si faceva erede diretto dello *j'accuse* pasoliniano (2011, 194: «io ero – e lo dico senza vantarmene, dolorosamente – la sola persona in Italia con cui lui potesse veramente parlare») e denunciava – in opere dal taglio saggistico-narrativo come *Il contesto* (1971), *Todo modo* (1974), e *L'affaire Moro* (1978), e nella raccolta di interventi giornalistici *Nero su nero* (1979)⁵⁴³ – l'esistenza, egemone all'interno della classe dirigente nostrana (2011, 146: «“un estremismo che non sta agli estremi” e cioè “un estremismo di centro”»), di una forma occulta di «iperpotere», manifestatasi per la prima volta nel 1947 con la strage di Portella della Ginestra e protrattasi fino all'indomani dell'uccisione di Aldo Moro (1994, 137: «che questa delle Brigate Rosse è tutta una storia come quella di Giuliano»). Sulla medesima linea, infine, e con un ricorso analogo a quello volponiano qui analizzato, ovvero la commedia teatrale, si colloca anche la drammaturgia militante di Dario Fo, che a partire dal 1970 gira l'Italia per mettere in scena il suo *Morte accidentale di un anarchico* («le stragi sono fatte dallo Stato»), apertamente ispirato all'*affaire* Pinelli ma improntato ad una più ampia critica al sistema di potere fin ad ora delineato.

⁵⁴² Dal primo articolo, uscito sul “Corriere della sera” del 10.11.1977 – ora in *Saggi 1945-1985* (Calvino 1995, 2332 – si legga: «io credo che il responsabile sia sempre e solo chi tace. Per tenerci al tema del terrorismo, da otto anni, il paese aspetta di sapere chi copriva, e perché, certi agenti segreti che avevano a che fare con le bombe di Milano del 1969»); dal secondo scritto, pubblicato sempre sul «Corriere della sera» del 18.05.1978 (in Calvino 1995, 2342s.): «la Dc è sola a fare i conti con se stessa. Troverà in se stessa le forze per voltare pagina? Solo liberandosi da corruzioni, omertà, lassismi, particolarismi, la società italiana può uscire dall'incubo: non che queste piaghe siano oggi solo della Dc; da un pezzo sono mali italiani diffusi; ma è solo in questa stretta d'emergenza che può partire un segnale di non rassegnazione al peggio».

⁵⁴³ Cf. Sciascia 2011, 146: «tutto è emanazione del potere e del modo di gestirlo: anche se coloro che sono al potere nulla ne sanno, e si può anche ammettere ne siano, individualmente, quanto noi sgomenti. Ciò vale a dire che c'è in Italia un iperpotere cui giova, a mantenere una determinata gestione del potere, l'ipertensione civile, alimentata da fatti delittuosi la cui caratteristica, che si prenda o no l'esecutore diretto, è quella della indefinibilità tra estrema destra ed estrema sinistra, tra una matrice di violenza e l'altra, tra l'una e l'altra estrazione degli esecutori indiziati o accertati»; e 2011, 210: «la democrazia deve essere, nell'amministrazione della giustizia, durissima, equamente durissima: o davvero diventa il peggiore dei sistemi possibili, di fronte a tutti gli altri. E in Italia siamo quasi a questo punto. Se facessimo un elenco di tutti gli scandali che hanno rallegrato gli ultimi trent'anni della nostra storia, di tutte le malversazioni, le concussioni, gli interessi privati in atti di ufficio, le truffe e gli omicidi (anche omicidi), quanti sono quelli che potremmo segnare come puniti? Non uno, forse».

All'impegno civile di queste voci⁵⁴⁴, dunque, sembra potersi accostare anche quella di Paolo Volponi, con questo suo 'eccentrico' e non meno sferzante contributo. Al crocevia fra la stagione dei suoi romanzi storico-critici (*Il sipario ducale* e *Il lanciatore di giavellotto*) e quella successiva dedicata allo scontro frontale contro le forme degenerate del potere capitalistico italiano (*Con testo a fronte* e *Le mosche del capitale*), a cui – con una presa di posizione affine a quella dell'ultimo Fortini⁵⁴⁵ – darà il nome di «fascismo perenne»⁵⁴⁶, l'autore mette alla prova la nuova direzione che intende imprimere alla sua scrittura, tornando – come già al tempo del suo apprendistato poetico – ad un confronto diretto con la letteratura greca. Davanti alla mobilitazione collettivo-femminile promossa da Lisistrata, Volponi coglie dunque – si è detto marcusianamente – un modello positivo e organico di rivolta, un'unione genuina d'intenti volta a saldare, per via democratica, una base sociale allargata intorno ad un condiviso e rivoluzionario principio di piacere. Tuttavia, questo originario fattore di coesione, per quanto necessario, si rivela poi – nei vari passaggi oggetto della sua riscrittura attualizzante – di fatto insufficiente: l'urto della rivolta femminile viene infatti progressivamente riassorbito entro il blocco di potere maschile. Un gruppo dirigente, cioè, che si comporta come una genia opportunistica e caparbia di 'senatori segreti' – così Volponi li avrebbe denominati nel suo romanzo

⁵⁴⁴ Alle quali si può accostare, ad esempio, anche quella di Arbasino nel suo *instant book* dal titolo *In questo stato* (1978), scritto anch'esso 'a caldo' nell'anno dell'assassinio di Aldo Moro, con la netta convinzione del suo autore che «durante i grandi spasimi come questi l'Italia smaschera più sfrenatamente i propri caratteri e connotati più autentici, e i più profondi fantasmi» (in Arbasino 2008, 8). Più in generale sul rapporto terrorismo-letteratura, si legga il saggio di Donnarumma 2010, 438-465.

⁵⁴⁵ Cf. Fortini, *Extrema ratio* 122: «negli ultimi mesi le notizie chiedono ragionamento e forza d'animo, non la partecipazione precipitosa che in altri tempi mi sarebbe stata naturale. Rammonto e pratico come posso la norma che consiglia di non interrompere il proprio servizio. Vorrei non stancarmi di giovare. A impedirmelo ci pensa la realtà del potere. Sono stato, da ragazzo, nel fascismo autoritario; da vecchio, in quello democratico. Questa frase è meditata. Ci ho pensato almeno due decenni. Non mi passa per la mente di spiegarla. È essa, semmai, a spiegar me. Non passa giorno che, un elemento dopo l'altro, con precisione di mosaico, in tutte le istanze dello stato e del governo non si realizzi il piano di "altra" repubblica per tanti anni ostacolato e respinto. Inutile ripetere quel che è chiaro a troppi, visibile in ogni grado istituzionale».

⁵⁴⁶ Concetto – poi ripreso anche da Umberto Eco (1997), *Il fascismo eterno* – che emerge in due distinti passi della *parte seconda* delle *Mosche del capitale* 259 e 356: «Saraccini giunse a Milano la sera stessa. Dovevano ancora passare altre tre ore prima che quel giorno finisse, il ventuno ottobre millenovecento..., ennesimo dell'era fascista che ancora continuava» e «il peggio di tutto quanto di peggio, proprio in senso dilaniante e assassino, ha prodotto la grande guerra mondiale, con tutte le sue tattiche stermini lager bombe esplosioni contaminazioni di ogni genere. Mettici in più la Cia e il sionismo, il fascismo perenne, il nazionalismo, la ricerca spaziale e nucleare, il petrolio, lo stalinismo, il muro di Berlino, il peronismo, il kennedismo, il Vietnam, l'europeismo, la grandeur, scuoti bene, ed ecco il tuo piano, buono solo per chi lo distribuisce in porzioni e dosi mortali, dittature e droghe, terrorismo e mass media, lavoro e moneta».

postumo ispirato alla sua esperienza parlamentare⁵⁴⁷ – capace di capitalizzare le forme del dissenso con un'azione politica fondata su accorte e trasformistiche concessioni 'dall'alto'. Alla luce di queste osservazioni conclusive, pertanto, non si può fare a meno di rileggere anche il finale trionfalistico e corale della commedia, con il dubbio sempre più legittimo che persino dentro la pacificazione collettiva venga celebrata, assieme alla meritata vittoria di Afrodite, quella non dichiarata e strisciante dell'eterno 'senatore segreto' (vv. 1285-1294):

«Prega Zeus ribollente di fuoco, invoca la sua augusta sposa e generosa e di seguito tutte le divinità che sono testimoni e che mai dimenticheranno questa pace serena, opera e grazia della grande dea di Cipro! Evviva, oleh, Peana! Saltate in aria come per una grande vittoria, sempre più in alto, evviva!».

⁵⁴⁷ Cf. Volponi 2014, pos. 759: «davvero uno di quelli può essere rimasto nascosto qua dentro. Che viene fuori solo nei giorni delle grandi maggioranze, dei voti decisivi, quando può mischiarsi tra i folti gruppi di quelli che stanno uniti comunque dalla parte del potere».

3.3 «Non per questo gli dèi sono morti»: raccontare la Grecia fra Burckhardt, H. Miller, e Kavafis

«Mia moglie portava le scimmie con le quali, midollo e saliva, avrebbe potuto salvarmi: ma le scimmie si ribellavano e le sfuggivano e ci attaccavano pronunciando in un attimo milioni di parole in tutte le lingue e ancora di più in altre lingue che verranno e anche milioni di suoni, i quali vorranno dire tutto delle storie passate e future: un suono che vorrà dire tutta l'Iliade e tutto quello che dall'Iliade in avvenire per milioni di anni gli uomini o chi altri potranno ancora avere» (Volponi 2002a, 435s.).

Parallelamente alla pubblicazione dei suoi scritti maggiori che, come nel caso della presente trascrizione onirica (da *Corporale*), attestano la continuità carsica dell'interesse di Volponi per la poesia omerica, la letteratura greca e più in generale la storia della civiltà ellenica tornarono a ricoprire un ruolo di assoluta centralità nel pensiero dell'autore in occasione della stesura – avvenuta durante il biennio 1975/1976 – dello scritto *La Grecia: una misura interiore*. In questa densissima fase della sua biografia, ovvero all'indomani della doppia uscita di *Corporale* (1974) e del *Sipario ducale* (1975), e delle coeve dimissioni dal gruppo Olivetti, Volponi accettò di buon grado l'incarico di scrivere un'introduzione 'd'autore' al volume turistico-fotografico sulla *Grecia* curato dal Touring Club (1976)⁵⁴⁸. All'interno di questo testo, che fra le altre cose gli permetteva di tematizzare liberamente il proprio duraturo e fruttuoso rapporto con la cultura greca, lo scrittore decise di ripercorrere – attraverso una trattazione fluida nella quale una prospettiva intimo-soggettiva viene alternata ad un'analisi critica e di stampo quasi saggistico – alcuni dei grandi momenti dello sviluppo storico e culturale della nazione ellenica (dai poemi omerici all'età contemporanea). Questa peculiare tipologia di scrittura, al confine tra lo stile del saggio, o meglio del *reportage* giornalistico, e lo spunto memorialistico-soggettivo, aveva avuto nel periodo compreso fra anni Cinquanta e Sessanta, il precedente illustre delle prose greche scritte da Montale per il "Corriere della sera", e rieditate nel 1975 nella raccolta mondadoriana *Fuori di casa*. Prose rispetto alle quali, come si osserverà nei paragrafi successivi, lo scritto di

⁵⁴⁸ Una prima analisi di questo testo compare nella monografia di Fichera (2012, 60-44), il quale mette in relazione *La Grecia: una misura interiore* con i caratteri salienti del saggismo di Volponi.

Volponi presenta – soprattutto sotto il profilo dello stile da ‘memoriale di viaggio’ – più di un motivo di affinità⁵⁴⁹.

Come affermato dall’autore stesso in sede incipitaria, i principali strumenti bibliografici che lo accompagnarono nella redazione di questo nuovo approfondimento, furono soprattutto i due volumi della *Storia della civiltà greca* di Burckhardt (1955)⁵⁵⁰, che egli dovette utilizzare come una vera e propria enciclopedia ‘sistemica’ della cultura greco-antica, il romanzo autobiografico *on the road* intitolato *Il colosso di Maroussi* di Henry Miller (1976)⁵⁵¹, eletto a fonte d’ispirazione primaria per i passi di stampo diaristico, una delle varie edizioni della fortunata raccolta delle *Poesie* di Kavafis (1956 o, più probabilmente, 1961) tradotte da Pontani⁵⁵², e il più celebre scritto nietzschiano di argomento ellenico, ovvero *La nascita della tragedia* (1872)⁵⁵³. Oltre alle contingenze

⁵⁴⁹ Sono quattro le prose montaliane in questione: *Un poeta alessandrino* (in “Corriere della Sera”, 13.04.1955), *Sulla via sacra* (*Prose e racconti* 483-488 = “Corriere della sera”, 18.05.1962), *Il carattere dei greci* (*Prose e racconti* 489-494 = “Corriere della sera”, 25.05.1962), *Un poeta greco* (*Prose e racconti* 495-499 = “Corriere della Sera”, 5.06.1962).

⁵⁵⁰ Singolare è il fatto che l’autore, nella prima pagina del suo scritto dedicato alla Grecia, menzioni l’opera di Burckhardt sbagliando però l’ortografia del suo nome: «e Burchart [*sic*] afferma “tutti noi vediamo con gli occhi dei greci e parliamo con le loro espressioni”» (Volponi 1976, 7 cita Burckhardt 1955a, 15).

⁵⁵¹ Cf. Volponi 1976, 7, che cita Miller 1976, 132: «scrive Henry Miller in quello stupendo diario greco che è “Il colosso di Maroussi”: “la Grecia è ciò che ognuno sa, anche se in absentia, anche se è un bambino, o un idiota o un non ancora-nato”». L’interesse nei confronti del libro di Miller può essere dettato anche dalla sua riedizione mondadoriana coincidente con l’anno 1976, cioè il medesimo della realizzazione e pubblicazione dello scritto volponiano in questione.

⁵⁵² Sul successo italiano di Kavafis nell’edizione curata da Pontani, scrive Luciani (2016, 39s.): «dal ’69, anzi, compatibilmente con gli studi e i commenti che proprio Pontani andava preparando per la definitiva sistemazione mondadoriana (la prima edizione integrale risale al 1961), le “letture” kavafiane si moltiplicano nei discorsi dei nostri scrittori, dopo timidi accenni iniziali, già a partire dal secondo decennio del secolo (è del giugno 1922 la presentazione di A. Catraro di *Un poeta della nuova Grecia* sul “Popolo Romano”). S’interessarono, così, a vario titolo del poeta greco di Alessandria scrittori come Marinetti, Ungaretti, Giudici, Caproni, Moravia, Betocchi, Bo, Chiara, Del Buono, Pampaloni, Pignotti, Simongini, Valori, Musa, Sereni e, fra questi, con il contributo più corposo, anche Montale».

⁵⁵³ Interessante è osservare – in parallelo all’analisi dello scritto volponiano – come gli autori-guida da lui selezionati siano in forte connessione storica o tematica fra loro. Per il rapporto Burckhardt-Nietzsche, si vedano sia le conclusioni tracciate da Momigliano (1955, XXXV) nella sua *Introduzione* alla versione italiana dell’opera dello storico svizzero: «la sua *Kulturgeschichte* appartiene a due periodi storici. Come analisi dello spirito greco è radicata nel romanticismo tedesco ed eredita la pigrizia in materia di cronologia, oltre che una certa indifferenza alla critica delle fonti [...]. Come esame delle complicate e contraddittorie radici della cultura greca è un libro anti-romantico e rivoluzionario, paragonabile a *Die Geburt der Tragodie* del Nietzsche, ma di questa (pur condividendo molti pregiudizi) assai più realista e sinceramente umana»; sia il saggio *L’umano senza umanesimo* di Ghelardi (2010, XXXVII), in particolare la lettera del filosofo tedesco a Gersdorff (7.11.1870) ivi riportata: «ieri sera ho provato un godimento che ti augurerei più di ogni altra cosa: Jacob Burckhardt ha tenuto un discorso improvvisato sulla “grandezza nella storia”, del tutto nello stile del nostro modo di pensare e di sentire [...]. Una volta alla settimana ascolto una sua lezione sullo studio della storia e penso di essere l’unico tra i suoi sessanta uditori in grado di comprendere i suoi profondi ragionamenti, con le loro curiose cesure e tortuosità quando l’argomento diventa pericoloso. Per la prima volta provo piacere a una lezione, che del resto è svolta come potrei fare anch’io, se fossi più vecchio». Circa il rapporto Kavafis-Burckhardt, scrive Risi (1992, 6s.): «il suo modo di

storico-editoriali citate in nota ai singoli scritti, come si avrà modo di riscontrare al termine del presente studio, la scelta apparentemente difforme del materiale bibliografico (Burckhardt, Miller, Kavafis, Nietzsche) fu probabilmente dettata dalla presenza – comune in vario modo a tutti gli autori citati – dell’idea di matrice ‘romantica’ che la greicità rappresentasse, più autenticamente di ogni altra formazione culturale, l’essenza più duratura e distintiva del genere umano.

A questo selezionato materiale librario bisogna poi sommare gli studi liceali, sui quali molto si è insistito nel corso del presente studio, i frequenti soggiorni di villeggiatura familiare in terra greca⁵⁵⁴, e – come emergerà nei paragrafi dedicati alla Grecia contemporanea – un sempre vivo interesse politico e cronachistico per le vicende dell’attualità ellenica. Negli stessi anni, fra l’altro, anche Pasolini – che come Volponi aveva più volte scritto a proposito della sua gioventù omerica («ancora non mi riesce di non pensare a quel Pier Paolo, come a una specie di Telemaco o Astianatte»)⁵⁵⁵ – si era frequentemente occupato del presente politico della nazione greca, in maniera particolare a causa della tragica vicenda del suo amico, poeta e oppositore politico, Alexandros Panagulis, cui aveva dedicato un’omonima e accorata poesia nel 1971 (vv. 40s. «non ci sono argomenti: l’unico argomento / è negli occhi neri di Panagulis, che rinuncia alla vita»)⁵⁵⁶.

Il primo quadro delineato nel presente scritto – il quale prende le mosse dalle già note reminiscenze liceali⁵⁵⁷ – è per gran parte dedicato alla dimensione enciclopedico-

porgere un fatto, di delineare un carattere, di tratteggiare una vita, di riassumere un’epoca, più che da Plutarco da Polibio o dai padri della Chiesa sembra venir fuori da un Burckhardt».

⁵⁵⁴ Di questi trascorsi vi è traccia nella lettera del 6.06.1963 a Pasolini (Volponi 2008, 139: «sono tutto attaccato all’ansia per la lontananza di Giovina e Caterina, che sono in Grecia da un mese: aspettarle è l’unica cosa che mi consola») e nell’intero poemetto *Il cavallo di Atene*, pubblicato nel *Silenzio campale*, che sarà oggetto di analisi in uno dei capitoli successivi. A questi elementi bisogna aggiungere il fatto che la moglie di Volponi, Giovina Jannello, era di origine greca per parte di madre.

⁵⁵⁵ Cf. Pasolini 1998, 1328. Sull’adolescenza omerica di Pasolini, hanno scritto Siti (2004, 163-180) e De Laude (2019, 202-205).

⁵⁵⁶ Versi tratti da *Panagulis* in *Trasumanar e organizzar* (1971). Gli scritti poetici del giovane prigioniero greco – *Altri seguiranno* (1972) e *Vi scrivo da un carcere in Grecia* (1974) per cui Pasolini firmò entrambe le introduzioni – costituiscono le primissime testimonianze, per l’opinione pubblica italiana, della repressione attuata dalla giunta dei Colonnelli tra 1967 e 1974.

⁵⁵⁷ Nell’aneddotica personale riferita al rapporto di Volponi con l’*Odissea* (1976, 7: «con l’Odissea invece ho sempre assaggiato sale [...]. Desideravo che Ulisse non arrivasse mai ad Itaca, verso il Pelago, verso un altro errore e un’altra scoperta») c’è forse anche il filtro poetico dei versi di Kavafis dedicati ad *Itaca*: vv. 1-3 «se per Itaca volgi il tuo viaggio, / fa voti che ti sia lunga la via, / e colma di vicende e conoscenze», e 26-30 «ma non precipitare il tuo viaggio. / Meglio che duri molti anni, che vecchio / tu finalmente attracchi all’isoletta, / ricco di quanto guadagnasti in via / senza aspettare che ti dia ricchezze». Il medesimo *topos* viene poi ripreso da Panagulis, nel suo secondo libro tradotto in italiano nel 1974 (*Vi scrivo da un carcere in Grecia*), all’interno del quale compaiono le seguenti strofe dedicate ad *Itaca*: vv. 1-4 «quando sbarcasti a

paideutica dei poemi omerici e al progressivo emergere ‘storico’ della soggettività individuale all’interno della poesia lirica. Se, infatti, all’epica omerica – sulla scorta probabilmente di Burckhardt (1955a, 363-366 e 1015-1017) – vengono riconosciuti sia il compito di aver disposto «i primi ordini e i primi insegnamenti, con una sintesi che delinea la società originale oltre che i caratteri dell’uomo», sia un prolungato e sempre riconoscibile influsso – «nelle cento città dell’Ellade» – sull’educazione pubblica non meno che sulla ricerca filosofica dei secoli a seguire, alla lirica arcaica invece viene assegnata la funzione pionieristica di strumento di misura e rilevamento poetico «della profondità e insieme della relatività dell’esperienza umana» (Volponi 1976, 7)⁵⁵⁸. Come ci si può facilmente attendere alla luce di quanto scritto nei capitoli precedenti, all’argomento ‘lirica greca’ Volponi dedica particolare spazio, inglobando fra l’altro nel corpo del suo testo le traduzioni dei frammenti di Archiloco (fr. 130 W.²), Saffo (fr. 2 V.), Alceo (fr. 38 V.), e Anacreonte (*PMG* 373), ed etichettando – come già avevano fatto, da differenti prospettive, Quasimodo e Anceschi (1940, 14: «quel libero periodo delle lettere, in cui, per la prima volta, fu donata poesia all’Occidente») e Bruno Snell (2002, 89: «nella lirica i poeti ci fanno conoscere per la prima volta la loro individualità»)⁵⁵⁹ – questa arcaica e frammentaria forma di espressione poetica non solo come l’«alba della poesia europea, ma anche della ragione e della passione sociale», tipiche del pensiero occidentale. Sempre grazie alle conquiste ‘razionali’ della lirica⁵⁶⁰, l’autore mette poi in luce come siano state poste, in Grecia, le basi culturali per lo sviluppo del pensiero scientifico-filosofico: così infatti – forti anche della lezione dei vicini popoli orientali –

Itaca / che tristezza avrai provato Ulisse! / Altra vita avevi dinanzi / perché arrivare tanto presto?» e 7-11 ««se Itaca fosse più lontana» / credo che tu mormorassi / e una nuova Itaca non volesti cercare / per paura di giungere / anche là troppo presto». Un’altra variazione sullo stesso tema è presente nell’*incipit* del componimento *Su un verso straniero* di Seferis (v. 1 «felice chi fece il viaggio di Odisseo»), celebrato poeta greco che compare fra i personaggi-chiave del *Colosso di Marussi*.

⁵⁵⁸ A proposito dell’introduzione al tema della ‘lirica’ è interessante mettere in parallelo quanto scritto da Burckhardt (1955a, 1089: «noi tratteremo solo della poesia come libera espressione della vita greca e come forza nazionale [...]. Staccandosi dai rapsodi epici, la poesia cade nelle mani più diverse, pur restando arte altissima: le forme vengono rispettate con scrupolo estremo, e solo molto lentamente si passa da una forma vecchia ad una nuova») con la sua possibile ripresa ed esplicitazione volponiana (1976, 7: «nel frattempo proprio nella poesia, che si è staccata dalla storia ed è diventata canto, si è perfezionato il senso che la vita non fosse un dato esterno, fatale quanto lontana, ma che fosse possibile raggiungerla, penetrarla con i toni diretti del dolore e della gioia, sfidarla con l’amore o con il pessimismo»).

⁵⁵⁹ Per quanto riguarda lo scritto di Snell (2002, 96), invece, la tematica è diffusamente trattata nel terzo capitolo della sua *Cultura greca e le origini del pensiero europeo*: «questo passaggio dalla letteratura all’immediatezza della vita, che si presenta qui per la prima volta, costituisce un nuovo stadio dell’evoluzione dello spirito europeo».

«Talete e Pitagora incominciarono a filosofare e a osservare scientificamente il cosmo e il suo corso dentro le vallate e tra le spiagge», appunto, «dei lirici arcaici, alla stessa luce e nella stessa dimensione sentimentale e civile» (Volponi 1976, 8).

Un secondo e più rapido quadro è invece dedicato al percorso di nascita e affermazione della disciplina filosofica, dai presocratici al Platone del *Fedone*⁵⁶¹, un percorso all'interno del quale viene assegnato particolare rilievo alla figura di Talete, il quale – inizialmente assimilato a Saffo come primo indagatore ‘scientifico’ della volta celeste – viene per questo reso protagonista di un noto aneddoto satirico – qui derivato dal Platone di *Teeteto* 174a-c, e già analizzato da Leopardi nello *Zibaldone* (490-493)⁵⁶² – ispirato alle sue vicissitudini:

«Talete doveva essere preso da incantamento poetico anche lui dietro le Pleiadi o chissà quale altro astro quando andò a cadere dentro un pozzo nella pianura, suscitando l'ilarità e il sarcasmo della servetta la quale volle anche arrivare a trarre conclusioni poco liete sulle capacità personali e sulla utilità sociale dei filosofi» (Volponi 1976, 10).

⁵⁶⁰ Cf. Volponi 1976, 8: «il suo canto, anche nella leggiadria della lirica o negli addensamenti gnomici, consolida la coscienza della condizione che lo detta fino ad affermarla razionalmente. E sarà questo pensiero che potrà accettare e studiare l'astronomia, l'aritmetica, la geometria degli Egizi».

⁵⁶¹ Questo il commento che Volponi – forse ispirato da una pagina di Burckhardt (1955b, 92) e in antitesi rispetto al Nietzsche della *Gaia scienza* (*Aforisma* 340) – antepone al finale dell'opera platonica in questione: «cosa c'è di più semplice e di più alto di questo brano che conclude il dialogo di Platone sulla morte di Socrate? “E oramai intorno al basso ventre era quasi tutto freddo; ed egli si scoprì, perché si era coperto, e disse (e fu l'ultima volta che udimmo la sua voce) ‘o Critone, disse, noi siamo debitori di un gallo ad Asclepio; dateglielo e non ve ne dimenticate’. ‘Si, disse Critone, sarà fatto: ma vedi se hai altro da dire’. A questa domanda egli non rispose più; passò un po' di tempo e fece un movimento; e l'uomo lo scoprì; ed egli restò con gli occhi aperti e fissi. E Critone, veduto ciò, gli chiuse le labbra e gli occhi. Questa, o Echecratee, fu la fine dell'amico nostro: un uomo, noi possiamo dirlo, di quelli che allora conoschemmo il migliore; e senza paragone il più savio e il più giusto”».

⁵⁶² La vicenda di Talete nel pozzo aveva intercettato l'interesse di Leopardi (*Zib.* 491s.) come dimostrazione metaforica del suo pessimismo, generato dalla perdita di un primigenio e appagante stato di natura: «tutto questo si può dire non solo dei sapienti ma degli uomini in generale, e compiangere non solo l'impotenza del sapere umano, non solo il cattivo giudizio nello scegliere, cioè il curarsi delle cose poste fuori della nostra sfera, e a noi straniere, e lasciarle vicine, e importanti per noi; ma anche la cecità, la miseria, l'inutilità, la dannosità del sapere umano: quando tutte le cose che noi dovevamo sapere, ed ancora che possiamo sapere, sono veramente *ἐμπροσθεν ἡμῶν καὶ παρὰ πόδας*, e finalmente la sommità, l'ultimo grado del sapere, consiste in conoscere che tutto quello che noi cercavamo era davanti a noi, ci stava tra' piedi, l'avessimo saputo e lo sapevamo già, senza studio: anzi lo studio solo e il voler sapere, ci ha impedito di saperlo e di vederlo; il cercarlo ci ha impedito di trovarlo. E guardando in alto per informarci delle cose nostre, che ci stavano tra' piedi visibilissime, chiarissime, e ordinatissime, non le abbiamo vedute, e non le vediamo; e siamo per conseguenza caduti e cadiamo in tante fosse, primieramente di errori, secondariamente, che peggio è, di mali e infelicità».

Se il binomio Talete-volta celeste era già stato oggetto di una fantasiosa riscrittura calviniana nelle *Città invisibili* (1974)⁵⁶³, il riuso di questa celebre divagazione ironica, oltre ad attestare il successo di lunga durata del tradizionale *topos* della inutilità pratica del pensiero teoretico⁵⁶⁴, dimostra – seppure in chiave ludico-affabulatoria – l’interesse di Volponi verso una figura, per vari aspetti simbolica, come quella di Talete (cf. Burckhardt 1955b, 9: «infatti egli è il fondatore della scuola ionica»). Nel prosieguo del testo, infatti, lo stereotipo del filosofo ‘tra le nuvole’ viene completamente ribaltato con la menzione di un altro aneddoto, prelevato sempre dal repertorio tradizionale di testimonianze riferite al pensatore milesio. Sulla base questa volta di Aristotele (*Politica* 1259a, 5-36), si racconta come Talete – «sempre fisso al cielo e calcolando alcune combinazioni metereologiche» – fosse anche stato capace di «prevedere una straripante raccolta di olive, e quindi utilizzare la sua scienza accaparrandosi tutti i frantoi della regione sì da diventare ricco con il loro sfruttamento» (Volponi 1976, 10). Nella versione aristotelica, dunque, il pensiero teoretico – grazie alle sue più assidue e riuscite applicazioni pratiche – si rendeva indispensabile anche nella vita materiale⁵⁶⁵. I due motivi ossimorici che descrivono la personalità del filosofo greco troveranno infine un’inedita sintesi nella *plaquette* intitolata *Termini*, del 1987, nella quale Volponi dedicherà all’illustre cittadino di Mileto un omonimo racconto breve, connotato da un ricco e sferzante potenziale allegorico. Come opportunamente osservato da Zinato (2017, XVII) «*Talete* è una breve prosa visionaria [...], una sorta di poemetto in prosa che descrive l’antico sapiente intento a divorare sé stesso con un’oltranza plastica e pittorica che ricorda da vicino il pasto rituale conclusivo del *Pianeta irritabile*». Sullo sfondo, infatti, di un indefinito scenario bellico-apocalittico in cui tutti gli uomini «avevano perduto anche la più piccola remora contro il cannibalismo» e «mangiavano il compagno caduto al loro fianco [...] con l’avidità e il gusto di capre fra le bietole» (Volponi 2017, 97), il savio Talete – dopo aver rifiutato con

⁵⁶³ Presso la città di Andria – nella quale «ogni sua via corre seguendo l’orbita d’un pianeta e gli edifici e i luoghi della vita in comune ripetono l’ordine delle costellazioni e la posizione degli astri più luminosi» (Calvino 2016, 147s.) – Marco Polo assiste all’inaugurazione emblematica di «una statua di Talete».

⁵⁶⁴ Nonostante anche Burckhardt (1955b, 9) ricordasse che: «Plutarco ritiene che solo Talete sia riuscito a superare il bisogno pratico».

⁵⁶⁵ Cf. Ceravolo 2009, pos. 265: «dunque, in Talete convivono due diverse tradizioni: una che pone il protofilosofo come perduto tra le nubi e la filosofia senza alcuna utilità pratica, l’altra che ne fa un’incarnazione della saggezza e, addirittura, un campione di senso degli affari. Curiosamente, la seconda tradizione sarebbe rimasta, nelle epoche a venire, senza significative conseguenze, mentre la prima sarebbe diventata lo stigma e il contrassegno della condizione della filosofia, se è vero che l’incontro tra Talete e la servetta “[...] non era ma *divenne* la prefigurazione più efficace e duratura di tutte le incomprensioni tra mondo della vita e teoria che dovevano determinare la sua storia inarrestabile”».

fermezza l'ipotesi di assecondare tale abiezione – immerso nello «spettro di luce che traversava le sue ossa» (*ibid.*) dispone la propria sequenziale e pianificata autofagocitazione⁵⁶⁶. Grazie ad una dinamica che incrocia l'idealismo illuminato dell'aneddoto comico di Platone e la prassi raziocinante e concreta di quello riportato da Aristotele, Volponi mette dunque in scena la morte esemplare di Talete come l'allegoria finale «di un'impasse catastrofica della ragione» (Zinato 2017, XVIII). Se, cioè, l'oscura metafora del cannibalismo impenitente sembra implicitamente rimandare alla pulsione sfrenata e fagocitante che Volponi attribuiva ai modi peculiari della coeva, e ormai matura, società dei consumi, l'immagine del sapiente greco – che raziona il proprio stesso corpo per sfamarsi e assecondare consapevolmente la sua scomparsa – fa invece da culmine narrativo ad un processo esemplare «di oggettivazione» estrema e di sublimazione «terminale del dolore», non privo – nella luminosità che attraversa i resti del corpo – «di un crudo spiraglio di speranza» (Zinato 2017, XVIII)⁵⁶⁷. Una speranza che – come già detto da Fichera (2013)⁵⁶⁸ – emana soprattutto dalla forza del «gesto paradossale con cui» il filosofo, se da un lato «rifiuta di portare la violenza sugli altri», dall'altro «risponde all'apocalisse “esterna” dei barbari con una sorta di dilatazione rovesciata, che non aggredisce più il “fuori”, ma si rivolge all'interno dell'uomo», tramutandosi «in pensiero corporale, in analisi, in pacata dissezione dell'io». Una simile figura, connotata cioè da un'analogia dignità filosofico-sacrificale, era stata a suo tempo tratteggiata anche da Pasolini – nell'intervista a Lino Peroni sul numero doppio (XV/XVI) della rivista «Inquadrature» del 1968 (a p. 37) – quando aveva raccontato, a

⁵⁶⁶ Cf. Volponi 2017, 95: «apri del tutto il proprio rasoio e se lo portò sopra la testa, di lato, con la mano retta. Con la mano mancina si tirò l'orecchio in fuori. Calò rapido il rasoio e si tagliò a filo tutto di seguito l'orecchio, dalla tempia alla mascella [...]. Masticò lentamente, sforzando molto la mascella, passandosi il boccone da ambo i lati della bocca. Non deglutiva né muoveva le labbra e la lingua, per dare saliva». Scena che, fra l'altro, trova il suo archetipo interno nei passi del *Pianeta irritabile* (2002b, 338 e 375s.), nei quali rispettivamente la scimmia seziona e scarnifica il corpo di un serpente, mentre il nano «si razionò la speranza» per sottrarla alla dissipazione che le furiose asperità del viaggio tendevano ad imporre.

⁵⁶⁷ Con queste parole Volponi (2017, 98) descrive il modo in cui il filosofo milesio, sul punto di morire, mette a punto un ultimo processo geometrico-razionale di suddivisione della luce che fende il vuoto della sua figura: «Talete lasciò andare ogni elemento esterno e si concentrò su sé stesso. Distinse e misurò ogni tratto che segnava la luce e sopra il quale egli era in grado di stare e manovrare. Ne ricavò tre linee rette: due parallele lunghe uguali e una tangente più corta di un terzo. Pensò e operò tanto da ottenere quattro linee uguali da congiungere in un perfetto quadrato. Dentro quel quadrato vide la luce contenuta aumentare subito di splendore. La vide nel corso di 12 ore via via attenuarsi, sempre di più allontanandosi dai lati. La sua luce restò fino a 16 minuti dalla fine dell'ultima ora perpendicolare sui lati, fino a 15 sul lato inferiore. A 10 Talete non aveva più luce».

⁵⁶⁸ L'intervento di Fichera (2013), intitolato *Volponi, il paradosso apocalittico*, è stato pubblicato nella versione online dell'«Ospite ingrato» in data 23.01.2013 (<http://www.ospiteingrato.unisi.it/volponi-il-paradosso-apocalittico/>).

proposito di un suo soggetto per un film sull'India, «la storia di un maràja [*sic*] il quale, secondo la leggenda mitica indiana» offriva «il proprio corpo alle tigri per sfamarle». Questo utilizzo, simbolico ed ascetico, della propria dimensione corporale rievoca fra l'altro – tanto nell'orizzonte greco di Pasolini, quanto di conseguenza in quello di Volponi – la lunga ed ostinata serie di scioperi della fame condotta dal già citato Panagulis dentro le carceri della dittatura militare ellenica⁵⁶⁹.

Prima di dare spazio ai paragrafi dedicati alla Grecia contemporanea, in un ultimo quadro a carattere introduttivo Volponi sintetizza – dopo averne già espresso le coordinate-guida nelle pagine precedenti⁵⁷⁰ – la propria, personale, concezione etico-estetica di greicità intesa come «misura interiore», la quale – oltre a dare titolo all'opera in questione – rappresenta il principale motivo di coesione interna e concettuale dell'intero suo scritto⁵⁷¹. Ebbene, agli occhi dell'autore urbinato – educato fin da bambino al paradigma omerico e mosso poi, in età più matura, da un profondo senso di identificazione poetica con la tradizione lirica – la civiltà ellenica appare globalmente contraddistinta dagli attributi ossimorici del «gigantesco» e dell'«intimo» (Volponi 1976, 7: «la dimensione è gigantesca ma diventa intima»):

«insomma la patria universale, l'immagine dell'origine, quella che tutti custodiscono accanto alla figura della propria patria, appena separata. Così al momento di accostarsi alle sponde greche ciascuno è preso da ricordi e anche da nostalgie e si prepara al confronto con tale immagine. Ciascuno ha dentro Knosso e il labirinto, i morti delle Termopili e la pianura di Maratona, l'Olimpo e l'Acropoli, Sparta e Micene, la maschera di Agamennone e i leoni di Delos. Toccando terra, anche all'aeroporto di Atene,

⁵⁶⁹ Le testimonianze dirette di questa sua forma di astensione ribelle e non violenta sono ripercorribili nelle frequenti note in prosa che l'autore scrive a margine dei propri componimenti in *Vi scrivo da un carcere in Grecia*. A proposito di questo e della percezione – ancora una volta – dell'«antichità metastorica» del mondo greco, scrive Pasolini (1990, 19): «la semplicità e la grandezza dell'eroe ragazzo è tale che può essere espressa anche attraverso parole sia pure altamente letterarie: né Euripide né lui ne vengono minimamente toccati. L'arretrata situazione economica e politica della Grecia fa sì che i colonnelli siano vecchi tiranni, cinici fantasmi di un mondo finito, e, nel tempo stesso, fa sì che l'eroe che si contrappone loro dia l'impressione che quell'antico mondo sia ancora immenso e presente, e che la sua idea della libertà sia un'idea assoluta, capace di valere per il futuro, e anzi di rendere il futuro stesso un valore».

⁵⁷⁰ Cf. Volponi 1976, 7: «la dimensione è gigantesca ma diventa intima, è poetica ma è reale, è lontana ma tocca i confini della terra di ciascuno, è immortale ma numera le nostre morti: è quella del gran flusso unitario della storia che sbocca come racconto, pensiero, legge, poesie, medicina». L'immagine poetica della misura contabile del tempo e delle sue tracce fisico-materiali compariva già nella seconda poesia inedita per Carlo Ceci, ai vv. 1s. «hanno numerato tutte / le mie ossa» (in Cerboni Baiardi 2004/2005, 19), in *Il 2 di dicembre* v. 12 «contandoti gli anni a uno a uno», e in *Muore la giovinezza* (da *Le porte dell'Appennino*), ai vv. 23s. «oggi l'amore / ha contato i miei anni».

⁵⁷¹ Elemento, anch'esso, di possibile influsso burckhardtiano (1955a, 11): questo ad esempio è l'invito che autore della *Storia della civiltà greca* rivolge ai suoi lettori: «il passato può collegarsi solo coll'elemento spirituale che è in noi, coi nostri interessi più alti».

ciascuno impaziente guarda in giro per vedere subito tutto, l'intera Grecia distesa davanti, terra e opere, srotolata secondo i tempi. E ciascuno ha anche le sue misure per tutto, monte o statua, e sempre secondo i poli del mito: gigantesco o minimo» (Volponi 1976, 10).

Dietro a quelli che Volponi qui definisce «i poli del mito», dunque, si possono intravedere alcuni principi-cardine che egli ha elaborato a partire dalla riflessione degli autori di riferimento scelti per questa sua dissertazione ellenica: in particolar misura Miller, ma anche, e a loro modo, gli stessi Burckhardt, e Kavafis. L'idea della dimensione 'smisurata', *in primis*, può essergli stata in buona parte suggerita proprio da alcune delle pagine più ispirate del *Colosso di Maroussi*. Nel corso della narrazione del suo lungo soggiorno greco, infatti, lo scrittore americano aveva teorizzato a più riprese l'idea dell'enormità 'ontologica' e sovratemporale del continente ellenico. Per la prima volta, questa dimensione colossale viene immortalata nei paragrafi destinati al ritratto del cantastorie Katsimbalis, cui merita dare lo spazio di una citazione completa:

«l'uomo che stava parlando aveva cessato di essere umano nelle dimensioni o nelle proporzioni, ma era divenuto un Colosso, dalla sagoma che ondeggiava evanescente al profondo ritmo sonoro delle sue frasi cariche di torpore. Ed egli continuava, continuava ancora e ancora, e ancora, placido, sereno, inesauribile, inestinguibile, voce che aveva assunto forma, semblante, consistenza, figura sviluppatasi fuori dalla struttura umana, sagoma dalle risonanze che rumoreggiavano nelle profondità delle remote pendici montane» (*Il colosso di Maroussi* 39).

Come emerge dalla presente lettura, è proprio questa figura autoctona e dai contorni, appunto, quasi mitologici ad incarnare – «fuori dalla struttura umana» – il *genius loci* che Miller stesso riconosceva come intrinseco alla terra ellenica e ai suoi abitanti⁵⁷². Un *genius loci* ispirato all'idea di una 'grandezza' proporzionale che aveva a che fare, paradossalmente, con una dimensione 'terza', ovvero con un parametro che la topografia tradizionale collocherebbe 'oltre', in ciò che sopravvive 'al di là' dello spazio-tempo (*Il colosso di Maroussi* 47: «e come ho già detto una volta, la Grecia non è un piccolo paese: è straordinariamente vasta. Nessun paese che ho visitato mi ha dato un tal senso di grandezza. Non sempre la vastità è data dal numero delle miglia»). Rispetto alla

⁵⁷² Non per caso la descrizione di Katsimbalis è preceduta da una meditazione paesaggistico-spirituale sull'entità sempiterna della sua terra d'origine: «sull'alta veranda di Amaroussion, proprio quando le luci provenienti dagli altri universi cominciarono a diffondere la loro chiarezza, io sorpresi l'antica Grecia e la nuova nella loro morbida trasparenza e tali restano nella mia memoria. M'avvidi in quell'istante che non

‘misura-uomo’, dunque, Miller sembra posizionare la propria Grecia nell’ordine del ‘sovrumano’, come emerge in una sezione del *Colosso* dedicata alla raffigurazione di un altro personaggio rappresentativo della grecità milleriana:

«questi conigli che chiamiamo critici non possono comprendere un uomo come Yannopoulos. Era fuori d’ogni proporzione. Aveva la mania delle cose storte, secondo loro. Non aveva *le sense de mesure*, come dicono i francesi. Qui ti volevo: la *mesure*... che paroletta meschina! Ti guardano il *Partenone* e ne trovano le proporzioni tanto armoniose. Quante fesserie! Le proporzioni umane che i greci levarono al cielo erano sovrumane. Non erano proporzioni *francesi*, ma divine, perché il vero greco è un Dio, non un cauto essere, preciso e calcolatore, con l’anima d’un ragioniere...!» (*Il colosso di Maroussi* 64s.).

In realtà la sproporzione sovraumana su cui l’autore insiste nel corso della narrazione, riletta alla luce delle sue considerazioni conclusive, si dimostra non essere altro che un filtro distorsivo per consentire a chi legge di cogliere – dentro la sproporzione caratteristica che per Miller determina la dimensione umana (*Il colosso di Maroussi* nell’edizione 2013, 228: «mi sono ridimensionato, restituito a debite proporzioni») – la sua essenza più celata e storicamente rimossa dal canone materialistico dell’Occidente⁵⁷³. Nelle ultime pagine del *Colosso*, infatti, Miller rivela apertamente le finalità del suo gigantismo prospettico e della rappresentazione colossale dei suoi ritratti: Katsimbalis, così come gli altri personaggi incontrati in terra greca, rappresentano l’immagine dell’uomo nella sua condizione più «compiutamente umana». Una compiutezza in grado di assorbire e far coesistere liberamente dentro di sé ogni forma di tempo e di spazio, una pienezza umana che assume i connotati paradossali di una totalità ‘senza limiti’⁵⁷⁴. «Dopo aver apprezzato “il colossale”, si conosce ora il valore di ciò che

esiste una Grecia antica o una moderna, ma soltanto la Grecia, un mondo concepito e creato per l’eternità» (Miller, *Il colosso di Maroussi* 39).

⁵⁷³ Così, ad es., scrive Miller nel *Colosso di Maroussi* 2013, 191 (parte che è invece omessa nella versione italiana del 1976) «in Grecia ti colma di continuo il senso di eternità espresso nel qui e ora; non appena si torna nel mondo occidentale, Europa o America che sia, questo sentimento del corpo, dell’eternità, dello spirito incarnato va in frantumi», e 226 «la cosa che più mi ha impressionato della Grecia è che è un mondo a misura d’uomo. È vero che anche la Francia dà questa impressione, ma c’è una differenza, una differenza profonda. La Grecia è la terra degli dèi; può darsi che gli dèi siano morti, ma la loro presenza si fa ancora sentire. Gli dèi erano di proporzioni umane: sono scaturiti dallo spirito umano».

⁵⁷⁴ Idea che può essere veicolata, in Miller come in Volponi, dall’effetto cognitivo dell’antichità greca percepita come ‘rovina’, nel senso conferitogli da Augé (2004, 37s) nella sua monografia *Rovine e macerie*: «le rovine aggiungono alla natura qualcosa che non appartiene più alla storia, ma che resta temporale [...]. Il paesaggio delle rovine, che non riproduce integralmente alcun passato e allude intellettualmente a una molteplicità di passati, in qualche modo doppiamente metonimico, offre allo sguardo e alla coscienza la duplice prova di una funzionalità perduta e di un’attualità massiccia, ma gratuita. Conferisce alla natura un segno temporale e la natura, a sua volta, finisce col destoricizzarlo traendolo verso l’atemporale. Il “tempo

è “grande”», scrive Burckhardt (1955a, 931) a proposito della medesima dinamica proporzionale:

«il mio amico Katsimbalis, per il quale ho scritto questo libro, allo scopo d’esprimere la mia gratitudine a lui e ai suoi compatrioti, mi perdonerà, spero, per avere esagerato le sue dimensioni fino a quelle di un Colosso. Quelli che conoscono Amaroussiou sapranno che non c’è nulla di veramente grandioso nella località. E neppure in Katsimbalis. Ma c’è qualcosa di colossale in ogni figura umana quando essa diventi veramente e compiutamente umana; e non ho mai conosciuto essere più umano di Katsimbalis. Passeggiando con lui per le vie di Amaroussiou ho avuto la sensazione di camminar sulla terra in un modo completamente nuovo».⁵⁷⁵

Seguendo pertanto il ragionamento di Miller, che muove dalla teoria del ‘gigantesco’ per giungere progressivamente a riscoprire quella antitetica ma da essa inscindibile dell’‘intimo’, è possibile a questo punto soffermarsi sul peculiare modello di ‘intimità nostalgica’ rappresentato invece dalle poesie di Kavafis, oggetto fra l’altro di ben due delle già citate prose montaliane di argomento greco (*Un poeta alessandrino* e *Un poeta greco*). Dal componimento ispirato ai *Cavalli di Achille*, in cui la voce del poeta si sovrappone a quella di Zeus che compiangere la sorte dei destrieri⁵⁷⁶, a quello scritto in onore degli eroi delle *Termopili* o per il sacrificio dei *Troiani*⁵⁷⁷, fino alle più celebri strofe dedicate a *Itaca*, l’antichità classica della Grecia viene rivissuta – al netto del ricchissimo lavoro di ricostruzione storica che sta dietro all’intero *corpus* poetico dell’autore – proprio nel segno dell’abolizione di ogni distanza cronologica, ossia nella dimensione lirica e atemporale di un’appropriazione soggettiva della vicenda ellenica (cf.

puro” è questo tempo senza storia, di cui solo l’individuo può prendere coscienza e di cui lo spettacolo delle rovine può offrirgli una fugace intuizione».

⁵⁷⁵ Su questa propensione caratteristica della poetica di Miller, scrivono Fink-Maffi-Minganti-Tarozzi (2013, 306), nella loro *Storia della letteratura americana*: «con tutto questo, Miller rimane uno scrittore essenzialmente americano, per la volontà emersoniana di proiettare nel cosmo l’immagine dilatata del proprio io, per il gusto twainiano dell’affabulazione e il veemente ripudio della *civilization* produttrice di mostri».

⁵⁷⁶ Cf. Kavafis, *I cavalli di Achille* vv. 13-20: «fui leggero, / alle nozze di Pèleo: meglio era davvero / non far dono di voi, miei poveri cavalli! / Che avevate a che fare in quelle tristi valli / terrestri, fra mortali infelici, trastullo della sorte? / Voi, cui non guata la vecchiezza né la morte, / accorano precarie sventure; e voi nel giro / dei loro amari crocci gli uomini irretirono».

⁵⁷⁷ Vedi Kavafis, *Termopile* vv. 1s. «onore a quanti nella loro vita / decisero difese di Termopile», e 11-14 «e di più grande onore sono degni / se prevedono (e molti lo prevedono) / che spunterà da ultimo Efialte / e i Persiani, alla fine, passeranno», nonché *Troiani* vv. 1s. «sono gli sforzi di noi sventurati, / sono gli sforzi nostri, gli sforzi dei Troiani», e 6-8 «ma qualche cosa spunta sempre, e ci ferma. / Spunta Achille di fronte a noi sul fossato / e con le grida enormi ci spaura».

Dalmàti 1992, 186: «alle mummie della storia il poeta trasmette il proprio sangue»⁵⁷⁸. Un'impressione di 'antichità metastorica' che viene fra l'altro amplificata dall'impianto prevalentemente 'mono-linguistico', e a tratti aulico, della versione italiana⁵⁷⁹, a suo modo sensibile – in una peculiare declinazione nostrana – ad uno dei principali effetti che Benjamin metteva in luce nel *Compito del traduttore*, quello secondo cui «la traduzione trapianta [...] l'originale in un dominio linguistico almeno in tanto – ironicamente – più definitivo, in quanto l'originale stesso non può più esserne trasferito da alcuna nuova traduzione, ma solo elevato sempre di nuovo e in altre parti in esso» (*Angelus Novus* 46). È così, dunque, che Volponi può stabilire – sulla scia anche delle suddette rievocazioni kavafisiane – la misura specifica, cioè la lunghezza particolare, di quel segmento che collega nel suo personale microcosmo lirico le due, estreme, polarità del mito. Una misura sulla cui definizione, infine, può aver influito anche Burckhardt (1955a, 14s.) mediante l'*Introduzione* della sua opera di argomento ellenico, nella quale – nonostante dichiarare la propria totale avversione «per le entusiastiche esagerazioni» – afferma a proposito degli *standard* parossistici della civiltà greca:

«perciò, con le loro creazioni e le loro facoltà, ci appaiono essenzialmente il popolo geniale fra tutti gli altri, con tutti gli errori e i mali inerenti. In ogni sfera spirituale hanno raggiunto limiti a cui l'umanità ormai non può più restare inferiore, almeno nel riconoscerli e assimilarli, anche laddove non può eguagliare i Greci quanto a capacità».

Come a suo tempo anche Montale⁵⁸⁰, nelle sezioni centrali dello scritto, nelle quali Volponi volge il proprio sguardo sulla Grecia contemporanea, il *target* polemico della

⁵⁷⁸ In questo modo interpreta la poetica nostalgica di Kavafis, uno dei suoi primi traduttori italiani, Nelo Risi (1992, 3), nella *Prefazione* alla raccolta einaudiana dell'autore: «una storia che non conosce progresso è un dato assoluto e costante che presuppone un pensiero mitico, che sta all'origine dello spirito di un'epoca. Un'esistenza vista senza prospettiva, che salta l'arco dei secoli e abbraccia il passato riconoscendolo come un presente unico, un universo non in divenire ma che è». Così, ponendo l'accento sulla «costante umana» di Kavafis, scrive anche Luciani nel suo volume *Montale, Kavafis e la Grecia moderna* (2016, 31): «il senso della storia, bisogna rilevare, è essenziale anche in Kavafis. Tuttavia, non vi si deve attribuire il significato di mera funzione digressiva, da nostalgico *laudator temporis acti* o, ancora, allusiva e illusoria nello stesso tempo, in contrapposizione alla sua attualità, da cui è salutare la fuga. Tutt'altro. Propriamente la storia “correla” in Kavafis lo specchio del transeunte».

⁵⁷⁹ Cf. Luciani 2016, 47: «del resto, per leggere a fondo Kavafis occorre una larga competenza nei fatti di lingua, tanto più che egli si serve volutamente, anche per vezzo da salotto, di un ibridismo linguistico che muove sperimentalmente dai più lontani recessi del greco ellenistico e bizantino, cristallizzato in un'immobile *katharèvusa* (la lingua dotta), per inoltrarsi nella forma colloquiale più comune, puntellandosi sull'espressione in volgare».

⁵⁸⁰ Cf. Montale, *Sulla via sacra* 484s.: «l'aria di Delfi è elettrica, eccitante, probabilmente misterica; ma il mistero e il turismo non sono conciliabili» e «non già che l'Ellade d'oggi deluda il viaggiatore

trattazione diventa invece quello di affrontare la tematica con il liberarla *in primis* dalla rappresentazione standardizzata e ‘da cartolina’ che il «linguaggio turistico» internazionale le ha sapientemente codificato⁵⁸¹. Per questa ragione – con il medesimo spirito democratico-sociale che caratterizza gli *Scritti dal margine* e i successivi *Interventi parlamentari* – l’autore cerca di raffigurare l’attualità della nazione greca considerando dapprima i dati salienti del suo sistema socio-economico⁵⁸², poi cercando di mappare – seppur in maniera cursoria e sintetica – le sue risorse energetiche e le possibili direttrici del suo sviluppo. L’augurio generale che l’autore rivolge alla sua stessa azione di scrittura è quello che – una volta messe in luce «le contraddizioni» interne che indeboliscono il paese – essa possa riuscire a fare luce su ciò che storicamente rimane della già citata «dimensione universale della Grecia». La conclusione storico-economica cui giunge, invece, è quella – già tracciata a proposito del caso italiano – di individuare, tra le più grandi difficoltà strutturali delle democrazie ‘periferiche’ e recenti come la Grecia, il fatto che il disegno del loro sviluppo sia «comunque deciso altrove, graduato esattamente dal grande capitale finanziario delle cittadelle di Londra, New York, Francoforte, Zurigo, in rapporto all’interesse internazionale»⁵⁸³. È quest’ultimo, infatti, che in base ai propri calcoli di convenienza può decidere come risolvere gli squilibri che

“sentimentale” (un tipo di turista destinato a scomparire) perché ancora oggi essa può offrir molto a chi abbia occhi e sensibilità; ma è questione d’anni. Fate che il turismo fluviale divenga addirittura alluvionale e vedrete anche qui le conseguenze. Per ora il paesaggio greco ha saputo difendersi: suppongo che le costruzioni troppo alte siano vietate da particolari leggi, ed anche dal fatto che qui siamo in terra vulcanica, squassata da noti rari terremoti. Unica triste eccezione, l’Hotel Hilton in via di costruzione ad Atene: un mostruoso *building* semicircolare che potrà ospitare almeno un migliaio di persone».

⁵⁸¹ Cf. Volponi 1976, 10s.: «la Grecia di oggi viene generalmente descritta con simpatia, con molta considerazione per il suo folklore, per la mitezza e l’ospitalità dei suoi abitanti, per la lindezza delle case, per la semplicità e la fragranza dei cibi, per la bellezza naturale delle sue terre [...]. Si accenna poi al mondo distinto delle isole come a una pura bellezza geofisica, con spiagge e mare pulito e attrezzature ospitali. L’atteggiamento dunque che maschera nel linguaggio turistico e delle compagnie aeree, il sottosviluppo, o, se preferite, il paese in via di sviluppo, con tutti gli squilibri tipici».

⁵⁸² Tra i numerosi dati selezionati dall’autore, è bene ricordare, ad es., «i nove milioni di abitanti» rispetto ai «quattro (annuali) di turisti», il fatto che «Atene da sola raggruppa il 70% dell’economia nazionale», a fronte di una popolazione attiva di «poco più di 3 milioni (un terzo del totale), di cui 38% nell’agricoltura, un altro 38% nel terziario e il 24% nell’industria», e l’importanza del saldo migratorio in passivo che ha permesso «con le rimesse o con i piccoli tesori del rientro» di finanziare «in gran parte lo sviluppo economico del Paese» e che costituisce tuttora «una notevole riserva, anche di specializzati e di laureati, per il futuro dei piani dell’industria europea; riserva utilissima perfino come contropinta sindacale e antinflazionistica» (Volponi 1976, 12-14).

⁵⁸³ Lo stesso concetto e la medesima espressione tornano anche nel coevo articolo *La lira in altalena*, uscito sul “Corriere della sera” del 21.03.1976, e ora negli *Scritti dal margine* 36: «invece il capitalismo si difende con l’inflazione, come con la tortura. Ormai ha l’intima coscienza (cosa muove la politica di Kissinger?) di essere non un’area di sviluppo, di democrazia e di benessere, ma quasi soltanto un’area militare, una cittadella». Gli scritti giornalistici di Volponi, citati qui e nelle note che seguono, sono stati ampiamente analizzati da Fichera (2012, 67-79).

mantengono la base sociale ellenica in uno stato di sottosviluppo, oppure in che modo «valorizzare via via certe risorse», le quali – relativamente al contesto in questione – dovranno essere principalmente di tipo turistico o legate al patrimonio culturale. Per evitare, quindi, che la trasformazione della Grecia in «un paese industriale avanzato» avvenga in maniera completamente eterodiretta⁵⁸⁴, «è da sperare che» la sua giovane «democrazia riesca a elaborare un suo modello di sviluppo che modernizzi il paese senza brutalizzarlo e senza aggiungere ulteriori squilibri tra regione e regione, nella società come nella cultura» (Volponi 1976, 14)⁵⁸⁵. Del resto, la posizione storica da cui Volponi osserva le vicende greche autorizzava sia questo tipo di ottimismo analitico, sia il parallelismo stesso con la situazione italiana del periodo post-bellico: nel triennio 1973-1975, infatti, la nazione greca aveva posto fine alla dittatura militare dei Colonnelli, esautorato definitivamente la monarchia, approvato una nuova Costituzione, e dato inizio ai negoziati per entrare nella CECA⁵⁸⁶.

