

«STRAPPARSI DI DOSSO IL FASCISMO»:
L'EDUCAZIONE DI REGIME NELLA
«GENERAZIONE DEGLI ANNI DIFFICILI»

A cura di Rosanna Morace

La scuola di Pitagora editrice

Il progetto è stato realizzato e finanziato con i fondi di Ateneo Sapienza 2020 – Progetti medi

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2023 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-920-4 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-921-1 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

Indice

Rosanna Morace 11

Introduzione, «*Strapparsi di dosso il fascismo*»

1. La generazione degli anni difficili; 2. Giovinezze; 3. Generazioni letterarie a confronto; 4. I giovani di Mussolini; 5. La lingua del «regime di parole»; 6. La scuola e l'educazione linguistica; 7. I Testi unici e la letteratura per l'infanzia; 8. La scuola tra le leggi razziali e l'entrata in guerra; 9. Educati nel ventennio; 10. La contro-educazione; 11. Contronarrazioni: l'anti-eroismo e il filone antiretorico; 12. Una lingua per il trauma.

PARTE PRIMA POLITICA LINGUISTICA ED EDUCAZIONE SCOLASTICA DEL FASCISMO

Gabriella Klein 91

Dalla lingua unitaria alla lingua autarchica.

La politica linguistica durante il fascismo

Guido Melis 101

Continuità e discontinuità nei linguaggi dell'Italia fascista

1. Come si parlava durante il fascismo? Note introduttive; 2. La parola del Duce; 3. Il duce e i suoi emuli.

- Silvia Cannizzo 121
Voci linguistiche e protagonisti della prima edizione dell'«Enciclopedia Italiana» (1929-1937)
 Introduzione; 1. Cenni storici; 2. Il ruolo dei linguisti all'interno della macchina enciclopedica e della Sezione Linguistica; 2.1. Organizzare la lingua. Ordinare il linguaggio; 3. Le voci di ambito linguistico; 3.1. L'analisi delle voci "linguistiche"; 3. 2. Le voci Linguaggio, Linguistica e Lingue; 4. Quale "linguistica"?
- Stefano Gensini 139
L'educazione linguistica secondo Giuseppe Lombardo Radice: dalle Lezioni di didattica alla Riforma del 1923
- Maria Roccaforte 163
Lingua straniera in patria: la didattica dell'italiano come L2 nell'eserciziario di traduzione dal dialetto «Zolle infocate».
 Introduzione; Le condizioni linguistiche, i programmi ministeriali e le grammatiche per la scuola alle porte del ventennio; Gli eserciziari di traduzione e il caso di «Zolle Infocate»; Le implicazioni glottodidattiche dei manuali.
- Paola Cantoni 179
«Ho preparato alla patria i fascisti del domani»: lessico e retorica di regime nei registri scolastici del ventennio
 1. La fascistizzazione della scuola nei "Giornali della classe" dei maestri elementari; 2. Lingua e stile dei Registri; 3. Retorica di regime; 4. Lessico e semantica; 4.1. "Duce" e "condottiero", "camerati" e "camicie nere"; 4.2. "Inique sanzioni", "giovinetto balilla" e altri moduli ricorrenti; 4.3. Canzoni, saluti e motti fascisti; 4.4. Termini ricercati, parole chiave e semantica di regime; 5. Conclusioni.
- Elisiana Fratocchi 205
Grazia Deledda alla prova del testo unico. Impianto pedagogico e stilistico del Libro della Terza elementare
 1. Una premessa necessaria; 2. Macrotestualità; 3. Temi e forme del Libro di Letture; 3. 1 Ruralismo: una contiguità apparente; 3.2. «Cherubino non è tanto comunista»; 3.3. Lessico di base: famiglia, religione, patria; 4. Quale letteratura? Analisi dei versi antologizzati; Conclusioni.

- Pino Boero 227
Il bambino "educato".
Fascismo e letteratura per l'infanzia
 Perché questo saggio; Censura; Romanzi di regime. L'area cattolica; Romanzi di regime. L'area laica; Collane; Zona franca; Dare sistematicità alla letteratura per l'infanzia; Conclusioni.
- Massimo Castoldi 245
«Quel sasso parve un ciottolo incantato». Metodi, forme e modelli di dissenso nella letteratura per ragazzi degli anni Trenta
- Gianluca Gabrielli 261
Insegnare il razzismo nell'Italia fascista
 Gli anni precedenti; La circolare su «La difesa della razza»; Un precoce raduno didattico; La scuola reale: un caso datato 1938; «Il Secondo libro del fascista»; La Mostra della razza: le richieste di Bottai; Le proposte delle scuole di Modena, Bologna e Torino; Epilogo.
- Luca La Rovere 289
I giovani intellettuali nella crisi del regime: interpretazioni e modelli dei percorsi di fuoriuscita dal fascismo
 1. La «generazione fascista» e la continuità delle classi dirigenti; 2. Il «paradigma zangrandiano» e la sua rielaborazione storiografica; 3. Il contributo di Renzo De Felice; 4. Una nuova stagione di ricerche; 5. Conclusione.

PARTE SECONDA
 EDUCATI NEL VENTENNIO: GLI SCRITTORI ITALIANI
 E L'ANTIRETORICA DEL FASCISMO

- Massimiliano Tortora 309
Strategia di afascismo nella narrativa italiana degli anni Trenta
 1. Letterati e fascismo; 1.1. Antifascismo e Resistenza: gli anni Trenta; 1.2. Violenza e permeabilità del regime; 1.3. Scrittori e non intellettuali; 2. Il romanzo e il fascismo; 3. L'inetto nel romanzo degli anni Trenta; 4. All'interno della doppia morale: il sesso e la donna; 4.1. Il tema del sesso; 4.2. La donna sessualizzata.

