

Bruno Mellarini

Edipo senza padre

Per una rilettura del *Lanciatore di giavellotto* di Paolo Volponi

Il lanciatore di giavellotto è un romanzo in apparenza tradizionale, elaborato da Volponi nel pieno rispetto dei dettami che presiedono alla costruzione di un testo strutturato e alla definizione dell'intreccio (prolessi, ricerca di richiami e corrispondenze interne, utilizzo della «motivazione compositiva» di ascendenza formalista, etc.). Ma in realtà c'è molto di più: siamo infatti di fronte a un vero e proprio testo tragico, che deve la propria suggestione alla sapiente ricreazione di un immaginario arcaico e mitico-simbolico (il personaggio dell'aconistés, ma anche i riferimenti ai fantasmi dell'Edipo e dell'incesto), oltre che alla documentata, puntuale ricostruzione dell'Italia fascista degli anni Trenta. Al centro della vicenda, un ragazzo (Damiano Possanza, detto familiarmente Damìn), inchiodato a un complesso edipico che gli impedisce di crescere condannandolo a una fatale, insuperabile identificazione con il proprio «dolore». Il tutto secondo una traiettoria inevitabile, fino al suicidio vissuto come paradossale liberazione, conclusione paradigmatica di un percorso in cui emerge la difficoltà di integrarsi nel mondo adulto per entrare nella Storia.

1. Introduzione

Si è più volte osservato, anche e soprattutto a partire dalle dichiarazioni dello stesso autore,¹ come l'*intentio* che muove la scrittura volponiana sia riassumibile in una istanza essenzialmente anti-mimetica: nel senso che la scrittura di Volponi, nel suo definirsi in direzioni molteplici e in apparenza contraddittorie, che vanno dal classicismo della prosa d'arte allo sperimentalismo avanguardista, dalla disarticolazione magmatica del linguaggio in cui si rispecchiano i processi della nevrosi alla sua ricomposizione secondo un ordine rinascimentale, trova il proprio senso e si realizza in un approccio costantemente critico e de-costruttivo nei confronti della realtà, con il risultato non di rappresentarla ma di «romperla», ovvero di mostrarne la natura fittizia di costruzione che, nel rispondere alle esigenze e alle sovraderminazioni dello «*status actualis*»,² finisce per cancellare ogni sostrato autenticamente vitale, ingabbiando l'esistenza in forme chiuse e precostituite, che si pongono come l'esatto contrario di ogni progettualità, di ogni visione alternativa e progressiva della storia individuale e collettiva. Obiettivo dello scrittore sarebbe

¹ Si veda a questo proposito S. ZANGRANDO, *L'uomo che cerca gemendo. Su Corporale di Paolo Volponi*, in M. RIZZANTE et alii, *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, Trento, Università degli Studi di Trento, 2011, pp. 87-125: 87-88.

² P. VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo* [1966], in ID., *Romanzi e prose*, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2002, vol. I, pp. 1023-1038: 1026.

dunque non la semplice rappresentazione della realtà ma la rottura dei suoi schemi, l'andare oltre in una prospettiva di rivolta e di liberazione, di negazione di un ordine dato come immutabile dalle predominanti forze economiche e sociali.

Riconosciuta la validità di tale prospettiva critica, va detto che le affermazioni di Volponi cui essa afferisce andrebbero comunque riportate agli anni in cui sono state formulate (1965-1966); nello specifico, non si può non notare che l'istanza anti-mimetica, se è funzionale per spiegare opere come *La macchina mondiale* o *Corporale*, nelle quali Volponi scatena al massimo grado il proprio potenziale utopico-visionario, risulta quanto meno problematica, se non inadeguata, quando si tratti di illuminare testi in qualche misura più eccentrici e senza dubbio appartenenti a tutt'altro versante della produzione volponiana, quali sono *Il sipario ducale* (1975) e *Il lanciatore di giavellotto* (1981), per i quali appare necessaria l'adozione di altre categorie critiche e interpretative.

Il sipario ducale rappresenta in particolare, per ammissione dello stesso Volponi, un momento restaurativo dopo l'esperienza sperimentale e fortemente innovativa di *Corporale*, quasi una prova di «ritorno all'ordine»,³ un testo di sfida scritto anche in risposta all'insuccesso cui era andato incontro il libro precedente, e che si può definire, con le parole dello stesso scrittore urbinato, «un romanzo strutturato».⁴ Allo stesso modo, si può attribuire la qualifica di romanzo tradizionale anche al *Lanciatore di giavellotto*, sia per la sua interna strutturazione e articolazione, pensata come un susseguirsi di capitoli accompagnati da vere e proprie didascalie che ne danno una breve ma efficace sintesi, quasi a sottolineare il rilievo, la centralità dell'intreccio e del contenuto narrativo, sia in ragione del fatto che l'ambiente (l'Italia fascista degli anni Trenta) vi appare restituito «con assoluto realismo storiografico»⁵ e, quindi, con uno sforzo che orienta la scrittura in una direzione propriamente mimetica e rappresentativa. Vi è insomma, nei due romanzi – al di là di ogni mimèsi estremistica o, come ha scritto Massimo Raffaelli, «spericolata»⁶ – una precisa volontà di ricostruzione del reale, sia pure secondo prospettive del tutto diverse: se da una parte si ha una presa di distanza rispetto al narrato, come risulta dall'«intervento diretto e ironico del narratore di tipo manzoniano»,⁷ dall'altra, al contrario, la scelta di raccontare in terza persona non esclude ma anzi favorisce, anche attraverso il ricorso alla focalizzazione interna, un atteggiamento di *pietas*, una partecipazione diretta alla vicenda del protagonista, attraverso cui l'autore indaga, in un processo di approfondimento storico-antropologico, le origini, le cause latenti di una crisi e di un fallimento il cui rilievo è insieme individuale e storico-sociale:

³ «Dopo l'epica della disintegrazione, che intasa *Corporale*, l'abbandono della prima persona, [...], e l'adozione di un tema più 'impegnato', furono segnalati ne *Il sipario* come un 'ritorno all'ordine': E. ZINATO, *Paolo Volponi*, «Studi novecenteschi», XIX, 43-44, giugno-dicembre 1992, pp. 7-50: 23.

⁴ P. VOLPONI, «*Il fuoco di una certa ricerca*», intervista a cura di S. Di Giacinto, in A. MASTROPASQUA *et alii*, *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, a cura del Gruppo Laboratorio, Milano, Franco Angeli, 1995, p. 74.

⁵ E. ZINATO, *Paolo Volponi*, cit., p. 29.

⁶ M. RAFFAELI, *Novecento italiano. Saggi e note di letteratura (1979-2000)*, Roma, Luca Sossella editore, 2001, pp. 98-103: 101.

⁷ E. ZINATO, *Paolo Volponi*, cit., p. 24.

Piuttosto che rappresentare il luogo della naturale separatezza rispetto alla storia, l'immagine corporea in Volponi si pone come sottosuolo delle relazioni sociali, punto di transito dei gesti appresi, dei ruoli contraddittori, del ritorcersi dell'io nell'assimilazione del personaggio sociale. [...] Il progetto letterario di Volponi, oltre che porsi come *experimentum hominis* vuole essere anche *experimentum mundi*, conseguentemente le esperienze corporee rappresentate si pongono sul difficile terreno aperto fra antropologia e storia, dove il corpo e le sue pulsioni hanno sempre qualcosa a che fare con la riproduzione materiale dell'esistenza e col lavoro.⁸

Attraverso questi romanzi si delinea dunque l'immagine di un Volponi meno utopico-visionario e più attento alla strutturazione dell'intreccio, alla ricostruzione del reale secondo precise coordinate storiche e sociali, in una prospettiva che recupera la mimèsi non quale artificio di una narrazione di tipo ottocentesco – quell'artificio che richiede all'opera d'arte, anzitutto, di assolvere alla funzione del «rispecchiamento»⁹ – ma quale imprescindibile strumento conoscitivo, funzionale all'inquadramento e alla presa di possesso della realtà. Di qui l'esigenza di rileggere il *Lanciatore di giavellotto*, il romanzo che meglio rappresenta, unitamente al *Sipario ducale*, il recupero da parte dell'autore di una scrittura mimetica, sia pure in un'ottica – che rimane essenziale per uno scrittore come Volponi – di distanziamento e revisione critica, che non trascura il confronto, anche polemico, con la realtà del presente:

