per uno studio
materialistico
della letteratura

allegoria 71-72



© G. B. Palumbo & C. Editore S.p.A. Palermo

• **Direttore responsabile**
Franco Petroni

• **Direttore**
Editor
Romano Luperini
Facoltà di Lettere e Filosofia,
via Roma 56, 53100 Siena

• **Comitato direttivo**
Executive Editors
Pietro Cataldi
Raffaele Donnarumma

• **Redattori**
Editorial Board
Valentino Baldi
Alessio Baldini
Anna Baldini
Daniele Balicco
Daniela Brogi
Riccardo Castellana
Valeria Cavalloro
Giuseppe Corlito
Tiziana de Rogatis
Damiano Frasca
Margherita Ganeri
Alessandra Nucifora
Franco Petroni
Guglielmo Pianigiani
Gilda Policastro
Felice Rappazzo
Cristina Savettieri
Michele Sisto
Massimiliano Tortora
Emanuele Zinato

• **Redattori all'estero**
International Editorial Board
Christian Rivoletti
Gigliola Sulis

• **Redazione**
Editorial Assistants
Anna Baldini
Università per Stranieri di Siena
p.za Carlo Rosselli 27/28, 53100 Siena
e-mail: baldini@unistrasi.it
Valeria Cavalloro
Università di Siena
via Roma 56, 53100 Siena
e-mail: v.cavalloro@gmail.com

• **Responsabile delle recensioni**
Book Review Editor
Daniela Brogi
Università per Stranieri di Siena
p.za Carlo Rosselli 27/28, 53100 Siena
e-mail: daniela.brogi@fastwebnet.it

• **Amministrazione e pubblicità**
Managing and Marketing
via B. Ricasoli 59, 90139 Palermo,
tel. 091 588850
fax 091 6111848
e-mail: periodici@palumboeditore.it

progetto grafico Federica Giovannini
impaginazione Fotocomp - Palermo
stampa Luxograph s.r.l. - Palermo

Rivista semestrale
Autorizzazione del Tribunale di Palermo n. 2 del 4 febbraio 1993

ISSN 1122-1887
ISSN elettronico 2037-6499

Abbonamento annuo:
Italia: € 35,00; Estero: € 35,00 + spese di spedizione

Prezzo di un singolo fascicolo:
Italia: € 19,00; Estero: € 19,00 + spese di spedizione

periodici@palumboeditore.it
www.allegoriaonline.it

per uno studio
materialistico
della letteratura

allegoria 71-72



rivista semestrale
anno XXVII
terza serie
numero 71-72
gennaio/dicembre 2015

G. B. PALUMBO EDITORE

allegoria 71~72



Il tema:
Forme del realismo nella letteratura italiana tra modernismo e contemporaneità

a cura
di Christian Rivoletti e Massimiliano Tortora

- **7**
  Christian Rivoletti, Massimiliano Tortora
  Presentazione
- **10**
  Massimiliano Tortora
  1929: Gli indifferenti *e la nuova stagione del realismo*
- **24**
  Alessio Baldini
  Il Gattopardo *di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale*
- **67**
  Riccardo Castellana
  La biofiction*. Teoria, storia, problemi*
- **98**
  Christian Rivoletti
  Forma ibrida e logica poetica: il realismo in Gomorra *di Roberto Saviano*

Teoria e critica

- **117**
  Carla Sclarandis
  Il personaggio di Lucia nell'antropologia manzoniana
- **141**
  Martina Mengoni
  Primo Levi, autoritratti periodici
- **165**
  Cecilia Cruccolini
  La resistenza abita ai margini. Il riuso dei rifiuti in Underworld

Il presente

- **175**
  Gianluigi Simonetti
  Vent'anni dopo. Il dio impossibile *di Walter Siti*



sommario gennaio/dicembre 2015



Il libro in questione

Thomas Piketty,
Le Capital au XXI siècle

- **183**
  Charles Walton
  Piketty's Provocative Contradiction: Economic Determinism versus Historical Contigency in Capital in the Twenty-First Century
- **195**
  Francesco Bogliacino
  Capital is back, without Marx