Luigi Matt	331
<i>Gadda e il fascismo: tipologie discorsive e strategie stilistiche</i>	
Flavia Erbosi	357
<i>«Vomitare» il fascismo.</i>	
<i>Il comico e la costruzione del personaggio nel teatro di Brancati</i>	
1. La “conversione” al comico e la commedia del costume; 2. La costruzione tipologica del personaggio.	
Anna Palumbo	385
<i>«L'errore di un mondo pseudo-umano».</i>	
<i>Sullo stile e sulla ricezione di Bandiera nera di Mario Tobino</i>	
Elisabetta Mondello	399
<i>«Non andavo a scuola perché mio padre diceva che a scuola si prendono le malattie».</i> <i>L'infanzia solitaria di Natalia Ginzburg</i>	
Le elementari in casa; «Un impiastro per sempre».	
Angela Siciliano	415
<i>Per una storia intellettuale dell'antifascismo di Bassani: letture, scritture, strategie della resistenza</i>	
1. Introduzione; 2. Le letture di un giovane antifascista; 3. La lingua come strumento di riscatto.	
Giancarlo Alfano	439
<i>Non donna di province. Una scena della giovinezza fascista</i>	
1. A Orano; 2. Topiche del bordello; 3. In fila sulle scale; 4. Lue; 5. Coda/veleno.	
Sergio Di Benedetto	457
<i>«Facemmo un passo indietro».</i>	
<i>La dolorosa ri-formazione di Mario Rigoni Stern</i>	
1. «La mia Resistenza»; 2. Le ‘stagioni di Mario’; 3. La fine degli anni ’30: «una lettera al duce», l’ossario e la guerra; 4. Piccoli scarti dalla norma fascista; 5. Il soldato Rigoni	

Stern: i taccuini, le lettere, i primi due anni di guerra; 6. La Russia, spartiacque di una vita; 7. Il Lager come *metanoia* e il realismo come poetica.

Rosanna Morace 485

«Avevo il senso di sapere soltanto il negativo della risposta, che cos'è una diseducazione». Meneghelo, il fascismo e i testi unici

1. Che cos'è un'educazione?; 2. L'educazione dei piccoli maestri; 3. L'eroismo: un'educazione di cui si moriva; 4. Volta la carta la ze finia; 5. I «libri unici» e la sospensione dell'incredulità; 6. «In divisa del Guf, con il fatuo fazzoletto azzurro di seta al collo»...

Giorgio Nisini 521

Lecture, suoni, visioni. Pasolini nell'Italia fascista

1. Crescere nell'Italia fascista; 2. Dichiarazioni e ricostruzioni; 3. Il padre, il fascismo: un sentimento binario.

Tommaso Pomilio 551

Dall'orto al pozzo. Sul «Lanciatore di giavellotto» di Paolo Volponi

DALL'ORTO AL POZZO.
SUL LANCIATORE DI GIAVELLOTTO DI PAOLO VOLPONI

Tommaso Pomilio
Sapienza Università di Roma

Dall'orto (quello *familiare*, già ricorrente nella prima poesia volponiana) al ponte e dal ponte al fiume (dell'esiziale lancio-di-sé), dal fiume a un promettente ma ancora lontano *pozzo*, il «pozzo all'orizzonte» (quasi promessa di nuova nascita in giunzione con risalite dall'Erebo), s'inarca il gesto e getto narrativo di de-formazione (*Bildung* all'inverso, certo, ma riplasmata e dilatata in anamorfofi, integrata di costante senso di asfissia e postumo spiraglio di catarsi) del *Lanciatore di giavelotto*:¹ di quello insomma che, alle stampe nel 1981, è il sesto (e terzultimo) romanzo di Paolo Volponi. *Parabola*, probabilmente; che anzitutto sarà quella dell'attrezzo scagliato, cieco e risarcitorio, vibrante e letale, dal disadattato ragazzo che ne è il protagonista, Damìn Possanza, verso una cecità d'improvvida gloria e insieme (*eauton-acontistès*) verso l'ineluttabilità del proprio destino terminale. Nella polarità (che è cifra costante nella narrativa volponiana) tra «lineare compattezza ed esplosione sperimentale» (Zinato),² è forse legittimo ascrivere il romanzo nel primo, forse meno valorizzato dalla critica, dei due versanti, orchestrato da una persona narrativa più stabile e riconoscibile (non comunque implicata testimonialmente), e dominato da relativa stabilità stilistica (ma qui, violata con improvvise, semipercettibili infrazioni, di marca anche lessicale, con l'irrompere d'isole polifoniche, perlopiù deformatorie, nel centrarsi, concentrazionario, nel disastroso campo psichico del soggetto). Eppure è qui (diciamolo subito) che un certo sospetto di

¹ Citerò da P. VOLPONI, *Il lanciatore di giavelotto*, prefazione di E. Zinato, Einaudi, Torino 2015 (d'ora in avanti: LG).

² E. ZINATO, *Introduzione* a Paolo Volponi, *Romanzi e prose*, I, Einaudi NUE, Torino 2002, p. XXXV.

residuale neorealismo, ma specialmente quello primario, preresistenziale, italiano d'*Americana* e di *paesologia* profonda, archetipico o persino assoluto, ancestrale, è sistematicamente sviluppato/violato per una sorta di espressionismo sporco, materico, così come da uno slittare intimamente desultorio dei piani di discorso, in un mai pacificato giustapporsi d'istanze discorsive che includono «straordinaria e diffusa acutezza percettiva, problematica psicoanalitica, romanzo storico», e appunto (per quanto invertito di segno), Bildungsroman.³

Di cui (anticipiamo, adesso) è figura principe il *modo* “sommario”, che marca preventivamente le materie dei singoli capitoli: non illustrandone il contenuto narrativo manifesto, ma piuttosto enuncleandone i centri d'irradiazione (soprattutto) allegorica; almeno tre per volta.

La narrazione, sviluppata in un contesto marchigiano con possibili proiezioni autobiografiche (Fossombrone, poco allato Urbino, sul fiume Metauro), a focalizzazione esterna ma incorporante il punto di vista del «progressivo disfacimento nevrotico»⁴ (o dell'incatenante fissarsi d'un complesso edipico), ruota dunque intorno alla figura di colui che è legittimo erede (primogenito e figlio maschio) di una “dinastia” di vasai, ma di fondo recalcitrante (avverso a costrittivi meccanismi di attesa, ma anche consapevole dell'inadeguatezza della forma vaso a rappresentarlo, data la sua «incapacità di “versarsi” negli altri»);⁵ di tale discendenza, il precedente anello non è tuttavia il padre, dalle degeneri ambizioni piccolo-borghesi, ma invece il nonno e patriarca, Damiano, che gli ha conferito, quasi un'investitura, il nomignolo ch'egli porta. Damìn, disegnatore di talento e anche scrittore in pectore nei temi “di fantasia”, «pervasi da un vapore cosmico» [LG, p. 49, cap. IV], ma che la professoressa di lettere interpreta come dei «componimenti di un esaltato»; Damìn, il cui equilibrio psichico è turbato dall'insopprimibile attrazione nei confronti della bellissima madre, Norma, urbinate catalizzatrice di desideri (e tanto più vulnerabile, per via delle lunghe assenze del marito), e dall'incombere

³ C. BELLO MINCIACCHI sintetizza con esattezza: « Il risultato è un romanzo dal meccanismo narrativo inesorabile eppure, nella sua interezza, mirabilmente ibrido che partecipa della modernità del disagio esistenziale e, estesamente, delle novecentesche conoscenze psicanalitiche, degli impulsi anarchici vivi dentro la storia e dentro il testo, della consapevole crisi della narrazione, delle possibilità allegoriche che collegano il corpo (i corpi) alla storia e, infine, di attrazioni e legami ancestrali che, pur spiegati – o quanto meno spiegabili – alla luce dell'intera vicenda narrata, non perdono, nel drammatico epilogo, il tremendo calor bianco della violenza»; *Nel corpo della storia. Attraverso «Il sipario ducale», «Il lanciatore di giavellotto» e «La strada per Roma»*, in «Istmi», n.15-16 (2004-2005), numero monografico: *Nell'opera di Paolo Volponi*, pp. 219-250: 234.

