L'umano e l'animale in *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi

Andrea Inglese

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/943>

DOI: 10.4000/cei.943

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 15 maggio 2008

Paginazione: 347-357

ISBN: 978-2-84310-121-2

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Andrea Inglese, « L'umano e l'animale in *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi », *Cahiers d'études italiennes* [Online], 7 | 2008, Messo online il 15 novembre 2009, consultato il 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/943> ; DOI : 10.4000/cei.943

L'UMANO E L'ANIMALE
IN *IL PIANETA IRRITABILE* DI PAOLO VOLPONI

Andrea Inglese

Comincerò il mio intervento con una citazione di un brano di Italo Calvino, recuperato da Mario Barenghi tra le carte di preparazione della raccolta di saggi *Una pietra sopra* del 1980. Più precisamente, si tratta di un frammento che avrebbe dovuto far parte di un articolo apparso su « Repubblica » il 15 aprile 1980 con il titolo *Sotto quella pietra* e ora antologizzato in appendice alla raccolta di saggi dello stesso anno, nell'edizione dei Meridiani. Quanto dice Calvino, come sentirete, non riguarda direttamente Volponi, ma sintetizza in modo estremamente lucido e onesto una condizione generale, in cui sono venuti a trovarsi scrittori e intellettuali italiani all'altezza degli anni Settanta. Scrive Calvino :

Gli anni Settanta ci hanno abituato a una visione della società come fallimento d'ogni progetto politico, caduta di ogni maschera di rispettabilità, improvvisazione economica, sgretolamento sociale, violenza sub-ideologizzata, riserve di vitalità elementare e spinte suicide. A questa assuefazione all'ambiente, la risposta d'una letteratura che non sia mimetica, a rimorchio dell'esistere, non si vede ancora quale potrà essere. Tutto avviene per i giornali e sui giornali: nasce in Italia un nuovo giornalismo degli scrittori e anche il nostro Autore vi partecipa (negli anni tra il 1975 e il 1978 anche in prima pagina, sul « Corriere della Sera ») senza alcuna soddisfazione particolare, perché il linguaggio della volontà di morte invade tutto e assorbe anche il linguaggio di ciò che resta della volontà di ragione, ormai costretto a ripetere le recriminazioni e le prediche di ogni fattaccio. [...] Vedere la società umana in una prospettiva antropologica che situa la cronaca che ci tocca vivere in scala con le grandi fasi plurimillinarie del passato e del futuro; vedere la letteratura nei suoi nessi con le funzioni elementari della strumentazione simbolica delle culture umane, questo è il quadro in cui sono andate situando negli anni Settanta le riflessioni dell'autore^{1*}.

Ho scelto questo passo inedito, perché ha il vantaggio di condensare in poche righe il discorso che Calvino, in *Sotto quella pietra*, svolge e articola per alcune pagine. Due sono le cose che ci interessano particolarmente. La prima riguarda la crisi della « funzione dell'intellettuale », così come

* Notes p. 357.

Calvino e altri scrittori italiani l'avevano immaginata e sperimentata dal dopoguerra in poi. Con la fine degli anni Sessanta, viene ad esaurirsi l'ipotesi secondo cui la pratica di una certa letteratura, che definiremo genericamente «impegnata», è connessa con la costruzione di una società più giusta e razionale. Tale ipotesi era per lungo tempo rimasta valida, anche laddove esistevano sensibili differenze tra scrittori, critici o intellettuali di partito, sul modo in cui intendere il nesso tra letteratura e società. Ora, questo nesso viene meno, in ragione di due nuovi fattori. Il primo riguarda l'evoluzione dei saperi e, in particolar modo, delle cosiddette scienze umane. Tra queste ultime, Calvino cita la linguistica, l'antropologia strutturale, la semiologia: tutto quel territorio di discipline che a lui si era reso visibile, dall'osservatorio francese, già a partire dagli anni Sessanta. Il bagaglio umanistico dello scrittore italiano, anche corretto e ampliato attraverso la lezione marxiana, non pare più fornire gli strumenti adeguati per dare senso al divenire della civiltà industriale e a tutte le contraddizioni, i conflitti, le anomalie nazionali che in essa si manifestano nel tornante decisivo degli anni Settanta.