Canone contemporaneo

Roberto Bolaño,
2666

- **208**
  Antonio Coiro
  I critici e i chincuales*: i personaggi in fuga di* 2666
- **216**
  Raffaele Donnarumma
  La macchina dell'oscurità
- **230**
  Guido Mazzoni
  Totalità e frammenti. 2666 *e la narrativa di Bolaño*

Paolo Volponi,
Le mosche del capitale

- **238**
  Emanuele Zinato
  Ripartire da Tecraso
- **250**
  Tiziano Toracca
  Unico protagonista è il potere: allegorie, personaggi e straniamento nelle Mosche del capitale *di Paolo Volponi*
- **284**
  Felice Rappazzo
  Accumulo, costruzione, visionarietà in Le mosche del capitale
- **301**
  Maurizio Ferraris
  Maurizio Ferraris editor e interprete delle Mosche del capitale (intervista a cura di Tiziano Toracca)

Tremila battute

- **310**
  Letteratura e arti
  Milo De Angelis
  Incontri e agguati (Arianna Marelli)
  Antonio Moresco
  Gli increati (Luca Cristiano)
  Uwe Johnson
  La maturità del 1953 (Paola Quadrelli)
  Elena Ferrante
  L'amica geniale (Tiziana de Rogatis)
  Emmanuel Carrère
  Il Regno (Marco Mongelli)
  Nicola Lagioia
  La ferocia (Daniela Brogi)
  Mario Luzi
  Prose (Daniele Lo Vetere)
  Alejandro González Iñàrritu
  Birdman o (L'imprevedibile virtù dell'ignoranza) (Fabio Andreazza)
- **318**
  Saggi
  Thomas Pavel
  Le vite del romanzo. Una storia (Francesca Lorandini)
  Carlo Rovelli
  Sette brevi lezioni di fisica (Giuseppe Corlito)
  Niccolò Scaffai
  Il lavoro del poeta (Tiziana de Rogatis)
  Daniela La Penna
  «La promessa d'un semplice linguaggio». Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli (Damiano Frasca)
  Claudia Crocco
  La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni (Alberto Comparini)
  Silvia Contarini, Monica Jansen, Stefania Ricciardi (a cura di)
  Le culture del precariato (Tiziano Toracca)
  Maurizio Ferraris
  Mobilitazione totale (Angela Condello)
  Marco Mondini
  La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare. 1914-18 (Anna Baldini)
  Anna Boschetti
  Ismes. Du réalisme au postmodernisme (Anna Baldini)
  Stefania Parigi
  Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra (Stefania Carpiceci)

Maurizio Ferraris

Maurizio Ferraris editor e interprete delle Mosche del capitale
(intervista a cura di Tiziano Toracca)*

Tiziano Toracca: Innanzitutto, puoi dirmi dove e quando hai conosciuto Paolo Volponi, perché e come lo hai conosciuto? Puoi farne un ritratto? Tu, allora, eri redattore di «Alfabeta», una rivista che proprio Volponi aveva contribuito a fondare alla fine del 1978 con Leonetti, Balestrini, Eco, Rovatti, Spinella, Sassi, Corti, Porta. Che ruolo aveva Volponi in quella rivista?

Maurizio Ferraris: Ho conosciuto Volponi nell'autunno del 1979. Mi ero laureato da pochi mesi e lavoravo come redattore ad «Alfabeta». Considero quell'esperienza come una delle più importanti della mia vita intellettuale anche se all'epoca la ritenevo una iattura, perché pensavo che il mio dovere fosse stare in una biblioteca tedesca invece che in una redazione milanese. Non so quale fosse il mio dovere di aspirante filosofo, ma sicuramente è stato meglio per me trovarmi in una redazione milanese. Anzitutto per le varie figure intellettuali che ho conosciuto da vicino in una situazione non formale e rivelativa, quella appunto di un lavoro comune. Allora avevo ventitre anni, e ricordo che ognuno di quei personaggi (è il caso di dirlo) fungeva un po' da ideale dell'io. Con una netta prevalenza di Eco, che già allora era celebre, e lo sarebbe diventato ancora di più con *Il nome della rosa* uscito di lì a poco. Volponi era divertentissimo e appassionato. Aveva il problema di non essere un professore in quel contesto prevalentemente di accademici, e lo diceva in continuazione, con quella che in parte era una civetteria, in parte invece una preoccupazione reale – ovviamente, immotivata. Volponi portava una grandissima conoscenza letteraria, ma anche artistica (era un conoscitore e collezionista di arte antica), ed economica – non si era dimenticato il passato di manager, e questo interesse sarebbe cresciuto nel corso della esperienza politica come senatore di Rifondazione Comunista. Umanamente era simpaticissimo e bipolare: a volte euforico, a volte depresso (lo si vedeva persino sul viso, che diventava più pallido). Con voce tuonante, sembrava che si accingesse a fare delle prediche umanistiche e poi se ne usciva con scherzi, rime e ironie, quelle che ritroviamo nei personaggi dei suoi libri, ma anche in pezzi usciti su «Alfabeta», tra cui ricordo una satira del riporto sulla testa di Francesco Alberoni.