Nella seconda metà dello scritto, concluse le osservazioni riguardanti i temi dell'attualità greca, Volponi tratteggia finalmente il suo personale itinerario di viaggio, seguendo le traiettorie non convenzionali di un percorso che si potrebbe definire 'discontinuo' e alternato, ovvero del tutto conforme ai due principi-cardine – «i poli del mito» – delineati nei paragrafi che precedono: visitare la Grecia secondo le declinazioni esorbitanti della misura gigantesco-intima e distanziarsi dalle linee-guida tipiche dell'«alienazione turistica».

⁵⁸⁴ Un processo che Volponi aveva amaramente riscontrato come caratteristico dell'Italia del primo trentennio repubblicano: «non abbiamo saputo diventare una società industriale di tipo avanzato, priva di conflitti interni e con poteri efficienti quanto indiscussi, frutto dei cosiddetti consenso e partecipazione nei modi dell'Europa tanto celebrata, e allora siamo stati classificati come una società rimorchio, assistita, un cliente NATO, con una industria aggiuntiva, di trasformazione e quindi per sua natura destinata a tutti i confronti più duri col mercato sia delle materie prime, che della mano d'opera, che dei prodotti» (*Quando non è più utile resuscitare il passato*, uscito sul "Corriere della sera" del 14.12.1976, ora in *Scritti dal margine* 38).

⁵⁸⁵ Anche in questo caso emerge il coevo parallelismo con l'Italia: «la grande soluzione è nella politica, attraverso il progetto e il lavoro democraticamente convenuti dalle forze storiche del Paese, da quelle cioè che per sentimento, sofferenza, cultura e volontà sono sempre nuove davanti ai vecchi, immobili problemi. Nell'avviare questa soluzione non c'è da aver paura dei ricatti internazionali, della svalutazione o dell'inflazione perché si lavorerà e si produrrà molto di più e meglio e si consumerà in modo ordinato, e allora si compatibile e austero: e nemmeno del provincialismo autarchico e regressivo, perché ogni forza potrà esprimersi e valorizzarsi in qualsiasi direzione, anche nel confronto» (in *Ma in quella carta d'Italia potrebbe anche mancare il Sud?*, uscito sul "Corriere della sera" del 6.07.1977, ora in *Scritti dal margine* 58s.).

⁵⁸⁶ Il tutto – come ricostruisce Anghelone (2014, pos. 214) nel suo volume *La troika sull'Acropoli* – abbinato ad una notevole crescita economica: nel 1976, ad es., il PIL era cresciuto del 3,3%, segno che «la politica economica del governo, che mescolava una cauta espansione della spesa e una crescita bilanciata con una seria disciplina fiscale stava dunque portando i successi sperati».

«Un viaggio in Grecia, o un libro sulla Grecia come questo, pone di forza un esame interiore che è meglio accettare ed affrontare, altrimenti ci si disperde tra le spinte esterne e quelle interiori, tra l'esaltazione e la delusione fino a concludere tutto nella banalità dei conti e dei resoconti sulla pulizia del mare. E sarebbe davvero un grande torto verso la nostra anima in gran parte greca lasciarla nascosta o peggio turbata dall'imprecisione, durante una vacanza o un giro in Grecia fatti secondo le confezioni dell'alienazione turistica» (Volponi 1976, 16-19).

L'avvertimento e dunque l'invito sono quelli a vivere il viaggio come un'opportunità continua di «esame interiore», come la ricerca dinamica di un equilibrio tra «le spinte esterne» e quelle che provengono da dentro. Ebbene, per quanti vogliono partire dal «formato eroico», l'autore comincia l'itinerario virtuale con la contemplazione dell'Atene dell'acropoli (1976, 16: «la scalata ai resti dell'età micenea, al grande muraglione giallastro dai giganteschi macigni»)⁵⁸⁷, per proseguire – in una libera selezione di opere della grande tradizione statuaria – con «l'enigma del Kouros», la meditazione 'alcaica' dell'Auriga di Delfi⁵⁸⁸, e «il gesto trionfante di Posidone» del Capo Artemisio, per concludere con i più celebri esempi scultorei «dell'indulgenza classica che non ha più dimensione, concrezione perfetta della luminosità tra l'umano e il divino»⁵⁸⁹. In queste sculture, probabilmente, si coglie il punto di massimo contatto fra il 'gigantesco luminoso' teorizzato da Volponi e l'estetica nietzschiana fissata nel canone dell'apollineo⁵⁹⁰. L'*iter* dell'enormità dimensionale può proseguire, poi, in una direzione archeologica, graduata e ripartita «secondo i musei» (Delfi, Olimpia, Micene, Sparta,

⁵⁸⁷ Cf. Volponi 1976, 16: «con questa doppia misura vanno indagate fino in fondo le contraddizioni di Atene, anche per uscire dai convogli del turismo di massa per quanto venato d'élite, di cultura, d'Hiltonismo e di ammirazione condiscendente per gli Euzoni, in gonnellino e calzari o per il sirtaki dei locali del porto».

⁵⁸⁸ Così Volponi 1976, 19: «l'Auriga di Delfi medita appunto sulla vita, sul percorso stesso del cocchio che guida, nel ricordo di Alceo o di Anacreonte. La forma della sua veste segna la razionalità e l'esattezza della Polis». Sul fascino magnetico dell'Auriga si era soffermato anche Montale (*Sulla via sacra* 484): «a Delfi, mi diceva l'amico Fenton, uno scrittore americano che vive in Grecia da anni, bisogna risiedere a lungo in attesa che giunga l'ora della rivelazione. In difetto di questa, bisogna limitarsi ad ammirare il famoso auriga dagli occhi di smalto e ad immergere le mani nella fonte Castalia esprimendo mentalmente un desiderio. Non mi sono sottratto a questo rito, ma purtroppo i desideri erano molti e contrastanti e non penso che possano essere esauditi».

⁵⁸⁹ Ancora Volponi 1976, 19: «la scultura mira alla perfezione ideale, e via via arriva a estenuarsi nella dolcezza ambigua delle forme. Gli artisti hanno nome e scuola e si chiamano Fidia, Policletto, Scopas, Prassitele».

⁵⁹⁰ Cf. e.g. Nietzsche, *La nascita della tragedia* 155: «un fine totalmente diverso ha l'arte plastica: qui Apollo supera la sofferenza dell'individuo attraverso la luminosa esaltazione dell'*eternità dell'apparenza*, qui la bellezza trionfa sulla sofferenza inerente alla vita, in un certo senso si finge che il dolore scompaia dai lineamenti della natura».

Creta) o «secondo i teatri» (Epidauro, Dodona, Taso) e i templi, oppure abbandonarsi alle suggestioni regali dei «leoni di Delos, invenzione eroica della grandezza», o a quelle di Micene, le cui «mura ciclopiche sono gigantesche, impossibili per l'uomo», o alla maestà del Palazzo cretese di Cnosso. Un percorso 'turistico-narrativo' puntualmente corredato da un generoso apparato fotografico, all'interno del quale sveltano, tra le altre, le fasciose immagini in bianco e nero dei Kouroi «con gli occhi aperti verso un rapporto, pronti a capire» (1976, 19), della maschera di Agamennone, un primo piano a mezzo busto del cosiddetto Posidone di Capo Artemisio⁵⁹¹ e uno in formato intero dell'Auriga delfico. Anche davanti a queste visioni, così come agli spunti dello scritto volponiano che saranno analizzati nel paragrafo che segue, torna alla mente quanto osservato da Burckhardt (1955a, 917) a proposito del rapporto fra «libertà e misura» – ulteriore variazione metonimica del binomio «gigantesco» e «intimo» – caratteristico dell'arte greca:

«ma anzitutto si rivela qui massimamente la più grande qualità di questo popolo, che si può solo accennare a grandi linee: quella fusione di libertà e misura che sola poteva creare immagini ideali e insieme viventi; quell'immediato rispetto dell'arte, non solo di fronte agli uomini e agli Dei, ma di fronte a se stessa».

«L'Altro formato, quello poetico interiore» (Volponi 1976, 16), è introdotto come nel caso precedente da un ulteriore monito a chi legge, riferito questa volta al concentrato emotivo che può scaturire dal confronto diretto con le opere – ancora vive e dialoganti – del patrimonio archeologico greco:

«la vostra emozione può saturarsi fino a esplodere e a rigettare qualsiasi altra immagine, se non assimilerete via via il confronto fra quelle opere e la vostra coscienza e anche la conoscenza che avete di voi stessi e della vostra formazione».

Come per la dimensione gigantesca, anche in questa seconda e complementare *facies*, Volponi (*ibid.*) fa cominciare il suo percorso dalla città di Atene, invitando il lettore-turista a soffermarsi, fino anche a potersi annoiare – in un tempo tuttavia successivo alla visita del Partenone («più tardi anche dopo due giorni») – «davanti

⁵⁹¹ Nel caso di questa statua, Volponi (1976, 19) propone invece un parallelismo filosofico-letterario: «esso domina gli spazi, gli eventi e qualsiasi clamore: la sua serenità è stata filtrata da Socrate e Platone, dai

all'esposizione interminabile di tutti i reperti dei Musei dell'Acropoli, dell'Agorà e Archeologico Nazionale». In queste sedi espositive – come, del resto, anche in quelle degli altri siti archeologici del Peloponneso o della Tracia – l'osservatore più attento e sensibile può decifrare il messaggio profondo trasmesso dai vasi a figure nere, la cui arcaicità ed «eleganza s'intona a Saffo e ad Alceo». Dentro il vuoto delle ceramiche e sulle loro superfici illustrate, lo scrittore riesce infatti cogliere «l'ansia dei sentimenti appena scoperti, il senso della bellezza della vita purtroppo destinata a sfiorire», la voce che «canta il dolore umano, individuale, della morte come spoliazione» – secondo la teoria 'edonistica' già presente in Omero – «d'ogni bene e d'ogni gioia» (Volponi 1976, 19). Una volta lasciata l'Attica, l'itinerario può proseguire anche in questo caso verso Micene, dove la celebre porta dei Leoni – prestando il proprio mito ad una riduzione di tipo lirico-biografico – diventa «la figura di una soglia interiore psicologica tra l'onnipotenza infantile e le prime febbri dell'adolescenza», e grazie ad essa la cittadella antica assume, agli occhi di chi la attraversa, la statura simbolica di «una morte che abbia contrastato davvero la nostra onnipotenza infantile: la testa mancante dei leoni a guardia dell'eternità è una figura mobile, che ognuno riempie come vuole» (Volponi 1976, 22). L'ultima fermata, infine, avviene in terra cretese, presso il sito di Cnosso, nella cui atmosfera sembra tornare ad animarsi – in un orizzonte sempre intimo e soggettivo – il ciclo mitologico di Icaro, già caro al Volponi di *Canzonetta con rime e rimorsi* e successivamente protagonista di una delle più inquietanti riscritture mitologico-oniriche di *Con testo a fronte*⁵⁹². Così, tanto Arianna – che ricompare come «un personaggio liberante che ancora ci accompagna con il suo filo sapiente e amoroso» – quanto la coppia padre-figlio formata da Dedalo e Icaro assumono i connotati familiari di figure benevole e protettive che – scrive l'autore (1976, 22) – «ci aiutano a volare, ad alzarci almeno fino al di là della collina». La morale del viaggio è, anche qui, affidata alle parole di Miller, che Volponi (1976, 20) inserisce nel suo testo come un ulteriore ammonimento ai viaggiatori:

«la Grecia può inghiottirvi, tanto più se non avete le qualità per tramutare in poesia, come Henry Miller, le vostre contraddizioni e anche quelle obbiettive che la sua terra e il suo mare vi mettono davanti.

grandi tragici come da Aristofane».

⁵⁹² Cf. *Insonnia inverno 1971*, vv. 314-320: «le tazzine davanti che l'uso rapisce / sono i resti di templi a un veritiero / dio sprofondato, retrocesso / oltre le dentature giornaliere / verso l'oceano dell'oscuro cesso / tra le viscere dense della pece / delle ali finte di Icaro».

Miller l'ha definita più grande degli Stati Uniti, più dell'America e dell'Europa unite; un po' come la Cina e le Indie, «un mondo di illusione»⁵⁹³.

La sopra citata triade della mitologia cretese (Dedalo-Icaro-Arianna) viene infine completata all'inizio della sezione successiva, nella quale Volponi (1976, 24) tenta di proporre ancora «un altro modo di visitare la Grecia»: quello, cioè, di affidarsi completamente ai suoi abitanti⁵⁹⁴. In questo paragrafo, propedeutico a chi voglia intraprendere un'immersione quasi etnografica negli strati più popolari dell'Ellade, non mancano – oltre ai consueti passaggi autobiografici – veri e propri saggi di prosa dal fortissimo valore evocativo, come appunto la seguente descrizione di un giovane minotauro che veste i panni di un marinaio greco, pronto ad emigrare. Una figura nella quale le suggestioni mitiche del passato si fondono con le problematiche sociali del presente:

«il minotauro mugghia alla taverna, sotto il pergolato, con il suo collo taurino e i riccioletti sulla maglia da marinaio, in attesa di imbarcarsi per l'America, ed è capace di parlarvi in italiano di tutti i porti del mondo. Deve raggiungere presto Kanià, ma non sa lasciare il vino dorato di Làki. Spera di fare soldi e di comperare un terreno sui dorsi di Samarilà, ben esposto al sole e ai venti di mare. Vi confessa di non amare gli ateniesi e tantomeno i Turchi, e vi domanda, con qualche speranza nella voce, dei Veneziani» (*La Grecia: una misura interiore* 22-24).

In un personaggio simile, così come negli altri pittoreschi rappresentanti della Grecia popolare, Volponi (1976, 24) riscontra non solo una manifestazione vitale e non «appiattita dal consumo turistico», ma anche l'impressione nitida di una nazione che – soprattutto grazie a loro – conserva ancora «una coscienza pulita della sua terra e delle sue tradizioni ed è in grado di darvi una immagine autentica» di sé stessa, «una sintesi ancora viva». Custode, protettrice e garante di queste antiche tradizioni e dei loro valori è stata – «per tutto il lungo periodo della dominazione turca, dalla caduta di Costantinopoli,

⁵⁹³ Non a caso la citazione di Miller è preceduta da una poesia, *In queste tenebrose camere, dove vivo*, di Kavafis, definita dall'autore «anch'essa al limite di un tempo, nella prigionia di una condizione ritagliata tra il presente e il passato» (Volponi 1976, 19).

⁵⁹⁴ Così sempre Volponi 1976, 24: «da questa stupenda semplicità viene il suggerimento di un altro modo di visitare la Grecia che può essere quello di affidarsi alla gente, ai pescatori, agli osti, soprattutto ai contadini d'ogni regione. Hanno una loro posizione storica perché non fanno parte della Grecia attuale delle “grandi famiglie” e perché non hanno una posizione nella sua economia e dentro le sue strutture, ma sono ancora in rapporto stretto con le tradizioni distinte d'ogni regione, con la bellezza naturale dei diversi luoghi».

1453 [...], alla dichiarazione d'indipendenza del 1822, e anche dopo» – la chiesa ortodossa, tramite le sue istituzioni monastiche, capillarmente distribuite sul territorio: «vicina al lavoro, ai raccolti, agli usi, alle sofferenze, innestata nel senso vivo di ogni problema popolare» (Volponi 1976, 24)⁵⁹⁵. Sulla falsariga di questa chiave di lettura, la restante parte della trattazione si volge, quindi, ad analizzare un aspetto preciso ed estremamente emblematico della tradizione storica nazionale: quello dei canti popolari. Nella grande e ricca varietà tematica di queste composizioni – «sono canti d'amore, distici simili ai nostri stornelli, canti festivi o di lavori collettivi [...], cantilene o “voceri” in compianto dei morti [...], canti sulle imprese dei banditi» – Volponi (1976, 27) avverte il «senso unitario di queste popolazioni pur disperse tra le isole o le pietraie», la loro «partecipazione accorata, ma anche con un esatto giudizio finale». Un senso di partecipazione lirica e nazionale che – nell'«attacco della cantades più nostalgiche e lente» – porta lo scrittore ad ipotizzare un parallelismo con i versi «del plenilunio di Saffo» (*ibid.*), le cui parole già avevano introdotto, insieme al ritratto del minotauro in taverna, la presente sezione etnografica (fr. 2 V. in Volponi 1976, 24)⁵⁹⁶.

L'ultima parte dello scritto – in maniera tematicamente affine a quanto fatto da Montale nella sua più articolata prosa ellenica⁵⁹⁷ – è un omaggio al paesaggio greco e alla simbiosi armonica delle differenti parti che lo animano (1976, 28: «un equilibrio nuovo, umano nel senso più semplice e diretto»). L'organizzazione dello spazio e l'integrazione dei suoi abitanti in esso paiono al narratore come ispirati da «un ordine morale», il quale rende possibile «una congiunzione perfetta tra l'uomo e il suo campo, la sua barca e i suoi attrezzi», un ordine – «frutto di culture ma anche di una costante adesione del pensiero» – che «dispone la presenza dei paesi e delle case isolate nel paesaggio: ne disegna i contorni e l'insieme e ne sceglie i colori» (*ibid.*). Questo peculiare assetto si riverbera anche nelle pratiche agricole e insediative, le quali – oltre a rivelare la sacralità dei raccolti e di ogni

⁵⁹⁵ Cf. Volponi 1976, 24-27: «essa è il centro e la guida della comunità: la sua presenza, come tutte le sue funzioni corali, costituisce un elemento unificante della società stretta intorno al suo luogo e nei rapporti nazionali».

⁵⁹⁶ Con queste parole l'autore (1976, 24) dichiara esplicitamente la relazione che percepisce fra gli inni popolari e la lirica arcaica: «se ancora è possibile avvertire un palpito della poesia arcaica è nei loro accenti e nei loro costumi. E non sono indulgenti, ma severi; e nel turista vedono ancora l'ospite, almeno se questi conserva un minimo di compostezza e di sincerità».

⁵⁹⁷ In questo passaggio, fra l'altro, anche Montale (*Sulla via sacra*, in 487) si affida ad una dittologia oppositiva – indigenza e sublimità – per rendere la sua percezione complessa del paesaggio greco: «è un insieme di apparizioni naturali che si direbbero impossibili altrove e che in realtà si possono vedere dovunque, ma che solo qui assumono il valore di un misterioso richiamo: e nell'allucinante magia dei suoi paesaggi, povero ma intenso, indigente e sublime».

minuscola forma di consumo – attestano soprattutto l'apertura 'internazionalista' del popolo greco: «non ha mai costruito muraglie, castelli o grandi opere di assestamento e di difesa [...], la sua muraglia è interiore, socratica, pronta a dare e a ricevere insegnamenti» (1976, 30). Prima di giungere alle conclusioni, un'ultima, significativa, osservazione – sorta da un probabile spunto milleriano⁵⁹⁸ – è dedicata all'acqua («l'acqua è il simbolo della Grecia, della sua anima popolare»), elemento-chiave in grado di simbolizzare le qualità 'elleniche' caratteristiche, messe in risalto nel corso della trattazione:

«il bicchiere d'acqua fresca è una presenza costante e confortante, il segno della comunione sociale, della fertilità e della ricchezza, della vita stessa. Per tutto questo il popolo greco sopporta con dignità i ritardi del sottosviluppo e la miseria, senza abbruttimenti e rancori e senza sogni smodati. Questa forza è molto interiore e viene da tutte le esperienze che le diverse comunità hanno dovuto direttamente affrontare. Ad essa è legata una sorta di fatalismo, assunto davanti alla realtà della morte, della distruzione, della fine delle cose sempre presente» (*ibid.*).

Così, ricollegandosi all'acqua, come metafora della capacità resiliente e quasi 'metafisica' di fronteggiare gli urti della storia, l'autore conclude la sua trattazione con un ultimo accorato invito alla «comprensione e alla solidarietà» da parte del lettore. Di fronte alle vicissitudini del popolo greco e alla sua indefessa volontà di sopravvivenza, infatti, Volponi (1976, 30) si appella – a mo' di epigrafe conclusiva – alle celebri parole eschilee con cui Nietzsche licenziava la *Nascita della tragedia*: «straniero, di tuttavia anche questo: quanto deve aver sofferto questo popolo per poter diventare così bello»⁵⁹⁹. Un

⁵⁹⁸ Cf. Miller, *Il colosso di Maroussi* 14 «c'erano dei tavolini, lungo i vialetti polverosi, disposti, sembrava, con intenzione distratta: e delle coppie vi sedevano quietamente al buio, parlando a bassa voce, con dei bicchieri d'acqua davanti. *Un bicchier d'acqua...* ovunque vedevo *il* bicchier d'acqua. Stava diventando un'ossessione. Cominciai a pensare all'acqua come a una nuova sostanza, un nuovo elemento vitale. La terra, l'aria, il fuoco, l'acqua. Ora l'acqua era diventata l'elemento cardinale. Veder gli innamorati seduti là nella nera acqua potabile, seduti in pace a parlare a bassa voce, mi dette un senso meraviglioso del carattere greco. La polvere, il caldo, la miseria, la nudità, la parsimonia del popolo, e da per tutto l'acqua in bicchieri lunghi e stretti, che si levavano tra le coppie serene, mi dettero la sensazione che ci fosse qualcosa di sacro in quel luogo, qualcosa di nutriente e corroborante» e 15 «il cameriere circolava continuamente con un vassoio zeppo di bicchieri d'acqua. Fu la prima parola greca che imparassi: *niro* (acqua), ed è una gran bella parola».

⁵⁹⁹ Anche in questo caso è interessante il confronto con quanto scritto da Nietzsche (2009, 217) – nel terz'ultimo capitolo della *Nascita della tragedia* – a proposito della «distruzione del mito»: «e il valore di un popolo – come del resto anche di un uomo – si misura in base alla sua capacità di imprimere sulle sue vicissitudini il sigillo dell'eterno: perché così il popolo appare, per così dire, desecolarizzato e mostra di essere inconsapevolmente e intimamente persuaso della relatività del tempo come anche del vero, vale a dire metafisico, significato dell'esistenza. Si ha invece la situazione opposta quando un popolo comincia a intendere sé stesso storicamente, distruggendo attorno a sé le roccaforti del mito: con la qual cosa è comunemente connessa una decisa mondanizzazione, una rottura con la metafisica inconscia della sua esistenza precedente, con quel che ne consegue dal punto di vista etico».

ultimo modo – questa volta nel segno del rapporto fra bellezza e dolore – per restituire al mondo greco le due polarità caratteristiche del suo statuto mitico.

Al termine del presente *itinerarium Graecum* e alla luce di quella che potrebbe dopotutto esserne la sintesi più organica e rappresentativa, ovvero l'idea – ancora una volta in consonanza con le conclusioni di Montale⁶⁰⁰ – di muoversi nello spazio risultante dall'«accostare il mito con la realtà» (1976, 22), diventa opportuno analizzare anche l'ultimo scritto volponiano di argomento esplicitamente omerico. Si tratta, in questo caso, di un componimento poetico – che trae origine da una precedente e allora inedita versione in prosa (presente nel romanzo del 1982 *La zattera di sale*)⁶⁰¹ – pubblicato nel 1986 all'interno della raccolta *Con testo a fronte* ed intitolato, sulla base del verso incipitario, *Omero alla fine dell'ultimo verso*. In questa poesia, giocata sull'inversione tematica tra il ruolo dell'autore e quello della sua opera, come già nel *Re di Asine* di Seferis, l'aedo greco diventa protagonista di un canto a lui stesso dedicato⁶⁰². Per questo, fin dalla strofa d'esordio, il padre della poesia ellenica – vv. 1s. «alla fine dell'ultimo verso / dell'Iliade» – viene immortalato nell'inedito (v. 4) «gesto umano» di pronunciare il suo personale e disilluso commento all'opera conclusa (vv. 5-8):

«“adesso sono pronto” – disse – “ad ascoltare
com'era fatta Ilio e come il mare
suo sbattesse; e a sopportare
ciò che quegli uomini non poterono sopportare”»⁶⁰³

⁶⁰⁰ Cf. Montale, *Sulla via sacra* 488: «eppure è un errore venire qui con l'animo di chi entra in un museo. Bisognerebbe diradare la cortina affascinante, e talvolta paurosa, delle immagini che si vedono, delle forme che si toccano, per entrare nel vivo di questa Grecia d'oggi, per conoscerne gli uomini, per apprendere com'essi vivono, che cosa possono ancora darci e che cosa possiamo apprendere da loro. Per conoscere, insomma, se c'è una Grecia viva accanto alla terra dei morti che si può studiare e amare stando chiusi in una biblioteca. Ed è quello che prima o poi vorrei tentare, anche se la mia visita d'oggi è stata troppo breve».

⁶⁰¹ Si tratta, nello specifico, di un singolare aneddoto, raccontato – in chiave ambigualmente rimotivante e illusoria – dal protagonista, il cavaliere, ai suoi ufficiali dopo una fase particolarmente cruenta della battaglia. Il testo in prosa presenta dunque, in forma ancora embrionale e meno definita, il nucleo narrativo della versione poetica: «allora il capitano si fermò prendendo la vela sotto braccio e disse: “il grande Omero non ancora tanto vecchio, dopo aver dettato l'ultima parola dell'ultimo verso dell'Iliade, si sedette e si voltò dalla parte opposta a quella dello scrivano. Sospirò più volte e poi nettandosi pensieroso il cispo di tutti e due gli occhi aprì la bocca e disse: adesso sono pronto a sopportare la vera storia di Ilio”» (Volponi 2003/2004, 106).

⁶⁰² A questo proposito si legga la parte centrale della seconda strofa del componimento del poeta neo-greco, già protagonista con il cantastorie Katsimbalis del citato romanzo di H. Miller: *Il re di Asine* vv. 13-16 «nessun essere vivo, i colombacci andati / e il re di Asine che cerchiamo da due anni / sconosciuto, dimenticato da tutti, anche da Omero, / una parola sola nell'Iliade, e anche quella incerta / gettata qui come la maschera funebre dorata».

⁶⁰³ Si coglie in questi versi un'eco di quanto precedentemente scritto da Volponi (1976, 19): «ma intanto s'alza la voce di Omero e il gran fiume della storia si flette e comincia a muoversi. Il paesaggio si è allargato sino al monte Olimpo e comprende anche il battere del mare».

Già da questa prima ammissione, infatti, si intuisce il desiderio – che il vecchio cantore condivide con quello sopra menzionato di Seferis⁶⁰⁴ – di rompere la convenzione letteraria e accostare, al di là della mitologia iliadica, quella realtà che essa stessa – come potente filtro percettivo – ha contribuito a generare. È così, infatti, che – proprio dove «il verso / adesso cessa» e «cade l'ultimo metro / di sé» (vv. 9-11) – si fa largo la «scia di un vuoto» irraggiungibile, sul quale «nessuna faccia / può giungere labbro né traccia» (vv. 11-14). È solo così, cioè, che può finalmente affiorare «il verso seguente» (v. 15), che diventa allora – come atto di superamento definitivo della dimensione poetica – «l'unico vero» (v. 16). Lo spostamento dal 'letterario' al 'reale' – che nella proto-versione della *Zattera di sale* è espresso dal gesto eloquente di Omero di voltarsi «dalla parte opposta a quella dello scrivano» – prosegue, infine, anche nella terza ed ultima strofa, nella quale alla voce di Omero si sovrappongono le parole dell'io narrante. Dopo la configurazione di un delicato notturno lunare⁶⁰⁵, anche la voce del narratore si trova ad ammettere che «la notte» stessa, ora, gli «detta una poesia / che non si può trascrivere» (vv. 24s.)⁶⁰⁶, che gli appare unicamente come «colore», «o solo tratto da attraversare» (vv. 26s.). In questa sua notte finale, che rivela fra l'altro anche una pregnante eco ungarettiana⁶⁰⁷, al poeta non rimane dunque che «vegliare / un cadavere sul ventre rivoltato» (vv. 28s.), simile a quelli di tanti eroi di cui ha dovuto cantare la morte gloriosa (vv. 32s. «la spoglia che ho cantato / un volta»). Un cadavere che, poco per volta (vv. 30s. «a lungo incerto se guardare / che sia o no il mio, a lato»), si dimostra essere il suo stesso. Questa veglia – in cui la contemplazione del proprio corpo esanime cede il posto alla consapevolezza di dover rinunciare ad ogni forma di consolazione epica – diventa dunque il simbolo di una grande presa di coscienza, di una profonda e non meno dolorosa accettazione del ciclo vitale e

⁶⁰⁴ Cf. Seferis, *Il re di Asine* vv. 41-48 «e il poeta si attarda a guardare le pietre e si domanda: / chissà se esistono / in mezzo a queste linee guaste, agli spigoli, alle punte, alle curve, alle cavità / chissà se esistono / qui, dove s'incontrano la pioggia, il vento e l'usura / se esistono il moto del viso, la forma dell'affetto / di quanti diminuirono così stranamente nella nostra vita / di quanti rimasero ombre di flutti e pensieri nella sconfinatezza del mare?».

⁶⁰⁵ Cf. *Omero alla fine dell'ultimo verso* vv. 18-21 «qualche tempo addietro era la luna / caduta al di là della collina / morbida sotto la curva marina / che dondolava da ogni terra e duna».

⁶⁰⁶ Sull'azione topica del «dittare», scrive Colella (2019, 180): i vv. 24s. «peraltro mi pare possano considerarsi al pari di un riecheggiamento della matrice dantesca: "I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e quel modo / ch'è ditta dentro vo significando", *Purg.*, XXIV, 52-54), di scorgervi un'allusione alla "Notte" che, "situata 'a fronte' della [parola]", "da un punto oscuro e celato detta qualcosa"».

⁶⁰⁷ Cf. Ungaretti, *L'allegria, Veglia* vv. 1-11 «una intera nottata / buttato vicino / a un compagno / massacrato / con la sua bocca / digrignata / volta al plenilunio / con la congestione / delle sue mani /

del suo significato⁶⁰⁸. Al termine dell'*epos*, abbandonare la vita torna dunque ad essere percepito come un fatto neutro ed inscritto nel corso naturale degli eventi. Tolto lo schermo protettivo del canto epico, cioè, Omero si dimostra pronto ad accogliere la morte, anche alla luce di quella che – da un punto di vista prettamente umano – appare come la più tragica delle sue conseguenze, ovvero il ritorno di ciascuna entità individuale ad una condizione totale di oblio (v. 34 «invano, ormai dimenticato»)⁶⁰⁹. Pertanto, anche in questa riscrittura allegorica del personaggio di Omero, come già in quella sostanzialmente coeva di *Talete*, la compattezza suggestiva della dimensione mitica si apre ad un più crudo e rivelatorio confronto con la realtà. Nella distanza che separa i due poli così identificati, quello «gigantesco» della figura mitologica e quello «intimo» della morte individuale, torna a generarsi lo spazio per tracciare, ancora una volta, quel segmento connettivo che Volponi ha definito «misura interiore».

penetrata / nel mio silenzio». Eco maggiormente spiegabile alla luce dell'originaria ambientazione bellica del testo, ovvero le battaglie del cavaliere protagonista della *Zattera di sale*.

⁶⁰⁸ La meditazione notturna di Omero appare anche come una delle risposte possibili ai contorti interrogativi – cf. *e.g.* vv. 17-19 «probabile essenza o segnale / di un'altra dimensione o della sua minaccia?» – sollevati dalla voce narrante nella poesia lunare, *Di un piccolo colore mai visto*, che dà inizio a *Con testo a fronte*.

⁶⁰⁹ Ipotesi che sembra essere suffragata anche da quanto affermato da Volponi nell'intervista a Bettini (1995b, 83) sull'uscita di *Con testo a fronte*: «attraverso la stupefazione lirica e le indulgenze paesistiche il senso del discorso non si incanta, non si blocca, non cede alle lusinghe della letteratura e al piacere del suo risarcimento consolatorio. Tutt'altro: quella che ne esce è la stupefazione dell'inconsistenza, delle simulazioni, dello svuotamento della memoria».

4. Tra archeologia e allegoria: eredità classica nell'ultimo Volponi

4.1 Dentro all'apocalisse da 'integrato'? La mitologia aberrante nei poemetti di *Con testo a fronte*

Nel 1986 – ad una decade esatta di distanza dalla pubblicazione dello scritto *La Grecia: una misura interiore* (alla cui analisi è dedicato il capitolo che precede)⁶¹⁰ – la riflessione di Volponi intorno alle figure della mitologia antica giunge ad un nuovo punto di svolta, con la pubblicazione della raccolta di poesie *Con testo a fronte*. In quest'opera – costituita da un ricco e diversificato assortimento di testi, scritti in gran parte nel quindicennio 1970-1985, e selezionati dall'autore con la collaborazione editoriale di Elena De Angeli⁶¹¹ – Volponi riprende, esasperandola, la propria sperimentazione poetica a partire dal punto esatto in cui essa si era fermata all'epoca di *Foglia mortale* (1974): ovvero dal tentativo, sempre più marcato e incontrovertibile, di ricreare *en poème* un'esperienza di quasi totale alienazione linguistica⁶¹², la quale fosse in grado di assumere – fin dagli elementi strutturali della composizione («il mio è un attacco al mondo moderno che investe ogni livello della scrittura»)⁶¹³ – la valenza di un correlativo deforme e grottesco di una più vasta e drammatica condizione di alienazione storico-

⁶¹⁰ Nel 1981, ovvero soltanto cinque anni prima dell'uscita di *Con testo a fronte*, sempre nell'ambito del rapporto tra Volponi e la letteratura greca, l'autore si era cimentato nella traduzione della *Lisistrata*, per conto della compagnia 'Teatro e società'. Alla connotazione attualizzante e polemica di questa sua versione è dedicato, all'interno del presente studio, il capitolo «*Oltre l'accanimento guerresco e la paura*»: *tradurre Lisistrata al termine degli 'anni di piombo*'.

⁶¹¹ Attiva, come documentato da Zinato, anche nell'*editing* delle *Mosche del capitale*. Questo il suo ricordo della collaborazione con Volponi: «correggeva, specialmente in bozze, con vorticoso e folgorante acribia, accerchiava l'interlocutore con dichiarate certezze che in realtà erano dubbi e volevano una risposta, alle domande replicava declinandone l'ultimo sostantivo in rime infinite, a metà dell'opera la dichiarava (ma ammiccando) conclusa, e intento però spiava l'attenzione dell'altro con depistaggi linguistici e trabocchetti mnemonici» (De Angeli in Zinato 2003, 785).

⁶¹² Rispetto alla quale, senza negare il proprio apprendistato pasoliniano e fortiniano, Volponi (1995b, 86) – nell'intervista a Bettini su *Con testo a fronte* – ammette: «debbo molto a Pasolini, così come debbo molto a Leonetti e a Gadda e a Fortini. E debbo molto anche alla neoavanguardia e al suo sperimentalismo più autentico e felice con cui non ho mai avuto alcuno screzio (ho semmai ignorato alcuni suoi scolasticismi, precettistici e settari)».

⁶¹³ Cf. Volponi in Volponi-Bettini 1995b, 82: «non mi limito a registrare una posizione di crisi che ricade sulla crisi, ma delinea il termometro di una situazione di allarme. Ed è a questo punto che interviene la lingua. Il lessico, lo stile, il ritmo, la sintassi danno luogo ad una forma di espressione che è a sua volta un attacco e una sfida al linguaggio informatico e telematico della comunicazione odierna. E in più c'è l'appropriazione di termini, di discorsi, di modelli che sono propri del capitale, ma che vengono appositamente da me straniati e deformati per evidenziare, sotto la loro effervescenza, il vuoto di ogni apparente discorso nuovo, di ogni inconsistente simulazione di analisi, di critica e di trasformazione».

sociale⁶¹⁴. La medesima che l'autore avrebbe messo polemicamente a tema sia nel successivo romanzo (*Le mosche del capitale* del 1989), sia nelle coeve scritture saggistico-giornalistiche, di varia provenienza, raccolte poi in *Scritti dal margine*, così come, infine, nel lungo e retrospettivo dialogo con Francesco Leonetti, uscito postumo con il titolo machiavelliano *Il leone e la volpe* (1995).

Secondo quanto già accennato sopra, *Con testo a fronte* si configura nel complesso come la messa a frutto radicale ed estremizzata dei presupposti stilistici che caratterizzavano la raccolta ad essa precedente: se, infatti, la varietà contenutistica delle liriche di *Foglia mortale* viene qui amplificata ed estesa in una gamma di componimenti che vanno dalla rivisitazione in chiave distopica della lirica contemplativa (cf. e.g. *Di un piccolo colore mai visto*, *La luna piena*, *Il canto*, *Il vento si è disteso*), al *monstrum* poetico dedicato alle tematiche tecniche del mondo industriale (*Il pomeriggio di un dirigente*, *La deviazione operaia*, *Detto dei passeri*), fino all'apologo pseudo-mitologico (*Gli uccelli furono ingannati* e *Omero alla fine dell'ultimo verso*), e alle trascrizioni poetiche delle visioni oniriche e pseudo-oniriche (*Appunti sul raschiare dell'insonnia*, *Insonnia inverno 1971*, *Come perso*, etc.), nel caso invece dell'audacia, dell'ampiezza, e della costanza della sperimentazione linguistica, già largamente presenti nei sette poemetti di *Foglia mortale*, esse diventano a tutti gli effetti la cifra stilistica distintiva più eminente e marcata della nuova raccolta. Oltre al già intrapreso sovvertimento delle norme sintattiche⁶¹⁵ – ovvero l'elaborazione di produzioni discorsive che andavano nella

⁶¹⁴ Per un'analisi complessiva di questa antologia poetica, cf. Ramat 1987; Mastropasqua 1989; Muzzioli 1995a, 71-79 e 1997, 185-201; Papini 1997, 153-177; Zinato 2001a, XXI-XXIV e 2001b, 73-80; Picconi 2004/2005, 279-309; Knapp 2010, 389-436; Ritrovato 2013, 23-79, Colella 2014 e 2019.

⁶¹⁵ Penetrante su questi aspetti è la sintesi di Picconi (2004/2005, 285) che merita di essere citata in blocco: «acquistano così significato preminente nell'economia del discorso poetico volponiano, più che fenomeni come glossolalie, ecolalie, verbigerazione, neologismi, e l'uso di lingue speciali o tecniche, da un lato, del dialetto o di una lingua arcaizzante, pedantesca, ludica, pure presenti e importanti, il continuismo sintattico, con ampio uso dell'asindeto e spesso con rigetto transtrofico, le correlazioni, bimembri e trimembri; l'*ordo artificialis*, la paratassi dominante e la subordinazione per lo più limitata alle orazioni relative: il tutto correlativo al fenomeno della "fuga delle idee"». Dal principale studio teorico di riferimento per l'analisi 'antropologica' del suddetto fenomeno psichico (quello di Binswanger, *Sulla fuga delle idee*, del 1933), chi scrive ha tratto una conferma metodologica circa la necessità di analizzare – al netto della loro ricercata involuzione contenutistica – i componimenti in questione a partire, comunque, da una prospettiva tematica: «da questa analisi risulta quanto sia inopportuno di fronte a simili testi di malati di mente, accontentarsi dell'analisi puramente formale: il quadro infatti si modifica non appena si riesce a penetrare un po' il contenuto di quanto detto. Solo in quel momento ci troviamo su un terreno stabile anche riguardo alla struttura tematica di quei messaggi. L'abbiamo visto: ciò che, all'analisi formale, poteva apparire come un'alternanza di temi che cambiano a seconda delle circostanze, all'analisi del contenuto, appare come una variazione linguistica quasi monotona di un solo e medesimo tema! Questo giustifica, da una nuova prospettiva, la nostra prescrizione metodologica: non si può mai limitare l'analisi al messaggio linguistico in quanto tale, ma bisogna ritornare dietro a esso e spostare il centro di gravità dell'indagine all'analisi dei

direzione delle cosiddette «scritture schizofreniche»⁶¹⁶ – la lingua di *Con testo a fronte* si caratterizza anche per un'estrema latitudine diastratica (dalle espressioni gergali del lessico corrente al latino aulico e al volgare medievale) e diatopica (dai dialetti centro-italiani allo spagnolo di Borges), non meno che per un generoso e singolare ricorso all'innovazione linguistica: neoformazioni, neologismi, e addirittura deliberate storpiature ortografiche. Fenomeni di ordine stilistico e tematico che – come si vedrà anche in sede conclusiva – avvicinano la produzione in versi di Volponi a quella altrettanto sperimentale, distorsiva, e in vario modo focalizzata sulla dimensione significativa di Andrea Zanzotto, il cui singolare percorso di sperimentazione linguistica – cominciato già negli anni Cinquanta con *Vocativo* (1957) – culmina proprio a metà degli anni Ottanta con le raccolte della cosiddetta «improbabile trilogia»: soprattutto *Galateo in bosco* (1978, specie la sezione *Cliché* dedicata alla «Linea degli ossari»), ma anche *Fosfeni* (1983, almeno per la sensibilità materico-minerale del lessico), e *Idioma* (1986)⁶¹⁷.

Infine, sempre sulla falsa riga della precedente raccolta (*Foglia mortale*), in *Con testo a fronte* si riscontra anche l'utilizzo ossessivo e monocorde della rima che – innestata su una base versoria di tipo prevalentemente tradizionale ma pur ricchissima di variazioni interne – viene molto spesso impiegata secondo una modalità capillare ed assidua, come una sorta cioè di equivalente fonetico del ritmo assuefacente «del lavoro in catena di montaggio, dei gesti parcellizzati e continuamente rifatti per “automatismo”» (Muzzioli 1997, 191s.)⁶¹⁸. In una forma peculiare che andava intensificandosi già a partire dalle litanie deliranti del protagonista di *Memoriale*, «la rima esasperata di *Con testo a fronte*» diventa – come nel caso degli altri aspetti stilistici fin qui analizzati – «insieme il marchio dell'oppressione dell'alienazione e l'indice del movimento inverso, cioè

temi. L'abbiamo chiamato lo spostamento dell'indagine al “livello” più profondo dell'oltre-passamento o della trascendenza» (Binswanger 2003, 167s.).

⁶¹⁶ Sulla matrice psicologico-sociale di questo tipo di scrittura, valida a suo modo anche per i testi di Volponi qui analizzati, scrive magistralmente De Martino (2019, 212): «proprio perché si-è-nel-mondo come presenze operative, si emerge e ci si mantiene in esso, nella misura in cui si esplica l'energia valorizzatrice del trascendimento della situazione, il rischio di non poter esplicare questa energia, l'esperienza della sua caduta assume la forma di rischio radicale di catastrofe ultima e definitiva: la impossibilità di curvare il significante come possibilità nel significato come realtà si traduce nel vissuto di una carica di semanticità indefinita e indefinibile, in un possibile che non trova reale, in una forza che travaglia ogni ente e che nel suo vuoto “oltre” riflette il vuoto dell'energia oltrepassante».

⁶¹⁷ Per una panoramica critica sull'opera in versi di Zanzotto, si leggano ad es. Carboognin 2007; Giardinazzo 2010, 49-69; Dal Bianco 2011, VII-LXXXV; Lorenzini 2014.

⁶¹⁸ A possibile ed ulteriore conferma di questa interpretazione, si pone anche il fatto che il tema del lavoro operaio sia a più riprese tematizzato nel corso del libro: cf. ad es. per intero *La deviazione operaia*, *Petra Pertusa e mista*, i vv. 335-454 di *Insonnia inverno 1971*, dedicati alle rilevazioni psicologiche condotte dal pool di Musatti nelle officine Olivetti, e la seconda strofa dell'allegorico *Detto dei passeri*.

dell'istanza contestativa e della forza ribelle che mette a repentaglio la "forma buona" e l'equilibrato e armonico disegno della poesia» (cf. *Poesia sei stata fatta tante volte* v. 46 «la poesia dal fondo suo risale»). In un progetto di stridente alternanza stilistica che, per quanto sbilanciata verso i toni della contestazione, è a suo modo memore sia della lezione dell'ultimo Pasolini (*Trasumanar e organizzar* del 1975), sia degli scritti fortiniani sulla teoria del surrealismo di massa⁶¹⁹, sia dei modi della negazione linguistica di Sanguineti e degli altri autori della neo-avanguardia.

Grazie a questa programmatica ed allegorica deformazione degli istituti linguistici, la scrittura poetica di Volponi – 'a fronte' di un contesto sociale ormai degenerato e corrotto fino alle sue fondamenta⁶²⁰ – diventa al tempo stesso sia lo strumento della mimesi e della rilevazione di una crisi globale che affligge, in maniera a questo punto cronica, la civiltà dell'Occidente capitalistico, sia il 'luogo altro' dove inconsciamente e paradossalmente può sopravvivere – grazie ai ricorrenti e stranianti inserti lirici – una forma disperata di resistenza e di contraddizione (cf. *Insonnia inverno 1971* vv. 563s. «la poesia va e viene altrove / tra gli acidi e i vapori della crisi»). Se, infatti, nelle opere del decennio precedente (*Corporale, Foglia mortale, e Il pianeta irritabile*), l'autore aveva analizzato e denunciato – con la metafora della fobia atomica, della mutazione biologica, e dell'estinzione umana – la portata distruttiva e 'disastrosa' della nascente cultura consumistico-produttiva, ora, nelle poesie che compongono il *corpus* testuale di *Con testo a fronte*, il 'prodotto' di questa iniziale degenerazione viene rappresentato – ormai senza più margine di redenzione – come la struttura di fondo che

⁶¹⁹ In particolar modo quanto scritto nella seconda *Introduzione* (Fortini 1977b, 7 e 26) alla raccolta da lui stesso curata insieme a L. Binni, *Il movimento surrealista*: come emerge sia dalle premesse («tutte le ipotesi di liberazione dalla realtà borghese, che erano state formulate dai militanti surrealisti mezzo secolo fa, sono diventate pratica di massa (questa la "vittoria" del Surrealismo) ma, in definitiva, strumenti di schiavitù per le masse: dalla abolizione dei nessi spazio-temporali all'automatismo verbale, dall'uso della droga e dell'erotismo in funzione di perdita dell'identità e di estasi fino alla scomparsa – almeno apparente – di ogni distinzione fra arte e non arte») sia dalla conclusione («il Surrealismo, amputato della sua utopia e speranza maggiore, si è dissolto, *religio inferior*, in una società divisa in se stessa, conferendo un codice e un linguaggio ad una delle due facce di quella società, e, quindi, una giustificazione all'altra e dominante, ossia la ratio tecnologica. La sua eredità deve essere assunta e a un tempo internamente e risolutamente consumata e mutata. Superare definitivamente il Surrealismo e il suo errore antropologico; l'avanguardia e il suo errore morale; l'utopia e il suo errore pseudo religioso: questi sono i compiti che troppo si è tardato ad adempiere e che non debbono più a lungo farci mancare l'esistenza»).

⁶²⁰ Sui possibili valori auto-esegetici del titolo, interessanti considerazioni possono essere tratte dalla monografia di Papini (1997, 153 e 155): «questa poesia nasce, vive e produce il proprio – anche discusso – significato, nel confronto diretto e continuo con una realtà – intima e/o storica, individuale e/o sociale – che, comunque, si pone come matrice genetica dell'*iter* testuale, "testo" "a fronte" di quello che si viene formando sulla pagina e che di esso è, pur sempre, fedele o libera traduzione, consapevole o inevitabile

determina, patologicamente, i tratti distintivi di un'intera civiltà (cf. *Un ordine industriale* v. 269 «il sudore batterico del valore»).

Per analizzare e comprendere i significati dell'iconografia mitologica presente nei componimenti della raccolta in questione, bisogna dunque partire da questo quadro, per così dire, 'apocalittico', il quale – oltre a costituire lo sfondo antropologico-marxista su cui agisce la scrittura di Volponi⁶²¹ – circoscrive anche la posizione stessa, problematica ed ambigua, che l'autore (o l'io narrante dei singoli componimenti) occupa rispetto al contesto culturale entro cui si trova inserito. Come si vedrà nei testi analizzati in seguito, da un punto di vista strettamente antropologico, l'intero impianto poetico di *Con testo a fronte* sembra fornire una risposta, profondamente pessimistica ed invariabile, alla domanda «domani ci sarà un mondo?»⁶²², che fa da *ouverture* all'ultima opera di Ernesto De Martino, *La fine del mondo* (1977), dedicata al macro-tema delle apocalissi culturali. Se, infatti, lo studioso napoletano postulava il concetto di 'fine del mondo' in qualità di «rischio antropologico permanente», ovvero «non tanto nel senso naturalistico di una catastrofe cosmica che può distruggere o rendere inabitabile il pianeta terra», bensì in un senso iperonimico secondo il quale «l'umana civiltà può autoannientarsi, perdere il senso dei valori intersoggettivi della vita umana, e impiegare le stesse potenze del dominio tecnico della natura secondo una modalità che è priva di senso per eccellenza, cioè per annientare la stessa possibilità della cultura» (De Martino 2019, 70 e 128), per il Volponi di *Con testo a fronte* le due dimensioni in questione – che di fatto sono consequenziali – appaiono ormai, come vedremo, non più distinguibili⁶²³: la crisi e lo svuotamento culturale generati dal capitalismo avanzato⁶²⁴ hanno messo in atto una più ampia crisi

tradimento» e «così se la realtà è “testo a fronte” dell'opera d'arte che ne traduce la forma e il senso, questa è, per altro, e a sua volta, “testo” con cui quella stessa realtà non può fare a meno di confrontarsi».

⁶²¹ Cf. Fichera 2013 (<http://www.ospiteingrato.unisi.it/volponi-il-paradosso-apocalittico/>): «esiste in Volponi dunque un'apocalisse storicamente determinata, quella capitalista, cioè prodotta dal capitalismo. Tutto il mondo è stato ormai messo a valore, è stato ingabbiato nelle ferree leggi dei processi di valorizzazione. Tutto viene fatto e concepito al fine esclusivo della produzione di profitto. Questo tema dell'apocalisse capitalista è centrale, oltre che nei romanzi maggiori come *Corporale* e le *Mosche del capitale*, in tantissimi altri scritti volponiani; e ad esempio in un saggio di straordinaria intensità come *Natura e animale* del 1982».

⁶²² Cf. De Martino 2019, 69: «“domani” il mondo, in quanto mondo culturale umano, può finire e che una qualsiasi risposta a come possa e debba essere “domani” il mondo comporta la domanda preliminare se “domani” vi sarà un mondo e se oggi non vi sia il rischio che almeno certe forze cospirano alla sua fine».

⁶²³ Su questo tema Volponi riflette anche nei tre saggi brevi degli *Scritti dal margine* 103-123: *Natura e animale*, *Elogio dei lupi*, e *Etna: natura e scienza*.

⁶²⁴ Così, sulla società contemporanea, scriveva lo stesso De Martino (2019, 130): «il grande problema della nostra età è quello di una salvezza dell'individuo nella società umana, nella socializzazione dell'individuo che non sia massificazione, burocratizzazione, automatizzazione, tecnicismo, statolatria, divinizzazione del

naturale, che a questo punto può essere chiamata anche ‘ecologica’ (cf. *Io fui una volta sulla terra* v. 68 «il mio mondo è perso e finto»)⁶²⁵. In questa prospettiva, dunque, il tema che domina – dalla sintassi al lessico, dalla struttura rimica ai temi principali (cf. *Un ordine industriale* v. 220 «quale senso tra i tuoi linguaggi?») – l’intera raccolta di Volponi può essere definito, ancora una volta mediante una categoria demartiniana, come una determinata forma storica di «apocalisse senza *escaton*», e cioè come una declinazione particolare dell’esperienza della ‘fine del mondo’, privata però di ogni possibile forma di palingenesi e rinascita (cf. *Il percorso* vv. 30s. «oltre la sillaba e l’orello / della sparizione finale»):

«in contrasto con [ogni] prospettiva escatologica, l’attuale congiuntura culturale dell’occidente conosce il tema della fine al di fuori di qualsiasi orizzonte religioso di salvezza, e cioè come disperata catastrofe del mondano, del domestico, dell’appaesato, del significante e dell’operabile: una catastrofe, che narra con meticolosa e talora ossessiva accuratezza il disfarsi del configurato, l’estraniarsi del domestico, lo spaesarsi dell’appaesato, il perder di senso del significante, l’inoperabilità dell’operabile» (De Martino 2019, 355).

Ebbene, come emergerà nei componimenti che saranno qui analizzati, in questo medesimo orizzonte di crisi «senza *escaton*» si trova ormai totalmente invischiata – con le sue intermittenti e convulse apparizioni – anche la figura stessa dell’autore, il quale pur nella propria ferma condanna della società a lui coeva si vede suo malgrado costretto – alla stregua di ogni altro individuo massificato (vv. 1-3 «io fui una volta sulla terra: l’ho vista / ora sono una figura di genere / dentro un paesaggio tardo surrealista») – a ricoprire quella posizione tipica di «apocalittico-integrato» a cui Umberto Eco, già nel 1964, aveva dedicato un’omonima raccolta di saggi (*Apocalittici e integrati*)⁶²⁶. La condanna ritorsiva

capo ecc.». Il tema della ‘fine del mondo’ viene trattato – come ipotesi plausibile ed auspicata – anche nella prima parte delle *Mosche del capitale* 79: «la fine del mondo ha sempre un sapore di fieno, un senso da masticare, anche ruminare, ritrar fuori da dentro. Non è un calmante ma un nutrimento. Vuol dire che allora non finirà mai niente? Ma questo mondo sì, questa cagna di società di ladri. Vogliosa e raspante. Questa tartaruga scintillante, preziosa. Senza direzione ma prodiga di gioielli».

⁶²⁵ La definizione di ‘ecologica’ è qui impiegata – in linea con quanto osservato da Scaffai (2017, 23-42) – nella sua più ristretta accezione ‘post-naturale’ e ambientalistica: la stessa assunta in maniera strumentale dal governatore Moneta alla fine del *Pianeta irritabile* (2002b, 426), per convincere gli animali a passare dalla sua parte: «tale dramma adesso è storico: non c’è più ambiente, non c’è più differenza!».

⁶²⁶ Cf. Eco 2001, 4: «anche perché, se gli apocalittici sopravvivono proprio confezionando teorie sulla decadenza, gli integrati raramente teorizzano, e più facilmente operano, producono, emettono i loro messaggi quotidianamente ad ogni livello. L’Apocalisse è un’ossessione del *dissenter*, l’integrazione è la realtà concreta di coloro che *non dissentono*. L’immagine dell’Apocalisse va rilevata dalla lettura dei testi *sulla* cultura di massa; l’immagine dell’integrazione emerge dalla lettura dei testi *della* cultura di massa. Ma

di ogni «apocalittico» è, infatti, secondo le tesi di Eco (2001, 14) qui condivise anche da Volponi⁶²⁷, quella ad essere – a causa della totalità pervasiva della cultura massificata e dei mezzi di comunicazione ad essa assertivi – «la prima e più illustre vittima del prodotto di massa» cui egli, più di ogni altro, rivolge il proprio sdegnoso ed autorevole rifiuto⁶²⁸. Entro questo sistema totalizzante, che investe l'individuo a partire dalle fondamenta stesse della propria facoltà di linguaggio, sarà quindi opportuno analizzare la presenza delle varie figure della mitologia greca che il poeta ritrae – prendendo tematicamente spunto dalla coeva lettura del *Momo* di L.B. Alberti⁶²⁹ – in qualità di sintomi rivelatori «di una repentina *apocalisse culturale*» (Zinato (2001a, XI), facendo così, di fatto, propria la strategia retorico-espressiva e concettuale impiegata anche da Marx (2010, 48s.) nel capitolo conclusivo della sua celebre *Introduzione alla critica dell'economia politica* (1859), opera anche essa nata all'interno di una riconosciuta fase storica di crisi economico-sociale⁶³⁰:

sino a che punto non ci troviamo di fronte a due facce di uno stesso problema e i testi apocalittici non rappresentano il più sofisticato prodotto che si offra al consumo di massa? Allora la formula “Apocalittici e integrati” non suggerirebbe l'opposizione tra due atteggiamenti (e i due termini non avrebbero valore di sostantivo) ma la predicazione di due aggettivi complementari adattabili agli stessi produttori di una “critica popolare della cultura popolare”».

⁶²⁷ Sempre sulle dinamiche implicate nella presente dialettica apocalittico-integrato, il poeta sembra formulare un torrenziale ragionamento in versi nella quinta strofa di *Io fui una volta sulla terra* vv. 79-97: «sono solo e perso, perduto / sulla tavoletta e nel suo velluto? / chi mi ha venduto / o io ho venduto / me stesso, io per io assoluto / giudice, maestro, astuto / alunno e devoto, benvoluto, / agile e solo, non trattenuto / da impicci, strategie, scaduto / impegno, gentile, colto, creduto / quel tanto che lo tiene nell'imbuto / come utile mezzo e un contributo / che può dare se non un aiuto / al piano e a tutto l'istituto / industriale, non temuto / come un concorrente sopravvenuto / dai membri del patto convenuto / di maggioranza, discreto, muto, / che ancora può essere spremuto...».

⁶²⁸ Questa la funzione – organica e meno pessimistica di quella del Volponi di *Con testo a fronte* – che Eco (2001, 364) formulava a proposito del ruolo dell'intellettuale o dell'«uomo di cultura», al termine di uno dei saggi conclusivi della raccolta *Apocalittici e integrati*: «e non è mica un mistero comprendere su cosa si basi questa *trasformazione dell'uomo* e quali tendenze manifesti: vi hanno concorso mutamenti tecnologici, riassetamenti delle strutture sociali, e quindi modificazioni delle prospettive culturali, del linguaggio e dei canali di comunicazione. La funzione dell'uomo di cultura è proprio questa, far luce su questi “misteri” [...] per stabilire se vi siano, nell'ambito della civiltà attuale, delle vie operative per agire culturalmente su questo mutante-uomo».

