

TIZIANO TORACCA

«Corporale» romanzo neomodernista

C'è nelle pagine migliori [di Volponi] una verità incrollabile e indimostrabile. Peggio per chi non la interroga.

F. Fortini¹.

Io avrei voluto un reperto minerale, e non un giudizio, sui sessanta giorni della spiaggia.

P. Volponi².

1. *Introduzione*

Nel mio intervento discuterò *Corporale* attraverso due caratteri essenziali del «realismo modernista»³: l'autoriflessività della forma e la soggettività della rappresentazione. L'efficace formula con cui Valentino Baldi ha descritto il realismo modernista come un «nuovo tipo di realismo, di secondo grado»⁴ tiene conto anzitutto di questi due caratteri.

2. *Ipotesi e Precedenti*

L'ipotesi di fondo della mia riflessione è una riemersione del modernismo in un contesto successivo alla sua periodizzazione storica⁵, in particolare nella narrativa italiana degli anni Sessanta

1 F. FORTINI, *Per Volponi*, «L'immaginazione», 83-84, 1990, p. 2.

2 P. VOLPONI, *Corporale* [1974], in Id., *Romanzi e prose*, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2002, I, p. 563.

3 L'espressione è di R. CASTELLANA, cfr. Id., *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», 1, 2010, pp. 23-45. Sono d'accordo con l'autore sul fatto che le tecniche di straniamento del romanzo modernista debbano essere interpretate in chiave realista.

4 V. BALDI, *A cosa serve il modernismo italiano?*, «Allegoria», 63, 2011, pp. 66-82, 78.

5 Per la quale rimando a «Allegoria», 63, 2011 cit., in particolare agli inter-

e Settanta del Novecento. Il punto di partenza di questa ipotesi tiene ferma un'idea espressa molto chiaramente da Romano Luperini: nonostante una varietà di poetiche anche molto diverse tra loro, il modernismo è un fenomeno marcato da tratti familiari caratterizzanti, perché ispirato a una cultura sostanzialmente unitaria. «È la rivoluzione epistemologica prodotta, a cavallo fra i due secoli e all'inizio del nuovo, dalla rapidissima industrializzazione, dalla nuova percezione della condizione umana nel mondo, dalla diffusione del pensiero di Nietzsche, di Bergson e di Freud»⁶. In questa prospettiva, e anzitutto, la riemersione del modernismo può essere valutata a partire da una analogia che ha a che fare con l'esperienza moderna e in particolare con «l'autocoscienza del moderno»⁷. Analogamente al periodo a cavallo tra XIX e XX secolo, anche gli anni Sessanta e Settanta sono stati percepiti da molti intellettuali come un momento di rottura, come un'accelerazione interna all'epoca moderna che ha messo in crisi le modalità tradizionali di conoscenza e di rappresentazione del mondo. Secondo Virginia Woolf, nei primi decenni del Novecento la natura umana sarebbe cambiata⁸; secondo Pasolini negli anni Sessanta del Novecento sarebbe avvenuta una mutazione antropologica⁹. Sebbene per

venti di V. Baldi e M. Tortora, e al volume: *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Liguori, Napoli 2012.

6 Luperini ha ribadito questa idea nel recente convegno (maggio 2014) che si è tenuto a Sant'Arcangelo di Romagna sul tema del modernismo: cfr. R. LUPERINI, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, <http://www.laletteraturaenoi.it/>. Cfr. anche, in questa prospettiva: *Modernism (1890-1930)*, a cura di M. Bradbury e J. McFarlane, Penguin, New York 1976 e S. KERN, *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento* [1983], trad. it. di B. Maj, Il Mulino, Bologna 1999.

7 R. LUPERINI, *Estraneità e tramonto dell'esperienza nella autocoscienza del moderno*, «Allegoria», 36, 2000, p. 5. Cfr. anche A. FRIEDMAN, *The Turn of the Novel*, Oxford University Press, London 1966.

8 V. WOOLF, *Mr Bennet and Mrs Brown* [1924], in EAD., *The Captain's Death Bed and Other Essays*, The Hogarth Press, London 1950, p. 91. In questo senso sono utili anche i giudizi e le riflessioni di WYNDHAM LEWIS contenuti in *Time and Western Man* [1927].

9 P. P. PASOLINI, *Gli italiani non sono più quelli*, «Corriere della sera», 10 giugno 1974, poi col titolo *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in ID., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975, pp. 35-39; ID., *Il potere senza volto*, «Corriere della sera», 24 giugno 1974, poi col titolo: *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, in ID. *Scritti Corsari* cit., pp. 40-44; ID., *Ampliamento*

ragioni diverse¹⁰ e con un' enfasi *absolument moderne*, entrambi parlano di un mutamento radicale nel modo di abitare il mondo ed entrambi esprimono bene quella coscienza di una netta separazione dal passato che secondo Hans Robert Jauss caratterizza il moderno¹¹. A mio parere, il punto di riferimento immutato rispetto al quale questi due periodi possono essere descritti in termini di modernizzazioni accelerate e per questo, nelle conseguenze, come esperienze ambivalenti di progresso e insieme di perdita, è la sostanza stessa della modernità: l'industria capitalistica. Se «l'esperienza cardine di tutto il Modernismo» è «il *Lebenswelt* metropolitano»¹² legato alla seconda rivoluzione industriale, i fenomeni che alimentano le ansie apocalittiche degli intellettuali negli anni Sessanta e Settanta sono soprattutto il boom economico e il rinnovamento della società e della cultura di cui la rivolta del 1968 è l'evento più emblematico¹³. L'idea di discutere il modernismo in relazione alla modernità, come reazione e resistenza alla sua spinta modernizzatrice e come riflessione critica sulle contraddizioni del progresso, è stata proposta dall'intellettuale marxista Marshall Berman al principio degli anni Ottanta ed è stata in seguito specificata, nel senso di una sua maggiore storicizzazione, da Perry Anderson prima e da Fredric Jameson

del "bozzetto" sulla rivoluzione antropologica in Italia, «Il mondo», 11 luglio 1974, poi in Id., *Scritti corsari* cit., pp. 49-55.