Paolo Volponi, *Le mosche del capitale*

T.T.: Per ammissione dell'autore stesso,[1] i primi appunti relativi alla stesura delle *Mosche* risalgono al 1975. Il romanzo sarà pubblicato nel

* Ringrazio moltissimo Maurizio Ferraris per la disponibilità e la gentilezza, nonché per la chiarezza e l'onestà delle sue risposte. (T.T.)

1 P. Volponi, *Il peccato capitale*, intervista a cura di G. Raboni, in «L'Europeo», 16-21 aprile 1989.

1989. Sappiamo inoltre che nelle *Mosche* sono confluiti due grandi progetti narrativi (la storia di un dirigente industriale e quella di un operaio). Volponi parlava di due progetti distinti (di due romanzi) ancora nel 1986.[2] Hai vissuto la loro iniziale e sperimentale confluenza? Quale dei due progetti era preminente nel romanzo? Che cosa erano *Le mosche del capitale* quando Volponi ti chiese di aiutarlo?

M.F.: Essenzialmente due romanzi. Uno era la trasfigurazione della esperienza di Volponi in Fiat e in Olivetti. Un altro era la storia di un operaio che fiancheggia il terrorismo (intitolato, se non ricordo male, *La Zattera*). Insomma, il capitale visto dai due lati, e credo che fosse proprio questo il motivo di questa doppia vicenda che ovviamente Paolo faceva fatica ad armonizzare, perché l'unione era costituita, in definitiva, da lui, dal fatto di sentirsi a metà strada tra Nasàpeti, il manager colto e megalomane (oltre che protervo esponente della razza padrona), e l'operaio, riottoso esponente dell'Italia rurale di Pasolini. C'è un passo nelle *Mosche*, se non ricordo troppo male, che porta a tema la faccenda, parlando di quelli che vengono dal Centro Italia, e che non sono né settentrionali né meridionali, che esprime bene questa duplicità. Dunque, mettere insieme queste due storie non era facile non solo per ragioni materiali, ma anzitutto per ragioni concettuali. Come dare unità a una vicenda vista da polarità opposte, il jet di Agnelli e l'operaio, e unite solo dalla figura di Saraccini – un nome che evoca il meridione in una forma più aggressiva. In precedenza avrebbe dovuto chiamarsi Gallieni (credo in memoria del meridione illuminista di Galiani), ma poi, mi spiegava Paolo, le Br avevano ucciso un manager Fiat, Carlo Ghiglieno, e lui aveva cambiato il nome. Confesso che allora non avevo capito il perché di quel cambiamento, forse non era del tutto chiaro nemmeno a Paolo, ma forse, se vale l'ipotesi della doppia identificazione, con l'operaio parabrigatista e con il manager, la resistenza di Paolo nei confronti del nome Gallieni/Ghiglieno diventa un po' più chiara. Quanto allo stato materiale, il romanzo consisteva in vari strati di scritture, a mano, dattiloscritte da una dattilografa e non ancora riviste da Paolo, altre invece riviste e parzialmente corrette, più fogli volanti e un'agenda, se non ricordo male, con appunti e piani tracciati con la grafia larga ed elegante di Paolo. C'era anche, sull'agenda, il disegno di una scimmia e di una matita, e non mi sorprenderebbe (bisognerebbe trovare l'agenda e capire di che anno era) che si trattasse di una *rêverie* nel corso di una qualche riunione del suo ancora recente passato di manager Fiat. Il che farebbe delle *Mosche* non solo la rielaborazione di un trauma e di una sconfitta (perché indubbiamente anche così Paolo viveva la sua cacciata

