



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE
IN FILOLOGIA MODERNA

**Per una lettura fenomenologica di Paolo
Volponi a partire dalla *Strada per Roma***

RELATORE:

Prof. LUCA STEFANELLI

CORRELATORE:

Prof. FEDERICO FRANCUCCI

Tesi di Laurea di

PAOLO PRAZZOLI

Matricola: 505186

Anno accademico 2023/2024

Indice

PRESENTAZIONE	5
<hr/>	
I. IL CONTESTO: IL <i>NOUVEAU ROMAN</i>, LA NEOAVANGUARDIA, LE RIVISTE E LA FENOMENOLOGIA	9
<hr/>	
1.1 <i>LA STRADA PER ROMA</i> NELLA PRODUZIONE VOLPONIANA: IL “PRIMO” E L’ULTIMO ROMANZO	9
1.2 IL CLIMA CULTURALE FRANCESE: IL <i>NOUVEAU ROMAN</i> E LA FENOMENOLOGIA HUSSERLIANA	13
1.3 IL CLIMA CULTURALE ITALIANO: IL <i>NOUVEAU ROMAN</i> E LA FENOMENOLOGIA TRA LE PAGINE DELLE RIVISTE (“IL VERRI”, “QUADERNI MILANESI”, “MENABÒ”)	19
1.4 LA NEOAVANGUARDIA E L’INFLUENZA DELLA FENOMENOLOGIA	25
1.5 VOLPONI E LA FENOMENOLOGIA DI MERLEAU-PONTY: UN’IPOTESI DI LETTURA	28
<hr/>	
II. FENOMENOLOGIA DI UNA CRESCITA LUNGO <i>LA STRADA PER ROMA</i>	32
<hr/>	
2.1 INTRODUZIONE AGLI SNODI ESSENZIALI DELLA FENOMENOLOGIA DI MERLEAU-PONTY	33
2.2 I “TROPISMI” DI GUIDO: ANALISI DEI MICRO-MOTI DI UNA PSICHE	40
2.3 LE TRE PROVE DI GUIDO: LA POSSIBILITÀ DI UNA <i>BILDUNG</i> TRADIZIONALE	65
2.4 DUE PRESE DI COSCIENZA	117
2.5 DUE PROCESSI, DUE ISOTOPIE: LO SDOPPIAMENTO E LA MESSA IN SCENA	131
2.6 INDULGENZA, AUTOASSOLUZIONI E VIRTUALITÀ	135
2.7 UNA CONCLUSIONE TEMPORANEA: L’EPICA DELLA PERCEZIONE E <i>LA STRADA PER ROMA</i> COME ANTI- <i>BILDUNGSROMAN</i>	150
<hr/>	
III. IL LINGUAGGIO E IL CORPO	155
<hr/>	
3.1 IL LEGAME TRA PERCEZIONE E LINGUAGGIO NELLA FILOSOFIA DI MERLEAU-PONTY	156
3.2 I “TROPISMI” LINGUISTICI DI GUIDO E LA RICERCA DI UN DISTACCO DAL REALE	157
3.3 IL LINGUAGGIO SECONDO L’ANARCHICO GUALTIERO: «LA RAGIONE È NELLE RIME»	168

3.4	IL LINGUAGGIO SECONDO L'AMICO ETTORE: CHIAMARE LE COSE CON IL LORO NOME	172
3.5	IL LINGUAGGIO SECONDO GUIDO: INDULGENZA E CONSOLAZIONE	175
3.6	IL PROBLEMA DI GUIDO: LA PAROLA PER FUGGIRE DAL REALE E DOMINARLO CON L'IMMAGINAZIONE	183
3.7	LA <i>MACCHINA</i> DELLA PERCEZIONE: UNA FIGURA DELL'INTRECCIO TRA LINGUAGGIO E CORPO	189
3.8	IL CORPO VOLPONIANO: FRAMMENTAZIONE E OPACITÀ	192
3.9	SPACCARE IL CORPO, SPACCARE LA PAROLA: RIFLESSI DELLA <i>STRADA PER ROMA</i> IN TRE POESIE VOLPONIANE	197
IV. L'IO E IL PAESAGGIO		211
4.1	L'ISOTOPIA DELLA DECADENZA E L'UMANIZZAZIONE DI URBINO	212
4.2	DUE MODALITÀ DEL RAPPORTO TRA L'IO E IL PAESAGGIO: ANALOGICO-IDENTIFICATIVA E CONCRETO-CORPORALE	216
4.3	LO «SPAZIO DI PAESAGGIO» IN GUIDO: STRUTTURE AFFETTIVE E “TROPISMI” AMBIENTALI	236
4.4	RESTARE E PARTIRE: ETTORE CONTRO GUIDO, UN DIALOGO CHE COSTEGGIA LA POESIA	243
V. IL DOPPIO DELL'ALTRO E LA PAURA		264
5.1	TRE “PADRI”: IL RAGIONIERE, IL PROFESSORE E VENANZI	266
5.2	UN'AMANTE: LA PROSTITUTA	273
5.3	UN AMICO: BARNABA CARASSO	280
5.4	GUIDO E L'ALTRO: IL DISTACCO DALLA REALTÀ PER FUGGIRE DAL MISTERO DI SÉ	290
5.5	LA PAURA	307
5.6	UNA FORMA DI <i>ESISTENZA MANCATA</i> : IPOTESI DI LETTURA SECONDO LA PSICOANALISI FENOMENOLOGICA DI BINSWANGER	313
VI. I FALLIMENTI DI GUIDO		322
6.1	IL CHIASMA NELLA FILOSOFIA DI MERLEAU-PONTY	322

6.2	IL FINALE DELLA <i>STRADA</i> : L'ULTIMO DIALOGO TRA ETTORE E GUIDO	325
6.3	GUIDO E IL FALLIMENTO DEL CHIASMA MERLEAUPONTIANO: UNA FIGURA DI "CONFINE"	331
6.4	<i>LA PRETESA D'AMORE</i> : L'ORIGINE DELL'INDULGENZA E LA POSSIBILITÀ DI UNA <i>BILDUNG</i> RIUSCITA	335
6.5	UNA <i>BILDUNG</i> SOSPESA: I FALLIMENTI DI GUIDO (PERCETTIVO-ESISTENZIALE, RELAZIONALE, STORICO)	344
6.6	UN SEME CHE (NON) GERMOGLIA: GUIDO E GLI ALTRI PROTAGONISTI VOLPONIANI	350
6.7	UN ROMANZO APOCALITTICO: <i>LA STRADA PER ROMA</i> TRA RIEPILOGO E PROFEZIA	356
	BIBLIOGRAFIA	364

Presentazione

La strada per Roma è l'ultimo romanzo pubblicato da Paolo Volponi: uscito nel 1991, occupa al contempo due posizioni "di confine" nella produzione dello scrittore urbinato. Nonostante sia l'opera che ne conclude la produzione in prosa, la sua genesi risale infatti agli inizi della carriera di Volponi nei primi anni Sessanta. In virtù della sua collocazione doppiamente liminare *La strada per Roma* custodisce e riassume, *in nuce*, i germi dell'intera opera volponiana: a partire da essa si diramano nervature che corrono non solo lungo gli altri romanzi ma anche attraverso le liriche precedenti e successive agli anni Sessanta.

La mia ricerca ha l'obiettivo di analizzare questi legami interpretandoli alla luce di alcune posizioni filosofiche e psicoanalitiche che possono aver esercitato una certa influenza sulla sensibilità di Volponi in quegli anni.

Nella prima parte si è cercato di fornire una ricostruzione del contesto culturale e filosofico in cui Volponi era immerso durante l'elaborazione del romanzo: un *humus* variegato in cui s'intrecciavano le sperimentazioni del *nouveau roman* francese e della Neoavanguardia italiana oltre alla fenomenologia di Edmund Husserl e a quella di Maurice Merleau-Ponty, mediate dal magistero di Enzo Paci. Volponi può essere venuto a contatto con questi elementi non solo grazie all'amicizia con alcuni membri del Gruppo 63 ma anche attraverso le pagine di riviste come "il verri", "Quaderni milanesi" e "Menabò" in cui trovavano spazio le idee più aggiornate sulla letteratura e filosofia contemporanea. In questo quadro, la fenomenologia di Merleau-Ponty sembra costituire una chiave di lettura particolarmente adatta all'interpretazione della *Strada per Roma*.

Dopo un'introduzione ai concetti principali della filosofia merleau-pontiana, la seconda parte di questa ricerca propone un'analisi dei momenti fondamentali del romanzo volponiano, nel tentativo di individuare le ragioni dell'inquietudine sotterranea che lo percorre. *La strada per Roma* si configura infatti apparentemente come un tradizionale *Bildungsroman*: è la storia di Guido, giovane urbinato che trascorre le giornate camminando per le vie della città e sognando un futuro fuori dalle sue mura. Il ragazzo affronta le tappe essenziali della *Bildung*, condensate in tre

“prove”: l’esperienza dell’amore con la nobile Letizia Cancellieri, la morte del padre e lo scontro con l’alterità nella persona dell’amico Ettore. Dopo la morte del padre, il ragazzo lascia Urbino e trova lavoro a Roma, nel mondo della finanza: la struttura del romanzo di formazione è rispettata, eppure gli eventi più rilevanti della vicenda di Guido si svolgono per lui su un piano intermedio tra oggettività e soggettività, in un’area indecidibile tra realtà e immaginazione. Questa modalità di contaminazione del reale con l’immaginazione sembra associabile al concetto di “tropismo” su cui Nathalie Sarraute, vicina al *nouveau roman*, ha incentrato il suo primo libro. I “tropismi” sono micro-moti psichici che avvengono alle soglie della coscienza e permeano di sé le percezioni reali: è questo ciò che avviene nell’opera di Sarraute e nel romanzo di Volponi. L’area in cui si collocano questi moti psichici del protagonista Guido pare, inoltre, decisamente affine all’idea di “spazio transizionale” elaborata nell’ambito della psichiatria infantile dallo psicoanalista Donald Winnicott sulla scorta delle teorie di Melanie Klein. Come il bambino gioca con frammenti di realtà manipolandoli per compensare l’assenza della madre, così anche Guido sembra giocare con le percezioni oggettive, plasmandole per costruirsi un contesto favorevole e un’immagine rassicurante di sé. Insomma, Guido cerca di dominare la realtà sfruttando la propria fantasia per ricondurre eventi e cose a sé: sono quelli che il narratore definisce i suoi «giuochi intimi», interpretabili alla luce dei concetti merleau-pontiani di “schema corporeo”, “virtualità” e “campo fenomenico”.

Questo desiderio infantile di controllo onnipotente sul reale si manifesta, in Guido, anche nel suo modo di intendere il linguaggio. A questo aspetto è dedicata la terza parte della mia ricerca, che a partire dal legame tra percezione ed espressione linguistica individuato da Merleau-Ponty tenta di mostrare come Guido utilizzi la lingua, in particolare quella poetica, per interporre un distacco rassicurante tra sé e le cose. La lingua gli permette di plasmare il reale: ne emerge una teoria del linguaggio molto distante da quella di altri due personaggi, gli amici Gualtierio ed Ettore, che invece vedono nella lingua uno strumento per avvicinarsi ai problemi più concreti della vita. Come accade nella filosofia merleau-pontiana anche nel romanzo volponiano il linguaggio è strettamente legato alla corporeità, ed entrambi sono

associati all'atto del "rompere": il corpo, come la parola, si frammenta perché questo è il solo modo di conoscere davvero il reale.

La sensibilità percettiva e la potenza immaginativa di Guido sono motivate da una forte propensione all'autoindulgenza, alla continua ricerca di conferme o autoassoluzioni che rafforzino il suo ego. Tale tendenza influenza anche il rapporto del protagonista con il paesaggio: Urbino, ai suoi occhi, è grembo materno confortevole in cui ci si aspetta di trovare sempre amore incondizionato. Eppure è anche corpo malato in decomposizione, da abbandonare: la percezione dell'ambiente è filtrata, in Guido, da fenomeni psichici che danno vita, nella definizione di Merleau-Ponty, a uno «spazio di paesaggio» che si sovrappone a quello oggettivo e spinge il ragazzo a lasciare Urbino per andare a Roma. Sul terreno di questa scelta si misura la differenza radicale tra Guido e il migliore amico di sempre Ettore: il primo se ne andrà, il secondo resterà a Urbino come maestro di scuola.

La quinta parte della ricerca è incentrata sugli incontri di Guido durante i suoi soggiorni a Roma. Lì il protagonista conosce alcuni personaggi che risultano quasi *doppelgänger* di suo padre, di Letizia e di Ettore: rispettivamente un ragioniere e un professore che lo iniziano all'economia; una prostituta e un nuovo collega, Barnaba Carasso. Attraverso il raffronto con il poemetto *La paura*, si mostra come la radice del comportamento di Guido sia proprio la paura di un contatto non solo con le altre persone, ma con la realtà che rischia di ferirlo come ha già fatto quando era solo un bambino, privandolo della madre. In questo senso, sembra possibile leggere il suo atteggiamento psichico così peculiare alla luce delle teorie psicoanalitiche di Ludwig Binswanger. Secondo questa lettura, quella di Guido è una forma di «esistenza mancata», un disturbo nel modo di rapportarsi con il mondo che si colloca al confine con la vera e propria psicopatologia.