10 Quello di Woolf è un commento icastico alla mostra londinese *Manet and the Post Impressionists*; Pasolini sta parlando della nuova forma di fascismo prodotta dalla società consumistica.

11 H. R. JAUSS, *Tradizione letteraria e coscienza della modernità*, in Id., *Storia della letteratura come provocazione* [1967], Boringhieri, Torino 1999, pp. 37-98.

12 G. CIANCI, *Il modernismo letterario e le arti*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, UTET, Torino 1996, III, pp. 334-357, 349. Cfr. anche H. KENNER, *Notes toward an Anatomy of "Modernism"*, in *A Starchamber Quiry: A James Joyce Centennial Volume, 1882-1982*, a cura di E. L. Epstein, Methuen, London 1982, pp. 3-42.

13 L'intellettuale italiano che ha chiarito con maggior lucidità le ragioni della crisi della cultura umanistica di fronte a questo passaggio storico è stato ITALO CALVINO nei saggi scritti tra il 1955 e il 1978 poi raccolti in volume: Id., *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980. Ma il miracolo economico e la contestazione del 1968 sono il segno di una frattura storica per Pasolini, Volponi, Montale, Sanguineti.

poi¹⁴. In particolare, Jameson concepisce il modernismo come un fenomeno estetico corrispondente a un contesto storico di modernizzazione incompleta, a un contesto cioè che marcia a doppia velocità e in cui operano due distinte temporalità tra di loro in conflitto. In questo senso, in quanto «retorica agonistica avversa alla modernizzazione»¹⁵, il modernismo caratterizzerebbe anche gli anni Sessanta e Settanta e in particolar modo un paese con una forte tradizione rurale come l'Italia¹⁶. Nonostante la molteplicità delle reazioni, se chiamiamo postmodernità (o età della globalizzazione) l'epoca storica cominciata al principio degli anni Sessanta è proprio per marcare una rilevante discontinuità interna all'età moderna¹⁷.

Il tentativo di delineare una corrente neomodernista del romanzo italiano distinguendola tanto dalla neoavanguardia quanto dal postmodernismo è coerente con la retrodatazione del postmodernismo a metà degli anni Sessanta e contribuisce a evidenziare «la contraddittorietà della cultura postmoderna»¹⁸. I limiti cronologi-

14 M. BERMAN, *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Simon & Schuster, New York 1982; P. ANDERSON, *Modernity and Revolution*, NLR, 144, 1984, pp. 96-113; F. JAMESON, *A singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Verso, London-New York 2002; ID., *The Modernist Papers*, Verso, London & New York 2007. Ricostruisce bene la questione L. SOMIGLI, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà". Quadri per una storia del concetto di modernismo*, «Allegoria», 63, 2011 cit., pp. 7-29. Rimando anche a R. STEVENSON, *Il romanzo modernista* [1998], trad. it di R. Coci, Sellerio, Palermo 2003, in particolare alle pp. 15-30.

15 R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 27.

16 In questo senso, è interessante la dialettica che lo storico GUIDO CRAINZ stabilisce tra un "miracolo italiano" da un lato e un "paese mancato" dall'altro lato: ID., *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Donzelli, Roma 1996 e ID., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2003.

17 Il dibattito sui confini dell'età moderna, in particolare in relazione alla postmodernità, è in realtà molto aperto: rimando, come termini di confronto da cui prendere le mosse, alle riflessioni di Romano Luperini e di Remo Ceserani (in buona sostanza disponibili anche in rete). Resta il fatto che la postmodernità, anche se interna all'epoca moderna, segna una grande discontinuità.

18 R. DONNARUMMA, *Ipermodernità* cit., p. 30. Oltre che nel suo rapporto con il realismo, la poetica modernista si definisce in relazione ad altri due fenomeni: l'avanguardia (e la neoavanguardia) e, soprattutto, il postmodernismo. Mi sembra molto rilevante il fatto che si cominci a discutere criticamente di moder-

ci di questa corrente del romanzo italiano possono essere fissati indicativamente nella reazione al neorealismo e all'ermetismo da un lato e nell'affermazione del postmodernismo come poetica dominante del tardocapitalismo dall'altro lato (1960-1980)¹⁹. In estrema sintesi: se a riemergere negli anni Sessanta e Settanta, di fronte al rapido mutamento delle condizioni di vita moderna, è quello stretto legame tra sperimentalismo formale e volontà realistica che caratterizza il romanzo modernista²⁰, a cambiare, e a giustificare l'adozione del prefisso "neo", è soprattutto la diversa formazione degli autori nati tra gli anni Venti e Trenta dal momento che con la fine della Seconda Guerra Mondiale e dopo la Resistenza la politica e l'impegno civile assumono un peso molto maggiore e una dimensione completamente diversa rispetto al passato²¹.

In questa direzione critica si sono mossi per primi Romano Luperini e Raffaele Donnarumma cominciando a parlare di neomodernismo, secondo modernismo o modernismo *tout court* per alcuni autori del secondo Novecento²². Tra le opere di Volponi, *Corporale* è a mio avviso un caso esemplare di romanzo neomodernista²³: oltre a rappresentare seriamente le dinamiche del corpo

nismo proprio negli anni Sessanta e Settanta in concomitanza con l'affermarsi di una cultura postmoderna.

19 Cfr. F. JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.

20 Ciò che in particolare riemerge negli anni Sessanta e Settanta è l'attenzione decisiva nei confronti del linguaggio: le nuove avanguardie, i nuovi e molteplici approcci alla letteratura, le riflessioni di Barthes, Merleau-Ponty, Foucault, Lacan, Althusser, Lévi Strauss, testimoniano quella che CALVINO definì icasticamente una «rivoluzione della mente» (ID., *Una pietra sopra* cit., p. 287).

21 Penso alla forte e duratura influenza che ebbero alcune riviste sorte nel dopoguerra, «Les Temps Modernes» e «Il Politecnico» in particolare. Ho trovato alcune riflessioni utili sul rapporto tra politica e romanzo in I. HOWE, *Politica e romanzo* [1957], trad. it. di G. De Angelis, Lerici, Milano 1962.