La prima conseguenza di questa nuova condizione, è il venir meno nella fiducia del proprio ruolo «civile» e «pedagogico». Calvino, per primo, riconosce l'inefficacia delle «recriminazioni e delle prediche», a cui lo scrittore è ormai ridotto dal pulpito di qualche autorevole quotidiano nazionale. L'esito di questa esperienza è un definitivo scetticismo. Quanto mai onesto, Calvino scrive in *Sotto quella pietra*: «m'ero reso conto che il mondo era cambiato e che non avrei più saputo dire dove stava andando²». A spingerlo verso queste posizioni, è stato senza dubbio anche un altro fattore, legato all'ondata di contestazione giovanile e di agitazione operaia, esplosa con il '68 e proseguita negli anni seguenti. Alla crisi dei saperi si aggiunge la perdita d'autorità dell'intellettuale in quanto tale, quasi sempre avulso, come lo furono in quegli anni gli stessi quadri dei partiti istituzionali di sinistra, da quelle variegate forze popolari, che si esprimevano ora in forme nuove e autonome.

Sappiamo, però, che di fronte a queste traumatiche trasformazioni sociali e culturali, c'è anche chi, come Pasolini, rivendica in modo temerario proprio la funzione di «pedagogo», a costo di trovarsi sempre più isolato, in un ruolo che nessuno più si fida ad interpretare in forme così combattive.

Nonostante sia in parte consapevole dei limiti dei propri strumenti d'analisi, Pasolini sembra non voler rinunciare fino all'ultimo al compito di predicatore, anche quando questo implicherà l'assunzione di attitudini provocatorie e scandalose. Pasolini, infatti, sembra meno scosso dalle

nuove forme di specializzazione del sapere, e più ossessionato da un altro tipo di fenomeno: quello che lui definisce, con termine solenne ed estremo, il «genocidio culturale». E proprio in una lettera aperta indirizzata a Calvino, sul «Mondo» del 30 settembre 1975, Pasolini esporrà ancora una volta quelle che, per lui, sono le ragioni più profonde della crisi, non solo dell'intellettuale di sinistra, ma di tutta la società italiana e della sua variegata cultura popolare. Cito da *Lettera luterana a Italo Calvino*:

È cambiato il «modo di produzione» (enorme quantità, beni superflui, funzione edonistica). Ma la produzione non produce solo merce, produce insieme rapporti sociali, umanità. Il «nuovo modo di produzione» ha prodotto dunque una nuova umanità, ossia una «nuova cultura»: modificando antropologicamente l'uomo (nella fattispecie l'italiano). Tale «nuova cultura» ha distrutto cinicamente (genocidio) le culture precedenti: da quella tradizionale borghese, alle varie culture particolaristiche e pluralistiche popolari³.

Questo passaggio è doppiamente significativo, nel contesto di questo convegno. Esso rimanda innanzitutto all'ampia *sintomatologia* di quei processi di sradicamento e omologazione, che hanno investito la società italiana, e più in generale l'Occidente capitalistico, in ragione di una *mercificazione* del mondo e della vita sempre più capillare e diffusa. Pasolini, come spesso Franco Fortini proprio in quegli anni gli ricordava aspramente, non era in grado di spingersi verso un'analisi approfondita di questo «nuovo modo di produzione». Egli si limitava soprattutto a registrarne e a denunciarne gli *effetti*. Sappiamo anche, però, che attraverso *Petrolio*, il romanzo-fiume rimasto incompiuto, Pasolini si riproponeva di ricostruire, almeno per quanto riguarda la realtà italiana, gli ingranaggi economici e politici che avevano portato a questa trasformazione.