Infine, nella sesta parte della mia ricerca ho formulato un'ipotesi di lettura della vicenda di Guido attraverso l'utilizzo critico del concetto merleau-pontiano di "chiasma". Come emerge con chiarezza dall'ultimo aspro dialogo tra Ettore e Guido, quest'ultimo compie, certamente, il percorso regolare della sua *Bildung*, ma non riesce a sviluppare un rapporto sereno con il mondo e con gli altri: si chiude in sé, si rifugia nei suoi «giuochi intimi» consolatori che gli consentono di prendere le

distanze dalla realtà che potrebbe disilluderlo e quindi ferirlo. Il chiasma, nodo in cui si mescolano, inscindibili nella percezione, il soggetto e il mondo, nel caso di Guido sembra divaricarsi, allontanare i suoi due componenti e tendere verso un estremo di astrazione immaginativa. Quella di Guido risulta quindi una *Bildung* sospesa, forse fallita. Il fallimento di Guido non risiede solo nel suo rapporto disfunzionale con la realtà, ma anche nella sua scelta di troncare i legami con Letizia ed Ettore, e infine diviene il fallimento generazionale dell'Italia unita che sceglie di diventare schiava della ricchezza e del Capitale.

Guido, nel suo atteggiamento percettivo al confine con la psicosi, è dunque il *seme* degli altri protagonisti nevrotici dei romanzi volponiani: ecco allora che, sulla scorta delle teorie di Ernesto De Martino e Frank Kermode, si può davvero definire *La strada per Roma* un romanzo "apocalittico". Non solo perché racconta l'«apocalisse psicosociale» di un ragazzo, ma anche perché, proprio alla fine della produzione dell'autore, esso apre e chiude al contempo la sua opera, unificandola nel segno di un'appartenenza all'area "di confine" tra soggettività e oggettività, tra sé e gli altri, tra corpo e mondo.

Capitolo I

Il contesto: il *nouveau roman*, la Neoavanguardia, le riviste e la fenomenologia

1.1 *La Strada per Roma* nella produzione volponiana: il “primo” e l’ultimo romanzo

Si può dire che *La strada per Roma* occupi un posto particolare e duplice nella produzione di Paolo Volponi: si tratta infatti del primo e insieme ultimo romanzo di Paolo Volponi, scritto tra il 1961 e il 1963, ma pubblicato solo trent’anni dopo, nel 1991¹. Nell’introduzione al terzo volume dell’edizione Einaudi che raccoglie l’opera in prosa di Volponi, il curatore Emanuele Zinato delinea le tappe principali della genesi del romanzo, la cui ideazione ha inizio forse già nei primi Cinquanta², e la cui prima stesura segue quella di *Memoriale*, pubblicato nel 1962³. Annota Volponi:

Questo romanzo è il primo che ho pensato e progettato, alla fine degli anni ’50. Ho cominciato a scriverlo soltanto qualche anno più tardi, nell’autunno del ’61, appena dopo aver consegnato *Memoriale* all’editore.⁴

Nel 1964, tuttavia, a Volponi si impone con urgenza il secondo romanzo, *La macchina mondiale*. La stesura di questo libro, che gli varrà lo “Strega” nel 1965, interrompe dunque l’elaborazione lunga e faticosa della *Strada*, il cui abbozzo resterà nei cassette della casa urbinata di Volponi⁵, sin quando l’autore non deciderà, nel 1990, di riprenderlo in mano per dargli una conclusione e di pubblicarlo l’anno successivo, dopo una parca ripulitura. Volponi morirà pochi anni dopo, nel 1994.

¹ E. Zinato, *Introduzione*, in P. Volponi, *Romanzi e prose III*, Einaudi, Torino 2003, IX. Da ora in poi siglato RPIII. I due precedenti volumi, P. Volponi, *Romanzi e prose I*, Einaudi, Torino 2002 e P. Volponi, *Romanzi e prose II*, Einaudi, Torino 2002, cui si farà riferimento più avanti, saranno siglati rispettivamente RPI e RPII.

² E. Zinato, *Commenti e apparati*, in RPIII, 821.

³ P. Volponi, *Memoriale*, Garzanti, Milano 1962.

⁴ Id., Nota introduttiva a *La strada per Roma*, Einaudi, Torino 1991.

⁵ E. Zinato, *Commenti e apparati*, cit., 825.

Assieme al suo carattere obliquamente e parzialmente autobiografico, il doppio statuto di apertura e chiusura dell'opera in prosa di Volponi conferisce una indubbia rilevanza alla *Strada per Roma*. Il titolo iniziale del romanzo, negli anni Sessanta, era diverso: *Repubblica borghese*. La vicenda narrata si colloca infatti negli anni della ricostruzione del Paese e dell'incipiente "miracolo economico", tra 1950 e 1953. Miracolo che si rivelerà, tuttavia, ingannevole, e che condurrà l'Italia a uno sviluppo industriale e finanziario repentino, travolgente e caratterizzato dagli aspetti peggiori del capitalismo. Dopo essere stata liberata dalla morsa del fascismo, in questi anni la *Repubblica* diventa *borghese* e attraversa una seconda "liberazione": quella dalle catene costituite dai bisogni essenziali.

Indubbiamente il benessere possibile, prima ancora di quello reale, innesca meccanismi rilevanti di consenso al sistema nel suo insieme e fonda un nuovo modello di 'nazionalizzazione' basato sulle 'aspettative crescenti'.⁶

I consumi aumentano a velocità vertiginosa e così anche la produzione industriale, che si adatta per rispondere al crescere della domanda, offrendo prodotti sempre più variegati e creando condizioni di lavoro problematiche che accentuano gli squilibri di classe⁷.

È su questo sfondo storico e sociologico che si situa la vicenda del protagonista Guido, giovane urbinato e *alter ego* dell'autore, che, a un passo dalla laurea in Giurisprudenza, e tra un'avventura amorosa e l'altra, tenta di aprirsi un varco verso il futuro. Fin dall'inizio, Guido è convinto che la conquista della maturità e l'ingresso nell'età adulta debbano passare per l'abbandono della propria città, Urbino. Dopo la morte improvvisa del padre, Guido riesce finalmente a lasciare la città natale e, dopo alcuni incontri, a trovare lavoro a Roma.

⁶ G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli, Roma 2005, 140.

⁷ Per una ricostruzione del complesso quadro economico-sociale del secondo Dopoguerra, si veda ivi, capitolo IV: "La grande trasformazione", 87-162. È poi significativo che Crainz citi proprio *La strada per Roma* come esempio di romanzo che tematizza il dramma dell'emigrazione, dell'uscita di tanti dalla provincia per cercare nelle città principali la speranza di un futuro (Ivi, 115).

«Questo è il romanzo della mia ricerca di un'uscita da Urbino»⁸: con queste parole lo stesso Volponi definisce *La strada per Roma*, evidenziandone chiaramente la dualità spaziale e interiore: da un lato Urbino, dall'altro Roma; da un lato la campagna dell'infanzia e dell'adolescenza, dall'altro la tentazione della modernità, del progresso collettivo e individuale. La salvezza e la speranza di una maturazione stanno, per Guido, tutte in questo percorso di uscita e di abbandono: *La strada per Roma* sembra dunque configurarsi davvero come un tradizionale *Bildungsroman*, anche con la complicità dell'autore, che ha ammesso la presenza latente di una componente stendhaliana nel suo romanzo⁹.

Nella parte finale tuttavia, dopo un breve ritorno a Urbino colmo di nostalgia e di inquietanti spettri del passato, Guido viene interamente assorbito dal mondo equivoco della finanza romana: la sua crescita, quindi, si realizza sì nell'inserimento lavorativo, ma a questa vittoria non corrisponde una realizzazione dell'io congruente con i suoi valori. La *Bildung* della *Strada per Roma* si rivela così un vicolo cieco: un percorso fallimentare che si chiude circolarmente su sé stesso, sui fantasmi e le ossessioni della psiche del suo protagonista.

La strada per Roma è percorsa fin dall'inizio e in ogni pagina da un'inquietudine sotterranea, da una tensione di primo acchito difficilmente spiegabile, che confligge con l'involucro tradizionale e rassicurante del romanzo di formazione e che, proprio per questo, risalta con evidenza enigmatica. Questa inquietudine, di cui si tenterà di dare ragione nelle pagine successive, è forse la componente autenticamente innovativa del primo e ultimo romanzo volponiano, e si può provare a comprenderla considerando innanzitutto il contesto più generale degli anni in cui esso fu concepito.

Nel periodo giovanile e urbinato, durante il quale scrive *La strada*, Volponi è alle prese con la sua «condizione, lunghissima, di bozzolo, tutta chiusa dentro le mura

⁸ P. Volponi, Conversazione con E. Zinato, Milano, 1° aprile 1991, citata in RPIII, 821.

⁹ Tale presenza di Stendhal nella vicenda di formazione di Guido è dovuta, nelle parole di Volponi, al fatto che «io ho letto Stendhal con molta attenzione e ammirazione quando avevo venti, ventidue anni, gli anni in cui si maturano speranze e ambizioni e si costruisce la propria cultura morale» (P. Volponi, *Le strade di ieri*, intervista a cura di G. Raboni, in «Corriere della Sera», 20 gennaio 1991).

scure di Urbino, percossa internamente dalle emozioni e scossa, ma non rotta, dalle vivacità corporali»¹⁰. Per uscirne occorrerà uscire dalla città, prendere contatto con altri scrittori che diventeranno compagni e amici: servirà, insomma, l'esperienza di "Officina".

"Officina", fondata nel 1955 a Bologna da Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi e Francesco Leonetti con l'obiettivo di creare una rivista di «convergenza e mediazione letteraria»¹¹ che provasse a spingersi oltre le convenzioni letterarie di quel tempo. L'esperienza di "Officina" si rivelerà fondamentale in particolare per Volponi, soprattutto per averlo aiutato in poesia a «uscire dagli schemi novecenteschi ed ermetici»¹². Nonostante il suo ruolo decentrato di collaboratore esterno alla rivista, è lui stesso, riprendendo una frase di Roversi, a riconoscere di avere «là dentro [...] più imparato che dato». E se c'è un caso al quale si attaglia perfettamente questa bellissima frase, che da sola chiarisce lo spirito aperto della ricerca di 'Officina', è certamente il mio»¹³. Pur non da protagonista, Volponi partecipa anche a una delle prime riunioni tra i tre fondatori della rivista: con loro nasce prima un sodalizio letterario e poi un'autentica e forte amicizia, che proseguirà negli anni: con Pasolini, nella costante corrispondenza epistolare¹⁴; con Leonetti nel rapporto coltivato fino agli ultimi mesi prima della morte¹⁵. Su "Officina" Volponi pubblica solo due poesie, *La vita e Le catene d'oro*¹⁶, simmetricamente dedicate l'una al padre e l'altra alla madre, e poi confluite nelle *Porte dell'Appennino*¹⁷; ma la militanza officinesca darà frutti ben più fecondi: «La mia prima 'socializzazione' è avvenuta con i tre compagni di 'Officina' [...]. Per me quindi 'Officina' resta una rivista importante, una vera scuola»¹⁸, scrive Volponi; che prosegue osservando come i «germi del suo lavoro

¹⁰ P. Volponi, *Officina prima dell'industria* in "Belfagor", XXX, novembre 1975, n.6, consultato in RPI, 1065-1066.

¹¹ Ivi, 1069.

¹² Ivi, 1066.

¹³ Ivi, 1064.

¹⁴ Ora edita in P. Volponi, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di D. Fioretti, Edizioni Polistampa, Firenze 2009.

¹⁵ P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Einaudi, Torino 1995.

¹⁶ Rispettivamente in "Officina" n. 5, febbraio 1956, pp. 186-190 e "Officina" n. 8, febbraio 1957, 316-318.

¹⁷ P. Volponi, *Le porte dell'Appennino*, Feltrinelli, Milano 1960.

¹⁸ P. Volponi, *Officina prima dell'industria*, cit., 1065-1066.

seguinte *siano* nati lì»¹⁹. In quegli anni Volponi ha inoltre modo di misurarsi con l'industria culturale di allora, e di conoscerne uno dei principali animatori: Italo Calvino, che aveva partecipato a “Officina”, contribuendovi con alcuni testi, e che contribuirà — come si vedrà a breve — in maniera determinante alla creazione dell'humus culturale da cui nascerà *La strada per Roma*.

1.2 Il clima culturale francese: il *nouveau roman* e la fenomenologia husserliana

Il contesto storico in cui Volponi fa il suo ingresso nel mondo della cultura e della letteratura è complesso, vivacissimo e ricco di interlocutori. Nei paragrafi che seguono cercheremo di tendere, all'interno di questa matassa ingarbugliata, alcuni fili utili da un lato a ricostruire il quadro teorico in cui Volponi si forma, opera e scrive; dall'altro a individuare alcune prospettive critiche da cui partire per una lettura produttiva dell'opera volponiana.

Se negli anni Sessanta in Italia aveva iniziato a diffondersi un'ostilità condivisa verso gli standard del romanzo tradizionale ottocentesco, era anche e soprattutto per merito di un movimento nato in Francia pochi anni prima, le cui posizioni critiche sulla letteratura contemporanea avevano avuto un impatto così rilevante da valicare le Alpi: il *Nouveau roman*, anche conosciuto come *École du regard*²⁰. L'opera che si ritiene inaugurale di questa corrente è *Les gommages* di Alain Robbe-Grillet, uscito nel 1953 per Les Éditions de Minuit: si tratta di un romanzo che, in superficie, rispetta i canoni del genere poliziesco ma la sua costruzione è attuata con procedimenti di montaggio che sovrappongono passato e presente in una assurda circolarità e mettono in discussione gli snodi narrativi più classici. In sostanza, si tratta di

¹⁹ Ivi, 1066.