⁴ G. SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in «Studi Novecenteschi», a. 25, n. 55 (giugno 1998), pp. 29-66: 56.

⁵ La notazione è di E. ZINATO, *Volponi*, Palumbo, Palermo 2001, p. 68. Giungendo a rinnegare il «sangue dei Possanza [...] gremito, denso di tante cose oltre che di gentilezza ... il sanguaccio dei vasi, la mistura di terra e di fango», LG, p. 117, cap. XI.

della figura del gerarca locale, Traiano Marcacci, «l'uomo dal pugnale d'argento», sessista amante di lei (a cui il ragazzo si ispirerà nella scrittura dei suoi temi più fantasiosi e ambivalenti). Dopo aver intuito la loro relazione, *sfacciatamente* nel mezzo della messa domenicale,⁶ Damìn dovrà assistere, non veduto – cruda scena primaria, – a un coinvolto rapporto fra i due, caratterizzato da intensa sottomissione (la madre inginocchiata), suscitandosi anche di qui l'ambivalenza del suo sentire, di misconosciuta ammirazione e castrazione insieme, e sicuramente di transfert (dal corpo materno) o sia di perverso sublimato desiderio, nei confronti falloocratico gerarca, e dei suoi esibiti, taglienti feticci;⁷ una forma di sentire che ulteriormente si acuisce per l'endemico assentarsi della figura paterna, Dorino. Il quale, per sua parte, è perennemente in viaggio a inseguire le sue velleità piccolo-borghesi, di veloce arricchimento, infrangendo, a vantaggio dell'alluminio (si farà distributore di manufatti industriali), la laboriosa cultura della terracotta, che è tratto identitario della tradizione familiare di cui è ancora depositario Damiano e che Damìn sarebbe pronto ad accogliere (prima di disattenderla, precipitato nella spirale ontogenetica – annullamento dell'io – del suo «disadattamento universale»);⁸ qui, come rileva Emanuele Zinato, «la rappresentazione della prima modernizzazione italiana indotta dal fascismo può alludere [...] a quella successiva, più massiccia, degli anni del “miracolo”». ⁹ Ed è, questa, ulteriore *ratio* attualizzante, dal fascismo storico a quello “permanente”, che proprio all'altezza di quegli anni Ottanta era sul punto di ultimare la sua strisciante mutazione nel quadro d'una società spettacolarizzata, nella minuta mercificazione dell'immateriale e nell'estensione dello *spettacolare concentrato*, totalitario (ma anche di quello *diffuso*, americano e americanizzante) nello *spettacolare integrato* (principio di relazione sociale mediata dalle immagini) o sia irreversibilmente incistato nella realtà ricostruendola tramite le proprie falsificazioni, o se si vuole, tramite la fallacia delle proprie narrazioni (ché

⁶ «Dondolava sfacciato contro tempo alle cantilene dei fedeli, e dal punto più in avanti come da quello più indietro che raggiungeva con le ondulazioni, guardava di traverso sua madre» (LG, p. 19; cap. II).

⁷ «Così l'attrazione fisica che provava per il bel centurione, per il suo corpo, l'andatura, tutto l'atteggiamento: lo sguardo, la sicurezza, il generale dominio di sé e degli altri; quel pugnale, che poteva essere guardato ancora meglio affibbiato alla cintura del duce, con l'impugnatura tutta ben descritta, di madreperla, chiusa in cima dal profilo dorato e tagliente dell'aquila. | Poteva scaricare la propria soggezione e insieme il gusto di essere ferito da quel becco di aquila; e la speranza poi di potere impugnarlo per completarsi del tutto, appagarsi e riempirsi della perfezione dell'altro» (LG, pp. 50-51; cap. IV).

⁸ Per G. GIUDICI, la sfortunata storia di Damìn è innanzitutto «una disperata elegia di disadattamento universale, di identità irraggiungibile e di autopunitiva e autodistruttiva fuga all'indietro, al mondo “endogamico” e “aconflittuale”». *Accadde a Fossombrone*, in “L'Espresso”, 14 giugno 1981, pp. 97 e 100.

⁹ ZINATO, *Prefazione* cit., p. X.

basterebbe riportarsi, qui, ai supplementi d'analisi di Guy Debord, sette anni dopo il *Lanciatore*, agli sgoccioli di quella decade: quando specialmente all'Italia, su cui già andava stendendosi l'ombra berlusconiana, egli accorda un tristo predominio nell'introduzione di quella qualità di "spettacolare".¹⁰

La scena primaria, *scena-madre* (è il caso di dire), a cui, arrampicato sullo stesso fico piantato dal patriarca alla nascita di Damìn (per «accompagnare rigidamente la [sua] nascita e la [sua] crescita»), assiste il ragazzo (lo «spettacolo vero e immenso della colpa della madre», lei prona, giusto nell'*orto familiare*), si carica ovviamente d'una insopprimibilmente dolorosa valenza allegorica, ruotando attorno al feticcio del fallico scettro, scintillante, fascistamente priapèo, nel suo valore (o meglio disvalore) muscolare e panspermico (in ironico, amaro anticlimax, a ciò, il cognome della famiglia del ragazzo, Possanza), e delle sue trasparenti figure di sostituzione o sia i suoi acuminati feticci di penetrazione: dall'estrofflesso pugnale insomma (il cui manico, di *madre*-perla appunto, luccicante sulla faccia e soprattutto «bocca materna» umide dopo l'atto), al pur opposto, introfflesso giavellotto di Damìn, alla roncola che per lui, Damìn, o da lui, nel finale scatto di follia omicida – lo vedremo – sarà il machete dell'ultima disgregazione, ad attentare alle «quinte più profonde della ferita»: e la penetrazione delle lame si manifesterà allora come richiesta, e profferta, di sangue sacrificale, in improvviso e assai conseguente rigurgito di «bolla di fiato e di sangue» (lì dove con la massima evidenza si accede al fitto della visività, che è elemento tutt'altro che secondario della scrittura del *Lanciatore*).¹¹ Siamo nel pieno del paradigma dell'Ur-Fascismo ovvero «fascismo eterno»(o *permanente*, dicevamo poc'anzi), i cui caratteri Umberto Eco definirà nel '97; e in particolare, insistendo sul trasferirsi della «volontà di potenza su questioni sessuali», e del ritornare in violenza: «Dal momento che anche il sesso è un gioco difficile da giocare, l'eroe Ur-Fascista gioca con le armi, che sono il suo *Ersatz* fallico: i suoi giochi di guerra sono dovuti a una *invidia penis*