Accantonando l'analisi delle cause del «mutamento antropologico», che in questa sede non ci interessa, formuliamo invece la domanda per noi più pertinente: come risponde la letteratura, l'invenzione romanzesca in particolare, a un mondo dove non solo gli oggetti mutano, ma le relazioni tra gli uomini, e in definitiva gli uomini stessi? Ritorniamo allora all'inquietudine di Calvino, per una letteratura «a rimorchio dell'esistere», ma di un esistere che ha perso la sua densità e varietà, per profilarsi come esperienza stereotipata o come oggetto in serie. In altri termini, si chiedono Calvino e Pasolini, e con loro l'autore di cui soprattutto voglio parlare, Paolo Volponi, come è possibile raccontare la realtà, se essa sta subendo, nel nuovo mondo capitalistico, un annientamento delle sue determinazioni particolari, delle sue innumerevoli differenze, geografiche e storiche, religiose e culturali, linguistiche e sociali? Tutti gli scrittori ita-

liani, attivi nel corso degli anni Settanta, si trovano confrontati a questo problema, che tocca l'impianto formale e linguistico dell'opera, ancor prima che quello tematico. Il problema più generale, infatti, non riguarda il « come raccontare questa trasformazione », ma con quali strumenti specifici raccontare una qualsiasi vicenda, avendo come riferimento questo mondo ormai trasformato.

Fin dal suo esordio come romanziere, con *Memoriale* del 1962, Volponi si presenta come un narratore-poeta alla strenua ricerca di un discorso narrativo non mimetico, capace di sfuggire a dettami del realismo e ad ogni illusione di una restituzione unitaria e composta dell'esperienza umana nel mondo industrializzato. Nei suoi romanzi degli anni Sessanta che, oltre a *Memoriale*, includono *La macchina mondiale* del 1965 e *Corporale* del 1974, ma con stesura iniziata intorno al '66, Volponi ottiene la scomposizione del modello realistico del romanzo, in virtù di un potenziamento estremo del punto di vista soggettivo. Il culmine di questa strategia narrativa è realizzato con *Corporale*, dove saltano radicalmente le coordinate spaziali e temporali che permettono il facile inquadramento della vicenda narrata. L'istanza narrativa oscilla tra la prima e la terza persona, caratterizzandosi per un pensiero che procede quasi sempre per libere associazioni. Il risultato è quello di una disintegrazione dell'io quanto dello scenario in cui questo si muove, scenario che mantiene comunque una riconoscibilità storica e che non si dissolve nel puro e semplice delirio del protagonista.

Per molti versi, *Corporale* è dunque già da considerarsi la risposta volponiana a quella violenta trasformazione della realtà e a quella frantumazione delle categorie intellettuali, che costituiscono sia per Calvino che Pasolini la sfida maggiore che gli anni Settanta lanciano agli scrittori italiani. Ma è di un romanzo successivo di Volponi, che voglio parlarvi. Si tratta de *Il pianeta irritabile* apparso nel 1978, ma la cui stesura risale al '76. (Ricordo di sfuggita, che tra *Corporale* e *Il pianeta irritabile*, Volponi scrive *Il sipario ducale*, un romanzo che, polemicamente, si vuole « tradizionale » e si caratterizza per una ripresa di moduli narrativi più semplici e lineari. Di fronte all'ostracismo di critica e pubblico incontrato da *Corporale*, Volponi reagisce confezionando un intreccio più leggibile, sovrapponendo i caratteri del romanzo storico e d'attualità).