È la storia di un ragazzo che non cresce e non era fatta solo per dire che questo ragazzo non era cresciuto, e rimaneva bloccato da un certo tipo di educazione, di rapporti familiari, di ambiente sociale, di pregiudizi, ecc. Ma anche che quelli che sono cresciuti come questo ragazzo, che sono diventati uomini importanti della nostra politica, formati in quell'ambiente, erano anche questi del tutto immaturi, impreparati e infatti hanno prodotto i disastri che hanno prodotto.¹⁰

2. Tra impressionismo e scrittura simbolica

Per quanto riguarda *Il lanciatore di giavellotto*, tre sono gli aspetti che finora sono stati evidenziati dalla critica: una scrittura nella quale emerge una figuratività impressionistica (di contro alla linea espressionistica, rappresentata con evidenza da *Corporale*),¹¹ l'utilizzo prevalente di modalità rappresentative simboliche (in particolare nel finale del romanzo, come ha osservato Gregory Lucente),¹² l'impossibilità del tragico a conferma della sostanziale debolezza dell'opera, che non conseguirebbe, di conseguenza, il proprio obiettivo.¹³

⁸ Ivi, p. 30.

⁹ Cfr. G. PAGLIANO UNGARI *et alii*, *Sociologia della letteratura*, a cura di G. Pagliano Ungari, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 55-58: 55.

¹⁰ P. VOLPONI, «*Il fuoco di una certa ricerca*», cit., p. 77.

¹¹ M. MANGANELLI, *Le dinamiche della contraddizione*, in *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, cit., pp. 24-49: 40.

¹² G. L. LUCENTE, *Dal simbolo all'allegoria*, ivi, pp. 50-56: 52: «la forza straordinaria della conclusione violenta del racconto deve molto al fatto che Volponi ha saputo trovare il modo per tenere tali elementi di autoriflessione in sospensione, appena al di sotto della superficie del testo realistico, con il risultato che essi costruiscono lentamente e infine aggiungono un sovrappeso a una storia che, nel proprio epilogo – ma soltanto allora – viene ad essere al contempo realistica e deliberatamente simbolica».

¹³ M. MANGANELLI, *Le dinamiche della contraddizione*, cit., p. 39: «laddove lo scrittore ha tentato la via del tragico, o magari del romanzo ben congegnato, cioè con *Il lanciatore di giavellotto* e *Il sipario ducale*, ha realizzato i suoi testi più deboli».

Affrontiamo, anzitutto, la questione delle forme di rappresentazione simbolica, che sono legate, ovviamente, alla strutturazione degli spazi e al definirsi del rapporto con la natura, a quella *descriptio loci* che, come è stato osservato,¹⁴ occupa un posto di primo piano nella poetica dello scrittore urbinato. L'analisi puntuale degli ambienti in cui si svolge la vicenda appare peraltro tanto più necessaria quanto più Volponi è definibile come autore essenzialmente, profondamente visivo, i cui modelli, «più figurativi che letterari», sono riconoscibili nella «grande pittura classica italiana dal Quattro al Seicento».¹⁵

A questo proposito è da notare, soprattutto nelle prime pagine del romanzo, come la narrazione insista sulla corrispondenza tra i diversi piani della realtà, evidenziando una sorta di armonico dialogo tra interno ed esterno, tra macro e microcosmo: «La compenetrazione panica con la realtà circostante è un motivo conduttore della narrativa e, prima ancora, della poesia di Volponi: il mondo esterno è percepito come una dilatazione del corpo, un macro-soma che circonda il microcosmo corporale».¹⁶

La modalità rappresentativa è quella dell'idillio, solo che si tratta di un idillio apparente, un idillio che nega se stesso rovesciandosi puntualmente nel proprio contrario e che rivela, *pour cause*, la propria costitutiva, irrimediabile insufficienza allorché venga messo in relazione con la prospettiva, inevitabilmente soggettiva, che è propria dei personaggi del romanzo e, in particolare, del giovane protagonista Damìn Possanza: accade così che la linea impressionistica, ovvero la linea che permette di cogliere l'intensità percettiva dei singoli personaggi, sortisca una serie di effetti in forza dei quali è proprio la poetica idillica che viene ad essere compromessa, se non annullata del tutto.

Vediamone alcuni esempi. Per cominciare, la «nuvola» e il «fico» sono gli elementi basilari che definiscono lo spazio circostante la casa, e che funzionano sia come indicazione dell'asse verticale alto-basso, cielo-terra, sia in riferimento alla congiunzione/opposizione – che sarà poi centrale nello sviluppo del romanzo – tra l'elemento femminile e quello maschile. Il fico, in particolare, si pone fin dall'inizio come il doppio del protagonista Damìn, giacché è stato piantato dal nonno paterno al momento della sua nascita come auspicio per una crescita felice, che dovrà avvenire nel solco della tradizione familiare e, soprattutto, nella fedeltà all'esempio del nonno, maestro artigiano e vasaio:

Aveva ben scelto Possanza il getto di un fico sultano e bene anche il sito e la terra dove piantarlo e le correnti cui affidarlo, allo scopo di ricordare e di accompagnare rigogliosamente la nascita e la crescita del primo nipote, quello che per tradizione doveva rinnovare il suo nome.¹⁷

Nuvola e fico sono anche gli elementi figurativi che il nonno Damiano traspone nelle sue creazioni artigianali, a sottolineare, ancora una volta, la compenetrazione di cui

¹⁴ Cfr. G. SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in G. RABONI *et alii*, *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, a cura di M. Raffaelli, Ancona, Transeuropa, 1997, pp. 77-119: 92.

¹⁵ A. BERARDINELLI, *Volponi, uno scrittore "diverso"*, *ivi*, pp. 11-18: 12-13.

¹⁶ G. SANTATO, *Note sul più recente Volponi: «Il lanciatore di giavellotto»*, «Otto/Novecento», VII, 3/4, maggio-agosto 1983, pp. 205- 218: 210.

¹⁷ P. VOLPONI, *Il lanciatore di giavellotto*, prefazione di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2015, p. 3. Tutte le citazioni sono tratte dalla nuova edizione del romanzo.

si è detto, l'instaurarsi di un rapporto armonico tra interno ed esterno, tra la casa e la natura, tra la realtà materiale della fornace e degli oggetti che vi si producono e quella naturale dello spazio circostante:

Si concentrò sull'immagine di piatti più piccoli, con una nuvola al centro, uno per uno come un brano di quel cielo autunnale che l'accompagnava, sbiadito ma terso; i vasi e i tegamini con le foglie di fico sull'orlo, da sentirne il profumo a guardarli.¹⁸

Definita così la topografia di questo microcosmo familiare, anche attraverso la creazione dell'asse verticale di cui si è detto e delle immagini ad esso correlate, si scopre ben presto che l'armonia suggerita è puramente fittizia: come si è detto, non esiste immagine che non si annulli nel proprio contrario, che non riveli la propria inconsistenza nel momento in cui si posa su di essa lo sguardo del protagonista; sguardo puro e innocente all'inizio, nelle primissime battute del romanzo, e tale, in virtù di questa sua innocenza, da costruire altri richiami e rapporti, vere e proprie triangolazioni affettive al cui centro vi sono le figure della madre e del nonno,¹⁹ ma che diviene ben presto uno sguardo consapevole, carico del dolore conseguente alla scoperta dell'adulterio commesso dalla madre col gerarca fascista Traiano Marcacci. Vi sono, a questo proposito, due brani esemplari, due descrizioni di paesaggio che rimandano, nella *correspondance* con lo sguardo di Damìn, a due visioni diametralmente opposte. Cominciamo con la prima, la visione dei campi e della vallata a conclusione di una passeggiata in compagnia del nonno e della madre. Nella grazia del momento irripetibile, la felicità appare a portata di mano, non è un semplice sentimento né uno stato d'animo ma qualcosa che si respira nel ritmo del paesaggio, nei suoi cromatismi, nel suo lento digradare:

[...] una grande vallata azzurra che seguiva e componeva via via gli sbalzi della caduta giù fino alle colline segnate dai campi e dalle case dei poderi più alti. Un grande imbuto naturale e vivo che arrivava a completare per entrambi, nel modo più giusto, la visione meravigliosa di prima [quella della madre intravista nella sua nudità].²⁰

In tal caso la visione della natura appare attraente e idilliaca a misura della sua capacità di accogliere la presenza materna e di farsi attraversare dalla sua radianza, da quella potenza luminosa che sempre si accompagna al suo comparire. Così sarà, ad esempio, al momento dell'ingresso in casa del gerarca Marcacci per annunciare l'avvenuta iscrizione al fascio di Dorino Possanza, il padre di Damìn; una breve visita, nel corso della quale Damìn coglie immediatamente, mentre acquista consapevolezza della propria implacabile, ossessiva gelosia, la «luce» della madre «che non era per lui».²¹

¹⁸ Ivi, p. 5.