⁶²⁹ Nel 1984 l'autore aveva ricevuto la commissione di redigere, per l'editore Costa e Nolan, una *Introduzione* all'opera *Momo o del principe* dell'Alberti. Introduzione che rimase tuttavia inedita – nel 1986 l'editore fece uscire l'opera in questione con *Presentazione* di Nanni Balestrini – fino alla pubblicazione postuma, nel 2006, a cura di Zinato.

⁶³⁰ Il riferimento, in questo caso, è alla crisi finanziaria, partita dagli istituti di credito statunitensi nel 1857: «durante i primi mesi del 1857, le banche di New York aumentarono il volume dei prestiti, nonostante la diminuzione dei depositi. L'incremento delle attività speculative, seguito a questa scelta, peggiorò ulteriormente le condizioni economiche generali e, dopo la chiusura per bancarotta della filiale di New York della banca Ohio Life Insurance and Trust Company, il panico prese il sopravvento causando numerosi fallimenti [...]. Intuendo la straordinarietà di questi avvenimenti, Marx si rimise subito al lavoro e il 23 agosto del 1857, esattamente il giorno prima del crack della Ohio Life [...] cominciò a scrivere l'[*Introduzione*] per la sua “Economia”» (Musto 2010, 71s.).

«è noto che la mitologia greca fu non soltanto l'arsenale, ma anche il terreno su cui fiorì l'arte greca. La visione della natura e dei rapporti sociali che sta alla base della fantasia greca, e quindi della [mitologia] greca, è possibile con le filatrici automatiche, le ferrovie, le locomotive e i telegrafi elettrici? Che ne è di Vulcano di fronte a Roberts & Co., di Giove di fronte ai parafulmini e di Hermes di fronte al Crédit mobilier? Ogni mitologia vince, domina e plasma le forze della natura nell'immaginazione e a mezzo della immaginazione; svanisce quindi con il dominio reale su quelle forze. Cosa diviene la Fama accanto a Printinghouse square? L'arte greca presuppone la mitologia greca, e cioè la natura e le forme sociali stesse già elaborate in modo inconsapevolmente artistico dalla fantasia popolare. Questo è il suo materiale. Non una qualsiasi mitologia, cioè non una qualsiasi elaborazione inconsapevolmente artistica della natura (ivi compreso tutto ciò che è oggettivo, quindi anche la società). La mitologia egiziana non poté mai essere il terreno o il grembo dell'arte greca. Ma presuppone comunque *una* mitologia. Dunque in nessun caso uno sviluppo della società che escluda ogni rapporto mitologico con la natura, ogni rapporto mitologizzante con essa; che quindi esiga dall'artista una fantasia indipendente dalla mitologia. D'altra parte: Achille è possibile con la polvere da sparo e il piombo? O, in generale, l'Iliade con il torchio e addirittura con la macchina da stampa? Con l'apparire del torchietto da stampa non scompaiono necessariamente il canto, la leggenda e la musa, cioè le condizioni necessarie della poesia epica?»⁶³¹.

In una prospettiva affine a quella adottata da Marx per demarcare icasticamente l'asservimento completo dell'immaginario naturale ad un dominio umano di tipo razionale-utilitaristico ⁶³², Volponi colloca dunque dentro l'universo informe e contaminato di *Con testo a fronte* le sue raffigurazioni attinte dal patrimonio iconografico della mitologia greca e, in parte, filtrate della già citata lettura attualizzante del *Momo*. Per questa nuova operazione di riscrittura, l'autore si serve principalmente di due distinte tecniche di rappresentazione: da un lato, come si vedrà nei componimenti analizzati nei successivi paragrafi (*Indigetes et volumnus, pecunio, Insonnia inverno 1971 e Detto dei passeri*), vi è l'impiego di una peculiare forma di trascrizione pseudo-onirica⁶³³, nella

⁶³¹ Marx (2010, 49) concludeva poi il suo ragionamento ammettendo, comunque, la lunga durata estetica della rappresentazione mitologica greca: «ma la difficoltà non consiste nell'intendere che l'arte e l'epos greco sono legati a certe forme dello sviluppo sociale. La difficoltà è rappresentata dal fatto che essi continuano a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscono sotto un certo aspetto una norma e un modello inarrivabili».

⁶³² Cf. Musto 2010, 116: «in una società progredita come quella moderna, nella quale la natura è concepita dagli uomini razionalmente e non più come potenza estranea che sta di fronte a essi, la mitologia ha perso la sua ragione d'essere e l'epica non è più possibile».

⁶³³ Di questa tematica Volponi parla diffusamente nel *Leone e la volpe* 86: «anche l'insonnia può diventare occasione di stupore, perché introduce l'uomo nella corrente universale della notte, che ha lati meravigliosi, incantati. Uno non dorme, quindi sta male, soffre, però è come se andasse in giro, se si trovasse sulle rive del Gange, o camminasse in Amazonia, o fluttuasse tra le nebbie dell'Antartide... Questo discorso mi fa venire in mente una figura che amo molto... Sir Chichester, che ha fatto il giro del mondo con la sua barchetta. Da solo, nelle notti profonde degli oceani, mezzo sveglio e mezzo addormentato, aggrappato al

quale i temi trattati paiono rispondere agli obliqui dettami dell'inconscio (cf. *Cattura* v. 58 «l'inconscio spinge il midollo notturno») e delle sue libere associazioni tra significanti (cf. *La notte ansima nel freddo* v. 24 «l'insonnia è aperta ad ogni segnale»)⁶³⁴, dall'altro si trova invece la trasposizione in versi di un celebre apologo miti-storico (*Gli uccelli furono ingannati*), dedicato al pittore greco Zeusi, e qui riadattato ad una nuova morale conclusiva. Per affrontare l'analisi del primo raggruppamento di testi, quelli dedicati all'insonnia e alle sue deformazioni pseudo-oniriche, si procederà dunque con uno studio organico del primo e più emblematico componimento, *Indigetes et volumnus, pecunio*, accostando poi ad esso – in chiave comparativa – i 'passi mitologici' delle restanti tre poesie. Al termine di questa analisi, infine, verrà analizzato il testo di *Gli uccelli furono ingannati*, come parziale ma esplicita sintesi *sub specie Graecitatis* del pensiero dell'autore sotteso all'intera raccolta.

Le prime quattro strofe di *Indigetes et volumnus, pecunio* sono dedicate – nella maniera che caratterizza la scrittura 'inconscia' ed enigmatica di *Con testo a fronte* – alla raffigurazione di un gelido e straniato notturno invernale (vv. 1s. «la notte umbra di dicembre / straluna lorda nel cielo»), il quale – come emergerà nel prosieguo del poemetto – costituisce il fondale pacifico ed inerte delle elucubrazioni semi-coscienti generate dalla mente del narratore⁶³⁵. Questa notte – in cui la sola presenza artificiale

suo cuscino, quest'uomo, sotto cieli incredibili e a contatto con la bocca delle balene, traversava il mondo, traversava il tempo, traversava i miti e le debolezze dell'uomo, ridando così all'umano tutta la dimensione dell'esistenza universale».

⁶³⁴ Sulla funzione creativa dell'insonnia, torna più volte lo stesso Volponi nei seguenti passi meta-poetici di *Con testo a fronte: Il vento si è disteso* v. 18 «alfabeto lunare», *Insonnia inverno 1971* vv. 17-22 «l'insonnia costruisce cumuli di carte / sul pavimento, appunti ritagli versi / in ordine dietro la sua parte: / i mucchi diventano corpi immoti, persi / terrapieni, ignoti paesaggi / e intorno vi corrono i treni», *Come perso* v. 127 «l'alfabeto è notturno», *Cattura* vv. 46-57 «la notte è il pieno di tutta l'incoscienza / istintiva, calcolata, accumulata... / la notte è industriale continuazione / di sé, della propria materia senza mai / ordine, senso, orario, dimensione. / La notte è madre di un edipo fabbricante / imitatore e cultore, amante di se stesso / per sfuggire al grembo e alla fine materna / e anche a se medesimo nella riproduzione e merce / di se stesso venduta, presa da altri, consumata / e quindi da sé continuamente staccata, allontanata / non mantenuta, posseduta, sentita, sognata».

⁶³⁵ Alla legge compositiva dell'automatismo inconscio è dedicata una lunga sezione al termine della prima parte delle *Mosche del capitale* 209-211: «vede i fantasmi dentro la notte, e non riesce a comprenderli e a fermarli. L'automatismo sgocciola e parte dritto in avanti, a risuonare, senza riuscire a cambiare niente, sempre e soltanto a rinnovare il punto doloroso della sua partenza [...]. Automatici anche molti dirigenti, sia delle produzioni che commerciali, soprattutto quelli di metà livello, ormai logori e con scarse aspirazioni. Ripetono le istruzioni come le dotazioni di attrezzi, le macchine e le fasi delle lavorazioni, la scelta dei metalli e delle fusioni come delle sfilze delle maledizioni contro i generali centrali responsabili delle loro frustrazioni. Automatico è il sonno il risveglio il saluto il viaggio, automatico il giornale e di nuovo la perorazione [...]. E ciò è la prova, o grande automatico Giove, dell'incomprensione e del torto dell'azienda, ormai ridotta a un porto, e del cattivo destino di dover automaticamente ingoiare come rospo in gola membrana e bolla dell'automatismo automatico e della contrarietà automatica dell'automazione dell'industria in generale, che il suo automatismo non scende che per fare male e per determinare altri,

appare, *sub specie* termodinamica, come una «minerale officina / tra i lampi di antracite» (vv. 6s.)⁶³⁶ – sembra svolgersi dunque nella più completa ed «astrale / indifferenza» (vv. 20s.) nei confronti dell'«orda terrestre», costretta invece ironicamente a giacere nella sua stessa, contraddittoria e «dolente forza dello zelo», definita poi per via antifrastica anche come l'«unica pace» (vv. 10-12) nota al consesso umano. Lo sguardo personificato della notte, infatti, «ignora la terra che scende / dentro un bregno di gelo» (vv. 3s.)⁶³⁷ e mira soltanto «l'indivisa luna» (v. 13): come riflesso estremo di questa noncuranza, persino la volta celeste non presta ascolto né al v. 14 «sottile accento» notturno che essa stessa trattiene come «sotto la lingua» (v. 15), né alle sonorità di «un vento», il quale letteralmente compie l'azione transitiva-assoluta del 'radunare' «dentro l'orizzonte stellare / e l'ora» (vv. 18s.), qui rappresentati, analogamente a *Canzonetta con rime e rimorsi* vv. 1s., nella metaforica forma di un «diadema che Venere / cinge e ritrae» (vv. 19s.). Nella quarta stanza, infine, l'indifferenza notturna – percepita fisicamente come un battito (v. 21 «batte e si rinnova») – si spande verso le solitudini astrali, ovvero in quei luoghi «dove cessa la presenza» (v. 22) e con essa anche «l'impercettibile suono / delle costellazioni» (vv. 23s.), in un'area ultra-siderale in cui – una volta «rotti gli argini / e la coscienza dei trasporti stellari» (vv. 24s.) – «i pensieri ricondotti» e «gli sguardi» (v. 26) si possono rivolgere, sempre da più lontano, verso il pianeta Terra (vv. 27s. «un immobile margine di terra / noto ormai, percorso»), immaginato da lì come un luogo virtuale e fittizio, ovvero artificialmente (v. 30) «come la pittura del circondario»⁶³⁸.

Segue, nella quinta strofa, una convulsa e sconnessa rappresentazione di alcuni degli elementi che emergono dalla visione della «pittura del circondario» (v. 30). In questa sezione, la scrittura di Volponi alterna ad un unico ed isolato periodo verbale (v. 35 «si vede il lume della gattaiola») una doppia serie enumerativa di frasi nominali,

sempre più automatici e sfuggenti automatismi, così automatici fino ad esserlo sopra ogni bottoncino cerniera porta tettoia letto orinale Tv».

⁶³⁶ Questi i soli e criptici movimenti dell'«officina» descritta nella seconda strofa: vv. 5-8 «rotto e divolto il perno / taglia la minerale officina / tra i lampi d'antracite, l'inverno / nell'assorta cecità della brace». Sull'importanza del pensiero scientifico novecentesco all'interno dell'immaginario analitico e letterario di Volponi, si legga per esteso Zinato (2003/2004, 9-38).

⁶³⁷ Il lessema dialettale perugino «bregno» ('muso'), associato ad un contesto di lordura, torna anche in *Il legno della croce* v. 110 «quando i porci lordano il bregno».

⁶³⁸ Le connotazioni che caratterizzano la presente visione della terra – nel segno virtuale della pittura, dell'indifferenza, e della prospettiva planetaria – tornano con una sintesi estremamente esplicitiva nella strofa iniziale di *Io fui una volta sulla terra* vv. 1-8 «io fui una volta sulla terra: l'ho vista; / ora sono una figura di genere / dentro un paesaggio tardo surrealista... / e i miei pensieri / hanno la sorte trista / di non capire / e di dovere concludersi sempre / dentro la loro pista». Un'analogia prospettiva extra-umana caratterizza anche l'*incipit* delle *Mosche del capitale*.

scandite entrambe dal pronome «ciascuno» e determinate semanticamente da uno o più complementi di specificazione: nel primo caso lo scenario è definito come «vario ciascuno terrestre e uguale / sempre alla medesima figura / dell'arco spoglia calendario» (v. 31-33), nel secondo – ancora ritmato dalla parola-chiave della totalità distributiva «ciascuno» – la visione si sofferma su «ciascuno vaso getto passaggio / ... / timoroso presidio di se stesso / dell'unica sua e sola / opera distratta e sottomessa» (vv. 34-38). Quello che si riesce a cogliere da questa obliqua, quasi 'informale' configurazione è l'immobilità ricorsiva (vv. 31s. «uguale / sempre alla medesima figura» e 38 «opera distratta e sottomessa») che accomuna un'ampia gamma di significanti apparentemente slegati tra di loro ma orientati, in modo concorde, a veicolare un'idea di temporalità transitoria e peritura («arco», «spoglia», «calendario», ma anche «vaso», «getto», «passaggio»), che parrebbe opporsi a quella ripetitività del 'sempre-uguale' che domina, nel suo complesso, tanto la strofa in questione, quanto i bio-ritmi caratteristici ed assuefacenti dell'«orda terrestre»⁶³⁹. Ripetizione e mortalità (v. 41 «la morte tira l'immagine fissa»), ugualmente a quanto già emerso nell'analisi dei componimenti di *Foglia mortale*, si pongono dunque agli occhi dell'autore come le cifre distintive e funeste di un'intera civiltà, un organismo storico-sociale entro cui, appunto, ogni possibile «spiraglio» (v. 39) che infranga l'iterazione dominante può essere dato unicamente dal «senso di una sepoltura» (v. 40)⁶⁴⁰, ovvero da quelle che altrove lo stesso Volponi ha denominato le «novità della morte» (*Poesia sei stata fatta tante volte* v. 28).

La sesta strofa è interamente volta a descrivere un autunnale scenario archeologico che, come si vedrà nella stanza successiva e come avviene anche per la fugace apparizione di Icaro e Prometeo in *Insonnia inverno 1971*⁶⁴¹, funge da *habitat* propizio

⁶³⁹ È questo uno dei più virtuosistici saggi di scrittura disarticolata e a tal punto scissa nelle sue connessioni logiche da far pensare ai fenomeni grafici di 'fuga delle idee' così descritti da Binswanger (2003, 113): «ci troviamo di fronte a un ammasso disordinato di frammenti di discorsi, di frasi, persino di parole la cui appartenenza le une alle altre o al tutto riusciamo, in parte, ancora a riconoscere o a indovinare, in parte, però, neppure a presagire. Rispetto al normale discorso, alla conversazione e alle parti di discorso e di conversazione, alla proposizione, noi riconosciamo quasi sempre un *meno* nella forma e nella struttura. Quasi dappertutto troviamo crepe e salti, che provengono evidentemente da una violenza o da una potenza che non si cura della determinatezza formale dell'ordine del discorso e che accumula un caos là dove noi siamo abituati a vedere un cosmo linguistico concettuale ben articolato».

⁶⁴⁰ Sulla forza annichilente di questi valori-cardine della civiltà contemporanea, scrive Volponi in *Elogio dei lupi* (in *Scritti dal margine* 121): «il desiderio, l'amore, la malattia possono ancora ricondurre il poeta attraverso le loro strofe fino al fondo e alla conversione della natura? Il primo è rango, retribuzione, droga; il secondo, sesso, costume, finzione; la terza è organizzazione dei servizi. La morte è un contatto soprattutto artificiale tra la scienza, il denaro, le qualità, gli ingredienti, le scadenze».

⁶⁴¹ Nel lungo poemetto dedicato alle fantasie insonni del 1971 fanno la loro improvvisa comparsa sia l'Icaro già menzionato in *Canzonetta con rima e rimorsi* v. 7 e nella *Grecia: una misura interiore* 22, sia un

alla comparsa delle figure mitologiche d'ispirazione greca e italica. Al centro della rappresentazione, dunque, vi è la riemersione – «dalle lattiginose serre» (v. 43) – di alcune, per il momento indefinite, statue dell'antichità (v. 44 «bronzi millenari») ⁶⁴². Il contesto in cui riaffiorano «sacelli e colonne / fittili e mammelle templari» (vv. 47s.) si delinea come un ambiente campagnolo-collinare, il quale per quanto straniato e sconnesso ricorda lessicalmente quelli già raffigurati nell'*Antica moneta*, così come nelle *Porte dell'Appennino*. In questo evocativo spazio rurale, alla «caduta delle foglie nei filari / e nei boschi» (vv. 46s.), si associa uno scroscio di pioggia che rispolvera e rende di nuovo «lucenti» (v. 49) quegli antichi reperti, la cui provenienza sembra risalire – esattamente come i 'resti' dell'età contemporanea – alla «fine di un secolo pagano» (v. 51) ⁶⁴³. I versi centrali sono occupati da un'ellittica descrizione delle statue che, una volta mosso l'«antico giaciglio ... / tra le stratificazioni del divino» (vv. 55s.), da un lato si mostrano materialmente come una «fusione piena» (v. 58), dall'altro rivelano – assieme alla «patina verde scrostata appena» (v. 59) – le numerose menomazioni provocate dagli anni e da una lunga permanenza sotto la terra (vv. 60s. «manca l'omero destro, braccio perso / deteriorata la parte inferiore del volto»). La strofa si chiude infine con un'inserzione meta-poetica che – oltre a dichiarare la natura parziale e riduttiva della precedente descrizione (v. 65 «sommara ma autentica descrizione») – funge, per quanto in maniera incongruente, da snodo tematico tra l'età archeologica appena delineata e quella coeva alla narrazione, che diventerà l'argomento cardine delle strofe successive: «in età augustea come questa / di figura dirigenziale e sacrale» (vv. 66s.). Assimila le due epoche una comune, e finora solo accennata, «tendenza» (v. 68) ad un servile «stiramento delle membra» (v. 69), caratteristico «delle offerenti primitive / grate per beni e fortune» (vv. 70s.). Una postura, cioè, tipicamente attribuita, nella religiosità antica, al devoto nei

Prometeo urlante, che forse echeggia – nell'immaginario sconvolto del componimento – quello eschileo durante il suo dolente dialogo con Κράτος e Βία: vv. 314-321 «le tazzine davanti che l'uso rapisce / sono i resti di templi a un veritiero / dio sprofondato, retrocesso / oltre le dentature giornaliere / verso l'oceano dell'oscuro cesso / tra le viscere dense della pece / delle ali finte di Icaro. / Prometeo grida lontano. Prometeo urla invano». La medesima ambientazione archeologica dà inizio anche a *Come perso* vv. 1-3: «maschera, persona, alla pianura... / tra le tombe romane e le rotonde / cavità dell'Etruria».

⁶⁴² L'apparizione dei bronzi è seguita, senza soluzione di continuità, dall'oscura iscrizione epigrafica al v. 45 «indigetes volumnus, pecunio» (letteralmente *indigetes* cioè 'eroi divinizzati', *Volumnus* nome proprio del dio protettore dei neonati, e *pecunio* ipotetica forma del dativo-ablativo maschile e deliberata storpiatura grammaticale del sostantivo *pecunia*), la quale – in maniera del resto conforme all'obliquità semantica dell'opera – dà il titolo al poemetto in questione. Agli dèi 'indigeti' fa più volte riferimento anche Zanzotto nei suoi saggi di argomento naturale-paesaggistico: *Ragioni di una fedeltà* e *Architettura e urbanistica informali* (in Zanzotto 2016, 70s. e 125).

confronti del simulacro della divinità, così come – in ambito imprenditoriale-organizzativo – ai sottoposti dipendenti nei confronti dell'icona «sacrale» del *manager* o del super-dirigente (cf. e.g. *Insonnia inverno 1971* v. 376 «quieti e obbedienti come voi dirigenti»).

Svetta dunque, già nell'*incipit* della settima strofa, la prima raffigurazione mitologica, oggetto dell'attualizzazione e della deformazione visionaria del narratore. Si tratta, cioè, della figura comica di un «Ercole Bibax» (v. 72 'ubriacone')⁶⁴⁴, ovvero di una variazione estremamente creativa dell'Ercole a banchetto presente nel *Momo*⁶⁴⁵, raffigurato qui nei panni, del tutto inconsueti ma poi ripresi anche in un passo delle *Mosche del capitale*⁶⁴⁶, di un fiero dirigente d'azienda, che viaggia prestigiosamente «in prima classe / rango royal ambassador» (v. 72s.), abbandonandosi – ugualmente poi ai vari *managers* protagonisti del successivo romanzo⁶⁴⁷ – ad una lussuosa ed aurea bevuta di «whisky invecchiato» (v. 74). Già da questi iniziali elementi di caricatura emergono quelle che – a livello puramente iconografico – si impongono in qualità di nuove ed eleganti insegne del potere: la *first class* come ambiente esclusivo e di rango regale (v. 73 «royal ambassador») ed un tipo assai pregiato di whisky che – «invecchiato / attraverso montagne di torba americana» (vv. 74s.) – instaura una simbiosi figurativa con «il monte / stesso del capitale» (v. 76s.), di cui tanto il distillato, quanto il suo bevitore sembrano assorbire, in trasfusione, «la santità dell'essenza» (v. 77). A questa parodica

⁶⁴³ Alla cui veridicità darebbe prova anche la testimonianza fornita «da quello stesso vento / tra le colline / in fuga inutilmente umano» (vv. 52-54).

⁶⁴⁴ La figura caricaturale dell'Ercole *bibax* – di consolidata tradizione comico-teatrale (cf. *LIMC* IV/1 728-731) – non presenta in realtà frequenti attestazioni nel repertorio iconografico della statuaria greca e romana, la quale sembra invece prediligere il cosiddetto modello iconografico, tipico soprattutto della scultura a rilievo, *drunken Herakles*, supportato o meno dai satiri (cf. *LIMC* V/2 147 nrr. 3257-3260, 3270s., 3276-3284). Anche la variante 'Eracle ghiottone' è figura frequente nella commedia greca, dal *Busiride* epicarneo alla 'commedia di mezzo', ai residui di parodia mitologica nella *nea*, ma soprattutto nelle *Rane* aristofanee, che Volponi poteva avere riletto in occasione della traduzione della *Lisistrata*.

⁶⁴⁵ Nell'opera dell'Alberti (1986, 59 e 137) Ercole compare prima come membro di rango dell'alta società divina («nel frattempo i personaggi più in vista e le signore dell'alta società (tra cui c'è chi ritiene vi fossero Ercole)»), poi protagonista barzellettiero di un convivio indetto dal padre degli dei («durante la cena, infatti, i commensali si scambiavano un sacco di battute, ed Ercole in particolare raccontò alcune barzellette»).

⁶⁴⁶ Cf. *Le mosche del capitale* 159: «“Ercole contro Narciso. Io sarei Narciso, e Narciso serve sempre a qualcun altro, forse dovrei essere solo uno specchio per il Presidente... più che per i suoi pensieri e per le sue decisioni, per la contemplazione di se stesso, della propria trionfale bellezza... [...]. Ma io non sono né Ercole né Narciso, sono solo un dirigente, e so la futilità di queste manovre, so tenermene lontano”».

⁶⁴⁷ Cf. e.g. *Le mosche del capitale* 74s.: «il Presidente non si è ancora pronunciato sul piano di rinnovamento. A quest'ora alle vetrate dei piani più alti si specchiano, con un bicchiere in mano, i dirigenti, di pesante cristallo. Ciascuno osserva ed assapora se stesso lungamente con citazioni in inglese». Alla medesima tipologia di ambiente è dedicata una lunga descrizione nella penultima strofa di *Detto dei passerì* (vv. 280-313).

rappresentazione segue poi un repentino ritratto del *dark-side* su cui si fonda la regalità ercolina, incarnata qui dal fero – ma pur sempre incallito e ridicolo etilista – dirigente d’azienda. Il basamento piramidale che regge, al vertice, la statua del dirigente è infatti descritto, prima naturalisticamente come «un mare sottostante senza flutti» (v. 79), poi in maniera ancora più impietosa alla stregua di una «pianura di scarti e rifiuti» (v. 80), sui cui siede un’imbelle pletora di «bambocci e putti / in ruoli secondari» (vv. 81s.). Ovvero il tipo umano-aziendale che, nel quarto capitolo delle *Mosche del capitale* (184), Volponi chiamerà fuor di metafora «carrierista devoto come tanti, come tutti»⁶⁴⁸. Natura ed arte statuaria (il «mare» e la «pianura» contro i «putti»), prodotti e produttori del mondo industriale (gli «scarti e rifiuti» contro i «bambocci»)⁶⁴⁹, si compongono dunque per raffigurare – in chiave metaforica e straniata – il capzioso e servile funzionamento della gerarchia aziendale, il cui vertice direttivo opera su una base fissa di «subalterni infantili semidei / privi di veri organi e ruoli» (vv. 83s.). E cioè su coloro che, se nelle *Mosche del capitale* (202) verranno dileggiati mediante l’«immagine di un antico semidio, un tempo al servizio dell’olimpo industriale», nella sequenza *pulp* di *Detto dei passeri* (vv. 166-172) – anche questa probabilmente ispirata alla vicenda di *Momo* (1896, 229 e 233: «relegato e incatenato a uno scoglio» secondo «una tradizione che risaliva ai tempi della disgrazia di Prometeo») – diventano tutti quanti degli *alter ego* del Prometeo incatenato, disposti dare in pasto anche il loro fegato per soddisfare la volontà dei superiori o dei colleghi più determinati e privi di scrupoli⁶⁵⁰:

«aquila nell’industria è anche colui
che superiore o concorrente parigrado
o dipendente ambizioso mangia il fegato
di Prometeo incatenato,
onesto dirigente dalla cultura stessa fregato,

⁶⁴⁸ Così la gerarchia aziendale viene parodizzata nelle *Mosche del capitale* 358: «l’industria scheda tutti... i suoi dirigenti crescono per devozione... decide uno solo in cima e sempre nello stesso modo... due in cima... ben stretti e isolati. Non conoscono né la città né il paese, si affidano alle presentazioni e all’impressione personale, all’estrazione, all’eleganza, al garbo, alle conoscenze».

⁶⁴⁹ L’idea di un assoggettamento colpevole dell’ecosistema ‘naturale’ apre la conferenza *Natura e animale* (in *Scritti dal margine* 103): «la natura e l’animale sono in realtà molto lontani dal nostro mondo, spezzati e in parte dimenticati, indagati, usati, condizionati, strumentalizzati, allevati, certamente tirati fuori dalla loro realtà, dalla loro condizione originaria, unitaria».

⁶⁵⁰ Cf. Alberti, *Momo o del principe*, 39s.: «quando Prometeo trafugò una scintilla di questo fuoco, fu esiliato ed incatenato al monte Caucaso per il sacrilegio commesso». Così fu anche per il divino *Momo* (1986, 230-233) che venne «esiliato e attaccato allo scoglio» per volontà di Giunone e adempimento di Giove.

dall'ardimento di sottrarre il fuoco
all'unica fascina: altare luce fato»
(*Detto dei passeri* vv. 166-172).

Svelata, dunque, la natura finzionale ed infantile di questa costruzione gerarchica, la voce narrante torna a descrivere – proponendo un'alternanza di dettagli che da un lato insistono sull'abbruttimento caricaturale (vv. 85 «la mano gonfia», 86 «la testa voluminosa bozzuta a destra», 87 «grandi orecchie», 92 «occhi a bulbo», 93 «naso deviato e gonfio») ⁶⁵¹, dall'altro alludono alla sfuggente ed enigmatica ieraticità dell'espressione del volto (vv. 94-96 «bocca resa da una sola / incisione orizzontale / al di sopra della parola») – la statua dell'Ercole Bibax ⁶⁵². Ad ironico ed esplicativo commento di quest'ultima rappresentazione si pongono, già nell'apertura della strofa successiva, i vv. 97-101, nei quali il narratore osserva il fatto che – «in epoca imperiale come questa» (v. 98) ⁶⁵³ – la resa plastica del «viso e degli arti» (v. 99) offre «l'utile possibilità / di un tardo surmoulage» (vv. 100s., il termine francese indica un 'sovrastampo', un 'ri-calco'), ovvero – con metafora prelevata dal campo semantico dell'arte fittile – di un intervento creativo di seconda mano eseguito su uno stampo precedente. Sulla base di questo procedimento tecnico, equivalente in ambito testuale a quello della riscrittura, si spiega

⁶⁵¹ Il gonfiore degenerato del naso è lo stigma comico anche del presidente Nasàpeti, principale e controverso antagonista delle *Mosche del capitale* (182): «nemmeno con l'enorme naso del Presidente. L'enorme naso presidenziale, evidente segno di saggezza e di penetrazione, di sensibilità e di equilibrio, di potenza, ben appoggiato sulle cose, era viola, percorso da lampi azzurri e sulfurei: un cocciuto e ripugnante enorme gonfiore dell'ostilità». Per la suddetta descrizione ercolina, le cui fonti iconografiche possono essere difficilmente tracciabili con precisione, è possibile comunque ipotizzare un modello nel singolare *Ercole bibax* – bronzetto romano, a fusione piena e caratterizzato da patina bruna – presente nella collezione delle Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche dei Musei Archeologici di Milano (<http://www.lombardiabeniculturali.it/reperti-archeologici/schede/G0200-00094/>).

⁶⁵² Sempre sul viso di questo personaggio rimangono – nei «lineamenti indecisi e di frequente / scossi dall'emozione e da parecchie / finzioni...» (vv. 89-91) – le tracce di un passato più umano, precedente alla trasformazione erculea. La ieratica freddezza e l'aura enigmatica ed inscalfibile saranno poi la cifra distintiva del ritratto del direttore generale della MFM nelle *Mosche del capitale* 137s.: «l'altro direttore generale risultava impermeabile perfino al contrasto dei bianchi e dei neri della fotografia... il ritratto di un dirigente: attendismo, calcolo freddo di ogni elemento e probabilità, astrazione di ogni coscienza, opposizione oggettiva ai problemi come ai giudizi, agli insegnamenti, alle critiche, alle domande... una grossa faccia pesante costruita secondo i canoni del volto umano, portata proprio come volto della difesa, schermo manovrabile opportunamente dotato di fori, tagli, mobili sistemi di chiusura di conoscenza e analisi agibili dall'interno, opponibili a qualsiasi esterno o interno incidente evento o cose note e ignote, naturali o artificiali, forti o deboli, gradevoli o repellenti...».

⁶⁵³ La metafora imperiale (vv. 4-6 «Cesare incoronato dalle tende / per un qualunque Tizio impresa / ha emesso un comunicato») sarà il tema dominante del componimento *Un ordine industriale*, dedicato appunto alla parodia del sistema gerarchico aziendale, in questo caso equiparato per la sua natura dispotica e corrotta ad un «ordine babilonico» (v. 3).

come l'immagine del dirigente sia ottenuta, per effetto di un degradante *surmoulage* (v. 97 «un confuso modellato»), dalla matrice letteraria e plastica di quella dell'Ercole Bibax.

«Ambito ed alto Mercurio
erette le alette del Pegaso
assai sviluppato il caduceo
leggera e sciolta la fitta clamide
ben composta sui fianchi e sulla schiena
dove scorre il ricordo che intride
la vecchia ponderazione policletea:
stringatamente plastico il torso
nell'atto di protendere la borsa:
andrebbe bene a Foro Buonaparte
a Mediobanca Iri-Eni-Rai in corsa
verso tutti i grandi palazzi a vetri;
tra la nudità levigata
e le abbondanti pieghe del mantello
stretto sulla spalla da fibula dorata
batte vibrante un'accentuata
curva chiaro-scurale... come voltata
verso il piano, l'emergenza, la chiamata.
Mercurio non si sa mai
qual è la tua notizia,
la parte che hai, il messaggio che dai
o che trattieni, la letizia
che agghindi
dati bilanci profitti...
tu voli presto altrove
ed i tuoi piedi sono ormai
jet personali con rotte e scali
a quote continenti orari
del tutto incontinenti».

Terminato il commento inerente alla tecnica del *surmoulage*, la strofa è per il resto dedicata alla raffigurazione di un nuovo personaggio-statua, proveniente al pari di Ercole dal *pantheon* greco-romano non meno che dalla *fabula* di *Momo*, ovvero il dio Mercurio. A questa figura Volponi dedica una lunga e quasi longhiana *ekphrasis*, nella quale le deformazioni e i gonfiori che caratterizzavano la parodia del dirigente-*bibax* cedono il posto – come ad es. nella scena dedicata al Laocoonte Capitolino nel *Lanciatore di*

giavellotto – alla passione e all’interesse dell’autore per le arti plastiche. Secondo gli attributi iconografici tradizionali e maggiormente attestati nelle sue rappresentazioni scultorie dell’antichità (cf. e.g. *LIMC* V/2 272-283 nrr. 912-998, e VI/2 272-276 nrr. 3a-47 e 296-298 nrr. 377-419), dunque, il dio greco – accompagnato da un Pegaso alato come nel *Parnaso* di Mantegna – si presenta, *in primis*, munito di un «assai sviluppato ... caduceo» (v. 104), con il torso «stringatamente plastico» (v. 109), e con una «fitta clamide» (v. 105) che si compone, «leggera e sciolta», «sui fianchi e sulla schiena» (v. 106), lungo la quale traspare ancora – come il «ricordo» di un’antica perfezione – «la vecchia ponderazione policletea» (vv. 107s.).

La leggerezza aerea e il dinamismo plastico della scultura culminano, infine, nell’atto simbolicamente codificato del «protendere la borsa» (v. 110). Ebbene, su questa raffigurazione topica del dio messaggero s’innesta – mediante una traslazione sinonimica implicita, innescata dal termine bivalente «borsa» (dalla sacca tipica del corredo di Hermes alla ‘borsa’ intesa in accezione finanziaria) – l’attualizzazione polemica prodotta dall’immaginazione della voce narrante, la quale cioè – davanti alla visione dell’antica scultura – esprime il suo disappunto in maniera piuttosto sarcastica e lapidaria: «andrebbe bene a Foro Buonaparte / a Mediobanca Iri-Eni-Rai» (vv. 111s.)⁶⁵⁴. La nuova icona di Mercurio, cioè, sarebbe perfettamente a suo agio nel *Gotha* della finanza milanese – in mezzo a «tutti i grandi palazzi a vetri» (v. 113) – ovvero tra le sedi delle discusse e ambite Montedison (Foro Buonaparte) e Mediobanca di Enrico Cuccia, il cui spettro aleggia frequentemente dietro le azioni dei protagonisti delle *Mosche*⁶⁵⁵, non meno che

⁶⁵⁴ La medesima *location* in cui si colloca «sotto i calzari e lo scettro cui si abbranca / il sovrano siso tra Imi e Mediobanca...» (*Un ordine industriale* vv. 175s.).

⁶⁵⁵ Cf. *Le mosche del capitale* 102 («poi chiamò la Mediobanca a Milano»), 160s. («la telefonata successiva fissava l’incontro a Milano, anziché a Roma, per lunedì, la mattina alle nove, in una sede neutrale, fuori dagli indiscreti uffici milanesi della MFM, presso la sede della Mediobanca» e «la più importante banca italiana lo accoglieva e lo salutava. Alle otto e cinquanta varcò il portone della sede della Mediobanca»), 189 («accordandosi al carro che gli venne presentato come vincente, ovvero quello di Kissinger e di Cuccia, con il loro progetto superiore [...]. Far prevalere l’industria e svuotare di ogni contenuto politico l’amministrazione pubblica, ridurla ad una larva»). Sul rapporto storico-biografico che lega Volponi alla figura di Cuccia e all’intervento della sua Mediobanca nel ‘salvataggio’ dell’Olivetti, lo scrittore si esprime negativamente nel dialogo con la Pantera: «però questo gruppo di intervento con Cuccia, l’avvocato, e insomma i “grandi uomini” che oggi guidano ancora la nostra politica economica e finanziaria, fece un grande sbaglio: non seppe portare avanti la politica di Adriano all’interno dell’azienda, credette anzi che fosse quella la causa del male nell’azienda, che fosse l’elettronica che Adriano aveva importato e poi imposto, e che ancora era in perdita, la palla di piombo che portava a fondo l’Olivetti. E allora non fecero altro che ritagliare l’elettronica e venderla alla General Electric, e così castrarono la Olivetti, riducendola ad una “Premiata fabbrica di macchine da scrivere” metalmeccanica. Però, è chiaro, i conti li risanarono, un po’ come fa Schimberni oggi, mandando via 30.000 ferrovieri e aumentando i biglietti, per rimettere a posto le ferrovie. Ebbene: i grandi industriali che ancora oggi dominano il paese

nella roccaforte delle influentissime società a partecipazione statale, quali l'Iri, l'Eni e addirittura la Rai⁶⁵⁶. In seguito, nel 1992, anche Giovanni Testori avrebbe simbolicamente ambientato il racconto della sua apocalisse urbana, *Gli Angeli dello sterminio* (2019, 37), all'interno del capoluogo meneghino, e nei medesimi luoghi della *city* finanziaria⁶⁵⁷: «guardate, cittadini in fuga verso rifugi che non avete costruito e che, comunque non vi sarebbero serviti! Guardate, figli del chimico sperma e dell'economico ventre totale! La borsa fallirà! Il fuoco s'è appiccato anche al suo Tempio!».

Ebbene, tornando a Volponi, il dio ivi raffigurato appare un Mercurio che – pur connotato dalle consuete caratteristiche iconografiche (vv. 114 «la nudità levigata», 115 «le abbondanti pieghe del mantello», 116 «sulla spalla da fibula dorata», e 117s. l'«accentuata / curva chiaro-scurale») – si rivela però, in virtù della sua ipotizzata sede milanese, come nuovo, snaturato, paladino delle transizioni finanziarie e delle speculazioni borsistiche, come cioè operatore economico totalmente dedito e rivolto «verso il piano, l'emergenza, la chiamata» (v. 119). La strofa si conclude, infine, con un'apostrofe indirizzata direttamente al dio messaggero, una sospirata allocuzione interrogativa mediante la quale il narratore – con il pretesto di lamentare l'inattendibilità

fecero questo grande sbaglio mortificando l'Olivetti, escludendola dalla competizione internazionale» (*Scritti dal margine* 140). A proposito del ruolo centrale di Mediobanca all'interno delle principali vicende del capitalismo finanziario italiano del secondo Novecento, si legga la dettagliata ricostruzione di Galli 1995.

⁶⁵⁶ Riguardo al ruolo di Eni e alla sua presenza simbolica all'interno di questa enumerazione, un'interessante argomentazione si può estrapolare dalla lunga ricostruzione che Volponi fornisce a Leonetti a proposito del progetto Sogesta: «l'università sarebbe stata istituita in Urbino, la piccola Atene delle Marche, dall'Eni insieme con il meglio dell'imprenditorialità italiana, in quei primi anni Settanta: Fiat, Banca d'Italia e Ibm... Avrebbe goduto dei migliori docenti, scelti fra scienziati, imprenditori, manager di dottrina e di esperienza al sommo dei Paesi a più alto livello di cultura industriale. Avrebbe avuto allievi accettati per concorso, in numero chiuso [...]. Non c'era preoccupazione tra gli illustri promotori sulla necessità di un riconoscimento pubblico dei corsi e delle lauree; vinceva un robusto spirito pragmatista che si fondava su bravura, egemonia, efficienza di imprese e di uomini e sulla inarrestabile ragione del loro merito. Qualsiasi ente o industria avesse voluto un ingegnere dei sistemi o dell'energia avrebbe dovuto inevitabilmente rivolgersi agli allievi della Sogesta [...]. L'Eni si lanciò con determinazione nell'impresa: andò in Urbino e comprò con larghezza [...] tutta una collina davanti alla città. La Banca d'Italia si dichiarò convinta dell'intelligenza del progetto, al quale aderiva in linea di massima, trattenuta, più che da scrupoli di ordine istituzionale, dal suo lavoro di Sisifo sotto il peso della lira. L'Ibm si riservò di considerare un piano più avanzato di realizzazione. La Fiat capì e apprezzò; ma tornando aziendalmente a ragionare sul progetto, vi trovò ad ogni passo molte novità: quasi tutte bellissime e proprio come tali difficili se non impossibili, data la carenza di cultura industriale e il livello politico amministrativo e sindacale del paese» (*Il leone e la volpe* 88s.).

⁶⁵⁷ Motivi sintetizzati da Siti (2019, 11) nella prefazione al volumetto: «sono i peccati della città che hanno attirato la collera divina, e i peccati moderni è facile elencarli: rilassatezza morale e sessuale (da cui il virus dell'Aids, “peste del secolo”), superficialità comunicativa e abbandono delle responsabilità, “idiota costruzione sociale basata sulla finanza” [...]; Milano in particolare è [...] “una città dove si avverte un continuo rinvio del segno, del senso, del significato” [...]. La nostra civiltà è allo sbando e in sfacelo, dietro l'ottimismo ufficiale (la Milano da bere!) traspaiono i marciumi e le rovine, qualcuno deve dirlo».

del suo interlocutore (vv. 120-123 «Mercurio non si sa mai / qual è la tua notizia, / la parte che hai, il messaggio che dài / o che trattieni») – rivela il secondo snaturamento attualizzante cui è sottoposta – nell’epoca del capitalismo finanziario globale – la sua emblematica figura: da principale *medium* divino d’informazione a menzognero ed interessato ritoccatore di *news*, «dati bilanci profitti» (v. 125)⁶⁵⁸. Concorde a questa inedita versione attualizzata della divinità, infine, è anche la sua momentanea uscita di scena: i tradizionali piedi alati di Hermes (Alberti 1986, 189: «piedi lesti») – che si trasformano, qui come in una scena tipica del *milieu* alto-borghese delle *Mosche del capitale*⁶⁵⁹, in «jet personali» (v. 128) al servizio delle grandi transazioni monetarie della finanza mondiale – lo fanno volare via «altrove» (v. 126), verso «quote continenti orari / del tutto incontingenti» (vv. 129s.), per cedere il passo al ritorno in campo della figura di Ercole.

Il figlio di Zeus e di Alcmena ricompare ora – a séguito di una nuova traslazione spazio-temporale – «in altra mostra, comunale» (v. 131), dove spiccano assieme al già menzionato simulacro ercolino la «terracotta e l’animale / di qualche tribù fluviale» (vv. 132s.), di cui il narratore apprezza – per contrasto rispetto all’*habitus* coevo – l’immagine «forte ed orgogliosa» ed un «naturale / voto agli scambi» (vv. 134-136), anche qualora esposti a «rendimenti magari sommari» (v. 137). In questo più conforme luogo espositivo, Ercole da «Bibax» (v. 72) torna ad appropriarsi della sua effigie eroica, ad essere cioè «combattente / verde altero» (vv. 138s.), ad apparire come «eroica face» (v. 140) e «potente / nuca ovale» (vv. 140s.) sotto il tradizionale e composto «crine di rari / ricci impastati al collo possente» (vv. 141s.)⁶⁶⁰. Tuttavia, anche in questa nona

⁶⁵⁸ Questa attitudine ‘attualizzata’ emergeva già nella traduzione del *Momo* dell’edizione di cui Volponi avrebbe dovuto curare l’*Introduzione*: «Giove si comportava in questo modo perché sapeva quant’era curioso Mercurio, e come gli piaceva stringere continuamente nuove relazioni ospitali e nuovi rapporti d’affari; immaginava il dio linguacciuto, in mezzo alle chiacchiere che avrebbe fatto, com’era sua abitudine, sulle faccende divine che sapeva e anche su quelle che non sapeva, avrebbe potuto afferrare qualche informazione e gliel’avrebbe riferita, a tutto vantaggio dei suoi progetti» (Alberti 1986, 185).

⁶⁵⁹ Cf. *Le mosche del capitale* 181: «tutti gli amministratori e i manager industriali di successo, fatti di voli e voletti, di ali e alette... azzurre come cravatte... tutti a modo, con gesti e accenti, aggiornamenti e riverenze, relazioni e riferimenti, le sapienti colorate e voraci mosche del capitale, sì, le mosche... per di più svolazzano e ronzano dappertutto, in bell’inglese, per andare a succhiare e a sporcare». Un analogo contesto è descritto anche nell’enumerazione caotica di *Vista sull’anno parallelo* vv. 149-153: «arsura da un velo / di whisky e di software, caduta dello stelo / di un piano di sviluppo, passaggio nel cielo / di jet padronale, via Duomo e grattacielo / riservato ai direttori».

⁶⁶⁰ Anche in questo caso il ritratto di Ercole è costruito mediante un’estrosa ed ibrida sovrapposizione di contrastanti dettagli e tecniche rappresentative, frutto dell’immaginazione straniata del narratore che sembra comunque operare a partire dai tradizionali modelli statuari dell’Ercole *upright* munito di calva o *leonte*, o più frequentemente di entrambe (cf. *LIMC* IV/2 464-506 nrr. 288-910).

ripartizione strofica, la sequenza degli attributi erculei genera – mediante le consuete associazioni inconse tra significanti – una «corrente / di gloria supersonica» (vv. 143s.)⁶⁶¹, che sposta l'asse del discorso verso quello che il narratore descrive con l'espressione asindetica «il centro acuto dell'artificiale / calcolo norma privilegio ente» (vv. 146s.), ovvero nella direzione della sfera semantica dell'organizzazione e del dominio industriale. Entro i suddetti poli riemerge infine – grazie all'effetto preparatorio della rima alternata che lega fra loro i vv. 138-149 – lo spettro, già evocato nel corso della settima strofa, «di un solo appagato presidente» (v. 149).

Dopo la suddetta evocazione della carica presidenziale, la decima strofa è per gran parte dedicata ad una nuova *ekphrasis* della statua di Ercole, ancora nelle sue tradizionali vesti eroiche. Sotto «la patina verde argillosa» (v. 152) del reperto archeologico spicca infatti – assieme alla «clava sottile ma forte» (v. 153), alla «leonté tutta su un braccio» (v. 155), alla «testa grossa rasa tornita» (v. 158)⁶⁶² – «la potenza» fisica del semi-dio (v. 150), manifestata uniformemente nei suoi «scatti» e nelle «membra» mobili (v. 151). La minuziosa descrizione delle masse plastiche della scultura porta improvvisamente la voce narrante a immaginare – come sopra una superficie d'incisione – l'azione di un «rapido bulino» (v. 163) e, ancora procedendo per libere associazioni verbali, ad assimilare il soggetto raffigurato prima ad un «condottiero / giudice maestro curatore» (vv. 164s.), poi con un ulteriore salto iconografico, ad una «mandorla chiara larga» – la stessa dentro cui si muoverà donna Fulgenzia nel successivo romanzo volponiano⁶⁶³ – e all'«immensa visione di sé» (vv. 166s.). In séguito, questa totalizzante e smisurata auto-visione – mediante un'articolata similitudine (vv. 168-170 «come [visione] del mondo tutto diverso / ogni volta che si traversa / e si guarda oltre una collina diversa») – prepara la strada per l'inserimento di un'estesa digressione paesaggistica, la quale colloca in *primis*

⁶⁶¹ Il *topos* della megalomania di Ercole torna a più riprese anche nel *Momo* (cf. Alberti 1986, 167s. e 201).

⁶⁶² A questi attributi iconografici bisogna poi aggiungere – sempre attinti dal tradizionale repertorio figurativo di Ercole – la «biscia congiunta e accanita / guizzante di convinzione e di voglia» (vv. 156s., cf. *LIMC* V/2 111s. nrr. 2820-2833: *Herakles and snakes*), «la nuca a colonna» (v. 159), «la fronte / sul ciglio folto ma disteso / dalla mandorla chiara degli occhi» (vv. 159-161). Il particolare della clava è presente anche in *Momo* (Alberti 1986, 89: «viene perciò consegnata ad Ercole la clava di ferro»).

⁶⁶³ Così, nelle *Mosche del capitale* 231s., viene descritta la riverita *manager* del gruppo industriale concorrente a quello di Nasàpeti, controfigura muliebre – come si coglie dalle note manoscritte di Volponi all'autografo del romanzo («L'Avv. Passa tutto al femminile è donna Fulgenzia» in Zinato 2003, 799) – di Gianni Agnelli: «cessò di parlare donna Fulgenzia, ma senza che il suo volto prendesse una piega amara. Rimase sorridente e composta, sempre al centro di una mandorla di luce e di ammirazione intessuta intorno alla sua figura», e «donna Fulgenzia uscì, portandosi via la mandorla splendente e iridata che l'avvolgeva. La luce della stanza si ricompose con diligenza, non senza lasciar trapelare qualche bagliore della precedente intensità».

l'«universo» (v. 171), sempre colto in una straniante prospettiva aerea (v. 171 «posato tenuto emerso»), sopra il proscenio consacrato del «proprio altare» (v. 172), e poi ne «adatta la misura» (v. 173) entro i limiti di sopportazione massima della visione stessa, ossia entro quella che viene cripticamente definita «la costruzione di terre e di converso / aere di lune e soli pare / per tutti i giorni / come gli stessi per tutte le notti» (vv. 174-177)⁶⁶⁴. Sulla falsa riga di questa convulsa rappresentazione atmosferico-notturna, la strofa si conclude con un *focus* lirico sulle «devote / silenti immote neviccate» (vv. 185s.), tutte quante rivissute – «le prime come le ultime» (v. 185) – sotto il filtro mnemonico di un'esperienza sensoriale complessa (vv. 187-189 «raccolte / nel palmo della mano da prendere / guardare sciogliere assaggiare») e connotata in senso benevolo e familiare: «tutte le commoventi neviccate / tutte le numerate e cantate / ripetute e rimate ogni volta, proficue neviccate» (vv. 190-192)⁶⁶⁵.

La strofa successiva comincia ancora sotto il segno atmosferico delle nevi (vv. 193-195 «intatte / mansuete come l'orma / che le segna e le attraversa»), questa volta sfacciatamente assimilate – per un ulteriore parallelismo cromatico e sensoriale – alla «masturbazione di un alunno» (v. 197, come già in *Canzonetta con rime e rimorsi* vv. 30s.), il quale diventa poi nell'enigmatico verso successivo «un mistico vassallo indistinto» (v. 198). Abbandonata quest'ultima, ironica, fantasia, la voce narrante torna a soffermarsi sulla figura di Ercole, di cui questa volta – dopo averne raffigurato le sporgenze della bocca (vv. 199-202 «la bocca dell'Ercole (di estrazione), / ... / è stretta con ampia sporgenza / dal labbro inferiore») – rivela la sua ipotetica matrice «fra l'etrusco e il gallo-celtico» (v. 200). La possibile origine etrusca delle due statue mitologiche su cui l'autore ha sovrascritto le proprie attualizzazioni è menzionata anche in una delle sezioni diaristiche delle *Mosche del capitale*⁶⁶⁶.

⁶⁶⁴ Nel novero della visione universale vengono vorticosamente inglobati anche «le cecità ruotanti e i ritorni / dei convogli astrali, neri e rotti» (vv. 188s.), i «tratti sospesi dei temporali / delle cadute e catture tra le forre» (vv. 180s.), «le caverne e le piogge e gli strali» (v. 182), e «gli strati del gelo» con «la neve che corre» (v. 183).

⁶⁶⁵ All'esperienza della nevicata (v. 23 «finta è la mia neve») vista nella prospettiva straniata e falsificante di un ufficio dirigenziale è dedicata – sempre in *Con testo a fronte* – la poesia-commento a Wallace-Stevens *Il pomeriggio di un dirigente*. Un'ulteriore variazione onirico-allucinatoria sul medesimo tema costituisce la materia principale del componimento *La neve*. Il tema della neve, infine, farà da sfondo ad una delle liriche più rappresentative di *Nel silenzio campale*, intitolata *L'attesa*, poesia nella quale ha inizio il lungo bilancio storico-culturale che costituisce il principale oggetto di riflessione dell'ultima raccolta volponiana.

⁶⁶⁶ Cf. *Le mosche del capitale* 78: «sogna una villa a Bolsena, discosta dall'abitato, in alto, ma in vista del lago, e una raccolta di quadri del Trecento e del Seicento, senesi e bolognesi, napoletani e lombardi, della realtà: magari una natura morta di Caravaggio, qualche bronzetto etrusco, marmi greci e romani repubblicani o augustei, teste e busti di filosofi e imperatori». La citazione di questo passo è rilevante

Anche in questa terza sequenza dedicata all'eroe delle dodici fatiche (vv. 206s. «dio / impastato di fato e fatica umani»), il ritratto fisico cede progressivamente il posto ad un'ambigua ed allusiva descrizione dei tratti di una sovranità granitica e minacciosa: se la cavità orale, «più che parole», «avanza / il fiato di una vendetta» (vv. 203s.), «giustizia erompe» invece «dal petto / di sovrano minacciato» (205s.)⁶⁶⁷. Dopo questa quarta raffigurazione ercolina, Volponi conclude la strofa con una nuova e inattesa enumerazione nominale, che mette simultaneamente in gioco «la vita l'ara il territorio» (v. 208) e – «alla pari / e insieme» con quello «degli altri» (vv. 208s.) – «il lavoro il pensiero l'abitudine / la stessa dozzenale [sic] pasta e fornace» (vv. 210s.). Il tema del lavoro, cui è accostato il frammento mnemonico-paterno «la stessa dozzenale pasta e fornace» (v. 211), così come il vocabolo «altri» (v. 209) permettono infine alla voce narrante di apporre un'improvvisa conclusione sentenziosa, un'ultima terzina – anche in questo caso piuttosto incongrua rispetto agli snodi logici dei versi precedenti – che porta dritto al cuore della tematica capitalistico-finanziaria, già molte volte affiorata come macro-argomento implicito ad ogni discorso mitologico-onirico. «Gli altri...» – dice infatti il narratore con tono rassegnato – sono tutti già stati «elaborati dal calcolatore / dell'holding oracolare» (vv. 212-214). Come un oracolo, fonte incontestabile e riconosciuta di verità, appare sulla scena un *computer* che – con atto capillare di rilevazione ed elaborazione dati – mette a sistema, per conto di un' indefinita ed ubiqua proprietà azionaria (v. 214 «holding»), ogni forma di alterità presente al suo esterno. Come nel celebre monologo pronunciato dal terminale nelle *Mosche del capitale*⁶⁶⁸, ogni elemento 'altro' diventa così un 'dato' assimilabile e utilizzabile ai fini del profitto aziendale⁶⁶⁹.

soprattutto da un punto di vista meta-poetico, in quanto rivela la vastità e la varietà contraddittoria dei modelli iconografici da cui Volponi – nel suo *melting-pot* onirico – può avere attinto per realizzare le due figure di Ercole e Mercurio.

⁶⁶⁷ Come si vedrà nel capitolo successivo, Volponi tornerà a soffermarsi sui tratti costitutivi della sovranità regale nel dittico di traduzioni bacchilidee dedicate alla figura di Ierone.

⁶⁶⁸ Cf. *Le mosche del capitale* 226: «debbo spiegarvi ancora che non ci sono più parti? Che esistono ormai solamente i programmi e il sistema che io posso stabilire e svolgere? Conta solo ciò che io introito codifico collego calcolo trasmetto. Tutto il resto fuori, anche gli impianti l'energia le società di ogni tipo, le persone fisiche e giuridiche, sono solo materiale; figure e volumi del passato, che io a mia discrezione posso immettere nel presente e svolgere nel futuro. Altrimenti ogni cosa resta fuori, a vivere in disordine la crisi; ciascuna nel modo che preferisce: politico, letterario, estetico...».

⁶⁶⁹ Su questa idea generale di sfruttamento 'utilizzabile', scrive Volponi in *Natura e artificiale (Scritti dal margine* 104): «l'uomo, le sue società e scienze, i suoi piani di vita, di lavoro, superano molto spesso anche le vecchie entità della terra, del globo, dei suoi elementi come della sua misura. Tutto è ridotto a strumento, mezzo, risorsa, energia o punto d'appoggio per un vorticoso percorso che va sempre più verso il fuori, un fuori».

La strofa successiva conduce *in medias res*, come se fosse la naturale continuazione di una delle descrizioni precedenti: «spesso segue figura femminile» (v. 215). A questo nuovo tema, cioè ad una singolare e diversificata *ekphrasis* delle statue muliebri è dedicata per intero la presente sezione. Si comincia con l'evocazione dello «spettro di Euridice e di Diana» (v. 216), entrambe figure dall'aurea intangibile e rarefatta, qui impreziosite da un'esotica fattura «in radice di smeraldo oppure / in vitrea pasta africana» (vv. 217s.). Segue – come già in *Il giorno nove di Febbraio* e in *Canzonetta con rime e rimorsi* – la comparsa della dea Venere, questa volta invocata in qualità di regina «degli approdi» (v. 219), l'Afrodite Εὔφροια della tradizione greca, il cui splendore sembra però essere intaccato dalle scorie tossiche dell'epoca in cui avviene la sua riemersione archeologica. «Tra le palme impure / e i bagni di isole artificiali» (vv. 220s.) la divinità si mostra v. 222 «ignuda» e insolitamente «abbracciata / a un prototipo / ellenistico» (vv. 222-224), nel tentativo irrealistico di aggrapparsi ad un'antica e riconosciuta forma di bellezza, una bellezza cioè ancora 'pura', che contrasta vistosamente con l'alienazione degradante della presente «epoca imperiale inoltrata» (v. 226). L'immagine di Venere è accompagnata poi da una nuova ed ironica osservazione *a latere* formulata dalla voce narrante, la quale – dopo aver candidamente ammesso la necessità di «ammirare e riverire» (v. 227) – invita il lettore alla ricerca di «una dea fortuna» ambidestra (v. 228), che – secondo i suoi più canonici attributi iconografici – ponga sotto il proprio benevolo dominio i due poli antitetici della 'teologia' dirigenziale neo-capitalistica: ossia l'arte del governare (v. 229 «che tenga con la destra il timone») e quella dell'arricchirsi (vv. 230s. «e che la sinistra intanto pieghi / per il peso della cornucopia»)⁶⁷⁰.