22 R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005, pp. 67-79; ID., *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006, pp. 22-34; ID., *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano* cit., pp. 3-12. R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Ets, Pisa 2006, pp. 13-14; ID., *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano* cit., pp. 13-38; ID., *Ipermodernità* cit., pp. 25-60.

23 Un altro caso a suo modo esemplare mi sembra *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini. Nella categoria di neomodernismo italiano potrebbero trovare una

ampliando il campo del narrabile (verso il basso)²⁴, è caratterizzata da una forma autoanalitica e da una rinnovata centralità dell'io e della sua vita psichica. Pur senza riferirsi esplicitamente o direttamente al modernismo, alcuni critici hanno sottolineato relazioni di somiglianza tra *Corporale* e opere o autori modernisti. Lo hanno fatto Armando Balduino, Mario Petrucciani, Geno Pampaloni, Ferdinando Virdia, Caterina De Caprio e Mario Lunetta più o meno all'indomani della pubblicazione del romanzo, e più recentemente Alfonso Berardinelli, Guido Santato, Emanuele Zinato, Romano Luperini, Piero Dal Bon, Gabriele Fichera e Daniele Fioretti²⁵. Oltre a Genet e Kafka, modelli confessati da Volponi

canonizzazione adeguata romanzi che al momento, quando non sono assorbiti dalla neoavanguardia e quando non prefigurano il postmodernismo, ricadono dentro un generico sperimentalismo o sono altrettanto genericamente definiti come antiromanzi. Oltre a Volponi (da *Corporale* alle *Mosche del capitale*) e Pasolini (la *Divina Mimesis* e *Petrolio*), e fatta salva la poesia, dove al contrario il recupero della tradizione modernista è molto più evidente, Donnarumma menziona *Ferito a morte* (1961) di Raffaele La Capria, mentre Luperini tende a sottolineare il ruolo paradigmatico del neosperimentalismo di «Officina» (contrapposta a «Il Verri») nell'elaborazione di una poetica neomodernista e suggerisce, oltre a Volponi, Pasolini (e Rosselli), *Registrazione di eventi* (1964) di Roberto Roversi. Andrebbero forse ridiscussi in questa prospettiva anche e ad esempio: *Il padrone* (1965) di Goffredo Parise, *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini (1971), *Horcynus Orca* (1975) di Stefano D'Arrigo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) di Vincenzo Consolo. Un fatto mi sembra comunque indiscutibile (e la parabola narrativa di Pasolini e Volponi lo dimostra bene): non si dovrà parlare di autori neomodernisti ma di opere neomoderniste.

24 R. BARILLI, «*Corporale*» e la narrativa «bassa», «Il Mulino», 3, 1974, pp. 507-517.

25 A. BALDUINO, *Due romanzi di Paolo Volponi*, in ID., *Messaggi e problemi della letteratura contemporanea*, Marsilio, Venezia 1976, pp. 158-169; M. PETRUCCIANI, *Il viaggio, il ritorno, l'utopia*, «Il Leopardi», II, 1975, pp. 3-4; G. PAMPALONI, *Il corpo e la bomba*, «Corriere della Sera», 3 aprile 1974; F. VIRDIA, *Il tema è sempre l'utopia*, «La fiera letteraria», 12, 24 marzo 1974, pp. 18-19; C. DE CAPRIO, «*Corporale*» un anno dopo, «Nord e Sud», XXII, 1975, pp. 151-168; M. LUNETTA, *Quando un sasso va a segno*, «Il Ponte», 4, 1975, pp. 411-417; A. BERARDINELLI, *Volponi, uno scrittore "diverso"*, in *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, a cura di M. Raffaelli, Transeuropa, Ancona 1997, pp. 11-18; G. SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, *Studi novecenteschi*, 55, 1998, pp. 29-66; E. ZINATO, *Volponi*, Palumbo, Palermo 2001, pp. 35-45 e ID., a cura di, P. VOLPONI, *Romanzi e prose cit.*, pp. IX-XLIV e 1150-1157; R. LUPERINI, *Conversazione con Romano Luperini*, in *E Volponi ci manca*, a cura di L. Mancino e A. Tricomi, «Hortus», 27, 2004, pp. 19-33; P. DAL

stesso²⁶, sono stati suggeriti paragoni con Joyce, Céline, Musil, Svevo, Pirandello, Tozzi e Gadda.

3. *Il romanzo centrale di Volponi: la svolta verso la soggettività della rappresentazione*

Corporale è «il romanzo centrale di Volponi»²⁷, la «stella di riferimento»²⁸ per riflettere su tutta la sua opera. Le ambizioni di Volponi legate a questo romanzo (peraltro poi molto deluse), la complessa e faticosa gestazione del testo (durata quasi un decennio), la sua evidente destrutturazione e soprattutto l'intenzione di fondare un nuovo metodo di ricerca e di scrittura, fanno di *Corporale* un momento di svolta nell'opera di Volponi.

Ma soprattutto debbo a *Corporale* le fondamenta, l'esercizio, il metodo della mia ricerca successiva: il coraggio di oltrepassare il bordo, l'esigenza di inseguire le dinamiche associative del pensiero e del linguaggio, insomma la capacità di assumere di fronte alla scrittura un'assoluta libertà [...] È una lingua che cerco di far vivere e reagire in mille modi: la muovo, la scuoto,

BON, *Lo sperimentalismo di Volponi all'interno del contesto narrativo italiano*, in *Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*, a cura di J. Butcher e G. Ania, Dante e Descartes, Napoli 2007, pp. 175-188; G. FICHERA, *Tolto dall'io, preso dalla storia. Studio sul saggismo di Volponi*, Nerosubianco, Cuneo 2012; D. FIORETTI, *Carte di fabbrica. La narrativa industriale in Italia (1934-1989)*, Tracce, Pescara 2013, pp. 151-165.