¹⁹ «La felicità ricorrente che lo sosteneva in tutto e per tutto era l'immagine di se stesso attaccato al petto della madre, con una mano ficcata tra le due mammelle e con l'altra protesa a cercare di toccare la faccia del nonno: la sua bocca e i suoi baffi»: ivi, p. 10.

²⁰ Ivi, p. 17.

²¹ Ivi, p. 79.

Ancora una volta, come già avveniva in *Memoriale* (1962), il paesaggio viene ad essere simbolicamente e affettivamente connotato in quanto luogo in cui si rispecchiano gli stati emotivi dei personaggi – stati che rimandano ad una volontà di abbandono, di riunione con una natura vissuta nella sua dimensione di accoglienza e di materna protezione (anche se si tratta, nel caso di *Memoriale*, di una natura che non corrisponde ad alcuna situazione reale, in quanto proiezione riconducibile alla soggettività malata del personaggio,²² e che finirà per annullare il proprio potenziale consolatorio generando l'immagine di una presenza nemica, oppositiva e leopardianamente matrigna).²³

Ora, tornando alle pagine del *Lanciatore* si può notare come l'illusione idillica sia subito cancellata dalla descrizione successiva, in cui un Damìn ormai consapevole del tradimento della madre, e già tutto chiuso nella stretta del proprio «dolore», ovvero prigioniero di quella scena primaria (gli incontri sessuali tra la madre e il gerarca Marcacci) che – come vedremo – ne determinerà la regressione e, in definitiva, l'impossibilità di crescere e maturare, proietta nello spazio esterno il nodo irrisolvibile della propria sofferenza, quella sofferenza che lo invade e che sembra espandersi fino a improntare di sé il paesaggio che, in precedenza, era stato colto nella sua incantata positività quale perfetta cornice entro cui ammirare la bellezza materna:

L'odore continuava a crescere insieme con il caldo e finì per confondersi con tutta la vastità che intorno e dentro di lui aveva il *dolore* del peccato materno. Affacciandosi al muro e guardando verso il paesaggio del fiume, Damìn capì di provare nell'intimo, come l'azzurro che premeva più lordo sull'ultimo confine della vallata, un *dolore* diverso e continuo, ancora più grande: quello della bellezza materna.²⁴

Ancora una volta, la corrispondenza tra interno ed esterno si impone con assoluta evidenza, mentre gli elementi testuali assumono precise connotazioni negative (l'«azzurro» della vallata che ora appare «più lordo», ad esempio, è un segnale chiaro di questo rovesciamento segnico nella direzione di una realtà divenuta disforica e respingente; così come è evidente, in apertura, che «l'odore» anticipa in anagramma il lessema «dolore», che poi verrà ripetuto ossessivamente nel corso della narrazione). Entro questo quadro, i cocci e i vasi, prima elementi emblematici non solo della sicurezza economica ma anche dell'armonia familiare e dell'ordine garantito, finiscono per essere partecipi, nella percezione del protagonista, della colpa della madre, di cui danno precisa, indubitabile testimonianza, rivelando così il rovescio delle cose, la negatività che incrina l'idillio annidandosi nell'«evidenza amorosa di ogni immagine»:

²² Cfr. E. BALDISE, *Invito alla lettura di Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p. 37: «La campagna che il Saluggia dice d'amare ovviamente *non esiste* se non dentro di lui, è tanto remota nel tempo da essere divenuta un mito, fatto di nostalgia e di dolente 'sentimentalità'. Il lirismo del personaggio viene di conseguenza a configurarsi come «una triste attività archeologica».

²³ A questo proposito si veda M. T. MARINI, *Letteratura industriale, simbolo e allegoria: Volponi da 'Memoriale' alle 'Mosche'*, in L. BALLERINI *et alii*, *Letteratura e Industria. Il XX Secolo*, Atti del XV Congresso AISLLI, Torino, 15-19 maggio 1994, a cura di G. Bárberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1997, vol. II, pp. 987-998: 993-994.

²⁴ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 21. Da questa nota in poi i corsivi sono nostri.

Dietro l'evidenza amorosa di ogni immagine, aspettava di veder subito comparire la faccia, la figura intera, il pugnale di Marcacci. Dalla bocca dei vasi uscivano le eh viscide, le ah o le oh colme di sangue dei sospiri della madre.²⁵

Tutto così viene simbolizzato, dal dolore del protagonista alla colpa della madre. Ma molti sono i passaggi del romanzo in cui emerge una modalità di narrazione simbolica, dove le impressioni del soggetto appaiono sintonizzate sulle forme della realtà esterna; si veda, ad esempio, la splendida descrizione del paesaggio immerso nella neve, che richiama nella mente di Damìn i ricami presenti sulla vestaglia della madre, producendo, nello stesso tempo, «una speranza di espiazione e di rinnovamento»:

La neve si ammassava negli angoli scoprendo le rive e i campetti; resisteva sui tronchi degli alberi e sugli spigoli delle mura. Nell'orto mulinò a lungo coprendone lo spazio con un vortice schiumoso: poi quando il vento cadde apparve ricciutina e leggera sulle piante e sulle erbe delle aiuole. [...] Damìn che amava sempre molto la neve, la paragonò ai ricami della vestaglia materna, [...].²⁶

Come si è visto, il dolore di Damìn si riverbera non solo sul paesaggio ma anche sulle cose, sugli oggetti che sembrano assorbire, quasi riecheggiandola, la colpa della madre; nello stesso tempo il ragazzo finisce per identificarsi con i sentimenti, quali il dolore e la vergogna, che diventeranno le parole tematiche del romanzo, i *refrains* di questa storia di non crescita e, per così dire, di formazione al contrario.²⁷ E in effetti tutto, d'ora in avanti, verrà nevroticamente ricondotto alla scena primaria, all'immagine del tradimento della madre consumato nel «rudere» antistante la casa di famiglia; immagine che verrà a sovrapporsi a qualsiasi altra, producendo l'ossessione e la coazione a ripetere in cui Damìn finirà per essere invischiato senza via d'uscita. Confitto alla propria «verità implacabile e onnipresente»,²⁸ la verità di essere ciò che è e di non potersi sottrarre a questa condizione, Damìn, pur affidandosi alla pedagogia di Occhialini, il calzolaio anarchico che lo introduce alla conoscenza del sesso e delle relazioni tra uomo e donna, si sentirà inadeguato all'incontro con l'altro, finirà per negarsi ad ogni possibile relazione, in quanto ostaggio del ricordo della scena primaria, quella scena che, oltre a causare dolore per la profanazione subita dalla madre, gli ha procurato un vero e proprio blocco, una insuperabile inibizione nei confronti del sesso. L'idea di corteggiare le «ragazzette», «di abbracciarle strette nei punti più segreti dei vicoli e perfino delle strade»,²⁹ viene così respinta di fronte all'accamparsi ossessivo (cinematografico, si direbbe)³⁰ della «sua grande scena», simbolicamente esaltata da una luce che rimanda all'emergere alla coscienza di una verità lancinante, al suo imporsi come qualcosa di definitivo e di irrefutabile:

²⁵ Ivi, p. 26.

²⁶ Ivi, p. 81.