Recuperato, così, implicitamente il filo del discorso sul potere e sulla gerarchia aziendale, la stessa *ekphrasis* prosegue soffermandosi sopra un tradizionale «chitone ricadente fino ai piedi» (v. 232) sul quale però è intessuto, e «in parte celato da un Himattion» (v. 234), «l'organigramma» (v. 233) di qualche unità produttiva o dipartimento industriale⁶⁷¹. La strofa finisce bruscamente con l'indefinito primo piano di

⁶⁷⁰ Nella tradizione greco-romana il timone (emblema del governo del mondo) e la cornucopia (simbolo della ricchezza come abbondanza) sono gli attributi iconografici più ricorrenti che definiscono il tipo statuario *Tyche/Fortuna* (cf. *LIMC VIII/2* 85-97 nrr. 6-69).

⁶⁷¹ L'azione descrittoria dei capi di abbigliamento prosegue lungo le linee sensuali dell'*himattion*, «che scende dalle spalle a forma / di fasci con pieghe sul petto e sul ventre» (vv. 235s.) ed evoca così «le tentazioni» tattili di «svelare, riconoscere», e «fermare» (vv. 237s.). Sull'abbigliamento tradizionale della dea, si legga quanto scritto alla voce «Fortuna» nel *LIMC VIII/1* 126: «F. è raffigurata sempre abbigliata

un «viso» (v. 239) – «stravolto girato a destra / sottratto» (vv. 240s.) – che, in maniera conforme alla proverbiale cecità della Fortuna, «non può guardare» (v. 239) e appare tuttavia costretto ad un solo «grossolano impietoso» movimento (v. 242), il quale senza più nessuna aura sacrale coincide con l'atto mercificante di pagare e concedere. L'azione benefica e casuale della dea della sorte – che esce di scena quando il suo «viso» (v. 245) viene «sormontato», ancora secondo i canoni di rappresentazione tipici di *Tyche/Fortuna*, da un ampio copricapo fatto a «crescente lunare» (v. 245s.) – è dunque ormai ridotta alla sua sola funzione arricchente.

La ricomparsa lessicale dell'immaginario notturno-lunare è accompagnata ora da un'invocazione esclamativa del narratore, il quale – con la consueta arditezza metaforica – si augura che, a questo punto, «il sonno neghi» (v. 247) lo scintillio del quarto lunare (v. 248 «lo scintillante archetto») e lo stesso «labiale / calore» (vv. 248s.)⁶⁷² che da esso emana. Dopo una lunga ed insonne attesa, cioè, emerge la speranza di potersi finalmente addormentare e che l'assopimento, con delicatezza, «slarghi il guanciaie» (v. 251) del cuscino nell'esatto momento in cui «i capelli divisi / scendono in due correnti continue» (vv. 252s.), lungo la linea orizzontale del decubito. Sul capo addormentato e avvolto dall'invocata oscurità notturna, ricompare nella sua attitudine propizia ed allettante (vv. 254s. «promessa / dichiarata e leggermente flessa») il simulacro della dea Fortuna, questa volta definito dagli attributi sincretici e multiformi di «Panthea» (v. 254, cf. *LIMC VIII/2* 107-109 nrr. 180-196), ancora e sempre capace, «nel tempo» (v. 257), di alimentare «generazioni / di falsi» (vv. 257s.), «allucinate riproduzioni / anche di esagerate dimensioni» (vv. 258s.). «Accanto» ad essa (v. 260), in una sua nuova raffigurazione ibrida, l'Ercole dirigente «riposa / sui dati della provenienza» (vv. 260s.), avendo

con lungo chitone a pieghe, fornito di maniche corte con una fila di bottoncini e *apoptygma* [...], e *himation* che cadendo dal dorso, dove copre la spalla s., riveste la parte inferiore del corpo al di sotto della vita; qui il panneggio si dispone in modo da formare un rotolo obliquo per poi ricadere abbondantemente dall'avambraccio s.».

⁶⁷² L'impiego di eccentriche perifrasi dedicate al ritratto della luna – già oggetto di una fantascientifica moltiplicazione nel cap. 6 del *Pianeta irritabile* (2002b, 325) – è una delle costanti tematico-stilistiche di *Con testo a fronte*: cf. e.g. «di un piccolo colore mai visto / si screzia la mesta luna» (*Di un piccolo colore mai visto* vv. 1s.), «la luna piena / sopra la casa fena» e «sotto la irresistibile / falce fenara / della luna piena» (*La luna piena* vv. 1s. e 81-83), «aprile gira due diverse lune / e altre sfere stellari» (*Simile* vv. 16s.), «la luna piena d'estate / non aspetta, pervade e non tiene / né ascolta» (*A mente* vv. 11-13), «adesso suona / e scossa di note la fobica luna» (*Ancora verso Roma* vv. 152s.), «nelle mietiture e battiture / di quella prima luna / che con collo e forcina lambisce / il corso parallelo del solleone» (*Insomnia inverno 1971* vv. 240-244), «e solo l'onda notturna / più larga sotto la chiglia / della luna» (*L'amore di sé* vv. 27-29), «oh luna immobile, pozza, buco nel petto / di tutto» (*Poesia, sei stata fatta tante volte* vv. 13s.), «il taglio della luna / via dalle finestre caduta tra le fratte», «solo con quella finta luna / accesa e concessa per lo sbarco», e «in un vetro che contiene la macchina della luna» (*Vista sull'anno parallelo* vv. 10s., 75s., e 270).

momentaneamente abbandonato i «calcoli» egoistici «sulla convenienza» (v. 262) di indossare o meno le sue tradizionali vesti di eroe trionfatore, ossia di portare «una corta leonté / ancora calda del sangue ferino» (vv. 264s.) e «in mano alzare una clava» (v. 266). Sull'immagine del celeberrimo bastone ercolino si conclude la strofa con un'ultima, specifica *ekphrasis*, che si concentra, in modo particolare, sulla posizione della clava stessa (vv. 268s. «l'arma / nell'impugnatura del braccio di destra») e sulla sua eterogeneità materiale (v. 267 «fusione piena patina rossastra») rispetto alle restanti parti della statua (v. 270 «fusa in una lega diversa»).

Assumendo la prospettiva assorta e distaccata dell'Ercole dormiente (vv. 271s. «del tutto ignaro oppure distante / arrogante distratto»), la strofa 14 affronta un tema-lessema assolutamente centrale e caratteristico del pensiero di Volponi a partire già dalla metà degli anni Sessanta: ossia quello del «disastro» (vv. 272s. «quel grande / senso del disastro»). Se, come già messo in luce nei capitoli precedenti, la questione del «disastro» era stata prima affrontata come irreversibile minaccia (*Canzonetta con rime e rimorsi* vv. 70 e 86) poi – nella prospettiva post-apocalittica del *Pianeta irritabile* – come esperienza già compiuta e definitiva, in questo componimento essa sembra rappresentare, *in fieri*, la condizione di fondo che va determinando l'esistenza terrena, ormai, in ogni sua diramazione: «grondante / pervade il mondo sottostante / le piazze e le città percorse, tante / e i vasi le tombe e le morti» (vv. 273-276). Dalla terra nella sua globalità planetaria alle sue espressioni particolari di tipo urbano, fino all'archeologia e al ripetersi della morte individuale: niente è risparmiato dall'affermarsi – «non preceduto» (v. 277) come nel caso apocalittico «da alcun giudizio né risuonante / avviso» (vv. 278s.) – del «disastro fatale» (v. 277)⁶⁷³. Del suo procedere «muto» (v. 279) e quasi impercettibile (v. 280 «la sua febbrile filigrana»), si possono soltanto cogliere alcune tracce sonore in lontananza: «il rimbombo nell'imbutto / dell'esplosione» (vv. 281s.) e un'eco vocale che «canta nella frana» (v. 282). Rispetto alla sua composizione «materiale» (v. 283) e tangibile, invece, «nessun dipinto» (v. 284) – a differenza di quanto accade all'inizio delle *Mosche del*

⁶⁷³ L'incombenza lessicale del «disastro» costituisce uno dei principali *Leitmotive* della quinta raccolta poetica di Volponi: cf. *Simile* vv. 18s. «di tenerissimo trapunto lume / che stende sopra il disastro», *Petra Pertusa e mista* vv. 223-225 «sono diverse le entrate, le uscite e i nastri / di registro, di paga, di cure termali / di premi, compensi, indennizzi in caso di disastri», *Cattura* vv. 18-20: «colmato / e sfondo, / pieno e perduto tra i propri disastri», *Pasolini da cinque anni è morto* vv. 80s. «ma solo crepe / arrivo a tastare di disastri», e *Vista sull'anno parallelo* vv. 106s. «il disastro che eterno / perenne, rimandato, inseguito, attuna».

*capitale*⁶⁷⁴ – è più in grado di raffigurare né il residuo naturalistico del «quarto lunare che vi pende» (v. 285), né il suo difetto artificiale, tipicamente rappresentato dalla «rottura elettronica del sistema a rete» (v. 286).

A partire dall'*incipit* della quindicesima strofa, il *focus* della 'narrazione' torna a soffermarsi – con un'alternanza tematica già vista nelle precedenti sezioni – sulla dimensione paesaggistico-rurale, questa volta delineando l'ambiente boschivo di Massa Trabaria, regione storico-naturale collocata a Nord-Est rispetto al territorio urbinato. Qui, «all'alba come al tramonto» (v. 288), l'«umidità» (v. 289) – risalendo «in senso opposto al fiume» Foglia (v. 290, lo stesso presso cui ha inizio l'avventura del *Pianta irritabile*)⁶⁷⁵ – pervade, senza concedere tregua, i «boschi neri» della zona (v. 287), conferendo nella sua staticità oppressiva un senso – «più che di identità» (v. 291) – di esclusione da «una storia che non si vive» (v. 292). Anche il cielo, come gli stessi boschi del v. 287, appare nella sua tinta più oscura («nero») ed «ospita» il già tante volte menzionato «disco lunare» (v. 293), il quale – prendendo poi la forma tattile del vento – conserva la fissità del quadro mediante un soffio ostile (vv. 296s. «come ne dovesse scaturire / proposito ostile»), che impedisce tutte le possibili variazioni di «correnti e luce» (v. 295). Il clima emotivo della scena è poi irrazionalmente dominato da una certa tipologia di «timore» (v. 297) – definito, grazie alla consueta enumerazione asindetica di aggettivi dall'ampio spettro semantico, come «acuto distinto sottile / biecamente ostinato e minore, / singolo e poi comune» (vv. 298-300) – per la figura quasi feudale e non altrimenti connotata di «un vile / governatore di piccolo presidio» (vv. 300s.). Una figura enigmatica ed insensata, in quanto colta nell'atto di signoreggiare sopra una paradossale «corte senza castello» (v. 302), definita impietosamente dalla sola presenza di un «porcile» (v. 302), di «poca terra» senza «stalle» (v. 303), e di «un solo» ridondante «letamaio» (v. 303)⁶⁷⁶. Sembra, dunque,

⁶⁷⁴ Cf. *Le mosche del capitale* 41: «François Nomé le faceva spettrali, con i monumenti e le cattedrali, e con il suo desiderio umano di zinco e di biacca, le impastava sotto le rovine, nel momento solenne in cui iniziano i crolli di un disastro totale, evocato dagli angoli di un male o martirio umani, cui si deve assistere sempre indifferenti, nell'ordine militare, con bandiere spiegate come pietre sepolcrali, tese come lame».

⁶⁷⁵ Cf. Volponi 2002b, 284: «tre giorni dopo, recatasi direttamente da quella festa a una villa diletta tra le colline del Foglia, gettò tutto l'involto, recuperato il solo borsuolo, in una profondissima buca in fondo al giardino, dritta sotto la sua finestra».

⁶⁷⁶ Altrettanto enigmatica e beffarda è la figura del «sovrano» descritta nella penultima strofa di *Insonnia inverno 1971* vv. 796-805: «sogghigna il sovrano sotto l'aureo / peso della corona e della verità / che rappresenta e lancia dall'apparecchio uno sguardo / verso il dirigente prediletto / carico di benevolenza nei fili e nei circuiti / secondo i tabulati e la potenza / che alla sua vista impone / il fine esatto dell'organizzazione. / Vi si può leggere magnetica adesione, / ma anche il tilt di una interrogazione». La figura allegorica del regno compare anche, in maniera ancora più dettagliata, nelle *Mosche del capitale* 345 e 360.

trattarsi di un regno – sempre più spoglio e in stato di abbandono – riconducibile unicamente alla sua stessa «erba intessuta d’insetti» (v. 304), i quali, in assenza di altre possibili forme di vita, rappresentano – come già le «mosche» dell’omonimo romanzo – i soli, microscopici e parassitari, sudditi del reame-letamaio. In virtù di questa condizione di sudditanza, quindi, anche il loro tipico stridere si manifesta all’udito del narratore come la manifestazione sonora di una «malattia» tipica (v. 305 «febbre crepitante»), più che degli organismi insetti-formi, di una servitù regale, gioiosamente sottomessa e consenziente (v. 306 «d’ogni suddito uguale»)⁶⁷⁷.

Al netto del contributo fantasioso e della *vis* polemico-degradante che caratterizza la descrizione (vv. 307s. «arsa e bagnata allo stesso modo / sputata e mortale»), è possibile ricondurre anche il contenuto straniante della strofa in questione ad una macro-metafora, sfacciatamente riduttiva e derisoria, del sistema gerarchico proprio del potere capitalistico-finanziario: raffigurato cioè – allo stesso modo di *Pasolini da cinque anni è morto* vv. 81s. «una lurida fortezza / tutt’intorno» – come un «piccolo presidio» (v. 301)⁶⁷⁸, una «corte senza castello» (v. 302), «un solo» assurdo «letamaio» (v. 303), comandato da «un vile / governatore» (vv. 300s.) e contornato da una vasta base di crepitanti sudditi-insetto (vv. 304s.), variante zoomorfica dei «bambocci e putti» che già comparivano al v. 81 della settima strofa. A questa rappresentazione distopica si oppone in maniera diametrica quella che – in *Insonnia inverno 1971* – vede un infatuato Achille inseguire sé stesso (v. 534 «Achille insegue Achille oltre le strofe», con possibile variazione sul tema di *Il. XXII* 193-201)⁶⁷⁹, nel contesto virtuale-idilliaco di un altro «regno» (vv. 535s. «sempre più convinto della bellezza / senza fonte né corso né foce»),

⁶⁷⁷ Oltre alle mosche – che tornano in maniera ossessiva anche nell’immaginario cadaverico di (*Sotto l’alta guida*)(*traiettorie, mosche*) di Zanzotto (*Galateo in bosco*) – e sempre a proposito della polivalente metafora-critica degli insetti, un’interessante osservazione viene proposta da Scaffai (2017, 199s.), che ne rileva l’importanza ‘figurale’ negli scritti di Calvino e Pasolini: «anche per Calvino, come per Pasolini, l’immagine emblematica è quella di un insetto: quel che la lucciola rappresenterà negli *Scritti corsari*, qui nei *Racconti* è la formica. La presenza delle formiche è un *Leitmotiv* che attraversa il libro, dalla prima all’ultima parte [...]; la relazione tra le formiche e gli esseri umani è figura dei processi storico-sociali e in parte biografico-esistenziali che *I racconti* sottendono: da un’originaria e fiabesca consonanza a una perturbante dissonanza». Infine, un’altra raffigurazione canonica del regno della morte popolato di insetti, che può aver parimenti influito sull’immaginazione volponiana, è rappresentata dalla sestina sulle formiche nere e rosse di Gozzano, nel poemetto *La signorina Felicita: ovvero al Felicità* IV, 55-60.

⁶⁷⁸ Mediante la figura metaforica del «piccolo presidio» Volponi si esprimerà ancora nel *Leone e la volpe* 164: «perché il capitalismo si è sempre più ridotto ad una cittadella armata che difende il suo profitto in tutti i modi, con le spie, con le bombe, con gli inquinamenti, con i genocidi, per salvare la propria area».

⁶⁷⁹ L’eroe omerico ricompare, in maniera altrettanto irrelata e repentina, anche nell’*habitat* onirico di *Razione e rima* vv. 51-53 «e Achille riparte tra i luoghi dolci / del piccolo cosmo di muco e di valium / lungo le file di perle e le bende dello sguardo».

questa volta miracolosamente «accanito» ed «incontaminato» (v. 538), una sorta cioè di «vergine luco» (v. 539), la cui rapida immagine si perde poi, nel prosieguo del testo, «tra le piante di casa e gli alberi della città» (v. 540).

Il riflesso della «faccia stolta della luna» (v. 309) – con cui si apre un nuovo raggruppamento strofico – segna il passaggio ad un'altra sezione paesaggistico-atmosferica (v. 310 «corre in un breve quarto di vetrata»), anche in questo caso costituita da una variazione pseudo-onirica sul tema del *waste land*⁶⁸⁰: luogo «dove nulla si può trovare: non animale / né frutto, né rosso né turchino» (vv. 312s.). Questo svuotamento dello spazio, che prenderà progressivamente i connotati fisici della palude o della pozza lacustre (v. 314 «da lago»), è colmato dall'inserimento allucinatorio di una serie di stati d'animo 'liquidi', che si riversano un po' alla volta nell'acqua del lago, come se fossero sostanze di scolo provenienti dalle zone limitrofe. Il riempimento comincia, dunque, con «il ricordo» (v. 314), che per primo «si distende» lungo la superficie lacustre, seguito poi a stretto giro dalla «crudeltà» (v. 315), che «vi si versa» invece nell'esatto momento in cui anche «la solitudine» – presenza antica e perenne (v. 317 «antica di tutti giorni») – «lo fissa» (v. 316). Nel frattempo, si vede entrare in gioco «la demenza» (v. 317) – cieca nel suo fluido operare (v. 318 «non guarda e si confonde») – che avanza tingendo «le sponde» (v. 319) del lago con un «accanimento» artificiale di «pastelli / tra le erbe e i cespugli» (vv. 320s.). L'azione da essa esercitata investe per intero lo specchio lacustre, fino ad una paradossale «perdita di colore» (v. 322): così «l'acqua del lago» finisce per rimanere una presenza unicamente «immaginaria» (v. 323).

Dalla liquida e simultanea immissione degli stati d'animo nella pozza, la prospettiva si sposta poi – con un repentino atto di «decentralizzazione delle procedure di focalizzazione» (Gaudio 2008, 106) – sulla descrizione materiale dell'acqua: definita prima, mediante la consueta triade di aggettivi gustativo-tattili, «sorbita sbattuta filtrata» (v. 324), poi con un salto ulteriore dell'immaginazione «da serpi intessuta» (v. 325), e infine – secondo il filone ecologico caratteristico anche di altri componenti di *Con testo a fronte* – «chimicamente mutata» (v. 326). «Al centro» (v. 327) di questa complessa raffigurazione della superficie equorea, spicca la solitaria figura di «una barca»

⁶⁸⁰ Il tema del paesaggio sconvolto è assolutamente ricorsivo e caratteristico di *Con testo a fronte*: cf. e.g. *Pagina bianca* vv. 5-14, *Ancora verso Roma* vv. 99-107, *Io fui una volta sulla terra* vv. 13-39, *Insonnia inverno 1971* vv. 377-400, *Un ordine industriale* vv. 74-83, *Come perso* vv. 115-126 e 149-179, *Più in là della notte* vv. 38-62, *Il percorso* vv. 35-51, *Parallelo* vv. 30-56, l'intera *Da tanta parte*, *Razione e rima* vv. 117-136, e l'intera *Vista sull'anno parallelo*.

(v. 327), la quale – con una *climax* ascendente di azioni che vanno dalla dimensione fisica a quella mentale – «pesca», «trema», e «pensa» (vv. 327s.), in attesa di qualche coraggioso pesce – «un luccio feroce immobile nella mattina» (v. 330), «oppure un’anguilla che serpentina / si leghi alla propria presenza» (vv. 332s.)⁶⁸¹ – sopravvissuto ai mutamenti chimici dell’acqua. Quest’ultima nel frattempo emette la sua naturale e topicamente amena melodia (vv. 334s. «intanto l’acqua muove una canzone / batte la rotonda chitarra della sponda»), accompagnata tacitamente da uno sciame di insetti (definiti, questa volta, con un neologismo dovuto all’effetto rimico con «chitarra» vv. 336s. «sciamarra / degli insetti già spenti»), colto nel suo volare compatto (vv. 337s. «rotonda / in volo un attimo trattenuta») dentro al dominio della luce diurna (vv. 338s. «barra / di tutta la tessitura solare e fonda») ⁶⁸². La strofa si conclude infine, come in *Come perso* vv. 33-36 («l’immenso lago nega la presenza: / nessuno dalle sponde viola / appare che arrivi e che suoni / una musica con un piccolo colore»), con l’ascolto del suono prodotto dagli spostamenti dell’acqua, il quale in questo caso evoca – grazie ad un movimento ossimorico di riemersione (v. 340 «la musica riemerge e porta a galla») – una nuova condizione psichica, quella cioè della «paura di annegare» (v. 341), definita poi nello spiazzante *calembour* del distico finale⁶⁸³, mediante un ardito incrocio fra metafora e similitudine, «una palla / di pelle come di una spalla» (vv. 341s.). La comparsa della concrezione sferica rievoca, fra l’altro, la scena lacustre dell’aggressione della «grande bolla» nel *Pianeta irritabile* (2002b, 372), aggressione sventata *in extremis* dall’intervento provvidenziale del nano, il quale – con una metafora grottescamente prometeica e di probabile ascendenza leopardiana – salva i suoi compagni di viaggio lanciando fiamme nel «forobocca» del nemico («e bravo il nostro Prometeo! [...] Sempre con il fuoco tu te la cavi, eh! Sei proprio un discendente dell’orgoglioso Prometeo») ⁶⁸⁴.

⁶⁸¹ Ad una ancora più allucinata e minacciosa scena di pesca sono dedicati i vv. 711-721 di *Insonnia inverno 1971*: «intorno lo stesso labirinto di rappresentazioni, / le stesse teorie filanti di organi intrecciati, / morso, percorso e tutti i flutti agitati / dallo stesso mare pieno di mostri. / E ugualmente lì dentro a pescare / gli occhi e le canne dei pescatori disperati / laceri e gonfi sulla petrosa riva / storti dal peso della stessa cura del dover pescare... / tirar su un pesce che li divori / non hanno mantelli né carri né ceste / sono appena disegnati in lontananza...».

⁶⁸² Una meditazione lirica incentrata sulla prospettiva cosmica del sole torna, all’interno della medesima raccolta, nella poesia intitolata *Fermo rimane il sole*.

⁶⁸³ Distico che palesemente assuona, in virtù anche della similare ambientazione lacustre, con il popolare scioglilingua «Apelle, figlio di Apollo, fece una palla di pelle di pollo, e tutti i pesci vennero a galla per ammirare la palla di pelle di pollo fatta da Apelle figlio di Apollo».

⁶⁸⁴ La fonte sarebbe costituita dalle *Operette morali* (230), tra le quali figura un testo (*La scommessa di Prometeo*) nel quale il figlio di Giapeto – dopo essersi confrontato con la barbarie della specie umana, distribuita in maniera uniforme nei vari continenti – giunge a rinnegare il suo tradizionale ottimismo nei

L'inizio della diciassettesima strofa è segnato da una recisa affermazione del narratore – «mai nessun lago appare / o deriva» (vv. 343s.) – che ammette l'impossibilità di riscontrare la presenza del lago nella già menzionata (v. 30) – ma qui inserita in maniera del tutto sconnessa rispetto al contesto – «opera» pittorica «del maestro» (v. 345)⁶⁸⁵. Si apre, in questo modo, una nutrita serie di enigmatiche e sentenziose asserzioni sul tema lacustre: il quale viene *in primis* assimilato per la sua fluida indistinzione (vv. 349s. «come sopra il lago che mai / bene si distinse da un altro lago») all'esperienza imprevedibile e sospesa dell'esilio (vv. 351-353 «mai esilio ebbe all'inizio una data / e alla fine / un altro esilio»), connotata cioè dall'assenza di un'esplicita delimitazione spazio-temporale di inizio. Segue poi un paragone iperbolico tra le distinte modalità operative tramite le quali da una parte il lago con il «suo liquido stile» (v. 356), e dall'altra la «crudeltà» (v. 354) – come già citata componente della metafora liquida dedicata agli stati d'animo – circoscrivono e delimitano lo spazio intorno a loro stessi (vv. 355s. «incide un cerchio simile / a quello che il lago ricava»). Conclude la serie di enunciati inerenti alla tematica lacustre la duplice negazione (v. 357 «non possono esserci») della possibilità di «approdi» e «pontile / sopra i laghi» (vv. 357s.) e della presenza nei loro dintorni di «santuari o necropoli» (v. 360). Quest'ultima constatazione viene motivata, in ultima istanza, dall'inserzione esegetica che termina la strofa: «i lavoranti di foraggi e ville / piuttosto tendono ad abitare lontano, / in alto e non soli» (vv. 361-363).

I primi ventitré versi del nuovo raggruppamento strofico – prendendo le mosse da un'attesa esplicitazione del rapporto che lega la metafora della notte e quella del lago (v. 364s. «la notte prende aspetti lacustri / intanto che l'insonnia la distende») – trattano, in maniera quasi meta-poetica, dell'insonnia e dei suoi contraddittori valori simbolici⁶⁸⁶: da

confronti dell'umanità («nessun altro animale fuori dell'uomo, si uccide volontariamente esso medesimo, né spegne per disperazione della vita i figliuoli»). Nel *Pianeta irritabile*, il medesimo processo di rifiuto consapevole della dimensione umana caratterizza, similmente, la figura del nano, il quale non a caso nel corso del romanzo viene più volte, ironicamente, chiamato Prometeo: 377s. «...anche di Mamerte...anche del nano...anche di Prometeo», «anche di Mamerte ih! ih! ih! anche del nano... Anche di Prometeo», 391 «il recipiente di Zuppa... di Mamerte... del nano... di Prometeo... di man», 404 «ma ciascuno a suo modo non perse l'occasione per ripetere a se stesso che quel Prometeo doveva essere mischiato da tanti venti, dentro quello sportello aperto della faccia, ancora più della stufa nel corridoio degli animali tropicali», e 424 «“Ehi! Prometeo, dov'è questa volta il tuo fuoco?”».

⁶⁸⁵ Menzione che nel distico successivo evoca l'immagine materiale dell'«argento» (v. 345) che «con una fila di gocce viva / piega l'onda sulla seguente» (vv. 346s.).

⁶⁸⁶ Non a caso, anche il sonno è inserito nell'elenco delle esperienze artificiali come sintomo estremo dello snaturamento del 'naturale' in *Scritti dal margine* 121: «il sonno, il gusto, l'appetito sono naturalmente prodotti dall'artificio. Gli uomini partecipano alla costruzione, all'uso e allo scambio dell'artificio».

un lato in quanto esperienza di ascolto meditativo (v. 368 «avviato il giradischi con musiche» e vv. 371s. «ascoltata la radio sull'onda / delle chiamate delle voltanti») e di rilassamento psico-fisico, anche indotto artificialmente (vv. 369s. «bollite versate tisane / inghiottiti sonniferi e tranquillanti»), dall'altro lato come momento culminante e parossistico delle pressioni diurne (vv. 373-375 «chiara e unitaria come una mattina / luminosa nutrita tessuta di colpi / l'insonnia scuote e scoraggia»)⁶⁸⁷. La disamina delle possibilità offerte dalla dimensione oniroide-notturna è poi conclusa da una lunga ed articolata similitudine che associa alla condizione insonne – grazie ad una fantasiosa serie di metamorfosi consecutive – prima l'idea fisica di «un'immensa pianura» (v. 376), che si riempie di fantasmatiche e inquietanti presenze (v. 377 «carica d'ombre e di morti»), poi quella storica, che sarà ripresa nell'ambientazione bellica del racconto *Talete*, di un «campo di battaglia» (v. 378); poi ancora – in ordine di apparizione – l'insonnia diventa prima, come già nella strofa 16 (vv. 314-342), «pozza di smarrimenti» (v. 379) e «pozza della memoria» (v. 380), in seguito prende le forme urbane ed ansiogene di una «piazza perseguitata dall'eco / inestinguibile di un'altra quinta» (vv. 381s.), e infine quelle tanto spettacolari quanto illusionistiche di un'«arena palco scalinata / spinta all'infinito» (vv. 383s.), secondo le peculiari e dilatate connotazioni di un'esperienza «intinta / nell'indulgenza del tempo» (vv. 384s.)⁶⁸⁸.

«Ercole in azienda
italico ercolino tarchiato, chiapputo
tra quelle nane culture vegetali
colorate e patate dall'obbedienza
riverenze tutte uguali
lungo il giro solare della dirigenza...
Tale Mercurio vuol ritornare
ritentando la fascia celebrale
delle promozioni la corteccia il sangue
lo scopo di un vero mutamento

artificialmente come artificialmente possono essere esclusi da una o da tutte queste fasi. La natura è diventata un artificio connesso alle loro diverse posizioni: energia, crisi, prodotto, compenso».

⁶⁸⁷ Alla descrizione puntuale del rapporto notte-giorno, visto nella prospettiva dell'insonne, è dedicato il componimento *La notte è parallela al giorno*, specie ai vv. 5-12: «la notte è più grande e sottile / e cede senza paura / a ogni sporgenza vile / del giorno. / La notte non è sicura, / proprio come un soggetto / che cerca sempre misura / fra origine e ritorno».

di volo e di annuncio
ragione metodo avviamento
di un'autentica produzione...».

Ricompaiono in conclusione di strofa le due principali icone mitologiche del componimento: quella semidivina e dirigenziale di Ercole e quella divina e preposta all'aerea diffusione delle informazioni di Mercurio. La raffigurazione del primo è ancora una volta frutto dell'ibridazione della sua tradizionale iconografia comico-farsesca, goffa e tarchiata (v. 388 «italico ercolino tarchiato, chiapputo»), con la nuova destinazione aziendale per lui coniata da Volponi (v. 387 «Ercole in azienda»). Come se fosse tolta da un bassorilievo, l'imponente figura del figlio di Alcmena si staglia tra i fregi delle «nane culture vegetali» (v. 389), le quali nel contesto servile tipico della gerarchia aziendale diventano come decorazioni «colorate e patate dall'obbedienza» (v. 390), cioè – con un ulteriore salto metaforico dentro l'area semantica dei pianeti – forme satellitari ed accessorie di «riverenze tutte uguali» (v. 391), incluse capillarmente «lungo il giro solare della dirigenza» (v. 392). Al simulacro di Mercurio rimane invece un interlocutorio desiderio del ritorno (v. 393 «tale Mercurio vuol ritornare»)⁶⁸⁹, o più esplicitamente «lo scopo di un vero mutamento» (v. 396), tanto rispetto ai suoi tradizionali àmbiti di pertinenza (v. 397 «di volo e di annuncio»), quanto in quelli di più recente acquisizione (vv. 398s. «ragione metodo avviamento / di un'autentica produzione»).

Tra la diciannovesima e la ventesima strofa si inserisce, invece, un distico autonomo, il quale – riprendendo i già citati lessemi della «piazza» (v. 381) e del «disastro» (v. 273) – evoca nel giro di poche sillabe un nuovo scenario di apocalisse, intesa questa volta come scomparsa e dissacrazione di un centro urbano (v. 400 «scompare tra la piazza dissacrata») situato simbolicamente in prossimità di una sede ministeriale, già in precedenza fatta vittima del disastro collettivo (v. 401 «dietro il disastro del ministero»). Questa visione – apparentemente sconnessa ed irrelata – prepara di fatto l'atmosfera per l'ultima, disperata, ricomparsa di «Mercurio» nella strofa successiva (v. 402): «tra gli sconnessi / gradini spettrali / nella caduta di basiliche e

⁶⁸⁸ Esperienza di dilatazione temporale – «l'immateriale misura dell'eterno / concede la bellezza dell'ora» (*Ancora verso Roma* vv. 129s.) – cripticamente assimilata all'effetto di una «rima obbligata» e di una «lettera indistinta» (v. 386).

⁶⁸⁹ Un ritorno ottenuto mediante l'oscura perifrasi: vv. 394s. «ritentando la fascia cerebrale / delle promozioni la corteccia il sangue».

fortezze / presidi militari / volanti i pinnacoli le guglie» (vv. 402-406)⁶⁹⁰. Questo crollo generalizzato, questo *vulnus* inferto al cuore storico-civico della civiltà contemporanea si trasforma rapidamente in una vorticoso e allucinata carneficina, nella quale gli elementi architettonico-decorativi degli edifici (vv. 406s. «le guglie / cadute in ordine») vengono macerati «al pari / di tratti animali, di carne, sangue, / fiorami, di capitelli fisionomie / infami di geni e di demoni» (vv. 407-410). La grande distruzione diventa infine fenomeno omologante, all'interno del quale trovano posto – «nella stessa forma della fusione» (v. 412) – tutti gli eterogenei elementi sopra menzionati: «uguali», «piccoli» e «ricorrenti» (v. 411).

Sullo sfondo della suddetta piazza in fiamme (v. 413 «traversa in fondo la piazza minacciata»), si staglia un'ultima enigmatica figura statuaria, la quale assume prima le sembianze metamorfiche «di armigero o cavaliere» (v. 414), poi quelle autorappresentative dell'«ombra di poeta o dirigente» (v. 415), bellicosamente munito «a lancia di manoscritto o valigetta» (v. 416). Con una nuova ed improvvisa transizione descrittiva – guidata da una 'panoramica' indagine mentale del narratore (vv. 417-419 «con lo stesso raggio la mente / fino al margine di campo e piazza / fermo dentro il volo di suoni») – la visione apocalittica si focalizza, «a lato in primo piano» (v. 421), su quella che viene definita «scena della decapitazione» (v. 422). Di questa subitanea esecuzione – oscillante forse tra scalpo ed evirazione (v. 423 «dal bronzo, fallo o crinatura») – vengono unicamente enfatizzati l'aspetto cruento, ossia «il fiotto di sangue» che «prorompe / come da un vivo canale» (vv. 424s.), un dettaglio dell'ambientazione che sembra corrispondere ad una non altrimenti definita «rocciosa struttura / regale» (vv. 426), e l'«arma venale» (v. 427) con cui viene praticato il taglio: arnese descritto metaforicamente in qualità di inflessibile «teorema ormai feudale, ormai strumento» (v. 428). Come nei capitoli finali del *Lanciatore di Giavellotto* (in Volponi 2002b, 632), la lama della decapitazione rievoca, per similarità morfologica, la sagoma uncinata della luna: lì riflessa nello sguardo collerico del giovane omicida («la luna piena, d'improvviso a metà del cielo, rendeva tutto ancora più bianco e schiumoso»), qui associata alla forma di «scimitarra / che dondola e sgarra» (vv. 429s.). Da questo punto fino alla fine della strofa, prende ancora una volta il sopravvento l'immagine della luna, alla quale la mente indagatrice del

⁶⁹⁰ Il dio messaggero farà un'ultima, improvvisa e sfuggente, ricomparsa nella «sera londinese» (v. 578) descritta in *Insonnia inverno 1971*: vv. 586-592 «espansa la ricchezza dei cancelli e dei giardini / limpida di

narratore dedica un ultimo e non meno complesso ragionamento in versi. Alla raffigurazione tradizionale della luna come presenza benevola e consolatrice delle disgrazie umane (vv. 431s. «vicina ad ogni naturale / incidente e umana sorte») viene quindi affiancata dall'autore la più originale percezione di una sua ipotetica funzione limitante (vv. 432s. «che sbarra / la salita offerente»), ovvero quella di un riferimento fisico-naturale il cui «taglio preciso e l'esatta / colmatura» (vv. 434s.) contribuiscono a demarcare e consolidare la consapevolezza che l'uomo ha dei propri spazi e delle proprie reali prerogative terrene⁶⁹¹: «dedizione equilibrio e misura» (v. 436), così come «bravura / senso della propria posizione / attenta cognizione dei doveri» (vv. 437-439)⁶⁹².

La lunga ed immaginifica cogitazione notturna si conclude con un'ultima, breve, strofa che si concentra, ancora, sui dati dell'esperienza fisico-biologica: nel suo delicato uscire di scena (vv. 440s. «scivola dall'universo / come la fodera dei pensieri»), «la notte» lascia viva un'impressione, per quanto disintegrata e frammentaria, di vitalità ferina. Le prime ore del mattino, che sopraggiungono come momento terminale e luccicante della parentesi notturna (v. 442 «scintillare terso – di quel manto ormai perso →»), sembrano infatti riattivare un fremito di vita negli esseri viventi che occupano lo spazio circostante. Così «i rospi» – percepiti come se fossero fisicamente contigui al luogo di riposo del narratore – «saltano sulla seta» (v. 443), manifestando con un battito silente (vv. 444s. «a battere l'unico verso / che non si sente») la loro materiale e corporea presenza⁶⁹³. Suggestionato dalla suddetta fisicità animale – «oh! Immortalità selvaggia» avrebbe detto il nano del *Pianeta irritabile* (2002b,

languore, dell'odore dei banchi, dei gioielli / come dei calzari di Mercurio del sentore / di spezie alcolici pelli / degli afiori degli uomini di colore / del suono del piffero di Argo / e della lira di Apollo».

⁶⁹¹ A questa percezione della presenza lunare è dedicato un articolato ragionamento in *Etna: natura e scienza* (in *Scritti dal margine* 119 e 122), il quale comincia con l'interrogazione: «quand'è che gli uomini di questo mondo [...] hanno cominciato ad abbandonare la conoscenza e ogni rapporto con la natura? Si può ritenere che i primi abbiano raggiunto tale perfetta proprietà con le esplosioni atomiche del 1945 e che di seguito [...] gli altri abbiano più o meno capito, ma necessariamente accettato questa lontananza da quei giorni a quelli fatali della conquista della luna»; e finisce – in maniera affine al presente componimento – postulando la necessità di recuperare «l'entità morale della natura come matrice, strumento e fine degli uomini, e anche prosecuzione». Ovvero: «solo quando saremo in grado di accettare e di accordare il movimento solare ai passi del nuovo tempo e di risolvere ciascuna crisi e misura in un nuovo equilibrio che assorba anche quello naturale».

⁶⁹² Consapevolezza destinata a perdersi per effetto mistificante dei modi di produzione allora dominanti, come viene esplicitamente enunciato in *Insonnia inverno 1971* vv. 496-504: «ogni limite è sfigurato e la ragione / dentro ogni tratto impone la demenza, / la generale elettronica sentenza / dei modi e rapporti di produzione. / Solo il denaro è senza / limite né ragioni e con la sua / spiccante asprigna *ua* e *bua* / o soccorrevole salute seta valuta / suona e veste la nuova innocenza».

⁶⁹³ Significativo al tal proposito, e utile ad introdurre il paragrafo che segue, è rievocare quanto dichiarato da Volponi a Zinato, nell'intervista che conclude gli *Scritti dal margine* (180): «gli animali come protagonisti sono un'istanza della verità del mondo contro la simulazione, contro la sofisticazione e la bugia

342)⁶⁹⁴ – il narratore apre il distico finale ad un ultimo, irrelato elenco di entità fisiche e traspiranti calore vitale: «creta / urea, linfa, riemerso vapore» (vv. 445s.).

Una possibilità – quella di non perdere come indicatore salvifico il termometro ‘realistico’ del proprio corpo⁶⁹⁵ – negata invece agli uccelli di Zeusi e al pittore stesso dal collega-sfidante Parrasio⁶⁹⁶, in uno componimento – di ascendenza dotta e antiquaria, di minuzia quasi kavafisiana⁶⁹⁷ – collocato nella parte conclusiva di *Con testo a fronte*.

«Gli uccelli furono ingannati
dall’uva dipinta di Zeusi,
e sfuggirono storti e irati
nel cielo in volo per nuovi
filari orti e seminati.

Non allo stesso modo Zeusi
sorti dai fili intrecciati
della cortina dove delusi,
i sensi, e persi aveva lasciati,
stretti tra i nodi pitturati
dall’implacata mano di Parrasio [*sic*].

L’uomo che fabbrica il falso
contro la falsità si dannava ansioso
e dalla stessa interamente è valso».

che il mondo è diventato, come non avesse più animali e fosse una piattaforma tutta artificiale». Su questo tema, all’interno della saggistica volponiana, ha riflettuto ampiamente Fichera (2012, 85-92)

⁶⁹⁴ Questa peculiare versione della teoria della ‘voluttà animale’ verrà poi esaustivamente spiegata dall’elefante Roboamo al nano, in prossimità della conclusione del racconto: «nessun animale ripete! Tienilo presente, anche se si è sempre detto il contrario. Nessun animale ripete: ciascuno invece è sempre nuovo perché sa di andare con ogni gesto e anche insieme con ogni altro verso la sua finalità. La finalità è la vita. La vita è fatta come a ogni specie piace di farsi la vita» (*Il pianeta irritabile* 429).

⁶⁹⁵ Ossia quella che Zinato (2002f, 750) – già a proposito dell’«ossatura ideologica» del *Pianeta irritabile* – aveva definito «la ricerca di una verità biologicamente fondata, capace di sopravvivere al pervertimento della ragione strumentale, alla falsificazione artificiale e al suo esito geoclastico e di fondare nuovi rapporti sociali elementari».

⁶⁹⁶ A proposito di questi due artisti, scrive Burckhardt (1955a, 947), già fonte di Volponi per la redazione di *La Grecia: una misura interiore*: «ma era piuttosto la pittura su tavola (tempera, anche encausto), i cui maggiori maestri sono Zeusi, Parrasio [...]. In questo genere artistico, che, se ci fosse stato conservato, avrebbe trasformato profondamente la nostra concezione convenzionale dell’arte greca, dominava l’illusione, e l’artista che riesce ad ottenerla viene concordemente lodato; i mezzi per ottenerla dovevano essere il colore, il modellato e la luce, come pure anche lo scorcio e la delicatezza dell’esecuzione».

⁶⁹⁷ Sull’abbinamento tra materia antico-greca e tema meta-poetico in Kavafis (1961), si legga – oltre a *Scultore di Tiana, Artefice di crateri, e Ritratto d’un giovane ventitreenne fatto da un amico dilettante, coetaneo* – il breve componimento *Pittura* (vv. 11s. «io così lungamente siedo e miro. / E smemoro, nell’arte, dell’arte la stanchezza»).

Si tratta, in questo caso, della rielaborazione di un celebre aneddoto riportato da Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia* (XXXV 65)⁶⁹⁸, avente per protagonista l'artista greco Zeusi – già caro all'Aristotele della *Poetica* nel passo in cui tratta il tema del verosimile (πιθανός)⁶⁹⁹ – e il suo valente, nonché più fortunato *competitor* Parrasio. Ispirandosi, dunque, alla competizione pittorica fra i due maestri ellenici, nelle prime due strofe del componimento, Volponi rievoca nell'ordine: prima l'inganno dell'uva, cioè quello con cui Zeusi illude gli uccelli della veridicità dei frutti da lui pitturati (vv. 1s. «gli uccelli furono ingannati / dall'uva dipinta di Zeusi»), poi il tranello vincente di Parrasio, che con i «fili intrecciati / della cortina» dipinta (vv. 7s.: il *lintheum* di Plinio), mette in scacco lo stesso Zeusi (vv. 6s. «non allo stesso modo Zeusi / sortì») e vince l'agone pittorico. Nell'ultima terzina, infine, viene esplicitato – in tutta la sua attitudine polemica – il significato allegorico dell'intera rievocazione: come Zeusi che – dopo aver imbrogliato gli uccelli con il suo virtuosismo grafico – è rimasto, suo malgrado, vittima della medesima falsificazione illusionistica da parte del collega Parrasio⁷⁰⁰, così in un'ottica generale e attualizzata ogni individuo, dopo aver contribuito a 'fabbricare' la grande mistificazione culturale insita – a danno della 'natura' – nel sistema neo-capitalistico (v. 12 «fabbrica il falso»)⁷⁰¹, tenta ora, vanamente, di opporsi alle sue apocalittiche conseguenze (v. 13 «contro la falsità si dannava ansioso»), ma – come già osservato in sede introduttiva – si trova, suo malgrado, nella totalizzante ed ingrata posizione di un «apocalittico-integrato» (v. 14 «e dalla stessa interamente è valso»), le cui

⁶⁹⁸ Cf. Plin. *Nat.* XXXV 65 *descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse lintheum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto lintheo ostendi picturam atque intellectu errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem.*

⁶⁹⁹ Cf. Aristot. *Poet.* 1461b 9-13: ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποιήσιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. πρὸς τε γὰρ τὴν ποιήσιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπιθανὸν καὶ δυνατόν· τοιούτους εἶναι οἷον Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν.

⁷⁰⁰ A commento della terzina finale si presta bene quanto scritto da Volponi ai vv. 137-140 di *Io fui una volta sulla terra*: «chi è dunque quel pittore / che mi ha ritratto senza più cuore / di guardare il vero, le sue nature / e fatture?», e nell'articolo, uscito sul "Corriere della sera" del 21.03.1977, *La Repubblica comincia da Roccacannuccia* (in *Scritti dal margine* 67): «un "politico" che rappresenta la realtà proprio attraverso la stessa operazione e finalità di un pittore che dispone e dipinge degli oggetti per una natura morta: gli spazi interni diventano impenetrabili e anche i rapporti tra gli oggetti si solidificano: resta soltanto il quadro, cioè una entità esterna, simulata quanto rigida».

⁷⁰¹ Cf. *Scritti dal margine* 180: «non avrei difficoltà a vivere in un mondo nuovo tutto artificiale, dove tutto fosse prodotto e condotto dalla scienza. Ma questa è un'illusione seminata di chi intanto brucia il mondo per il proprio profitto e fa intravedere che ci sia questa possibilità alla quale nessuno in realtà mette mano. La

«contese vanno» – per dirla già con i versi di Zanzotto su cui si tornerà nei paragrafi finali – «da falso a falso» (*Postilla, Sonetto infamia e mandala* v. 5)⁷⁰².

Si conclude dunque, con questa amara *gnome* riassuntiva, il percorso di rilevazione ed analisi delle riscritture mitologiche presenti nella quinta raccolta poetica volponiana. Riscritture che, come mostrato nei paragrafi precedenti, diventano parte integrante di una più ampia e straniante teoria apocalittica, capace di mettere in mostra la crisi del sistema culturale coevo, giungendo fino alle sue fondamenta profonde: dall'archeologia al mito, dalla storia letteraria all'ambiente naturale, dal linguaggio alla dimensione onirico-inconscia. Trasfigurando così il calviniano «sguardo dell'archeologo»⁷⁰³, nei poemetti di *Con testo a fronte* Volponi ritrae l'universo circostante come una convulsa distesa di reperti, animati da una continua e febbricitante mutazione, come un organismo cioè auto-intossicato (cf. *Il leone e la volpe* 18: «siamo infettati, contaminati, appestati. E corriamo») e iperbolicamente destinato ad auto-consumarsi. In questa surrealista ed italica 'terra desolata', che anticipa di fatto la mortuaria distesa «campale» caratteristica della successiva silloge⁷⁰⁴, trovano dunque il loro *habitat* 'naturale' – insieme a grandi *managers*, sudditi imperiali, branchi di insetti e altre specie zoologiche, stati d'animo liquefatti – anche i protagonisti della mitologia antica, raffigurati grottescamente come gli emblemi più rappresentativi dell'apocalisse culturale in atto: dall'Eracle dirigente, dominatore ed etilista cronico, al Mercurio di Mediobanca, ingaggiato come messaggero e agente di borsa, dal Prometeo aziendalista, lavorativamente disposto a

verità è che questo mondo viene bruciato, nascosto, buttato via, le sue foreste, i suoi fiumi e i suoi animali, per questa vita dell'uomo che ormai è una simulazione».

⁷⁰² Del presente componimento, che conclude la serie *Ipersonetto* di *Galateo in bosco*, vale la pena di citare per intero le due strofe centrali: vv. 5-11 «vanno da falso a falso tue contese, / ma in sì invariata ed infinita lista / che quanto in falso qui s'intigna e intrista / là col vero via guizza a nozze e intese. / Falso pur io, clone di tanto falso, / od aborto, e peggiore in ciò del padre, / accalco detti in fatto ovver misfatto».

⁷⁰³ Cf. Calvino, *Una pietra sopra* 263s.: «ce ne siamo accorti da un pezzo: il magazzino dei materiali accumulati dall'umanità – meccanismi, macchinari, merci, mercati, istituzioni, documenti, poemi, emblemi, fotogrammi, opera picta, arti e mestieri, enciclopedie, cosmologie, grammatiche, topoi e figure del discorso, rapporti parentali e tribali e aziendali, miti e riti, modelli operativi, – non si riesce più a tenerlo in ordine [...]. Vorremo far nostro lo sguardo dell'archeologo e del paleoetnografo, così sul passato come su questo spaccato stratigrafico che è il nostro presente, disseminato di produzioni umane frammentarie e mal classificabili: industrie metalliche, megaliti, veneri steatopigie, scheletri di ecatombi, feticci».

⁷⁰⁴ Cf. Volponi, *Nel silenzio campale, Figure per un romanzo*, vv. 36-40 «i resti parlano d'ineguaglianza, sprechi, imbrogli / e la bottiglia ricorda, sospira dai suoi fogli / rotondi di fluente memoria come essa, soggetto, una volta / per epoche millenarie nelle città, case e anche nei convogli / fosse presa e interpellata da tutti: parla, e insieme ascolta» e 50-53 «i resti in silenzio si contarono ormai nella deposta / coscienza della materiale fragranza, ormai spogli / di ogni sapienza e sapore, solo una briciola nascosta / della loro natura, dispersi tutti gli orgogli».

dare in pasto anche il proprio fegato, all’Achille omerico, qui vittima di un narcisismo circolare che lo rende un infatuato inseguitore di se stesso. Tuttavia, come accennato nei paragrafi introduttivi, ‘a fronte’ di questo quadro nefasto, apparentemente privo di possibilità redentive⁷⁰⁵, l’autore – in una postura che rievoca, nella loro versione conclusiva, le zanzottiane «ragioni di una fedeltà»⁷⁰⁶ – non rinuncia a misurarsi con una forma di scrittura onnivora e contraddittoria, cioè con un tipo di poesia o «galateo cimiteriale» (Zanzotto, *Ipersonetto* XIII, v. 11) che, se da una parte tenta di muoversi nella direzione ‘sacrificale’ della mimesi e della denuncia, dall’altra, simultaneamente, si batte con coscienza per registrare – e in qualche modo alimentare – gli ultimi, possibili fremiti di vita ancora percepibili⁷⁰⁷. Potrebbe essere questa dunque, nell’accezione cui fanno riferimento gli scritti di De Martino (2019) e di Eco (2001) citati in apertura, l’estrema ed utopica sfida a cui l’apocalisse sembra momentaneamente sottoporre – *sub specie lyrica* – i suoi ‘apocalittici-integrati’:

«ma ho anche un’altra speranza: che venga scritta ancora qualche bella poesia. Perché è vero che le poesie non cambiano il mondo, ma aiutano chi le legge, a stare più vigile, a pensare, a capire la

⁷⁰⁵ Affine al quadro volponiano è, per molti aspetti, anche la ricostruzione retrospettiva di Zanzotto, il quale in uno scritto tardo, *Sarà (stata) natura?* (2006, 151), riassume in termini di «stravolgimento dell’umano» i connotati della condizione presente: «e nemmeno ha tardato a farsi avvertire quello stravolgimento dell’umano di cui ho avuto modo parecchie volte di parlare, derivato da uno sviluppo scientifico non coordinato a un principio di natura né svolto secondo una necessaria lentezza “rituale” dei procedimenti, rispettosa delle effettive capacità di adeguamento cognitivo dell’animale uomo ai mutamenti esterni».

⁷⁰⁶ A fronte di una simile ed allarmata constatazione delle criticità ecologiche che affliggono la civiltà contemporanea, anche le ipotesi di Zanzotto (2016, 153) sulle possibilità della poesia si concludono – come nel testo volponiano in questione – con un accento non rinnegato di speranza: «ma, nel medesimo tempo, la poesia si trova ad essere investita di un ruolo paradossalmente fondamentale: quello di instaurare, magari ricreandole *ex novo*, le pur esilissime connessioni vitali tra un “passato remotissimo” e l’odierno “futuro anteriore” di un rimorso che, pur percependosi come tale, non è oggi nemmeno in grado di spiegarsene la ragione. Resta ferma, insomma, la convinzione che la poesia debba ostinarsi a costituire il “luogo” di un insediamento autenticamente “umano”, mantenendo vivo il ricordo di un “tempo” proiettato verso il “futuro semplice” – banale forse, ma necessario – della speranza».

⁷⁰⁷ Pur con le dovute specificità legate alla *parole* volponiana, la polarità di questa soluzione stilistica, ovvero mimesi linguistica dell’automatismo alienante e registrazione lirica del dato reale, possono essere lette come esempi concreti dell’opposizione teorica fra «verosimiglianza» e «realismo» acutamente proposta da Balicco nel suo saggio su teoria letteraria e capitalismo, *Nietzsche a Wall Street* (2018, 65s.): «se dunque la verosimiglianza è un effetto di potere che il capitalismo sussume, sia in modo formale che in modo reale, il realismo è la contestazione di questo comando. Nel campo dell’estetica, potrebbe essere letto come l’equivalente del lavoro vivo; che, nell’impostazione di Marx, resta l’unico oppositore, logico e quindi storico, al comando della moneta e della sua accumulazione senza fine. Questa significa che lo spazio del realismo è uno spazio intermettente, conflittuale, soggettivo, sempre possibile e sempre evanescente. Detto con altre parole, è la forma che assume, nella dimensione estetica, la ribellione della vita alla sua trasformazione in pura energia inintenzionale» e «questo significa che il realismo, mentre contesta ciò che deve e può essere considerato realtà, riabilita forme di vita “reali, ma non verosimili”. E per questo è prezioso. Perché è l’esperienza della libertà come apertura del possibile».

società in cui è immerso. Il nostro è un Paese sgangherato, ma non è morto. E anche nella cultura, nella letteratura; perché non siamo tutto e soltanto televisione, tutto e soltanto plastica. C'è ancora molto che freme, frigge, farnetica...» (*Il leone e la volpe* 132).

4.2 «I cavalieri, le lotte, le armi le / vicende»: l'ultimo Volponi in una figura

Nel quinquennio conclusivo della sua biografia (1990-1994)⁷⁰⁸, dopo le pubblicazioni di *Con testo a fronte* (1986) e delle *Mosche del capitale* (1989), Paolo Volponi concentra la sua ultima produzione letteraria a ridosso del biennio 1990-1991, in stretta prossimità con quello che sarebbe stato il suo secondo mandato elettorale, questa volta come deputato della neonata Rifondazione Comunista (eletto nel 1992 e costretto al ritiro dopo solo un anno per ragioni di salute), e all'indomani della tragica morte del figlio Roberto nell'incidente aereo di L'Avana del 3 settembre 1989⁷⁰⁹. A partire da questa data, che simbolicamente contrassegna l'inizio della fase finale del suo percorso biografico, la salute dello scrittore fu messa sempre più a dura prova da continui attacchi di *angina pectoris* (seguiti dall'applicazione chirurgica di tre *by-pass* e conseguente dialisi), e il suo impegno letterario e politico – complicato anche dallo *shock* improvviso della caduta del Muro e dallo scioglimento del suo partito di riferimento (P.C.I.)⁷¹⁰ – dovette riorganizzarsi alle luce di questa nuova e limitante condizione. Del resto, proprio in una delle sue ultime orazioni in Parlamento (20.12.1991), subito prima del ritiro forzato per le suddette restrizioni mediche, l'autore si era congedato con un passaggio fulmineo dedicato al tema della caduta del Muro, passaggio nel quale ancora una volta veniva utilizzata l'immagine incriminatoria del «sistema della bomba». Così, infatti, con quello che fin da *Corporale* era stato il vero e proprio *Leitmotiv* 'morantiano' della sua scrittura⁷¹¹, Volponi usciva dalla scena politica nazionale pronosticando, *apertis verbis*, una nuova stagione di crisi per la compagine occidentale: la fine del lungo, e complice,

⁷⁰⁸ Il distico d'ispirazione cavalleresca citato nel titolo è preso da un appunto autografo per *Le mosche del capitale*. L'appunto si trova su un foglio intestato «Senato della repubblica» compreso nella cartella urbinata identificata con la lettera N da Zinato (2003, 799), nel suo catalogo dei manoscritti inediti dell'ultimo Volponi.

⁷⁰⁹ Sulla cronologia e la temperie storico-politica degli ultimi anni di vita di Volponi, si legga nel dettaglio quanto scritto da Zinato (2002a, LXXVI-LXXIX e 2011, pos. 68-389) e le notazioni di Pedullà (2008, 35s.). Un bilancio autobiografico e retrospettivo fino alla fine degli anni Ottanta è presente in Volponi-Fontanella (2012).

⁷¹⁰ Così Zinato 2011, pos. 153: «si iscrive per la prima volta al Pci nel febbraio 1991 per partecipare all'ultimo congresso del partito a Rimini, ed è tra i primi ad aderire al Movimento di Rifondazione comunista».

⁷¹¹ Sul rapporto Volponi-Morante, a proposito della comune e coeva fascinazione per la figura mitologica di Edipo e per quella della metafora atomica, si è già riflettuto a più riprese nei capitoli precedenti. A quanto già scritto si può infine accostare la reazione privata della Morante, una volta ricevuto e letto *Corporale*, ovviamente anche quest'ultima nel segno della bomba: «qualunque siano le risposte, rimane però sempre certo che il Caos è il contrario della Bomba, la quale ovviamente fa ordine e pulisce tutto di tutto (anche dei buchi)» (da una lettera autografa della Morante a Volponi, datata 03.03.1974 e trascritta da Zinato 2003/2004, 31).

equilibrio oppositivo della Guerra fredda avrebbe comportato un trauma geo-politico di ingente portata anche per il sistema capitalistico a guida statunitense⁷¹².