Il pianeta irritabile presenta degli aspetti che lo avvicinano al *Sipario ducale* e altri che rimandano invece alla produzione più sperimentale. Si configura, innanzitutto, come un romanzo a metà strada tra il genere di fantascienza e quello della favola allegorica, ma condotto con il ritmo incalzante di una narrazione picaresca. Il testo è quindi composito dal

punto di vista dei generi e si rifa ad una duplice ed apparentemente inconciliabile prospettiva: a quella popolare della letteratura di fantascienza e a quella, di tradizione illuministica, della leopardiana «operetta morale» e del *conte philosophique*. Lavorare, sovrapponendo generi di storia e caratteri così diversi, significa ovviamente ottenere risultati quanto meno inaspettati, in quanto, come sempre avviene nella modernità letteraria, la poetica d'autore assorbe e plasma a suo favore i generi codificati, piuttosto che uniformarsi ad essi. Dunque, *Il pianeta irritabile* è un romanzo, nel senso pieno del termine, costituito dall'amalgama di più sottogeneri, ma non riducibile ad uno solo di essi.

Rimane però da chiarire la necessità che impone al nucleo tematico scelto da Volponi, di essere sviluppato narrativamente nelle forme della fantascienza o della favola allegorica. Delimitiamo innanzitutto questo nucleo. Esso ci rinvia, ancora una volta, alla citazione di Calvino e all'esigenza di sfuggire da una «cronaca dell'esistente». La soluzione proposta è «vedere la società umana in una prospettiva antropologica che situa la cronaca che ci tocca vivere in scala con le grandi fasi plurimillinarie del passato e del futuro». Sappiamo che Calvino realizza questo progetto attraverso due raccolte di racconti: *Le Cosmicomiche* del 1965 e *Ti con zero* del 1967. In entrambe le opere, l'unità di misura della virtù affabulatoria non è la società industriale e consumistica uscita dalla storia recente, ma le immani metamorfosi del cosmo e i tempi lentissimi del suo divenire. Anche *Il pianeta irritabile* è costruito intorno all'idea di rompere i limiti dell'antropocentrismo, immaginando delle vicende che coinvolgano forze remote ed estranee, come lo sono ormai divenuti gli animali, quelli non domestici e non in cattività negli zoo e nelle riserve «ecologiche». Come Calvino, dieci anni prima, anche Volponi sente, sul finire degli anni Settanta, l'esigenza di *allontanare e dirigere altrove l'immaginazione* rispetto alla vita in società e alle sue vicende sempre più povere, uniformi e ripetitive.

Il procedimento di Volponi, però, non assomiglia a quello di Calvino, e ne è per certi aspetti il suo rovescio. Calvino scrive, ad esempio, presentando nel 1968 *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*: «Io vorrei servirmi del dato scientifico come d'una carica propulsiva per uscire dalle abitudini dell'immaginazione, e vivere anche il quotidiano nei termini più lontani dalla nostra esperienza⁴». Volponi non assumerebbe in modo così acritico e neutrale il «dato scientifico», utilizzandolo poi come eccitante dell'immaginazione. Per lui, infatti, come si evince da una serie di saggi scritti a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, la stessa pratica scientifica è coinvolta nel processo di svuotamento della realtà e di smarri-

mento dell'uomo che egli constata nella società attuale. Questo convincimento non lo spinge a rimpiangere un mondo pre-scientifico, ma gli impedisce di avere un approccio puramente strumentale alla scienza. Quest'ultima, come Calvino sembra ignorare a metà degli anni Sessanta, è per Volponi parte del «problema». Ecco cosa scrive in *Etna: natura e scienza*, un articolo apparso nel 1983 : «La natura è mutata nel corso di milioni di anni, facendosi sempre più bella e fertile secondo la distinzione e il riconoscimento degli uomini. Anche la scienza è mutata, ma quasi soltanto per arricchire se stessa e per ridurre gli uomini alla mercé sua e dei suoi maghi⁵».

In queste poche parole, troviamo già in forma sintetica un'opposizione concettuale che ricorre costantemente nella riflessione saggistica di Volponi e che si pone, quindi, come importante riferimento anche nella fase dell'invenzione narrativa. Il primo termine chiave è «riconoscimento» che compare appaiato a «distinzione». La natura si evolve, muta, in quanto muta anche l'uomo che costituisce, in qualche modo, il suo specifico agente di variazione e articolazione. Ciò che qui più conta è il forte nesso di *reciprocità* che coinvolge la natura e l'umanità in un processo dinamico, di cui la conoscenza umana è parte attiva, fattore di spinta.