2 P. Volponi, *Le ragioni della scrittura. Discorso agli studenti*, testo dell'incontro con gli studenti del liceo Orazio di Roma, 16 marzo 1986, in *Volponi e la scrittura materialistica*, a cura di F. Bettini (et al.), Lithos, Roma 1995, pp. 153-163.

dalla Fiat) ma anche un diario di bordo in presa diretta degli splendori e miserie delle tante mosche che ronzavano attorno al capitale.

T.T.: Hai collaborato ad altre opere di Volponi o sei stato informato di altri suoi progetti letterari prima, durante o dopo questa esperienza?

M.F.: No, ricordo semplicemente qualche proposta di correzione per gli articoli di «Alfabeta». In seguito ho rivisto altre volte Paolo, non al giornale (a un certo punto si dimise), ma un paio di volte alla sera, con la moglie e con Giovanni Raboni, sua figlia Giulia, e Patrizia Valduga. Ma non abbiamo mai parlato del romanzo (non ricordo se fosse un segreto).

T.T.: Per quanto tempo hai lavorato alle *Mosche* e quali sono stati i tuoi principali interventi? Puoi raccontarci in cosa doveva consistere e in cosa di fatto è consistito il tuo lavoro? Come ha reagito Volponi ai tuoi suggerimenti?

M.F.: Ho lavorato per qualche mese, adesso non ricordo esattamente per quanto. L'ingaggio, per dir così, risale all'autunno del 1983: ci siamo visti tre volte a Urbino, una volta intorno a novembre, un'altra in primavera, poi di nuovo a luglio; ricordo che eravamo a casa sua e accese la televisione, vedemmo Ronald Reagan e la cerimonia di apertura delle Olimpiadi di Los Angeles. Ogni tanto Paolo si stufava e andavamo in giro per il paese, che non avevo mai visto d'inverno; parlava con amici che aveva al bar, progettava di giocare a carte, con la solita alternanza di euforia e di depressione. Il mio intervento è consistito semplicemente nel guardare con un occhio fresco quel materiale ormai così stratificato, e suggerire soluzioni per la trama ramificata come un baobab – soluzioni ovviamente problematiche per un romanzo così autobiografico, non è che si può dire a Proust di togliere *La Strada di Swann* perché sembra un romanzo nel romanzo, o di non innamorarsi di Albertine… In teoria, era possibile fare del romanzo dell'operaio la struttura principale in cui inserire il romanzo del manager (e in quel caso il tutto avrebbe avuto un aspetto più tolstojano, distaccato e oggettivo). Oppure farne due romanzi diversi. Come dicevo, mi resi conto che il problema era quello di una trama da unificare (c'erano almeno due romanzi, quello dell'operaio semiterrorista e quello di Saraccini, cioè di Volponi all'Olivetti e poi alla Fondazione Agnelli). Il secondo plot mi sembrava più risolto, così gli dissi che conveniva privilegiare quello, mettendo in secondo piano l'altro o addirittura facendone un altro libro. L'impressione era comunque che Paolo non avesse più pazienza di star dietro alla trama, e si appassionasse (a ragione, del resto) ai grandi momenti lirici dell'opera. Io, in base a quello che c'era, ho consigliato a Paolo di usare come struttura principale il romanzo del manager, e di inserire al suo interno il romanzo dell'operaio, cercando di armonizzare. E lui ha accettato tanto più volentieri il suggerimento in quanto

anche lui la vedeva così. Ricordo anche di avergli fatto una specie di schema di come, secondo me, dovessero concatenarsi gli eventi e articolarsi i manoscritti, ma si trattava appunto del semplice tentativo di organizzare il materiale esistente (tentativo solo in parte riuscito, sottolineo, perché ancora nel testo a stampa ci sono varie incongruenze).