²⁷ «La vicenda scandisce le tappe di una iniziazione alla vita tragicamente mancata, di un processo di disfacimento nevrotico»: G. SANTATO, *Note sul più recente Volponi*, cit., p. 210.

²⁸ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 34.

²⁹ Ivi, p. 33.

³⁰ Sulla «qualità visiva», pittorica e cinematografica della scrittura volponiana si veda ora E. ZINATO, *Prefazione a P. VOLPONI, Il lanciatore*, cit., pp. V- XVII: XIII.

Il buio del vicolo più cieco sarebbe delegato all'insorgere delle luci a fiotti dalle fessure del rudere, fisse e taglienti che *lo tiravano sulla sua grande scena*; così ogni splendore non sarebbe stato diverso da quello che batteva sulla specchiera della madre in qualsiasi ora del giorno e della notte.³¹

È da notare, peraltro, come la serie delle immagini sia resa unitaria e conseguente dal principio della «motivazione compositiva» secondo cui, come è noto, ogni elemento che compare nel testo, lungi dall'essere casuale, è dotato di una propria funzionalità in ordine alla successione degli eventi narrati;³² un esempio è dato dall'immagine della luna – che sarà decisiva, come vedremo, nel finale del romanzo – ma che compare già nel III capitolo ad illuminare la colpa della madre nei suoi incontri col gerarca-amante:

Damìn vedeva solo le spalle ignude e rotonde della madre sotto le chiome sciolte tra le mani del potente nemico. [...] D'improvviso la donna alzò la faccia e *la mostrò alla luna*, bagnata dalla fronte al mento.³³

Un altro esempio notevole di utilizzo della «motivazione compositiva», ma in realtà leggibile come vera e propria prolessi, si ritrova nel discorso con cui il preside della scuola accoglie Damìn dopo la sua vittoria in una gara di lancio del giavellotto in occasione dei campionati regionali. Si può infatti notare, accanto ai riferimenti ad Omero e al Petrarca (il «latin sangue gentile»), come vi sia una precisa, per quanto ancora enigmatica, anticipazione di quella che sarà la conclusione della vicenda:

Primato regionale, forse nazionale. [...] L'emulazione di Omero, l'empito classico versati nel latin sangue gentile. O *acontistés*... così in greco è detto il lanciatore di giavellotto. O *acontistés*, che vuol dire anche lanciatore di dardi, lanciatore di sguardi, lanciatore di desideri,... lanciatore di se stesso. Ecco il nostro grande *acontistés*.³⁴

Impossibilitato a stabilire relazioni positive col mondo circostante, escluso ed emarginato sia dai coetanei – che sente estranei in ragione della loro brutale, esibizionistica confidenza con le cose del sesso – sia dall'ambiente della scuola, dove patisce l'incomprensione, se non l'aperta ostilità, di una professoressa che lo accusa di copiare i temi svolti in classe,³⁵ Damìn non può che identificarsi con la sostanza viva e onnipresente del proprio dolore; quel dolore che, come abbiamo visto, viene di continuo proiettato all'esterno, fino a riempire spazi, luoghi, ambienti. Così accade nell'aula scolastica: guardando dal suo banco il ragazzo vede da un lato il «grande finestrone» di San Rocco, dall'altro la «lavagna vuota, desertica», figure che ribadiscono, mentre rimandano all'incombere di una presenza istituzionale (la chiesa, la scuola), la condizione di oppressione e di disagio in cui egli è imprigionato, ma

³¹ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., pp. 33-34.

³² A questo proposito si veda B. V. TOMAŠEVSKIJ, *Teoria della letteratura*, introduzione di M. Di Salvo, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 193: «Nessun accessorio deve rimanere inutilizzato nella fabula, nessun episodio deve restare senza conseguenze per la situazione della fabula. Era appunto alla motivazione compositiva che si riferiva Čechov, quando affermava che, se all'inizio del racconto si accenna a un chiodo piantato in una parete, alla fine del racconto l'eroe dovrà impiccarsi proprio a questo chiodo».

³³ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 39.

³⁴ Ivi, p. 117.

³⁵ Si tratta di una notazione autobiografica che ha precisi riscontri nell'esperienza personale dello scrittore: cfr., a questo proposito, S. RITROVATO, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Pesaro, Metauro, 2013, pp. 9-10.

anche immagini che vengono subito simbolizzate, secondo quel procedimento di *correspondance* di cui si è detto, a rappresentare, ancora una volta, il predominio incontrastato del «dolore», il suo espansivo, inarrestabile dilagare sul mondo:

Gli spazi rettangolari di entrambi avevano una misura che poteva essere moltiplicata *a contenere tutto il dolore* e insieme la vertigine della propria fissità. Fissità e poi caduta.³⁶

Così, mentre la realtà si adatta a ricevere e a «contenere» il dolore, fino al punto di farsene colmare quasi fosse un recipiente, il dolore stesso diventa una presenza tangibile e concreta, in linea con quel processo di «concretizzazione di categorie astratte»³⁷ rilevato da Manganelli con particolare riferimento a *Corporale*, ma non estraneo, a ben vedere, alle pagine del *Lanciatore*:

Il dolore tendeva a tramutarsi un'altra volta in rancore contro la madre troia e puttana: era così crudele e così grande che addirittura gli sfuggiva intorno *come un'acqua e un fiato*, diventando incontenibile, infrequentabile per intero e certo inconsumabile.³⁸

Ma lo stesso accade nell'episodio dell'incontro con Lena, la donna che si offre a Damìn e che egli respinge in quanto sopraffatto da «disgusto e paura»: «La paura non cresceva come sempre, uguale a se stessa, ma *si dilatava seppellendolo*, togliendogli il fiato».³⁹

Questa realtà identificata col dolore e con esso compenetrata, diventa infine anche «malattia», restituita nelle figure di un paesaggio che mostra i segni del disfacimento e che si pone simbolicamente, ma anche sul piano lessicale, in corrispondenza con la verità dolorosa del personaggio. Si veda il brano che segue, ove le scelte linguistiche (omissione dell'articolo in «colpito da malattia», inversione dell'ordine usuale *soggetto – predicato* nella frase «si lamentava più rumorosa l'acqua») sembrano rispondere a un'esigenza di liricizzazione del dettato:

Un tratto del fiume appena fuori della città nel senso della corrente, gli sembrava *colpito da malattia: si lamentava più rumorosa l'acqua* in tanti rigogli neri e batteva schiumosa contro un muro alto, di pietra, che stava per conto suo, rotondo, senza strada sopra, né case.⁴⁰

Nessuna traccia, anche in questo caso, di quella concezione della natura «come luogo di idillio e di contemplazione poetica, con cui mantenere un rapporto 'pre-razionale' di identificazione e di rifugio»;⁴¹ appare anzi chiaro che la natura, lungi dall'assolvere a quella funzione consolatoria che aveva, ad esempio, per Albino Saluggia, viene a porsi, in termini ancora una volta simbolici ma assolutamente non idillici, quale dimensione che restituisce al soggetto, facendogli in qualche modo da specchio, le condizioni della sua dolente, straziata esistenza.

³⁶ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 45.

³⁷ M. MANGANELLI, *Le dinamiche della contraddizione*, cit., p. 31.

³⁸ VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 111.

³⁹ Ivi, p. 174.

⁴⁰ Ivi, p. 53.

⁴¹ S. ZANGRANDO, *L'uomo che cerca gemendo*, cit., p. 89.

Il sentore di malattia, lo scorrere di un'acqua che sembra lamentarsi definiscono la cornice entro la quale avverrà l'ennesima rivelazione che porrà Damìn di fronte alla propria verità: una pittura oscena nella quale a colpirlo è soprattutto il colore rosso-sangue del sesso femminile, un colore che richiama nella sua mente l'idea dello stupro, della violenza, di una intollerabile profanazione:

Quale sangue? Lo stesso dell'assassino, o quello della donna amante, prima violentata e posseduta e poi uccisa? Arrivò anche a pensare, accostato alle figure con le mani puntate sull'intonaco di qua e di là, al mestruo di una ragazza innocente, prigioniera, o di una suora. Annusò l'organo rotondo e il suo centro; ma fu respinto dallo schifo, insorto con un conato di repulsione.⁴²

Preso da disgusto, Damìn non potrà fare altro che allontanarsi, respingendo questa ulteriore rivelazione della colpa, o, per meglio dire, la scoperta del sesso come trauma, lacerazione, violenza agita e subita. A richiamarlo sarà «il resto sconfinato del mondo», l'orizzonte che si apre dalla parte della fornace, l'apertura spaziale che suscita la nostalgia del ragazzo, il quale ridiscende dal muretto dove è avvenuta la sua scoperta ritrovando presso il fiume i «gorghi di quel tratto ostile, adesso ancora più nero»:⁴³ ancora una volta, un paesaggio simbolico, fedele specchio di una condizione e di uno scenario interiore.