¹⁰ «La società modernizzata fino allo stadio dello spettacolare integrato è contraddistinta dall'effetto combinato di cinque caratteristiche principali, che sono: il continuo rinnovamento tecnologico; la fusione economico statale; il segreto generalizzato; il falso indiscutibile; un eterno presente». G. DEBORD, *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, SugarCo, Milano 1990, p. 19. I *Commentaires*, del 1988, sono nella traduzione di F. Vasarri.

¹¹ «Nelle pagine di Volponi la straordinaria qualità visiva della scrittura fa del testo letterario un antagonista della "visualità" effimera dominante. Nel *Lanciatore* l'associazione fra, tragedia e rappresentazione pittorica è stata colta da Giovanni Raboni (le «metafore ossessive» vengono «rappresentate come se fossero corpi che fanno ombra, oggetti tangibili» con il «paradossale realismo di un antico pittore»). [...] Dalla pittura italiana cinque e seicentesca o da quella moderna da Sironi a Carrà [...] Volponi trae le sue più specifiche risorse stilistiche e tematiche» (ZINATO, *Prefazione*, LG, p. XV).

permanente»: ¹² il che ascriverebbe la stessa parabola del ragazzo, e la traiettoria vibrante ma discenditiva del suo *lancio*, alla prospettiva fascista-eterna, in modalità ben più conflittuali e nevrotiche ma irredimibilmente, in una stretta *dialettica fra corpo e storia*, ¹³ senza soluzione. Eppure, è la nevrosi, quel che in qualche modo scalfisce l'impenetrabile sfera delle falliche certezze: se è vero che nella nevrosi risiede «un elemento di rottura all'interno del sistema» del controllo (non solo quello, allora, «della società borghese»). ¹⁴

Il ragazzo, denigrato e sbeffeggiato per tutto l'ambiente piccolo di quel territorio, si scoprirà vocato alla disciplina del lancio del giavellotto e, di questa vocazione (tanto meglio se non priva, com'essa si rivela, di significazioni violentemente onanistiche), il mentore sarà proprio il Marcacci, che lo porterà al titolo di campione regionale: il gerarca lo porterà con sé a una gara littoria, lì il ragazzo trionferà, svelando la sua natura di *acontistés*: «che vuol dire anche lanciatore di dardi, lanciatore di sguardi, lanciatore di desideri... lanciatore di se stesso», ma scagliando così avanti a sé l'innato (o indotto) senso di colpa, e il peso delle inadeguatezze che gravano sul suo essere fratturato (come coccio: come vaso); la parabola disegnata dall'attrezzo, è anche quella, nel sentire di Damìn, del «triste giovane che accontenta se stesso» [LG, p. 160, cap. XV], quando il «se stesso» da lanciare è insieme il frutto di Onan e il proprio corpo/essere, nell'esito ultimo e disastroso del romanzo.

La vicenda del ragazzo è innanzitutto il supplizio di questo dilemmatico nodo di rapporti e contraddizioni, distruttivo specie nella pulsionalità libidica di lui, fratturata e soggetta ad autocensure (che non sia un furioso autoerotismo senza oggetto) nella costante, inconfessabile, sempre frustrata ricerca del corpo materno;

¹² Così U. Eco, nei *Cinque scritti morali*, Bompiani, Milano 1997, p. 44.

¹³ L'espressione è di ZINATO (*Prefazione cit.*, p. XVII) il quale ricorda (ivi, p. XVI) come nei romanzi di Volponi l'immagine corporea si ponga sempre «come sottosuolo delle relazioni sociali, punto di transito dei gesti appresi, dei ruoli contraddittori, del ritorcersi dell'io nell'assimilazione della maschera pubblica».

¹⁴ Dichiarazione contenuta in un'intervista del 1965, citata in G. C. FERRETTI, *Volponi*, La Nuova Italia, Firenze 1972, p. 29. Il tema dell'equazione tra fallo e potere è più volte affrontato, peraltro, nell'opera di Volponi «Sia la scimmia Epistola del *Pianeta Irritabile* che il conte Oddo Oddi Semproni nel *Sipario Ducale* sanno concepire, pur separati da una considerevole distanza nel processo di civilizzazione, il loro rapporto con il mondo attraverso l'esibizione e la prova dei rispettivi attributi sessuali. [...] Ma è in *Corporale* e poi nelle *Mosche del capitale* che si trova una ulteriore esemplificazione del tema, elaborato con maggiore chiarezza. Che lo si dia come paradosso o lo si presenti come dato inconfutabile emerso da un'indagine razionale, si afferma sempre lo stesso elemento storicopolitico: il fascismo, intimamente compromesso con una logica fallocratica, non è ancora concluso. Si ripropone con dinamiche appena mutate nell'apparenza, mentre viene lasciata intatta la sua essenza, fondata sulla prevaricazione della forza e sulla parata degli strumenti con i quali imporre il dominio» (F. ROCCHI, *Paolo Volponi e il modello del romanzo di formazione*, in «Nuova Antologia», n. 2231, luglio-settembre 2004, pp. 292-315: 306-307).