26 «È vero, dietro il linguaggio di *Corporale* c'è la psicoanalisi e anche la poesia contemporanea. E anche certi strumenti e tagli di Genet (*Diario di un ladro*) e di Kafka (i *Diari*)», (così Paolo Volponi, in C. DE CAPRIO, «*Corporale*» un anno dopo cit., p. 162). Ma sempre parlando di *Corporale* Volponi dichiara: «i grossi libri importanti di questo tempo, da Kafka a Musil sono difficili e bisogna leggerli con questa attenzione», ID., *Un romanzo di provocazione*, «Il Leopardi» cit., p. 5. Il romanzo *I turbamenti del giovane Törless* è esplicitamente citato nel testo (P. VOLPONI, *Corporale* cit., p. 591).

27 G. GUGLIELMI, *Il romanzo centrale di Volponi*, in *Miscellanea di Studi in onore di Claudio Varese*, a cura di G. Cerboni Baiardi, Vecchiarelli, Manziana 2001, pp. 439-446.

28 A. MASTROPASQUA, *Corporale dopo vent'anni. Una scrittura senza nessuna indulgenza*, in *Volponi e la scrittura materialistica*, a cura di F. Bettini et al., Lithos, Roma 1995, p. 45.

la porto da una parte e dall'altra e poi la riprendo, l'affondo, l'allungo, la segmento e infine la carico, la deformato, la fletto su se stessa²⁹.

L'efficace formula di Guido Guglielmi per cui da *Corporale* in poi la scrittura di Volponi «scopre che le questioni di forma sono questioni di contenuto»³⁰ riconduce giustamente la svolta di *Corporale* a ragioni di tipo formale. Più specificatamente, per Zinato «la svolta attuata in *Corporale* consiste nell'eleggere a vera modalità costruttiva e compositiva del testo il flusso di coscienza joyciano o céliniano»³¹. A mio avviso, è proprio la svolta formale di *Corporale* a inaugurare nella narrativa dell'autore un tipo di realismo neomodernista. Questa svolta, come si evince da alcune dichiarazioni dell'autore e, indirettamente, dalla polemica sorta con Pasolini³², si lega evidentemente alla percezione di una frattura col passato dovuta alle rapide trasformazioni indotte dalla modernizzazione neocapitalistica: presuppone «l'incontro/scontro fra una realtà premoderna, artigianale e contadina e l'epica dell'industrializzazione»³³. Da questo incontro mancato fuoriesce l'eroe di *Corporale*: le ragioni della sua crisi derivano dalla coscienza che l'industria e la politica, e cioè le forze con cui sarebbe stato possibile dirigere quell'incontro, sono in verità dirette da altre forze e ad altri fini.

Secondo Alfonso Berardinelli è proprio la rappresentazione di un'Italia a metà tra la modernizzazione e un passato preindustriale la ragione principale che fa di Volponi uno scrittore diverso³⁴. Se è vero che il suo sperimentalismo «è dettato dalla

29 P. VOLPONI, *I vent'anni di Corporale*, intervista a cura di F. Bettini, «Critica marxista», 4-5, 1995, p. 56.

30 G. GUGLIELMI, *Il romanzo centrale di Volponi* cit., p. 446. Non è casuale, peraltro, come ricorda Zinato (P. VOLPONI, *Romanzi e prose* cit., I, pp. 1165-1166) che nei primi due convegni dedicati a Volponi (Urbino, 1996 e Urbino 2004) gli interventi dedicati a *Corporale* si siano incentrati (e divisi) sull'interpretazione dello stile e della lingua del romanzo.

31 E. ZINATO, *Volponi* cit., p. 37.

32 Cfr. P. VOLPONI, *I vent'anni di Corporale* cit.; Id., *Officina prima dell'industria*, «Belfagor», 6, 1975, ora in Id., *Romanzi e prose* cit., pp. 1064-1069.

33 E. ZINATO, in P. VOLPONI, *Romanzi e prose* cit., p. XXXVIII.

34 A. BERARDINELLI, *Volponi, uno scrittore "diverso"*, in *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia* cit., p. 17. «Fra gli autori che hanno pubblicato a partire dal-

consapevolezza delle contraddizioni storiche del presente e dalla volontà di renderle in modo non mimetico»³⁵, è però opportuno sottolineare che l'espressionismo lirico di *Corporale* ha qualcosa di più urgente ed essenziale rispetto al lirismo dei primi romanzi o all'accumulazione caotica delle *Mosche del capitale*: È fondamentale non soltanto perché rende comprensibile la disintegrazione interiore del personaggio ma anche perché la rende sensibile. Ambientato in Italia nella prima metà degli anni Sessanta, *Corporale* ruota attorno alla figura del suo protagonista, Gerolamo Aspri, un intellettuale di trentacinque anni «deluso e sfiduciato, che non crede più in niente»³⁶. Come si evince dal ritratto che ne fa l'amico Overath, egli è soprattutto un orfano³⁷, un soggetto privato di una guida e dall'identità frammentata in tanti brandelli ideologici.

Caro Gioacchino Murieta, m'indirizzano a lei nella ricerca di un amico perduto il cui nome vero è (o era?) Gerolamo Aspri, detto Gem la falce o Asp il martello; connotati, bello come lo Stalin di Picasso, dolce come la disperazione di Majakovskij, ingenuo come una casetta di Chagall 1911, acuto come l'occhietto di Trotsky, fiero come uno zingaro e bello come un italiano figlio di tanti padri mediterranei, melanconico e debole come un orfano amico mio (C., p. 681)³⁸.

la fine degli anni Cinquanta [...] è difficile trovarne uno che più di Volponi abbia investito tanto nella rappresentazione dell'Italia in trasformazione. Volponi è il narratore dello sviluppo italiano, della modernizzazione vista sia come crescita necessaria e sperata che come progetto fallito, utopia tradita e, infine, vera e propria catastrofe culturale». Di *Corporale* come di un romanzo che ha tenuto conto anche dei «danni che la modernizzazione portava con sé» ha parlato lo stesso VOLPONI ID., *Scritti dal margine*, a cura di E. Zinato, Manni, Lecce 1994, p. 174.

35 F. BETTINI, *Una poetica allegorica e sperimentale, Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia* cit., pp. 65-75, 67; Cfr. anche M. C. PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Le Lettere, Firenze 1997, in particolare alle pp. 67-103.