L'altro termine chiave riguarda la scienza, ossia la sua tendenza ad «arricchire se stessa». Volponi individua in questo aspetto, la tara profonda della società capitalistica, tara che appartiene alla natura stessa del capitale: la scienza, come lo stato, l'industria, e infine il capitale, sul quale ogni altra realtà si modella, sono governati da una dinamica di puro accrescimento, chiusa su se stessa, avulsa da ogni dialettica di riconoscimento o reciprocità d'azione. In altri termini, il capitale, e le sue manifestazioni settoriali (industria, scienza, stato), risponde alla logica dell'identità astratta e dell'immobilità, annullando ogni forma di divenire molteplice e concreto. In un articolo del 1977, *La grande crisi e la crisi minore*, Volponi denuncia il tentativo del «potere economico» di «sovrapporre i propri termini a quelli storici, di identificarsi un'altra volta con il potere dello Stato e tornare ad essere tutto, principio e fine⁶».

Il percorso di «allontanamento» intrapreso da Volponi non risponde quindi alle motivazioni «scettiche» di Calvino, ma ad una ben più radicale intenzione critica, che non risparmia neppure i «dati» della scienza. Non solo, ma a differenza delle due raccolte di racconti calviniane, che reintroducono nel cuore stesso del più remoto o microscopico lembo di universo figure e situazioni umane, *Il pianeta irritabile* è la storia di un'*evacuazione della propria umanità* realizzata da uno degli ultimi essere umani viventi su un pianeta sconvolto dalle guerre atomiche. Calvino,

come ricorda Claudio Milanini, «rimane convinto dell'impossibilità di pensare il mondo se non attraverso figure umane [...] e rivendica quindi [...] l'antropomorfismo delle sue invenzioni⁷». Volponi lavora, invece, lungo tutto il romanzo a evidenziare l'*estraneità* del mondo animale e naturale nei confronti dei disegni umani. Ma su questa potente traccia leopardiana, s'innesta un motivo tipicamente novecentesco: la figura *distopica* di una società umana, tecnologicamente avanzata, a cui spetta un destino di distruzione non solo dell'uomo stesso, ma dell'intero universo vivente. La potenza maligna non è più insita nella natura, ma nell'*artificio* tutto umano, di cui la bomba atomica è il sommo paradigma.

Vediamo, ora, come questo nucleo tematico complesso si risolva sul piano dell'intreccio. La vicenda si svolge sulla terra, nell'anno 2293. Ne è protagonista un piccolo ed eterogeneo gruppo di esseri viventi, di cui fanno parte Epistola, un babbuino che ha funzione di capo, Plan Calcule, un'oca dalle sviluppate capacità logico-matematiche, Roboamo, un dottissimo elefante, e Mamerte, un nano sfigurato. L'ambiente presenta le caratteristiche di uno spazio naturale selvaggio, in gran parte disabitato, dal quale emergono, di tanto in tanto, relitti di una civiltà tecnologicamente avanzata. La voce narrante ci rende poi consapevoli che una lunga serie di catastrofi e di guerre si è susseguita sul pianeta, prima che esso assumesse il suo aspetto definitivo e spettrale. Oggetto della narrazione è il viaggio che il gruppo intraprende in occasione dell'ultima catastrofe planetaria. Tutti e quattro, infatti, provengono da un circo in cui, salvo il nano, erano costretti in cattività. All'interno della società degli uomini, però, il nano svolgeva la funzione più bassa e ripugnante, quella del raccoglitore di escrementi. Egli, quindi, viveva tra i suoi simili già come uno schiavo, un mezzo uomo, anche in virtù della sua «diversità» fisica. Nel gruppo degli animali, poi, egli continuerà ad essere trattato come un essere inferiore, ma per tutt'altra ragione che il suo nanismo. Egli è un rappresentante di quella specie umana che non solo è stata responsabile, nel circo, di crudeltà verso di loro, in quanto animali, ma che è colpevole della distruzione dell'intero pianeta.