D'ora in avanti, la narrazione non farà che ribadire lo stato di autoesclusione del ragazzo, il suo ripiegamento interiore, nella sterile contemplazione del proprio dolore. È in questo contesto che si svolge l'azione pedagogica del calzolaio Occhialini, il quale invita Damìn a uscire da se stesso,⁴⁴ a liberarsi dallo spazio circoscritto del suo «vaso»⁴⁵ per crescere ed entrare nella storia da protagonista:

Non prendere mai niente per fatto e giudicato; in specie secondo l'opinione corrente e quella degli ignoranti e dei devoti. Studia, leggi. [...]

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.⁴⁶

Una metafora, questa del «vaso», che ritornerà più volte nel corso del romanzo esercitando nella compagine testuale una precisa «funzione conoscitiva»,⁴⁷ a sottolineare, di volta in volta, sia la chiusura del personaggio sia la sua condizione esistenzialmente sospesa, il suo essere «in bilico» tra adolescenza e maturità,

⁴² P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 55.

⁴³ Ivi, p. 56.

⁴⁴ Il verbo 'uscire', metaforicamente utilizzato in riferimento al proprio processo di crescita e maturazione, sarà ripreso da Volponi in una intervista del 1988: «Scrivo per *uscire* da me stesso, per intervenire e organizzare un piccolo, modesto strumento di rapporto con il mondo, di nuove analisi, di nuove immagini, di altre espressioni per le mie pene che invece erano vecchie, erano molto profonde dentro di me, perché erano le pene tradizionali delle adolescenze addolorate e immature»: P. VOLPONI, *A lezione da Paolo Volponi*, «Poesia», I, 2, 1988, pp. 7-9: 8.

⁴⁵ «Il vaso è ciò che si può dire un tipico modello figurativo, o analogico, che gioca un ruolo considerevole nell'estetica di Volponi»: R. CECCARINI, *Dal sintagma al paradigma e dal senso ai sensi. Osservazioni su La strada per Roma*, in E. ZINATO et alii, *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*, Giornate di studio dedicate a Paolo Volponi (Urbino – Urbania – Cagli, 2-4 novembre 2004), a cura di S. Ritrovato e D. Marchi, Pesaro, Metauro, 2007, pp. 204-205.

⁴⁶ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., pp. 67-68.

⁴⁷ Per quanto riguarda la «funzione conoscitiva» connessa alla metafora cfr. C. S. NOBILI, *Il lavoro della scrittura: analisi e retorica del testo*, Milano, Sansoni, 1999, pp. 148-154: 152.

integrazione e rifiuto, colpa e innocenza, nell'impossibilità di scegliere e decidere in quanto ostaggio di una serie di ambivalenze, di sentimenti che oscillano tra affetto e insuperabile repulsione:

Lui avrebbe dovuto muoversi da solo e soltanto secondo le proprie scelte; lui sarebbe sempre stato *in bilico sulla bocca nera del proprio vaso*, a tirar su tempo e fiato, duri insieme, entrambi fatti d'argilla, [...].⁴⁸

[...] eppure *sempre sull'orlo del proprio orcio*, freddo o rovente secondo le leggi del resto del mondo, tutte influenti sul suo sangue intero... troppo intero, troppo, troppo in tutto. (p. 159).

Interessante anche l'esempio che segue, in cui appaiono congiunti i due procedimenti già individuati: la concretizzazione dell'astratto (il «dolore» che diventa «una grande lama tagliente») e la costruzione del campo metaforico incentrato sull'immagine del «vaso»: «Damìn vedeva tutto con i toni esagerati ai quali era costretto dal dolore immenso e vibrante, una grande lama tagliente che entrava a forza *dentro il suo vaso*».⁴⁹

L'invito di Occhialini rimarrà però inascoltato: il ragazzo, anzi, finirà per dubitare della onestà delle sue intenzioni e si allontanerà dal suo pedagogo fino al punto di tradirlo e farne una vittima delle violenze fasciste («I muri delle vie [...] gli rivelavano anche, [...], quale viscida e avvolgente potesse essere la rete del calzolaio, gettata per catturarlo»)⁵⁰ Come già per Albino Saluggia, il protagonista di *Memoriale*, l'esito non potrà che essere quello della paranoia, del progressivo, inevitabile distacco dalla realtà.

3. Verso l'epilogo: Edipo senza padre

Posto di fronte a una verità irrefutabile, brutalmente ribadita anche dai compagni di giochi («Tu sei un figlio di puttana. Tua madre è una vera puttana. Lo sanno tutti, e lo dicono tutti»)⁵¹ Damìn altro non potrà fare che chiudersi «dentro la cecità degli occhi», in un *non vedere* che si pone, contemporaneamente, come la negazione della scena primaria e come l'unica risposta possibile al suo traboccante, straziato *sentire*: in questo senso la cecità, più che rimandare all'archetipo mitico dell'autoaccecamento di Edipo, si configura come difesa opposta alle offese di un dolore senza rimedio, diviene figura della regressione entro una realtà accogliente e consolatoria, sia pure al prezzo della rescissione di ogni rapporto produttivo e fecondo con la realtà umana e sociale circostante.

Siamo così al momento culminante della tragedia di Damìn, all'acme della sua sconfitta esistenziale: nella impossibilità di reagire, nel dolore che come un crampo improvviso gli impedisce di alzare i pugni «in fondo alle braccia tese» per rispondere al compagno che lo ha offeso rinfacciandogli la colpa della madre, si possono leggere

⁴⁸ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 158.

⁴⁹ Ivi, p. 208.

⁵⁰ Ivi, p. 68.

⁵¹ Ivi, p. 57.

i segni della sua resa, della sua sconfitta, del suo definitivo chiudersi in se stesso, nello spazio, che è insieme protettivo e soffocante, del proprio «vaso»:

Damìn continuò a tendere braccia e pugni duri e tremanti, e a mischiare nel pianto minacce e dinieghi, sempre più disperati. Il pianto divenne presto assoluto, e dentro la cecità degli occhi esplodeva l'universo della sua infelicità. Damìn si tirò i pugni sulla faccia.⁵²

Essenziale, in tutto questo, la relazione con la madre, il cui senso è restituito attraverso un passaggio di forte concentrazione metaforica su cui è necessario soffermarsi, proprio perché la metafora, come si è visto, viene ad assumere nel romanzo una funzione conoscitiva e non semplicemente esornativa: «Fuori di sé conservava intero, [...], il sangue a fiotti di sua madre: in piccole conchette disseminate sopra quel corpo femminile *che doveva essere negato*».⁵³

Come si può notare, si tratta di un brano di non facile decifrazione, quasi ermetico se rapportato alla limpidezza del testo, ma rispetto al quale si possono proporre alcune ipotesi di lettura, in particolare per quanto riguarda l'immagine del corpo «che doveva essere negato». Perché *negato*? Forse perché non più disponibile all'amore del figlio, a causa della colpa di cui si è macchiato? O forse, con maggiore pertinenza, perché l'oltraggio del sesso e della violenza impedisce a Damìn di avvicinarsi alla realtà del corpo femminile, quel corpo cui non è possibile accostarsi se non riproducendo il linguaggio dell'«assassino», ovvero il linguaggio del sangue e dell'offesa?