Da un punto di vista editoriale, dopo l'uscita delle *Mosche* che, come a suo tempo *Corporale*, aveva rappresentato nella forma contraddittoria dell'anti-romanzo una soluzione di sintesi fra le tipologie di scrittura precedenti, tra il 1990 e il 1991 Volponi diede alle stampe le più significative tra le sue ultime prove letterarie: la raccolta poetica *Nel silenzio campale* (1990), il romanzo scritto negli anni Cinquanta-Sessanta e a lungo ritenuto inidoneo alla pubblicazione, *La strada per Roma* (1991), e due meno note traduzioni da Bacchilide (epp. 3 e 4), una delle quali pubblicata nell'antologia collettiva *Lirici greci tradotti da poeti contemporanei* (1991), l'altra allora inedita. Se i modi e temi caratteristici dell'ultimo romanzo, che tratta del percorso di formazione e integrazione sociale di un gruppo di tardo-adolescenti urbinati (coetanei dell'autore), esulano dall'area focale di interesse della presente ricerca⁷¹³, molto più pregnanti – per quanto tra loro eterogenee – appaiono invece le restanti due tipologie poetiche, ovvero i poemetti ad argomento ellenico inclusi nel *Silenzio campale* e le due traduzioni metriche da Bacchilide. Sarà pertanto a partire dallo studio comparato e dalla rilevazione dei legami che intercorrono fra una delle più importanti poesie del *Silenzio campale* (ovvero *Il cavallo di Atene*) e il dittico di traduzioni bacchilidee che verrà ricostruita l'ultima tappa in cui si estrinseca – secondo una dimensione allegorica di grande rilevanza politico-civile – il rapporto fra Volponi e la greicità antica.

Ebbene, nell'ultima raccolta volponiana, pubblicata anche simbolicamente 'dopo' il binomio *destruens* di *Con testo a fronte* e delle *Mosche del capitale*⁷¹⁴, la presenza di

⁷¹² Cf. Volponi, *Parlamenti* pos. 2977: «c'è nel mondo chi teorizza in realtà che con la caduta dell'Est c'è stata anche una contemporanea – se non proprio esattamente nello stesso istante – caduta del mondo dell'Ovest. Questo forse è vero ed è teorizzato da grandi studiosi americani. È finito un tipo di economia anche per il capitale; l'economia della bomba è finita. L'industria americana oggi è in una grave situazione di crisi perché deve riconvertirsi, perché ha perso le commesse e i profitti che aveva continuando a costruire gli armamenti e il sistema della bomba. Oggi invece deve fare i conti anche con la crisi che si trova di fronte, perché non è stata capace di arrivare a creare un nuovo sistema, a immaginarsi un'economia diversa». Alle interconnessioni economiche fra i due blocchi è dedicato il secondo capitolo della monografia storica di Maier (1999, 109-184), dedicata alla crisi del comunismo e alla fine della Germania Est.

⁷¹³ Tornano, tuttavia, anche nella *Strada per Roma* (Volponi 2003, 421 e 488) le ormai consuete reminiscenze omeriche della gioventù dell'autore: «anche questo non ha capito niente. Si vede da come guarda; non c'è ombra, brilla come e si misura come un greco dell'armata di Achille» e «e petto si era davvero disarticolato ed egli pensò a un guerriero dell'Odissea».

⁷¹⁴ Cf. Volponi in Volponi-Bettini 1995c, 103: «ora, *Nel silenzio campale*, che viene per ultimo, crea una nuova apertura e riprende ciò che era stato interamente sommerso dal romanzo, fino a ritrovarlo anche nei

riferimenti testuali o figurali alla cultura greca è sostanzialmente relegata – se si eccettua il ritorno metaforico di Prometeo in *Intinto* (dopo *Insonnia inverno 1971* vv. 314-321 e *Detto dei passeri* vv. 166-172)⁷¹⁵ – ad un singolo binomio di testi, quali *Il cavallo di Atene* e *Per un bronzo museale*, entrambi emblematicamente autobiografici e di argomento antiquario-museale. Prevalgono, infatti, in questa ultima e più meditativa antologia poetica, i temi del bilancio esistenziale e storico-politico («funzione “denotativa”»), accanto a quelli biologico-anagrafici della vecchiaia, della malattia, e della morte («funzione “emotiva”»)⁷¹⁶, sapientemente emblematicizzati – a partire dal titolo stesso della raccolta⁷¹⁷ – in una ricorsiva predilezione tematica per l’immaginario archeologico dei resti e delle rovine («un invito a sentire il tempo»), in opposizione – come puntualizzerà magistralmente Augé (2004, 97 e 135) – con quello consumistico-antistorico delle macerie («tempo storico della distruzione»)⁷¹⁸. Argomenti che, dentro alla (e oltre la) loro dimensione allegorica, mettono miratamente in primo piano, come si vedrà bene nei componimenti analizzati in séguito, le questioni irrisolte e ormai non più

siti precedenti che il romanzo ha lambito senza inglobare: immagini, ricordi di ansie esistenziali, brani lirici di nostalgia appenninica già minacciata, qualche patema notturno...».

⁷¹⁵ Cf. *Intinto* vv. 52-56: «sentirsi su una roccia di circuiti / nel lato opposto a quello in cui Prometeo / tende le catene contro i miti: / non lacrimoso, / scrosciante di moniti e rimpianti».

⁷¹⁶ Sul modo in cui interagiscono le due funzioni all’interno del *continuum* testuale della raccolta, scrive Bettini (1995, 110): «e tuttavia ben più importante è la dinamica di interazione che si realizza tra l’uno e l’altro registro nel cuore di uno stesso componimento. Senza isolarsi in nuclei separati e a se stanti, la funzione “emotiva” e quella “denotativa” si fondono in una sola entità e, risultando di fatto indistinguibili, danno l’*incipit* a un movimento biunivoco che può esplicarsi alternatamente, e in tutta naturalezza, dall’esterno verso l’interno e dall’interno verso l’esterno».

⁷¹⁷ Il sintagma «nel silenzio campale» pone la silloge come una ripresa virtuale di almeno due scritti volponiani che si concludevano con le irrimediabili – ma pur sempre chimicamente riconvertibili – rovine di una battaglia fantascientifica: l’arringa bellica pronunciata da Roboamo nel *Pianeta irritabile* (Volponi 2002b, 428: «questo non è un naufragio, è una guerra. E la guerra la vince chi sa andare avanti dopo»), e soprattutto la lunga descrizione dello sfacelo del ‘campo’ contenuta nell’allora inedito romanzo *La zattera di sale* (1982): «il cavaliere, alla fine della battaglia che era stata vittoriosa, si ritrovò alla testa del suo esercito superstite ridotto a un quinto degli effettivi del giorno prima. Erano ancora proprio sopra il campo di battaglia che non erano andati avanti di un passo da nessuna parte. Il campo si abbassava sotto di loro franando dappertutto. Niente di quel mondo sopportava più nemmeno il peso e i movimenti dei suoi reali possessori. Ogni elemento reclinava dentro di sé impastando tra le cadute di terra e le paludi le vene del proprio calore caldo» (Volponi 2003/2004, 75).

⁷¹⁸ Sulla dialettica concettuale che l’antropologo francese (Augé 2004, 43 e 135) istituisce tra il termine ‘rovina’ e quello di ‘maceria’, si leggano per esteso i seguenti passi: «siamo posti oggi dinanzi alla necessità opposta: quella di reimparare a sentire il tempo per riprendere coscienza della storia. Mentre tutto concorre a farci credere che la storia sia finita e che il mondo sia uno spettacolo nel quale quella fine viene rappresentata, abbiamo bisogno di ritrovare il tempo per credere alla storia. Questa potrebbe essere oggi la vocazione pedagogica delle rovine» e «la spettacolarizzazione del mondo è, di per sé, la propria fine; in questo senso, essa vuole esprimere la fine della storia, la sua morte. Le rovine, invece, danno ancora segno di vita. Le macerie accumulate dalla storia recente e le rovine nate dal passato non si assomigliano. Vi è un grande scarto fra il tempo storico della distruzione, che rivela la follia della storia (le vie di Kabul o di Beirut), e il tempo puro, il “tempo in rovina”, le rovine del tempo che ha perduto la storia o che la storia ha perduto».

procrastinabili – ad un livello tanto individuale, quanto collettivo – dell’eredità storica e del rapporto delle generazioni emergenti (da quella dei cosiddetti *boomers* fino a quella che poi sarebbe stata definita con il nome di *millenials*) con il proprio passato⁷¹⁹.

Anche in quest’ultimo caso, dopo le precedenti convergenze legate all’Olivetti e al tema della letteratura industriale (*Astuti come colombe*), alla visione ‘leopardiana’ dell’unità nazionale (*La leggenda di Recanati*), e alla teoria critica del ‘surrealismo di massa’ (*Introduzione*), la presente riflessione di Volponi si accosta – per ragioni storico-politiche – a quella ‘estrema’ e raziocinante che Franco Fortini mette in campo nei suoi scritti conclusivi⁷²⁰. Infatti, è a partire dalle medesime premesse generazionali, presenti tanto nell’introduzione della *Extrema ratio* (1990)⁷²¹, quanto nella linea ‘senile’ (cf. *L’inverno* v. 29 «beata estrema età») di *Composita solvantur* (1994)⁷²², che l’anziano narratore del *Silenzio campale* mostra – proprio mentre guarda al passato – di essere in

⁷¹⁹ L’ambiguo immaginario ‘fossile’ delle rovine e delle macerie emerge semanticamente in *L’attesa* vv. 111s. «dentro la tenue fossa dei docili / crolli dai fiori, alberi aste dai cortili», *Figure per un romanzo* vv. 36-40 «i resti parlano d’ineguaglianza, sprechi, imbrogli / e la bottiglia ricorda, sospira dai suoi fogli / rotondi di fluente memoria come essa, soggetto, una volta / per epoche millenarie nelle città, case e anche nei convogli / fosse presa e interpellata da tutti: parla, e insieme ascolta» e 50-53 «i resti in silenzio si contarono ormai nella deposta / coscienza della materiale fragranza, ormai spogli / di ogni sapienza e sapore, solo una briciola nascosta / della loro natura, dispersi tutti gli orgogli», *Intinto* vv. 34-39 «nei campi a sinistra lampeggiano / a scheggia gli ossi e le squame / di piccoli animali, uccelli, rettili, / tanto da suggerire uno strepito / di grida e di tonfi, un cupo gemito / di morsi, sbranamenti, sorsi», *I cardini* vv. 1-6 «il luogo esiste tra le schegge e i denti / di ruderi medievali, rocce taglienti / dorsi vegetali, / ripidi dissolventi / d’argille e di detriti, di radenti / varchi di perduti venti», e – come si vedrà nelle pagine a seguire – le intere poesie *Il cavallo di Atene* e *Per un bronzo museale*.

⁷²⁰ Enunciata, per esempio, nella strofa iniziale di *Una misura*: vv. 1-7 «ogni emozione ormai posso solo osservarla, / reggerla per descriverla correttamente / con una frase aderente e che stamparla / sia facile e immediato, non nella mente, / ma sul banco pronto davanti, a depositarla / nel filo dell’esile saliva della mia incoscienza / consunzione...».

⁷²¹ Cf. Fortini 1990, 7: «in *extrema* c’è *ex* e *extra*, come la traccia di una azione violenta, *extrema tempora, ad extrema venire*; e le parole *extreme* di Clorinda. *Extreme* è uno dei fastosi aggettivi di Racine, quasi sempre all’estremità dell’alessandrino, detto di sentimenti impetuosi, *ardeur, malheur, fureur, honte, surprise*. E l’estremismo anche. Ma se *Ratio* è proporzione, misura, *extrema ratio* è un ossimoro, una contraddizione. È come l’“ultima analisi”, residuo verbale dei procedimenti alchimistici, che non sono mai ultimi. Nel titolo che vorrei per queste note dovrebbe suonare “deliberazione conclusiva” prevalendo questa sulle accezioni giuridiche o contabili o sillogistiche di cui i dizionari discorrono».

⁷²² In *Composita solvantur* il tema della senilità, connesso a quello del rapporto con la ‘successione’ e con la posterità, emerge, ad es., in *Le piccole piante* vv. 2-4 «“tu, lo sappiamo, nulla puoi fare per noi. / Ma se vorrai entreremo nella tua stanza, / rami e radici fra le carte avranno scampo”», *Sono nella stanza...* vv. 13-16 «voi nei sistemi strani che le disperazioni / levano dentro il folto arduo del mondo / e ora nella stanza calma / dell’antenato che sono o divengo», *Dove ora siete...* vv. 13-16 «vengono, siedono nella poltrona sdrucita, / chiedono il portacenero, vogliono sapere. / Alla porta li accompagno con un benevolo sorriso. / E “tornate” dico a quelli che non torneranno», *Nel cortile...* vv. 14s. «sporgono la testa alle finestre i vecchi e chiamano / i ragazzi a vedere l’insolita festa», *Compiendo settantacinque anni* v. 5 «sei quel che allora un giovane non vide», *L’inverno* vv. 19-21 «spenta la vita, già non sarò spento. / Lampeggerà di me lo zelo santo / ardente per la santa arca divina», *È il temporale...* vv. 10-12 «tutto questo una volta per sempre ci dice addio. / Perché irritarsi? I superstiti trafficano, / a uno a uno cercando riparo», *Se volessi un’altra*

realtà rivolto verso una rappresentazione ossimoricamente ‘anteriore’, e nefasta, del futuro. Un futuro cioè che – precluso per ragioni anagrafiche alla sua generazione – potrà essere vissuto soltanto dagli ‘altri’, i successori. È questa, fra l’altro, una peculiare posizione di ‘attesa’ negativa – rappresentata già dall’omonimo brano di apertura (*L’attesa*) o anche e maggiormente da *Per questi versi* o dalle *Cose di Mao* – vicina per il comune *status* di ‘esaurimento perdurante’ a quella del coevo personaggio-concettuale ritratto da Deleuze in *L’esausto* (1992)⁷²³, una figura che ormai – secondo l’interpretazione datane da Agamben (2016, 90) – vive sulla soglia di «una possibilità che non precede l’atto, per esaurirsi in esso, ma lo scavalca e perdura al di là di esso». A monte di tale «possibilità che scavalca e perdura» oltre l’atto, c’è nel caso di Volponi la scelta del suo io narrante di descrivere, nelle sue più intime sfaccettature, questa «condizione serale» (*La dimora* v. 34), l’aver preso coscienza cioè, e messo a tema l’esaurirsi di tutte le combinazioni esistenziali per lui possibili, eccetto una sola (cf. *Allegoria*, *Lascivos male temperas ocellos*, *Madrigale*, e *Una misura*)⁷²⁴. È solo grazie a questa consapevolezza, infatti, e alla spinta ‘centrifuga’ necessitata dall’esaurimento, che la condizione del narratore può – come atto di liberazione dall’orizzonte egoistico del sé – aprirsi alla ricerca dell’unica contropartita di sopravvivenza ancora data: quella dell’autotrascendimento altruistico (cf. *Per questi versi* 1-7, 18-20, 35-39)⁷²⁵. Ossia quella

volta... vv. 7s. «ecco scrivo, cari piccoli. Non ho tendine né osso / che non dica in nota acuta: più non posso», e l’intera E questo è il sonno....

⁷²³ L’elemento dell’attesa fattuale del ‘niente’ che caratterizza lessicalmente *L’attesa* (vv. 77 «niente transitò per tutta la notte» e 93s. «niente che irrompa e transiti per rotte, / modi nuovi e diversi») è profondamente affine a quanto teorizzato da Deleuze in *L’esausto* 17: «tutt’altra cosa è l’esaurimento: le variabili di una situazione si combinano a condizione di rinunciare a ogni tipo di preferenza, a qualsiasi organizzazione di obiettivi, a ogni forma di significato. Non è più per uscire o per restare, e non ci si serve più dei giorni e delle notti. Non si attua più benché si compia. Scarpe, resto – pantofole, esco. Eppure non cadiamo nell’indifferenziato o nella famosa unità dei contrari, e non siamo nemmeno passivi: anzi ci diamo da fare, ma per nulla. Eravamo stanchi di qualcosa, siamo esausti di niente».

⁷²⁴ Per una disamina esaustiva delle varie connotazioni della raccolta, si vedano Bettini 1990, 7-16 e 1995, 107-116; Carlino 1995, 125-129; Mastropasqua 1995b, 130-134; Papini 1997, 153-177; Zinato 2001a XXV-XXVIII e 2001b, 80-82; Fabrizi 2004/2005, 355-366; Cappellini 2008, 61-72; Ricciardi 2008, 111-118; Knapp 2010, 437-487.

⁷²⁵ Cf. *Per questi versi* vv. 1-7 «ciò che di me sopravvive / alla mia paura / appartiene interamente / agli altri. / Non debbo nemmeno più giudicarlo e pesarlo: / solo farlo riconoscere e farlo prendere / dagli altri», 18-20 «se qualcosa di me ancora vale / debbono tale cosa prenderla gli altri, / impiegarla e trarne profitto presente e reale», 35-39 «e posso anche ritenere e ormai fondatamente / osservare che gli altri di me, allorché tuttavia / cercando di adoperare, in teoria o praticamente, / qualcosa, scelgono sempre una proprio non mia / qualità, virtù, capacità».

peculiare dimensione ‘postuma’ che nell’analisi della sua ultima fase poetica Papini (1997, 168) ha giustamente definito come un integrale «essere-per-gli-altri»⁷²⁶.

Da un punto di vista formale, invece, *Nel silenzio campale* si configura come una silloge connotata da due sostanziali indirizzi di scrittura, un *corpus* poetico di diciassette componimenti all’interno del quale, accanto all’esito conclusivo delle sperimentazioni stilistiche tipiche di *Con testo a fronte* (cf. e.g. *La meccanica*, *Intinto*, *Tormenta*, e *I cardini*), si fa spazio una diversa – e per certi aspetti nuova – forma poetico-narrativa (cf. e.g. *Figure per un romanzo*, *Una misura*, *Il cavallo di Atene*), contraddistinta da una misura versificata che si approssima, tanto sul piano prosodico, quanto su quello sintattico, ai modi distensivi della prosa (cf. Mengaldo 2004/2005 e Zinato 2012)⁷²⁷. Dentro questa peculiare tipologia di narrazione in versi, memore in parte sia della lezione anti-lirica di «Officina», sia delle poetiche ‘impure’ dell’ultimo Pasolini (cf. Donnarumma 2019), resta tuttavia eccezionalmente fissa la costante formale della rima (baciata o alternata o una variata combinazione di entrambe). Come adombrato anche dallo stesso Volponi⁷²⁸, l’abbinamento tra attitudine narrativa e iterazione del sistema rimico rappresenta, infatti, un compromesso ambivalente tra il tentativo di veicolare l’effetto condivisivo di una cantilena corale, che si possa «recitare in tanti», e quello – già caratteristico di *Con testo a fronte* – di sigillare una costruzione monologica alienante, la quale manifesti anche *in re* «la sua prigionia, la sua coazione a ripetere, il suo abbandono a cadenze interiori» (Mengaldo 2004/2005, 382). Di questa seconda tipologia di testo (poemetto in rima con vocazione prosastico-narrativa) fanno parte – seppure secondo accezioni differenti – i tre principali componimenti che sono stati selezionati, in virtù della comune appartenenza all’immaginario ellenico della corsa equestre (cf. *Il cavallo di Atene* e le traduzioni da Bacch. 3 e 4), per l’analisi comparata proposta nel presente capitolo.

⁷²⁶ Chiarisce bene questa caratteristica del personaggio ‘esausto’, Ginevra Bompiani (2016, 11) nella sua introduzione all’opuscolo di Deleuze, quando scrive: «figura dell’esausto, di colui che esaurisce ogni possibilità *creando*: figura in cui l’estremo nulla si rovescia in un processo creativo».

⁷²⁷ Il contributo *online* di Zinato (2012) raccoglie le più importanti notazioni precedenti a proposito del tema del rapporto prosa-poesia nello stile di Volponi, tra le quali spiccano quelle di Raboni e di Fortini. Sulla tematica generale dello stile poetico che si approssima a quello caratteristico della prosa, si veda la monografia di Berardinelli (1994).

⁷²⁸ Cf. Volponi in Muzzioli-Volponi 1995: «magari riuscissi a fare una poesia epica con vari soggetti, con tante voci, tirando giù tanti cieli. Questo è lo sforzo mio di adesso. Se non epica, almeno orante, cantilenante, che si può recitare in tanti. E non solo per la condanna o la denuncia di qualcosa, ma più ancora per una proposta comune, un procedere insieme lavorando, dichiarando, disegnando».

Dopo anticipazioni di diversa consistenza, che vanno ad es. dai tratti distintivi del protagonista del romanzo incompiuto *La Zattera di sale*⁷²⁹ fino alle significative considerazioni pronunciate dall'operaio Tecraso nella seconda parte delle *Mosche*⁷³⁰, la figura allegorica del cavaliere si pone infine come un vero e proprio emblema conclusivo del pensiero espresso da Volponi nella sua ultima produzione in versi. Un pensiero che, anticipando le conclusioni del presente studio, pur caratterizzato da una visione critico-negativa del divenire storico e delle sue diagnosticabili conseguenze, tenderà tuttavia a celare – nella cifra più recondita della sua trascrizione allegorica – una forma, ancora propositiva, di apertura. Ebbene, il primo riapparire poetico della figura del cavaliere è quello che si riscontra – anche qui dopo un paio di significative anticipazioni interne (*L'attesa* vv. 104 e 130-133)⁷³¹ — nel poemetto del *Silenzio campale* intitolato *Il Cavallo di Atene* e datato 1986, l'anno dell'uscita di *Con testo a fronte*. Si tratta, in questo caso, di una lunga cogitazione immaginativa, che prende ispirazione da una reale visita dell'io narrante – che qui coincide senza sostanziali scarti con l'autore in persona – presso il Museo Archeologico Nazionale di Atene (v. 47) e dall'impressione suscitata dalla contemplazione della famosa scultura ellenistica, in bronzo, del «cavallo con fantino» (v. 123).

Come sussidio esegetico al tema centrale della statua equestre, Volponi inserisce a mo' di cornice incipitaria una riflessione autobiografica e retrospettiva, fondamentale – sul piano storico-letterario – per collocare il componimento e le sue implicazioni allegoriche nella prospettiva critica più appropriata. Le prime due strofe del *Cavallo*,

⁷²⁹ Ovvero il cosiddetto «cavaliere», l'enigmatico e sfuggente condottiero, caratterizzato da una forte predilezione per la figura di Pericle: «Pericle aveva voluto diventare stratega per poter indossare un elmo a quel modo altissimo e capiente [...]. Pericle studiava l'arte militare nei piani e nelle tattiche della sottrazione e copertura del suo cranio alto come il promontorio di Circe e anche nelle tattiche dei cavalieri che capitavano ignari di fronte a un monte del genere. Imparò da essi a dominare la sorpresa e a non fuggire in disordine; imparò a fermarsi in assetto frontale e di allarme, a guardare osservare avvicinarsi cautamente e in silenzio a studiare la sconosciuta forma e la sua materia, qualità strutture. A tracciare metri quote mappe, a sistemare un'ipotesi e un senso, a individuarne le relazioni le incidenze le tangenti, a calcolarne le mancanze i vuoti un varco, ad avanzare verso di esso, a raggiungerlo e a cominciare a scalarlo per prenderlo occuparlo comandarlo» (*La zattera di sale*, in Volponi 2003/2004, 111).

⁷³⁰ Cf. *Le mosche del capitale* 331-333: «il mio cavaliere non diventerà mai un generale se resterà dentro di me» e «cavaliere, tu sei bravo e coraggioso, ma non sai più cosa fare, ormai che hai smarrito la tua missione». Ma già nelle poesie deliranti di Albino Saluggia (*Memoriale* 2002a, 216s.) e nei disegni di Anteo Crocioni (*La macchina mondiale* 2002a, 307) aveva fatto la sua comparsa l'emblema ricorsivo del cavallo.

⁷³¹ Merita di essere citata per intero la conclusione del primo componimento del *Silenzio campale*, *L'attesa* vv. 130-133, nel quale l'io narrante anticipa già la propria discesa da cavallo e il proprio ripiegamento ormai totalmente introverso e meditativo: «allora meglio un cavallo fermo sui clivi / prossimi: lasciarlo

infatti, vengono impostate come una parafrasi in versi del celebre motto pasoliniano «è per l'Istinto di Conservazione / che sono comunista!». Il distico di *Una disperata vitalità* IV, infatti, viene prima riadattato come *incipit* (v. 1 «sono comunista per spirito di conservazione»), poi assunto in prima persona dall'io narrante – in qualità di riferimento storico ad una stagione culturalmente 'altra' e di per sé irrecuperabile (quella dell'opposizione ideologica alla cultura consumistica del *boom*)⁷³² – per demarcare, al tempo stesso, sia la direzione spaesata di allontanamento entro cui procederà il corso della narrazione, sia la vocazione paradossalmente civile del testo e della allegoria inscritta in esso (vv. 17s. «la sua intenzione / di opporsi, di avvertire» e 20s. «la sua destinazione / civile e letteraria sopra l'espressione di sé»). Della lezione testimoniale del Pasolini degli anni Sessanta (vv. 16s. «Pasolini si sentiva ferito; colpa e delusione / opprimevano il suo cuore») – il cui più esplicito referto autobiografico si può cogliere dalle pagine della *Divina mimesis* (1975) – il narratore «anziano quanto convinto» (v. 22) tenta di rievocare nel suo *incipit* almeno quelle istanze di 'conservazione' e di fedeltà estrema al proprio ideale 'eretico', che – nel cuore del conformismo variopinto degli anni Ottanta italiani (v. 23 «dopo più di vent'anni» e 26s. «appena distinto / dalla generalità del grigio»)⁷³³ – dovevano rappresentare un paradigma intellettuale divenuto di fatto inimitabile, una forma cioè di antagonismo «dissidente» (cf. Galli 2010) la cui vitalità era proporzionalmente collegata alla fermezza del suo rifiuto di ogni compromesso o mediazione con la controparte. Ebbene, proprio a causa di questa eterogeneità non più assimilabile, un tentativo di recupero, o di ritorno impossibile, all'ideale eterodosso del comunismo di Pasolini doveva valere qui, *mutatis mutandis*, principalmente come una modalità di sopravvivenza identitaria per l'io narrante (v. 24 «per lo stesso spirito di conservazione»), come la sua adesione, privata ma ancora autentica e generativa, ad un'idea che – nonostante il processo di corrosione storica del socialismo reale e il suo

indisturbato. Ed evasivi / riflettere gli inganni, gli errori, gli ossessivi / risvolti e contenuti, i sali, gli aromi aggiuntivi».

⁷³² Cf. *Il cavallo di Atene* vv. 2-10 «ripeto spesso a me stesso questo verso di Pasolini / in una poesia dei primi anni sessanta, stagione / di dubbi e di ricerca, ansia di comprensione, / viva e prorompente ideologia, passione / gonfia e insorgente, consolante lingua, sensi e ragione / a pezzi, opposti o nella finzione / di un'altra forma e materia, nella produzione / di nuovi beni: inutili, astrusi, senza prescrizione / alcuna». Il testo di *Una disperata vitalità* proviene dalla raccolta pasoliniana *Poesia in forma di rosa* (1964).

⁷³³ Cf. Zinato 2011, pos. 94: «gli anni Ottanta, in tal modo, sono stati descritti come il periodo in cui mutò brutalmente il paradigma culturale: in cui, cioè, l'edonismo e l'individualismo sostituirono l'impegno pubblico e la solidarietà. Su scala mondiale, tuttavia, sono anche gli anni in cui le politiche economiche dei governi del presidente statunitense Reagan e del primo ministro inglese Thatcher relegano in soffitta le

ormai totale assorbimento politico entro i sistemi democratico-liberali⁷³⁴ – continuava a mantenere, almeno individualmente, la propria funzione di principio-guida⁷³⁵.

Così, nella condizione terminale di «vecchio malandato brontolone» (v. 33), di «utopista e cialtrone» opposto «ad ogni pratica corrente» (vv. 34-36), il narratore – sulla soglia di una metamorfosi che lo avrebbe visto perdere la propria identità in favore di quella frenetica del cavallo – necessitava di ribadire fermamente la propria non scomponibile appartenenza all'ideale comunista⁷³⁶. Un'ideale 'altro' che, se letto nella dialettica storico-archeologica caratteristica della teoria di Augé (*Rovine e macerie*), assumeva anche, in ultima istanza, la funzione di riabilitare – proprio nel suo potenziale 'inattuabile' di rovina («una forza del passato» delle pasoliniane *Poesie mondane*) – una forma di pensiero in realtà ancora profondamente rivelatorio delle contraddizioni socio-economiche implicite all'interno dello *status* coevo⁷³⁷. Entro questo orizzonte di 'restauro

teorie di Keynes e varano il neoliberalismo. In Italia, alla critica del capitalismo subentra, in ogni settore della società, una diffusa, euforica accettazione delle sue regole».

⁷³⁴ Il cambiamento di paradigma nel contesto culturale 'a fronte' della presente scrittura volponiana si può cogliere da due passaggi-chiave del *Cavallo di Atene*: il primo che immortalava la posizione storica del narratore nel suo diverso «spirito di conservazione» e al contempo «senza più orazione / né rimorso per la religione / del mio tempo» (vv. 27-31), il secondo invece che assembla ironicamente e senza fiducia le varie forme progressiste della corrente pratica politica: vv. 38-44 «graduale, pratica, anche se nell'impostazione / di una prevedibile, praticabile trasformazione / dell'ambiente, delle strutture sociali e statali, / e di una discendente politica e umana condizione / di libertà, giustizia, cultura, partecipazione / democratica-popolare dagli Usa al Giappone / dall'Urss al Cile, da Roma a Montappone».

⁷³⁵ Così Volponi illustrava il proprio peculiare 'credo' comunista a Leonetti nel *Leone e la volpe* 59s.: «essere comunista significa credere ancora nella giustizia, nella libertà, nella necessità di una profonda trasformazione della vita organizzata, politica, sociale e culturale degli uomini. Significa ritenere che il capitalismo non sia l'ultima sorte toccata all'umanità: anzi rivendicare la necessità di criticare ancora il capitalismo. Essere comunista vuol dire inoltre far sì che la scienza e la cultura non diventino dominio di nessuno, ma appartengano agli uomini e ai loro gruppi, alle loro scuole, alla loro voglia di progettare e di fare ancora. Avere dunque fiducia nella vita, speranza nel mondo; credere che gli uomini abbiano il dovere di stare sulla terra con la testa alta, gli occhi aperti, cercando una strada sempre migliore, cercando l'intesa tra di loro».

⁷³⁶ Sulla dimensione caratteristica del comunismo di Volponi vale la sintesi di Muzzioli (1995b, 139): «certamente un comunismo eterodosso ed aperto, inteso principalmente come tendenza verso un vivere davvero "civile", ma nondimeno un comunismo, sostenuto in faccia alle abiure e alle facili liquidazioni. Senza mitologie e finalismi rassicuranti; come pure esente da rimpianti commemorativi e lontano dai mausolei della rivoluzione; sempre fuori dai "codici": Volponi teneva, nel dirsi comunista, a salvare l'istanza di ragione e di giustizia, la speranza in una "accademia della felicità" [...]. Magari riportando il "sogno di una cosa" alle radici dell'utopia che egli vedeva iscritte nella stessa configurazione della sua Urbino».

⁷³⁷ La posizione conservativa qui delineata emerge in maniera ancora più esplicita nella dichiarazione rilasciata da Volponi al "Venerdì di Repubblica" del 6.09.1991, all'interno dell'*Inchiesta su «la morte del comunismo»*: «il comunismo è gran parte del pensiero umano, sarebbe assurdo privarsi di questa speranza. Non vedo per quale ragione ci si debba mutilare di una parte della nostra intelligenza. Ci sono state prove negative. E questo nessuno lo discute. Ma è come se volessimo giudicare il Cristianesimo, studiando le efferatezze compiute da certi papi o dai crociati [...]. Nel mio cuore resto comunista, qualsiasi cosa avvenga. Non sono un uomo di apparato, non ho un'etichetta di partito, né piango perché cascano le statue. Sono crollate certe forme politico-sociali realizzate nel nome del comunismo ma che non avevano nulla a

inattuale' del pensiero comunista («una possibilità storica, che deve continuare»), infine, la riflessione di Volponi si accostava ancora, a livello tanto poetico (cf. *Per quanto cerchi di dividere* vv. 3s. «la fede opaca di che vivo / è solo mia. La tento ancora»), quanto cronologico, alla decisione di Fortini (1990, 99: «fuor dei nemici e degli avversari, nessuno definisce più il Comunismo») di scrivere – su scomoda richiesta della redazione dell'«Unità» – una nuova ed aggiornata definizione del lessema 'comunismo'. Quest'ultima infatti, caratterizzata dalla «consueta intransigenza radicale» (Balicco 2006, 61) del saggismo fortiniano, poneva la propria enfasi, e non per caso, proprio sull'idea sempre vitale e provocatoria di «un comunismo in cammino», di un «combattimento per il comunismo» che paradossalmente rappresentava «già il comunismo», nella sua originaria dimensione storico-progettuale (Fortini 1990, 99). Come nel caso della prospettiva 'archeologica' di Volponi, ovvero entro quella dialettica qualitativa che oppone rovine a macerie, così anche nell'opzione di Fortini il lemma 'comunismo' era stato già similmente iscritto nel quadro selettivo dell'*Extrema ratio*, ossia della raccolta finale delle sue notazioni polemiche «per un buon uso delle rovine».

Conclusa la digressione sul tema pasoliniano, l'io narrante passa *ex abrupto* a descrivere l'improvvisa manifestazione sensoriale del cavallo di Atene: prima sinesteticamente come un'esperienza gustativa (vv. 45-47 «affiora sotto la mia lingua / la materia ancora informe, fredda / della statua equestre»), poi in maniera progressiva, come una grande raffigurazione mentale (vv. 53s. «non è subito chiara l'immagine, completa e stupefacente / della formazione cavallo e cavaliere»). A questo punto seguono, una dopo l'altra, numerose osservazioni descrittive della scultura, la quale fin dalla postura iniziale esprime il proprio sfrenato desiderio di movimento (vv. 49-51 «un grande cavallo in corsa, criniera al vento, / le quattro zampe lanciate in alto / per saltare oltre l'evento»), oltre il blocco impostogli dalla sua conformazione plastica e dai supporti espositivi cui è fissato (vv. 57s. «capo impennato oltre le vere / possibili circostanti basi»). L'interiorizzazione mentale dell'immagine porta poi il narratore ad immedesimarsi – come era stato per il *Lanciatore* Damìn nei confronti del Laocoonte – nella mole frenetica dell'equino (v. 63 «sono io il cavallo impazzito») e a fantasticare di recare sul dorso uno dei propri figli, terrorizzato nella postazione del fantino (vv. 64s. «e sopra il mio dorso

che fare con quel pensiero. Credo che il comunismo sia una possibilità storica, che deve continuare, non solo contro le ingiustizie, ma anche per la liberazione del mondo, per la sua migliore qualità» (Volponi in Zinato 2002a, LXXVII).

afferra la criniera / uno dei miei figli»⁷³⁸. Segue una lunga descrizione della potenza fisica (vv. 73-75 «la vena grande del collo equino / appena appena come per contenerne il battito / e la convulsa tensione») ed irrefrenabile dell'animale (v. 86 «bizzarro, sfrenato, imprevedibile») ⁷³⁹, e la precisazione – fondamentale per comprendere il senso dell'allegoria – che i figli «ancora bambini» non sono saliti in sella per loro scelta, ma «sono stati messi sulla schiena / selvaggia di quel cavallo» (vv. 76-78), «hanno dovuto montare» – cioè – «e anche reggere e controllare» un animale «imprudente e balzano» (vv. 100-102). Una definizione, fra l'altro, consonante con il nome in greco moderno del cavallo, ἄλογο, da ἄλογον, “irrazionale”.

Nei versi compresi tra v. 113 («un cavallo davvero perso a se stesso») e v. 153 («città, acquedotti, scambi, educazione»), il narratore insiste ulteriormente sui due temi precedentemente introdotti: la furia vertiginosa del cavallo⁷⁴⁰, che si trasforma in un vero e proprio volo (vv. 130s. «del procedere a sorvolare pietre e le terrene / fosse») ⁷⁴¹, e la paura innocente del bambino che diviene – nel corso dell'aerea cavalcata (vv. 137s. «per l'assunzione / di altro volo e transito in sospensione») – il deterrente in grado di tenerlo in sella (vv. 126s. «il cavaliere si sostiene / alla sua stessa paura»). Impossibile, a tali condizioni, riuscire ad empatizzare anche in minima parte con l'animale (v. 139 «il cavallo non mette paura né compassione»), la cui voluttà performativa ha raggiunto le soglie della «perdizione / di sé» (vv. 140s.). A questo punto – prima di una nuova ed importante sezione auto-esegetica – l'autore inserisce, per consonanza con l'idea della 'quantità' fisica del cavallo (v. 144 «intanto continua a pesare in proporzione»), una sua tipica enumerazione caotica, che passa in rassegna prima gli elementi materiali caratteristici dell'immaginario archeologico di provenienza del cavallo (vv. 145-147 «sempre più mattone / di piombo, colonna di marmo, frontone / di tempio olimpico in

⁷³⁸ Cf. *Il cavallo di Atene* vv. 67-70 «uno di loro due, e poco dopo l'altro: / uguali, ugualmente ciascuno atterrito, / aggrappati entrambi senza speranza, / né presa, né alcuna sicurezza» e 85 «ero il solo cavallo nel campo davanti ai miei figli».

⁷³⁹ Grande spazio è dedicato allo strapotere fisico dell'equino: vv. 86-90 «a metà / corridore, a metà brado, capo branco; / riproduttore di buona razza e bel taglio, / non esigente e che poteva con passione, mai stanco, / montare due, tre, quattro giumente allo sbaraglio» e 102-106 «a esso care / soprattutto le corse sfrenate e le gare / anche contro le ombre e il serpeggiare / dall'inizio alla fine delle fronde di rare / bacche».

⁷⁴⁰ Descritta nel crescendo dei vv. 114s. «inquieto, fragile, irruento, / a scatti e salti verso l'esterno», 123s. «nel cavallo con fantino in Atene / non ci sono briglie, né staffe né catene», 135-137 «il cavallo non ha posizione né direzione / né si può capire dove appoggerà la congiunzione / con la terra per un'altra spinta», e 140 «è folle, sfrenato, invasato dalla perdizione».

⁷⁴¹ Estremamente dettagliato è l'elenco delle entità terrestri su cui sorvola la corsa aerea del cavallo: vv. 131-134 «le trasversali alture, dense e piene / d'insidie, falle, lame, frane, dove per caso tiene / un passo, un cumulo, una sponda, fragile Atene / d'argilla e polvere, di uno stelo, di un foglia / o di un lichene».

bronzo e ottone»), poi le perdute ed armoniose suggestioni ‘civili’ che la provenienza ellenica di quest’ultimo è in grado di evocare: «conquista, assedio, occupazione / di una immensa, appetita, fertile nazione / di popoli civili, bravi, sereni in congiunzione / di opere e propositi, campi, semi, ville pomone [*sic*], / città, acquedotti, scambi, educazione» (vv. 149-153).

Terminata la vorticosa elencazione, si inserisce di nuovo la voce extra-diegetica del narratore che chiarisce – fuori di metafora (v. 156 «non una metafora giudiziosa») – la valenza complessiva della scena: non si tratta infatti di una metastorica raffigurazione dell’«insufficienza / dell’uomo sopra la corsa della vita» (vv. 154s.), né – come nel *Caso clinico* del *Piccolo Hans*⁷⁴² – di un’immagine del repertorio psicanalitico-onirico sul dissidio intra-familiare (v. 176 «Freud mi pare che non c’entri»)⁷⁴³, bensì di «una prova» oggettiva (v. 157), di un saggio diretto dell’impossibilità dei «piccoli figli» (v. 158) di cavalcare l’impetuosa creatura paterna: «non possono guidare / e nemmeno parlare per invocare una pausa e un appiglio, / una corda» (vv. 159-161), così come non sono, di fatto, in grado di richiedere «una staffa / per scendere al primo istante» (vv. 162s.). Come si intuisce dal successivo *statement* dell’io narrante, l’eterogeneità non componibile tra le due parti è di natura storico-oggettiva: «io ormai sono il cavallo di Atene / per sempre» (vv. 164s.), «non posso proprio cambiare per aiutare i miei figli» (v. 166), e «la mia destinazione e corsa non è la loro» (v. 171). Sarebbe dovuto essere, per tanto, loro compito – in quanto soggetti teoricamente dotati di una propria autonomia storica – scendere da cavallo e affermare il diritto ad un’altra destinazione (v. 168 «sta a loro scartarmi e scalarmi»), ma questa possibilità pare non sia realmente data, tanto quanto non era stata data, a monte, la scelta di essere stati posti in sella, privi del *background* tecnico per guidare la cavalcata. L’equino, infatti, «è nel mondo» (v. 198), già avvezzo alle regole del suo funzionamento e forte del proprio usato impeto di corsa, «il piccolo cavaliere» invece «è nella storia» (vv. 199s.), vittima cioè di un delicato avvicendamento

⁷⁴² Con queste parole Freud (1976, 111) riassume e interpreta il caso del *Piccolo Hans*: «sotto la paura del cavallo che morde, espressa in un primo tempo, abbiamo scoperto la paura più profonda del cavallo che cade; e tutt’e due, il cavallo che morde e quello che cade, sono il padre, che punirà Hans per aver nutrito verso di lui desideri tanto cattivi».

⁷⁴³ Un eccentrico ritratto di Freud è presente anche nel surreale dialogo con Marx dell’*Attesa*: vv. 34-43 «malgrado l’abbigliamento, le barbe, lo stile di / nuoto e la recitazione teatrale delle parti, / apparirebbero subito come uomini viventi, / a loro agio in quegli abiti e in quel moto / nell’aria del tutto possibile: a momenti / dovrei riconoscere banalmente devoto / nei due nuotatori, Marx e Freud. / “Tirami uno dei tuoi bottoni” chiedere tra i denti / al secondo; e questi voltandosi remoto / risponderebbe di no, ma non stupito».

generazionale che lo colloca in continuità con un percorso a lui estraneo, ma che lo investe totalmente e senza scampo.

Tuttavia, al netto dell'amara disillusione che accompagna questa presa di coscienza (vv. 189-195)⁷⁴⁴, l'io narrante si sente in dovere di proporre comunque ai figli fantini una propria inedita chiave di lettura, utile – come un autentico motto contraddittorio (vv. 173 «per capire / come riuscire a tenersi e a scendere») – a comprendere alcune nozioni di fondo che caratterizzano la loro condizione 'a cavallo'. È chiara, ormai, la dimensione storico-critica dell'allegoria: se il cavallo paterno rappresenta la corsa sfrenata e ingovernabile del mondo contemporaneo (vv. 184s. «sempre più accanita / mano a mano che si allontana dal principio»), i suoi impreparati cavalieri saranno invece i legittimi attori storici che devono, loro malgrado, confrontarsi con questo sviluppo cieco (v. 186 «che non ha più nessuna coscienza»)⁷⁴⁵. Per questo, con l'intento 'restaurativo' di tornare alle basi elleniche del pensiero occidentale, i consigli dell'io narrante sono costituiti da un ricco ventaglio di letture attinte interamente dalla cultura greca e in vario modo dedicate al tema equestre: *in primis* – come già in precedenza aveva suggerito l'Emanuele Severino di *Ritornare a Parmenide* (1966, 155: «la verità originaria dell'essere») – i fondamenti 'logici' dell'ontologia di Parmenide (v. 173 «cercate di leggere Parmenide»)⁷⁴⁶, il quale proprio con il viaggio iniziatico delle *πολύφραστοι ἵπποι* (v. 4 «cavalle scaltrite») faceva cominciare il dettato del suo *Poema sulla natura* (fr. 1,1-31 D.-K.)⁷⁴⁷, e in secondo luogo le basi politiche della lirica arcaica,

⁷⁴⁴ Cf. *Il cavallo di Atene* vv. 189-195 «ormai il cavallo e la sua corsa sono verità più che auspicio / della mia soddisfazione: beltà acquisita / all'ammirazione e uso di me stesso, corpo e non artificio / d'inganni e di clemente compatita / identificazione, un'offerta, devozione, sacrificio / in mio onore; riconoscenza ben spartita / bellezza e bravura, dignità, imponenza, opera sublime d'arte e d'auspicio».

⁷⁴⁵ Così interpreta Bettini (1995, 115), che torna anche sulla commistione stilistica del componimento: «ma più significativi ancora sono i brani in cui rima e metro, pur essendo pienamente presenti, mostrano di prediligere soluzioni umili e discorsive, come nei versi di chiusura in cui la loro caratterizzazione piana e antilirica è finalizzata a sviluppare, in lieve commistione di linguaggio epico e lessico ordinario, il tema della statua equestre e del suo fantino posticcio in una più generale metafora dello stato contingente dell'umanità proiettata in una corsa precaria verso l'ignoto».

⁷⁴⁶ Così, ad es., Bertrand Russell (1966, 82), nel celeberrimo volume della sua *Storia della filosofia occidentale* dedicato ai Greci: «ciò che rende Parmenide storicamente importante è che egli scoprì una forma di ragionamento metafisico che, in un modo o nell'altro, si ritrova nella maggior parte dei metafisici successivi fino ad Hegel incluso. Spesso si dice di lui che abbia inventato la logica, ma ciò che realmente inventò fu una metafisica basata sulla logica».

⁷⁴⁷ Così i vv. 1-4 nella coeva versione italiana di Reale-Ruggiu (1991): «le cavalle che mi portano fin dove il mio desiderio vuol giungere, / mi accompagnarono, dopo che mi ebbero condotto e mi ebbero posto sulla via che dice molte cose, / che appartiene alla divinità e che porta per tutti i luoghi l'uomo che sa. / Là fui portato. Infatti, là mi portarono accorte cavalle tirando il mio carro, e fanciulle indicavano la via». Anche nel *Parmenide* (136e 8-137a 3) platonico, il filosofo di Elea si definiva – citando Ibcio *PMGF* 287 – come un vecchio cavallo da corsa: τὸν οὖν Παρμενίδην· Ἀνάγκη, φάναι, πείθεσθαι. καίτοι δοκῶ μοι τὸ τοῦ

secondo la lezione di Alceo (v. 175), riferimento fisso dall'*Antica moneta* a *Foglia mortale* per la poesia di Volponi (cf. su tutti il fr. 208a V.)⁷⁴⁸. A questi due autori-guida, il narratore aggiunge anche – come già nell'invito all'eroismo del «cavaliere» nella *Zattera di sale* (2003/2004, 106: «recitò Omero e citò Senofonte») – il consiglio generico di leggere l'opera di Senofonte (v. 175), sulla cui scelta può aver pesato sia la memorabile definizione di «particolare odiator de' sofisti», data da Leopardi nello *Zibaldone* (3472-3477), sia più probabilmente la predilezione dell'autore greco per i temi dell'equitazione e della cavalleria (*De re equestri* e *Ipparchico*)⁷⁴⁹. Nel caso dell'etichetta leopardiana, la presenza anti-sofistica di Senofonte avrebbe dovuto rappresentare, metaforicamente, un antidoto contro la deriva 'postmoderna' alla assimilazione virtuale e all'appiattimento retorico del dato storico, già trattata ad es. nel componimento di *Con testo a fronte* dedicato agli uccelli di Zeusi (*Gli uccelli furono ingannati* vv. 12-14) e, nella presente raccolta, in *Per un bronzo museale* (vv. 29s. «tu ignori e domini l'ambiente / da molti secoli distante») ⁷⁵⁰. Un'esortazione, cioè, a riconsiderare con strumenti appropriati l'alterità 'reale' rappresentata da ogni singolo dato storico e a mettere in rilievo la sua forma temporale di 'rovina', secondo una concezione materialistica della storia la cui importanza può essere sperimentata, *e contrario*, già a partire proprio dall'equivoco precettivo che ha generato l'allegoria attualizzante del cavallo: «ciò che un amoroso archeologo ha desiderato e fabbricato» (v. 178). Nel secondo caso, quello dei due trattati equestri, a cui andrebbe accostato anche il motto di Simonide nel dialogo senofonteo dedicato a *Ierone* (10,2)⁷⁵¹, Volponi dovrebbe implicitamente fare riferimento – come nel caso della traduzione della *Lisistrata* – alle due edizioni senofontee delle *Belles Lettres*, curate da Delebecque: ovvero quella del 1973, *Le commandant de la cavalerie*, e quella del 1978, intitolata *De l'art équestre*. Della prima opera (*Ipparchico*), al netto di tutti i

Ἴβυκείου ἵππου πεπονθέναι, ᾧ ἐκεῖνος ἀθλητῆ ὄντι καὶ πρεσβυτέρῳ, ὑφ' ἄρματι μέλλοντι ἀγωνιεῖσθαι καὶ δι' ἐμπειρίαν τρέμοντι τὸ μέλλον, ἑαυτὸν ἀπεικάζων ἄκων ἔφη καὶ αὐτὸς.

⁷⁴⁸ Il tema dei cavalli torna anche in Alc. fr. 34,5s. V. οἱ κατ' εὐρηαν χ[θόνα] καὶ θάλασσαν / παῖσαν ἔρχεσθ' ὠ[κυπό]δων ἐπ' ἵππων.

⁷⁴⁹ Oltre alle due introduzioni di Delebecque (1973 e 1978), ottimo per un orientamento complessivo al tema equestre in Senofonte è lo scritto di Petrocelli (2001, VII-XXXV).

⁷⁵⁰ Su questa tendenza complessiva, si vedano ad es. i volumi fondamentali di Jameson 1989 e Ceserani 1997. Come messo in luce da Fichera (2012, 79-82), il tema della crisi della ragione dialettica all'interno della cultura postmoderna era già stato analizzato da Volponi nell'articolo *La ragione immobile*, uscito su «Alfabeta» IX del gennaio 1980, e ora in *Scritti dal margine* 75-78.

⁷⁵¹ Motto che, se confrontato al contenuto allegorico del componimento di Volponi, sembra quasi fungere da punto di partenza 'morale' per le conclusioni evocate nel finale del *Cavallo di Atene* (vv. 320-353): οἶδα γὰρ ὅτι ὡσπερ ἐν ἵπποις οὕτως καὶ ἐν ἀνθρώποις τισὶν ἐγγίγνεται, ὅσῳ ἂν ἐκπλεα τὰ δέοντα ἔχωσι, τοσοῦτω ὑβριστοτέροις εἶναι.

machiavellici accorgimenti di ordine tecnico-pratico in essa contenuti, Volponi dovette apprezzare soprattutto la stretta integrazione generazionale (*Eq. mag.* 2,2-6) e civica (3,1-14) in virtù della quale Senofonte collocava la cavalleria all'interno della società ateniese del IV secolo; del secondo trattato e del pragmatismo delle sue minuziose disposizioni spicca invece – alla luce della vocazione pseudo-didattica del presente componimento – il programmatico intento pedagogico con cui Senofonte espone la sua materia ad un pubblico di potenziali ed inesperti cavalieri (*Eq.* 1,1, 3,1, 12,14)⁷⁵². Una funzione analoga, infine, è probabilmente attribuibile anche all'inserimento di Callimaco (v. 175 «e anche Callimaco»), capostipite delle poetiche alessandrine – evocate dall'io narrante nell'appello al «neoteròs poeta» di *Per un bronzo museale* (v. 20) – e autore di un'altra celeberrima prescrizione di guida per il carro equestre nel primo componimento degli *Aitia*⁷⁵³. Nel meta-poetico fr. 1, infatti, in mezzo a due autorappresentazioni dell'io lirico nei panni di un vecchio (vv. 6 e 33-38), spicca il metaforico invito – pronunciato da Apollo Licio come prescrizione al *modus scribendi* del poeta – di dirigere il proprio cocchio, non lungo la via larga, tracciata dai carri pesanti dei predecessori (vv. 25-27 τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι / τὰ στεῖβεῖν, ἐτέρων ἵχνια μὴ καθ' ὁμά / δίφρον ἐλ]ᾶν μηδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν), bensì lungo sentieri nuovi e difficili, non ancora tracciati dal passaggio di nessuno (vv. 27s. ἀλλὰ κελεύθους / ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στεῖλυτοτέρην ἐλάσεις)⁷⁵⁴. Invito che, se trasposto nella situazione della cavalcata del giovane fantino, suona tanto più auspicabile, quanto più 'realmente' non dato.

⁷⁵² Cf. Xen. *Eq.* 1,1 ἐπειδὴ διὰ τὸ συμβῆναι ἡμῖν πολὺν χρόνον ἱππεύειν οἰόμεθα ἔμπειροὶ ἱππικῆς γεγενῆσθαι, βουλόμεθα καὶ τοῖς νεωτέροις τῶν φίλων δηλῶσαι ἢ ἂν νομίζομεν αὐτοὺς ὀρθότατα ἵπποις προσφέρεισθαι. συνέγραψε μὲν οὖν καὶ Σίμων περὶ ἱππικῆς, ὃς καὶ τὸν κατὰ τὸ Ἐλευσίνιον Αθήνησιν ἵππον χαλκοῦν ἀνέθηκε καὶ ἐν τῷ βάρῳ τὰ ἑαυτοῦ ἔργα ἐξετύπωσεν· ἡμεῖς γε μέντοι ὅσοις συνετύχομεν ταῦτα γνόντες ἐκείνῳ, οὐκ ἐξαλείφομεν ἐκ τῶν ἡμετέρων, ἀλλὰ πολὺ ἥδιον παραδώσομεν αὐτὰ τοῖς φίλοις, νομίζοντες ἀξιοπιστότερα εἶναι ὅτι κάκεινος κατὰ ταῦτα ἡμῖν ἔγνω ἱππικὸς ὢν· καὶ ὅσα δὴ παρέλειπεν ἡμεῖς πειρασόμεθα δηλῶσαι. Sempre per attinenza tematica, inoltre, possono aver interessato Volponi i capitoli dedicati al salto (8,1-14) e allo θυμός del cavallo (9,1-10).

⁷⁵³ Per dare una misura anche dell'incidenza lessicale del lemma ἵππος nel *corpus* callimacheo, si vedano almeno *Aet.* fr. 2,1 (ποιμῆνι μῆλα νέμονται παρ' ἵχνιον ὄξεος ἵππου), 58,1s. (ἄξονται δ' οὐχ ἵππον ἀέθλιον, οὐ μὲν ἐχῖνοι / βουδόκον), 110,54 (ἵππο[ς] ἰοζώνου Λοκρίδος Ἀρσινόης) e 112,6 Pf. (σὺ μύθους ἐβάλλοντο παρ' ἵχν[ι]ον ὄξεος ἵππου), *Iamb.* fr. 195,26-29 Pf. (ἴσχε δὲ δρόμου / μαργῶντας ἵππους μηδὲ δευτέρην κ ἄμψης, / μὴ τοι περὶ νύσση δίφρον / ἄξωσιν, ἐκ δὲ κύμβαχιοσ κυβιστήσης), dedicato proprio all'immagine del mettere il freno ai cavalli imbizzarriti, *Hec.* fr. 253,8s. Pf. (τὸν δ' ἀπ' Ἀφιδνάων ἵπποι φέρων ἢ βασιλεῦσιν / εἴκελον), *Ap.* 48 (ἐξότ' ἐπ' Ἀμφρυσσῶ ζευγίτιδας ἔτρεφεν ἵππους), *Dian.* 164s. (Ἥρης ἐκ λειμῶνος ἀμησάμεναι φορέουσιν / ὠκύθοον τριπέτηλον, ὃ καὶ Διὸς ἵπποι ἔδουσιν), ma anche *Del.* 12, 64, 113, 169, 277, *Lav. Pall.* 2, 9, 44, 62, 71, 142, e *Cer.* 86, 109, 120.

⁷⁵⁴ Difficile e poco utile – in assenza di un provato legame verbale tra il *Cavallo di Atene* e il testo di Call. *Aet.* fr. 1 Pf. – è determinare se Volponi abbia letto Callimaco nella traduzione francese di Cahen, a lungo

Tornando, quindi, con la focalizzazione sulla corsa bloccata del «piccolo cavaliere» – il narratore aggiunge, al v. 200, che è solo grazie al binomio aristotelico di «pietà e paura» (Arist. *Poet.* 1449b 26s.)⁷⁵⁵ che l'infante riesce a tenersi in sella, a rimanere cioè «sospeso» senza «cadere» sulla pavimentazione asettica di «questa epoca / provveduta e solerte» (vv. 201-203). Ribaltando sarcasticamente il *topos* catartico-immedesimativo della fruizione tragica, pietà e paura garantiscono qui, nella metafora museale, un deterrente bastevole a fare in modo che nessun turista-spettatore azzardi ad «accostarsi» alla statua, per «toccare, carezzare / il cavallo», e «confortare con un tocco il cavaliere» (vv. 206s.). A differenza del racconto pericleo della *Zattera di sale*⁷⁵⁶, qui nessuno vuole attraversare la patina protettiva (vv. 203-205) che tiene separate le sorti del gruppo equestre, eccezion fatta per un «bimbo australiano» (v. 208), che supplica inutilmente la madre per poter «infilare la mano / dentro la bocca aperta» del grande «corridore» (vv. 210s.)⁷⁵⁷. Segue, a questo punto, un'altra strofa in gran parte dedicata all'*ekphrasis*, o «visione certa» (v. 231), della scultura (vv. 227-229 «dentro il peso / del bronzo e nella cavità / della statua» e 229s. «nel nero / vuoto dell'orbita, che la rotondità trattiene») e del suo contesto espositivo, percettivamente sempre più dilatato ed espanso (vv. 232-237)⁷⁵⁸. Questa descrizione in terza persona del cavallo, apparentemente in linea con i modi di quelle precedenti, demarca in realtà il ritorno dell'io narrante nei panni di sé stesso. Come si apprende dall'enunciazione successiva (vv. 238s. «io non mi affido alla

ristampata (1948, 1961, 1972), o in altre e più recenti versioni, o ancora in qualche diffusa antologia ad uso scolastico.

⁷⁵⁵ L'assunto che la rappresentazione tragica, per essere tale, debba suscitare nel pubblico ἔλεος e φόβος è uno degli *statement* centrali attraverso cui Aristotele (*Poet.* 1449b 24-29, 1452a 37-1452b 2, 1452b 28-1453a 12, 1453b 1-15, e 1456a 35-1456b 2) definisce, τὸν γινόμενον ὄρον τῆς οὐσίας, la propria idea di tragedia. Tra l'altro anche nella *Poetica* torna – a proposito della distinzione fra errori di 'poetica' in senso stretto ed errori accidentali ma appartenenti al dominio di altre discipline – la similitudine esemplificativa del cavallo (1460b 18s.).