ed è nel corso della «festa rurale» per la trebbiatura fascista (nei tempi della pagliaccesca *battaglia del grano*), che in Damìn le contraddizioni andranno a esplodere, devastanti, traducendosi in un gesto estremo di possessività nei confronti di Vitina, soprannome da lui dato a Lavinia, la sorella fantasmante tuttavia l'identità materna (attraatta com'è anch'essa, già da Damìn angelicata, nel micidiale tritacarne edipico dell'auto/distruttiva pulsionalità del fratello), mentre danza, in movenze bacchiche progressivamente, con un insinuante coetaneo, l'uno dall'altra attratti (ma è l'atto adulterino della madre, Norma, quel che Damìn in quella danza veramente *vede*).¹⁵ Lo strumento, è la roncola stessa della “battaglia” di Cerere, quella sì fieramente brandita dai contadini nell'invitare alle danze la più che disponibile platea femminile, delle «massaie rurali» o più probabilmente «troie in divisa» convenute alla festa. «La roncola forte doveva tagliare tutto; ogni legamento tra quel corpo e le immagini del peccato; ogni nodo interno della carne stretto dalla colpa»; con essa, dunque, Damìn orrendamente decapita la sorella («Il collo della ragazza fu tagliato per più di tre quarti, fino a metà del petto, a filo della scollatura aperta sull'ultimo bottone»), al modo – più volte è stato ricordato dalla critica – dell'efferato colpo di forcione di Talino nei confronti di Gisella, nel Pavese di *Paesi tuoi*;¹⁶ e «la scena parrebbe addirittura collocabile sulle ardenti arene di un rito sacrificale precolombiano» (così Giudici recensendo il libro su “L'Espresso”),¹⁷ quasi seguendo le leggi di una sorta di tralucante, ma pure opaco, impianto emblematico che appare insieme primordiale e corrotto.¹⁸ Atto cui non può che seguire la più drammatica delle espiazioni: il salto ovvero lancio nel Metauro, di Damìn divenuto infine a sé giavellotto, da un ponte

¹⁵ «Il suo corpo sguscìo e si piegò con un'onda ampia della testa e delle spalle, fatta come per denudarsi e coricarsi giù, cedendo al piacere, alla soggezione del maschio. Un gesto perfetto e identico, vide Damìn: uguale a quelli di sua madre quando si abbandonava sotto Marcacci; con la stessa ondata di capelli e collo, la stessa tenerezza dei fianchi che si allentavano» (LG, p. 216, cap. XX).

¹⁶ «Ma a differenza del bestiale e cieco Talino – cieco per sua consustanziale stolidità e per estemporanea esplosione di gelosia –, Damìn, che sembra cieco di furore, uccide invece Lavinia per eccessiva coscienza, per un di più di spietata consapevolezza Poiché egli sente di aver appreso che come la madre non ha saputo sottrarre il proprio corpo al possesso esercitato dal nemico, così non saprà fare la sorella. E così non saprà, non potrà fare nessun altro, in una visione più larga dei destini sottoposti al corso della storia e ai soprusi dei prepotenti» (BELLO MINCIACCHI, *Nel corpo della storia* cit., p. 235).

¹⁷ GIUDICI, *Accadde a Fossombrone* cit.

¹⁸ Commenta A. GAUDIO: «alcune costanti semiche e ritmiche che scandiscono fenomeni e accidenti sussumono la quota sovrumana, trascendente ed essenziale propria del mito. C'è un livello discorsivo, soggiacente e anagogico, permanente che travalica un'isotopia figurativa regolata da un codice retorico e tematico costante: un impianto emblematico originario che sembra ripercorrere i luoghi e gli oggetti del mito di Crono. La materia acronica dell'allegoria volponiana, già emersa ne *Il pianeta irritabile* (1978), è accompagnata da un'organizzazione sintattica e lessicale votata alla ripetizione e da punti di contatto espliciti con gli archetipi sostantivi del mito» (*Animale di desiderio*, ETS, Pisa 2008, 73).

sulla via Flaminia. È lì che si compie la parabola dell'«acontisté» fattosi definitivo «lanciatore di se stesso» verso alcuna affermazione, alcuna prospettiva di mascolina gloria (avendo fallito tutte le prove; anche quella nei confronti di Lena che trasparentemente gli si offre, al cap. XV, nel corso di un duetto atrocemente tragicomico).¹⁹

Se la vicenda è ambientata nel pieno dell'era fascista (prima e dopo il '36 e dell'invasione d'Etiopia, da cui il fallocrate gerarca Marcacci, già decaduto, si ricostruirà una nuova credibilità per il Regime), è soltanto nell'81, dicevamo, giunto alla soglia dei sessant'anni (e nel pieno di un'era di rinnovate inquietudini e presagi di ritorni di *fascismo eterno*), che Volponi dà alle stampe questo, che, con ogni probabilità, è il più radicale e disturbante dei romanzi di de-formazione²⁰ del nostro '900, paradigmatico e impossibile “prequel” o sia emblematico antecedente o presupposto di quanto Volponi aveva narrato nelle prove precedenti, con la messa in scena della schizoidia nei labirinti senza uscite all'altezza della vita adulta, eppure, con mossa come fenogliana (al modo di *Primavera di bellezza* intendo, in rapporto al *Partigiano*), cancellando d'un tratto la possibilità storica d'alcun sequel (l'eroe psicotico viene suicidato all'improvviso: preventivamente); se l'eroe-tipo dei romanzi di Volponi è «un “folle”, un “irregolare” che si infrange contro il muro che lo circonda nel disperato tentativo di abbatterlo» (Santato),²¹

¹⁹ Più orientata in senso prettamente psicoanalitico la lettura che Maria Carla Papini fa di questo “gran finale”: «È difatti proprio dalla messa in atto dell'annientamento totale dell'io, dal raggiungimento della negazione completa, dalle soglie ancora invarcate del silenzio, che lo scrittore procede al recupero di quell'identità individuale di cui si era, inizialmente, postulata la perdita e che, nel *Lanciatore di giavellotto*, riemerge configurandosi nel rapporto edipico che qualifica il geloso amore di Damìn per la madre, costituendone la tragedia e determinandone la morte. È infatti proprio nell'ambito di tale rapporto che il processo di formazione dell'io viene colto nel suo momento iniziale, quello dello spostamento dalla soggettività esclusiva del narcisismo “primario” alla constatazione di una realtà esterna da desiderare e conquistare. La frattura fra identità naturale e sociale sembra così sanarsi nella ricostituzione di un'identità che cerca la propria conferma nel possesso dell'oggetto amato. E la morte stessa di Damìn, il suo gesto estremo, più che segnare la sconfitta, sembra rilevarne l'ansia di possesso, di penetrazione di una realtà finalmente, e appieno, conquistata oltre il limite di ogni umano impedimento o divieto [...] Il cerchio sembra dunque chiudersi e l'io si riconferma intero nei confronti di quella stessa realtà che, nel primo romanzo di Volponi, ne aveva provocato l'alienazione». M. C. PAPINI, *Paolo Volponi, Il potere, la storia, il linguaggio*, Le Lettere, Firenze 1997, pp. 27-28.