36 P. VOLPONI, *Questa mia Italia Corporale*, in *Volponi e la scrittura materialistica* cit., p. 51.

37 Dal lat. *ōrphānus*, dal gr. *ōρφανός*, che è connesso etimologicamente col lat. *orbus*, «privo». In senso figurale significa privo di una guida, di un sostegno, di un affidamento.

38 Sono d'accordo con Zinato quando parla di Aspri come di «un puzzle costruito con i pezzi dell'ideologia» (Id., *Volponi* cit., p. 42).

Ridotto, perché frantumato, a non saper e a non voler più pensare («mi sono accorto che i pensieri non contano più nulla» C. p. 490), Aspri si affida all'intelligenza del proprio corpo come atto estremo di resistenza e di reazione alla confusione in cui versa: «il mio corpo esige un'altra storia [...] adesso mi conduce la forza stessa del mio corpo [...] i mie pensieri mi sgorgano dalle vene» (C. pp. 456-457; 492).

Fin dal principio, le coordinate spazio-temporali sono tacite o subiscono continue frane e ribaltamenti (potevamo davvero capire che Aspri ha trascorso con la famiglia sessanta giorni sulla spiaggia?) e il racconto è inseparabile dalle ossessioni percettive del protagonista³⁹.

Al di là del quadrante dell'orologio e delle sfere che sono in qualche modo la narrazione ordinata del libro, la vicenda del personaggio, dei personaggi intorno, il flusso dei fatti, la continuità delle vicende è costantemente arricchita, o se volete anche aggredita, da una somma di associazioni, di divagazioni, di contaminazioni della psicologia del personaggio e dai fatti che gli capitano intorno⁴⁰.

Il realismo che Pasolini attribuiva ai primi due romanzi di Volponi è più adatto a definire *Corporale*: piuttosto che un oggetto da descrivere, la realtà è una costruzione, un fatto da rifigurare⁴¹. Gran parte del racconto è subordinata alla frammentazione psichica del protagonista, è fluida e incontrollata, al seguito dei significanti più spesso che dei significati: è questa coscienza divisa lo scandaglio doloroso dell'io, il motore di quella vera e propria «epica della percezione»⁴².

È precisamente l'enorme attenzione riservata in maniera sperimentale alle percezioni fisiche ad avere sul racconto del

39 In questo senso, sono utili le osservazioni di MARCO FORTI in ID., *La stravolta profezia di Volponi*, «Nuovi argomenti», 40-41-42, 1974, pp. 154-170, 157-160.

40 P. VOLPONI, *Un romanzo di provocazione* cit., p. 4.

41 Cfr. P. P. PASOLINI, *Il portico della morte*, Garzanti, Milano 1988, pp. 231-232.

42 A. BERADINELLI, *Volponi, uno scrittore "diverso"*, in *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia* cit., p. 11.

protagonista un'influenza decisiva: diversamente dai personaggi di Pirandello, Svevo o Gadda, Gerolamo Aspri compie delle associazioni che oltre ad essere più libere e indirette e più vicine al monologo interiore joyciano passano dagli umori del corpo, sfiorano l'inconscio e soprattutto evadono dal controllo dell'io. Il procedimento assomiglia alla memoria involontaria con cui Swann o Marcel nella *Recherche* vengono costretti a ritornare improvvisamente indietro nel tempo a causa di sensazioni o fatti minimi. In questo senso, è molto significativo che a un certo punto del romanzo Volponi abbia evidenziato la parola «automatico» (quando solitamente, e salve rarissime eccezioni, il corsivo è riservato a titoli di opere o alle parole che il personaggio inventa) all'interno di una sequenza esemplare in cui descrive un moto interiore:

E non avevo nessuna voglia di verificare che tutto non fosse altro che un *automatico* moto interno, l'asestamento di qualcosa di me che, ceduto ad altri o lasciato cadere, per minorità o imposizione, o trascurato proprio durante il faticare dell'infanzia e della gioventù, ora imponesse la sua liberazione, cercasse di aprirsi dei varchi. Finalmente una folla di pensieri che riuscivo a ordinare, almeno in gran parte; un desiderio vero che mi dava coscienza di me, e anche della necessità, per potere coglierlo, di risparmiarmi alle solite incertezze; una ragazza viziosa e bene disposta, stavano dilagando dentro di me e forzando tutti i vecchi sigilli (C., p. 477)

Finalmente il personaggio è capace di riordinare un ricordo senza doversi limitare nuovamente a riconoscerne l'automatismo; può finalmente averne coscienza e farne buon uso. Come si evince anche da questo brano, tuttavia, le sensazioni hanno più spesso una forza talmente irrazionale che sfuggono all'io raziocinante rendendolo al contrario prigioniero delle proprie percezioni e per questo sempre più vicino alla logica incontrollabile del delirio e della psicosi. Se il racconto di Proust assomiglia alla ricostruzione di un sogno, quello di Volponi assomiglia al linguaggio del sogno perché è meno elaborato dall'intervento dell'io. Proprio per questo genere di interiorizzazione "insolubile", allucinata e visionaria mi sembra giusto avvicinare Volponi in modo parti-

colare a Tozzi⁴³. Proprio perché labile e informe (come lo sono i “giovani” di Tozzi), il soggetto è in balia dei propri sentimenti. Se Virginia Woolf descriveva la novità dell’atteggiamento modernista verso la vita con la potente immagine di una realtà processata dalla coscienza, Volponi si arresta prima e rappresenta una coscienza che incalza ma che resta in fondo incapace di metabolizzare i fatti. Per questo i riflessi che provengono dalla mimesi dell’interiorità di Aspri sono al contempo più luminosi e più scuri: sono più carichi di figuralità. Oltre ad essere il «tema guida»⁴⁴ del romanzo, la disintegrazione psichica di Gerolamo Aspri è dunque il *medium* della rappresentazione, la sua forma-guida.