T.T.: In un appunto manoscritto relativo alle *Mosche* (le carte sono oggi, anche se solo in parte, conservate nell'archivio Carlo e Marise Bo a Urbino) si legge: «5 maggio con Maurizio a Urbino». E poi di seguito c'è il seguente schema:

1) Le Mosche del Capitale

a) fascicolo blu (rivedere secondo gli appunti) (trovare un'unità stilistica) rivedere – anche tagliando – dichiarazioni schematiche – parti: operai. b) celeste: ricopiare e prendere materiale c) Nasapeti dalla zattera (Maurizio) + […] d) altri dialoghi – pezzi da archeologia – + Kissinger e avvocato – (da copiare) = è nella cartella celeste) – dialoghi e scene di Momo.

2) L'operaio = (Maurizio – ciò che viene dal fascicolo giallo)

+ agenda 83 nera – da 29 marzo in poi (copiato) + agenda 82 rossa dal 20 agosto + cartella verde = le parti non copiate con variazioni di tipo ind. […]

Ti ricordi qualcosa leggendo questi "confusi" appunti programmatici?

M.F.: Per quel che ricordo, *La zattera di sale* era il titolo del romanzo dell'operaio. Ripeto, tanto l'operaio quanto il manager sono due volti di Paolo, solo che del secondo ha una esperienza diretta, è lui, mentre del primo ha una esperienza da capo del personale. La trama narrativa è principalmente una esperienza vissuta, il percorso manageriale di Paolo, ma l'oggetto è appunto il capitale e le mosche che gli ronzano attorno («definendone la vera natura», mi disse una volta, chiaro e tondo, Paolo, con la stessa rivelazione scatologica per cui Saraccini a un certo punto capisce che l'accento di Nasàpeti cade sulla *e*). Aggiungerei che, se il romanzo del manager era preminente dal punto di vista quantitativo, quello dell'operaio era più unitario e compatto, e del resto lo si capisce: lì Volponi guardava dall'esterno il suo alter ego, una specie di Albino Saluggia diventato insofferente e radicale.

T.T.: Nel 1983 Volponi viene eletto al Senato e prende parte alla Commissione industria prima e alla Commissione affari esteri poi. Nella primavera del 1984 si batte contro il cosiddetto decreto-legge «San Valentino».[3]

3 Con questo decreto, emanato dal ministro del Lavoro del governo Craxi Gianni De Michelis, vennero tagliati tre punti della scala mobile cancellando l'adeguamento automatico degli stipendi al tasso d'inflazione. Cfr. P. Volponi, *Parlamenti*, a cura di E. Zinato, Ediesse, Roma 2011 e P. Volponi, *Discorsi parlamentari*, a cura di P. Giannotti e M.L. Ercolani, Manni, Lecce 2013.

Credi che l'attività parlamentare abbia influito sulla composizione delle *Mosche*? Volponi ti ha mai fatto cenno a questa attività e a quel progetto parallelo alle *Mosche* (un romanzo satirico su Palazzo Madama) ideato col senatore Edoardo Perna?

M.F.: Credo che l'attività parlamentare abbia ostacolato la composizione delle *Mosche*, togliendo tempo e concentrazione a Paolo, tanto è vero che è proprio nel 1983 che viene a chiedermi di dargli una mano. Sicuramente però gli avrà portato delle idee e, soprattutto, delle occasioni. Ricordo uno splendido discorso al Senato sulla questione meridionale, potente e poetico. Ma a quel punto, per il romanzo, i giochi erano fatti, anche perché il romanzo apparteneva a un'epoca precedente della sua vita.

T.T.: Nelle carte si leggono di tua mano alcuni appunti in cui spesso riassumi o schematizzi quello che leggi: quali erano, se ti ricordi, le parti più difficili, delle quali Volponi non era sicuro e che voleva ritoccare e approfondire?

M.F.: Adesso non ricordo, sono passati così tanti anni. Più che approfondire, comunque, il problema per Paolo era di sfrondare le troppe ramificazioni e risolvere la compresenza di due romanzi senza compromettere la ricchezza dei dettagli e senza sacrificare straordinari pezzi di scrittura.