²⁰ «Sorta di Bildungsroman al negativo», per la pressoché totalità dei lettori del romanzo (Santato, Zinato, ma più specificamente Rocchi). BELLO MINCIACCHI (*Nel corpo della storia cit.*, p. 234) lucidamente iscrive la storia della «formazione mancata», indistricabilmente storica e sessuale, di Damìn, in quella di una *deviazione* verso un prepotente istinto di morte, ossia (alla luce del freudiano *Al di là del principio di piacere*) come iscritta nell'«aspirazione più universale di tutti gli esseri viventi, quella di ritornare alla quiete dell'inorganico».

²¹ G. SANTATO, *Note sul più recente Volponi: «Il lanciatore di Giavellotto»*, in «Otto/Novemcento», a.VII, nn. 3-4, maggio-agosto 1983, pp. 205-218: 206.

il paradigma qui si arresta prima di giungere a evoluzione, e l'abbattimento è, alla radice, la recisione e il salto nel vuoto, al di qua d'ogni possibile elaborazione, per velleitaria che sia; mentre il suicidio si presenta piuttosto come «un gesto liberatorio orgogliosamente lanciato contro la mostruosa normalità che lo circonda».²² La risalita alla sorgente della dissociazione va qui retrogradandosi effettivamente, puntandosi verso un ormai «rimosso storico», che pure il cinema (con pellicole d'eccezione da parte di Fellini, o Pasolini, o Bertolucci) appena nella precedente decade aveva disseppellito²³ (ma che appena l'anno successivo risalirà, nuovamente, nell'*Aracoeli* morantiana): ossia quella temporalità di un'autocostruzione impossibile o comunque involutiva, d'un quasi ultimo scorcio di ventennio, ancor più asfittico, priapèo, pecoreccio, sessuomane, puttaniere patentinato, e il suo marchio sempre più palpabile di *autobiografia della nazione*; collassabile sugli incipienti Ottanta del riflusso, nell'immediato fagocitarsi (in sclerosi, vuoto storico, astrazione temporale post-storica, stagnazione di conformismo eterno) di quei processi di rivoluzione, repressione, disillusione, che repentinamente e drammaticamente s'erano susseguiti nell'arco della precedente decade, fino all'implodersi delle pur controverse utopie maturate in quel breve tempo e bruciante; e già nella prospettiva dell'eterno ritorno di un fascismo strisciante ma sempre più protervo, il «fascismo eterno» – quello che «è ancora intorno a noi, talvolta in abiti civili» – di cui avrebbe parlato Eco di lì a poco (nei *Cinque scritti morali*, v. *supra*), e che Volponi aveva tempestivamente contemplato nella scioccante ascesa del berlusconismo, nella primavera del '94 dialogando con Francesco Leonetti.²⁴ Qui, nel *Lanciatore*, il rimosso si rimescola dal cuore strappato d'una provincia (marchigiana) profonda, ai confini dell'autobiografico («Paolo» quasi coetaneo, di pochissimo più giovane, del «suo» Damìn), in cui le tradizioni locali si traducono in occasione di grottesca

²² G. SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in «Studi Novecenteschi», a. 25, n. 55 (giugno 1998), pp. 29-66.

²³ Ma fondamentale parrebbe (dalla testimonianza resa a Emanuele Zinato da Caterina, figlia dello scrittore) la visione del Lacombe Lucien di Louis Malle (1974), storia di un giovane contadino del sud-ovest della Francia che, negli anni dell'occupazione nazista, entra a far parte dei collaborazionisti; per quanto, poi, la prospettiva tormentata del personaggio di Damìn, la sua sostanza traumatica, non sia per nulla riconducibile all'amoralità radicale del protagonista della pellicola (cfr. ZINATO, *Prefazione* cit., p. XV).

²⁴ Cfr. P. VOLPONI, F. LEONETTI, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Einaudi, Torino 1995, specialmente il *Dialogo secondo, Nella primavera del 1994*, pp. 151-169. ROCCHI, *Paolo Volponi e il modello del romanzo di formazione* cit., p. 310, riassume i termini di quel dialogo come «la reviviscenza di una retorica della forza, forza soprattutto virile, e dell'arena; la mancanza o l'oscuramento del dissenso; la scomparsa del cetto artigianale e dei suoi valori storici; il disorientamento assoluto dell'individuo nella società che a prima vista ne celebra la vittoria, assieme alla sua autonomia; una certa tangenza tra lo spirito che anima il palinsesto televisivo e il sapiente meccanismo di assopimento degli scontenti perpetrato dagli antichi consoli romani attraverso i *Circenses*; l'esaltazione della dimensione agonistica, specie se sportiva, da intendere come rito di massa».

esibizione di vergogne e di alticci slogans in latinorum di regime: così, topicamente, al cap. XIX, nel feticcio tanto artificioso, della *festa rurale*, in tutto il *laido* carosello della sua tradizione resa falsa per via dell'«ostentazione di virtù ormai del tutto scordate», alle soglie dell'acme devastante dell'esperienza del ragazzo. È lì, nella grottesca pantomima di quella festa di corrotte e finte tradizioni, che il culto posticcio, e di fondo bellicistico, della fecondità e della generazione (cui fa riferimento, malgrado la distanza e la saggezza di Damiano, l'immagine ricettiva del “vaso” – vagina, seno materno, utero di nuova vita, ma insieme, urna o, se pandorico, pànico scrigno sfavillante dei mali), si rivela come l'altra e disponibile faccia del sistematico sopruso nei confronti (anche) del corpo femminile: al quale Damìn si ribellerà col suo abnorme gesto ma paradossalmente cedendovi: ciò senza che Volponi escluda o rimuova la fatale attrazione erotica per un priapismo centralizzato e generalizzato, che nel Ventennio fu – Gadda docet – il vero e proprio motore del consenso (e, Gadda, torna, più a rilievo, nella grottesca saga della famiglia Marcacci, al cap. XII).²⁵