Emerge chiaramente, a questo punto, il valore non solo figurativo ma anche simbolico della pittura oscena che Damìn aveva scoperto a seguito della sua esplorazione sulle mura a ridosso del carcere cittadino: rivelazione e, insieme, ammonimento, il disegno osceno allude, nella insostenibile precisione ed evidenza dei dettagli («Ancora più giù, la fica, larga e pelosa, dipinta in nero e in rosso; da sembrare aperta, rotta: tutta rotta, addirittura palpitante e *schiumosa*»),⁵⁴ ad una ferita che è, nello stesso tempo, quella del sesso appreso come sottomissione e violenza, e quella personale dell'Io diviso,⁵⁵ che trae dalla scoperta improvvisa, così come dal trauma causato dalla scena primaria, le ragioni della propria inibizione e, quindi, della propria infelicità.

Si delinea in questo modo una situazione psicologica in cui il personaggio, «limpidamente incatenato all'ossessione edipica»,⁵⁶ si trova a ridefinire la propria posizione nella realtà familiare, ma anche sociale, attraverso la revisione dei rapporti e delle relazioni: rapporti che restano circoscritti alle figure reali e simboliche del nonno e della madre, mentre sempre più emarginata appare la figura del padre, la cui lontananza ed estraneità erano state sottolineate peraltro fin dalle prime battute del

⁵² Ivi, p. 59.

⁵³ Ivi, p. 118.

⁵⁴ Ivi, p. 54. Interessante notare, in questo caso, come ritorni ancora una volta l'aggettivo *schiumoso*, già utilizzato, con una connotazione fortemente negativa, nella descrizione del tratto di fiume «colpito da malattia». Cfr. al riguardo la nota n. 40.

⁵⁵ «I romanzi di Volponi compongono un'incessante, implacata iconografia dell'Io diviso»: G. SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura...*, cit., p. 77.

⁵⁶ E. ZINATO, *Paolo Volponi*, cit., p. 30.

romanzo.⁵⁷ Si ha dunque un quadro che, se appare edipico nella sostanza, presenta anche altri elementi, che lo complicano e arricchiscono nello stesso tempo: decisiva, in particolare, è proprio l'assenza del padre e, quindi, l'impossibilità di identificarsi con lui. Ne consegue che siamo in presenza di un Edipo *sui generis*, quanto meno incompleto o mancato, un Edipo che si afferma come tale indipendentemente dal necessario, ineludibile confronto con la figura paterna: venendo meno l'identificazione con il padre – che, come si è detto, è posto fuori gioco fin dall'inizio – a Damìn è preclusa la possibilità di realizzarsi nel ruolo di sostituto paterno e quindi, in definitiva, di crescere e maturare sul piano personale e anche sociale. Non gli resterà altro che l'idealizzazione, la regressione rassicurante nella triangolazione di partenza, in quella solidarietà affettiva (alla prova dei fatti più apparente che reale, più immaginata che realmente esperita) fondata sull'accostamento delle figure del nonno e della madre, la quale, nella continua alternanza di dileggio ed esaltazione, di offesa e vicinanza nel dolore, viene infine idealizzata attraverso un processo di sublimazione, ove si compie la negazione della sua fisicità e istintività.⁵⁸

La stessa bellezza di sua madre Norma, della giovane sposa cittadina decantata in tutta la valle del Metauro, poteva essere da lui riconosciuta solo come una negazione del corpo materiale e di tutte le sue esigenze; come una superiore, luminosa compostezza della figura, da riconoscere e trattare nei sentimenti, da comprendere solo con la purezza degli affetti e degli abbracci filiali.⁵⁹

Alla fine, l'unione con la madre si compirà su un piano puramente ideale, in una sorta di proiezione artistica in cui il ragazzo, divenuto studente presso l'Istituto d'arte di Urbino, vede se stesso e la madre congiunti nell'immagine di una «bianca statua», emblema di completezza e di chiusura protettiva, in cui una luce radiante avvolge le due figure allontanandole in una sfera di superiore, intangibile purezza, del tutto estranea alla realtà concreta della natura e della storia:

Dentro la luce bianca, sparito quasi tutto lo scenario intorno, lui e sua madre, fermi nell'angolo più stretto della piazza, potevano anche diventare una *bianca statua*, uno dei gessi dell'istituto: nuovo e fra i più belli. Avevano lo stesso biancore e la stessa fissità e stavano completi nella stessa luce e niente mai, nemmeno rompendoli e dividendoli, avrebbe potuto cambiare la loro forma; mai strapparli da quella composizione.⁶⁰

Come si è visto, a Damìn non si offre alcuna possibilità di realizzazione: sigillato nel suo «vaso», in una condizione che gli impedisce di comunicare con l'esterno, di

⁵⁷ «Il padre non era presente nel quadro dentro il quale figure e voci familiari costruivano ed esaltavano la verità. Tanto che non sentiva mai dentro di sé la voce di suo padre nascere e continuare; ma la coglieva ogni volta esterna e nuova, che arrivava da un altro posto»: P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 10.

⁵⁸ Si tratta di un movimento psicologico opposto a quello dell'Agostino moraviano, il quale passa dalla idealizzazione al riconoscimento della realtà, secondo una linea che rimarca, più che il dolore, la delusione e il disamore nei confronti della madre a seguito della scoperta della sua sessualità: «Perché poi desiderasse tanto non amare più sua madre, perché odiasse questo suo amore, non avrebbe saputo dirlo. Forse per il risentimento di essere stato tratto in inganno e di averla creduta così diversa da quella che era nella realtà; forse perché, non avendo potuto amarla senza difficoltà e offesa, preferiva non amarla affatto e non vedere più in lei che una donna»: A. MORAVIA, *Agostino*, nuova edizione a cura di S. Casini, Milano, Bompiani, 2014, p. 102.

⁵⁹ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 121.

⁶⁰ Ivi, p. 188.

accettare le regole della socialità quale occasione di crescita e maturazione, il ragazzo affronta le tappe della propria sconfitta sotto il segno della solitudine più assoluta: rinnegato Occhialini in quanto pedagogo disonesto e interessato, impossibilitato a vedersi nel ruolo di una figura paterna screditata e ripudiata fin dall'inizio, incapace di pensare alla donna se non in termini di rifiuto e negazione (si ricordi il «corpo femminile che doveva essere negato»), Damìn finisce per dibattersi in una situazione che non sembra lasciare via d'uscita.

Ma è dalla madre, dalla lacerante coscienza della sua colpa che deriva l'ultimo atto della tragedia. Il suicidio di Damìn e, prima, l'uccisione della sorella sono accuratamente preparati dall'infittirsi dei riferimenti e dall'accamparsi di immagini inequivocabili, cariche di precisi rimandi in termini di destino e di simbologia: le immagini della *luna* e, appunto, della *madre*, a ribadire, ancora una volta, il motivo di una colpa irredimibile, vissuta da Damìn quale condizionamento insuperabile, quale condanna ad una esistenza mancata:

La *luna* piena, d'improvviso a metà del cielo, rendeva tutto ancora più bianco e *schiumoso*.

La luna doveva essere proprio di fronte alla porta finestra sull'orto; ai vetri della quale, sollevate le tendine di filo, poggiava di sicuro la testa della *madre*.⁶¹

Nella rigorosa consequenzialità *luna – madre – colpa* si consuma così l'ultimo atto di questa «tragedia marchigiana»: ⁶² posto di fronte a una replica indubitabile della scena primaria, ove riconosce i segni della violenza e dell'oltraggio subito dalla madre, Damìn non potrà che afferrare la roncola «che lo aspettava»⁶³ (si ricordi che l'attrezzo era già stato introdotto nel campo visivo del personaggio,⁶⁴ nonché anticipato simbolicamente nell'arma africana di Marcacci, una specie di sciabola che Damìn assimila, «per poter in qualche modo appropriarsene», «a una grossa roncola da contadino»⁶⁵) e infierire sulla sorella, rea di avere ceduto alle attenzioni un po' troppo insistenti di un ballerino-seduttore nel corso di una festa rurale:

Damìn esplose subito dentro l'arco che lo scuoteva, travolto dalla collera già pronta: proprio per evitare la scena seguente, immancabile, nota, tante volte vista e più ancora immaginata, con il corpo della donna nudo sulla terra, sotto quello del maschio assassino: quello di sua madre sotto le membra nere e i ricci di Marcacci e adesso quello di sua sorella sotto il pallore di quel libidinoso.⁶⁶

All'apparire della luna e della roncola – figure che, come è stato osservato, compaiono nel romanzo già nella prima parte, a richiamare, proletticamente, quella che ne sarà la tragica conclusione – il ragazzo non potrà che seguire, come già era

⁶¹ Ivi, p. 212. Anche in questo caso si può osservare la ripresa dell'aggettivo *schiumoso*, sulla cui valenza disforica ci siamo già soffermati.