Se il punto d'avvio del viaggio è il circo, ossia una microsocietà gerarchica e crudele, che rispecchia perfettamente l'ingranaggio dell'intera società umana, almeno nel suo rapporto di dominio e sfruttamento dell'altro da sé, il punto d'arrivo è un utopico regno, verso cui Epistola guiderà l'intero gruppo, anche a costo del sacrificio di sé. La narrazione si chiude prima che tale regno sia raggiunto, e quindi esso rimane l'immagine di un altrove, rispetto al regno dell'uomo e alla logica dell'identico che lo ha caratterizzato. Ma ciò che conta non è il compimento del viag-

gio, l'approdo ad un rinnovato equilibrio tra gli esseri viventi e il cosmo, ma il *purgatoriale travaglio e movimento* che costituisce lo specifico oggetto della narrazione. Per questa ragione, *Il pianeta irritabile* rimane un romanzo sospeso tra *distopia* e *utopia*, tra evocazione della suprema catastrofe e visione di un mondo nuovo e sanato. Ciò che a Volponi veramente interessa è il percorso che si realizza tra questi due estremi, un percorso che è frutto di una *conversione* o che comunque ne disegna il difficile tragitto.

Ad un primo sguardo, potrebbe sembrare che tale cambiamento di stato riguardi esclusivamente Mamerte, l'elemento umano, e quindi corrotto, del gruppo. È lui, innanzitutto, che deve compiere una *palinodia* dell'umano, rovesciando fuori da sé quanto appartiene all'ambito della ragione astratta, strumentale, e quindi anche all'ambito del linguaggio, che di quella ragione è condizione necessaria. Il gesto che segna in modo esemplare il rifiuto di Mamerte della propria umanità, è il sacrificio del suo «capitale simbolico» più prezioso: la poesia della suora di Kanton.

Al passato del nano, appartiene un'unica storia d'amore, che assomiglia per il suo carattere grottesco a certe storie d'amore che riscontriamo nei romanzi di Samuel Beckett e in particolare in *Malone muore*. In Volponi, come in Beckett, l'amore ha il carattere di una pura e rude «comunicazione carnale», da cui è esclusa ogni forma anche elementare di «sublimazione»⁸. Per questo motivo, durante il periodo in cui il nano e la suora, all'interno di un ospedale, realizzano ripetutamente i loro incontri erotici, nessuno scambio linguistico avviene tra i due. Come in Beckett, l'abbassamento comico spinto fino alla figurazione grottesca del rapporto amoroso garantisce un residuo d'innocenza, laddove ogni intrusione del linguaggio e del portato simbolico, culturale, che esso veicola, ripiomberebbe i personaggi all'interno di attese e attitudini stereotipate ed inautentiche.

Nel momento dell'addio, però, quando Mamerte è costretto ad abbandonare l'ospedale, la suora gli affida una poesia scritta in ideogrammi su un foglio di carta di riso. Attraverso il *donno*, ella restituisce al rapporto una dimensione «simbolica». Questo testo, scritto in un linguaggio sconosciuto, diviene però per Mamerte uno straordinario capitale, qualcosa di astratto, indefinito, inutilizzabile, ma che racchiude in sé tutto il valore incommensurabile di quel rapporto amoroso, e del passato in cui esso è sepolto.

Durante tutto il viaggio, dal circo degli uomini e al regno di Epistola, il nano custodisce nel segreto assoluto questa sua proprietà. A differenza di tutto l'armamentario di oggetti poveri, di cui è grande raccoglitore, il foglio di riso non possiede, fino all'*explicit* del romanzo, alcun *valore d'uso*.