T.T.: Uno dei tuoi appunti – su una cartellina intestata «Intrapresa» – recita: «passaggio in Fiat e morte di N. [Nasàpeti]». Il passaggio di Volponi alla Fiat avviene dopo la sua estromissione dalla Olivetti (nel 1971) e – come sappiamo anche attraverso le tue dichiarazioni rilasciate qualche anno fa a Emanuele Zinato[4] – il personaggio di Nasàpeti (in origine: Zeno Franco Furesin) corrisponde all'allora presidente dell'Olivetti Bruno Visentini. Hai lavorato alla morte di Nasàpeti/Visentini? Non la trovi troppo grottesca e didascalica? In fondo, a pensarci bene, Olivetti muore nel 1960 e da lì alla estromissione di Volponi passano più di dieci anni (attraverso gli anni di piombo e le lotte operaie e studentesche). Come a dire: le *Mosche*, più che alla Olivetti di Visentini (che comunque persiste nei progetti olivettiani per un certo tempo), erano forse altrove.

M.F.: Anche in quel caso si tratta del mio tentativo di riordino, le cartelline le prendevo ad «Alfabeta» («Intrapresa» ne era l'editore). Per quel che ricordo, la morte di Nasàpeti è volontariamente grottesca e splatter, fumettistica alla Lichtenstein (il quadro che Donna Fulgenzia si tiene in ufficio), perché è una fantasia tutta letteraria, e anche una specie di sber-

4 Le dichiarazioni risalgono al 2000 e si trovano nei commenti e negli apparati ai testi di P. Volponi, *Romanzi e prose*, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2002.

leffo fatto a un vivo, non a un morto. Non dimentichiamoci che Visentini è morto nel 1995, e Paolo nel 1994. Qualcosa di surreale e di ariostesco, che trasfigura la realtà degli anni di piombo in cui è stata scritta.

T.T.: Ti sei occupato molto di postmodernismo e di realismo. Il romanzo di Volponi, a detta dei suoi maggiori esperti (a partire da Romano Luperini, Emanuele Zinato e Massimo Raffaeli), è un romanzo che abita l'età postmoderna, fa uso di certi moduli postmoderni (come l'intertestualità e la citazione) ma resiste all'ideologia postmodernista rappresentando forse il più alto esempio di quella persistenza del conflitto e del pathos per la verità che caratterizza il moderno. Un verso della coeva raccolta *Con testo a fronte* recita: «la poesia è specchio, immagine del vero che non appare». Cosa ne pensi? Come descriveresti il realismo delle *Mosche*?

M.F.: Un realismo ariostesco, appunto, dove l'iperbole, l'ironia e il fiabesco (come il dialogo col ficus) sono chiamati a dire la verità.

T.T.: Restando in tema di postmodernismo: qual è secondo te la differenza tra l'ironia postmoderna e quella delle *Mosche*?

M.F.: Anche il postmoderno può essere profondamente realistico e ironico al tempo stesso. Pensa a un romanzo come *Mattatoio n. 5* di Vonnegut: a ben vedere, è molto simile alle *Mosche*, nel senso che rielabora un trauma personale con una trama iper-ramificata, piena di realismo ma anche di ironia.

T.T.: Uno dei temi rimossi nella narrativa postmoderna, lo faceva notare recentemente anche Raffaele Donnarumma,[5] è il tema del lavoro. A partire dalla metà degli anni Novanta, invece, il lavoro è diventato un tema centrale di molti romanzi, racconti, convegni, studi critici etc. In questa prospettiva *Le mosche del capitale*, oltre a resistere a certi moduli e a certa ideologia, sembra inaugurare una narrativa in cui le metamorfosi del mondo del lavoro sono centrali e urgenti. Cosa ne pensi?

M.F.: Avendo lavorato nell'ufficio personale, è naturale che Paolo avesse tanta attenzione per il lavoro, da *Memoriale* in avanti. Proprio come nella sua scrittura non c'è spazio per il romanticismo delle storie d'amore; e l'idillio, che c'è, si riferisce alla natura, o alle origini: alla città natale, alla madre, come in pochi versi che aveva pubblicato, se non ricordo male, proprio su «Alfabeta», malinconici come Schumann e Leopardi, con un «turchino» sotto cui è possibile, credo, leggere «Urbino», e che ricostruisco a memoria, sicuramente con errori e lacune: «Turchino non è un colore / Ma il nome preciso del dolore / lontano, perso, ancora vicino».