²⁰ Per un quadro più ampio del *nouveau roman*, si rimanda alla dettagliata ricostruzione di H. Freed-Thall, *Suspicion and Novelty: The Nouveau Roman*, in *The Cambridge history of the novel in French*, a cura di A. Watt, Cambridge University Press, Cambridge 2021.

un'unica lunga indagine fitta di ipotesi in cui la vittima si scopre solo alla fine. L'anno centrale per il *Nouveau roman* è però il 1957, quando escono sempre per Minuit *La Jalousie* di Robbe-Grillet e la seconda edizione di *Tropismes* di Nathalie Sarraute. Il primo è un romanzo inusuale, in cui Robbe-Grillet sfrutta il pretesto di un triangolo amoroso per spingere ancora più in là le soluzioni formali dell'opera precedente; il secondo è una raccolta di racconti brevissimi che, tessendo una trama minutissima di luoghi comuni e dialoghi di vita quotidiana, dissolve la figura del narratore e la struttura romanzesca in una pluralità di micro-narratori anonimi e di micro-narrazioni. La natura sperimentale di queste due opere suscita un dibattito acceso, da cui l'etichetta *nouveau roman*, intesa inizialmente in senso fortemente spregiativo²¹. Da questo momento, attorno all'editore Minuit inizia a raccogliersi non un movimento vero e proprio, quanto un gruppo di scrittori molto diversi per indole e stile, ma accomunati da una decisa volontà di rinnovamento del romanzo: autori che prendono posizione contro il realismo e la narrativa tradizionale, contro la costruzione canonica dei personaggi e in particolare contro lo psicologismo usurato e banale, e contro il primato della trama. Il tentativo di superare il romanzo tradizionale avviene attraverso un'attenzione peculiare per l'oggetto, per l'oggettualità quotidiana, osservata con uno sguardo in apparenza asettico. Il narratore diviene occhio che guarda e restituisce il mondo, e coscienza che lo percepisce: di qui la formula *école du regard*. Nello stesso 1957 escono per Minuit anche *La modification* di Michel Butor e *Le vent* di Claude Simon.

Altre opere rilevanti, negli anni successivi, sono *Dans le labyrinthe*, sempre di Robbe-Grillet (Minuit, 1959) e *Le Planétarium* di Nathalie Sarraute (1959), *La route des Flandres* in Claude Simon (1960). Seppure con strumenti ed esiti molto diversi nei vari autori, in tutte le opere riconducibili al *nouveau roman* la trama si dissolve in una miriade magmatica di sensazioni e percezioni. «Ainsi un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture», scrive Ricardou²²: non più la narrazione di un'avventura, ma l'avventura metaletteraria di una narrazione.

²¹ É. Henriot, *Le nouveau roman: La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet, Tropismes de Nathalie Sarraute*, "Le Monde", 22 maggio 1957.

²² J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Éditions du Seuil, Parigi 1967, 111.

La lotta contro il realismo borghese, contro il narratore onnisciente e le convenzioni del romanzo balzachiano tradizionale porta questi autori a tentare di sfruttare e superare le tecniche di indagine della psiche e della soggettività umana inaugurate dai maestri del modernismo Proust e Joyce, e li conduce verso l'incontro criticamente fertile con la fenomenologia di Edmund Husserl. Nei suoi scritti teorici Robbe-Grillet traccia — anche se con una certa brutalità e senza la finezza teorica di Sarraute — le linee principali del *nouveau roman*, mostrando un'affinità profonda con la filosofia fenomenologica che in quegli anni era oggetto di studi approfonditi.

La fenomenologia husserliana prende vita da un'istanza originaria di chiarificazione: è possibile per la ragione cogliere il reale, e come? Nei due volumi delle *Ricerche logiche*²³, Husserl inaugura la sua riflessione mettendo in discussione due prospettive che nel primo Novecento stavano prendendo sempre più piede: lo psicologismo e lo storicismo. Lo psicologismo riduce ogni atto della coscienza, ogni prodotto della ragione umana, ogni principio logico che crediamo di individuare nel reale, al funzionamento biologico della mente. Lo storicismo, invece, nega la validità universale delle idee prodotte dalla coscienza, poiché le riconduce alle contingenze che le hanno prodotte. In entrambi i casi si nega la validità effettiva dei processi con cui la ragione dell'uomo cerca di afferrare e conoscere il reale, riportandoli a un estremo soggettivismo-relativismo. D'altro canto, come si può ricavare dall'esperienza comune, l'uomo vive secondo un «atteggiamento naturale» che lo porta a «considerare le cose come esistenti in sé, come se non avessero alcun riferimento alla soggettività»²⁴, ossia a ritenere gli oggetti assolutamente indipendenti dallo sguardo che li osserva, conducendo dunque la riflessione verso un estremo opposto di oggettività.

Secondo Husserl, per cui entrambi questi punti di vista sono parziali ed erronei, vi è un solo elemento che risulta irriducibilmente reale: l'esperienza della percezione. Io percepisco, e percepisco sempre qualcosa: è questa l'unica autentica certezza

²³ E. Husserl, *Ricerche logiche*, 2 voll., a cura di G. Piana, Il Saggiatore, Milano 1968.

²⁴ V. Costa, *Husserl*, Carocci, Roma 2009, 25. Al saggio di Costa si è fatto ampio ricorso per questa necessariamente breve e brutale panoramica sulla fenomenologia husserliana.

possibile. Ogni atto di percezione, ogni atto di coscienza è indubitabile. Si può, però *si deve*, anzi dubitare di tutto il resto, anche dell'esistenza del mondo, ovvero dell'«esistenza in sé delle cose, la trascendenza»²⁵. Non è certo che le cose esistano autonomamente dalla coscienza, ma è certo che esse *appaiono* alla mia coscienza (questo atto, questo presentarsi delle cose è ciò che si definisce “fenomeno”), e la mia coscienza le percepisce. Questa tensione della coscienza verso i fenomeni è un suo tratto costitutivo, che Husserl definisce “intenzionalità”. È necessario, quindi, sospendere il giudizio riguardo a tutte le concezioni e le sovrastrutture che diamo per scontate, per poter raggiungere una visione chiara di come si realizza il processo della conoscenza. Husserl definisce questo atto di sospensione, di ripulitura del campo, “epoché” o riduzione fenomenologica. Essa consiste in un vero e proprio «tornare alle cose stesse»²⁶, un ritorno all'immanenza, al manifestarsi indubitabile dei fenomeni. L'epoché, dunque, una volta portata a compimento, sgombra il campo da equivoci e ci lascia finalmente liberi di studiare e descrivere le “essenze”, i vari modi in cui gli oggetti si manifestano alla coscienza e i corrispondenti atti soggettivi con cui essa, vicendevolmente, li *intenziona*: questa “correlazione intenzionale” tra vissuto della coscienza e oggetto²⁷ è la sostanza di ogni percezione, è indubitabile, ed è l'oggetto specifico della fenomenologia husserliana; essa è il legame che, una volta analizzato, consente di capire come sia possibile recuperare la trascendenza²⁸ attraverso l'immanenza²⁹. La fenomenologia è quindi, alla base, un'indagine descrittiva, un atteggiamento, una filosofia che non si studia ma «si fa»³⁰.

Nelle ultime fasi della sua ricerca, con *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Husserl rivolge il procedimento dell'epoché alla scienza obiettiva, che pretende di spiegare ogni aspetto del reale con certezza oggettiva. Si tratta per il filosofo di un errore di principio: le scienze obiettive infatti ritengono che l'essere del mondo sia costituito proprio da quelle regole e leggi logiche che esse formulano.

²⁵ A. Cimino, V. Costa (a cura di), *Storia della fenomenologia*, Carocci, Roma 2012, 61.

²⁶ E. Husserl, *Ricerche logiche*, cit., *Introduzione*, 271.

²⁷ A. Cimino, V. Costa (a cura di), *Storia della fenomenologia*, cit., 63.

²⁸ Con “trascendenza” si intende «il mondo come insieme di ‘cose’ indipendenti dal flusso dei miei vissuti» (V. Costa, E. Franzini, A. Spinicci, *La fenomenologia*, Einaudi, Torino 2002, 123).

²⁹ V. Costa, E. Franzini, A. Spinicci, *La fenomenologia*, cit., 114.

³⁰ Ivi, 40.

Il vero e autentico essere, per esse, sono le strutture logiche e matematiche che ricavano dal mondo; ma così si dimentica che queste costruzioni sono prodotte ed elaborate dallo spirito umano. Le scienze, dunque, perdono contatto col reale e non sono più radicate nell'autentico "mondo della vita" (*Lebenswelt*). È necessario, allora, de-naturalizzare il rapporto con il mondo; ridurre tutto, ancora una volta, all'esperienza, perché «il *primum* del reale è l'intuizione 'meramente soggettivo-relativa' della vita prescientifica del mondo»³¹.

È a partire da quest'acquisizione teorica, dall'evidenza del reale e della percezione, che si sviluppa la poetica del *nouveau roman*. Come scrive Robbe-Grillet nel saggio programmatico *Pour un nouveau roman*³², «Ora, il mondo non è né significativo né assurdo. Esso è, semplicemente. [...] Improvvisamente quest'evidenza ci colpisce con una forza contro la quale non possiamo più opporre nulla». La letteratura deve allora sforzarsi di rendere il senso dell'«urto di questa realtà testarda». Si tratta, evidentemente, di «tornare alle cose stesse» nei termini di Husserl perché «Attorno a noi [...] le cose sono là»³³. In apparenza Robbe-Grillet non chiarisce qui la differenza tra percezioni e cose, e sembra dare per scontata l'esistenza trascendentale del reale; tuttavia nelle righe successive si intuisce come, alla base del *nouveau roman*, ci sia proprio il desiderio di riportare l'attenzione al manifestarsi dei fenomeni di fronte alla coscienza: in luogo del romanzo psicologico tradizionale, «bisognerebbe invece tentare di costruire un mondo più solido, più immediato, tale che gli oggetti e i gesti si imponessero innanzi tutto per la loro presenza». Si tratta di una posizione che sembra richiamare da vicino la ricerca husserliana di ritorno al *Lebenswelt*: «Nelle costruzioni romanzesche future, gesti e oggetti, saranno là prima di essere qualcosa; e saranno ancora là dopo»³⁴. Così le cose non saranno più correlativi oggettivi o appendici della psicologia del personaggio ma attraverso un processo percettivo che si realizza sulla pagina riacquisteranno la loro trascendenza, e al tempo stesso

³¹ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, a cura di E. Filippini, Il Saggiatore, Milano 1985, 154.

³² A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1963, tr. it. *Il nouveau roman*, Sugar Editore, Milano 1965, 47-54.

³³ Ivi, 50.

³⁴ Ivi, 51.

lo sguardo che le osserva non sarà oggettivo e distaccato, ma a esse legato inestricabilmente. La fenomenologia husserliana restituisce all'espressione *école du regard* una profondità che rischierebbe altrimenti di appiattirsi nello stereotipo della ricerca (tradizionalissima) di uno sguardo oggettivo sulla realtà. Il personaggio e l'io narrante dei romanzi di Robbe-Grillet e ancor più di Sarraute è una realizzazione concreta di quella "coscienza intenzionale" che, nella visione di Husserl, collega soggetto e oggetto, il percepito con l'atto del percepire³⁵. Ne è un esempio la polifonia frammentata delle innumerevoli voci che compongono *Il planetario* di Sarraute: la lingua che si articola per stacchi, balbettii, discorsi interrotti restituisce l'idea di tante coscienze che vengono a contatto col reale. Il lettore non sa cosa sia, questo reale, ma conosce la percezione che di esso hanno i personaggi. Il ritorno alle cose non implica dunque un annullamento della presenza umana, anzi è proprio in virtù di questo *darsi* del reale che si manifesta la coscienza del personaggio: «L'uomo è presente ad ogni pagina, ad ogni riga, ad ogni parola. Anche se vi si trovano molti oggetti, e descritti con minuzia, c'è sempre e innanzi tutto l'occhio che li vede, il pensiero che li rivede, la passione che li deforma. Gli oggetti dei nostri romanzi non hanno mai una presenza che prescinda dalle percezioni umane, reali o immaginarie»³⁶.

L'altro testo teorico di riferimento del *nouveau roman* è *L'età del sospetto*, dove confluiscono vari saggi e articoli di Nathalie Sarraute³⁷: in queste pagine, la scrittrice critica l'io dei romanzi psicologici, teorizzando un io anonimo, disperso nel mare delle percezioni, che però rischia di diventare solo un riflesso dell'autore. Evitare questo pericolo è compito dello scrittore, che deve tenere presente anche un altro fattore, che diviene sempre più importante man mano che prende piede la modernità: la diffidenza del lettore. «Autore e lettore non solo diffidano del personaggio romanzesco ma, per suo tramite, diffidano l'uno dell'altro»³⁸. Non

³⁵ V. Costa, *Husserl*, cit., 33.

³⁶ A. Robbe-Grillet, *Il nouveau roman*, cit., 142.

³⁷ N. Sarraute, *L'età del sospetto*, tr. it. di G. Guglielmi, Rusconi e Paolazzi per i "Quaderni del Verri", n.1, 1959. Ora riedito come Id., *L'età del sospetto*, tr. it. di D. Meneghelli, Nonostante, Trieste 2016, da cui si cita.

³⁸ Ivi, 68.

bastano più allora, le «pigre tendenze»³⁹ del romanzo classico, le sfiancanti descrizioni oggettive o psicologiche: al lettore interessa conoscere la contraddittorietà della mente, l'inesauribile complessità della vita psichica. Al lettore interessano oggi i «fatti veri»⁴⁰; il racconto deve penetrare nelle sue percezioni, «immediatamente all'interno, proprio là dove si trova anche l'autore, a una profondità dove scompaiono quei comodi punti di riferimento»⁴¹.

Dunque gli scrittori del *nouveau roman*, dopo aver praticato un'epoché su tutte le convenzioni romanzesche, e dopo aver rinunciato allo psicologismo e agli stereotipi nella costruzione dei personaggi, pongono al centro del loro interesse il ruolo fondamentale del soggetto nella costruzione del sapere: il medesimo esito della fenomenologia husserliana.