Mamerte è un instancabile manipolatore d'attrezzi propri ed impropri, grazie ai quali si trae d'impaccio nelle situazioni più difficili, ma la poesia della suora di Kanton non viene mai coinvolta in un rapporto pratico, di necessità materiale, con il mondo. Essa appartiene ad una sfera altra, superiore. Ma a conferma dell'avvenuta conversione di Mamerte, il suo « capitale simbolico » cambierà di statuto. Esso verrà dissipato come nutrimento, riconquistando così un « valore d'uso ». Le ultime righe del romanzo sono dedicate alla solenne spartizione del foglio di riso. Il nano lo divide tra sé ed i suoi due amici superstiti, l'elefante e l'oca⁹, per poi inghiottirlo. Assistiamo, dunque, all'ultimo ed esemplare « abbassamento »: la parola scritta, che inaugura in ogni cultura la presa di distanza dell'uomo dall'ambiente, permettendo l'accumulo sovraindividuale dell'esperienza, viene qui cancellata in favore del suo supporto materiale. Il simbolo, che si realizza nel rinvio ad un altrove condiviso di nozioni, è qui ricondotto alla sua pura natura fisica, di traccia materiale su di supporto. Ed è in virtù di questa riduzione, di questo abbassamento che, all'ordine simbolico di un mondo ormai respinto dalla piccola società dei sopravvissuti, subentra il trionfo di una condivisione tutta concreta, fisiologica, del cibo nell'attimo presente. L'elementare ragione animale, che si manifesta nella puntuale e circoscritta risposta ai bisogni, s'impone sulla ragione umana. Quest'ultima, infatti, ha finito col produrre, nel tempo, un deleterio e catastrofico sradicamento dalla sua base naturale.

Lo scioglimento del romanzo si realizza con l'incontro dei quattro con il governatore e l'ultimo drappello di uomini superstiti. Si tratta, in realtà, di un incontro impossibile, in quanto il governatore e i suoi uomini non sono più in grado di riconoscere l'altro da sé, altro uomo, o altra specie, o altra forma di vita. Il governatore non può che incontrare possibili sudditi o schiavi, ossia individui da assoggettare ai propri scopi, da includere nel proprio copione ideologico. Egli è cosciente che l'umanità ha distrutto se stessa ed il proprio mondo attraverso la guerra. Ma il futuro che vuole costruire è fatto ad immagine e somiglianza del passato. Ecco le parole che indirizza agli animali e al nano, credendo di avere a che fare con altri uomini superstiti:

Tale dramma è adesso storico: non c'è più ambiente, non c'è più differenza! Io solo posso guidarvi a salvamento. Amici o nemici non ci sono più! C'è solo l'umanità. Chi è vivo può venire con me dall'altra parte: salire con me sul razzo che ci porterà su un mondo nuovo e migliore. Là potremo ricominciare e rifare la storia. Dio è con me. La storia è con me. (*PI*, 156)

Si scorge più che altrove, in queste scene conclusive dell'intreccio, il disegno didattico che anima l'invenzione volponiana. L'apice negativo

della storia umana è la cancellazione dell'ambiente, ossia delle infinite differenze che lo costituiscono. Lo sfruttamento di ogni settore del pianeta, sottoposto all'unica logica del valore di scambio e del profitto, culmina con la distruzione atomica. Ma l'umanità stessa, la residua umanità sopravvissuta, è ormai cronicamente vittima del suo smarrimento, e non pare neppure capace, in mezzo alla catastrofe, di riconoscere le proprie colpe. «C'è solo l'umanità!», sentenzia il governatore, e con essa rimangono in piedi, intatte, le ideologie che hanno giustificato la sua *hybris* nei confronti della natura: Dio, alibi metafisico alla superiorità della specie umana su tutto il creato, e Storia, alibi idealistico che assegna al caotico divenire umano un preteso sviluppo verso la perfezione.