⁷⁵⁶ In questo *excursus* narrativo, infatti, «pietà e paura» avevano garantito a Pericle, come secondo il paradigma aristotelico, una reale connessione con i suoi 'governati': «l'età di Pericle fu così serena, ricca d'arte e di giustizia, perché passò con un uomo che aveva paura e compassione di se stesso» (*La zattera di sale* 112).

⁷⁵⁷ Atto reale di compassione umana, che innesca il furore immaginativo del narratore a scrivere una nuova enumerazione, nella quale l'utopismo meccanicistico della *Macchina mondiale* si fonde alle aspirazioni ecologico-libertarie del *Pianeta irritabile*: vv. 216-225 «un pianeta artificiale, funzionante, / equilibrato, con principi, leggi, convinzioni, / esposizioni, raggi, proporzioni, / ombre intonate e intoccabili zone, / foreste vergini, vulcani, deserti, abissi, / del tutto nuovi, noti alla sola invenzione. / Un pianeta costruito e programmato, / e anche pianificato nella sua organicità e / funzionalità. Vivente, irritabile, manovrabile, / percorribile, adattabile, etc., etc., / Un pianeta senza moneta, senza mandanti / né prezzi; senza costi, senza banche».

⁷⁵⁸ Cf. *Il cavallo di Atene* vv. 232-237: «nella spessità / della luce all'infinito rivolta ma rotta / deposta momento per momento dal pulviscolo / calcinoso del soffitto e dell'empito / gonfio dello stupore e grido / di mille visitatori».

inerte / patina dei millenni consolatori»), infatti, il narratore – uscito dalla sua simbiosi mentale con il cavallo (vv. 240s.) – afferma il proprio vano tentativo di porsi al di fuori (v. 240 «io resto fuori») dall’alienante e imbellè *continuum* cognitivo, costituito dallo ‘spettacolo’ del gruppo equestre⁷⁵⁹: lo stesso incantamento – ma di valore opposto (perché delineato in chiave salvifica) – che caratterizza la rapita contemplazione del *Bronzo museale* nel penultimo componimento della raccolta⁷⁶⁰. Da questa contraddittoria posizione (vv. 258s. «io dal margine della folla / guardo»)⁷⁶¹, il narratore osserva la scena – alla quale fino all’istante precedente aveva partecipato in prima persona – come se fosse ora un dato esterno: suo figlio «al galoppo» e l’equino divenuto adesso – similmente al fr. 1 di Parmenide e alle cavalle di Ierone in Bacch. 3,3s. – una «cavalla» (v. 260), abbandonati al loro destino congiunto (vv. 261s. «la vita, la sua sorte, e ogni falla / dell’esistenza»). Costretti cioè a «cavalcare / rischiosamente per esserci» (vv. 263s.), a dover compiere – così come le farfalle con i battiti delle ali (vv. 266-273)⁷⁶² – continuamente i loro «atti dell’esistere» (v. 266).

Nell’istituire inconsciamente il paragone con l’insetto, il narratore si rende conto che «una piccola farfalla azzurra» (v. 274) era realmente entrata nel museo e che il suo ingresso aveva suscitato un’appassionata e partecipe reazione da parte del «piccolo cavaliere» (vv. 277s. «abbassa la testa / per poterla vedere e seguire», 279s. «come a trattenerne una funesta / esclamazione», vv. 282s. «abbandonato / a quel tenue volo»), al punto che addirittura si era schiacciato rasente all’«arcata sellare» (v. 289) dell’equino per

⁷⁵⁹ Questo è quanto sembrerebbe di intuire dalla contorta perifrasi dei vv. 240-248 «io resto fuori, uscito dalle aperte / giunture, e tra gli ammiratori / ammirato io stesso e ancora più conserti indulgenza e terrori, / tolto a me stesso e alla ventura / messo di ogni giudizio e delle più deserte / direzioni, dei fiori e ossidatura / del metallo, e nel rischio di perdere / la mia sfrenata cavalcatura / e solo e perso distante tra le coperte dune».

⁷⁶⁰ Cf. *Per un bronzo museale* vv. 40-44 «per questo ti ammiro fino a concederti la mente / a vanto di questa chiara e rilucente / banda da cui una intenzione fremente / si solleva come numerica palpebra, l’ombra di una gente / che ancora si prepara a lavorare il niente».

⁷⁶¹ La scena è descritta come una situazione percettiva in cui le sensazioni del protagonista si confondono con quelle della folla: «ma tra la gente è il senso, / la corrente di voci indistinte mi avverte, / con precisione e confidenza / giacché è accolta e stesa sulla fremente / superficie, palpito dell’escrescenza / salina che ricopre tutta la furente / statua e ne feconda la più larga presenza» (*Il cavallo di Atene* vv. 249-255).

⁷⁶² Alla similitudine con l’insetto viene dedicata una digressione nei consueti toni della vitalità animale, già osservati in altri passi dell’opera volponiana: vv. 266-273 «come una farfalla / ali battere e inseguire e dimostrare / una sequenza di atti vitali, incisi nella gialla / espansione e perdita di sé, macchie e care / ciprie dissolte e perse e sotto a galla / affiora un pallore sbattuto d’elitra che a ingannare / riesce qualsiasi vista o persa fino a toccalla [*sic*] / con il dito, scura, dura, che non può colorare».

cercare di raggiungerla⁷⁶³. Impietosito dai vani ed iterati tentativi del figlio (v. 301 «ma non arriva a vedere la farfalla»)⁷⁶⁴, l'io narrante tenta maldestramente di acchiapparla e di farla avvicinare alla statua (vv. 302s. «io andai dritto verso il muro / e agitai le mani per spaventarla»), causandone però la caduta e la conseguente perdita di mobilità (vv. 304-306 «la farfalla si staccò e cadde duro / a terra, ad ali ferme, perdendo tutta la gialla / polvere dell'interno»). Il tentativo di aiuto paterno – pur spinto da un indubitabile movente altruistico – si trasforma quindi in danno irreparabile (vv. 312s. «che manco la sciagura / più clamorosa»): il bambino non ottiene ciò che desidera, e la farfalla, esanime, diventa materia organica inerte (vv. 318s. «la mucchietta azzurra / più resistente e cattiva»), da smaltire in mezzo alla spazzatura (v. 316 «buttai nella spazzatura»). È questa, dunque, un'ulteriore, e forse pleonastica, esemplificazione dell'impossibilità storico-oggettiva del narratore – qualunque sia la forma da lui fisicamente adottata (vv. 320-322 «io posso vivere come cavallo, / oppure anche come statua / e anche come uomo») – di intervenire sussidiariamente («per l'amore e l'educazione») per modificare la corsa dei suoi discendenti (vv. 324-326)⁷⁶⁵, «per togliere loro qualche presagio / destino, segno, soggezione» (vv. 327s.).

La situazione non cambia nei versi che compongono la sequenza conclusiva della narrazione, nei quali l'*alter ego* dell'autore tenta di elaborare un piano di fuga per il «piccolo fantino», ma fin da subito la sua ingegnosa ed articolata soluzione – «calare da quel torrione / senza fessure né scale» (vv. 330s.) e «toglierlo, mandarlo in fondo allo scalino / di una scuola» (vv. 336s.) – viene declinata sia dall'«archeologo / custode» (vv. 329s.) che dallo stesso «povero fanciullo» (v. 334)⁷⁶⁶: «l'archeologo non ha voluto il mio suggerimento / e anche mio figlio l'ha disapprovato» (vv. 341s.). Alla «solita mania di appianamento» del genitore (v. 343), il fantino – ora descritto ironicamente come «un altro grande piccolo alunno di Socrate» (v. 338)⁷⁶⁷ – oppone convintamente la propria

⁷⁶³ Cf. *Il cavallo di Atene* vv. 285-290: «non vidi più la sua testa, spentasi / piatta, deformata, dentro l'ombra / rigida del fianco equino, ertasi / ancora di più contro la naturale, ingombra / arcata sellare: offesa, accertasi / di sentirla più che ferita».

⁷⁶⁴ Così descritti (vv. 296-300): «mio figlio si ritirò su a fatica / un'altra volta ancora più piccolo / ormai vicino a rimpicciolire tanto / da non poter più sostenere quel volo / anche se un poco affranto».

⁷⁶⁵ Cf. *Il cavallo di Atene* vv. 324-326: «ma non posso vivere in nessuna forma / se volessi convincermi a fare attenzione / ai miei piccoli cavalieri».

⁷⁶⁶ Definito anche, più pateticamente, (vv. 333-335) «il minuto corridore senza redini né frustino, / un povero fanciullo scoperto altrove, fino / ma non della qualità del prodigioso equino» e (v. 337) «impertinente, timido ma non cretino».

⁷⁶⁷ Passaggio ironico che evoca 'a rovescio' la stessa antinomia, tra libertà e repressione, descritta da Volponi, a proposito della temperie greca di fine V secolo, nella *Grecia: una misura interiore* 10: «si

libertaria e più fiduciosa, forse perché meno avveduta, prospettiva: lasciare correre *ad libitum* il cavallo e il cavaliere, liberi e scoordinati, privi di una direzione pianificabile (vv. 344s. «lasciali correre insieme, ognuno sperduto / all'altro libero di ogni sentimento»). Queste parole, apparentemente ingenuie (v. 346 «non periranno mai così»), del fantino si ritorcono infine in un radicale atto di accusa nei confronti della prospettiva, storico-generazionale, del padre: la sollecitudine dell'anziano genitore agirebbe, infatti, come il timore mascherato della propria fine e della rinuncia – da essa implicata – a poter continuare a godere in prima persona della folle corsa (vv. 351s. «un colpo medico e pietoso che metta fine / allo scandalo ardito e folle di questa speme»)⁷⁶⁸. Con questo *misunderstanding* finale si conclude il *Cavallo di Atene*, ovvero con l'ultima e ancor più amara riconferma, questa volta espressa interamente *a parte obiectis*, del significato generale dell'allegoria equestre: l'oggettiva interruzione di un dialogo inter-generazionale che avrebbe dovuto avere per oggetto la 'corsa' del mondo e la direzione politica da progettare per il suo sviluppo. A questa grande ed articolata figurazione allegorica, dunque, Volponi sembrerebbe affidare una sorta di sua 'profezia' finale sui destini e lo sviluppo del sistema capitalistico occidentale: uno sviluppo ormai completamente deregolamentato e *de facto* privo di 'governanti-fantini' capaci di direzionarlo e renderlo docile alle necessità di una visione collettiva.

Tuttavia, per avere una mappatura completa ed esaustiva delle potenzialità inscritte nell'allegoria equestre dell'ultimo Volponi, è bene analizzare anche il contenuto e le forme che essa assume nelle due già menzionate traduzioni da Bacchilide, entrambe emblematicamente dedicate ai trionfi equestri di Ierone di Siracusa. E capire come queste ultime integrino e completino il significato complessivo fin qui attribuito alla figura del *Cavallo di Atene*. La vicenda che ha portato Volponi a scegliere la traduzione di due epinici bacchilidei ha, in realtà, origini totalmente eterogenee rispetto al suo percorso creativo: nasce cioè in conseguenza di un progetto editoriale di Vincenzo Guarracino, quello di realizzare, per conto di Bompiani, una nuova antologia 'collettiva' di traduzioni

parlava di libertà in modo sempre più definito... e già si stava tritutando la cicuta per la tazza di Socrate». I cosiddetti «allievi di Socrate» sono protagonisti anche di una rapida sequenza del *Momo* (Alberti 1986, 187-189).

⁷⁶⁸ Cf. *Il cavallo di Atene* vv. 348-350: «il giorno che correranno una gara insieme / l'uno o l'altro cadrebbe fino a dover essere abbattuto. / È questo forse che ti preme?». La stessa soluzione era paventata dallo Ierone di Senofonte a proposito di un cavallo valente qualora potesse recare un danno irreparabile, in *Hier.* 6,15 ὥσπερ γε καὶ ἵππος εἰ ἀγαθὸς μὲν εἴη, φοβερὸς δὲ μὴ ἀνήκεστον τι ποιήσῃ, χαλεπῶς μὲν ἂν τις αὐτὸν ἀποκτείνει διὰ τὴν ἀρετὴν, χαλεπῶς δὲ ζῶντι χρῶτο, εὐλαβούμενος μὴ τι ἀνήκεστον ἐν τοῖς κινδύνοις ἐργάσῃται.

poetiche dai lirici greci, nel tentativo di aggiornare pluralisticamente il paradigma quasimodiano. Questa iniziativa, ideata a partire dal 1989, aveva come intenzione generale quella di dare vita ad una raccolta in cui appunto – cinquant’anni dopo Quasimodo – i poeti antichi potessero tornare virtualmente ad esprimersi «ognuno con un’intonazione diversa, prestatagli dal “cuore” di un traduttore moderno» (Guarracino 2009, XVII). Tra questi ‘autori moderni’ di varia estrazione e provenienza, insieme ad es. a Bigongiari, Erba, Luzi, Parronchi, Pontiggia, e Roversi tra i coetanei, a Cucchi, De Angelis, Lamarque, e Magrelli, fra i più giovani, fu incluso dunque anche Volponi, per cui venne miratamente scelta la traduzione dell’ep. 3 di Bacchilide. Come ha chiarito lo stesso Guarracino – appositamente intervistato da chi scrive nell’inverno 2016/2017 – gli abbinamenti tra lirico greco e poeta-traduttore furono basati su scelte soggettive o ‘intuizioni’ del curatore, con lo scopo principale di associare fra loro autori che condividessero una determinata affinità di tipo tematico o stilistico. Furono, per tanto, «un certo tono alto, sublime» ed una «certa intrigante sapienzialità ("Tu che sei mortale devi sempre tenere presente / due pensieri gemelli...")»⁷⁶⁹ ad accomunare – secondo la peculiare visione di Guarracino – la lirica corale e laudatoria di Bacchilide ai poemetti narrativi di Paolo Volponi.

Sulla base delle informazioni ricavate dall’intervista al curatore e dal materiale d’archivio presente nel Centro Manoscritti dell’Università di Pavia, si può desumere che Volponi dovette lavorare sul testo di Bacchilide per alcuni mesi nella primavera del ’90⁷⁷⁰, durante cioè il medesimo anno in cui sarebbe uscito *Nel silenzio campale*, e che – dopo aver portato a termine il lavoro commissionatogli da Guarracino – lo scrittore continuò il proprio dialogo con Bacchilide, questa volta in maniera privata (quasi ‘segreta’), mettendo a punto anche una traduzione dell’ep. 4, che già a prima vista appare particolarmente libera e fantasiosa⁷⁷¹. Traduzione ora pubblicamente fruibile, nell’edizione curata da chi scrive (Pomarici 2018b), su «Eikasmós» XXIX. Ebbene, senza tornare qui nel dettaglio delle peculiarità formali e stilistiche che accomunano le due

⁷⁶⁹ Sono parole del curatore Guarracino – intervistato *ad hoc* da chi ha condotto la presente ricerca – in risposta al quesito su quale fosse il criterio di assegnazione del lirico al traduttore.

⁷⁷⁰ Ancora secondo la testimonianza di Guarracino, intervistato in proposito da chi ha condotto il presente studio.

⁷⁷¹ Come si evince da un biglietto contenuto nel faldone che ospita gli autografi delle due traduzioni, la versione dell’ep. 4 (con segnatura VOL-02-0001) fu consegnata dall’autore stesso – il 20.4.1991 – a Maria Corti, al fine di archivarla presso il Centro Manoscritti dell’Università di Pavia insieme agli autografi della traduzione dell’ep. 3 e di altre sue opere precedentemente edite.

traduzioni volponiane ai modi caratteristici dei poemetti narrativi dell'ultima raccolta⁷⁷², si procederà invece analizzando, 'a dittico', prima il modo in cui la figura equestre di Ierone viene costruita nelle suddette versioni, poi il significato che essa assume alla luce dell'allegoria studiata nei paragrafi precedenti. Dal momento che la presente lettura d'insieme esula da un'analisi puntuale (di tipo lessicale e sintattico) dei caratteri più rappresentativi dell'*ars vertendi* volponiana, occorre tenere ben presente il fatto che, a monte di ogni ulteriore considerazione, le due traduzioni, nel loro impianto formale, devono molto alla versione – per Volponi sostanzialmente 'canonica' – di F.M. Pontani (1976) e all'edizione critica di Snell del 1961⁷⁷³, che l'autore ricevette, fotocopiata, per posta dallo stesso Guarracino e che impiegò poi come testo critico di riferimento⁷⁷⁴. Per quanto riguarda, infine, gli elementi para-testuali e i dati informativi utili a contestualizzare il dittico bacchilideo tradotto e rielaborato da Volponi, è opportuno ricordare almeno che l'ep. 3 fu con ogni probabilità composto nel 468 a.C., in occasione dell'agognato successo ottenuto dal sovrano di Siracusa Ierone, ad Olimpia, nella prestigiosa corsa delle quadrighe⁷⁷⁵, e che invece l'ep. 4 venne redatto nel 470 a.C., per

⁷⁷² Sulle principali caratteristiche formali: «il primo degli aspetti che emerge dall'analisi testuale è la propensione di Volponi ad adattare – fin dall'assetto formale – il dettato bacchilideo ai propri moduli poetici. Infatti, tanto la fitta ossatura delle rime quanto la presenza costante degli *enjambements* – così come la calibrata disposizione del testo in strofe e in versi di misura estremamente varia e svincolata da particolari intenti di aderenza metrica al modello di Bacchilide – dimostrano apertamente il grado di appropriazione che il poeta-traduttore ha esercitato sulla sua materia. La versificazione varia e aperta anche a contaminazioni di tipo prosastico-discorsivo e gli *enjambements* – che, concatenando i versi, dividono in maniera assidua le unità sintattiche – rimandano in particolare a stilemi delle ultime raccolte (*Con testo a fronte* e *Nel silenzio campale*), e segnalano come Volponi abbia voluto far 'rivivere' il testo bacchilideo secondo misure caratteristiche del proprio discorso poetico» (Pomarici 2018a, 134).

⁷⁷³ Cf. Pomarici 2018b, 457: «il lavoro di traduzione, condotto sul testo critico di Snell (1961, 13s.), è stato realizzato da Volponi con l'ausilio, oltre che del dizionario di L. Rocci (1943), di un principale strumento esegetico, ossia la versione dell'ep. 4 di Pontani (1976, 59)». Non è da escludere infine – come è stato ipotizzato in entrambe le già menzionate ricerche – l'impiego della più datata traduzione di Festa (1916, 21).

⁷⁷⁴ Alla luce di quanto è emerso dallo studio analitico dei singoli passi, è possibile tracciare qui un sintetico bilancio che enuclei gli aspetti più rilevanti della tecnica traduttiva di Volponi, la quale *in primis* appare svincolata da particolari preoccupazioni di aderenza metrica all'originale greco. Una seconda osservazione, che riguarda l'attitudine generale del traduttore, consiste nel fatto che Volponi, nel suo contatto diretto col testo greco, sia stato spinto – più che dall'intento di rendere in maniera filologicamente scrupolosa i dati salienti dello stile di Bacchilide – da una necessità di comprensione, utile poi ad una riproposizione molto spesso libera e personale dell'originale. Dunque, l'intento del poeta-traduttore – che ha influito sulla resa almeno quanto il suo bagaglio di conoscenze e i suoi modelli traduttivi – appare votato ad una traduzione fortemente soggettiva e solo in parte aperta al condizionamento dei segni caratteristici del testo d'origine.

⁷⁷⁵ Si tratta dell'ultima vittoria agonale del Dinomenide che, gravemente malato di renella, sarebbe morto nel giro di un anno o poco più, senza avere ulteriori *chance* per finanziare altre imprese sportive. L'occasione in cui il Coro incaricato esegui il canto bacchilideo deve essere stata, con ogni probabilità, la festa trionfale organizzata da Ierone in patria, a séguito del successo. Il canto è composto da sette triadi di dattilo-epitriti, di cui strofe ed antistrofe sono costituite da quattro versi ciascuna, mentre l'epodo da sei. La finalità dell'opera, frutto della convergenza di intenti fra autore e committenza, è principalmente eulogico-

celebrare il terzo successo (dopo quelli del 482 e 478 a.C., ottenuti col celete) che l'*équipe* di Ierone aveva riportato nell'agone delfico, questa volta gareggiando nella corsa con la quadriga⁷⁷⁶.

Il primo elemento che spicca dal confronto tra le traduzioni bachilidee e il *Cavallo di Atene* è la differente, o addirittura antitetica, caratura del cavaliere: qui il celebrato *tyrannos* siracusano, paradigma riconosciuto delle migliori virtù politiche di un 'principe' illuminato, lì l'anonimo figlio bambino, raffigurato nel pieno dell'incertezza storico-biologica propria della sua età infantile (vv. 181s. «ma quale fantino se non ha muso né frustino, / né gambali e speroni!»). Nelle sue versioni dal greco, infatti, l'autore – dimostrando un'adesione pressoché completa alla finalità encomiastica e ai toni tipicamente iperbolici dell'epinicio – ritrae il sovrano-fantino di Siracusa attraverso l'immagine utopica di un *leader* modello che, tenute salde le debite differenze storiche, sembra rappresentare *in toto* l'ideale rovesciato dell'«infante cavaliere» (v. 71) raffigurato nell'opera precedente. Se già nel testo greco Ierone veniva effigiato come una mirabile sintesi di tutte le qualità ideali di un grande statista (dalle capacità di programmazione politica e militare, alla profonda *pietas* religiosa, alla magnanima attenzione verso il benessere collettivo)⁷⁷⁷, Volponi aggiunge poi a questo straordinario profilo – travalicando i confini della traduzione – alcune significative connotazioni che, rivelando l'adesione del poeta-traduttore alla materia narrata, contribuiscono a trasformare il sovrano di Siracusa in un 'eroico' rappresentante dei valori fondativi della *pars construens* del pensiero politico dell'autore. Quasi un *alter ego* in vesti greche della

consolatoria: la lode di Ierone, vincitore olimpico e sovrano liberale e pio, si mescola al racconto incoraggiante del salvataggio miracoloso di Creso che, destinato a morte certa come Ierone, viene graziato *in extremis* dall'intervento divino. Il sovrano doveva così veder certificata davanti alla comunità locale la sua magnificenza politica e sportiva, ed al tempo stesso ricevere dall'autorevole parola del poeta rassicurazioni circa il suo destino.

⁷⁷⁶ La brevità e la struttura semplificata del componimento, così come l'assenza di elementi mitologico-narrativi, lasciano intuire che il carme sia stato composto per un'esecuzione effettuata a Delfi, sul luogo della vittoria, davanti ad un pubblico proveniente da ogni parte della Grecia. Poiché la vittoria del 470 a.C. giungeva al culmine di un glorioso *iter* di successi del sovrano – ai tre allori delfici vanno aggiunti i due olimpici (476 e 472 a.C.) – l'ep. 4 aveva la precisa funzione di illustrare al pubblico panellenico la splendida carriera di Ierone. L'ode è composta da due strofe – costruite con una certa simmetria contenutistica e formale – di dieci versi logaedici l'una, ampiamente ricostruibili grazie alla sovrapposizione di due frammenti, pubblicati nel 1941 da Medea Norsa, al papiro del *British Museum* (733) – edito da Kenyon nel 1897 – in cui è presente la parte più consistente dell'opera bacchilidea superstite.

⁷⁷⁷ Sulla *pietas* religiosa di Ierone, cf. Bacch. 3,15-22 e 63-66, e 4,18-20; sulla statura politica ed evergetica, cf. 3,9-14 e 67-71, e 92-94, e 4,3. Per affrontare lo studio del testo bacchilideo, e la sua contestualizzazione storica, sono stati impiegati i seguenti sussidi esegetici: Kenyon 1897, Blass 1898, Jurenka 1898, Wilamowitz 1898, Jebb 1905, Taccone 1907, Süß 1912, Gentili 1958, Maehler 1982a e 1982b, Irigoin 1993, Hutchinson 2001, McDevitt 2009, Dolfi 2010, Sevieri 2010, e Giuseppetti 2015.

figura, per tanti versi esemplare, di Adriano Olivetti, una figura cioè antitetica sia alle caricature deformi che caratterizzano le ‘gerarchie del potere’ in *Con testo a fronte* e nelle *Mosche del capitale*, sia allo *speculum principis* capovolto e attualizzato, che l’autore tratteggia nella sua *Prefazione al Momo o del principe* di Leon Battista Alberti⁷⁷⁸.

Ebbene la prima interpolazione volponiana al testo di Bacchilide affiora già nell’epodo iniziale dell’ep. 3, all’interno di una sezione che – a séguito della tradizionale menzione della vittoria olimpica e dei dati biografici del vincitore (vv. 1-9) – celebrava la legittimità politica del governo di Ierone e la straordinarietà della sua sorte. E dunque, dove il poeta corale, con una ricercata espressione metaforica (vv. 13s. οἶδε ... μὴ μελαμ- /φαρέϊ κρύπτειν σκότω), si cimentava nell’elogiare l’altisonante liberalità del sovrano, Volponi – come spinto da una propensione empatica – coglie invece lo spunto per riscrivere il contenuto della proposizione in rapporto al «codice psicologico» del protagonista, nella stessa prospettiva in cui, fra l’altro, il già menzionato Senofonte aveva affrontato la figura di *Ierone* nel suo omonimo dialogo (cf. Tedeschi 1991, 30)⁷⁷⁹. Dialogo nel quale il sovrano si dimostrava addirittura profondamente scettico e insoddisfatto anche del ricevere encomi (*Hier.* 1,14-16)⁷⁸⁰. Ad ogni modo, per tornare alla

⁷⁷⁸ Cf. Volponi 2006, 215s.: «nel manoscritto che Momo consegna a Giove, suggerendoglielo come un piano per sistemare l’ordine dell’Olimpo e anche quello della terra, la morale del principe che si può leggere nella prima e unica frase che il libro riporta scade proprio nella involuzione megalomane e manieristica del pieno e secondo rinascimento o neo rinascimento. Di un rinascimento molto simile a questo riconosciuto oggi nelle nostre corti industriali dal professore Alberoni. Il principe di oggi è il presidente di una grande multinazionale con corte di intellettuali, premi, cattedre, sponsorizzazioni» e «Momo avverte che il potere è casuale, stolido, arrogante e che il principe che ne sarà investito non potrà che rappresentarlo in tutta la sua tronfia quanto stupida necessità. Il principe è una necessità materiale: una concrezione che si forma sotto lo stillicidio delle divinità e sopra le eruzioni scomposte degli uomini. Esso va tenuto a distanza, proprio con dei consigli più o meno terapeutici, considerato con ironia, ridimensionato nella misura dello spazio storico e architettonico, spogliato delle norme e dei segni imponenti con la lingua ben istruita dalla conoscenza e dalla letteratura».

⁷⁷⁹ Questa la sintesi dei contenuti tracciata da Canfora (1991, 15: «il “tiranno” che nello *Ierone* senofonteo discorre, con il poeta Simonide [...], intorno alla propria condizione di tiranno, sembra invece sottrarsi alla natura unilaterale dei vari tipi di monarca familiari al pensiero politico classico. Da un lato è oppresso dalla angosciosa coscienza (capp. I-VIII) dei comportamenti negativi cui è spinto dal suo stesso potere ed è perciò “infelice” (“uccide malvolentieri” quelli che pur teme), dall’altro è istradato dal suo interlocutore (capp. VIII-XI) verso una idea completamente diversa e positiva del suo potere, peraltro pur sempre “tirannico”. Non a caso in questa seconda parte il termine “tiranno” cede via via il passo al più neutro e onnicomprensivo ἄρχων»). Il ritratto ‘critico’ della condizione dell’uomo di potere così delineata nello *Ierone* senofonteo può aver costituito una fonte d’ispirazione per il ritratto di Volponi, soprattutto laddove l’autore greco riflette sulla potenziale dimensione di ‘servizio’ (8,1 ὡς τὸ ἄρχειν οὐδὲν ἀποκωλύει τοῦ φιλεῖσθαι) che può permettere all’esercizio del ‘potere’ di generare una forma autentica di consenso.

⁷⁸⁰ καὶ ὁ Σιμωνίδης εἶπεν· “ἀλλ’ εἰ <ἐν> τοῖς θεάμασι μειονεκτεῖτε, διὰ γέ τοι τῆς ἀκοῆς πλεονεκτεῖτε. ἐπεὶ τοῦ μὲν ἡδίστου ἀκροάματος, ἐπαίνου, οὐποτε σπανίζετε· πάντες γὰρ οἱ παρόντες ὑμῖν πάντα καὶ ὅσα ἂν λέγητε καὶ ὅσα ἂν ποιῆτε ἐπαινοῦσι. τοῦ δ’ αὖ χαλεπωτάτου ἀκροάματος, λοιδορίας, ἀνήκοοί ἐστε· οὐδεὶς γὰρ ἐθέλει τυράννου κατ’ ὀφθαλμοῦς κατηγορεῖν”. καὶ ὁ Ἰέρων εἶπε· “καὶ τί οἶει, ἔφη, τοὺς μὴ λέγοντας

versione volponiana, in essa si dice come Ierone abbia «imparato / a non celare» (vv. 17s.) la sua ricchezza – e cioè, come viene chiarito nei versi a seguire, a investirla in opere pie ed evergetiche – vincendo la «tenebrosa prigione / della paura» (vv. 18s.), che ne bloccava, secondo la suggestiva diagnosi del poeta-traduttore, ogni possibile atto di generosità⁷⁸¹. In questo passo, dunque, Volponi associa al sovrano di Siracusa il superamento di una tormentata condizione psicologica che aveva afflitto in maniera prolungata e ossessionante anche lui stesso, come emerge ad es. nelle claustrofobiche immagini di *Cattura* (compresa in *Con testo a fronte*), ai vv. 14s. «dentro la botte / della paura di sé», e al v. 20 «nel buio e nella paura di sé». Ma, come Volponi nel già menzionato *incipit* di *Per questi versi* (vv. 1-4 «ciò che di me sopravvive / alla mia paura / appartiene interamente / agli altri») ammetteva di aver contrastato la propria fobia concentrandosi sull'azione altruistica, così anche Ierone era evaso da quella «tenebrosa prigione», scegliendo la via della liberalità e della condivisione, e devolvendo il proprio lascito – fatto di donazioni votive, imprese sportive, e opere d'arte da lui stesso finanziate – a beneficio della sua comunità. Già da questa notazione introduttiva, dunque, si può intuire come non rimanga più niente, qui, del timor panico che aveva paralizzato, sulla sella, i gesti del cavaliere bambino (vv. 126s. «si sostiene / alla sua stessa paura») protagonista del *Cavallo di Atene*.

Questa propensione a orientare alcune mirate soluzioni traduttive nella direzione di instaurare una serie di legami intertestuali con determinati passi delle sue opere⁷⁸²,

κακῶς εὐφραίνειν, ὅταν εἰδῆ τις σαφῶς ὅτι οἱ σιωπῶντες οὗτοι πάντες κακὰ νοοῦσι τῷ τυράνῳ; ἢ τοὺς ἐπαινοῦντας τί δοκεῖς εὐφραίνειν, ὅταν ὑποπτοὶ ὄσιν ἔνεκα τοῦ κολακεύειν τοὺς ἐπαινούς ποιεῖσθαι;”.

⁷⁸¹ La traduzione di Volponi è singolare e piuttosto ardita nelle scelte. Essa, infatti, appare mossa dall'arbitrario intento dell'autore di cogliere ed amplificare i risvolti psicologici impliciti nell'espressione qui considerata. Il 'nero manto' diviene, con un mutamento semantico in senso altrettanto metaforico ma ben più claustrofobico, la «tenebrosa prigione» (v. 18). Inoltre, questa icastica *inunctura*, che costituisce per altro un'immagine topica della letteratura italiana, torna con i medesimi elementi lessicali in Pulci (*Morgante* 15,66): «per trarti di prigion si tenebrosa». Invece, la 'tenebra', intesa da Bacchilide come l'esteriore corrispettivo di un utilizzo improprio ed oscuro della ricchezza, diviene in Volponi il movente psicologico che spinge a un tale uso: la «paura» (v. 19).

⁷⁸² Si fornisce di séguito un breve elenco delle più marcate 'appropriazioni' volponiane del testo di partenza: rispetto all'espansione dell'ep. 3,3 (ὑμνεῖ, γλυκῶδωρε Κλεοῖ) con i vv. 1s. «cantami, o Musa di tutte le Muse, / tu che intoni ogni voce e suono», il nesso partitivo «di tutte le Muse» – che non traduce alcun elemento del dettato bacchilideo – è espressione enfatica, analoga a quella impiegata dallo stesso Volponi in *Il 2 di Dicembre*: «notte di tutte le tue notti» (v. 17); la resa in chiave psicologico-empatica di ep. 3,3s. (θοάς ... / ... Ἴέρωνος ἵππου) ai vv. 6s. «le ansiose / cavalle di Ierone» va nella direzione di quanto osservato nella *Vita* (vv. 166s. «con cavalli irrequieti / nella stalla vicina») o nel *Cavallo di Atene* (vv. 113-115 «un cavallo davvero perso a sé stesso, / inquieto, fragile, irruento, / a scatti e salti verso l'esterno»); l'audace scomposizione dell'aggettivo προφανής (ep. 3,51) nella vivace locuzione avverbiale «faccia a faccia» (v. 56) rivela la costante predilezione stilistico-lessicale di Volponi per le costruzioni avverbiali 'a raddoppiamento', come emerge ad es. in numerosi componimenti, quali ad es. *Le catene d'oro*

culmina poi nella libera traduzione di due epiteti di Ierone – nell’ep. 3,69 φίλιππον (“amante di cavalli”)⁷⁸³ e nell’ep. 4,3 ἀστυθεμιν (“giusto governante”)⁷⁸⁴ – mediante il ricorso a due attributi che, nell’immaginario lessicale dell’autore, identificavano i duchi di Urbino: e dunque, al v. 74 dell’ep. 3 Ierone è definito «buon custode di cavalli», rivelando di possedere in positivo uno dei tratti tipici conferiti – oltre che al già citato *Ierone* senofonteo (11,5s.)⁷⁸⁵ – al duca Oddo Antonio nelle *Cantonate di Urbino* (17s.), i cui cavalli erano «carezzati e custoditi come i numi della serenità [...] dello Stato», mentre al v. 4 dell’ep. 4 è celebrato come «equanime signore», con un appellativo pressoché identico a quello che Volponi aveva dedicato, sempre nella medesima opera (p. 18) e in *Corporale*⁷⁸⁶, al duca Federico: «signore vero ed equilibrato». L’assimilazione di Ierone a questi sovrani rinascimentali assume poi nell’ottica dell’autore un valore ancora più pregnante, se si considera che egli riconosceva nei Montefeltro – e soprattutto in Federico – gli illustri interpreti della miglior arte di governare, quella fondata cioè su

v. 51 «vena per vena», *L’Appennino contadino* v. 81 «da quercia a quercia», 295 «ora per ora», 374 «di filare in filare», 420 «di casa in casa», 621 «di solco in solco», 714 «da collina a collina», *Canzonetta con rime e rimorsi* v. 112 «per collina e collina», *La notte è parallela al giorno* v. 4 «istante per istante», *La viola* v. 32 «brano a brano», *Melancholia* v. 47 «supplizio per supplizio», *Elogio* v. 27 «penna a penna»; per la resa di διδύμους ... / γνῶμας (ep. 3,78s.), Volponi prende spunto dalla soluzione di Pontani (1976, 58: «due pensieri gemini») e tuttavia ne attualizza il lessico, volgendo l’arcaismo «gemini» nel più comune «gemelli» (v. 85), secondo una connotazione gnomico-metaforica già emersa in *Le isole di argilla* (vv. 77s. «che il passato e il presente / sono fratelli nel tuo grembo di creta»). Rispetto alla traduzione di ep. 4, invece, vale la pena osservare almeno la resa del v. 4 ὑψιδείρου χθονός, il cui epiteto è scomposto al v. 6 «della terra dai rotondi colli», dove Volponi sostituisce arbitrariamente ὕψι (‘alto’) con l’aggettivo ‘rotondo’, come già nell’incipit di *Il cuore dei fiumi* (v. 1 «rotonda collina») o nelle più espressive varianti dell’*Appennino contadino* (vv. 113 «sull’arco delle colline» e 348 «l’arco della collina»); e l’espansione sintattico-lessicale dell’asciutta espressione ai vv. 9s. ἀλλ’ ... / ... ἐπέσεισ[εν] nel v. 12 «gorgheggia scuotendo le penne», che presenta affinità con svariati passi ornitologici dell’opera di Volponi, tra cui quello del passero in *Elogio* (vv. 28s. «che batte penna a penna e scopre / le trepida roca apertura») e soprattutto quello dell’avvoltoio nella *Zattera di sale* (Volponi 2003/2004, 103: «tenendosi qua e là a una penna dell’ala a una piuma volante [...], aspettò lì sopra tutta la notte spiutando di continuo il collare e il piumaggio del cranio [...], le pesanti ali le creste squamose le penne della coda»).

⁷⁸³ Circa il composto φίλιππον (v. 69 “amante dei cavalli”) – aggettivo che in Bacchilide come in Pindaro (*N.* 9,32) viene esclusivamente riferito a Ierone ed al suo popolo in virtù della presente vittoria equestre – Volponi opera una singolare scomposizione che ne modifica ed espande gli elementi costitutivi, «buon custode di cavalli» (v. 76). L’epiteto, che dava lessicalmente lustro alla nobile passione ippica di Ierone, passa quindi a connotare – più icasticamente – l’amorevole dedizione del sovrano verso i suoi destrieri.

⁷⁸⁴ L’epiteto ἀστυθεμιν (v. 3, «giusto reggitore dello stato», Dolfi 2010, 169), che accompagnava il nome del sovrano, era di fatto un *hapax* composto da Bacchilide per connotare con un prezioso unicismo il temperamento politico di Ierone. Esso è formato dai sostantivi ἄστυ (‘città’) e θέμις (‘giustizia’) e va inteso – alla stessa maniera di un altro composto simile ἀστυνομος (cf. Pind. *N.* 9,31 e Aesch. *Ag.* 88) – come «concerned with (upholding) themis in the city» (Jebb 1905, 266).

⁷⁸⁵ Cf. Xen. *Hier.* 11,5s. τὸ δὲ πάντων κάλλιστον καὶ μεγαλοπρεπέστατον νομιζόμενον εἶναι ἐπιτήδευμα ἄρματοτροφίαν, ποτέρως ἂν δοκεῖς μᾶλλον κοσμεῖν, εἰ αὐτὸς πλεῖστα τῶν Ἑλλήνων ἄρματα τρέφοις τε καὶ πέμποις εἰς τὰς πανηγύρεις, ἢ εἰ ἐκ τῆς σῆς πόλεως πλεῖστοι μὲν ἵπποτρόφοι εἴεν, πλεῖστοι δ’ ἀγωνίζοντο; νικᾶν δὲ πότερα δοκεῖς κάλλιον εἶναι ἄρματος ἀρετῇ ἢ πόλεως ἧς προστατεύεις εὐδαιμονία.

«senso di programmazione» (Marongiu 2003, 22) e «pienezza razionale di ogni aspetto della collettività» (*Cantonate di Urbino* 15)⁷⁸⁷. A questo, infine, è bene aggiungere un'ultima riscrittura presente nell'ep. 3, quella cioè del nesso ἄνδρ' ἀρήϊον (v. 69, “uomo guerriero”) trasformato nella perifrasi «uomo di molti valori» (v. 73) la quale, oltre a esaltare in ampiezza e versatilità la virtù di Ierone (con ovvia eco del πολύτροπος odissiaco), potrebbe anche celare un'altra allusione, tanto suggestiva quanto ipotetica: infatti, un epiteto lessicalmente identico – tuttavia al singolare – ricorre nel IV canto dell'*Inferno* di Dante (vv. 44s.), nel passo che ritrae i due poeti entrare nel limbo: «però che gente di molto valore / conobbi che'n quel limbo eran sospesi». Pertanto, pur nell'impossibilità di stabilire la consapevolezza di questa eco dantesca, non si può fare a meno di notare che Ierone – così come è stato ritratto nella poesia encomiastica e nella conseguente immagine ideale qui riprodotta da Volponi – non sarebbe fuori posto nell'*élite degli spiriti magni* (*Inf.* IV 137: assieme a Talete) che popolano il limbo dantesco.

Un'interessante conferma di questa interpretazione allegorico-politica dello 'Ierone volponiano' giunge poi da un altro passo dell'ep. 3, magistralmente riscritto dal poeta-traduttore. Si tratta, cioè, della sezione – compresa tra la fine della prima strofe e l'inizio della conseguente antistrofe – dedicata al glorioso arrivo al traguardo delle cavalle trainanti la quadriga di Ierone. In questo segmento narrativo Volponi – ancora una volta uscendo dai confini della traduzione – prende visibilmente spunto dalla descrizione della cavalcata presente nel *Cavallo di Atene*. Infatti, sia l'iniziale impennata (v. 9 «s'impennarono»), che lo scuotimento delle criniere (vv. 9s. «scuotendo le vittoriose / criniere»), che l'attenzione sul gesto prensile del fantino (vv. 10s. «che Aglaia prese... / ... nel pugno») – quasi del tutto assenti nel dettato bacchilideo⁷⁸⁸ – sono riscritture ispirate alle sequenze iniziali del *Cavallo di Atene*, che infatti al v. 57 veniva ritratto col «capo impennato», al v. 49 «in corsa, criniera al vento», e al v. 64 con sopra il dorso il figlio-fantino che ne «afferra la criniera». Così, del resto, anche l'idea suggestiva che lo

⁷⁸⁶ Cf. Volponi 2002a, 748 «è che in Urbino, il palazzo ducale, grande opera politica di Federico da Montefeltro, è ancora segno di un perfetto equilibrio».

⁷⁸⁷ Cf. Volponi 2006, 213: «ho sempre ritenuto nella ammirazione per Federico da Montefeltro (costruttore della bella e ideale città di Urbino, dove sono nato pressoché 400 anni dopo quei grandiosi giorni e progetti che lo resero principe del Rinascimento), che Leon Battista Alberti ne fosse stato il teorico e l'ispiratore, con la dottrina di una nuova classicità culturale e politica, misura dello spazio storico e civile, scienza e strumento nuovi».

⁷⁸⁸ Il testo di Bacchilide si limitava unicamente all'enunciazione celebrativa del passaggio dal traguardo olimpico delle cavalle e dell'incoronazione del Dinomenide: vv. 3-8 θοάς τ' Ὀ-λυμπιοδρόμους Ἰέρωνος

scatto proietti le cavalle «ormai oltre le vorticose / piste d'Alfeo» (vv. 11s.) ha il suo immaginifico precedente nello slancio del destriero ateniese che, in un primo momento, alza le zampe «in alto / per saltare oltre l'evento» (vv. 50s.), e successivamente s'impenna «oltre le vere / possibili circostanti basi» (vv. 57s.). Ma a differenza del *Cavallo di Atene*, che «è folle, sfrenato, invasato dalla perdizione / di sé» (vv. 140s.), le cavalle di Ierone, inizialmente «ansiose» (v. 6), all'arrivo al traguardo appaiono, da un lato – con un'audace riscrittura in chiave aggettivale dei nomi delle dee (vv. 5s. σὺν ... Νίκη / σὺν Ἀγλαΐα) – solennemente «vittoriose» (v. 9) e «radiose» (v. 10), dall'altro – con l'aggiunta arbitraria dell'aggettivo «sole» (v. 7) – descritte in una solitudine trionfale che poteva rievocare, per un estimatore del ciclismo quale Volponi, quella di Fausto Coppi sullo Stelvio, nella intramontabile radio-cronaca di M. Ferretti («un uomo solo è al comando»)⁷⁸⁹. Al contrario dell'equino ateniese che, come più volte osservato, è allegoria dello stato contingente dell'umanità, lanciata in una corsa infinita verso proiezioni ignote, le cavalle invece sanno esattamente dove dirigersi (vv. 12s. «presso quelle corone / che avevano vinto»), perché alla loro guida siede un *leader* esemplare come Ierone (v. 13 «beato figlio di Dinomene»).

Dunque, in questa fulgida rappresentazione della vittoria nell'agone olimpico, impreziosita anche dalla eco radiocronistica del v. 7⁹⁰, Volponi sembrerebbe celare

ἵππους. / σεύον]το γὰρ σὺν ὑπερόχω τε Νίκη / σὺν Ἀγ]λαΐα τε παρ' εὐρυδίαν / Ἀλφεόν, τόθι] Δεινομένεος ἔθηκαν / ὄλβιον τ[έκος στεφάνω]ν κυρῆσαι.

⁷⁸⁹ La scelta di aggiungere al v. 7 «sole» – in bilico tra l'enfasi trionfale e la velata solitudine caratteristica anche dell'altro destriero (*Il cavallo di Atene* v. 80 «ero il solo cavallo nel campo davanti ai miei figli») – potrebbe infatti celare, alla luce della spiccata predilezione ciclistica di Volponi, un'allusione celebrativa del tutto singolare. Infatti, come è noto dal suo carteggio epistolare con Pasolini (Volponi 2009, 56: «ma sappi che tengo per te come per Coppi e per il Bologna») e da alcune sue interviste d'argomento sportivo (Volponi in Gaudio 2016, 14: «quando vinceva Coppi, vinceva uno che riusciva a strappare qualcosa alla vita e alla propria vulnerabilità psicologica, perdendo quasi sé stesso»), lo scrittore seguiva in maniera molto appassionata «il ciclista Coppi» (2002a, 495). A quest'ultimo la cultura popolare italiana associava la celeberrima esclamazione con cui il giornalista Mario Ferretti, in occasione di una delle sue più epiche «scalate» (Stelvio 1949), ne celebrò la ricomparsa al termine di una lunga salita: «un uomo solo è al comando; la sua maglia è bianco-celeste; il suo nome è Fausto Coppi». L'espressione diventò poi – nella formula abbreviata «un uomo solo al comando» – un vero e proprio «modo di dire», una sorta di locuzione proverbiale della nostra lingua. Pertanto, assodato il concreto interesse di Volponi per le imprese sportive di Coppi e considerato il contesto celebrativo in questione, è possibile ipotizzare che l'aggiunta arbitraria ed enfatica dell'aggettivo «sole» (v. 6) possa esser stata ispirata – in maniera più o meno conscia – da questa fortunata espressione, che aveva consegnato ad un'epica immortalità una figura sportiva estremamente viva nell'immaginario agonistico dell'autore.

⁷⁹⁰ Inoltre, a dimostrazione del successo anche letterario della sopra citata locuzione, l'aggettivo «solo» viene similmente impiegato in una poesia di Vittorio Sereni (*La poesia è una passione?*), nella quale è presente il significativo riferimento ad una delle tante imprese compiute da Coppi: «un clamore un boato, è incredibile è lui / è solo s'è rialzato ha staccato le mani / ce l'ha fatta...» (vv. 31-33). Perciò è possibile ipotizzare che Volponi, immaginando la scena del solitario arrivo delle cavalle di Ierone, abbia in qualche modo ricordato un altro solitario e trionfale arrivo a lui familiare, quello di Coppi, ed abbia così tentato di

metaforicamente una possibilità alternativa alla disperata corsa del suo *Cavallo di Atene*, una possibilità che risiede in *primis* – come aveva già auspicato invano la voce narrante del poemetto – nella caratura di colui che dirige il galoppo. Potrebbe, pertanto, essere quello di Ierone l'*identikit* del candidato ideale, ovvero di colui che è in possesso – secondo la metafora volponiana – di tutti i valori e dei carismi necessari a indirizzare la corsa sfrenata del *Cavallo di Atene*. Nel messaggio cifrato all'intero del dittico di traduzioni si può leggere, dunque, una sorta di controcanto allegorico al finale 'disastroso' del *Cavallo di Atene*: per tentare l'impresa di riprogrammare coralmemente il *pattern* di corsa del destriero imbizzarrito, una proposta alternativa può essere cercata – con un'operazione consapevole di recupero e aggiornamento – nel paradigma virtuoso di alcune delle dimenticate lezioni provenienti dai 'fantini' del passato⁷⁹¹. La lezione, ad esempio, del *tyrannos* Ierone o quella di Federico da Montefeltro, modelli simbolici di una di *leadership* politico-umanistica di grande versatilità e apertura, così come quella 'reale' di Adriano Olivetti, eccezionale promotore di un'idea di sviluppo economico-sociale finalizzato alla crescita attiva, partecipe, e democratica della 'comunità' di appartenenza⁷⁹². Se questa ipotesi interpretativa dovesse cogliere nel segno, il contributo di Volponi sul tema del modello ideale di *leadership* politica può essere completato – sempre *sub specie equestri* – dal ritratto 'rivoluzionario' che, alla fine dell'romanzo postumo *La zattera di sale*, i due anonimi ufficiali impongono 'dal basso' al loro capitano, il 'cavaliere'. Così il vertice rappresentato da Ierone, e da quanto la sua figura allegorizza, viene infine integrato con la dimensione partecipativa e dialettica, altrettanto

dare una connotazione simile – pur inserita in un contesto poetico di tutt'altro genere – a quello delle sue «ansiose» cavalle.

⁷⁹¹ Lo dichiara, in riferimento ad altri ambiti della tradizione letteraria, lo stesso Volponi (1991b, 167): «i libri di novità, di ricerca, di impeto, i libri di conflitto sono stati scritti anche al di fuori dei principi e delle teorie della Scuola di Francoforte; ritrovando, magari, il significato di certe utopie un po' all'indietro, nella nostra vecchia scuola letteraria, nelle indicazioni che vengono da Campanella, Galileo, Vico, da certi utopisti italiani minori del settecento [...] e ad essi vorrei aggiungere Leon Battista Alberti, del quale da poco ho potuto conoscere un romanzo politico, *Momo*, di grande attacco alle forze dominanti e alla loro ipocrisia. Essi ci offrono una dottrina critica per l'analisi del presente, per trovare, per inventare, per non sentirsi del tutto privi e nudi di fronte alla ridondante celebrazione del nulla, del "pensiero debole"».

⁷⁹² Su questa accezione rinascimentale-principesca della figura di Olivetti, si leggano le osservazioni di Zinato 2011, pos. 121: «a Ivrea, nell'Olivetti, dal 1956 al 1971, Volponi non esercitò solo alte funzioni manageriali: incontrò Adriano, un imprenditore riformista e illuminato, con cultura e ambizioni principesche, circondato da un corteo di poeti e intellettuali (da Giudici a Fortini, da Ottieri a Pampaloni, da Gallino a Musatti), ebbe a disposizione un Centro culturale e una biblioteca, quella di via Jervis, senza uguali in Italia. Poté insomma concepire l'intento "rinascimentale" di utilizzare i profitti dell'industria per progettare il territorio, l'educazione, la cultura e per migliorare la vita collettiva». Sull'idea comunista di *leader* illuminato si confrontino anche le importanti osservazioni gramsciane, a partire da *Capo*, «L'Ordine Nuovo» [1.3.1924] = «L'Unità» [6.11.1924] = *Sul Fascismo*, Roma 1973, 98.

centrale – come osservato, in ultima istanza, nell’analisi dei versi dedicati a Pasolini (*Il cavallo di Atene* vv. 1-44) – nel pensiero politico di Volponi:

«no – dissero i due ufficiali – noi abbiamo un fine. Un fine per noi e per il mondo. Tu devi ascoltarci. Cominceremo e procederemo a rivelartelo e a concedertelo parole e pratica. Intanto per la forza del suo principio e per l’insegnamento della sua verità noi assumiamo entrambi il grado di colonnello. Svolgeremo compiti diversi ma sempre coordinati nello stesso piano. Ti spiegheremo anche la sostanza e i limiti del piano e ti assegneremo il modo con cui potrai servirlo e realizzarlo. Resti comandante anche se con il tuo grado di capitano. Capitano in senso storico e politico, con mansioni e doveri di capitano vicino alla truppa, all’umanità dell’esercito del fine riconosciuto e della lotta per il piano del suo raggiungimento. La tua insegna può rimanere come simbolo dell’unità e come riferimento per la lotta. Capitano, devi mobilitare intorno alla tua insegna tutti i militari del mondo che sono come noi. Mostrati capitano umile e coraggioso e grandi moltitudini si riconosceranno uguali a te. Mostra anche le tue mani possenti e le tue ferite generose. Parla con la tua lingua ma solo delle battaglie e della gloria. Apri il tuo sacco e le tue bisacce, rovesciali per terra e mostra ciò che possiedi e ciò che mangi, fa vedere quanto valgono come li hai ottenuti come li adoperi e a cosa ti servono. Riprenderai per te solo ciò che ti è indispensabile per il tuo giorno e per il tuo compito pianificati. Non devi offrire né distribuire il resto, ma lasciarlo lì per terra fra te e tutti gli altri. Non ti allontanerai finché gli altri non saranno venuti avanti a prenderselo. Consiglierai sul modo con cui potranno spartirselo e poi servirsene. Dopodiché procederai nel comando”» (Volponi 2004/2005, 107s.).

Conclusioni: memoria e innovazione

Se si dovesse riassumere in una formulazione minima l'elemento caratterizzante i risultati della presente ricerca, lo *slogan* riassuntivo sarebbe: memoria e innovazione. È questo, infatti, il meccanismo dialettico che collega – in un quadro teorico sostanzialmente uniforme – i differenti parametri di studio di volta in volta impiegati nel corso dell'analisi. Dai lirici greci al *Cavallo di Atene*, infatti, la dialettica 'memoria-innovazione' emerge – come dato caratteristico – in maniera pressoché costante, affermandosi tuttavia attraverso declinazioni sempre diverse dei due concetti-guida. Ovvero secondo un processo, coerente, di variazione, che può essere esemplificato sulla base del seguente assunto, già puntualmente verificato in sede analitica: da ogni forma particolare di memoria deriva un differente procedimento di innovazione.

Nell'ampia sezione dedicata al rapporto fra la prima stagione poetica di Volponi e la lirica greca, il concetto di memoria viene inteso, binariamente, sia come un *inprinting* generico, utile a comprendere l'immaginario prevalente che caratterizza l'atmosfera arcaico-rurale delle poesie, sia come un processo retorico-imitativo (un tipo di «mimetismo») ⁷⁹³, che ha permesso al giovane autore di collocare, all'interno di determinati suoi componimenti, ricercate allusioni verbali ai frammenti dei poeti greci (in particolar modo agli *incipit* di Alceo e Saffo). Come osservato nell'analisi delle singole composizioni, l'innovazione è consistita, invece, nell'adattare i frammenti mnemonici (presi dalle antologie scolastiche), o le citazioni delle letture greche di volta in volta selezionate (su tutte, i *Lirici* di Quasimodo), all'espressività immediata della sua poesia giovanile (cf. Sapph. fr. 94,1 V. in *Vorrei morire* v. 1, o Alc. fr. 350,1 V. in *Sei venuto* vv. 1s.), o ai modi confidenziali e intimi della sua seconda e più organica raccolta (cf. Alc. fr. 208a,1 332,1, 346,1 V. e Sapph. fr. 105a V. nell'*Antica moneta*). Una dinamica, innescata dal desiderio liceale di infrangere i veti della pedagogia fascista, che può essere infine riassunta nel tentativo di trovare un punto di equilibrio tra l'«arcaicità sapiente» della tradizione ellenica e un'urgenza espressiva di orizzonte individuale e di matrice strettamente moderna.

⁷⁹³ Termine tecnico così coniato da Genette (1997, 88): «chiamerò così, quindi, a monte della distinzione fra il regime di pastiche, caricatura e *forgerie*, qualsiasi tratto di imitazione puntuale, e (già che ci sono) *mimotesto* qualsiasi testo imitativo, o concatenazione di mimetismi».

Questa prima declinazione intima del rapporto ‘memoria-innovazione’ prosegue poi, in maniera piuttosto inaspettata e originale, nelle trasposizioni mitologico-astrali delle due raccolte successive: quella di Venere e Urano (*Il giorno nove di Febbraio*) nelle *Porte dell’Appennino* (1960), e quella della triade Venere-Edipo-Icaro (*Canzonetta con rime e rimorsi*) in *Foglia mortale* (1974). Qui l’applicazione della memoria – che ruota consapevolmente attorno alle figure del mito greco e alla loro tradizionale rappresentazione (da Esiodo alla tragedia) – funge in realtà da punto di applicazione per impostare un inedito procedimento di riscrittura, connotato da una peculiare veste di tipo astrologico e psicoanalitico. L’innovazione, questa volta, prende la forma attualizzante e trasformativa di un adattamento del patrimonio figurativo mitologico alla necessità dell’io poetico di metaforizzare – nel proprio ‘dramma celeste’ – una sua particolare affezione psichica. Nel primo caso, infatti, la vicenda criminale della coppia Venere-Urano diventa – grazie ad un originale binomio tra connotazioni mitologiche ed esegesi astrale – il travestimento ‘dicibile’ di una traumatica esperienza, storicamente vissuta dal narratore e interdetta, per ovvie ragioni, ad una esposizione verbale piana: quella dell’aborto illegale. Nel secondo caso, l’animazione in formato mitologico degli astri contemplati nella prima strofa della *Canzonetta* formalizza – entro una complessa e stratificata procedura di condensazione simbolica – uno stato di gravosa ed irrisolta oppressione psichica, ai fini di sottoporlo ad un confronto storico-poetico con la ‘realtà’ esteriore. In entrambi i casi, infine, il binomio ‘memoria-innovazione’ costituisce anche il nodo testuale presso cui – mediante una rielaborazione affine delle medesime figure mitologico-astrali (su tutti Venere, Edipo, e Icaro) – la rappresentazione di Volponi s’intreccia con quella di altri autori moderni, in un ricco dialogo intertestuale: ad es. con Morante (*La serata a Colono*), Pasolini (*Edipo re*), e Buzzati (*Icaro* in *Le notti difficili*), ma anche – e in maniera forse più inaspettata – con il magistero orale di Ernst Bernhard (poi trascritto in *Mitobiografia*) tramite Adriano Olivetti.