1.3 Il clima culturale italiano: il *nouveau roman* e la fenomenologia tra le pagine delle riviste (“il verri”, “Quaderni milanesi”, “Menabò”)

Per la sua carica fortemente innovativa e teoricamente sostenuta, ma anche sull'onda del successo cinematografico dell'*Année dernière à Marienbad* di Alain Resnais (1961), cui Robbe-Grillet collaborò assiduamente, l'opera del principale esponente del *nouveau roman* approda quasi subito anche in Italia, e alcuni scritti teorici vengono pubblicati sulle riviste che animavano il dibattito sul romanzo in Italia: in particolare “il verri” e “Quaderni milanesi”.

Proprio l'articolo del 1956 citato sopra, in cui Robbe-Grillet esponeva i principi del *nouveau roman*, viene pubblicato con il titolo *Una via per il romanzo futuro* sul secondo numero del “verri” nel 1959⁴². Questo numero è interamente dedicato al nuovo romanzo francese, ed è forse interessante ricordare altri due numeri della rivista milanese: il n. 4 nel 1960, un monografico proprio incentrato sulla

³⁹ Ivi, 71.

⁴⁰ Ivi, 73.

⁴¹ Ivi, 80.

⁴² A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, in “il verri”, aprile 1959, n.2, 7-14.

fenomenologia, con saggi dei più importanti filosofi di allora: Enzo Paci, Antonio Banfi; e Giovanni Piana (suo *l’Omaggio a Husserl*⁴³), che si occuperà della curatela delle *Ricerche logiche husserliane*. Anche il n. 6 del 1961 ospita saggi sulla fenomenologia; tra di essi un testo di Paolo Pompei sul filosofo francese che più di tutti aveva raccolto l’eredità husserliana: Maurice Merleau-Ponty⁴⁴.

“Il verri”, fondato nel 1956 da Luciano Anceschi, allievo di Banfi, era fortemente interessato non solo agli sviluppi del *nouveau roman*, ma anche e soprattutto a quelli della fenomenologia: «Fu la fenomenologia, al cui metodo estetico-filosofico di ricerca Luciano Anceschi era legato da molti anni [...] a proporre [nell’ambito dell’esperienza del “verri”] una nuova idea di letteratura e ad aprire la strada al nuovo»⁴⁵. La fenomenologia, con la sua attenzione al vissuto, dava forma a un’idea aperta, anti-dogmatica e «fenomenologica della letteratura»⁴⁶.

Negli stessi anni, i “Quaderni milanesi” fondati nel 1960 da Oreste del Buono (traduttore di alcune delle opere maggiori del *nouveau roman*⁴⁷) si pongono l’obiettivo di dare testimonianza degli ultimi sviluppi della letteratura: i numeri di questi anni ospitano scritti teorici di Sarraute e Butor, e più in generale la linea della rivista è di stampo chiaramente fenomenologico: si tratta di «un unico orizzonte teorico-filosofico, quello della fenomenologia di Husserl e Merleau-Ponty e del relazionismo di Enzo Paci che, in un testo significativamente intitolato *Indicazioni fenomenologiche per il romanzo*, prova a tradurre in termini di costruzione del personaggio e struttura narrativa concetti complessi come il ‘ritorno al soggetto’ e l’*epochè*»⁴⁸.

È proprio Enzo Paci a costituire, in quegli anni, il cuore pulsante degli studi fenomenologici italiani. Allievo di Antonio Banfi, anch’egli filosofo di ascendenza

⁴³ “il verri”, agosto 1960, n.4, 117-122.

⁴⁴ P. Pompei, *Merleau-Ponty, politica e morale*, in “il verri”, dicembre 1961, n.6, 144-156.

⁴⁵ M. Barbaro, *La rivista “il verri” fra cultura militante e cultura accademica*, in P. Pieri, L. Weber (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell’Emilia-Romagna dall’Ottocento al Contemporaneo III. Gli anni Cinquanta-Sessanta*, CLUEB, Bologna 2010, 253.

⁴⁶ L. Anceschi, *Del “verri”, perché lo abbiamo fatto e lo facciamo*, in “il verri”, 1967, n.25, 16.

⁴⁷ Di Michel Butor, *L’impiego del tempo*, Mondadori, Milano 1960, *La modificazione*, Mondadori, Milano 1967; di Nathalie Sarraute, *Ritratto d’ignoto, Tropismi, Conversazione e sottoconversazione*, Feltrinelli, Milano 1959; *Il planetario*, Feltrinelli, Milano 1964.

⁴⁸ G. Raccis, “Quaderni milanesi” e la cultura degli anni sessanta, in G. Rosa (a cura di), *L’infaticabile OdB*, Fondazione Mondadori, Milano 2016, 123.

husserliana che per primo aveva introdotto Husserl in Italia⁴⁹, dopo la morte del maestro Banfi ne raccoglie l'eredità e ottiene la cattedra di Filosofia teoretica all'Università di Milano. Paci, che da Banfi aveva ripreso non solo l'atteggiamento fenomenologico (che poi svilupperà in una sua visione del tutto personale di *relazionismo fenomenologico*), ma anche l'idea di una filosofia il più possibile aperta, è ritenuto il «fautore di una riscoperta di Husserl e del suo pensiero in Italia»⁵⁰: prima attraverso le sue lezioni universitarie, poi attraverso la rivista di filosofia e cultura “aut aut”, da lui fondata; e infine attraverso la promozione della pubblicazione di scritti husserliani, Paci porta al centro del dibattito teorico la percezione, la relazione tra soggetto e mondo. È la seconda ondata di studi husserliani, dopo la prima inaugurata sotto la spinta di Banfi: nell'ambiente filosofico milanese, assume un ruolo di primo rilievo un giovane studente di Paci, Enrico Filippini. Quest'ultimo aveva fondato una “comune studentesca” a viale Milano in cui si discuteva di Husserl e di letteratura, e venne notato da Paci, che decise di affidargli la traduzione di tre opere husserliane fondamentali: *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* (1961)⁵¹ e il secondo e terzo libro delle *Idee* (1965)⁵². Filippini, intellettuale al crocevia tra letteratura, filosofia ed editoria, negli anni successivi, nel 1960 era stato assunto come redattore presso Feltrinelli, dove si occupava di consulenza editoriale e attività redazionale per varie collane. Filippini, che godeva di ampia discrezionalità, ebbe il merito di portare in Italia tra il 1959 e il 1967 le opere principali della nuova letteratura tedesca e del Gruppo 47 (U. Johnson, G. Grass, H. M. Enzensberger, P. Handke tra gli altri nomi), in particolare attraverso la collana “Le Comete”. Sono

⁴⁹ Sono scritti da Banfi i due articoli pubblicati nel 1923 sulla “Rivista di filosofia” che presentano al pubblico italiano la fenomenologia husserliana: A. Banfi, *La fenomenologia pura di E. Husserl e l'autonomia ideale della sfera teoretica*, in “Rivista di filosofia”, XIV/3, 208-224 e Id., *La tendenza logistica nella filosofia tedesca contemporanea e le Ricerche logiche di Edmund Husserl*, in “Rivista di filosofia”, XIV/2, 113-133.

⁵⁰ M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e il Gruppo 63*, Carocci, Roma 2017, 36. A questo volume, e in particolare al secondo capitolo, *La formazione: Milano, la fenomenologia, la neoavanguardia*, si è fatto ricorso per tracciare in questi paragrafi le linee della fenomenologia italiana negli anni Sessanta.

⁵¹ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, tr. it. di E. Filippini, pref. di E. Paci, Il Saggiatore, Milano 1961.

⁵² E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di E. Filippini, Einaudi, Torino 1965.

proprio gli scrittori di questo movimento, Grass in particolare, a invitare Filippini nell'inverno del 1962 a Berlino, per assistere a uno dei loro incontri. Sull'onda dell'entusiasmo suscitato da quell'esperienza, nella primavera successiva Filippini riuscì, con il supporto di Nanni Balestrini, a convincere l'editore Feltrinelli che fosse possibile e necessario tentare in Italia un esperimento simile a quello tedesco: è il primo germe della Neoavanguardia italiana. Nel frattempo, Filippini aveva iniziato a pubblicare propri racconti, dove si proponeva di dare forma narrativa alle questioni poste dalla fenomenologia husserliana. In uno di questi racconti, *Settembre*, si scorge in particolare la tensione di Filippini a restituire alla letteratura una funzione conoscitiva, lavorando sulla forma e adottando anche attraverso l'espedito metanarrativo uno sguardo fenomenologico sull'ambiguità del soggetto. *Settembre* esce nel 1962, nel quinto numero del "Menabò", in un momento cruciale per la cultura letteraria italiana.

Il "Menabò", fondato da Elio Vittorini e Italo Calvino nel 1959, fin dall'inizio «si colloca in linea cronologica come proseguo diretto dell'Officina [...] e dei fortunati Gettoni einaudiani»⁵³, avendo l'obiettivo di fornire non solo letture critiche sulla letteratura contemporanea, ma anche di esplorare nuove prospettive. La rivista, dove Volponi pubblicherà alcune poesie, è al centro del dibattito teorico sul romanzo: basti ricordare che qui Calvino seguiva gli sviluppi del *nouveau roman*, osservando con particolare interesse (e varie riserve) i romanzi di Butor e Robbe-Grillet. Nel *Mare dell'oggettività*⁵⁴, in particolare, l'autore si concentra sui romanzi «raccontati attraverso gli oggetti»⁵⁵, ritrovando in Sartre un precursore di questa «calata nel mare dell'oggettività indifferenziata». Nella *Nausea*, «il protagonista vedeva a poco a poco svanire la distinzione tra sé e il mondo esterno, la sua faccia allo specchio diventare cosa, e un'unica viscosità coinvolgere l'io e gli oggetti». Ma Sartre, allora, proponeva questa rappresentazione restando nel punto di vista della coscienza tradizionale che

⁵³ G. Sgambati, *Il Menabò e la sfida al labirinto: letteratura industriale in Vittorini e Calvino tra rappresentazione e strutturalismo*, in *Letteratura e Potere/Poteri*, Atti del XXIV Congresso dell'ADI, 23-25 settembre 2021, Adi editore, Roma 2023, 2.

⁵⁴ I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in "Il menabò di letteratura", n.2, Einaudi, Torino 1960. Ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, 52-60.

⁵⁵ Ivi, 52.

osserva, mentre «oggi si è dato il giro: il punto di vista è quello del magma»⁵⁶. Per Calvino si tratta di una prospettiva sconcertante, eppure:

Questo seguito di dati oggettivi che diventano racconto, svolgimento d'un processo mentale, è necessariamente l'annullamento della coscienza o non può essere visto pure come una via per la sua riaffermazione, per esser certi di che cosa veramente la coscienza è, di qual è il posto che occupiamo nella sterminata distesa delle cose? Già Michel Butor esplicitamente si propone di rappresentare la coscienza, la volontà, la scelta, attraverso il suo rovescio, il *di fuori* di quell'invisibile e inafferrabile *dentro*⁵⁷.

Ecco allora individuato il passaggio «dalla letteratura dell'oggettività alla letteratura della coscienza»⁵⁸; e in questa prospettiva critica calviniana è possibile ritrovare una profonda consapevolezza dei metodi e delle categorie della fenomenologia, a partire proprio dal rapporto tra coscienza e percepito, tra exteriorità e interiorità. È significativo inoltre come a distanza di qualche pagina, nello stesso numero, appaia seguito da una *Notizia* sull'autore *L'appennino contadino* di Volponi, qui definito dal titolo rematico «Saggio in versi», ed espressione, come si vedrà, della volontà di una presa più autentica sul reale, rappresentato dalle campagne urbinati spopolate dall'emigrazione del Dopoguerra.

Certamente più noto è l'articolo *La sfida al labirinto*⁵⁹, scritto da Calvino e pubblicato nel 1962 sul n. 5 della rivista in risposta a un intervento di Vittorini uscito nel numero precedente, e dedicato al rapporto tra industria e letteratura⁶⁰. Il contributo di Calvino, acceso e lucido, segna un netto distacco da Vittorini e l'avvio di una polemica sulle modalità che restano alla letteratura per afferrare il reale. Si tratta di un dibattito che, per la sua profondità e rilevanza, certamente Volponi aveva seguito. Dopo aver analizzato le conseguenze delle due rivoluzioni industriali sulla letteratura, Calvino commentava l'interesse della letteratura contemporanea per il

⁵⁶ Ivi, 53-54.

⁵⁷ Ivi, 58-59.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in "Il menabò di letteratura", n.5, Einaudi, Torino 1962. Ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, 105-123.

⁶⁰ E. Vittorini, *Industria e letteratura*, in "Il menabò di letteratura", n.4, Einaudi, Torino 1961.

rapporto io-mondo: «L'uomo della seconda rivoluzione industriale si rivolge all'unica parte non cromata, non programmata dell'universo, cioè l'interiorità, il self, il rapporto non mediato totalità-io»⁶¹. E, riprendendo il proprio articolo precedente: «Il nuovo individualismo approda a una perdita completa dell'individuo nel mare delle cose; la dilatazione dell'io mira [...] alla perdita dell'opposizione dialettica tra soggetto e oggetto»⁶². A partire dal titolo del romanzo di Alain Robbe-Grillet, *Nel labirinto*, Calvino individua proprio nella figura del labirinto la forma che il rapporto tra l'io e il reale ha assunto in quegli anni: «Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita [*dal labirinto del reale*], anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro»⁶³. In questo senso, la relazione tra l'io e il reale, la tensione conoscitiva che anima la coscienza contemporanea e la spinge a sfidare il *labirinto* della realtà sembra riprendere proprio i contorni di quella correlazione che Husserl tracciava nella sua riflessione.