4. Autoriflessività della forma: un montaggio per Leitmotive

L’autoriflessività della forma è l’esibizione critica delle convenzioni letterarie: lo scrittore modernista investe sul proprio stile perché rifiuta la trasparenza della forma nell’accesso alle cose⁴⁵. Scoprire le convenzioni narrative per raccontare meglio la vita: è questo uno dei principi cardine che governa la poetica modernista⁴⁶. Mostrare la finzione equivale a dire che l’accesso alla realtà non può prescindere dalla forma con cui esso avviene, e che di conseguenza non esiste un accesso diretto al mondo: essere realisti, per un modernista, significa alludere attraverso la forma a un contenuto di verità che se non va taciuto certo non può essere detto espressamente (affinché non sia ridotto al concetto); significa mediare la realtà per renderla comprensibile e dichiararla nello stesso tempo incomprensibile fuori da quella mediazione. L’autoriflessività, di fatto, costituisce un atto di resistenza

43 Risale peraltro agli anni Sessanta la scoperta di Tozzi da parte di Giacomo Debenedetti (G. DEBENEDETTI, *Con gli occhi chiusi*, «Aut-Aut», 78, 1963, pp. 28-43).

44 E. ZINATO, *Paolo Volponi*, «Studi novecenteschi», 43-44, 1992, pp. 7-50, 19.

45 «Per un modernista la cosa narrata esiste solo nella forma che la racconta.», R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano* cit., p. 26.

46 Cfr. G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, in particolare alle pp. 307-353.

alla concettualizzazione e si traduce in una opacizzazione della forma, in una rappresentazione che incorpora allo stesso tempo una riflessione su se stessa: «*modernism could certainly be seen as the aesthetic embodiment of the “crisis of representation”*»⁴⁷. In *Corporale*, Volponi media la rappresentazione della realtà soprattutto attraverso una narrazione costruita attorno ad alcuni *Leitmotive* più o meno ritornanti che il narratore e il personaggio deformano ora attraverso un linguaggio visionario e metaforico, ora attraverso riflessioni e tentativi di spiegazione. Costruito per temi trasfigurati dal soggetto (con montaggio simile ad alcuni capitoli dell'*Ulisse* di Joyce) il romanzo mima la frammentazione del personaggio e nello stesso tempo allude alla costellazione di significati che quella condizione porta con sé senza schiacciarli sulle idee.

I vari *Leitmotive* che strutturano il romanzo possono essere ricondotti a due grandi campi semantici: da un lato, all'idea di *perdita*; dall'altro lato, all'idea di *rivolta*. Le scene ricorrenti riconducibili al primo campo semantico, sotto forma di allegorie più o meno scoperte⁴⁸, riconducono la disintegrazione psichica del protagonista a una crisi di carattere storico-esistenziale e tematizzano la perdita di un rapporto armonico con il mondo così com'era. Le scene ricorrenti appartenenti al secondo campo semantico mascherano la disintegrazione del protagonista sotto una forma di razionalità altra e tematizzano l'antagonismo del soggetto al mondo così com'è. Nel primo caso, l'autoriflessività della forma contrasta l'idea che la disintegrazione psichica di Aspri sia di carattere personale (una *Sehnsucht* romantica), rimandandola piuttosto, per figure ed epifanie del pensiero, a una crisi di carattere storico. Nel secondo caso essa smaschera l'antagonismo del soggetto riconducendo la sua rivolta ad un negativo fotografico della perdita di familiarità col mondo.

47 A. EYSTEINSON, *The Concept of Modernism*, Cornell University Press, New York 1990, p. 47 (corsivo mio).

48 Cfr. H. M. ENZENSBERGER, *Letteratura come storiografia*, «Il Menabò», 9, 1966, pp. 7-22.

4.1 *Disintegrazione come perdita*

La disintegrazione psichica di Aspri si dà in primo luogo sotto forma di allegoria di una crisi più generale di ordine «storico-esistenziale»⁴⁹ legata al crollo di sicuri riferimenti ideologici e di valori tradizionali e condivisi. Essa sottintende «quei processi di caos, di disgregazione, di smarrimento sociale e individuale che cominciavano ad emergere in quegli anni»⁵⁰, ovvero la dissociazione storica prodotta dalla nascente civiltà neocapitalistica di cui la bomba H sarebbe per l'appunto «il fiore, ossia l'espressione naturale»⁵¹. Il timore della bomba è anzitutto metafora del timore di una disintegrazione storico-sociale e rappresenta uno dei più profondi *Leitmotive* del romanzo. L'ideologia politica del protagonista è fin dall'inizio il suo principale dispositivo identitario e rappresenta il *frame* in cui agisce e nei confronti del quale si misura la sua perdita di riferimenti e dunque la sua crisi. Non è vero, come scrisse Pasolini, che «troviamo Aspri già matto» e che la sua sarebbe «una pazzia ontologica nelle cause e arbitraria nei sintomi»⁵²: Aspri ha una famiglia, dei figli, è laureato, è un insegnante, ha lavorato dieci anni in una industria ed è stato consigliere comunale per il Pci. La sua follia va letta in rapporto a una crisi di chiara matrice ideologica: è legata all'industria e alla politica in quanto forze capaci di dirigere la modernizzazione e però disperse e stravolte. Il convegno su marxismo e anarchia, la croce nera del civile Matto Giuseppe, il rapporto con lo studente nipote del marchese, il battesimo dei cani nel cinodromo clandestino oppure la testa di Oloferne-Stalin tagliata da Giuditta-Krusciov sono alcune tra le più nette trasfigurazioni letterarie di

49 G. GUGLIELMI, *Il romanzo centrale di Volponi* cit., p. 439.

50 P. VOLPONI, *Questa mia Italia Corporale* cit., p. 52. Cfr. anche: *Questo pazzo signor Aspri*, intervista a cura di C. Stajano, «Il Giorno», 21 febbraio 1974.

51 L'epigrafe di *Corporale* è tratta da ELSA MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, «L'Europa letteraria», 34, 1965, p. 31-42. Cfr. A. TRICOMI, *Tre definizioni di Volponi romanziere*, in ID., *La Repubblica delle lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 81-108.