A fare il punto sui valori messi in luce in questa prima parte dell’analisi, si pone quindi il saggio del 1976, *La Grecia: una misura interiore*. Uno scritto, commissionato all’autore dal Touring Club per ragioni turistico-editoriali, che diventa qui – già a partire dalla portata concettuale del titolo – testo emblematico e riassuntivo degli aspetti appena elencati. Per Volponi, infatti, la propria idea di grecità – che in questo saggio si arricchisce ad es. dei contributi di H. Miller (*Il colosso di Maroussi*), Kavafis (*Poesie*), Burckhardt (*Storia della civiltà greca*), Nietzsche (*La nascita della tragedia*), e il Montale delle ‘prose greche’ – ha rappresentato, nell’arco di oltre un trentennio, una sorta

di «misura interiore» e costante, attiva soprattutto come uno strumento culturale e retorico per modellare la materia informe della propria ispirazione, come un ponte iconografico-espressivo tra i più sentiti contenuti intimo-esistenziali e la loro rappresentabilità verbale. Questa stessa valenza emergerà, del resto, anche più tardi – in una conturbante metafora di ambito grafico-illustrativo – nella ripetuta azione di copiatura che il *Lanciatore di giavellotto* esegue, come modo per estrinsecare e misurare graficamente il proprio strazio psico-fisico, sul calco in gesso del Laocoonte capitolino, presente nella gipsoteca della sua scuola d'arte.

A partire dall'inizio degli anni Ottanta, con la traduzione di *Lisistrata* (1981), il rapporto fra Volponi e la cultura greca volge in una direzione più polemica e straniante, assecondando così l'esacerbata vocazione politica di questa nuova fase della sua scrittura. Se, infatti, la versione teatrale – e, come si è visto, 'marcusiana' – di *Lisistrata* fornisce all'autore l'occasione per sovrascrivere – grazie ad una sottile ma inequivocabile rete di allusioni – una condanna delle responsabilità del sistema politico italiano nei confronti della stagione delle stragi civili, comunemente denominata «anni di piombo», la ricca mitologia deforme che compare a più riprese nel *corpus* dei poemetti di *Con testo a fronte* e nelle *Mosche del capitale* contribuisce a delineare – come l'approdo più estremo di questa perenne dialettica tra memoria e innovazione – una grande e impietosa parodia del mondo finanziario-produttivo, visto attraverso lo sguardo compromesso dell'«apocalittico-integrato». Nelle caricature grottesche e attualizzate di Ercole dirigente, Mercurio agente borsistico, e Prometeo impiegato aziendalista, la dimensione iconografica e archeologica della memoria, quindi, funge unicamente da pretesto («possibilità / di un tardo surmoulage») per accentuare la carica deturpante e derisoria dei ritratti di questi nuovi protagonisti del potere, allora detto, 'post-industriale'. Qui, come in *Lisistrata*, l'innovazione risiede dunque nel trasformare ed esporre l'antico *background* greco ad una furibonda ed irreversibile contaminazione con le contraddizioni storiche del tempo presente. Nel caso della rivolta femminile, e soprattutto dell'auto-controllo 'politico' della sessualità praticato da Lisistrata e compagne, la visione di Volponi sembra prefigurare la prospettiva secondo cui – nell'*Uso dei piaceri* (1984) – Foucault avrebbe analizzato il concetto ellenico di *enkrateia*, mentre nel paradosso apocalittico che vede cupamente mischiate le grandi figure mitologiche agli ambigui rappresentanti dell'*élite* finanziaria sembra potersi leggere – oltre ad uno stravolgimento poetico del noto passo di Marx dedicato al tema di industria *versus* mitologia (*Introduzione alla critica dell'economia politica* 1903) – un ritratto surrealistico, e sprezzante, di quel fenomeno

storico-culturale da *end of days* che l'ultimo De Martino (*La fine del mondo* 1977) aveva definito «apocalisse senza *escaton*».

Nell'ultima fase dell'opera di Volponi – quella compresa fra il *Silenzio campale* (1990) e le traduzioni da Bacchilide (1991) – la componente greca pare condensarsi tutta attorno ad un'unica grande figura intertestuale (già preparata, fra l'altro, nell'inedito *La zattera di sale*) che collega, entro una sorta di dittico complementare, le due differenti opere in questione. All'allegoria 'finale' del cavaliere ellenico, protagonista sia del componimento *Il cavallo di Atene*, sia delle due traduzioni bacchilidee, infatti, l'autore lascia una sintesi contraddittoria della sua ultima visione storico-politica. L'*actio* della memoria si fa qui 'presente' a quella dell'innovazione, in un regime dinamico di contrappunto, di equilibrio precario, ma in sé assolutamente compiuto. Nel primo dei due testi – che trasforma la visione mnemonica di una statua equestre del Museo Archeologico di Atene in una lunga e articolata allegoria politica – il *Cavallo di Atene*, metafora della presente condizione storica, viene ritratto nel suo infinito e delirante cavalcare: un «folle volo» che da un lato asseconda una sorta di irrefrenabile e scomposta volontà di movimento, dall'altro manifesta la propria totale sordità rispetto alle indicazioni del fantino e della voce narrante. Indicazioni di guida che tuttavia andrebbero proprio – allegoricamente e non – nella direzione 'discontinua' del recupero dell'insegnamento storico, ontologico, e letterario di alcune imprescindibili *auctoritates* elleniche: quali Senofonte (*Ipparchico* e *De re equestri*), Parmenide (*Poema sulla natura*), Callimaco (primo *Aition*), e l'immane poesia di Alceo. Dalle opere 'equestri' (allegoricamente) e dai fondamenti classici (materialisticamente) forniti dai suddetti autori, per tanto, dovrebbe attingere chi volesse tentare – con un'incursione 'contro-corrente' nello spazio discontinuo del passato – di infrangere l'autismo irreversibile della cavalcata. In questa medesima ottica si possono leggere, infine, anche le interpolazioni d'autore che Volponi inserisce nelle parti dedicate alla figura di Ierone all'interno delle due traduzioni da Bacchilide (epp. 3 e 4). Grazie alle aggiunte autoriali, infatti, nelle versioni volponiane dei due epinici, il sovrano di Siracusa – al pari dei tradizionali modelli storici (Federico da Montefeltro) e contemporanei (Adriano Olivetti) – diventa l'icona di un *leader* o dirigente «equanime» ed esemplare, ovvero di colui che sarebbe in grado di governare – su base rigorosamente democratico-umanistica e in antitesi rispetto agli *identikit* deformati dei poemetti mitologici – la corsa catastrofica del cavallo nel mondo.

Per definire un'ultima volta, e alla luce di quanto fino a qui osservato, lo statuto 'storico' del paradigma greco all'interno dell'opera di Volponi, potremmo dire che esso ha agito – mediante la puntuale dialettica di memoria e innovazione – come un 'contro-dispositivo'⁷⁹⁴ di natura prettamente retorica ed espressiva, attivo nei confronti dei differenti dispositivi di blocco e di controllo a cui si faceva riferimento, in sede introduttiva, attraverso la metafora del «bove sulla lingua». È questa, infatti, la vocazione omogenea che contraddistingue – dalla rottura con la pedagogia fascista fino al recupero in chiave 'olivettiana' di Ierone – la cifra 'greca' della scrittura di Volponi (1991b, 166: contro la «lingua-lingotto del capitale»). Un lungo e diversificato *iter* dialettico che, al termine della presente ricerca, può essere ancora, opportunamente, sintetizzato da quanto fu indicato da Walter Benjamin nella sua *VI tesi di filosofia della storia*⁷⁹⁵:

«articolare storicamente il passato non significa conoscerlo “come propriamente è stato”. Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo. Per il materialismo storico si tratta di fissare l'immagine del passato come essa si presenta improvvisamente al soggetto storico nel momento del pericolo. Il pericolo sovrasta tanto il patrimonio della tradizione quanto coloro che lo ricevono. Esso è lo stesso per entrambi: di ridursi a strumento della classe dominante. In ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla» (*Angelus Novus* 77s.).

⁷⁹⁴ Il concetto qui denominato come 'contro-dispositivo' è basato – e trasposto in chiave linguistico-testuale – sull'interpretazione fornita da Agamben (2006, pos. 7) a proposito del *dispositif* di Foucault: «a. È un insieme eterogeneo, che include virtualmente qualsiasi cosa, linguistico e non-linguistico allo stesso titolo: discorsi, istituzioni, edifici, leggi, misure di polizia, proposizioni filosofiche ecc. Il dispositivo in se stesso è la rete che si stabilisce tra questi elementi. b. Il dispositivo ha sempre una funzione strategica concreta e si iscrive sempre in una relazione di potere. c. Come tale, risulta dall'incrocio di relazioni di potere e di relazioni di sapere».

⁷⁹⁵ Per contestualizzare in maniera aggiornata il significato complessivo della *VI tesi* alla luce della riflessione storico-filosofica di Benjamin, si veda la monografia di Gentili (2019): *Il tempo della storia. Le tesi “sul concetto di storia” di Walter Benjamin*.

Bibliografia

- Adorno 1954 = T.W. A., *Minima moralia*, trad. it. Torino 1954 (ed. or. Berlin-Frankfurt a.M. 1951).
- Adorno Rossi 1995 = M. A. R., *L'allegoria e il sovvertimento dell'indulgenza ideologica*, in Colonna-Manganelli-Adorno Rossi 1995 [q.v.], 57-65.
- Agamben 2006 = G. A., *Che cos'è un dispositivo?*, Kindle edition, Milano 2006.
- Agamben 2016 = G. A., *Posture*, in Deleuze [q.v.] 2016, 83-92.
- Aite 2018 = P. A., *Ricordando Ernst Bernhard*, «l'Ombra» n.s. IX (2018) 65-70.
- Alberti 1986 = L.B. A., *Momo o del principe*, Genova 1986.
- Aloni 1997 = A. A., *Il fr. 94 V. di Saffo e il suo contesto*, in A. Degl'Innocenti-G. Moretti (edd.), *Miscillo flamine*. «Studi in onore di Carmelo Rapisarda», Trento 1997, 13-27.
- Anceschi 1940 = L. A., *Introduzione*, in S. Quasimodo, *Lirici Greci*, Milano 1940, 9-28.
- Anceschi 1977 = L. A., *Ermetismo*, in *Enciclopedia del Novecento*, II, Roma 1977, 741-751.
- Anghelone 2014 = F. A., *La Troika sull'Acropoli*, Kindle edition, Roma 2014.
- Arbasino 2008 = A. A., *In questo stato*, Milano 2008² (1978)¹.
- Arveda 1998 = A. A., *Premessa*, in P.P. Pasolini, *La meglio gioventù*, Roma 1998, XIII-XVI.
- Assael 2021 = D. A., *Baruch Spinoza*, Milano 2021.
- Augé 2004 = M. A., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino 2004 (ed. or. Paris 2003).
- Baccarani 2000 = E. B., *Il "travestimento dantesco" di Edoardo Sanguineti. Saggio su Commedia dell'Inferno*, in P. Pieri-G. Benvenuti (edd.), *Quando l'opera interpella il lettore*, Bologna 2000, 475-494.
- Bagorda 2014 = A. B., *L'alienazione come cura e ricerca nel "Memoriale" di Paolo Volponi*, in Ritrovato-Toracca-Alessandrini 2014 [q.v.], 35-51.
- Baldacci 2008 = L. B., *Il contadino Anteo scopre i segreti del mondo*, «L'illuminista» XXIV (2008) 254-256 (già in «Epoca» 30 maggio 1965).
- Baldi-Moscadi 2006 = G. B.-A. M. (edd.), *Filologi e antifilologi. Le polemiche negli studi classici in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze 2006.
- Baldise 1982 = E. B., *Invito alla lettura di Volponi*, Milano 1982.
- Baliccio 2006 = D. B., *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, Roma 2006.

- Balicco 2018 = D. B., *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Macerata 2018.
- Bàrberi Squarotti 2014 = G. B.S., *Pavese e le fonti antiche: una ricognizione sui postillati*, in Cavallini 2014b [q.v.], 66-82.
- Barilli 2007 = R. B., *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, San Cesario di Lecce 2007.
- Bazzocchi 1998 = M.A. B., *Pier Paolo Pasolini*, Milano 1998.
- Bazzocchi 2012 = M.A. B., *L'Italia vista dalla luna: un paese in divenire tra letteratura e cinema*, Milano 2012.
- Bazzocchi 2014 = M.A. B., *Pasolini e il fantasma della vocalità*, in Borghello-Felice 2014 [q.v.], 19-27.
- Beekes, *EDG* = R. B., *Etymological Dictionary of Greek*, I-X, Leiden-Boston 2010.
- Bello Minciocchi 2004/2005 = C. B.M., *Nel corpo della storia. Attraverso "Il sipario ducale", "Il lanciatore di giavellotto" e "La strada per Roma"*, «Istmi» XV/XVI (2004/2005) 219-250.
- Benassi 1982 = A. B., *Un autore, una città*, Torino 1982.
- Benedetto 2008 = G. B., *Filologia classica e storia antica: premesse e sviluppi (1914-1964)*, in E. Brambilla-M. G. Di Renzo Villata (edd.), *Per una storia dell'Università di Milano*, Bologna 2008, 161-183.
- Benedetto 2012 = G. B., *Tradurre poesia classica in frammenti: note di Manara Valgimigli ai Lirici Greci di Quasimodo (1940)*, in Benedetto-Greggi-Nuti 2012 [q.v.], 33-86.
- Benedetto-Greggi-Nuti 2012 = G. B.-R. G.-A. N. (edd.), *Lirici Greci e Lirici Nuovi. Lettere e documenti di Manara Valgimigli, Luciano Anceschi e Salvatore Quasimodo*, Bologna 2012.
- Benjamin 2014 = W. B., *Angelus Novus*, Torino 2014⁴ (1962)¹.
- Berardinelli 1994 = A. B., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino 1994.
- Berardinelli 2008 = A. B., *Non ci sarà nessuna fine del mondo*, «L'illuminista» XXIV (2008) 157-164 (già in «Quaderni Piacentini» XIII/53-54 [1974] 201-6 e 287-294).
- Bernhard 1969 = E. B., *Mitobiografia*, Milano 1969.
- Bernhard-Jung 2001 = E. B.-C.G. J., *Lettera tra Ernst Bernhard e Carl Gustav Jung 1934/1959*, a c. di G. Sorge, Milano 2001.

- Bernardini 2018a = R. B., *Nota curatoriale*, «l'Ombra» n.s. IX (2018) 13-27.
- Bernardini 2018b = R. B., *Jung nelle Nuove Edizioni Ivrea (NEI). Con la corrispondenza inedita C.G. Jung-Cesare Musatti/NEI*, «l'Ombra» n.s. IX (2018) 167-200.
- Bernardini 2018c = R. B., *Ernst Bernhard: relazione analitica e guida spirituale*, «l'Ombra» n.s. IX (2018) 77-103.
- Bertolucci 1973 = A. B., *La capanna indiana*, Milano 1973.
- Bertoni Jovine 1958 = D. B.J., *La scuola italiana dal 1870 ai giorni nostri*, Roma 1958.
- Best 2014 = D.A. B., *Volponi-Olivetti e la difesa della civiltà contadina: "La macchina mondiale" fra ruralismo e cultura industriale*, in Ritovato-Toracca-Alessandroni 2014 [q.v.], 53-73.
- Bettini 1990 = F. B., *Introduzione*, in Volponi 1990 [q.v.], 7-16.
- Bettini 1995 = F. B., *Le voci del conflitto nel "Silenzio campale"*, in Bettini-Carlino-Mastropasqua-Muzzioli-Patrizi 1995 [q.v.], 107-116.
- Bettini-Carlino-Mastropasqua-Muzzioli-Patrizi 1995 = F. B.-M. C.-A. M.-F. M.-G. P. (edd.), *Volponi e la scrittura materialistica*, Roma 1995.
- Binswanger 2003 = L. B., *Sulla fuga delle idee*, Torino 2003 (ed. or. Zurich 1933).
- Biondi 2012 = M. B., «*Inseguiva una patria*». *Il poeta il filologo il filosofo*, in Benedetto-Greggi- Nuti 2012 [q.v.], 7-31.
- Blanchot 1990 = M. B., *La scrittura del disastro*, a c. di F. Rossi, trad. it. Milano 1990 (ed. or. Paris 1980).
- Blass 1898 = F. B., *Bacchylidis carmina cum fragmentis*, Lipsiae 1898¹ (1900²).
- Blaydes 1880 = F.H.M. B., *Aristophanis Comoediae. Lysistrata*, II, Halis Saxonum 1880.
- Bo 1939 = C. B., *Otto studi*, Firenze 1939.
- Bo 1948 = C. B., *Presentazione*, in P. Volponi, *Il ramarro*, Urbino 1948, 7s.
- Bo 1971 = C. B., *Prefazione*, in S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano 1971, XIII-XX.
- Bobbio 1984 = N. B., *Il futuro della democrazia*, Torino 1984.
- Boccia 2002 = E. B., *L'Olivetti dalla macchina da scrivere alla telefonia*, in S. Zaninelli-M. Taccolini (edd.), *Il lavoro come fattore produttivo e come risorsa nella storia economica italiana. «Atti del Convegno di studi, Roma 24 novembre 2000»*, Milano 2002, 415-434.

- Bolognesi 2016 = P. B. (a c. di), *Alto tradimento. La guerra segreta agli italiani da Piazza Fontana alla strage della stazione di Bologna*, Roma 2016.
- Bompiani 2016 = G. B., *La parola "esausto"*, in Deleuze 2016 [q.v.], 7-11.
- Bonanno 1976 = M.G. B., *Sull'allegoria della nave (Alcae. 208 V., Hor. Carm. I,4)*, «RCCM» XVIII (1976) 179-197.
- Borghello-Felice 2014 = G. B.-A. F., *Pasolini e la poesia dialettale*, Venezia 2014.
- Bourideu 1998 = P. B., *La domination masculine*, Paris 1998.
- Bowra 1973 = C.M. B., *La lirica greca da Alcmane a Simonide*, trad. it. Firenze 1973 (ed. or. Oxford 1961).
- Braschi 2004 = L. B., *Annotazioni stilistiche su "Il lanciatore di giavelotto"*, «Hortus» XXVII (2004) 231-252.
- Bravi 2007 = L. B., *Lisistrata di Aristofane nella traduzione di Paolo Volponi*, in S. Ritrovato e D. Marchi (edd.), *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*, Pesaro 2007, 213-223.
- Brugnolo 1983 = F. B., *La metrica delle poesie friulane di Pasolini*, in G. Santato (ed.), *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, Padova 1983, 21-65.
- Bruni 2005 = E.M. B., *Greco e latino. Le lingue classiche nella scuola italiana (1860-2005)*, Roma 2005.
- Buffoni 2010 = F. B., *Ricordo di Edoardo Sanguineti traduttore*, «Testo a Fronte» XXI/42 (2010) 170-174.
- Buranelli-Liverani-Nesselrath 2006 = F. B.-P. L.-A. N., *Laocoonte: alle origini dei musei vaticani*, Roma 2006.
- Burckhardt 1995a = J. B., *Storia della civiltà greca*, I, trad. it. Firenze 1955 (ed. or. Berlin-Stuttgart 1898-1902).
- Burckhardt 1995b = J. B., *Storia della civiltà greca*, II, trad. it. Firenze 1955 (ed. or. Berlin-Stuttgart 1898-1902).
- Bussa 2018 = R. B., *Ernst Bernhard e l'artista: tra entelechia, mitologema e mito*, «l'Ombra» n.s. IX (2018) 111-116.
- Buzzati 2018 = D. B., *Le notti difficili*, Milano 2018³ (1971)¹.
- Cagnetta 1979 = M. C., *Antichisti e impero fascista*, Bari 1979.
- Calcaterra 1939 = C. C., *Thovez o l'amore della poesia*, «Nuova antologia» XVIII (1939) 382-392.

- Calò 1939 = G. C., *Cultura e vita, maestri e discepoli nella nuova Italia. Saggi di pedagogia militante*, Brescia 1939.
- Calvino 1980 = I. C., *Una pietra sopra*, Torino 1980.
- Calvino 1995 = I. C., *Saggi 1945-1985*, a c. di M. Barenghi, II, Milano 1995.
- Calvino 2008 = I. C., *Memoriale di Paolo Volponi*, «L'illuminista» XXIV (2008) 151-156 (già in «L'illustrazione italiana» LXXXIX/5 [1962] 36-38).
- Calvino 2012 = I. C., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, Milano 2012.
- Calvino 2016 = I. C., *Le città invisibili*, Torino 2016 (1972)¹.
- Cammelli 1932/1933 = G. C., *Antologia lirica greca: poeti elegiaci-giambici-melici-con odi scelte di Bacchilide e Pindaro*, Firenze 1932/1933⁸ (1924¹).
- Camon 1973 = F. C., *Il mestiere di scrittore*, Milano 1973.
- Candiloro 2014 = M. C., *L'«Appennino contadino» e la poesia-verità*, in Ritrovato-Toracca-Alessandroni 2014 [q.v.], 91-103.
- Candiloro 2016 = M. C., *Adriano Olivetti e Paolo Volponi: due eresie in cerca di unione*, «La critica sociologica» L/199 (2016) 107-116.
- Candiloro 2017 = M. C., *Da custode a educatore: l'insegnante in Paolo Volponi*, in S. Lazzarin-A. Morini (edd.), *Maitres, précepteurs, pédagogues. Figures de l'enseignant dans la littérature italienne*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt a.M.-New York-Oxford-Wien 2017, 269-286.
- Canfora 1980 = L. C., *Ideologie del classicismo*, Torino 1980.
- Canfora 1991 = L. C., *Nota*, in Senofonte, *Ierone*, Palermo 1991, 9-15.
- Canfora 2005 = L. C., *Il papiro di Dongo*, Milano 2005.
- Canfora 2008 = L. C., *1956 l'anno spartiacque*, Palermo 2008.
- Canfora 2017 = L. C., *Cleofonte deve morire*, Bari 2017.
- Cantarella 1972 = R. C., *Le commedie di Aristofane*, Torino 1972.
- Cantelamo 1971/1973 = M. C., *Appunti su Quasimodo traduttore dei lirici greci*, «Annali dell'Università di Lecce. Facoltà di Lettere e Filosofia» VI (1971/1973) 319-352.
- Capodaglio 2004/2005 = E. C., *E il corpo è l'uomo*, «Istmi» XV/XVI (2004/2005) 159-199.
- Cappellini 2008 = K. C., «*Nel silenzio campale*»: le «*invisibili ordinarie tracce*» da attendere-offendere, «L'illuminista» XXIV (2008) 61-72.

- Capra 2008 = A. C., *Quasimodo e i Lirici Greci*, in C. Dognini-A. Capra-G. Chiari-G. Manzoli-E. Rigotti-G. Nuvoli (edd.), *La vitalità dei classici. Da Quasimodo a Pasolini*, Milano 2008, 11-39.
- Capra 2015 = A. C., *'Poesia e non poesia' nella Festa aristofanesca di Sanguineti*, in F. Condello-A. Rodighiero, *«Un compito infinito». Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna 2015, 77-93.
- Caproni 2008 = G. C., *L'esordio del poeta*, «L'illuminista» XXIV (2008) 244-246 (già in «Letteratura» III/18-19 [1955] 3-15).
- Caproni 2016 = G. C., *Tutte le poesie*, Milano 2016.
- Carbognin 2007 = F. C., *L'altro spazio. Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese 2007.
- Carlino 1995 = M. C., *Per questi versi di pubblica utilità*, in Bettini-Carlino-Mastropasqua-Muzzioli-Patrizi 1995 [q.v.], 125-129.
- Carmello 2018 = M. C., *La poesia di Elsa Morante*, Roma 2018.
- Carotenuto 1977 = A. C., *Jung e la cultura italiana*, Roma 1977.
- Catania-Greggi 1993 = A. C.-R. G. (edd.), *Le opere e i giorni di Manara Valgimigli. Classicità e Umanesimo nella cultura italiana del Novecento*, Bologna 1993.
- Catenacci 2013 = C. C., *Saffo, un'immagine vascolare e la poesia del distacco*, «QUCC» n.s. CIV/2 (2013) 69-74.
- Catenacci 2015 = C. C., *Perrotta Gennaro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, LXXXII, Roma 2015, 468-471.
- Catucci 2000 = S. C., *Introduzione a Foucault*, Bari 2000.
- Cavallini 2013 = E. C., *Dagli scritti giovanili ai "Dialoghi con Leucò": traduzioni e citazioni da Saffo in Cesare Pavese*, «AION(filol)» XXXV (2013) 151-163.
- Cavallini 2014a = E. C., *«Il desiderio schianta e brucia»: versi di Saffo in "Schiuma d'onda" di Cesare Pavese*, in A. Catalfamo (ed.), *Pavese, Fenoglio e la «dialettica dei tre presenti»*, Catania 2014, 167-173.
- Cavallini 2014b = E. C. (ed.), *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna 2014.
- Cavallini 2014c = E. C. *«E in primavera le mele»: due frammenti di lirica greca nella traduzione di Cesare Pavese*, in Cavallini 2014b [q.v.], 101-118.
- Cavarzere 1996 = A. C., *Sul limitare. Il «motto» e la poesia di Orazio*, Bologna 1996.

- Ceravolo 2009 = T. C., *Storia delle nuvole. Da Talete a De Lillo*, e-book, Soveria Mannelli (CZ) 2009.
- Cerboni-Baiardi 2004/2005 = G. C.-B., *Cinque poesie giovanili di Volponi a Carlo Ceci*, «Istmi» XV/XVI (2004/2005) 15-17.
- Cerica 2013 = A. C., *Riscritture di traduzioni. Edipo re e Medea di Pier Paolo Pasolini*, «Dioniso» n.s. III (2013) 295-318.
- Ceserani 1997 = R. C., *Raccontare il postmoderno*, Torino 1997.
- Cessi 1948 = C. C., *Lyra Graeca*, Napoli 1948⁸ (1931¹).
- Chantraine, *DELG* = P. C., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968-1980¹ (1999²).
- Charnitzky 1996 = J. C., *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime (1922-1943)*, Firenze 1996.
- Colella 2014 = M. C., «*La notte è parallela al giorno*». *Ipotesi di lettura della poesia volponiana*, in Ritrovato-Toracca-Alessandroni 2014 [q.v.], 117-134.
- Colella 2019 = M. C., *Cartografia del contemporaneo. Lettura di "Con testo a fronte" di Paolo Volponi (1986)*, «Rivista di Studi Italiani» XXXVII/2 (2019) 177-207.
- Colonna-Manganelli-Adorno Rossi 1995 = M. C.-M. M.- M. A. R., *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, Milano 1995.
- Coltro 2015 = D. C., *Mondo contadino. Società e riti agrari del lunario veneto*, II, Pastrengo 2015.
- Comparetti 1911 = D. C., *Introduzione*, in A. Franchetti, *La Lisistrata*, Città di Castello 1991, V-XXXIV.
- Condello 2006 = F. C., *Il «fantasma della traduzione»: Sanguineti e il teatro antico*, in Sanguineti 2006 [q.v.], 301-311.
- Condello 2007 = F. C., *Pasolini traduttore di Saffo: note di lettura*, «Testo a fronte» XVIII (2007) 23-40.
- Condello 2009 = F. C., *Tradurre la lirica*, in C. Neri-R. Tosi (edd.) *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la collaborazione di V. Garulli, Bologna 2009, 31-65.
- Condello 2012 = F. C., *Le norme (abnormi) dell'Ifigenia: Euripide, Sanguineti e il tragicomico del tradurre*, in Sanguineti 2012 [q.v.], 9-60.
- Condello 2015 = F. C., «*Cinquant'anni dopo Quasimodo*»: *lirici greci e poeti italiani contemporanei (un dialogo fra sordi)*, in F. Condello-A. Rodighiero (edd.), «*Un compito infinito*». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna 2015, 95-119.

- Condello 2018 = F. C., *La scuola giusta. In difesa del liceo classico*, Milano 2018.
- Conte 1974 = G.B. C., *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1974.
- Contini 1989 = G. F., *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, Torino 1989.
- Contu 2015 = R. C., *Anni di piombo, penne di latta. (1963-1980). Gli scrittori dentro gli anni complicati*, Passignano 2015.
- Coulon 1967 = V. C., *Aristophane; tome III: Les oiseaux, Lysistrata*, traduzione a c. di H. Van Daele, Paris 1967.
- Cozzolino 2012 = A. C., *Quasimodo e la poesia antica*, Napoli 2012.
- Craveri 1995 = P. C., *Storia dell'Italia contemporanea, III, La Repubblica dal 1958 al 1992*, Torino, 1995.
- Crivelli 2015 = R. C., *T.S. Eliot*, Roma 2015.
- Croce 1913 = B. C., *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Bari 1913.
- Croce 1936 = B. C., *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari 1936.
- Croce 1965 = B. C., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari 1965¹¹ (1902)¹.
- Curi 1965 = F. C., *Ordine e disordine*, Milano 1965.
- Dal Bianco 2011 = S. D.B., *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in Zanzotto 2011 [q.v.], VII-LXXXV.
- Dal Bon 2002 = P. D.B., *Verifica stilistica de "La Macchina Mondiale" di Paolo Volponi*, «Quaderns d'Italià» VII (2002) 207-228.
- Dalmàti 1992 = M. D., *Notizia sulla lingua di Kavafis*, in Kavafis 1992 [q.v.], 183-186.
- D'Amico 2010 = N. D'A., *Storia e storie della scuola italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, Bologna 2010.
- De Cilia 2014 = N. C., *Bisogna essere assolutamente moderni? Il tempo del mito e il tempo della storia in "Poesie a Casarsa"*, in Borghello-Felice 2014 [q.v.], 41-52.
- Degani 1979 = E. D., *Studi classici e fascismo*, «DArch» n.s. I (1979) 107-110 (= Degani 2004, 965-968).
- Degani 1995 = E. D., *La poesia greca antica*, in D'Ippolito-Nicosia-Rotolo 1995 [q.v.], 19-31.

- Degani 2004 = E. D., *Filologia e storia*, «*Scritti di Enzo Degani*», a c. di M.G. Albiani, G. Alvoni, A. Barbieri, F. Bossi, G. Burzacchini, F. Citti, F. Condello, E. Esposito, A. Lorenzoni, M. Magnani, O. Montanari, S. Nannini, C. Neri, V. Tammaro, R. Tosi, I-II, Hildesheim-Zürich-New York 2004.
- Degani-Burzacchini 2005 = E. D.-G. B., *Lirici greci*, Bologna 2005² (1977¹).
- Delebecque 1973 = E. D., *Notice*, in *Xénophon. Le commandant de la cavalerie*, Paris 1973, 5-31.
- Delebecque 1978 = E. D., *Notice*, in *Xénophon. De l'art équestre*, Paris 1978, 1-37.
- Deleuze 2016 = G. D., *L'esausto*, a c. di G. Bompiani, trad. it. Roma 2016 (ed. or. Paris 1992).
- Deleuze-Guattari 1975 = G. D.-F. G., *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. Torino 1975 (ed. or. Paris 1972).
- Del Grande 1959 = C. D.G., *Φορμυζ. Antologia della lirica greca*, Napoli 1959² (1957¹).
- Della Corte 1990 = F. D.C., «*Nave senza nocchiero in gran tempesta*», «*Paideia*» XLV (1990) 135-138.
- De Laude 2019 = S. D.L., *Pier Paolo Pasolini e i linguaggi della psicoanalisi*, in G. Alfano-S. Carrai (edd.), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma 2019.
- De Martino 2019 = E. D.M., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino 2019³ (1977¹).
- De Martino-Vox 1996 = F. D.M.-O. V., *Lirica greca*, III. *Lirica eolica e complementi*, Bari 1996.
- De Santi 1980 = G. D.S., *Nota*, in Volponi 1980 [q.v.], 195-202.
- De Santi 1997 = G. D.S., *La poesia di Volponi*, in Raffaelli 1997 [q.v.], 19-37.
- De Santi 2004 = G. D.S., *Versi segreti dati in dono da Volponi a un amico*, «*Hortus*» XXVII (2004) 130-138.
- De Santi 2004/2005 = G. D.S., *L'irruzione della "Vita" nella poesia di Volponi*, «*Istmi*» XV/XVI (2004/2005) 67-81.
- Diacò 2017 = F. D., *Dialettica e speranza*, Macerata 2017.
- Diano 1972 = C. D., *Aristofane. Lisistrata*, Padova 1972.
- Di Consoli 2008 = A. D.C., «*Il lanciatore di giavellotto*»: *un'oscura storia nell'oscura provincia*, «*L'illuminista*» XXIV (2008) 73-75.

- D'Ippolito-Nicosia-Rotolo = G. D'I.-S. N.-V. R. (edd.), «*Giornate di studio sull'opera di Bruno Lavagnini*» Palermo, 7-8 maggio 1993. Atti, Palermo 1995.
- Di Ruscio 2017 = L. D.R., *Poesie operaie*, Roma 2017² (2007)¹.
- Discepolo 1989 = C. D., *Giuda all'astrologia*, I-II, Milano 1989.
- Dogliani 2014 = P. D., *Il fascismo degli italiani*, Torino 2014.
- Dolfi 2010 = E. D., *Storia e funzione degli aggettivi in Bacchilide*, Firenze 2010.
- Donati 2016 = D. D., *L'astrologia svelata attraverso il mito*, Riola (Vergato) 2016.
- Dondi 2017 = M. D., *L'eco del boato. Storia della strategia della tensione 1965-1974*, Bari 2017.
- Donnarumma 2010 = R. D., *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in P. Cataldi (ed.), *Per Romano Luperini*, Palermo 2010, 438-465.
- Donnarumma 2019 = R. D., *La poesia dopo la poesia: "Trasumanar e organizzar" di Pasolini*, «Autografo» LXI (2019) 77-95.
- Duca Ruggeri 2004 = G. D. R., *L'eroe in "Corporale" e nel "Cortegiano". Ipotesi, postille*, «Hortus» XXVII (2004) 199-205.
- Dughera 1992 = A. D., *Tra le carte di Pavese*, Roma 1992.
- Eco 1997 = U. E., *Cinque scritti morali*, Milano 1997.
- Eco 2000 = U. E., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 2000⁴ (1962)¹.
- Eco 2001 = U. E., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano 2001⁴ (1964)¹.
- Eliot 1930 = T.S. E., *Ash Wednesday*, London 1930.
- Eliot 1941 = T.S. E., *Poesie*, Modena 1941.
- Eliot 1949 = T.S. E., *La terra desolata; Frammento di un agone; Marcia trionfale*, trad. it. Firenze 1949 (ed. or. New York 1922).
- Eliot 1971 = T.S. E., *Poesie*, a c. di R. Sanesi, Milano 1971.
- Erba-Tissot 1969 = H. E.-T., *Introduzione*, in Bernhard 1969 [q.v.], XIX-XLIV.
- Fabrizi 2004/2005 = M. F., «*Io fui una volta sulla terra: l'ho vista*». *La fine dell'antropocentrismo nel "Silenzio campale" di Paolo Volponi*, «Istmi» XV/XVI (2004/2005) 355-366.

- Favini 2008 = L. F., *L'insegnamento del latino e del greco*, in U. Cardinale (ed.), *Nuove chiavi per insegnare il classico*, Torino 2008, 20-51.
- Ferracuti 2017 = A. F., *Prefazione*, in Di Ruscio 2017 [q.v.], 9-17.
- Ferretti 1972 = G.C. F., *Paolo Volponi*, Firenze 1972.
- Ferretti 1975 = G.C. F., «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino 1975.
- Ferretti 2017 = G.C. F., *L'editore Cesare Pavese*, Torino 2017.
- Festa 1916 = N. F., *Bacchilide. Odi e frammenti*, Firenze 1916.
- Fichera 2012 = G. F., *Tolto all'io, preso dalla storia. Studio sul saggismo di Volponi*, Cuneo 2012.
- Fichera 2013 = G. F., *Volponi, il paradosso apocalittico*, «L'ospite ingrato. Rivista online del Centro Interdipartimentale di ricerca Franco Fortini» (23.01.2013) <http://www.ospiteingrato.unisi.it/volponi-il-paradosso-apocalittico/>.
- Fink-Maffi-Minganti-Tarozzi 2013 = G. F.-M. M.-F. M.-B. T., *Storia della letteratura americana. Dai canti dei pellerossa a Philip Roth*, Milano 2013.
- Finzi 1969 = G. F. (ed.), *Quasimodo e la critica*, Milano 1969.
- Finzi 1971 = G. F., *Itinerario di Salvatore Quasimodo*, in Quasimodo 1971 [q.v.], XXI-XLV.
- Finzi 1986 = G. F. (ed.), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, Bari 1986.
- Finzi 1996 = G. F., *Quasimodo traduttore di classici*, in S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano 1996, 1194-1219.
- Fioretti 2009 = D. F., *Lo specchio di carta*, in Volponi 2009 [q.v.], 9-30.
- Fioretti 2015 = D. F., *La strage in TV: terrorismo e mezzi di comunicazione di massa ne "Il sipario ducale" di Paolo Volponi*, in L. Casalino-A. Cedola-U. Perolino, *Il caso Moro: memorie e narrazioni*, Massa 2015, 223-236.
- Flamigni 1996 = S. F., *Trame atlantiche. Storia della Loggia massonica segreta P2*, Milano 1996.
- Flamigni 2003 = S. F., *La tela del ragno. Il delitto Moro*, Milano 2003.
- Fornaro 1991 = S. F., *Immagini di Saffo*, in F. De Martino (ed.), *Rose di Pieria*, Bari 1991, 158-161.

- Forti 2006 = M. F., *Le spire della memoria. Riflessioni intorno al ruolo della classicità nella cultura artistica del Novecento*, in Buranelli-Liverani-Nesselrath 2006 [q.v.], 83-97.
- Fortini 1965 = F. F., *Verifica dei poteri*, Milano 1965.
- Fortini 1974 = F. F., *Saggi italiani*, Bari 1974.
- Fortini 1976 = F. F., *Da Ungaretti agli ermetici*, in N. Badaloni-F. Fortini-S. Maxia-C. Muscetta (edd.), *Letteratura italiana. Storia e testi*, IX/2, Roma-Bari 1975, 299-346.
- Fortini 1977a = F. F., *Questioni di frontiera*, Torino 1977.
- Fortini 1977b = F. F., *Introduzione*, in F. Fortini, *Il movimento surrealista*, Milano 1977² (1959)¹, 7-28.
- Fortini 1989 = F. F., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino 1989.
- Fortini 1990 = F. F., *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano 1990.
- Fortini 2015 = F. F., *Tutte le poesie*, Milano 2015.
- Foucault 1984 = M. F., *L'uso dei piaceri*, Milano 1984 (ed. or. Paris 1984).
- Foucault 2010 = M. F., *La volontà di sapere*, Milano 2010 (ed. or. Paris 1976).
- Fraccaroli 1910 = G. F., *I lirici greci (Elegia e giambo)*, Torino 1910.
- Fraccaroli 1913 = G. F., *I lirici greci (Poesia melica)*, Torino 1913.
- Frassica 2002 = P. F. (ed.), *Salvatore Quasimodo nel vento del Mediterraneo. «Atti del convegno internazionale. Princeton, 6-7 aprile 2001»*, Novara 2002.
- Freud 1976 = S. F., *Casi clinici 4. Il piccolo Hans*, Torino 1976.
- Frisk, *GEW* = H. F., *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, I-II, Heidelberg, 1960-1970.
- Funaioli 2009 = M.P. F., *Aristofane, Lisistrata*, Siena 2009
- Fusillo 1996 = M. F., *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze 1996.
- Galli 1986 = G. G., *Storia del partito armato 1968-1982*, Milano 1986.
- Galli 1995 = G.C. G., *Il padrone dei padroni. Enrico Cuccia, il potere di Mediobanca e il capitalismo italiano*, Milano 1995.
- Galli 2004 = G. G., *Prefazione*, in E. Olivetti, *Gli Olivetti e l'astrologia*, Roma 2004.
- Gallino 1972 = L. G., *Personalità e industrializzazione*, Torino 1972.

- Gallino 2014 = L. G., *L'impresa responsabile. Un'intervista su Adriano Olivetti*, a c. di P. Ceri, Torino 2014.
- Ganz 2003/2004 = M. G., *Ernst Bernhard (1896-1965): un "maestro scomodo" della psicologia del profondo*, Tesi di Laurea, Facoltà di Psicologia, Università degli studi di Padova, a.a. 2003/2004.
- Garritano 1992 = F. G., *Sul neutro. Saggio su Maurice Blanchot*, Roma 1992.
- Garufi 1996 = B. G., *Una testimonianza*, in Màdera 1996a [q.v.], 69-84.
- Gaudio 2008 = A. G., *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pisa 2008.
- Gaudio 2016 = A. G., *Paolo Volponi e l'ideologia dello sport*, in A. Gaudio (edd.), *Paolo Volponi, il linguaggio sportivo e altri scritti*, Pollena (NA) 2016, 13-28.
- Genette 1997 = G. G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997 (ed. or. Paris 1982).
- Gentili 1958 = B. G., *Bacchilide. Studi*, Urbino 1958.
- Gentili 2006 = B. G., *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Milano 2006.
- Gentili-Masaracchia 1996 = B. G.-A. M. (edd.), *Giornate di studio su Gennaro Perrotta. «Atti del convegno. Roma, 3-4 novembre 1994»*, Roma 1996.
- Gentili-Catenacci 2007 = B. G.-C. C., *Polinnia*, Messina-Firenze 2007³ (Perrotta-Gentili, Messina-Firenze 1948¹, 1965²).
- Gentili 2019 = D. G., *Il tempo della storia. Le tesi "sul concetto di storia" di Walter Benjamin*, Macerata 2019.
- Ghelardi 2010 = M. G., *L'umano senza umanesimo. La Griechische Kulturgeschichte e lo spirito dell'Antichità*, in J. Burckhardt, *Storia della civiltà greca*, I, trad. it. Torino 2010, IX-LXVIII.
- Ghezzo 1977 = M.V. G., *Manara Valgimigli, 1876-1965: studi e ricordi*, Milazzo 1976.
- Giardinazzo 2010 = F. G., *Cinque poeti facili. Ungaretti Zanzotto Pasolini Williams Heaney*, Modena 2010.
- Gigante 1970 = M. G., *L'ultimo Quasimodo e la poesia greca*, Napoli 1970.
- Gigante 1992 = M. G., *Augusto Rostagni, filologo classico*, in I. Lana (ed.), *Augusto Rostagni a cento anni dalla nascita*, Torino 1992, 19-63.
- Gigliozzi 1996 = G. G., *Memoriale di Paolo Volponi*, in A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Le opere. Il Novecento. II La ricerca letteraria*, IV, Torino 1996, 729-769.

- Ginsborg 2006 = P. G., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino 2006.
- Giudici 2008 = G. G., *Il "memoriale" di Volponi*, «L'illuminista» XXIV (2008) 250-254 (già in «Comunità» XVI/99 [1962] 86-89).
- Giuliani 1961 = A. G., *Introduzione*, in E. Pagliarani-A. Giuliani-E. Sanguineti-N. Balestrini-A. Porta, *Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a c. di A. Giuliani, Milano 1961, XIII-XXXII.
- Giuliani 2004/2005 = S. G., *La crisi della natura. Da il "Ramarro" a "L'antica moneta"*, «Istmi» XV/XVI (2004/2005) 25-66.
- Giuseppetti 2015 = M. G., *Bacchilide. Odi e frammenti*, Milano 2015.
- Golino 2004 = E. G., *Il corporale di Volponi*, «Hortus» XXVII (2004) 192-198.
- Gomme 1957 = A.W. G., *Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho*, «JHS» LXXVII (1957) 255-266.
- Gotor 2011 = M. G., *Il memoriale della Repubblica. Gli scritti di Aldo Moro dalla prigionia e l'anatomia del potere italiano*, Torino 2011.
- Gouchon 2001 = H.J. G., *Dizionario di Astrologia*, Milano 2001³ (1980¹).
- Gramigna 2001 = G. G., *Il sipario televisivo*, in Zinato 2001b [q.v.], 224-226.
- Griffith 1989 = R.D. G., *In praise of the bride: Sappho 105(A) L-P, Voigt*, «TAPhA» CXIX (1989) 55-61.
- Guarracino 2009 = V. G. (ed.), *Lirici greci tradotti da poeti italiani contemporanei*, vol. I, Milano 2009² (1991)¹.
- Guglielmi 1964 = A. G., *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano 1964.
- Guglielmi 1966 = G. G., *Funzione poetica della lingua*, in G. Guglielmi-E. Pagliarani, *Manuale di poesia sperimentale*, Milano 1966, 9-23.
- Guglielmi 2008 = G. G., *Il romanzo centrale di Volponi*, «L'illuminista» XXIV (2008) 211-220 (già in G. Cerboni-Baiardi, *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, Roma 2001, 439-446).
- Harris = J.R. H., *Sappho 105a and the gaelic songs of Mary MacLeod: poetic representation vindicated*, «CJ» LXXXI (1986) 112-118.
- Henderson 1987 = J. H., *Aristophanes Lysistrata*, Oxford 1987.
- Horkheimer-Adorno 2010 = M. H.-T. A., *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. Torino 2010 (ed. or. Amsterdam 1947).

- Hutchinson 2001 = C.O. H., *Greek lyric poetry. A commentary on selected larger pieces*, Oxford 2001.
- Irigoin 1993 = J. I., *Bacchylide. Dithyrambes. Epinicies. Fragments*, Paris 1993.
- Jameson 1989 = F. J., *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. Milano 1989 (ed. or. Durham 1989).
- Jebb 1905 = R.C. J., *Bacchylides. The poems and fragments*, Hildesheim 1905.
- Jervis 1964 = G. J., *Introduzione*, in Marcuse 1964 [q.v.], 9-31.
- Jung 2011a = C.G. J., *L'analisi dei sogni. Gli archetipi dell'inconscio. La sincronicità*, trad. it. Torino 2011 (ed. or. Zürich 2007).
- Jung 2011b = C.G. H., *Tipi psicologici*, trad. it. Torino 2011 (ed. or. Zürich 2007).
- Jurenka 1898 = H. J., *Die neugefundenen Lieder des Bakchylides*, Wien 1898.
- Kavafis 1961 = K. K., *Poesie*, Milano 1961.
- Kavafis 1992 = K. K., *Settantacinque poesie*, Torino 1992.
- Kenyon 1897 = F.G. K., *The poems of Bacchylides*, London 1897.
- Knapp 2008 = L. K., *Il Nudo e il complesso edipico in "Corporale" di Paolo Volponi*, «Kainos» VIII (2008) 1-5.
- Knapp 2010 = L. K., *Paolo Volponi. Literatur als Spiegel der Geschichte*, Bielefeld 2010.
- La Capria 2016 = R. L.C., *Ferito a morte*, Milano 2016⁷ (1961)¹.
- Lanaro 1992 = S. L., *Storia dell'Italia repubblicana. Dalla fine della guerra agli anni Novanta*, Venezia 1992.
- Larson 2010 = S. L., *τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω: reading Sappho's 'confession' (fr. 94) through Penelope*, «Mnemosyne» s. 4 LXIII/2 (2010) 175-202.
- Lavagnini 1932 = B. L., *Nuova antologia della lirica greca. Testi commentati di quattordici poeti con profili e appendici critiche*, Torino 1932.
- Lavagnini 1937 = B. L., *Aglaia. Nuova antologia della lirica greca da Callino a Bacchilide*, Torino 1937.
- Lemno 1995/1996 = E. L., *Volponi traduttore di Lisistrata*, tesi di laurea, Università di Messina 1995/1996.
- Lentini 2001 = G. L., *La nave e gli hetairoi. In margine ad Alceo fr. 6, 73, 208a V.*, «MD» XLVI (2001) 159-170.

- Lenzini 2013 = L. L., *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata 2013.
- Leopardi 2010 = G. L., *Operette morali*, a c. di L. Melosi, Milano 2010.
- Levato 2002 = V. L., *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955-1965)*, Soveria Mannelli (CZ) 2002.
- Lieberman 1999 = G. L., *Alcée. Fragments*, Paris 1999.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München 1981-1999.
- Liverani 2006 = P. L., *Il Laocoonte in età antica*, in Buranelli-Liverani-Nesselrath 2006 [q.v.], 23-40.
- Lo Monaco 2014 = G. L.M., *Paolo Volponi e la neoavanguardia: affinità e divergenze attraverso uno studio su "Corporale"*, in Ritrovato-Toracca-Alessandroni 2014 [q.v.], 191-203.
- Longhi 2008 = R. L., *Da Cimabue a Morandi*, Milano 2008.
- Lorenzini 1985 = N. L., *Postfazione*, in S. Quasimodo, *Lirici Greci*, Milano 1985, 215-258.
- Lorenzini 1999 = N. L., *La poesia italiana del Novecento*, Bologna 1999.
- Lorenzini 2011 = N. L., *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Milano 2001.
- Lorenzini 2012 = N. L., *Il corpo a corpo con la parola di un traduttore 'a calco'*, in Sanguineti 2012 [q.v.], 267-272.
- Lorenzini 2014 = N. L., *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Roma 2014.
- Lorenzini-Colangelo 2013 = N. L.-S. C., *Poesia e storia*, Milano 2013.
- Loriga 2018 = V. L., *Ritratto di Ernst Bernhard, «l'Ombra»* n.s. IX (2018) 285-300.
- Luciani 2016 = C. L., *Montale, Kavafis, e la Grecia moderna*, Roma 2016.
- Luperini 2004 = R. L., *E Volponi ci manca. Conversazione con Romano Luperini*, a c. di A. Tricomi-F. Rocchi, «Hortus» XXVII (2004) 19-33.
- Luperini 2005 = R. L., *Storia di Montale*, Bari 2005³ (1986)¹.
- Luzi 1940 = M. L., *Avvento notturno*, Firenze 1940.
- Luzi 1984 = A. L., *Sulla soglia del paese. Scrittori marchigiani contemporanei*, Ancona 1984.
- Luzi 1997 = A. L., *La poesia di Volponi*, in Raffaelli 1997 [q.v.], 19-37.

- Luzi 2004 = A. L., *La scrittura di Volponi tra natura e storia. Ideologia ed eros in "Il lanciatore di giavelotto"*, «Hortus» XXVII (2004) 206-220.
- Luzi 2005 = M. L., *La barca*, Montepulciano 2005⁴ (1935)¹.
- Màdera 1996a = R. M. (edd.), *Maestri scomodi. Ernst Bernhard, Buber e Jung*, Roma 1996.
- Màdera 1996b = R. M., *La spiritualità di Ernst Bernhard nel contesto della psicologia analitica*, in Màdera 1996a [q.v.], 131-151.
- Maehler 1982a = H. M., *Die Lieder des Bakchylides*, I, Leiden 1982.
- Maehler 1982b = H. M., *Die Lieder des Bakchylides*, II, Leiden 1982.
- Maffioletti 2012 = M. M., *La biblioteca di Adriano Olivetti*, prefazione di L. Olivetti, Roma-Ivrea 2012.
- Maffioletti 2016 = M. M., *L'impresa ideale tra fabbrica e comunità. Una biografia intellettuale di Adriano Olivetti*, Roma-Ivrea 2016.
- Magno 2018 = G. M., *Eredità ed eredi di Bernhard*, «l'Ombra» n.s. IX (2018) 71-76.
- Maier 1999 = C.S. M., *Il crollo. La crisi del comunismo e la fine della Germania Est*, trad. it. Bologna 1999 (ed. or. Princeton 1997).
- Mancinelli 2014 = F. M., *Una moneta sulla 'strada per Roma'*, in Ritrovato-Toracca-Alessandroni 2014 [q.v.], 175-189.
- Mancino 2004 = L. M., *Il 'mio' Volponi*, «Hortus» XXVII (2004) 62-84.
- Marcuse 1964 = H. M., *Eros e civiltà*, trad. it. Torino 1964 (ed. or. Boston 1955).
- Marcuse 1968 = H. M., *L'uomo a una dimensione*, trad. it. Torino 1968 (ed. or. Boston 1964).
- Marongiu 1995 = E. M., *"Foglia mortale": la ribellione in movimento*, «Critica Marxista» VI-V (1995) 88-92.
- Marongiu 2003 = E. M., *Intervista a Paolo Volponi*, Milano 2003.
- Marongiu 2004/2005 = E. M., *Lo specchio dell'innocenza*, «Istmi» XV/XVI (2004/2005) 201-217.
- Marx 2010 = K. M., *Introduzione alla critica dell'economia politica*, trad. it. Macerata 2010 [ed. or. Stuttgart 1903].
- Marzullo 1968 = B. M., *Aristofane. Le commedie*, Bari 1968.

- Marzullo 1975 = B. M., *Lo smarrimento di Alceo (fr. 208 V.)*, «Philologus» CXIX (1975) 27-38.
- Marzullo 2009 = B. M., *Il «miraggio» di Alceo*, Berlin-New York 2009.
- Mason 2004 = H.J. M., *Sappho's apples*, in M. Zimmermann-R.T. Van der Paardt (edd.), *Metamorphic reflections. «Essays Presented to Ben Hijmans at his 75th Birthday»*, Leuven 2004, 243-253.
- Mastropasqua 1989 = A. M., *La dolorosa rima di Paolo Volponi*, «Allegoria» III (1989) 74-80.
- Mastropasqua 1995a = A. M., “*Corporale*” *dopo vent'anni: una scrittura senza nessuna indulgenza*, in Bettini-Carlino-Mastropasqua-Muzzioli-Patrizi 1995 [q. v.], 45-50.
- Mastropasqua 1995b = A. M., *Cavaliere cinese sul cavallo di Atene*, in Bettini-Carlino-Mastropasqua-Muzzioli-Patrizi 1995 [q.v.], 130-134.
- Mastrovincenzo 2004 = E. M., “*Le porte dell'Appennino*”: *il canto del desiderio e dell'abbandono*, «Hortus» XXVII (2004) 139-148.
- McDevitt 2009 = A. M., *Bacchylides. The victory poems*, London 2009.
- Mengaldo 2004/2005 = P.V. M., *La rima nella poesia di Volponi*, «Istmi» XV/XVI (2004/2005) 371-383.
- Merlini 2018 = F. M., *Per una innovazione colta e responsabile. Il modello d'impresa di Adriano Olivetti*, «l'Ombra» n.s. IX (2018) 37-43.
- Mezzino 1986 = A. M., *Note sullo sviluppo economico della provincia di Pesaro e Urbino nel periodo fascista*, in S. Giulietti-L. Cicognetti-P. Giovannini-A. Mezzino-A.C. Federici-R. Ceroni, *La provincia di Pesaro e Urbino nel regime fascista. Luoghi, classi e istituzioni tra adesione e opposizione*, a c. di P. Giannotti, Ancona 1986, 155-175.
- Mignini 2009 = F. M., *Introduzione a Spinoza*, Bari 2009.
- Miller 1976 = H. M., *Il colosso di Maroussi*, trad. it. Milano 1976 (ed. or. San Francisco 1941).
- Miller 2013 = H. M., *Il colosso di Marussi*, trad. it. Milano 2013 (ed. or. San Francisco 1941).
- Momigliano 1955 = A. M., *Introduzione*, in Burckhardt 1995a [q. v.], XXIII-XXXV.
- Montale 1980 = E. M., *L'opera in versi*, Torino 1980.
- Montale 1995 = E. M., *Prose e racconti*, Milano 1995.
- Morante 1974 = E. M., *La storia*, Torino 1974.

- Morante 2012 = E. M., *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino 2012³ (1968¹).
- Morante 2013 = E. M., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano 2013² (1987)¹.
- Moravia 2017 = A. M., *Agostino*, Milano 2017⁷ (1943)¹.
- Morpurgo 1986 = L. M., *Lezioni di astrologia. La natura dei pianeti*, II, Milano 1986.
- Mozzachiodi 2019 = L. M., *Poesia, storia e rivoluzione in "Una volta per sempre". Una lezione fortiniana*, «L'ospite ingrato. Rivista online del Centro Interdipartimentale di ricerca Franco Fortini» (12.02.2019) <https://www.ospiteingrato.unisi.it/poesia-storia-e-rivoluzione-in-una-volta-per-sempreuna-lezione-fortiniana/>.
- Murri 1994 = S. M., *Pier Paolo Pasolini*, Roma 1994.
- Musarra 2004 = F. M., *La poesia giovanile di Volponi: "Il ramarro"*, «Hortus» XXVII (2004) 117-130.
- Musatti 1984 = C. M., *Un ricordo molto particolare*, in F. Giuntella-A. Zucconi (edd.), *Fabbrica Comunità Democrazia. Testimonianze su Adriano Olivetti e il Movimento Comunità*, Roma 1984, 15-17.
- Musto 2010 = M. M., *Commento storico critico*, in Marx 2010 [q.v.], 53-122.
- Muzzioli 1995a = F. M., *Tensione ritmica e energia politica nella poesia di "Con testo a fronte"*, in Bettini-Carlino-Mastropasqua-Muzzioli-Patrizi 1995 [q.v.], 71-79.
- Muzzioli 1995b = F. M., *Per Volponi*, in Bettini-Carlino-Mastropasqua-Muzzioli-Patrizi 1995 [q.v.], 139-145.
- Muzzioli 1997 = F. M., *La poesia allegorica e antagonista di Paolo Volponi*, «Cuadernos de Filologia Italiana» IV (1997) 185-201.
- Muzzioli-Volponi 1995 = F. M.-P. V., *Vorrei scrivere versi epici. Colloquio tra Paolo Volponi e Francesco Muzzioli su "Nel silenzio campale"*, in Bettini-Carlino-Mastropasqua-Muzzioli-Patrizi 1995 [q.v.], 135-138.
- Naldini 1989 = N. N., *Pasolini, una vita*, Torino 1989.
- Neri 2010 = C. N., *Breve storia della lirica greca*, Roma 2010.
- Neri 2011 = C. N., *Lirici greci*, Roma 2011.
- Neri 2012 = C. N., *Gli studi di greco ("Il greco, ai giorni nostri ..." ovvero: sacrificarsi per Atene o sacrificare Atene?)*, in L. Canfora-U. Cardinale (edd.), *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo. «Atti del Convegno Internazionale. Torino, 12-14 aprile 2012»*, Bologna 2012, 103-152.
- Neri-Cinti 2017 = C. N.-F. C., *Saffo. Poesie, frammenti e testimonianze*, Santarcangelo di Romagna (RN) 2017.