Si può, infine, brevemente ricordare come la penetrazione della fenomenologia in Italia sia testimoniata anche da almeno uno dei romanzi più famosi di Moravia: *La noia*. Uscito nel 1960 per Bompiani⁶⁴, *La noia* racconta la società romana nobile e alto-borghese: il protagonista Dino vive con la madre e sembra disprezzare la propria condizione di privilegio garantita dal benessere economico. Quest'ultimo, pur rifiutato con ipocrisia, determina nel protagonista un marcato e sempre più forte senso di distacco dalla realtà che costituisce proprio la "noia" messa a titolo. Dino sembra dunque sperimentare sulla propria pelle la «perdita dell'opposizione dialettica tra soggetto e oggetto» di cui parla Calvino, non nel senso di un'immersione «nel mare delle cose» ma di uno smarrimento nell'immensità immaginativa di una generalizzata *noia* esistenziale. Questo si riflette sulle relazioni del protagonista con gli altri personaggi: relazioni vissute in maniera come sfocata o disallineata, attraverso il filtro di una lente offuscata. Oltre a quella fenomenologica, è rilevante anche la componente freudiana: il corpo e l'erotismo sono centrali nell'economia del romanzo

⁶¹ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., 117-118.

⁶² Ivi, 118.

⁶³ Ivi, 122.

⁶⁴ A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 1960.

e la vicenda assume una marcata connotazione edipica, soprattutto mediante la figura della madre che desidera controllare ossessivamente Dino.

1.4 La Neoavanguardia e l'influenza della fenomenologia

Il n. 5 del “Menabò”, oltre all’articolo di Calvino, ospita anche il già menzionato racconto “fenomenologico” di Filippini, *Settembre*, alcuni testi poetici e in prosa di Edoardo Sanguineti e due contributi di Francesco Leonetti: tre autori chiave per lo sviluppo della Neoavanguardia italiana. Già nel 1956 Sanguineti aveva pubblicato *Laborintus*⁶⁵, raccolta poetica sperimentale, e nel 1961 era stata pubblicata l’antologia *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*⁶⁶, che raccoglieva sillogi di Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini e Antonio Porta. Il vero e proprio Gruppo 63, tuttavia, nasce solo nell’ottobre del 1963; quando, su istigazione di Balestrini e di Filippini⁶⁷, a Palermo avviene l’incontro fondativo del Gruppo. Tra i presenti ricordiamo Anceschi, Sanguineti, Balestrini, Pagliarani, Alberto Arbasino, Umberto Eco, Giuliano Scabia e Giorgio Manganelli; altri, come Del Buono, Celati e Leonetti, restavano in una posizione più defilata, pur contribuendo al dibattito culturale del Gruppo e condividendone molte posizioni teoriche. La Neoavanguardia così costituitasi nasceva come era stato per il *nouveau roman* in opposizione ai canoni tradizionali del romanzo, in particolare di quello neorealista e di consumo, e della poesia di matrice lirico-ermetica, ma anche del realismo imperante nel dopo guerra. Il Gruppo 63 pubblica in quegli anni due volumi programmatici fin dal titolo: *Gruppo 63. La nuova letteratura. Palermo 1963*⁶⁸ e *Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*⁶⁹, in cui si tracciano le linee di questa nuova idea di letteratura, e da cui emerge

⁶⁵ E. Sanguineti, *Laborintus*, Magenta, Varese 1956.

⁶⁶ A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961.

⁶⁷ M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e il Gruppo 63*, cit., 131-132.

⁶⁸ N. Balestrini e A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura. Palermo 1963*, Feltrinelli, Milano 1964.

⁶⁹ N. Balestrini (a cura di), *Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Feltrinelli, Milano 1966.

tra l'altro il ruolo della fenomenologia nell'elaborazione poetico-ideologica del Gruppo. Come rileva Francesco Muzzioli, la Neoavanguardia si muove fin dall'inizio «in un'atmosfera teorica a dominante fenomenologica»⁷⁰, e dalla fenomenologia trae non solo una generale apertura alle novità culturali e a discipline diverse dalla letteratura, di retaggio paciano e anceschiano; ma anche, più in profondità, uno sguardo, un modo di relazione con il reale caratterizzato da un'esigenza di autenticità e da «una direzione di scavo verso il flusso del vissuto (la famosa *Erlebnis*), verso il recupero dello stato puro dell'esperienza pre-categoriale»⁷¹.

Gli autori della Neoavanguardia pubblicheranno ancora, negli anni successivi, a più riprese sul “Menabò” e la fenomenologia avrà sempre un'influenza decisamente rilevante sulle loro posizioni teoriche e sulla loro produzione creativa⁷², soprattutto per quanto riguarda la percezione e la creazione di una nuova idea di soggettività e di narratore. Attraverso il gruppo 63 e gli articoli sul “Menabò”, la fenomenologia può avere inciso in qualche misura su Volponi, che guardava certamente con attenzione non solo all'opera dell'amico Leonetti ma anche alle pagine della rivista a cui lui stesso contribuiva.

Nelle pagine che seguono tenteremo mostrare come già nella *Strada per Roma*, e poi, più compiutamente, con *Corporale*, Volponi si muova in questa direzione. Proprio a proposito di *Corporale*, che Pasolini accuserà di neoavanguardismo⁷³, Giovanna Lo Monaco osserva che «Volponi ha meditato e accolto le istanze della Neoavanguardia sulla necessità di staccarsi da esigenze mimetiche», senza adottare «le stesse strategie, ma attuando una personale e consapevole metabolizzazione di quella proposta e un attraversamento di tutte le sperimentazioni della

⁷⁰ F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1982.

⁷¹ Ivi, 85-86.

⁷² Secondo Muzzioli è stato Sanguineti a intaccare «le idee fenomenologiche (predominanti nello stesso Gruppo '63) dell'epifania estetica promessa dal letterario» (F. Muzzioli, *Il gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Odradek, Roma 2013, 51).

⁷³ Nella sua recensione P. P. Pasolini, *Quel “pazzo” di Volponi non sa rinunciare a niente*, in “Tempo illustrato”, 29 marzo 1974, n.13.

Neoavanguardia»⁷⁴: tra cui, con buona probabilità, anche l'approccio fenomenologico.

Nel suo intervento *Le difficoltà del romanzo*⁷⁵, pochi anni dopo la nascita del Gruppo 63, Volponi si sofferma su questioni care alla Neoavanguardia: non esistono romanzi facili o difficili, leggibili o illeggibili, ma solo romanzi buoni o cattivi, e la differenza è data dalla disposizione del lettore, dalla sua eventuale apertura a «mettersi in relazione con quell'universo nuovo che il libro, la sua lingua, i suoi temi, la sua struttura costituiscono»⁷⁶. Inoltre la realtà veloce e sfuggente del presente dà all'uomo un compito: «fare, dire, giudicare, intervenire, rinnovare in tempo, tempestivamente. È a questo compito che può mirare un romanzo, non certo più all'indulgenza sugli amori perduti, sulla gioventù che se ne va, sul bamboleggiamento narcisistico, oppure sulla strumentalizzazione delle nevrosi, oppure sul truce realismo»⁷⁷. È una dichiarazione di intenti molto in linea con i propositi e le sperimentazioni del Gruppo 63, e sembra in qualche modo anche una condanna del proprio romanzo: quella *Repubblica borghese* che stava elaborando ma sembrava già fuori tempo massimo, troppo tradizionale e psicologica, legata al narratore onnisciente e alla *Bildung* tradizionale. Secondo Zinato, sulla «mancata pubblicazione di questo romanzo giovanile ha certo influito il dibattito italiano della prima metà degli anni Sessanta, quando i critici esigevano dagli scrittori gli sfondamenti della 'barriera del naturalismo' e l'oggettività dell'*école du regard*»⁷⁸. Come per la Neoavanguardia, si trattava di dar vita a un «sistema originale di ricerca»⁷⁹ condiviso tra autore e lettore, che potesse fare spazio a una tensione conoscitiva urgente, e condurre entrambi verso un'esperienza e una presa di coscienza autentiche del reale. Il romanzo, per Volponi, deve rifiutare il «materiale inquinato e distorto»⁸⁰ della tradizione

⁷⁴ Nella relazione *Sopra il cadavere di un albero di sorbe: Corporale e la questione del romanzo*, tenuta per il convegno *Le difficoltà del romanzo. Rileggere Paolo Volponi*, Pavia, 15-16 febbraio 2024.

⁷⁵ P. Volponi, *Le difficoltà del romanzo*, in "Le conferenze dell'Associazione culturale italiana 1965-1966", fascicolo XVII, 1966. Ora in RPI, cit., 1023-1038, da cui si cita.

⁷⁶ Ivi, 1024.

⁷⁷ Ivi, 1026-1027.

⁷⁸ E. Zinato, *Commenti e apparati*, in RPIII, cit., 835.

⁷⁹ P. Volponi, *Le difficoltà del romanzo*, cit., 1031.

⁸⁰ Ivi, 1028.

romanzesca più redditizia, ed «essere sempre insieme, sopra, in modo scientifico, quella realtà che fugge come una palla di fuoco»⁸¹.

1.5 Volponi e la fenomenologia di Merleau-Ponty: un'ipotesi di lettura

È ragionevole pensare che Volponi leggesse e conoscesse “il verri” e “Quaderni milanesi”, e avesse dunque contezza sia delle innovazioni formali del *nouveau roman*, sia della fenomenologia non solo husserliana che in quelle riviste costituiva una delle correnti di pensiero più influenti. Fenomenologia e *nouveau roman* che tra l'altro, come si è accennato, erano oggetto di riflessione anche sulle pagine del “Menabò”, con cui Volponi collaborava e sulle cui pagine pubblicò una delle sue poesie più belle e che a nostro avviso risentono più profondamente dell'atteggiamento fenomenologico, non solo sul piano dei contenuti ma anche al livello del lessico utilizzato: *La pretesa d'amore*⁸². Tuttavia, come emerge proprio da quest'ultimo testo, se per la Neoavanguardia il punto di riferimento fenomenologico principale era la filosofia di Husserl, per la poesia e la prosa di Volponi può essere utile invece introdurre un altro interlocutore, in quegli anni protagonista della scena filosofica francese: Maurice Merleau-Ponty.

Professore prima alla Sorbona di Parigi, poi al Collège de France, Merleau-Ponty è stato il più grande erede della fenomenologia husserliana, che ha riletto e sviluppato in direzione di una personale fenomenologia della percezione⁸³. Il punto di partenza è, come per Husserl, la percezione, costante indubitabile, che tuttavia non è più soltanto una modalità di azione della coscienza e nemmeno lo sfondo su

⁸¹ Ibidem.

⁸² P. Volponi, *La pretesa d'amore*, in “Il menabò di letteratura”, n.8, Einaudi, Torino 1965. Ora in P. Volponi, *Poesie*, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2024, 197-202. Per un'analisi approfondita, si veda più avanti.

⁸³ Questo il titolo della sua opera più nota: M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Parigi 1945, consultato in edizione italiana: Id., *Fenomenologia della percezione*, tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003. La prima edizione italiana, edita a Milano dal Saggiatore sempre a cura di Bonomi, era stata pubblicata nel 1965.

cui si staglia il significato delle cose, ma «la modalità stessa con cui si dà manifestazione, e quindi esistenza, della realtà»⁸⁴. Nelle sue opere, Merleau-Ponty mira a rinnovare il concetto di coscienza, legandola inestricabilmente alla fatticità del soggetto: la coscienza si incarna nel corpo del soggetto ed è attraverso di esso, attraverso il suo spessore concreto, che può rapportarsi al reale. Nella riflessione di Merleau-Ponty prende forma, dunque, una fenomenologia del corpo vissuto che, negli ultimi anni, si spingerà verso una vera e propria ontologia della carne⁸⁵. Il legame conoscitivo e percettivo tra soggetto e oggetto acquisisce, con lui, una profondità corporea inedita, assente in Husserl, e che si attaglia bene (come cercheremo di mostrare) a una lettura della complessa opera volponiana, in cui il corpo ha un ruolo primario.

Merleau-Ponty era ben presente nel dibattito culturale italiano negli anni Sessanta: Enrico Filippini, uno dei promotori della Neoavanguardia, aveva seguito i suoi corsi alla Sorbona; Enzo Paci lo aveva conosciuto di persona e ne leggeva e studiava le opere, come attesta il *Diario fenomenologico*,⁸⁶ dove il dialogo continuo e fruttuoso con Merleau-Ponty emerge chiaramente. In quelle pagine Paci ricorda incontri e discussioni e racconta che, proprio pochi mesi prima della sua morte nel 1961, lui stesso stava organizzando un ciclo di conferenze che avrebbero portato il fenomenologo francese in Italia. Durante le sue lezioni universitarie a Pavia nel 1955-1957, Paci, «in uno dei momenti più intensi e fertili della sua attività filosofica», perseguiva la ripresa della fenomenologia husserliana, ma osservata ora attraverso la lente della filosofia di Merleau-Ponty: «la rilettura di Husserl avveniva in una nuova chiave. [...] il fuoco della rilettura era diventato il ‘mondo della vita’, il *Lebenswelt*. «Lo stimolo decisivo verso questa nuova interpretazione, per Paci sempre più appassionante, del pensiero di Husserl, veniva da Merleau-Ponty»⁸⁷, che dava

⁸⁴ L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, Carocci, Roma 2012, 11.

⁸⁵ Ivi, 33.

⁸⁶ E. Paci, *Diario fenomenologico*, Il Saggiatore, Milano 1961, ora Id., *Diario fenomenologico*, Orthotes, Napoli-Salerno 2021, da cui si cita.