5 Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.

T.T.: *Le mosche del capitale* è un libro politico, e Volponi riconosceva la politicità come elemento intrinseco al fatto letterario (uno dei suoi più cari amici, Leonetti, una volta ha definito l'opera d'arte un modello etico disarmonico). Quale pericolo incontrano la letteratura e la filosofia quando parlano di politica? Che ruolo giocano secondo te la finzione, la retorica, l'invenzione?

M.F.: Non sono sicurissimo che Leonetti fosse un suo caro amico. Lo tormentava, e Paolo lo paragonava ai cagnolini che si attaccano ai polpacci – insomma, la visione di Pasolini, che fa fare a Leonetti il corvo in *Uccellacci e uccellini*. Scherzi a parte, in Leonetti c'era, all'epoca, l'ossessione ideologica e pedagogica, cui Volponi si sentiva completamente estraneo, però ne era intimidito. Una politica non ideologica, come nel caso di Volponi, è parte della vita, dunque non nuoce al romanzo.

T.T.: In un appunto in cui Volponi scrive di voler riordinare tutto insieme a te si domanda (e implicitamente ti domanda): «La lingua? La narrazione? Conclusione negativo-critica o negativo-propositiva?». Tra i biglietti incollati in quella stessa cartella intestata «Senato della Repubblica» – inserita a sua volta in una cartella intestata «Alfabeta» – c'è una tua proposta di montaggio che recita:

> doppia conclusione: fallimento di Gallieno [Saraccini], morte di Nasàpeti. – pezzi di realismo (operai) escluderli quando non siano connessi con la vicenda (come nel caso p. es. del compagno di Gallieno). Ascesa e caduta di Gallieno. Dopo la caduta: riflessioni e depressioni di Gallieno, vendette di Nasàpeti e dei suoi – passaggio in Fiat speranze delusioni responsabilità di Gallieno: limiti dell'ambiente Fiat, l'offerta a Gallieno (rifiutata); suo fallimento di fronte a Nasàpeti: morte di Nasàpeti).

Cosa ti ricordi di questa proposta?

M.F.: Niente più di questo: è una sintesi di un possibile svolgimento narrativo dei materiali che Paolo mi aveva messo a disposizione.

T.T.: L'importanza dell'onomastica letteraria in Volponi – basterebbe pensare al *Pianeta irritabile* – è indubbia. Nelle *Mosche* i nomi sono stati studiati e cambiati spesso e talvolta sono estremamente parlanti e in funzione allegorica. Puoi dirmi se ci sono riferimenti espliciti all'attualità che sono meno noti? Donna Fulgenzia ad esempio era Fulgenzio, un uomo. Perché diventa una donna? Perché, secondo te, Volponi ha fatto capire benissimo a chi si riferiva (Donna Fulgenzia ad esempio è Gianni Agnelli) ma non ha fatto direttamente i nomi? Una questione puramente legale (il rischio di denunce) o una scelta legata alla retorica del realismo (i nomi veri avrebbero finito per rendere false certe azioni e inverosimili certi pensieri)?

M.F.: I nomi rivelano, dunque sono iper-realistici. L'idea di fare del grande *charmeur* una gran dama è geniale, e rende benissimo l'idea di ciò che Agnelli è stato storicamente: più una Oriane de Guermantes che ha cercato di piacere al mondo che non un capitano d'industria o un cancelliere di acciaio. Paolo aveva probabilmente anche dei dubbi sulle sue scelte professionali, rimpiangeva un po' di essersi fatto licenziare dalla Fondazione Agnelli per la dichiarazione di voto a favore del Pci nel 1976 (se non ricordo male) e lodava l'intelligenza di Umberto Agnelli, che è poi Astolfo nel romanzo. Questo, del resto, è noto, così come è noto che Donna Fulgenzia è Gianni Agnelli, che Nasàpeti/Nasapèti è Visentini, Teofrasto Adriano Olivetti. Meno noto è forse che Via dell'Orma si riferisce a Via Ormea, a Torino/Bovino, dove era il residence in cui Paolo abitò durante la sua esperienza Fiat. Quanto alla «Zattera di Sale», mi chiedo se non alluda a Ivrea/Salisborgo, e di lì nuovamente a Nasàpeti/Visentini, che (come si legge nel romanzo) andava sempre al festival di Salisburgo.