Basterebbe il rimando alla (conclusiva, nel romanzo, avanti l'epilogo) grande e corrotta scena di massa di cui ho appena detto, coreografia primaria (di straordinaria forza visiva e quasi “cinematografica”, coi suoi tagli di piani, l'elastico di campo totale e campo ristretto, sul giro di sabba della sarabanda da musical comico-grottesco) in specie di ammicchiata di bravi contadini con roncola da brandire fra le danze e di mignottesche «massaie rurali», scena degradatamente, posticciamente corale (e in latenza *gore* di per sé, prima ancora della sciabolata di Damìn), anticarnevalizzante (rovesciato il paradigma bachtiniano: non festa come liberazione, ma come ulteriore, grottesco soggiacere ai paradigmi ricevuti), basterebbe questo, insomma, a renderci chiara la doppia natura di questo romanzo di regressione. Il gorgo individuale, certo, e irredimibile (se indotto da una mai risarcibile scena primaria), con lo sprofondare progressivo, da parte del protagonista, nelle spire d'un trauma, sospeso com'è egli tra sviluppo (puberale) e incombere d'un rimosso che lo fa regredire al “vaso” (concreta *figura* della sesso materno, sacralizzato e corrotto) d'un tempo-zero della sua impossibile educazione sentimentale,²⁶ e tra eros e repressione, frenesia e sessuofobia, sublimazione

²⁵ Quanto al rapporto col testo gaddiano, *Eros e Priapo*, vedasi L. BRASCHI, *Annotazioni stilistiche su «Il lanciatore di giavellotto»*, in «Hortus», n. 27, 2004, pp. 231-252: 246-249. Assai evidente, in questo romanzo, il legame tra Eros e Potere; per G. SCARFONE, tuttavia, «nonostante il palese influsso gaddiano [...] lontanissimi rimangono gli intenti dei due scrittori. [...] Mentre per Gadda il fenomeno storico del fascismo è uno strumento di indagine di pulsioni sessuali metastoriche pericolosamente latenti in ogni individuo, per Volponi esso funge da storica allegoria del potere». *L'uscita dall'idillio primigenio. Sul «Lanciatore di giavellotto» di Paolo Volponi*, «Italianistica», 45, 3, settembre-dicembre 2016, pp. 163-175: 171.

²⁶ «Esci dal tuo vaso, Damìn, che è ora. | Fa' come il tuo nonno che i vasi li fabbrica lui; li fa lui come vuole e poi li manda via, li vende» (è l'esortazione fattagli da Occhialini, LG, p. 68, cap. V).

e furente prassi onanistica (che a sua volta procura da un lato «appagamento» e paradossale affermazione o accertamento della propria consistenza soggettiva, e dall'altro «senso totale di colpa», stabilendo peraltro, in questo, un disperato parallelismo con la condizione della madre).²⁷ Ma questo risucchio ruota, antiorario, dentro l'orda febbrile e *invereconda* d'un'eccitazione da postribolo pubblico (in osservanza della severa ragion di stato sessista), nell'ordinario rumore bianco della provincia strapaesata che, oggettificando il corpo femminile, azzerava ogni più nobilitante aspirazione al riconoscimento dei valori da esso traslati (per il ragazzo, il transfert col corpo materno, «Matre maia») e del suo diritto al godimento (affermati, anticonvenzionalmente, dal calzolaio, Occhialini, dall'operaia della fornace, Lena, ma anche da Damiano, il patriarca); imponendo piuttosto i suoi acuminati feticci di penetrazione ad attentare alle «quinte più profonde della ferita»: dall'estrofflesso pugnale del gerarca, col manico di madreperla, luccicante sulla «bocca materna» dopo l'atto cui Damìn, non scorto, assiste, al pur opposto, introfflesso giavellotto di Damìn, alla roncola che sarà il machete dell'ultima disgregazione.

Eppure, se lo sguardo di Damìn, spinto dal bulbo della sua formazione stuprata (dalla ferita stessa del vedere), non apre spazi di autocoscienza, ma nella faccia oscura del Ventennio e dei suoi riti resta incapsulato, incapace di staccare una posizione distanziante, se non per via psicotica; una possibilità diversa è quella che si schiude dallo sguardo pedagogico e maieutico del calzolaio Occhialini, coscienza interna alle spire del racconto (maieuta antifascista della piccola comunità, suo grillo parlante e insieme unica coscienza libertaria e antisessista). Se la *Bildung* di Damìn, incoraggiata da Occhialini, fatalmente fallisce (per il groviglio di tensioni irrisolvibili in lui instauratesi) e si riversa nell'opposto (al punto che, Pinocchio ancorato alla sua contraddizione, Damìn finirà per «schiacciare» ogni residuo di coscienza liberatoria, da *ammiratore* facendosi *delatore* del pedagogo),²⁸ il percorso non si arresterà, con la fine del ragazzo; nell'ultima sequenza, che sin dal titolo di quel capitolo è riferita al 1940, Occhialini, di ritorno a Fossombrone, in viaggio verso la lotta nelle file del Partito comunista clandestino, deciderà di assumere il nome del ragazzo «in quel suo primo viaggio verso la rivoluzione» negli «orizzonti [...] cupi e smarginati» d'un'Europa in fiamme, sapendo quanto egli fosse «caduto vittima della società borghese». È la calcina bianca, scialba e insieme vivida, stesa sul pozzo, allora, la materia su cui si chiude la narrazione, in un postumo quadro

²⁷ «Damìn si misurò di continuo le ginocchia e la cintura e restò per ore intere fermo davanti alla finestra con le mani strette ognuna sul polso dell'altra. Guardava le proprie scarpe e ne riconosceva la fisionomia, le linee distinte e convergenti verso la loro precisa identità; dentro vi erano i suoi piedi: in qualche modo gli erano sottratti e solo la sera dentro il letto poteva sentirli liberi e nudi, e per potere prenderne l'intero possesso iniziava a imbeccare l'uccello» (LG, p. 168, cap. XV).

²⁸ LG, p. 220, cap. XXI.

atto a ricomporne il senso; sintesi cosmica, via vitale di comunicazione, in grado di far comunicare con la dimora dei trapassati, sorgente di vita o scaturigine della conoscenza e della verità;²⁹ non un *sol dell'avvenire*, ma almeno, «Un pozzo all'orizzonte» (ultima didascalia dei sommari), sarà il punto su cui orientare «senza paura e senza più voltarsi» i propri passi, a oltrepassare le leggi d'una castrazione catastrofica, che il fascismo interminabile, coi suoi modelli unidimensionali, non avrebbe smesso di emanare ben oltre il tempo della Liberazione.