⁸⁷ G. D. Neri, *Paci e Merleau-Ponty. Una testimonianza e qualche riflessione*, in Id., *Il sensibile, la storia, l'arte. Scritti 1957-2001*, Ombre Corte, Verona 2003, consultato online sul sito di Chiasmi International: http://chiasmi.unimi.it/issue2_gdneri.html#_ftn12

all'esistenzialismo i caratteri di una "filosofia della relazione" quale si rivelerà estremamente rilevante per l'originale relazionismo che Paci stava sviluppando in quel periodo. Non solo: Paci si occuperà della curatela e dell'introduzione a due opere merleau-pontiane, *Senso e non senso*⁸⁸ (1962) ed *Elogio della filosofia*⁸⁹ (1958), e nel 1961 dedicò a Merleau-Ponty un numero monografico della rivista "aut aut"⁹⁰; l'anno dopo, sarà lui a firmare sulla stessa rivista un intervento dedicato proprio al legame tra le opere di Robbe-Grillet e Butor e la fenomenologia⁹¹. Il pensiero di Merleau-Ponty ebbe infatti grande influenza sul *nouveau roman*, in particolare su Claude Simon, che nel 1960 pubblica un romanzo con un titolo curiosamente molto simile a quello che trent'anni dopo Volponi darà al proprio, *La strada delle Fiandre*; e su Nathalie Sarraute, le cui opere sembrano trasporre in termini narrativi i processi euristici del corpo vissuto merleau-pontiano. Fu Merleau-Ponty, d'altro canto, a scegliere Simon come esempio concreto di letteratura capace di dare forma letteraria a certi aspetti della propria fenomenologia: lo testimoniano gli appunti preparatori per una lezione al Collège de France del 16 marzo 1961 in cui il filosofo, trattando la problematica del linguaggio, parlò proprio di Simon e della sua *Strada delle Fiandre*⁹².

Uno dei tratti tipici del *nouveau roman* è la ridiscussione della distinzione tradizionale tra soggetto e mondo, ora mescolati in un'unica struttura conoscitiva attraverso il collante della percezione: «The author of the *Nouveau Roman* no longer penetrates into the psyche of the character. To the contrary, he presents the character's interior reality through phenomenological description, which consists in describing and reporting the manner in which the phenomenon appears to the narrator's consciousness»⁹³. L'attenzione al reale, a ciò che resta dopo l'epoché dei

⁸⁸ M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, tr. it. di P. Caruso e introduzione di E. Paci, Il Saggiatore, Milano 1962.

⁸⁹ M. Merleau-Ponty, *Elogio della filosofia*, a cura di E. Paci, Paravia, Torino 1958.

⁹⁰ "aut aut", n. 66, novembre 1961.

⁹¹ E. Paci, *Nota su Robbe-Grillet, Butor e la fenomenologia*, in "aut aut", n. 69, maggio 1962, 234-237. Su questo numero di "aut aut" tra l'altro vengono pubblicati altri due articoli sul *nouveau roman*.

⁹² M. Merleau-Ponty, *Cinq notes sur Claude Simon*, in "Esprit", giugno 1982, n.66, 64-66 e Id., S. Ménéasé, J. Neefs, *Notes de cours "Sur Claude Simon". Présentation*, in "Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)", 1994, n.6, 133-165. Quest'ultimo intervento riporta anche un brano della corrispondenza tra Simon e Merleau-Ponty.

⁹³ V. Carrabino, *Phenomenology and the "Nouveau Roman": A Moment of Epiphany*, in "South Atlantic Bulletin", nov. 1973, vol.38, 97.

pregiudizi e delle strategie conoscitive consuete, e l'accento sulla soggettività corporea, tracciano una linea chiara che congiunge il *nouveau roman* alla fenomenologia di Merleau-Ponty; sino, a nostro avviso, a Volponi, che dà forma a un io per cui la corporalità è il mezzo principale per conoscere il mondo e insieme lo spazio privilegiato del manifestarsi del mondo stesso alla sua coscienza. Questa prospettiva, come vedremo in seguito, è marcatamente merleaupontiana: il soggetto è il centro della percezione, quindi è il centro del mondo: «Tutto ciò che so del mondo, anche tramite la scienza, io lo so a partire da una veduta mia o da una esperienza del mondo senza la quale i simboli della scienza non significherebbero nulla». Altrimenti: «Io sono la fonte assoluta»⁹⁴.

⁹⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., 16-17. D'ora in avanti siglato FP.

Capitolo II

Fenomenologia di una crescita lungo *La strada per Roma*

Alla luce del contesto fin qui delineato, sembra dunque legittimo tentare di leggere *La strada per Roma* sulla scorta della fenomenologia di Merleau-Ponty. Nelle pagine seguenti si cercherà di sciogliere l'enigmaticità, l'inquietudine sotterranea e innovativa di quest'opera, e di tracciare un percorso di analisi che, partendo dal viaggio del protagonista Guido, arrivi a toccare anche alcuni testi poetici scritti da Volponi nello stesso periodo dell'elaborazione del romanzo (e, come si è detto, proprio negli anni in cui si diffondevano gli studi fenomenologici in Italia).

Già nella *Strada* infatti comincia a manifestarsi quello che nei romanzi successivi si rivelerà essere un tratto costante per Volponi, seppur dissimulato sotto le spoglie tradizionali del *Bildungsroman*: anche qui, come osserva Zinato, «La rappresentazione volponiana del reale non è documentaristica o mimetica ma, viceversa, veggente o visionaria, capace di percepire»¹ il magma indistinto e caotico del reale. Come si vedrà, attorno allo scheletro della trama romanzesca “di formazione” e a un protagonista che per vari aspetti sembra una controfigura dell'autore², Volponi crea una peculiare forma di osmosi tra la dimensione oggettiva del paesaggio e della realtà urbana, e la soggettività del protagonista Guido; osmosi per la quale sensibilità percettiva e introspezione si legano in maniere inedite e spesso oscure, irrazionali, che saranno oggetto della nostra indagine. Ogni evento o snodo psicologico è filtrato e permeato dalla soggettività del protagonista Guido, e a lui ricondotto: tutta la *Strada* è attraversata dalle sue percezioni anche minimali o infinitesime del reale, attraverso cui la soggettività del personaggio si insinua nel tessuto narrativo e ne determina l'instabilità costitutiva. *La Strada per Roma*, nella sua struttura più profonda, si rivela

¹ *Introduzione*, in RPI, XV.

² Guido e Volponi sono accomunati dalla medesima età, dalla stessa provenienza urbinata, dalla scomparsa prematura del padre e più in generale da un'infanzia e un'adolescenza “chiuse” tra le mura di Urbino. Le discrepanze tra la vicenda di Guido e la biografia di Volponi, come vedremo nell'ultimo capitolo, aumentano via via nel corso del romanzo, fino alla divaricazione completa.

dunque come un romanzo in cui «le sensazioni partecipano a pieno e fondante titolo alla narrazione»: la percezione individuale del protagonista è utilizzata «come un filtro non eliminabile, come un fitto setaccio che permette coscienza e presa sulla realtà esterna e contemporaneamente sul proprio spazio interiore e sulle proprie proiezioni esistenziali»³. Le percezioni di Guido anticipano o prevengono gli eventi, li commentano e il «reticolo percettivo» diventa un attante nella narrazione⁴, uno strato di corporeità che sembra quasi un personaggio aggiuntivo, e permea di sé tutti gli altri personaggi reali con le relative vicende.

Per tentare di indagare questo aspetto, ci pare utile richiamare alcuni punti fondamentali della riflessione merleau-pontiana sulla percezione, attraverso la quale tenteremo di leggere la scrittura volponiana nella *Strada*.

2.1 Introduzione agli snodi essenziali della fenomenologia di Merleau-Ponty

▪ Percezione e dualismo anima-corpo:

La **percezione**, per Merleau-Ponty, è da intendere come «la cifra del reale e insieme la chiave di accesso a esso»⁵: la percezione è la relazione fondamentale tra un soggetto che *intende* conoscere e un oggetto che viene conosciuto e *si dà* al soggetto. È dunque una relazione condivisa e compartecipata che passa necessariamente per la corporeità; non una tensione conoscitiva astratta e unidirezionale, come invece la scienza e il luogo comune vorrebbero.

In questo senso — già operando una prima *epoché* o riduzione fenomenologica — Merleau-Ponty mostra come sia possibile superare finalmente il pervasivo **dualismo**

³ C. Bello Minciocchi, *Nel corpo della storia. Attraverso Il sipario ducale, Il lanciatore di giavellotto e La strada per Roma*, in E. De Signoribus, E. Capodaglio, F. Paoli (a cura di), *Nell'opera di Paolo Volponi*. "Istmi", n. 15-16, 2004-2005, 223.

⁴ Ibidem.

⁵ L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, cit., 13, e da ora in avanti siglato MP.

anima-corpo⁶: prima attraverso la nozione di “comportamento”, poi attraverso una reinterpretazione del fenomeno percettivo. Allo studio del comportamento è dedicata *La struttura del comportamento*⁷, prima opera del filosofo, concepita in parallelo con la successiva *Fenomenologia della percezione*. Qui Merleau-Ponty, contrastando le posizioni dell’oggettivismo realistico da un lato, e del soggettivismo idealistico dall’altro, chiarisce l’idea di “comportamento” attraverso gli strumenti teorici elaborati negli anni precedenti dalla psicologia della *Gestalt*⁸. La teoria gestaltista aveva rivelato che le innumerevoli modalità di manifestazione di un fenomeno (e i dati di esperienza da esse ricavabili) non sono sovrastrutture applicate ad esso da un soggetto esterno che lo osserva, ma costituiscono una vera e propria struttura interna, una forma intrinseca al fenomeno, che ne regola l’apparire e che viene chiamata per l’appunto *Gestalt* (“forma”, in tedesco). Questo vale per tutti gli esseri viventi, compreso l’uomo, il cui comportamento è visto come una *forma* radicata in un corpo concreto, che agisce e così esteriorizza delle proprietà interne⁹: «una struttura che appare e mostra esteriormente una legge di organizzazione interna»¹⁰. La relazione con l’esterno, con il reale, è dunque fondamentale per l’esistenza stessa di un comportamento. La nozione di comportamento viene così a sfumare i confini tra interno ed esterno, rappresentando una dimensione relazionale; una «regione intermedia tra la mera materia e il puro spirito»¹¹, dove soggetto e mondo entrano in rapporto nell’ambito della dinamica percettiva:

⁶ Tale dualismo era il pregiudizio sottostante sia al materialismo sia allo spiritualismo di fine Ottocento.

⁷ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Presses Universitaire de France, Parigi 1942, trad. it. a cura di G. D. Neri, *La struttura del comportamento*, prefazione di A. de Waelhens, Bompiani, Milano 1963.

⁸ Tra i fondatori della psicologia della *Gestalt*, nata in Germania nei primi decenni del Novecento, vi sono Max Wertheimer e i suoi allievi Kurt Koffka e Wolfgang Köhler, che ne sono stati i principali teorizzatori e promotori. La *Gestaltpsychologie* si fonda sull’idea profondamente innovativa e influente per cui il comportamento dell’uomo è basato non sulla realtà in sé, ma sulla percezione che di essa ha la coscienza.

⁹ MP, 15.

¹⁰ Ivi, 16.

¹¹ Ibidem.

Se il comportamento è una regione intermedia posta a metà strada tra l'interiorità della coscienza e l'esteriorità della cosa, la sua modalità esperienziale è quella della percezione come *rapporto* tra un fuori e un dentro.¹²

La percezione, radicata nella corporeità, è «modalità di relazione tra la coscienza come corporeità senziente e il mondo come ambiente altrettanto corporeo»¹³: essa è dunque una realtà intermedia¹⁴, un campo formato da anima e corpo intrecciati che continuamente si realizza come legame con il mondo. La percezione «non si dà come un evento nel mondo [...], ma come una ri-creazione o una ri-costituzione del mondo in ogni momento»¹⁵. Per questo Merleau-Ponty parla di “**corpo vissuto**”: al cuore della conoscenza c'è un “io” che è un nodo, un intreccio di corpo e pensiero il cui modo costitutivo di esistere è la percezione. L'io è dunque caratterizzato come una “coscienza percettiva”, una coscienza incarnata che, nel momento stesso in cui fa esperienza, viene a contatto con la finitudine, la fatticità che caratterizza il reale, e quindi anche con la propria. È proprio questa fatticità concreta a rendere possibile la percezione e dunque la conoscenza del mondo; ma anche a condannare¹⁶ l'io e il mondo al senso.

▪ **Soggetto percipiente e mondo percepito:**

Ciò che si dà nella percezione è l'esperienza, che è «la mia piena coesistenza con il fenomeno, il momento in cui esso disporrebbe, sotto tutti i rapporti, della massima articolazione, e i ‘dati dei diversi sensi’ sono orientati verso questo polo unico»¹⁷.

¹² A. Cimino, V. Costa (a cura di), *Storia della fenomenologia*, cit., 257.

¹³ MP, 28.

¹⁴ La messa in discussione del confine di per sé labile tra mondo oggettivo e soggettivo, interiore ed esteriore, è comune anche ad altri intellettuali del Novecento: tra gli altri si può ricordare lo psicoanalista Donald W. Winnicott, che a partire dall'osservazione delle modalità di gioco nei bambini ha elaborato il concetto di “oggetto transizionale”. Esso, collocato a metà tra l'incapacità del bambino di accettare la realtà delle cose come separate da sé e la sua progressiva capacità di farlo, costituisce un'area intermedia e rassicurante dove il soggetto, durante la crescita, può esercitare le forze della sua immaginazione. Si veda, per esempio, D. W. Winnicott, *Gioco e realtà*, tr. it. L. Tabanelli, Armando Editore, Roma 2019, 12-51.