52 P. P. PASOLINI, *Quel «pazzo» di Volponi non sa rinunciare a niente*, «Tempo illustrato», 13, 29 marzo 1974, poi in ID., *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino 1979, pp. 288-294, 290-291.

una crisi storica legata alla perdita di riferimenti politici e morali: la crisi di una cultura sempre più «confinata all'interno della specializzazione come se Gramsci il suo saggio sugli intellettuali non l'avesse mai scritto»⁵³. Il campo semantico che esprime meglio la sostanza allegorica della disintegrazione di Aspri è legato, come dicevo, all'idea di perdita, all'idea di una intrezza smarrita, alla percezione cioè di aver perso familiarità con il mondo. Per questa ragione egli cerca di stabilire ovunque relazioni simbiotiche, paterne, fraterne, carnali, protettive e paniche⁵⁴; per questa stessa ragione («senza padre, né fratelli, né veri compagni», *C.*, p. 452) egli desidera costantemente progettare, tracciare confini, immaginare ordini, significati, sistemi, misure, alfabeti, norme. La frammentazione, espressa dal montaggio simultaneo di *Leitmotive*, allude così a una nostalgia per un mondo conosciuto o ancora riconoscibile nel quale, come recita Aspri, «molto spesso, di sicuro, davanti ai fenomeni e alle persone avrei potuto dire di me, egli» (*C.*, p. 495). Lo scambio epistolare con Overath, il ricordo del viaggio in barca con l'amico o quello della pietra smeraldo, la divisa di un brigadiere come la visiera di Stalin, la commossa descrizione delle sezioni del Pci lungo la strada per Santa Giustina, il circolo cittadino e la figura dell'avvocato Trasmanati a Urbino: sono tutti brani, frammenti che emergono per salti e sotto forma di analogia o di metafora, nelle pieghe dello stile, accumulati ad altri fatti e dilatati o deformati dalla coscienza dell'io; sono temi ricorsivi che alludono a una familiarità con il mondo che si sta lacerando e che il personaggio sente perduta.

La voce senza tempo della televisione e il grembiule chiaro di una donna che vedevo intero sotto una pergola, insieme con tanti altri piccoli avvenimenti o cose [...] mi diedero improvvisamente un senso di nostalgia informe e struggente, come se in quel momento fossi posto in un altro luogo e rimpiangessi di non essere lì, su quel terrazzino (*C.*, p. 475).

53 P. VOLPONI, *Un romanzo di provocazione* cit., p. 4.

54 Rientra a mio avviso in questo discorso «l'ansia affettiva [...] la perenne riconoscenza verso gli altri» che secondo Pasolini caratterizzerebbe l'atteggiamento psicologico (e poetico) di Volponi in *Corporale* (P. P. PASOLINI, *Quel «pazzo» di Volponi* cit., pp. 289-290).

Il desiderio del protagonista di «appartenere a qualcosa o a qualcuno» (C., p. 450), frustrato, si dà anche sotto forma di abiezione o scade in una furia erotica compensatrice. Gli episodi dell'ape⁵⁵, della gita coi bambini nei campi, della pietra smeraldo rubata all'amico Ric. Contini («volevo possedere una cosa preziosa che rendesse preziosa anche la mia vita», C., p. 464) e in generale i rapporti con le figure femminili lasciano intendere che la «meravigliosa abiezione» (C., p. 463) di Aspri, o il suo «uccellone preso e tirato dal [suo] occhio, pensiero, testa» (C., p. 445) sono un'altra espressione della «nostalgia di una figura di [se] stesso» (C., p. 468).

4.2 *Disintegrazione come rivolta*

La frammentazione psichica del personaggio esprime anche una forma di «razionalità altra, antagonistica»⁵⁶: non è cioè soltanto allegoria di una crisi storica e non esprime soltanto una perdita, ma sottintende anche una volontà di ribellione e di rottura nei confronti di quella realtà⁵⁷. In questo senso, la bomba H, oltre a essere metafora di un disagio storico, è anche una paradossale figura di rigenerazione e di mutazione⁵⁸. Così, tanto le disavventure di Joaquín Murieta (spacciatore, lenone, profittatore) quanto il progetto di costruzione di un rifugio antinucleare da parte di Gerolamo sono mossi da una razionalità antagonistica che lascia emergere un desiderio di sfida tanto più assoluto e utopistico quanto più impossibi-

55 Con un procedimento associativo in cui si mescolano la propria malattia (enterocolite), l'uccisione di un'ape, i ricordi di un comizio e le riflessioni del narratore, la sorte del personaggio e quella dell'ape agonizzante sembrano assomigliarsi: «Mi sono rivoltato sì contro le imposizioni di entrambi, partito faccia unta e Ren-di-Emme odore di castagne: mi sono rivoltato davvero nel letto per guardare di nuovo l'ape, rigirato sui gomiti. L'ape era adesso sul pavimento». (P. VOLPONI, *Corporale* cit., p. 439).

56 G. SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi* cit., p. 29. Cfr. anche M. MANGANELLI, *Le dinamiche della contraddizione*, in *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, a cura di Gruppo Laboratorio, Angeli, Milano 1995, pp. 24-49.

57 P. VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo*, in ID., *Romanzi e prose* cit., p. 1026.

58 P. VOLPONI, *Corporale* cit., pp. 434-436, 440-441, 478. Cfr. *Intervista a Volponi*, G. C. FERRETTI, *Volponi*, La Nuova Italia, Firenze 1972.

le. La figura dell'assassino, le vicende del messicano e il progetto del rifugio sono i principali *Leitmotive* attorno ai quali Volponi trasfigura la rivolta del personaggio dando alla sua logica delirante un valore ribelle. La «conflittualità permanente» di quest'ultimo e la sua «ansia di mutazione»⁵⁹ esprimono per l'appunto questa stessa carica eversiva nei confronti della realtà. Il romanzo dello scontro con il mondo e il romanzo del ritiro dal mondo non «si vanificano e si annullano a vicenda»⁶⁰ proprio perché entrambi riflettono una medesima volontà di rivolta. L'esorbitante forma romanzesca delle avventure di Murieta e quella fantascientifica e utopistica della costruzione del rifugio antinucleare inducono tuttavia a riflettere sul loro valore di mediazione. Infatti: se dietro le grottesche e picaresche avventure delinquenziali di quell'«esagerazione sentimentale» (C., p. 598) che è Murieta si cela il vuoto e ben presto Gerolamo è costretto a gettare la maschera, dietro l'utopia dell'«*Arcatana*» (C., p. 883) si cela la consueta nostalgia per un mondo conosciuto ed esperito andato perso. Joaquin Murieta è la maschera tragicomica con cui l'eroe tenta una ribellione altrimenti impossibile: è in un mondo in cui non si distingue e non si comprende più nulla e nel quale nessuna forza politica (il Pci), istituzionale (la scuola) o privata (la famiglia) sembra in grado di fare luce⁶¹ che il personaggio vede «nello specchio la [sua] faccia mutata: un'altra, già nota, che si affermava un'altra volta» (C., p. 545). Oltre che da un gusto del romanzesco troppo esasperato per non essere d'intralcio, la vicenda del messicano è indebolita da una serie di riflessioni che riportano in primo piano la sostanza allegorica della disintegrazione del protagonista.