⁶² G. SANTATO, *Note sul più recente Volponi*, cit., p. 215.

⁶³ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 216.

⁶⁴ «Davanti all'orchestra e ai microfoni, sporgendo dallo spigolo dietro il palco era posata una grossa roncola. Damìn la notò con risalto, tanto che nella sua testa si confermò l'impressione che fosse fredda e affilata: pronta, tanto che già pareva alzarsi e vibrare» (ivi, p. 206).

⁶⁵ Ivi, p. 151.

⁶⁶ Ivi, p. 216.

avvenuto sul campo sportivo, al momento del lancio decisivo, la propria *traiettoria*, la linea inesorabile di una sconfitta da tempo annunciata:

Damìn andò a prendere posizione con la testa che gli pendeva più del giavellotto; misurò una rincorsa lunghissima graduando il fiato man mano che l'asta gli si equilibrava nell'impugnatura e a venti centimetri dalla riga nemica scagliò il giavellotto rovesciando tutto se stesso, *fino a traboccare d'amaro*. L'attrezzo prese dritta la direzione e l'aria e filò non troppo alto sopra il campo, da sparire alla vista [...]. Damìn era ancora rovesciato *dentro il proprio amaro*, con gli occhi persi dietro l'asta della sua sfida.⁶⁷

Brano senza dubbio paradigmatico, e centrale nella architettura complessiva del romanzo, sia per l'utilizzo del verbo *traboccare* – significativo anzitutto per i suoi rimandi al campo metaforico del «vaso» – sia perché si costituisce come prolessi che prefigura la conclusione del romanzo: l'uccisione della sorella Lavinia durante la festa e, conseguentemente, il suicidio di Damìn, che, presa la rincorsa, si lancia nel vuoto dal ponte di Sant'Ippolito dopo un vano tentativo di fuga:

Cercò anche di mettersi in equilibrio nell'impugnatura di se stesso proprio come un giavellotto, per andare a cadere quanto più in là possibile nel buio, dietro a Vitina, dietro il nastro del suo fiocco disfatto. La visione istantanea quanto minuziosa del muretto che superava gli diede per un attimo un senso scuro di nostalgia per quel nastro, per il suo fiocco ancora composto [...]. Il nastro sciolto tracciava adesso nel buio il lancio di se stesso.⁶⁸

È a questo punto che il «lanciatore di giavellotto» diviene il «lanciatore di se stesso», l'autore di un gesto atletico eseguito «con voluttà, con bravura»;⁶⁹ e non sarà sbagliato, forse, pensare a un lontano precedente kafkiano, il finale del racconto *La condanna*, nel quale il protagonista Georg, anch'egli «eccellente ginnasta»,⁷⁰ si suicida lanciandosi da un ponte, mentre sopra di lui scorre senza posa il traffico caotico e incontenibile della città. Situazione analoga ma anche diversa: mentre nel racconto di Kafka il suicidio del giovane appare determinato dalla interiorizzazione dell'«ultima istanza» paterna,⁷¹ che inesorabile lo condanna stigmatizzando la sua scelta matrimoniale, nel caso di Volponi il suicidio, lungi dall'essere il prodotto di un'istanza esterna (la quale non potrebbe nemmeno darsi in ragione della assenza del padre), è il risultato di una determinazione interna al soggetto, che cerca nella scelta di darsi la morte l'unico modo per uscire, per liberarsi dalla prigionia del «vaso». Paralizzato da sentimenti ambivalenti e impossibilitato a realizzare il proprio sogno di unione con la madre, Damìn lanciandosi nel vuoto fa esplodere le contraddizioni e le ambivalenze in cui si trova imprigionato, mentre insegue, quale risarcimento per la propria mancata esistenza, immagini che assumono un evidente valore simbolico, e che gli permettono, per una volta, di vincere il dolore, di annullare l'implacabile sofferenza con cui si è a lungo identificato: «La realtà del vuoto lo convinse del

⁶⁷ Ivi, p. 99.

⁶⁸ Ivi, p. 217.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ F. KAFKA, *La condanna*, in ID., *Il messaggio dell'imperatore. Racconti*, versione di A. Rho, Milano, Adelphi, 1981, pp. 3-18: 17.

⁷¹ G. MASSINO, *Franz Kafka*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 27.

prodigio che infine giungeva a cogliere: *senza più dolore né nostalgia*.⁷²

Interessante, a questo proposito, la lettura proposta da Maria Carla Papini, la quale vede nel finale del romanzo un gesto di conquista, di avvicinamento alla realtà, di affermazione di sé:

La frattura fra identità naturale e sociale sembra [...] 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 [...].⁷³

D'altra parte, non sarà un caso che ad accompagnare Damìn nel suo volo sia l'immagine della sorella Vitina e, in particolare, il ricordo di quel nastro prima «composto» e poi «sciolto», che sembra indicare, nell'improvvisa oscurità, «il lancio di se stesso», ovvero la *traiettoria* inevitabile – e per questo tragica – della propria vagheggiata, impossibile liberazione.

La tendenza, che era di Albino Saluggia, a «suscitare simboli»⁷⁴ nei luoghi e negli oggetti della realtà industriale, ha qui il proprio antecedente, la propria preistoria poetica: di fronte ad una realtà che il soggetto, prigioniero della propria «paranoia schizoide»,⁷⁵ avverte come ostile ed estranea (la realtà della fabbrica, nel caso del Saluggia, così come la realtà del microcosmo familiare nel caso di Damìn), l'attività *simbolica* (intesa come attività produttrice di simboli) interviene e fornisce un aiuto concreto «a sostenere il dolore dell'esistenza»,⁷⁶ ma, di fatto, non determina il superamento delle lacerazioni, né la risoluzione delle ambivalenze, che possono essere annullate solo a prezzo della morte, della soppressione del soggetto che quelle ambivalenze produce e alimenta: la soluzione simbolica, ancora una volta, si rivela provvisoria e non risolutiva.

Detto in altri termini, il gesto di conquista e di liberazione di Damìn – che il narratore restituisce attraverso la modalità della focalizzazione interna – ha senso solo se rapportato alla percezione che il personaggio ha di sé, sussiste unicamente al livello della sua soggettività e della sua coscienza; commisurata alla storia, che Volponi, come sempre, coglie in una doppia dimensione, insieme pubblica e privata, la vicenda di Damìn non può che sancire il fallimento dell'*experimentum hominis* e, di conseguenza, dell'*experimentum mundi*: il gesto liberatorio (quel gesto che Damìn compie con un senso di «voluttà», come si legge nel testo), l'affermazione di sé raggiunta attraverso la scelta suicida, non conducono, a ben vedere, ad un più alto grado di possesso della realtà, ma, al contrario, alla costatazione della 'invivibilità' di questa realtà, che si pone, alla fine, quale causa determinante del suicidio.

Escludendosi dalla storia attraverso la morte, Damìn porta a compimento la propria parabola, che è tragica non perché assuma il senso di una rivendicazione, di una

⁷² P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 217.

⁷³ M. C. PAPINI, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 27-28.

⁷⁴ M. T. MARINI, *Letteratura industriale, simbolo e allegoria: Volponi da 'Memoriale' alle 'Mosche'*, cit., p. 992.

⁷⁵ G. SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura...*, cit., p. 80.

⁷⁶ U. ECO, *Simbolo*, voce in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1981, vol. XII, p. 906.

«protesta» o di una ribellione nei confronti della società,⁷⁷ ma perché corrisponde all'intima necessità del personaggio, alla sua inesorabile legge interiore.