¹⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., 283. D'ora in poi siglato FP.

¹⁶ FP, 29.

¹⁷ FP, 416.

Come viene spiegato analiticamente nella *Fenomenologia della percezione*, la **relazione percettiva** coinvolge due poli mai totalmente separati: il **soggetto percipiente** e il **mondo percepito**, ciascuno dei quali caratterizzato da una propria *forma* e struttura intrinseca. La struttura dell'io viene definita “**schema corporeo**”, e in esso si attua la percezione come reciproca attrazione col mondo: sono gli oggetti «ad attivarlo, ad ‘attrarlo’ in modo più o meno pressante, mostrando la sua peculiare passività». Questo corpo vissuto è il centro del “**campo fenomenico**”, un orizzonte di possibilità entro il quale i fenomeni si manifestano.

La **fenomenologia**, per Merleau-Ponty, deve quindi impegnarsi a descrivere le modalità della percezione, applicando una **riduzione fenomenologica** che non allontana dal reale, ma al contrario riavvicina il soggetto all'esperienza del mondo, alla sua fatticità, che costituisce la soggettività anche come forma di intersoggettività¹⁸.

- **Campo fenomenico:**

Il contatto tra soggetto e mondo avviene, nella fenomenologia merleau-pontiana, nel concetto di “**campo fenomenico**”¹⁹. Esso, come la percezione, ha natura intermedia: è lo sfondo su cui può avvenire il sentire, la comunicazione con il mondo. Il campo fenomenico quindi non è un mondo interiore o psichico ma un orizzonte di tutte le possibili percezioni, regolate da una struttura/*Gestalt* che è in noi. Infatti «il ‘qualcosa’ percettivo è sempre in mezzo ad altre cose e fa sempre parte di un ‘campo’»²⁰: ogni percezione si realizza sullo sfondo di tutte le altre percezioni possibili. Non solo: quando si percepisce qualcosa, avviene una sorta di “condensazione” delle possibili percezioni in un unico grumo di persistenze che si stagliano su uno sfondo di mutamento²¹: grumo o nodo che rappresenta la *cosa* in sé. La cosa è allora un nodo di percezioni che si articolano (come avviene per il corpo

¹⁸ FP, 21.

¹⁹ FP, 97.

²⁰ FP, 36.

²¹ È precisamente questo processo che ci dà l'idea (pregiudiziale) che le *cose* siano stabili, sempre uguali a sé stesse.

attraverso il comportamento) secondo una **struttura/Gestalt** stabile che è «l'organizzazione stessa dei suoi aspetti sensibili»²². Per ogni cosa percepita esiste quindi una struttura privilegiata di percezione che «assicura l'unità del processo percettivo e raccoglie in sé tutte le altre apparenze. È un certo equilibrio dell'orizzonte interno e di quello esterno»²³. Sia il corpo sia la cosa possiedono uno **stile**, una struttura che ne garantisce l'unità, e che ne regola rispettivamente il modo di percepire e il modo di apparire. La percezione mette queste due strutture in contatto e le fa interagire: essa è, dunque, una simbiosi, «una certa maniera di penetrarci propria dell'esterno, una certa maniera che noi abbiamo di accoglierlo»²⁴. **Costituzione della cosa e auto-costituzione del corpo sono legati**, in un processo che non ha mai fine: il campo fenomenico infatti è sempre in movimento. Il processo della percezione implica che il soggetto cui è ancorato il campo fenomenico continui a muoversi, a prendere posizione e riassetarsi nel reale. Si crea così uno squilibrio, all'interno del quale si deve però avere un minimo di stabilità, una direzione costante, come per l'ago della bussola: per questo Merleau-Ponty parla di “**polarizzazione**” del campo fenomenico.

Un'altra peculiarità del campo fenomenico è la sua **trascendenza**, poiché la riflessione del soggetto che sta al centro del campo fenomenico «va verso l'irriflesso, ma è un'operazione creativa che partecipa della fatticità dell'irriflesso»: anche nella riflessione, l'ego non può mai sfuggire dalla propria finitudine. L'io, riflettendo sulle cose, protende la sua riflessione verso l'alterità, verso oggetti che esistono autonomamente rispetto a lui e dunque lo trascendono. Eppure, l'io non è immateriale e non è pura riflessione, ma al contrario è anch'esso finito e caratterizzato dalla fatticità proprio come quelle cose su cui riflette. Quindi, in questo senso, la riflessione dell'io (che è per forza di cose finito) va verso cose trascendenti, irriflesse, altre da sé, e al tempo stesso condivide con loro questa irriflessione o finitudine.

▪ **Schema corporeo:**

²² FP, 421.

²³ MP, 82.

²⁴ MP, 83.

Se la percezione, per Merleau-Ponty, è un fatto della corporeità, essa avviene dunque attraverso lo “**schema corporeo**”: è in esso, nella sua struttura, che si manifesta al soggetto il mondo dei fenomeni. Merleau-Ponty riprende qui un concetto diffuso nella psicologia a lui contemporanea che aveva tentato di definire il sentimento del proprio corpo²⁵: tuttavia, ripercorrendo la storia di questa idea, il filosofo chiarisce che per lui lo “schema corporeo” non è solo «un *riassunto* della nostra esperienza corporea»²⁶, un disegno complessivo che risulta dalla somma di tutte le sensazioni del nostro corpo, ma qualcosa di più complesso e profondo, che implica una «presa di coscienza globale della mia postura nel mondo intersensoriale»²⁷.

Lo schema corporeo merleau-pontiano, infatti, è la forma/*Gestalt* ovvero la struttura dell'apparire del mondo in noi; è la “regola” che sancisce le modalità con cui i fenomeni si manifestano a noi e quindi avviene la percezione. Lo schema corporeo è dunque uno “stile” che trova di volta in volta concretizzazione in tutte le percezioni che sperimentiamo. Esso è «atteggiamento in vista di un certo compito attuale o possibile»²⁸. Non solo: lo schema corporeo ha uno statuto intermedio tra oggetto e soggetto, tra «mondo dell'estensione» e «mondo del pensiero»²⁹ e tra «spazio esterno» e «spazio corporeo»³⁰. Nelle parole di Merleau-Ponty, esso in quanto *Gestalt* «è l'identità dell'interiore e dell'esteriore, e non la proiezione dell'interiore nell'esteriore»³¹. Non è quindi un'applicazione o sovrapposizione della struttura del mio io alle cose che percepisco, ma un ponte comune tra essi. Attraverso questa nozione rinnovata di *percezione*, la fenomenologia abbatte la distinzione netta tra

²⁵ Il primo a utilizzare tale espressione fu il medico Pierre Bonnier. Si può ricordare inoltre il saggio *Immagine di sé e schema corporeo* dello psicologo Paul Schilder. Per uno sviluppo dell'idea di schema corporeo da Schilder a Merleau-Ponty, si rimanda a F. Lamberti, *Schema corporeo: tra Paul Schilder e Maurice Merleau-Ponty*, in “S&F Scienza e filosofia”, n. 28, 2022, 234-247.

²⁶ FP, 151.

²⁷ FP, 153.

²⁸ Ibidem.

²⁹ MP, 46.

³⁰ FP, 154.

³¹ FP, 105.

fuori e dentro, interiorità ed exteriorità. Si perviene dunque, nella visione merleau-pontiana, a un sistema tripartito: **corpo-mondo-schema corporeo**.

- **Riduzione fenomenologica:**

Infine, alla base dell'intera fenomenologia sta un processo essenziale di presa di coscienza: quell'*epoché* di cui parla Husserl e che Merleau-Ponty preferisce definire “**riduzione fenomenologica**”. Essa consiste nello sgombrare il campo della coscienza da concezioni erranee e pregiudiziali per tornare all'esperienza del reale, e dunque è «non un'operazione che distanzia dal mondo, ma quella che in esso, nella sua fungenza, ci immette»³². In altre parole, la riduzione fenomenologica è un processo di presa di consapevolezza che, attraverso il recupero della corporeità nel suo valore più profondo e autentico, porta l'io a comprendere la relazione fondativa tra soggetto, mondo e corpo, per la quale «la coscienza è l'inerire alla cosa tramite il corpo»³³. Il processo di riduzione fenomenologica, se portato a termine correttamente, consente al soggetto di portare alla luce e abbracciare questa relazione inscindibile e fondamentale. Dunque, «proprio perché ci apre ad un nuovo orizzonte la riduzione fenomenologica ci fa vivere nella concretezza dell'esperienza»³⁴.

³² V. Costa, E. Franzini, A. Spinicci (a cura di), *La fenomenologia*, cit., 286.

³³ FP, 194.

³⁴ E. Paci, *Diario fenomenologico*, cit., 39.

2.2 I “tropismi” di Guido: analisi dei micro-moti di una psiche

L'emersione di una soggettività pervasiva si manifesta, in forme peculiari, già nella prima pagina del romanzo, ma non nell'incipit, di carattere puramente paesaggistico-descrittivo:

L'uva esposta nella vetrina del negozietto della Pennabianca, il più povero di Urbino, era già appassita e da qualche giorno abbandonata anche dalle vespe.³⁵

Nessuna presenza umana, solo elementi naturali o animali: la tramontana, la luce del tramonto, i tetti, i piccioni, la strada, le lampadine. Non si tratta solo di una soluzione narrativa per “preparare la scena”, il setting in cui poi si svolgerà la vicenda di Guido e dei suoi amici, ma una vera e propria manifestazione del mondo nella sua fatticità pura, nella sua trascendenza che esiste al di là del soggetto e della sua coscienza: «il mondo è là prima di ogni analisi che io possa farne»³⁶. Questa *datità* del mondo in sé risulta ancora più chiaramente dal confronto con le righe successive, in cui si introduce la soggettività di uno sguardo.

Il mondo, che qui appare inizialmente come un puro orizzonte di possibilità percettive senza un soggetto che le raccolga, si piega e si contrae nel secondo capoverso in un mondo più contenuto, la villa dove abita Guido, da lui osservata mentre se ne sta allontanando:

Guido guardava casa sua, le finestre una per una come una faccia, e si liberava di tutte le stanze che erano dietro, amandole come in un ricordo avventuroso e indulgente; ferme e fatte come sempre, ma con un altro respiro e di diverso odore. In quell'attimo ricostruiva il passaggio dalle stanze all'ingresso, alla grande sala da pranzo, fino alla porta segreta nella tappezzeria che portava nella sua camera. I fiori di carta, uno a fianco dell'altro, e il senso di vertigine che dava la loro prospettiva, di caduta nel vuoto; la maniglia, lo spigolo sottile di noce della porta, lo spiraglio e, sotto, le mattonelle del pavimento dal suono ben diverso dei mattoni della sala. Entrato e

³⁵ P. Volponi, *La strada per Roma*, Einaudi, Torino 2014, 7. D'ora in poi siglato SR.

³⁶ FP, 18.

ricevuta sul braccio la vestaglia appesa dietro la porta, la prima cosa è la finestra. La finestra è grande al centro e la sua luce divide la stanza; da una parte il letto, la cassa in fondo, i due quadri religiosi e la fotografia della madre; dall'altra il tavolino, l'armadio e lo scaffaletto dei libri. Sul tavolo i libri del giorno, il necessario per scrivere, gli appunti e il manoscritto della tesi.³⁷

A una prima lettura la descrizione sembra affine alla precedente, con una elencazione di notazioni visive giustapposte. In realtà, però, varie spie rivelano come qui tutto sia filtrato dallo sguardo di Guido che, attraverso il ricordo, ricrea le parti della sua casa. Il suo punto di vista emerge inizialmente dalla similitudine «come una faccia», che umanizza le finestre; e successivamente con il peculiare verbo scelto per descrivere quest'atto mentale di Guido, che «si liberava» della sua casa in un ricordo indulgente³⁸. A distinguere questa descrizione dalla prima, anzi a renderle quasi perfettamente speculari, è l'assenza (nella prima) e l'intervento (nella seconda) di una coscienza percettiva: Guido scompone la sua casa in frammenti, in percezioni singole associate ai vari punti e oggetti familiari. Eppure non si tratta di percezioni dirette, autentiche, perché sono tutte mediate dal ricordo e dall'*indulgenza* che lo permea, e che fa assumere a questi *realia* un «altro respiro» e un «diverso odore».

³⁷ SR, 7-8.

³⁸ Come si vedrà, l'*indulgenza* costituisce un topos ricorrente nel romanzo, e sempre associata a Guido. Tale termine costituisce, in realtà, una sorta di filo rosso che collega tante opere volponiane: come rilevato da F. Muzzioli nell'intervento *Interferenze: la poesia dentro il romanzo, il romanzo contro la poesia* (durante il convegno *Le difficoltà del romanzo. Rileggere Paolo Volponi*, Pavia, 15-16 febbraio 2024), "indulgenza" è per Volponi un lemma complesso e ambiguo, che racchiude una stratificazione di significati non totalmente sovrapponibili tra loro. Nella *Macchina mondiale*, la nuova Accademia dell'Amicizia ideata da Anteo Crocioni promuove l'unità degli uomini ma prende le distanze dall'indulgenza, che porterebbe al rispetto dell'autorità e della tradizione. Anche Giovanna Lo Monaco, nel suo intervento *Sopra il cadavere di un albero di sorbe: Corporale e la questione del romanzo*, ha rilevato come in *Corporale* l'autore, attraverso Gerolamo Aspri, si scagli contro una letteratura che si crogiola nell'indulgenza autoassolutoria: il compito della poesia è, invece, quello di «rompere la realtà», come scrive lo stesso Volponi nel citato *Le difficoltà del romanzo*. Infine, Alessio Torino nel suo intervento "*Pino*", un progetto aurale di romanzo (durante il convegno *Paolo Volponi: le carte, l'opera, la polis*, Urbino, 6-8 febbraio 2024) ha esaminato una registrazione su cassetta contenente appunti di Volponi per un romanzo inedito dal titolo *Pino*, che avrebbe raccontato la gioventù urbinata. In quegli appunti vocali Volponi afferma che Urbino verrà vista «con la fretteolosità, con la globalità con la quale le può vedere un giovane che non sa capire, non sa scegliere, non ha ancora indulgenze per il paesaggio».