La lingua continuava [...] sostenuta anche dal timore che [...] potessero sorgere i dispiaceri degli interrogativi e certi spuntoni della coscienza, come potevano essere i figli associati ai carabi-

59 G. NICOLETTI, *Corporale*, «Paragone», 294, 1974, pp.129-134, 129-130.

60 Cfr. P. P. PASOLINI, *Quel «pazzo» di Volponi non sa rinunciare a niente* cit., p. 292.

61 Colpisce il fatto che siano esattamente queste le «categorie zombie» a cui si sono riferiti direttamente Ulrich Beck e indirettamente Zygmunt Bauman discutendo gli effetti dell'età postmoderna. Il rapporto con la postmodernità e dunque con il postmoderno, come si intuisce, è centrale per definire la poetica neomodernista.

nieri o alla tristezza del messicano, o alla perdizione di Ivana o al desiderio acuto come a una nostalgia da organetto da muro di paese, da Tre Valli varesine, da lago a settembre, di poter essere un buon lettore dell'«Unità», ben diviso tra il partito e la televisione, le parole d'ordine e gli slogan da Carosello [...] di poter essere un dirigente industriale ben impostato, protetto da buone letture, da un generoso calore umano, da una buona estrazione popolare, da una convinta educazione antifascista (C., p. 574)

La faccia del messicano, infatti, viene lavata via da due episodi che costringono brutalmente Aspri a fare i conti col proprio passato: la terribile morte del figlio e l'esproprio della casa.

Un discorso simile va fatto per la costruzione del rifugio: la minuzia con cui Gerolamo misura, progetta, ipotizza, calcola e redige inventari di strumenti o vocabolarietti fantastici fa emergere il sospetto che quella del rifugio sia l'ennesima esagerazione formale dietro la quale si cela un'altra verità.

L'inutilità del rifugio, della quale cominciava a sentirsi colpevole, derivava solo in piccola parte dalla qualità del suo lavoro. La ragione vera era dentro una verità che non conosceva, impressa in una pellicola irraggiungibile (C., p. 952).

Oltre che minuzioso, il racconto della costruzione del rifugio è circondato da alcune riflessioni che mentre lo depotenziano impongono di considerare altrimenti la sua carica utopica. L'arcatana allude a una verità che per quanto irraggiungibile resta comunque oggetto di ricerca da parte dell'io: paragonato a un sistema rivoluzionario, a un progetto di vita, a una teorema, il rifugio è la controfigura più commovente di una tensione vitale («vivo, vivo, vivo», C., p. 884) verso un mondo che non c'è più oppure altro e possibile («diverso, diverso, diverso», C., p. 884).

Il *Leitmotiv* che ricorre maggiormente nel romanzo, quello dell'assassino, rappresenta il più grande fantasma provocato dal delirio dell'eroe: se Gerolamo si identifica frequentemente con un assassino, ne va in cerca e poi si immagina (con sfumature ridicole) di averlo individuato nel personaggio dell'avvocato Trasmantani, è perché nel concetto di assassinare c'è il senso più profondo della sua logica antagonistica. Come intuisce bene Overath, tut-

tavia, dietro la metafora dell'assassino si cela il già noto: Gerolamo (perduto) sta cercando dei complici (impossibili) che abbiano ancora la forza di ribellarsi al mondo così com'è.

L'avvocato è un uomo straordinario, nel quale posso riconoscere molte delle qualità che tu cercavi. Ma non è un assassino: e forse ho fatto male a seguirti in quella oscura faccenda di un delitto e di un colpevole. Ero giustificato a pensare che per assassino tu volessi dire liberatore, coraggioso, uccisore della noia o di qualsiasi forma sociale regressiva (C., p. 566).

5. *Il finale del romanzo*

Nel finale del romanzo, un giovane medico rimprovera il protagonista di «eccessiva interiorizzazione». Non c'è dubbio, il medico ha ragione. Gli eventi precedentemente narrati sono stati deformati variamente dall'io. Il comportamento del medico, tuttavia, è sorprendente. All'una di notte, con la complicità di un'infermiera, accompagna Gerolamo Aspri «zoppicante, fino a un'uscita clandestina che attraversava la camera mortuaria» e lo guarda andare via «appoggiato al suo bastone». Il protagonista scompare, il romanzo termina e non resta che un quaderno: «eppure emetteva quel fluido che hanno i libri chiusi e che contengono una verità». Se come recita il medico l'interiorizzazione della realtà «finisce per deformare e bloccare qualsiasi rapporto autentico con l'esterno» è anche vero che la storia di Aspri-Murieta (il quaderno) allude a una qualche verità che il medico con il suo comportamento, bisogna ammetterlo, dovrà pur aver intuito. Forse «non ci sarà nessuna fine del mondo» (C., p. 1005), ma la vicenda di Aspri allude ad altro: a una fine del mondo già avvenuta.

Ma non è una fuga, un ripiegamento. Egli porta con sé la carica eversiva che, pur tra debolezze ed errori, è venuto sviluppando contro la società; e la consapevolezza ormai che l'uomo – così come è oggi, come fatto sociale e anche biologico – non riuscirà a venir fuori dalla condizione confusa, insufficiente, mistificata in cui si trova⁶².

62 P. VOLPONI, in G. C. FERRETTI, *Volponi* cit., p. 3.