T.T.: Che cosa contava di più per Volponi nella elaborazione delle Mosche? Lo stile, l'intreccio, il montaggio o i personaggi?

M.F.: Sicuramente i personaggi, poi lo stile. L'intreccio e il montaggio quasi non c'erano. Le *Mosche* sono una entomologia di individui, anzitutto.

T.T.: Prima di essere inserito nelle *Mosche*, come sai, lo straordinario dialogo tra il ficus e il computer era stato pubblicato autonomamente[6] come "operetta morale" sulle trasformazioni dell'industria. In quel periodo (precisamente nel triennio 1982-1984) Volponi pubblica su quotidiani e riviste una serie di prose allegoriche e favole con protagonisti animali, e nelle *Mosche* ci sono molte sequenze in cui gli animali, le piante, gli oggetti (a un certo punto anche la luna) prendono la parola (e la figura retorica dominante è per l'appunto la prosopopea). In che modo hai lavorato su questa polifonia umoristica delle *Mosche*? Ti sembra coerente il paragone tra queste voci e quelle di *Gargantua* o del *Don Chisciotte* (in funzione quindi straniante e parodica) o ti sembrano al contrario voci che recitano "parole già parlate" dal capitale e dunque voci comunque assoggettate alla logica capitalistica?

M.F.: L'animale non lavora (almeno, non volontariamente), e neanche la pianta, che assiste, come ficus, all'affaccendarsi degli umani. È una funzione straniante che irride gli uomini, tra il ficus di Volponi e la ginestra di Leopardi c'è poca distanza.

6 P. Volponi, *Dialogo sull'industria fra pianta e macchina*, in «Corriere della Sera», 10 gennaio 1984.

T.T.: In un appunto autografo si legge: «*Le mosche del capitale* esatta storia (mia) dal 66 al 75». In un altro, si legge: «Tradimento Visentini di PV – PV per conto suo viene tradito dalla sua onestà di fondo – PV è seguito da una borsa da manager, parlante». Potrei citarti altre prove ma insomma è chiaro: Saraccini è un personaggio autobiografico. Secondo te è un personaggio positivo?

M.F.: Sicuramente il modo in cui Paolo leggeva la propria esperienza come manager era quella di un uomo in buona fede «tradito dalla sua onestà di fondo». Saraccini e Paolo si sovrappongono al punto che non ho mai parlato a lui di Saraccini, appunto perché sarebbe stato come giudicare Paolo – un po' troppo per un giovanotto, sia pure presuntuoso.

T.T.: Conflitto, sperimentazione e utopia sono i tre concetti chiave dell'opera di Volponi. Dov'è l'utopia nelle *Mosche*?

M.F.: Nell'altrove rispetto alla città. Tutto sommato, un'utopia agreste e di fuga, come se l'industria non potesse più promettere altro che le tonnellate di sonniferi di cui si imbottiscono gli abitanti di Bovino. Le *Mosche* è sicuramente il romanzo di una disillusione.

T.T.: Altri dopo di te hanno collaborato con Volponi alla stesura delle *Mosche*: Franco Marcoaldi, tra il 1984 e il 1985, ed Elena De Angeli nel 1987-1988. Vi siete sentiti tra di voi? Avete avuto occasione di vedervi e parlare di questo lavoro comune?

M.F.: So di non essere stato il solo a guardare quelle carte. Non ho conosciuto Elena De Angeli. Ricordo di aver letto tra gli articoli in morte di Paolo una testimonianza di Franco Marcoaldi su «Repubblica», che raccontava di essersele trovate anche lui tra le mani. Marcoaldi l'ho visto qualche volta, ma non abbiamo mai parlato di questo lavoro, credo che entrambi lo considerassimo un segreto. Ma questa conversazione dimostra che ci sbagliavamo; sarà che, come scrive Sereni, «la morte, si sa, tutto dissigilla».