La prova di sé a cui Damìn è sottoposto si offre come la misura precisa del suo fallimento: costretto a confrontarsi con degli assoluti che lo sovrastano e che egli non riesce a dominare – gli assoluti del sesso e della violenza, così come quelli della colpa e della perdizione materne – Damìn, nella sua «coscienza infelice», non può che rifugiarsi in uno stato di regressione sempre più evidente e accentuato, portando sino alle estreme conseguenze il proprio irrealizzabile desiderio di purezza e scontando, come è stato scritto, la propria «innocenza in perdita»⁷⁸ (e non sarà un caso, allora, che questa regressione si espliciti come sogno di ricongiunzione nella morte con la sorella, secondo una linea che evidenzia, simbolicamente, la propria liberazione come ricerca di una unione affettiva che superi i fantasmi dell'Edipo e dell'incesto in una armonia ritrovata, in un essere insieme in cui ogni lacerazione possa finalmente ricomporsi).

È da notare, infine, come il suicidio di Damìn non sembri apportare una vera e propria svolta nella vicenda e come, anzi, venga narrativamente riassorbito, in un epilogo che sottolinea, innanzitutto, la continuità della vita e la ripresa del lavoro nella fornace. La realtà della famiglia, così come lo *status* storico-sociale al quale essa appartiene, ne esce sostanzialmente immutata, mentre il senso della tragedia si stempera nella memoria silenziosa della madre, nel suo sottrarsi ad ogni forma di socializzazione, ad ogni condivisione e confronto con gli altri. Così nelle parole del nonno, in chiusura di romanzo:

Lasciata la casa in città, [...], abbiamo dovuto venir qui per forza. Dopo meno di un mese, una mattina lei uscì e cominciò a fare un vaso. Adesso manda avanti metà della fornace e provvede alla casa. [...] Non dimentica e non confonde. Non spiega nemmeno niente, almeno davanti agli altri. Sopporta e mette ordine, e così può lavorare e continuare; può vivere.⁷⁹

È in questo senso che si può leggere anche la commemorazione affidata, ancora una volta, all'impegno e alla laboriosità del nonno, che, scolpendo il monumento funebre per i nipoti, indica sì, come si è detto, una via di uscita nella celebrazione del valore del lavoro artigianale e artistico,⁸⁰ ma anche, a ben vedere, un'esigenza di chiusura con il passato, un rifiuto di ogni atteggiamento puramente nostalgico, che si traduce a sua volta in una volontà di occultamento, di obliterazione (soluzione, questa, che

⁷⁷ «Il tragico è (letterariamente) una protesta assoluta, che non ammette compromissioni con il sistema negato, e neppure la fondazione di un'attesa, di una speranza, di un'immagine di progresso [...], la scelta tragica si oppone al buon senso e al senso comune, è un'uscita clamorosa e totale dalla (pretesa) razionalità della storia e del comportamento sociale e morale»: G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Le sorti del «tragico». Il novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna, Longo, 1978, pp. 29-96: 29.

⁷⁸ M. LENTI, *Paolo Volponi: i romanzi e la critica italiana*, in *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, cit., pp. 139-151: 144.

⁷⁹ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 222.

⁸⁰ Cfr. E. ZINATO, *Introduzione* a P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, pp. XI-XXIX: XXVII: «La salvezza dalla regressione individuale e da quella collettiva, rappresentata dalla guerra incombente, sembra giungere, ancora una volta, dal lavoro artigianale».

appare consona alla poetica di un autore per il quale le «cose che contano soprattutto nella fisiologia dei suoi libri» sono «lo spazio, i corpi, il presente»⁸¹).

Sarà Occhialini, di ritorno dal confino in Francia – e, ancora una volta, in termini fortemente allusivi e simbolici⁸² – a riaffermare il senso di un'azione civilmente e politicamente impegnata, volta a modificare lo *statu quo*, proprio quando l'Italia è ormai entrata in guerra e la situazione sembra destinata a precipitare. Ma si tratta di una conclusione in qualche modo esteriore, che finisce per rispecchiare le più urgenti istanze politico-ideologiche dell'autore, ma senza nulla aggiungere alle pagine più poeticamente riuscite del romanzo.

4. Conclusioni

Appare evidente, in conclusione, che la sostanza del testo rimane tragica (ed è questa la ragione – contrariamente a quanto sostenuto da Manganelli – della sua forza, della sua compiuta realizzazione): l'intera vicenda di Damìn, in quanto trascrizione del fallimento dell'*experimentum hominis*, non può essere letta che in questi termini, come scontro tra coscienza e realtà, tra soggettività e necessità, dimensione individuale e sovradeterminazioni, che sono, come si è visto, di ordine psicologico-affettivo ma anche di ordine culturale e sociale (l'assoluto con cui Damìn si confronta è anche quello determinato dai modelli di comportamento autoritari e violenti imposti dal fascismo, modelli che verranno in parte interiorizzati e acquisiti dallo stesso protagonista, come dimostra l'episodio della delazione compiuta ai danni di Occhialini).

Oltre a ciò, è doveroso rilevare ancora una volta la funzione emblematica degli oggetti che compaiono nel romanzo. Dal «pugnale-roncola», emblema della violenza perpetrata da Marcacci nei confronti della madre del protagonista, si passa alla roncola-falcetto, che diventa lo strumento del fratricidio e della impossibile liberazione di Damìn. E non sarà del tutto sbagliato, forse, riconoscere in questa insistenza sulla roncola un riferimento mitico, questa volta di tipo cosmogonico, all'«orribile falcetto» con cui Crono, nel racconto di Esiodo, recide i genitali del padre Urano: riferimento indiretto, certo, ma sufficiente a rimarcare il passaggio dal complesso edipico a un vero e proprio «complesso di castrazione», su cui la critica si è già opportunamente soffermata.⁸³

E non sarà un riferimento del tutto fuori luogo se si pensa che la parabola di Damìn proprio a questo complesso conduce: in occasione dell'incontro con Lena, la donna che gli si era offerta fino al punto di attirarlo nella sua casa, Damìn a un certo punto si ritrae inorridito, fermamente deciso a non possedere quella donna per la quale non prova altro che «disgusto e paura».⁸⁴ Lena, a sua volta, non potrà che provare «pietà» del ragazzo, il quale le appare all'improvviso decurtato di qualcosa, «menomato»

⁸¹ A. BERARDINELLI, *Volponi, uno scrittore "diverso"*, cit., p. 11.

⁸² «Decise di prendere il nome di Damìn, in quel suo primo viaggio verso la rivoluzione: per affetto verso quello sciagurato giovane; ma anche perché sapeva che era caduto vittima della società borghese» (P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 223).

⁸³ G. SANTATO, *Note sul più recente Volponi*, cit., p. 212.

⁸⁴ P. VOLPONI, *Il lanciatore*, cit., p. 174.

nella sua interezza, non nel corpo ma nell'anima, nella sua capacità di adeguarsi alla realtà e di viverla pienamente in tutte le sue manifestazioni:

Capì che era davvero malato e fu spinto dall'intuito a guardare se ancora era tutto intero dentro il suo corpo e i suoi vestiti, se qualche pezzo di lui non si fosse staccato. [...]

Usò molto giudizio e pietà per calmarlo e per aiutarlo poco a poco a ritrovarsi, sostenuta dalla conclusione che era un povero infelice *menomato*, che qualcosa doveva mancargli dentro quella testa chiusa.⁸⁵

Chiuso nella sua «testa» (che, nel suo ètimo latino, ci riporta, ancora una volta, alla metafora del «vaso»), Damìn potrà solo immaginare, come se fosse un film, la scena dell'incontro e del primo rapporto con una donna, ma, appunto, sopraffatto dalla ripulsa e dal senso di disgusto, finirà per interromperla proprio nel momento culminante, lasciando che la «pellicola» si bruci allorché si dilata «verso un orlo accecato di paura».⁸⁶ Un modo per ribadire, prima del suicidio, la propria indisponibilità, la propria dolorosa inadeguatezza ad affrontare e sostenere la verità del corpo e del sesso, quella verità corporale che in questo caso, lungi dal porsi quale segno di liberazione, diviene occasione e strumento della propria esclusione e condanna.

⁸⁵ Ivi, pp. 174-175.

⁸⁶ Ivi, p. 203.