In un'intervista resa a Enrico Filippini (in «la Repubblica» del 2 aprile 1981), Volponi chiarì come il *Lanciatore di giavellotto* andasse letto *anche* «come un romanzo sulla gioventù e sui suoi difficilissimi rapporti con la Storia»; e altrove, poi: «Volevo richiamare l'importanza della fase di passaggio dall'adolescenza alla gioventù e dalla gioventù alla cittadinanza, intesa come momento nel quale l'individuo trova e precisa le proprie intenzioni e la propria possibilità di fare progetti».³⁰ Il drammatico *romanzo storico* volponiano andrà dunque inquadrato nel «dramma di una giovinezza mancata, all'interno di una più ampia crescita mancata (o della crescita distorta, fittizia) della società civile» (Santato),³¹ e la forma già cristallizzata del romanzo storico va piuttosto a inarcarsi, allora, su una deriva d'impurità e di vertigini, d'ordine traumatico, percettivo, allegorico, persino autobiografico,³² e non ultimo linguistico nella serie delle sue pur minime, slittanti infrazioni espressivistiche e terragne (più ancora che materiche), a infrangere la presunta linearità, già contestata, nell'intimo e a rilievo, nella frammentarietà delle titolazioni.

Nel recensire, assai acutamente, il romanzo, Raboni parlò di un realismo paradossale simile a quello «di un antico pittore», fitto di «metafore ossessive» le quali appaiono «rappresentate come se fossero corpi che fanno ombra, oggetti tangibili»: e allora, l'ossessione si staglia «come da un'altra riva», tramite «una sorta di furioso distacco linguistico».³³ Si tratta, in effetti, di un *distacco* che pure implica un passo intrinsecamente, impuramente musicale della prosa, rotta come questa è da deliberate improvvisate ruvidezze di tipo materico (e sessuale) anche lessicalmente; ma a decidere del respiro, della stilizzazione del romanzo, a sottendere una struttura musicale insieme a rilievo e sottotraccia, è appunto il

²⁹ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli BUR, Milano 2014, pp. 806-807.

³⁰ P. VOLPONI, *Vi racconto una storia*, citato in *Commenti e apparati*, in ID., *Romanzi e prose*, II, a c. di E. Zinato, Einaudi NUE, Torino 2002, p. 765.

³¹ SANTATO, *Note cit.*, p. 216.

³² Non solo l'ambientazione; sulla via d'una nevrosi sapientemente organizzata, va a cortocircuitarsi, il tutto, sulla biografia stessa di Volponi, a partire dall'attività familiare nella fornace per laterizi.

³³ G. RABONI, *Un giavellotto nel cuore del fascismo*, in «l'Unità», 13 luglio 1981.

procedere e battente e, diremmo, oscillatorio al livello del paratesto. Intertitoli, si direbbe, cinematograficamente, di natura al tempo stesso epigrafica e fluida: incisione e immagine passante; strani e condensatorii cartelli, affabilmente epicizzanti, finendo per includere «numerosi oggetti-emblema o feticci»;³⁴ da essi si dischiudono i singoli capitoli, ma piuttosto che lo svilupparsi, in tali “cartelli”, di senso narrativo compiuto, anticipazione/esplicitazione della sequenza che avverrà (al modo cioè d’un sommario), vi si rubricano o raggrupmano, come fossili, oggetti (mentali, mitopoiizzabili) più che argomenti, concrezioni tematiche e allegoriche.³⁵ «L’orto familiare. I grandi schermi. Il possesso della madre» (il primo capitolo), «Il pugnale d’argento. La scena e la realtà. L’amore delle donne» (il secondo), e via discorrendo, fino a «Il 1940. Il monumento di maiolica. Il nome di Damín. Un pozzo all’orizzonte» (l’ultimo, il ventunesimo); in un solo caso, e molto significativo, la didascalia rimane celibe: «Sotto quello del maschio assassino» (ed è giusto nel culmine, nel cap. XX): l’ellissi (il corpo, sostituito dal dimostrativo) fa in modo che più potente si proietti sulla scena la luce del Tabù, e il cinema del sacrificio si consumi immediato, al solo aggregarsi di quei caratteri alfabetici, sul fondo rossosangue al retro della didascalia. È da questo fuori campo, che tuttavia incornicia, taglia come lama e scandisce il *continuum* narrativo conferendovi una sorta di invisibile ritmica versale, un’icasticità (oggettuale quanto sibillina) da tragedia greca per quanto contraddetta, detronizzata, per irruzione dello scatto incongruo e finanche grottesco (IV: «La scuola. Vermutte e vermuth. Sto cazzo»), è per questa via probabilmente, nella scandita rete di queste sospensioni, che gli *effetti lirici* caratterizzanti molta parte della precedente prosa volponiana, più che *subordinati agli elementi realistici della narrazione*,³⁶ divengono trama occulta e insieme a rilievo di una rinnovata forma di corporeo e intramante realismo lirico (altrove più spiccatamente *visionario*): spinto dal pedale storico-pulsionale più remoto, e profondo (quello, ancora, *tematico-ritmico*, del dolore).³⁷ Ossimorica

³⁴ ZINATO, *Volponi* cit., p. 65.

³⁵ Riassuntivamente, BELLO MINCIACCHI, *Nel corpo della storia* cit., p. 232, ricorda come le voci queste “rubriche” siano «rispondenti sia a coordinate spaziali e cronologiche, sia a un codice comunicativo interno al libro capace di estrapolare atti, gesti e momenti di particolare significato o di cogliere ironicamente aspetti grotteschi di azioni drammatiche» (ma giunge a ricostruirne una «potenziale e smembrata classificazione per tipologie», per luoghi, figure umane, oggetti, situazioni, momenti storici, ma anche sentimenti, o problematiche psichiche): «Ciò dà al romanzo, alla storia, un incedere cadenzato e un sapore da trattato di indagine, che in questo caso è poi quello della argomentata e dimostrata ricostruzione di un trauma».

³⁶ G. LUCENTE, *The Play of Literary Self-Consciousness in Paolo Volponi’s Fiction: Violence and the Power of the Symbol*, in «World Literature Today», 61, 1, Winter, 1987, pp. 19-23: 21.

³⁷ Per SANTATO, «lessema narrativo ed elemento tematico-ritmico» del romanzo, infatti (*Note* cit., pp. 213-214).

«rete di simbologie» sottesa al medesimo «realismo della narrazione»,³⁸ fino a deformarlo a sua volta, in senso allegorico e casomai (anti)mitico, assai più che supinamente mimetico; *realismo* (se non la realtà) da attingere dal fondo stesso d'Erebo del pozzo, o del suo gorgogliante rimosso, in cui (ormai alla soglia d'un accesso a un sempre più ferale "spettacolo integrato") riprendere, e di lì poi in avanti, a criticamente scrutare.

³⁸ Ivi, p. 213.