- Nicosia 1995 = S. N., *Profilo di uno studioso*, in D'Ippolito-Nicosia-Rotolo 1995 [q.v.], 11-18.
- Nietzsche 2009 = F. N., *La nascita della tragedia*, trad. it. Torino 2009 (ed. or. Leipzig 1872).
- Novara-Rozzi-Garruccio 2005 = F. N.-R. R.-R. G., *Uomini e lavoro alla Olivetti*, postfazione di G. Sapelli, Milano 2005.
- Nuti 2012 = A. N., *Manara Valgimigli e Luciano Anceschi, le ragioni di un incontro*, in Benedetto-Greggi-Nuti 2012 [q.v.], 113-135.
- Ochetto 1985 = V. O., *Adriano Olivetti*, Milano 1985.
- Ochetto 2000 = V. O., *Adriano Olivetti. Industriale e utopista*, Ivrea 2000.
- Ochetto 2014 = V. O., *Intervista a Paolo Volponi su Adriano Olivetti (1983)*, in Pistilli 2014 [q.v.], 121-137.
- Olivetti 2004 = E. O., *Gli Olivetti e l'astrologia*, Roma 2004.
- Olivetti 2012 = E. O., *Prefazione*, in M. Maffioletti 2012 [q.v.], 9-11.
- Olivetti 2015 = A. O., *Città dell'uomo*, a c. di A. Saibene, Roma-Ivrea 2015.
- Ostenc 1981 = M. O., *La scuola italiana durante il fascismo*, trad. it. Bari 1981 (ed. or. Paris 1980).
- Paduano 1981 = G. P., *Aristofane. Lisistrata*, Milano 1981.
- Panagulis 1990 = A. P., *Altri seguiranno*, Palermo 1990² (1972¹).
- Panagulis 2017 = A. P., *Vi scrivo da un carcere in Grecia*, Milano 2017² (1974¹).
- Panzieri 1987 = R. P., *Lettere 1940-1964*, a c. di S. Merli-L. Dotti, Venezia 1987.
- Paoli 2014a = C. P., *Lisistrata, un'eroina volponiana*, in P. Volponi, *Aristofane. Lisistrata*, Urbino 2014, 133-140.
- Paoli 2014b = C. P., *La "Lisistrata" di Aristofane: un'eroina di Paolo Volponi*, in Ritrovato-Toracca-Alessandroni 2014 [q.v.], 245-260.
- Papini 1986 = M.C. P., *La poesia di Paolo Volponi: da "Il ramarro" a "Foglia mortale"*, «Studi Novecenteschi» XXXI (1986) 227-244.
- Papini 1997 = M.C. P., *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze 1997.
- Pascoli 1913 = G. P., *Traduzioni e riduzioni*, Bologna 1913.

- Pasolini 1960 = P.P. P., *Passione e ideologia*, Milano 1960.
- Pasolini 1970 = P.P. P., *Poesie*, Milano 1970.
- Pasolini 1988 = P.P. P., *Il portico della morte*, Milano 1980.
- Pasolini 1990 = P.P. P., *La «forma» di Panagulis*, in Panagulis 1990 [q. v.], 7-19.
- Pasolini 1998 = P.P. P., *Romanzi e racconti*, I, a c. di W. Siti-S. De Laude, Milano 1998.
- Pasolini 1999 = P.P. P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I-II, a c. di W. Siti-S. De Laude, Milano 1999.
- Pasolini 2000 = P.P. P., *Empirismo eretico*, Milano 2000⁴ (1972¹).
- Pasolini 2001 = P.P. P., *Per il cinema*, I, a c. di W. Siti-F. Zabagli, Milano 2001.
- Pasolini 2003 = P.P. P., *Tutte le poesie*, I-II, a c. di W. Siti-S. De Laude, Milano 2003.
- Pasolini 2012 = P.P. P., *Scritti corsari*, Milano 2012⁴ (1975)¹.
- Pasquali 1942 = G. P., *Arte allusiva*, «L'Italia che scrive» XXV (1942) 185-187.
- Pasquali 1994 = G. P., *Pagine stravaganti di un filologo. Terze pagine stravaganti, stravaganze quarte e supreme*, II, Firenze 1994.
- Pautasso 1986 = S. P., *Il concetto di poesia in Quasimodo*, in Finizi 1986 [q.v.], 205-216.
- Pavese 1947 = C. P., *Dialoghi con Leucò*, Torino 1947.
- Pavese 2000 = C. P., *Il mestiere di vivere*, Torino 2000³ (1952)¹.
- Pedullà 2008 = W. P. (a c. di), *Vita e opere di Paolo Volponi*, «L'illuminista» XXIV (2008) 25-36.
- Pegorari 2004 = D.M. P., *Metrica e allegoria nella poesia georgica di Paolo Volponi*, «Hortus» XXVII (2004) 87-117.
- Perrotta 1935 = G. P., *Saffo e Pindaro*, Bari 1935.
- Perrotta 1943 = G. P., *La filologia classica nell'ultimo ventennio*, «Gli annali della Università d'Italia» IV (1943) 40-47.
- Perrotta-Gentili 1948 = G. P.-B. G., *Polinnia. Antologia della lirica greca*, Messina 1948.
- Petrocelli 2001 = C. P. *Introduzione*, in Senofonte, *Ipparchico: manuale per il comandante di cavalleria*, Bari 2001, VII-XXXV.

- Petruciani 1969 = M. P., *Idoli e domande della poesia e altri studi di letteratura contemporanea*, Milano 1969.
- Piccone-Stella 1972 = S. P.-S., *Intellettuali e capitale nella società italiana del dopoguerra*, Bari 1972.
- Picconi 2001 = G.L. P., «*Un corpo che doveva essere enorme*»: la cicatrice in “*Corporale*”, «Nuova corrente» XLVIII/128 (luglio-dicembre 2001) 243-285.
- Picconi 2004/2005 = G.L. P., *Mimesi discontinua: “La deviazione operaia” di Paolo Volponi*, «Istmi» XV/XVI (2004/2005) 279-309.
- Picconi 2014 = G.L. P., «*Il vero compito di un insegnante*». *Figure della trasmissione del sapere in Volponi*, in Ritrovato-Toracca-Alessandroni 2014 [q.v.], 261-274.
- Picconi 2018 = G.L. P., *Marxismo lirico. Appunti per una lettura gramsciana di Volponi*, in P. Desogus-M. Cangiano-M. Gatto-L. Mari, *Il presente di Gramsci. Letteratura e ideologia oggi*, Teramo 2018, 241-276.
- Pignatelli 1996 = M. P., *Uomini di buona volontà*, in Màdera 1996a [q.v.], 85-96.
- Piovene 1993 = G. P., *Viaggio in Italia*, Milano 1993.
- Pistilli 2014 = M. P., *Paolo Volponi, uno scrittore dirigente alla Olivetti di Ivrea*, Fano 2014.
- Pomarici 2018a = C. P., *Paolo Volponi traduttore di Bacchilide: «una misura gigantesca e intima»*, «Autografo» LIX (2018) 131-144.
- Pomarici 2018b = C. P., *Bacch. 4 nella traduzione inedita di P. Volponi*, «Eikasmós» XXIX (2018) 457-472.
- Pomarici 2018c = C. P., *La traduzione di due versi di Alceo nell’“Antica moneta” di Volponi*, «Semicerchio» LVIII-LIX (2018) 100-106.
- Pomarici 2019a = C. P., “*Vorrei morire*”. Un ‘motto iniziale’ (Sapph. fr. 94, 1 V.) in una poesia inedita di P. Volponi?, «QUCC» n.s. CXXI/1 (2019) 165-169.
- Pomarici 2019b = C. P., *Saffo a Urbino. Il topos dell’“ultima mela” (Fr. 105a V.) nell’Antica moneta di Volponi*, «QUCC» n.s. CXXIII/3 (2019) 185-201.
- Pontani 1976 = F.M. P., *I lirici corali greci*, Torino 1976.
- Progoff 1975 = I. P., *Le dimensioni non-causali dell’esperienza umana. Jung – La sincronicità e il destino dell’uomo*, trad. it. Roma 1975 (ed. or. New York 1973).
- Prosperi 1978 = M. P., *Aristofane. Lisistrata*, Roma 1978.
- Quasimodo 1940 = S. Q., *Lirici Greci*, Milano 1940.

- Quasimodo 1971 = S. Q., *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano 1971.
- Raboni 2008 = G. R., *Un giavellotto nel cuore del fascismo*, «L'illuminista» XXIV (2008) 270-272.
- Raffaelli 1997 = M. R. (ed.), *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, Ancona 1997.
- Ragazzini 1978 = D. R., *Per una storia del liceo*, in T. Tomasi-G. Genovesi-C. Catarsi-D. Ragazzini-G. Lombardi (edd.), *La scuola secondaria in Italia (1859-1977)*, Firenze 1978, 139-245.
- Ramat 1987 = S. R., *Note sulla poesia di Volponi*, «Studi Novecenteschi» XXXIV (1987) 249-261.
- Rayner 2008 = H. R., *Les théories du complot dans les interprétations du terrorisme en Italie: la prégnance du point de vue cryptologique*, in G. Gargiulo-O. Seul (edd.), *Terrorismes: l'Italie et la l'Allemagne à l'épreuve des années de plomb*, Paris 2008, 162-193.
- Recalcati 2014 = M. R., *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*, Torino 2014.
- Ricciardi 2008 = M. R., *Il fragore campale della poesia*, «L'illuminista» XXIV (2008) 111-118.
- Ricolfi 1929 = A. R., *Enrico Thovez poeta e il problema della formazione artistica*, Roma 1929.
- Risi 1992 = N. R., *Prefazione*, in Kavafis 1992 [q.v.], 3-7.
- Risso 2006 = E. R., *"Laborintus" di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, San Cesario di Lecce 2006.
- Ristuccia 2009 = S. R., *Costruire le istituzioni della democrazia. La lezione di Adriano Olivetti, politico e teorico della politica*, Venezia 2009.
- Ritrovato 2013 = S. R., *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Pesaro 2013.
- Ritrovato 2020 = S. Ritrovato, *«Lungo ancora è il discorso...» Il primo tempo poetico di Paolo Volponi*, in P. Volponi, *Poesie giovanili*, Torino 2020.
- Ritrovato-Toracca-Alessandrini 2014 = S. R.-T. T.-E. A. (edd.), *Volponi estremo*, Pesaro 2014.
- Rizzini 2002 = I. R., *Salvatore Quasimodo e gli autori classici. Catalogo delle traduzioni di scrittori greci e latini conservate nel fondo manoscritti*, Pavia 2002.
- Rocci 1943 = L. R., *Vocabolario greco-italiano*, Città di Castello 1943.
- Rogers 1991 = B.B. R., *The comedies of Aristophanes. Lysistrata Thesmophoriazusae*, IV, London 1911.

- Rolland 1981 = J. R., *Pour un approche de la question du neutre*, «Exercices de la patience» II (1981) 11-45.
- Romagnoli 1925 = E. R., *Aristofane. Le commedie*, III, Bologna 1925.
- Romagnoli 1932a = E. R., *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli. I poeti lirici*, I, Bologna 1932.
- Romagnoli 1932b = E. R., *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli. I poeti lirici*, II, Bologna 1932.
- Romagnoli 1933 = E. R., *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli. I poeti lirici*, III, Bologna 1933.
- Romagnoli 1935 = E. R., *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli. I poeti lirici*, IV, Bologna 1935.
- Romagnoli 1936 = E. R., *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli. I poeti lirici*, V, Bologna 1936.
- Ronchi 1985 = R. R., *Bataille, Levinas, Blanchot: un sapere passionale*, Milano 1985.
- Roscilla 2016 = F. R., *Greco, che farne?*, Pisa 2016.
- Rostagni 1966 = A. R., *Gli studi di letteratura greca*, in C. Antoni-R. Mattioli (edd.), *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana. Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo compleanno*, Bari 1966² (1950¹), 435-457.
- Rota 1997 = P. R., *Lune leopardiane. Quattro letture testuali*, Bologna 1997.
- Roversi 1962 = R. R., *Dopo Campofornio*, Milano 1962.
- Roversi 1964 = R. R., *Registrazione di eventi*, Milano 1964.
- Russell 1966 = B. R., *Storia della filosofia occidentale. Filosofia greca*, I, trad. it. Milano 1966 (ed. or. New York 1945).
- Sabatino 1993 = F. S., *Corpo e assoggettamento. Potere società individuo in Marcuse e Foucault*, Milano 1993.
- Saibene 2017 = A. S., *L'Italia di Adriano Olivetti*, Roma-Ivrea 2017.
- Saibene 2018 = A. S., *Ernst Bernhard e Adriano Olivetti: una traccia*, l'Ombra» n.s. IX (2018) 119-131.
- Sanesi 1971 = R. S., *Per una lettura di T.S. Eliot*, in Eliot 1971 [q.v.], 43-111.

- Sanguineti 1961 = E. S., *Poesia informale?*, in E. Pagliarani-A. Giuliani-E. Sanguineti-N. Balestrini-A. Porta, *Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a c. di A. Giuliani, Milano 1961, 168-172.
- Sanguineti 1964 = E. S., *Triperuno*, Milano 1964.
- Sanguineti 1985 = E. S., *Scribilli*, Milano 1985.
- Sanguineti 1987 = E. S., *La missione del critico*, Torino 1987.
- Sanguineti 2001 = E. S., *Ideologia e linguaggio*, Milano 2001³ (1965)¹.
- Sanguineti 2005 = E. S., *Pierre Corneille. L'illusione comica*, Genova 2005.
- Sanguineti 2006 = E. S., *Teatro antico*, Milano 2006.
- Sanguineti 2010 = E. S., *Cultura e realtà*, a c. di E. Risso, Milano, 2010.
- Sanguineti 2012 = E. S., *Ifigenia in Aulide di Euripide*, a c. di F. Condello, Bologna 2012.
- Santato 1997 = G. S., *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in Raffaelli 1997 [q.v.], 77-119.
- Santato 2012 = G. S., *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma 2012.
- Santato 2016 = G. S., *Pasolini e Volponi (e variazioni novecentesche)*, Modena 2016.
- Savoca 2002 = G. S., *Quasimodo tra nuova poesia e nuova traduzione*, in Frassica 2002 [q.v.], 87-94.
- Scaffai 2002 = N. S., *Montale e il libro di poesia. Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro*, Lucca 2002.
- Scaffai 2007 = N. S., *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura italiana nel Novecento*, Firenze 2007.
- Scaffai 2017 = N. S., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma 2017.
- Scalia 1961 = G. S., *Dalla natura all'industria*, «Menabò» IV (1961) 95-114.
- Scarabocchi 2004 = F. S., *Memoria per "Foglia mortale"*, «Hortus» XXVII (2004) 149-153.
- Schiavone 2006 = O. S., *Lettura di "Una visita in fabbrica" di Vittorio Sereni*, «Italianistica» III (2006) 99-119.
- Sciascia 1994 = L. S., *L'affaire Moro*, Milano 1994¹¹ (1978)¹.
- Sciascia 2011 = L. S., *Nero su nero*, Milano 2011⁶ (1979)¹.

- Scotto di Luzio 1999 = A. S.D.L., *Il liceo classico*, Bologna 1999.
- Seferis 2020 = G. S., *Le poesie*, Milano 2020.
- Sementovsky-Kurilo 1955 = N. S.-K., *Nuovo trattato completo di astrologia teorica e pratica*, Milano 1955.
- Sereni 2013 = V. S., *Frontiera. Diario d'Algeria*, a c. di G. Fioroni, Parma 2013.
- Serra 2006 = F. S., *Calvino*, Roma 2006.
- Serpieri 1973 = A. S., *T.S. Eliot: le strutture profonde*, Bologna 1973.
- Settis 1999 = S. S., *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.
- Severino 1964 = E. S., *Ritornare a Parmenide*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica» LVI/2 (1964) 137-175.
- Sevieri 2010 = R. S., *Bacchilide. Epinici*, Milano 2010² (2007)¹.
- Sgavicchia 2014 = S. S., *Geografia e corpo nel romanzo di Gerolamo Aspri*, in Ritrovato-Toracca-Alessandroni 2014 [q.v.], 341-356.
- Sica 1974 = G. S., *Sanguineti*, Firenze 1974.
- Sicuteri 1978 = R. S., *Astrologia e mito. Simboli e miti dello Zodiaco nella Psicologia del Profondo*, Roma 1978.
- Siciliano 2005 = E. S., *Vita di Pasolini*, Milano 2005.
- Singh 1985 = G. S., *Thomas Stearns Eliot. Poeta, drammaturgo, critico*, Ravenna 1985.
- Siti 1975 = W. S., *Il realismo dell'avanguardia*, Torino 1975.
- Siti 2004 = W. S., *Pasolini, l'Iliade e i giovani eroi*, in E. Fabbro (ed.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine 2004, 163-180.
- Siti 2019 = W. S., *L'Apocalisse e il magone*, in Testori 2019 [q.v.], 7-15.
- Smyth 1900 = H.W. S., *Greek Melic Poets*, New York 1900.
- Snell 1961 = B. S., *Bacchylides*, Lipsiae 1961⁴ (1934¹).
- Snell 2002 = B. S., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it. Torino 2002 (ed. or. Hamburg 1946).
- Solmi 1969 = S. S., *Prefazione a "Ed è subito sera"*, in Finzi 1969 [q.v.], 113-123.
- Sommerstein 1990 = A.H. S., *The comedies of Aristophanes. Lysistrata*, Warminster 1990.

- Sorge 2001a = G. S., *Divagazioni minime intorno al carteggio*, in Bernhard-Jung 2001 [q.v.], 7-21.
- Sorge 2001b = G. S., *Ricordando Ernst Bernhard. Frammenti di ritratto*, in Bernhard-Jung 2001 [q.v.], 69-90.
- Spagnoletti 1949 = G. S., *Cronache di poesia*, «La fiera letteraria» IV/5 (1949) 3.
- Spinella 2008 = M. S., *Le storie parallele di Oddino e Subissoni*, «L'illuminista» XXIV (2008) 185-189.
- Stirpe 2008 = G. S., *Un corpo a segno. Su due episodi, e una bugia*, in «Corporale», «L'illuminista» XXIV (2008) 125-138.
- Süß 1912 = W. S., *Bacchylidis carmina cum fragmentis*, Lipsiae 1912.
- Taccone 1904 = A. T., *Antologia della melica greca*, Torino 1904.
- Taccone 1907 = A. T., *Bacchilide. Epinici, ditirambi, frammenti*, Torino 1907.
- Tatasciore 2013 = E. T., *Tradizione*, in Lorenzini-Colangelo 2013 [q.v.], 53-109.
- Tatasciore 2014 = E. T., *Eternità dei mortali. Note sui "Lirici greci" di Quasimodo*, «Per Leggere» XIV/26 (2014) 157-169.
- Tedeschi 1991 = G. T., *La felicità senza invidia*, in Senofonte, *Ierone*, Palermo 1991, 19-32.
- Testori 2019 = G. T., *Gli Angeli dello sterminio*, Milano 2019² (1992)¹.
- Tiezzi 2005 = F. T., *Introduzione*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno*, Roma 2005.
- Thovez 1910 = E. T., *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Napoli 1910.
- Tomasi 1978 = T. T., *La scuola secondaria dall'unità ai giorni nostri*, in T. Tomasi-G. Genovesi-C. Catarsi-D. Ragazzini-G. Lombardi (edd.), *La scuola secondaria in Italia (1859-1977)*, Firenze 1978, 3-30.
- Tondo 1971 = M. T., *Salvatore Quasimodo*, Milano 1971.
- Toracca 2014 = T. T., «*Corporale*» romanzo neomodernista, in Ritrovato-Toracca-Alessandroni 2014 [q.v.], 385-404.
- Tranfaglia 1997 = N. T., *Un capitolo del «doppio stato». La stagione delle stragi e del terrorismo, 1969-84*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, III/2, Torino 1997, 7-80.
- Tricomi 2004 = A. T., *Tre definizioni di Volponi romanziere*, «Hortus» XXVII (2004) 167-191.
- Ungaretti 1982 = G. U., *L'allegria*, a c. C. Maggi Romano, Milano 1982.

- Valgimigli 1924 = M. V., *La filologia classica in Italia negli ultimi cinquanta anni*, «GCFI» IV (1924) 20-35.
- Valgimigli 1942 = M. V., *Saffo e altri lirici greci*, Vicenza 1942.
- Valgimigli 1964 = M. V., *Poeti e filosofi di Grecia*, II, Firenze 1964.
- Vazzoler 2004/2005 = F. V., *La fabbrica dei dolori: Albino e Volponi, il memoriale e il romanzo*, «Istmi» XV/XVI (2004/2005) 83-123.
- Vazzoler 2009 = F. V., *Il chierico e la scena*, Genova 2009.
- Ventrone 2019 = A. V. (a c. di), *L'Italia delle stragi. Le trame eversive nella ricostruzione dei magistrati protagonisti delle inchieste (1969-1980)*, Roma 2019.
- Vernant 2014 = J.P. V., *L'universo, gli dèi, gli uomini*, trad. it. Torino 2014⁴ (ed. or. Paris 1999).
- Vetta 2002 = M. V., *Alceo, l'allegoria della nave e la configurazione di Mitilene arcaica*, in M.S. Celentano (ed.), *Τέρψις*. «In ricordo di Maria Laetitia Coletti», Alessandria 2002, 13-27.
- Vitolo 2011 = A. V., *Prefazione*, in Jung 2011 [q.v.], 173-179.
- Vitolo 2018 = A. V., 'Genius loci', *individuazione, sacrificio, dono: Ernst Bernhard e Adriano Olivetti*, «l'Ombra» n.s. IX (2018) 132-156.
- Vittorini 1961 = E. V., *Industria e letteratura*, «Menabò» IV (1961) 13-20.
- Volpini 1955 = V. V., *L'antica moneta*, «La fiera letteraria» IX/35-36 (1955) 4.
- Volponi 1948 = P. V., *Il ramarro*, Urbino 1948.
- Volponi 1955 = P. V., *L'antica moneta*, Firenze 1955.
- Volponi 1960 = P. V., *Le porte dell'appennino*, Milano 1960.
- Volponi 1962 = P. V., *Memoriale*, Milano 1962.
- Volponi 1965 = P. V., *La macchina mondiale*, Milano 1965.
- Volponi 1974 = P. V., *Corporale*, Torino 1974.
- Volponi 1975a = P. V., *Sipario ducale*, Milano 1975.
- Volponi 1975b = P. V., *Officina prima dell'industria*, XXX/6 (1975) 721-724.
- Volponi 1976 = P. V., *La Grecia: una misura interiore*, in A. Natali (a c. di), *Attraverso l'Europa. Grecia*. Touring Club italiano, Milano 1976, 7-30.

- Volponi 1977a = P. V., *Introduzione*, in I. Di Martino, *Enciclopedia della gestione scolastica*, Milano 1977, 4-8.
- Volponi 1977b = P. V., *La letteratura in fabbrica negli anni cinquanta*, in S. Chemotti (ed.), *Gli intellettuali in trincea. Politica e cultura nell'Italia del Dopoguerra*, Padova 1977, 31-40.
- Volponi 1977c = P. V., *La figura e l'opera di Pier Paolo Pasolini*, in P. Volponi-R. Roversi-G. Manacorda-S. Ceccarini-A. Ferrero-N. Lodato (edd.), *Pasolini del dibattito culturale contemporaneo*, Amministrazione provinciale di Pavia e Comune di Alessandria, Pavia 1977, 11-24.
- Volponi 1978a = P. V., *Pasolini maestro e amico*, in G. De Santi-M. Lenti-R. Rossini (edd.), *Perché Pasolini*, Firenze 1978, 15-28.
- Volponi 1978b = P. V., *Il pianeta irritabile*, Torino 1978.
- Volponi 1980 = P. V., *Poesie e poemetti 1946-66*, Torino 1980.
- Volponi 1981 = P. V., *Il lanciatore di giavellotto*, Torino 1981.
- Volponi 1985 = P. V., *Vi racconto una storia*, «Scuola e Territorio» XX (1985) 135-150.
- Volponi 1986 = P. V., *Con testo a fronte*, Torino 1986.
- Volponi 1988 = P. V., *A lezione da Paolo Volponi*, «Poesia» II (1988) 7-9.
- Volponi 1990 = P. V., *Nel silenzio campale*, Lecce 1990.
- Volponi 1991a = P. V., *Presentazione*, in G. Gandolfi, *Case dell'Alta Valle del Metauro*, Mercatello sul Metauro 1991.
- Volponi 1991b = P. V., *Interviste*, in R. Capozzi, *Scrittori, critici e industria culturale*, Manni, Lecce 1991, 166-173.
- Volponi 1991c = P. V., *La strada per Roma*, Torino 1991.
- Volponi 1994a = P. V., *Scritti dal margine*, Lecce 1994.
- Volponi 1994b = P. V., *Urbino, i nostri ieri*, «Belfagor» XLIX/6 (1994) 703-706.
- Volponi 1995a = P. V., «*Il fuoco di una certa ricerca*», in Colonna-Manganelli-Adorno Rossi 1995 [q.v.], 69-84.
- Volponi 1995b = P. V., *Le ragioni della scrittura*, in Bettini-Carlino-Mastropasqua-Muzzioli-Patrizi 1995 [q.v.], 153-163.
- Volponi 2001 = P. V., *Poesie 1946-1994*, Torino 2001.
- Volponi 2002a = P. V., *Romanzi e prose, I*, Torino 2002.

- Volponi 2002b = P. V., *Romanzi e prose*, II, Torino 2002.
- Volponi 2003 = P. V., *Romanzi e prose*, III, Torino 2003.
- Volponi 2003/2004 = P. V., *La zattera di sale e altri frammenti inediti o rari*, «Istmi» XV/XVI (2003/2004) 45-215.
- Volponi 2006 = P. V., *Momo del principe*, a c. di E. Zinato, in «L'elisse» I (2006) 213-222.
- Volponi 2009 = P. V., *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a c. di E. Fioretti, Firenze 2009.
- Volponi 2010 = P. V., *Le mosche del capitale*, Torino 2010³ (1989)¹.
- Volponi 2011 = P. V., *Parlamenti*, a c. di E. Zinato, Kindle edition, Roma 2011.
- Volponi 2014 = P. V., *Aristofane, Lisistrata. Traduzione di Paolo Volponi*, Urbino 2014.
- Volponi 2016 = P.V., *Cantonate di Urbino*, Nardò 2016² (1996)¹.
- Volponi 2017 = P. V., *I racconti*, a c. di E. Zinato, Torino 2017.
- Volponi 2020 = P. V., *Poesie giovanili*, a c. di S. Ritrovato e S. Serenelli, Torino 2020.
- Volponi-Bettini 1995a = P. V.-F. B., *Questa mia Italia corporale*, in Bettini-Carlino-Mastropasqua-Muzzioli-Patrizi 1995 [q.v.], 51-57.
- Volponi-Bettini 1995b = P. V.-F. B., *Una poesia politica e materiale*, in Bettini-Carlino-Mastropasqua-Muzzioli-Patrizi 1995 [q.v.], 80-87.
- Volponi-Bettini 1995c = P. V.-F. B., *Non voglio cantare nel coro. Colloquio tra Paolo Volponi e Filippo Bettini su "Le mosche del capitale"*, in Bettini-Carlino-Mastropasqua-Muzzioli-Patrizi 1995 [q.v.], 99-104.
- Volponi-Fontanella 2012 = P. V.-L. F., *L'inedito di New York*, Torino 2012.
- Volponi-Leonetti 1995 = P. V.-F. L., *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Torino 1995.
- Von Franz 1992 = M.L. V.F., *Psiche e materia*, trad. it. Torino 1992 (ed. or. Einsiedeln 1988).
- West 1966 = M.L. W., *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966.
- Wolf 1985 = L. W., *Come costruire e interpretare l'oroscopo*, Milano 1985.
- Wilamowitz 1898 = U.W.-M., *Bakchylides*, Berlin 1898.
- Wilamowitz 1927 = U.W.-M. *Aristophanes Lysistrata*, Berlin 1927.

- Zanzotto 2011 = A. Z., *Tutte le poesie*, Milano 2011.
- Zanzotto 2016 = A. Z., *Luoghi e paesaggi*, Milano 2016.
- Zinato 1992 = E. Z., *Paolo Volponi*, «Studi Novecenteschi» XIX/43-44 (1992) 7-50.
- Zinato 2001a = E. Z., *Introduzione*, in Volponi 2001 [q.v.], IX-XXVIII.
- Zinato 2001b = E. Z., *Volponi*, Palermo 2001.
- Zinato 2002a = E. Z., *Cronologia*, in P. Volponi, *Romanzi e Prose*, I, Torino 2002, XLVII-LXXIX.
- Zinato 2002b = E. Z., *Commenti e apparati. Memoriale*, in P. Volponi, *Romanzi e Prose*, I, Torino 2002, 1073-1104.
- Zinato 2002c = E. Z., *Commenti e apparati. La macchina mondiale*, in P. Volponi, *Romanzi e Prose*, I, Torino 2002, 1105-1120.
- Zinato 2002d = E. Z., *Commenti e apparati. Corporale*, in P. Volponi, *Romanzi e Prose*, I, Torino 2002, 1121-1167.
- Zinato 2002e = E. Z., *Commenti e apparati. Il sipario ducale*, in P. Volponi, *Romanzi e Prose*, II, Torino 2002, 709-724.
- Zinato 2002f = E. Z., *Commenti e apparati. Il pianeta irritabile*, in P. Volponi, *Romanzi e Prose*, II, Torino 2002, 725-756.
- Zinato 2002g = E. Z., *Commenti e apparati. Il lanciatore di giavellotto*, in P. Volponi, *Romanzi e Prose*, II, Torino 2002, 757-771.
- Zinato 2003 = E. Z., *Commenti e apparati. Le mosche del capitale*, in P. Volponi, *Romanzi e Prose*, III, Torino 2003, 777-819.
- Zinato 2003/2004 = E. Z., “Un pianeta senza moneta”. *Cosmogonie volponiane: utopia, scienza e letteratura*, «Istmi» XV/XVI (2003/2004) 9-38.
- Zinato 2004/2005 = E. Z., *La «bandiera leopardiana»: due lettere di Giulio Bollati su “Il sipario ducale”*, «Istmi» XV/XVI (2004/2005) 251-262.
- Zinato 2008a = E. Z., «Maestro e amico»: *Volponi attraverso Pasolini*, «Studi Pasoliniani» II (2008) 23-36.
- Zinato 2008b = E. Z., *Il corpo e il cosmo: l’apocalisse di Volponi*, «L’illuminista» XXIV (2008) 139-148.
- Zinato 2011 = E. Z., *Prefazione*, in P. Volponi, *Parlamenti*, a c. di E. Zinato, Kindle edition, Roma 2011, pos. 68-389.

- Zinato 2012 = E. Z., *La poesia verso la prosa. La scrittura di Volponi e i generi letterari*, in «Poetarum Silva» (14.06.2012) <https://poetarumsilva.com/2012/06/14/la-poesia-verso-la-prosa-la-scrittura-di-volponi-e-i-generi-letterari-di-emanuele-zinato-seconda-parte/>.
- Zinato 2015 = E. Z., *Prefazione*, in P. Volponi, *Il lanciatore di giavellotto*, Torino 2015, V-XVII.
- Zinato 2017 = E. Z., *Prefazione*, in Volponi 2017 [q.v.], V-XVIII.
- Zinato 2019 = E. Z., «*Dentro il polline di Freud*». *Il rimosso industriale di Paolo Volponi*, in G. Alfano-S. Carrai (edd.), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma 2019, 241-257.
- Zublena 2004/2005 = P. Z., *Anteo liberato? La lingua della “Macchina mondiale” di Volponi*, «Istmi» XV/XVI (2004/2005) 125-156.
- Zuccharino 2011 = G. Z., *Blanchot, il neutro, il disastro*, in P.A. Rossi-P. Vignola (edd.), *Il clamore della filosofia. Sulla filosofia francese contemporanea*, Milano-Udine 2011, 107-121.

Indice dei nomi

- Adorno, Theodor:** 115, 117, 140, 140^{400, 401 e 402}, 142⁴⁰⁹, 143^{411 e 412}, 144^{415 e 416}, 146⁴²⁴, 147
- Agamben, Giorgio:** 260, 289⁷⁹⁴
- Agnelli, Gianni:** 151
- Alberti, Leon Battista:** 223, 223⁶²⁹, 229⁶⁴⁵, 230⁶⁵⁰, 235, 236^{661 e 662}, 274⁷⁶⁷, 278, 283⁷⁹¹
- Alceo:** 7, 20, 21⁴⁰, 30⁷⁶, 31, 36, 36⁹⁴, 39, 40, 42, 42¹⁰⁹, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 53¹⁴⁶, 54, 55, 56, 58, 72, 76, 133, 197, 208⁵⁸⁸, 210, 269, 269⁷⁴⁸, 285, 288
- Alcmane:** 30⁷⁶, 37
- Alicata, Mario:** 146⁴²³
- Amendola, Giovanni:** 102
- Anacreonte:** 20, 21⁴⁰, 27⁶², 30⁷⁶, 162⁴⁷⁴, 197, 208⁵⁸⁸
- Anceschi, Luciano:** 27, 27^{64 e 68}, 29, 31, 31⁸⁰, 197
- Arbasino, Alberto:** 192⁵⁴⁴
- Archiloco:** 20, 21⁴⁰, 27⁶², 30⁷⁶, 31, 38, 38⁹⁹, 39, 39¹⁰⁰, 197
- Aristofane (e aristofaneo):** 8, 10, 170, 171, 173, 181, 189, 210⁵⁹¹, 229⁶⁴⁴
- Aristotele:** 159⁴⁶¹, 199, 200, 252, 252⁶⁹⁹, 271, 271⁷⁵⁵
- Augè, Marc:** 203⁵⁷⁴, 258, 258⁷¹⁸, 264
- Bachelet, Vittorio:** 185⁵²⁹
- Bacchilide (e bacchilideo):** 8, 10⁴, 30⁷⁶, 257, 261, 272, 274, 275, 276, 276^{772, 774 e 775}, 277, 277^{776 e 777}, 279^{781 e 782}, 280^{783 e 784}, 281, 281⁷⁸⁸, 288
- Bacon, Fancis (baconiano):** 168, 168⁴⁹², 169
- Balestrini, Nanni:** 162⁴⁷³, 223⁶²⁹
- Bartolini, Luigi:** 34, 113, 113³²¹, 149⁴³²
- Bassignano, Ida:** 170
- Bazlen, Roberto:** 107, 107³⁰⁵, 108
- Beltrami, Ottorino:** 150, 150⁴³⁴, 151
- Benjamin, Walter:** 126³⁵⁹, 205, 289, 289⁷⁹⁵
- Bernhard, Ernst:** 107, 107³⁰⁶, 108, 108³⁰⁸, 109, 109³¹², 110, 110^{314 e 316}, 111, 111³¹⁷, 112, 286
- Bertolucci, Attilio:** 25, 25⁵⁷, 54¹⁵¹, 66, 66¹⁸², 81²²⁸
- Besant, Annie:** 102
- Betocchi, Carlo:** 195⁵⁵²
- Bigongiari, Piero:** 275
- Binswanger, Ludwig:** 218⁶¹⁵, 227⁶³⁹
- Blanchar, Dominique:** 77
- Blanchot, Maurice:** 119, 127³⁶¹, 128, 131³⁷², 132^{376 e 377}, 134³⁸⁴, 137, 147
- Blavatsky, Helena:** 102, 102²⁹²
- Bo, Carlo:** 22, 25, 25⁵⁶, 28⁷⁰, 32, 33, 33⁸⁵, 195⁵⁵²
- Bobbio, Norberto:** 188⁵³⁶
- Bodini, Vittorio:** 25⁵⁵
- Borges, Jorge Luis:** 219
- Bottai, Giuseppe:** 13, 15, 16¹⁵, 18, 18²⁶
- Boudieu, Pierre:** 178
- Bruno, Giordano:** 22, 82
- Bucciarelli, Brenno:** 113, 113³²¹, 149⁴³²
- Burckhardt, Jacob:** 195, 195^{550 e 553}, 196, 197, 197⁵⁵⁸, 198⁵⁶¹, 199, 199⁵⁶⁴, 201⁵⁷¹, 202, 204, 205, 209, 251⁶⁹⁶, 286
- Buzzati, Dino:** 125, 125^{355 e 357}, 286
- Callimaco (e callimacheo):** 270, 270^{753 e 754}, 288
- Callino:** 27⁶², 30⁷⁶
- Calvino, Italo (e calviniano):** 80, 80^{221 e 225}, 84²⁴², 126, 126³⁵⁹, 135, 135³⁸⁶, 143, 143^{413 e 414}, 152⁴⁴⁰, 190, 191⁵⁴², 199, 199⁵⁶³, 243⁶⁷⁷, 253, 253⁷⁰³
- Camon, Ferdinando:** 80²²⁴, 83²³⁹, 87
- Campanella, Tommaso:** 82, 283⁷⁹¹
- Caproni, Giorgio:** 25, 25⁵⁷, 195⁵⁵²
- Caravaggio:** 87²⁵², 237⁶⁶⁶
- Carducci, Giosuè:** 53, 87
- Cattaneo, Carlo:** 22, 82, 82²³⁴, 158⁴⁵⁹
- Catullo:** 40¹⁰²
- Ceci, Carlo:** 23⁴⁵, 43, 43¹¹⁴, 45, 45¹²⁰, 48, 48¹³²
- Chiara, Pietro:** 195⁵⁵²
- Coppi, Fausto:** 282, 282^{789 e 790}
- Corti, Maria:** 162⁴⁷³, 275⁷⁷¹
- Cossiga, Fransco:** 185⁵²⁸
- Croce, Benedetto (e crociano):** 29, 31, 31⁸¹, 107³⁰⁷
- Cucchi, Maurizio:** 275
- Cuccia, Enrico:** 233, 233⁶⁵⁵
- D'Annunzio, Gabriele:** 102
- Dante, Alighieri:** 18²⁹, 19, 53, 281
- De Angelis, Milo:** 275
- Deleuze, Gilles:** 153, 153⁴⁴⁷, 154⁴⁴⁸, 260, 260⁷²³, 261⁷²⁶

- De Libero, Libero:** 25⁵⁵ e 57
- De Martino, Ernesto:** 219⁶¹⁶, 221, 221⁶²² e 624, 222, 254, 288
- Demostene:** 15
- De Seta, Vittorio:** 108
- De Vecchi, Cesare:** 13, 14, 15
- Di Ruscio, Luigi:** 80, 80²²², 97, 98²⁸³, 128, 128³⁶², 130, 130³⁶⁹, 145, 145⁴²⁰
- Donzetti, Gaetano:** 118³³⁵
- Duvivier, Julien:** 74²⁰¹
- Eco, Umberto:** 143⁴¹³, 153⁴⁴⁴, 155, 155⁴⁵², 162⁴⁷³, 192⁵⁴⁶, 222, 222⁶²⁶, 223, 223⁶²⁸, 254
- Eliade, Mircea:** 114³²⁴
- Eliot, Thomas Stearns (eliotiano):** 49, 49¹³⁵, 60, 70, 70¹⁸⁹, 74²⁰³
- Erba, Luciano:** 275
- Erodoto:** 15
- Eschilo (e eschileo):** 8, 9², 53, 213, 228⁶⁴¹, 280⁷⁸⁴
- Esiodo (e esiodo):** 96, 96²⁷⁶, 97²⁷⁸, 286
- Esopo:** 15
- Evola, Julius:** 102
- Federico da Montefeltro:** 89²⁵⁹, 280, 281⁷⁸⁶ e 787, 283, 288
- Fellini, Federico:** 108, 163, 163⁴⁷⁸
- Ferretti, Mario:** 282, 282⁷⁸⁹
- Fidia:** 208⁵⁸⁹
- Fo, Dario:** 191
- Fortini, Franco:** 29⁷¹, 33, 33⁸⁵, 48¹³², 51¹⁴⁰, 61, 69¹⁹², 78²¹⁵, 87²⁵³, 115, 115³²⁸, 116³³⁰, 135³⁸⁶, 139³⁹⁷, 141, 141⁴⁰⁶, 142⁴⁰⁷, 143, 146, 146⁴²² e 423, 147, 147⁴²⁹, 148⁴³⁰, 154⁴⁵⁰, 159, 185⁵²⁷, 192, 192⁵⁴⁵, 217⁶¹², 220, 220⁶¹⁹, 259, 259⁷²¹ e 722, 261⁷²⁷, 265, 283⁷⁹²
- Foucault, Michel:** 151⁴³⁸, 178, 179, 179⁵¹⁴ e 515, 287, 289⁷⁹⁴
- Fraccaroli, Giuseppe:** 29, 30⁷⁴, 31⁷⁷, 37⁹⁴ e 96, 39¹⁰⁰ e 101, 42¹¹¹, 45¹²¹, 53¹⁴⁸, 54¹⁵⁰, 55¹⁵², 63¹⁷³, 65¹⁷⁸, 75²⁰⁴
- Francesco, San:** 18²⁹
- Freud, Sigmund (e freudiano):** 104²⁹⁸, 120³⁴², 121, 137, 177, 267, 267⁷⁴² e 743
- Gadda, Carlo Emilio:** 217⁶¹²
- Galilei, Galileo:** 22, 283⁷⁹¹
- Gallino, Luciano:** 78²¹⁷, 79²²⁰, 103, 283⁷⁹²
- Garcia Lorca, Federico:** 26⁵⁸, 60
- Gatto, Alfonso:** 25⁵⁵, 65, 65¹⁷⁷, 68
- Gentile, Giovanni (o riforma):** 13, 13⁹, 14, 14¹¹ e 12, 16¹⁵
- Ginzburg, Natalia:** 108
- Giudici, Giovanni:** 78²¹⁵, 80²²¹, 195⁵⁵², 283⁷⁹²
- Giuliani, Alfredo:** 114³²⁵ e 327
- Gozzano, Guido:** 243⁶⁷⁷
- Gramsci, Antonio (e gramsciano):** 79²¹⁹, 159⁴⁶¹, 189
- Guarracino, Vincenzo:** 8, 274, 275, 275⁷⁶⁹ e 770, 276
- Guattari, Felix:** 153, 153⁴⁴⁷, 154⁴⁴⁸
- Guiducci, Roberto:** 146⁴²³
- Horkheimer, Max:** 140, 143⁴¹¹ e 412, 147
- Ibico:** 31⁷⁹, 268⁷⁴⁷
- Ierone:** 238⁶⁶⁷, 269, 272, 274, 274⁷⁶⁸, 276, 276⁷⁷⁵, 277, 277⁷⁷⁵, 776 e 777, 278, 278⁷⁷⁹ e 780, 279, 280, 280⁷⁸³, 784 e 785, 281, 282, 283, 288
- Innocenti, Rigo:** 113
- Ipponatte:** 30⁷⁶, 38, 38⁹⁹ e 100, 39¹⁰¹
- Jung, Carl Gustav:** 104, 104²⁹⁸, 105, 105²⁹⁹ e 300, 106, 106³⁰³ e 305, 107, 107³⁰⁶ e 307, 108, 109, 110, 111, 139³⁹⁷
- Kavafis, Konstantinos (e kavafisiano):** 195, 195⁵⁵², 196, 196⁵⁵⁷, 202, 204, 204⁵⁷⁶ e 577, 205⁵⁷⁸ e 579, 251, 251⁶⁹⁷, 286
- Keynes, John Maynard:** 264⁷³³
- Kissinger, Henry:** 206⁵⁸³, 233⁶⁵⁵
- La Capria, Raffaele:** 69¹⁸⁶
- Lamarque, Vivian:** 275
- Lavagnini, Bruno:** 30, 31, 31⁷⁹, 36⁹⁴, 37⁹⁶, 39¹⁰¹, 42, 42¹¹⁰, 45¹²¹, 50¹³⁶, 53¹⁴⁶, 53¹⁴⁸, 55¹⁵² e 154, 63¹⁷³
- Leonetti, Francesco:** 19³¹, 21, 78²¹⁵, 78²¹⁵, 85, 162⁴⁷³, 217⁶¹², 218, 234⁶⁵⁶
- Leopardi, Giacomo (e leopardiano):** 18²⁹, 19, 36⁹², 62, 100²⁸⁸, 115, 129, 133, 133³⁷⁹, 380 e 381, 134, 134³⁸², 158⁴⁵⁹, 159⁴⁶¹ e 462, 160⁴⁶⁵, 162⁴⁷⁴, 198, 198⁵⁶², 245, 245⁶⁸⁴, 259, 269
- Levi, Carlo:** 34, 34⁸⁷, 68, 68¹⁸⁵
- Leibniz, Gottfried Wilhelm von:** 105³⁰¹
- Longhi, Roberto (e longhiano):** 87, 87²⁵², 232
- Luciano (e luciano):** 15, 159⁴⁶³
- Luzi, Mario:** 54, 68, 275
- Macri, Oreste:** 28⁷⁰
- Magrelli, Valerio:** 275
- Mantegna, Andrea:** 233

- Marcuse, Herbert (e marcusiano):** 115, 138, 138^{395 e 396}, 139³⁹⁷, 140^{400 e 401}, 141, 141⁴⁰³, 160⁴⁶⁸, 177, 177⁵⁰⁹, 178, 178^{510 e 511}, 179, 179⁵¹⁵, 192, 287
- Marinetti, Filippo Tommaso:** 195⁵⁵²
- Maritain, Jacques:** 103²⁹⁴
- Martinoli, Gino:** 102, 102²⁹¹
- Marx, Karl:** 120³⁴², 223, 223⁶³⁰, 224, 224⁶³¹, 254⁷⁰⁷, 267⁷⁴³, 287
- Masaccio:** 87, 92²⁶⁵
- Miller, Henry (e milleriano):** 195, 195⁵⁵¹, 196, 202, 203, 203^{572, 573 e 574}, 204, 210, 211⁵⁹³, 213, 213⁵⁹⁸, 214⁶⁰², 286
- Mimnermo:** 31⁷⁹
- Mirsilo:** 45, 53
- Montale, Eguenio:** 22, 23⁴⁵, 33, 52, 52¹⁴⁵, 64, 64^{175 e 177}, 71, 71¹⁹⁸, 134, 194, 195^{549 e 552}, 204, 208⁵⁸⁸, 212, 212⁵⁹⁷, 214, 214⁶⁰⁰, 286
- Morante, Elsa (e morantiano):** 120³⁴⁴, 121, 126³⁵⁸, 128, 131³⁷⁴, 132, 132³⁷⁵, 151, 151⁴³⁸, 152⁴⁴³, 158, 158⁴⁶⁰, 205, 205⁵⁸⁰, 256, 256⁷¹¹, 286
- Moravia, Alberto:** 164, 165⁴⁸², 195⁵⁵²
- Moro, Aldo (e caso):** 185, 185⁵²⁸, 191, 192⁵⁴⁴
- Mounier, Emanuel:** 103²⁹⁴
- Musatti, Cesare:** 107³⁰⁷, 108, 219⁶¹⁸, 283⁷⁹²
- Mussolini, Benito:** 102, 164, 182⁵¹⁹
- Nietzsche, Friedrich (e nietzsciano):** 195, 195⁵⁵³, 196, 198⁵⁶¹, 208, 208⁵⁹⁰, 213, 213⁵⁹⁹, 286
- Nomé, Francois:** 242⁶⁷⁴
- Oddo Antonio da Montefeltro:** 280
- Olivetti, Adriano:** 33, 33⁸⁵, 78, 78²¹⁵, 79²¹⁸, 80²²³, 81, 82, 83, 83^{238 e 239}, 84, 84²⁴⁰, 85, 91, 101, 102, 102^{293 e 294}, 103, 103²⁹⁶, 104, 104²⁹⁷, 106, 106³⁰⁵, 107, 108, 108³⁰⁸, 109, 111, 111³¹⁸, 146^{423 e 424}, 150, 150⁴³⁴, 233⁶⁵⁵, 278, 283, 283⁷⁹², 286, 288
- Omero (e omerico):** 15, 18, 18^{29 e 30}, 19, 42, 53, 133, 160, 160⁴⁶⁶, 162, 162⁴⁷¹, 166⁴⁸⁶, 169, 197, 210, 214, 214^{601, 602 e 603}, 215, 216, 216⁶⁰⁸, 243⁶⁷⁹, 257⁷¹³, 269
- Orazio:** 40¹⁰², 45, 46, 47, 47¹²⁵, 53, 55
- Ottieri, Ottiero:** 78²¹⁵, 283⁷⁹²
- Pampaloni, Geno:** 195⁵⁵², 283⁷⁹²
- Panagulis, Alexandros:** 196, 196⁵⁵⁷, 201
- Panzieri, Raniero:** 146⁴²³
- Parmenide:** 83²³⁸, 268, 268^{746 e 747}, 272, 288
- Parrasio:** 251, 251⁶⁹⁶, 252, 252⁶⁹⁸
- Parronchi, Alessandro:** 275
- Pascoli, Giovanni (e pascoliano):** 26⁶⁰, 27, 27⁶², 37⁹⁷, 62¹⁷¹, 87
- Pasolini, Pier Paolo (e pasoliniano):** 11, 26, 27⁶¹, 60, 61, 61^{166 e 167}, 62, 62^{170 e 171}, 68, 72, 74, 79²¹⁹, 80²²¹, 81, 81²²⁸, 82²³⁰, 85, 86, 86^{249 e 250}, 87, 88, 88^{254 e 255}, 89, 89²⁵⁶, 91, 95²⁷³, 112³¹⁹, 113, 115, 115³²⁸, 120, 120^{342 e 344}, 121, 132³⁷⁵, 135, 135³⁸⁶, 139, 142⁴⁰⁶, 145, 145⁴¹⁹, 147⁴²⁶, 150⁴³⁴, 151⁴³⁶, 168, 177⁵⁰⁹, 190, 190^{540 e 541}, 196, 196^{554, 555 e 556}, 200, 201, 201⁵⁶⁹, 217⁶¹², 220, 241⁶⁷³, 243, 243⁶⁷⁷, 261, 263, 263⁷³², 264, 265, 282⁷⁸⁹, 284, 286
- Pasquali, Giorgio:** 42¹⁰⁹, 76²⁰⁹
- Pavese Cesare:** 11, 26, 58, 58¹⁵⁸, 59, 59¹⁶¹, 60, 60¹⁶⁵, 62, 74, 167⁴⁹⁰
- Pericle (e pericleo):** 262⁷²⁹, 271, 271⁷⁵⁶
- Perrotta, Gennaro:** 28⁷⁰, 30, 30^{75 e 76}, 36⁹⁴, 37⁹⁶, 39^{100 e 101}, 45¹¹⁹, 45¹²¹, 53¹⁴⁸, 63¹⁷³, 75²⁰⁴
- Perrotto, Piergiorgio (e perrottiano):** 85, 85²⁴⁵
- Petrarca, Francesco:** 44¹¹⁸, 53
- Petronio:** 74²⁰³
- Pico della Mirandola:** 105³⁰⁰
- Piero della Francesca:** 87, 87²⁵²
- Pindaro:** 30, 280^{783 e 784}
- Pinelli, Giuseppe:** 185⁵²⁷, 191
- Piovene, Guido:** 28⁷⁰
- Pisacane, Carlo:** 158⁴⁵⁹, 159⁴⁶²
- Pitagora:** 198
- Platone (e platonico):** 15, 159⁴⁶¹, 198, 198⁵⁶¹, 200, 209⁵⁹¹, 268⁷⁴⁷
- Plinio il Vecchio:** 252, 252⁶⁹⁸
- Plotino:** 105³⁰⁰
- Policleto (e policleteo):** 208⁵⁸⁹, 233
- Pontani, Filippo Maria:** 195, 195⁵⁵², 276, 276⁷⁷³, 280⁷⁸²
- Pontiggia, Giuseppe:** 275
- Porta, Antonio:** 162⁴⁷³
- Plutarco:** 15, 196⁵⁵³, 199⁵⁶⁴
- Polibio:** 15, 196⁵⁵³
- Prassitle:** 208⁵⁸⁹
- Pulci, Luigi:** 279⁷⁸¹
- Quasimodo, Salvatore:** 22, 25⁵⁵, 26⁵⁹, 27, 27^{66, 67 e 68}, 28, 28⁶⁹, 29, 29⁷², 30⁷⁷, 31, 36⁹⁴, 39¹⁰¹, 45¹²¹, 55¹⁵², 61, 63¹⁷³, 64¹⁷⁵, 65¹⁷⁸, 75²⁰⁴, 197, 275, 285
- Raboni, Giovanni:** 163⁴⁷⁹, 261⁷²⁷
- Racine, Jean:** 259⁷²¹
- Regan, Ronald:** 263⁷³³

Reghini, Arturo: 102

Romagnoli, Ettore: 29, 30⁷⁴, 37^{94 e 96}, 38¹⁰⁰, 39¹⁰¹, 42¹¹¹, 45¹²¹, 53, 53¹⁴⁸, 54¹⁵⁰, 55¹⁵², 63¹⁷³, 65¹⁷⁸, 75²⁰⁴, 173⁴⁹⁹

Rossa, Guido: 185⁵²⁹

Rosselli, Amelia: 108

Rousseau, Jean-Jacques: 21⁴¹

Roversi, Roberto: 83²³⁶, 85, 89, 95, 97²⁸², 116, 147⁴²⁶, 275

Russell, Bertrand: 268⁷⁴⁶

Saffo: 7, 10, 20, 21⁴⁰, 27⁶², 30, 30⁷⁶, 31, 31⁷⁹, 36, 36^{92 e 94}, 39, 58, 58¹⁵⁹, 59, 60, 60¹⁶⁴, 62, 63, 64, 65¹⁷⁹, 66, 67, 69¹⁹², 72, 74, 75, 76, 76^{208 e 210}, 77²¹¹, 133, 197, 198, 210, 212, 285

Salinari, Carlo: 146⁴²³.

Sanguineti, Edoardo (e sanguinetiano): 93²⁶⁷, 95, 116, 126³⁵⁹, 131³⁷³, 148, 176, 176⁵⁰⁵, 177, 177^{506, 507, e 508}, 220

Savinio, Alberto: 28⁷⁰

Scalia, Gianni: 144⁴¹⁶

Sciascia, Leonardo: 191, 191⁵⁴³

Scopas: 208⁵⁸⁹

Scotellaro, Rocco: 34, 34⁸⁷, 68¹⁸⁵

Seferis, Giorgios: 197⁵⁵⁷, 214, 215, 215⁶⁰⁴

Semonide: 38⁹⁹, 39¹⁰¹,

Senofonte (e senofonteo): 15, 269, 270, 270²⁵², 274⁷⁶⁸, 278, 278⁷⁸⁰, 280, 288

Sereni, Vittorio (sereniano): 33, 48¹³², 71, 71¹⁹⁸, 77²¹², 93²⁶⁷, 133³⁸⁰, 135³⁸⁶, 142, 142⁴¹⁰, 143^{411 e 413}, 282⁷⁹⁰

Severino, Emanuele: 268

Simonide: 50, 269, 278^{779 e 780}

Sinigalli, Leonardo: 25⁵⁵, 78²¹⁵

Snell, Bruno: 197, 197⁵⁵⁹, 276, 276⁷⁷³

Socrate: 198⁵⁶¹, 209⁵⁹¹, 273, 274⁷⁶⁷

Sofocle (e sofocleo): 9², 120, 120³⁴¹, 121

Spinoza, Baruch (e spinoziano): 115, 129, 129^{366 e 367}, 130, 131, 131³⁷³, 132, 135

Steiner, Rudolf: 102²⁹²

Stevens, Wallace: 237⁶⁶⁵

Talete: 198, 199, 199^{563, 564 e 565}, 200, 200⁵⁶⁷, 216, 247

Tatcher, Margareth: 263⁷³³

Teofrasto: 160⁴⁶⁵

Teognide: 9², 27⁶², 53

Testori, Giovanni: 234

Thovez, Enrico: 27, 27⁶³

Tirteo: 27⁶²

Tobagi, Walter: 185⁵²⁹

Traverso, Leone: 28⁷⁰

Ungaretti, Giuseppe (e ungarettiano): 22, 54, 54¹⁵¹, 60, 64¹⁷⁵, 195⁵⁵², 215, 215⁶⁰⁷

Valgimigli, Manara: 28⁷⁰, 30, 30^{75 e 76}, 31, 31⁷⁸, 36⁹⁴, 37⁹⁶, 38¹⁰⁰, 39¹⁰¹, 45¹²¹, 55¹⁵², 63¹⁷³, 65¹⁷⁸, 75²⁰⁴

Valpreda, Pietro: 185⁵²⁷

Verga, Giovanni: 52¹⁴²

Verri, Pietro: 22, 82, 82²³⁴

Vico, Giambattista: 22, 283⁷⁹¹

Virgilio (e virgiliano): 60, 89²⁵⁹, 92

Visentini, Bruno: 81, 150, 150⁴³⁴

Vittorini, Elio: 135³⁸⁶, 143⁴¹³, 144⁴¹⁶, 147, 147⁴²⁸

Weil, Simone: 103²⁹⁴

Zanzotto, Andrea: 219, 219⁶¹⁷, 228⁶⁴², 243⁶⁷⁷, 253, 253⁷⁰², 254, 254^{705 e 706}

Zenone di Elea: 83²³⁷

Zeusi: 225, 251, 251⁶⁹⁶, 252, 252^{698 e 699}, 269

Zucconi, Angela: 108

Ringraziamenti

Le prime due gratitudini – che mi sento di manifestare al termine di questo lungo progetto – sono rivolte ai *directeurs de these*, prof. Niccolò Scaffai e prof. Camillo Neri, per aver seguito, coordinato, ed incentivato il mio lavoro con una competenza scientifica ed una disponibilità umana di inestimabile pregio. A loro, per ragioni diverse, sono debitore di una mole enorme di apprendimenti e di ‘lezioni’, ma anche e soprattutto di una generosa riserva di entusiasmo che ha sorretto l’intero svolgimento del mio percorso.

Una seconda gratitudine è per la prof.ssa Niva Lorenzini, a cui devo l’innesco di questo *iter* dottorale e numerose, importanti, indicazioni sulla poesia contemporanea e su come leggerla. Tra le altre figure magistrali, a cui vorrei rivolgermi con riconoscenza in questa sede, vi sono il prof. Gabriele Bucchi e Francesco Diaco (sul fronte losannese), il prof. Roberto Balzani e Francesco Boccassile (sul fronte bolognese), e il prof. Daniele Balicco (sul fronte per così dire ‘olivettiano’). A tutti quanti dico un sincero grazie per i confronti disciplinari e per la qualità umana delle interazioni.

Gli ultimi ringraziamenti vanno alla mia famiglia: partecipe di tutto. E ai sodali e collaboratori di *Olvidados*, e a Tommaso Galvani, con cui da tempo condivido il mio impegno culturale.