All'inutile arringa del governatore, Mamerte risponde con una vera e propria invettiva:

L'artificiale come artificiosa ragione del potere e non come ricerca e scienza. Perché l'artificiale scientifico ritorna naturale; vicino anche alla buona merda! Mentre il tuo artificiale resta sempre e solo artificiale, e per reggere come tale deve continuare a aumentare i propri artifici e staccarsi come potere dal naturale. (*PI*, 170)

Il nano ha compiuto ormai il suo percorso di liberazione da un'identità amputata, che pretendeva attraverso la forza dell'artificiale di scindersi dalla propria dimensione animale. Ma cancellando in sé l'animale, l'uomo finiva col rinunciare alla forma più elementare di contatto e intimità con l'ambiente. Solo questo contatto e questa intimità con le varie forme di vita animali e vegetali possono permettere un più misurato sviluppo dell'artificiale, attraverso innanzitutto la comprensione e il rispetto per la differenza, per ciò che rimane irriducibile alla presa dell'uomo.

Il nucleo poetico di questo romanzo è dunque costituito da un percorso di «abbassamento grottesco» a cui è sottoposto un eletto tra gli umani: il nano, uomo mancato, imperfetto, mostruoso. Proprio perché non sufficientemente uomo, il protagonista è colui che meglio si presta a compiere questo percorso di «ritrovamento» della propria animalità. Ma la dialettica tra umano e animale finisce per coinvolgere gli animali stessi, ossia i due animali che sopravvivranno allo scontro violento con il governatore e i suoi uomini.

Con la morte di Epistola e del Governatore, è come se si annientassero le due opposte e fondamentali spinte distruttive che attraversano il romanzo: quella dell'uomo che nega l'animale, e quella dell'animale che a sua volta, per sopravvivere, deve negare l'uomo, ormai assunto a pericolo numero uno dell'intero pianeta. Ecco allora compiersi il viaggio, con il raggiungimento del regno. Ma quest'ultimo, prima ancora di essere uno

spazio fisico, è una figura relazionale, un tipologia di rapporti interni al gruppo. Così lo annuncia la voce narrante:

Tutti questi gesti venivano compiuti, singolarmente o insieme, anche per saggiare la dimensione del nuovo gruppo e quella dei nuovi rapporti. Perché ciascuno potesse trovare la propria posizione e la misura adatta dentro la nuova figura sociale. Tanto più che nessuno pensava di poter guidare e governare come capo assoluto. In questi gesti ciascuno voleva provare di esistere per quel che era, e intendeva inoltre dichiarare ed esprimere il proprio senso di parità con gli altri. » (*PI*, 184)

Notes

1. I. Calvino, *Saggi*, a c. di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, tomo II, p. 2934-2935.
2. I. Calvino, *Saggi, op. cit.*, tomo I, p. 404.
3. P. P. Pasolini, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Torino, Einaudi, 1976, p. 183.
4. I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a c. di M. Barengi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1992, vol. II, p. 1300.
5. P. Volponi, *Romanzi e prose*, a c. di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, p. 705-706.
6. P. Volponi, *Scritti dal margine*, Lupetti, Manni, 1995, Milano, Lecce, p. 58.
7. Cl. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti, op. cit.*, vol. II, p. XXIII.
8. «La suora non volle mai una parola, e negò qualsiasi forma di comunicazione che non fosse carnale [...]. Tutto avveniva nel cesso come il proseguimento della soddisfazione di un bisogno corporale». P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978, p. 23. D'ora in poi *PI*.
9. «Svolse il foglio adagio, con molta attenzione; lo ripiegò in modo diverso e poi lo strappò per dividerlo in due parti: una grande tre quarti e una un quarto. Consegnò quella più grande a Roboamo e divise ancora la più piccola in due: ne diede un pezzo all'oca e l'altro lo tenne per sé. Lo stirò ancora, gli soffiò sopra angolo per angolo, lo rialzò verso la luce, se lo accostò al buco e cominciò a mangiarlo. » (*PI*, 186).