Il processo di scomposizione del reale sembra avere la funzione conoscitiva e rassicurante di promuovere all'ordine il caos delle percezioni. Guido infatti,

appena fuori di casa, si riscaldava della sua presenza che lasciava in casa; si commuoveva e abbracciava se stesso; si assolveva per non essere riuscito a studiare fino al punto prestabilito.³⁹

È questo il senso dell'indulgenza di Guido: un'autoassoluzione, un ripiegamento narcisistico su di sé. L'io che osserva, in questo modo, permea le percezioni con il proprio sguardo e si presenta così al lettore, non frontalmente ma in maniera obliqua: queste descrizioni non sono – come potrebbero apparire agli occhi di un lettore che si aspetti un *Bildungsroman* tradizionale – un esempio di oggettività pura ma di soggettività indiretta. Inizialmente l'io sembra non esserci: gli oggetti si presentano al lettore nella loro autonoma esistenza. Solo successivamente si fa strada l'infiltrazione percettiva del soggetto che “contamina” la descrizione pura con il ricordo e l'*indulgenza*.

Questa soluzione narrativa, in particolare quando si allinea allo sguardo di Guido che, al presente, ripercorre le stanze della sua casa, sembra ricordare da vicino l'*école du regard* e soprattutto le descrizioni apparentemente iper-oggettive di Alain Robbe-Grillet. A titolo puramente esemplificativo si consideri per un istante il suo romanzo del 1959, *Nel labirinto*⁴⁰, forse una delle sue opere più immediatamente accessibili, che si apre proprio con una dettagliata descrizione domestica di questo tipo:

Io qui sono solo, adesso, bene al riparo.

[...]

Qui il sole non entra, né il vento, né la pioggia, né la polvere. La polvere fine che vela le superfici levigate orizzontali, dal legno lucidato del tavolo all'impiantito tirato a cera, al marmo del caminetto, a quello del cassettoni, al marmo incrinato del

³⁹ SR, 8.

⁴⁰ A. Robbe-Grillet, *Nel labirinto*, tr. it. F. Lucentini, SE, Milano 2021.

cassettoni, questa polvere viene dalla stanza stessa: dalle fessure dell'impiantito, forse, o dal letto, o dalle tende, o dalla cenere del caminetto.

[...]

Il paralume proietta sul soffitto un cerchio di luce. Il cerchio tuttavia non è intero, ma tagliato sul bordo, al limite del soffitto, dal pianto verticale della parete situata dietro il tavolo. Questa parete, invece che dalla carta da parati che ricopre interamente le altre tre, è nascosta da cima a fondo, e per la più gran parte della sua larghezza, da pesanti tende rosse, d'un tessuto spesso e vellutato.⁴¹

Dopo essersi mostrato all'inizio assoluto del romanzo, l'io si eclissa totalmente. Il lettore è portato a chiedersi: dov'è il personaggio? Nello sguardo che osserva, nella trama stessa del linguaggio che per pagine e pagine descrive le cose nella loro presenza incancellabile. È questa l'espressione narrativa della "poetica dell'oggetto" di solito associata all'*école du regard*: gli oggetti costituiscono una *datità* a priori su cui lo sguardo si posa. Il soggetto, allora, non ne emerge come un personaggio "a tutto tondo" come nei tradizionali romanzi borghesi: il soggetto risiede tutto nella relazione tra lo sguardo e le cose stesse. È l'autore stesso ad avvertire di questo il lettore, nell'introduzione al romanzo: «Il lettore è dunque invitato a vedervi soltanto le cose – gesti, parole, avvenimenti – a che gli vengono riferite, senza cercarvi più significato o meno che nella propria vita o nella propria morte»⁴².

Questa soggettività peculiare ricorda molto da vicino anche quella che si infila fra le righe dei romanzi di Claude Simon, premio Nobel per la letteratura nel 1985 e uno dei più grandi autori vicini al *nouveau roman*, seppur interpretato alla luce di una poetica estremamente personale. Simon mette al centro delle sue opere una soggettività labile, diffusa e resa per via indiretta attraverso l'uso del participio presente in luogo dei più consueti modi finiti, a dare l'impressione che le azioni avvengano quasi autonomamente in una percezione de-soggettivata e trasparente,

⁴¹ Ivi, 11-12.

⁴² Ivi, 7.

che potrebbe essere al limite quella del lettore⁴³. Questo uso del participio presente, intraducibile in maniera esatta in italiano, viene restituito dai traduttori G. Neri e B. Fonzi con il ricorso all'infinito presente, che riproduce insieme la confusione memoriale dei tempi, persi nel mare indistinto del ricordo, e l'autonomia ontologica delle azioni, che sembrano così sospese, slegate da qualsiasi soggetto umano:

Sempre in piedi, l'erba, le sottili lingue d'erba lungo le sue gambe nude dondolare mollemente, non già alla brezza, ma ai pigri risucchi di aria tiepida, le alte graminacee dalle teste aracnee oscillando, flessibili, leccarle le caviglie, molteplici e verdi lingue della terra, e intorno a lei la molle vibrazione di calore gradatamente calmarsi, i contorni delle cose ondeggiare come alghe, tutte le foglie dei pioppi tremuli fremere senza tregua, oscillare, palpitare, il treno delle sette sbucare da dietro la collina⁴⁴

Si può ricordare, poi, come Claude Simon stesso sia stato un amato oggetto di studio e riflessione da parte di Merleau-Ponty, che nella sua opera riconosceva un prezioso contributo a quell'«ontologia moderna»⁴⁵ che lui stesso, dal versante puramente filosofico, stava cercando di indagare e costruire. Merleau-Ponty, negli appunti per i suoi corsi universitari, annota:

Claude Simon: la sua profonda novità / non rendere più ciò che è al di fuori / lo spazio, il tempo, gli uomini secondo la loro figura, come 'figure', contorni esteriori e prospettiva, ma come presenze senza contorno in trasparenza / ma come 'una cosa che esiste assolutamente' (intervista di Madeleine), sulla quale viene rilevata ogni

⁴³ Si consideri, ad esempio, un brano da *L'herbe*: «[...] ces mains jaunes et décharnées et par endroits polies comme de l'ivoire luttant contre leur propre maladresse et la rouille de la boîte [...] jusqu'à ce qu'elle ait enfin réussi à l'ouvrir, fouillant alors dans son contenu non de bonbons gluants mais de boutons dépareillés, de chaînettes d'or (ou plaquées d'or) et de vieilles boucles de souliers en cuivre, et me la tendant enfin» (C. Simon, *L'herbe*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1958). Il soggetto sintattico di questo lungo periodo sono le mani, ma il lettore presto se ne dimentica e le azioni restano come sospese, quasi impersonali, consegnate alla loro fatticità eppure tenute insieme dallo sguardo del narratore.

⁴⁴ C. Simon, *L'erba*, tr. it. B. Fonzi, Nonostante edizioni, Trieste 2014, 14-15.

⁴⁵ M. Merleau-Ponty, S. Ménéasé, J. Neefs, *Notes de cours «Sur Claude Simon»*. *Présentation*, in "Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)", n. 6, 1994, 140.

esperienza che abbiamo, la totalità che traspare in ogni momento come una sorta di materia inglobante e magma.⁴⁶

Se il romanzo tradizionale si accontentava di rappresentare i personaggi come “contorni” e “figure” ben definite e chiaramente separate dal mondo circostante, Claude Simon al contrario – nella lettura che ne dà Merleau-Ponty – cancella i contorni di questa soggettività, la immerge e confonde nel reale fino a renderla trasparente e definita solo dalla propria pura esistenza.

Lo statuto diffuso, anonimo della soggettività che emerge dalle opere di Simon e Robbe-Grillet è, in ultima analisi, decisamente in linea con l’idea fenomenologica che «si percepisce in me e non che io percepisco»⁴⁷: si tratta di un modo di intendere il rapporto tra l’io e le cose che ci sembra accostabile senza forzature alle prime pagine della *Strada per Roma*.

Tornando alla *Strada per Roma*, più avanti, Guido torna a casa e vi trova il padre e la compagna Elena, con cui convive da quando sua madre è morta. Di fronte alla figura paterna Guido prova sempre un odio viscerale e immotivato, ma che si lega evidentemente a una sotterranea istanza edipica:

Guido evitava di guardare suo padre per non essere preso dall’odio più feroce, come gli capitava ogni volta che ne osservava un gesto, o un tratto qualunque, anche fermo, della persona; in ognuno di questi trovava delle offese terribili, addirittura per la vita stessa, per l’aria che andava a sporcarsi e a tremare in quelle mani sul vino, a soffocare in quella tosse.⁴⁸

Le percezioni che Guido teme di captare da parte della figura paterna generano associazioni terribili, e per ripararsene il ragazzo – poche righe dopo – si concentra sui singoli particolari della corporeità del padre, immaginandolo morto: le sue mani, unghie, vene, guance, occhio, barba vengono tutti osservati dal figlio, che

⁴⁶ Ivi, 139.

⁴⁷ FP, 292.

⁴⁸ SR, 17.

immergendosi in quest'osservazione percettiva imbevuta dell'idea ipotetica della morte gli procura rassicurazione⁴⁹. In questo caso la corrente edipica si esprime non soggettivamente ma oggettivamente: nelle nette e ossessive percezioni del corpo del padre e dei suoi minimi gesti. In maniera complementare, Guido di fronte ad Elena ha percezioni analoghe, sempre frammentarie: il candore della pelle, gli abiti, le scarpe, che suscitano in lui non odio ma un ritorno all'infanzia⁵⁰. Questa sequenza si conclude con Guido che si alza da tavola:

Con la buccia del mandarino poté respingere l'odore del vino paterno e trovare uno spazio per alzarsi.⁵¹

La percezione tutta concreta dell'odore del frutto genera una conseguenza psichica positiva. Poi, sulla stessa linea, Guido va in camera sua e le percezioni fisiche degli oggetti lo rassicurano: il buio e il freddo, la vestaglia, la luce; finché, in climax:

Guido sentì che i suoi piedi appoggiavano su tutta la gradinata delle case sottostanti e che il suo davanzale era difeso da un corpo unito.⁵²

In tutti questi casi si tratta di percezioni inconsuete: di fronte non abbiamo oggetti reali e percepiti in maniera consueta, ma una serie di microscopiche “onde d'urto” inscindibilmente percettivo-psicologiche che, nonostante la narrazione in terza persona, si riferiscono tutte all'individualità di Guido. Sono strani sommovimenti che avvengono in una zona media tra l'oggettività e la soggettività. Come rileva Mancinelli: «Guido è infatti completamente affidato all'intensità delle proprie percezioni, tra le altalene delle sue lotte interne e gli andirivieni del suo dolore»⁵³.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ SR, 18.

⁵¹ SR, 18-19.

⁵² SR, 19.

⁵³ F. Mancinelli, *Una moneta sulla 'strada per Roma'*, in S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini (a cura di), *Volponi Estremo*, Metauro, Pesaro 2015, 219.

Questi micro-movimenti psichici, generati nel caso di Volponi da percezioni reali, ci paiono assai affini ai “tropismi” cui è intitolata la prima opera di Nathalie Sarraute, tra i principali esponenti del *nouveau roman*: *Tropismes*⁵⁴. Al di là della possibile convergenza teorica su un certo modo di intendere il romanzo e la soggettività che tenteremo di portare alla luce, il legame tra Volponi e Sarraute potrebbe trovare conferma anche sul terreno estremamente ricco e fertile delle riviste italiane degli anni Sessanta. Nella produzione di Sarraute, infatti, la scrittura procedeva a stretto contatto con l’elaborazione teorica e *L’età del sospetto*, la sua raccolta di saggi più nota, doveva circolare con una certa vivacità nel dibattito culturale italiano se i “Quaderni del verri” scelgono di pubblicarla in Italia già nel 1959: di certo – come si è detto nel capitolo precedente – Volponi conosceva il *nouveau roman* grazie alle riviste che leggeva e a cui collaborava, oltre che grazie alla mediazione di colleghi intellettuali come Calvino in vario modo coinvolti nel dibattito sullo stato del romanzo. Si può dunque ipotizzare con una certa sicurezza che lo scrittore urbinato abbia avuto tra le mani la raccolta di scritti sarrautiani, o quanto meno sia venuto a contatto con le idee dell’autrice sul romanzo.

Tropismes è una raccolta di brevi o brevissime prose, frammenti di vita quotidiana vissuti attraverso la prospettiva di protagonisti anonimi, sempre designati solo attraverso pronomi generici («il», «elle», «ils»), come poi avverrà anche in *Portrait d’un inconnu*, pubblicato con una densa prefazione a firma di Jean-Paul Sartre⁵⁵. La narrazione segue e restituisce analiticamente i processi psichici anche minimi, in contesti che si svelano gradualmente. Sarraute costruisce così via via le manifestazioni di una soggettività percipiente radicalmente diversa da quello del romanzo tradizionale e anche primo-modernista: un soggetto narrativamente labile e sottile, quasi trasparente, che si dà tutto nell’esperienza minima del reale e nei minimi moti psichici ad esso correlati. Sono proprio questi moti microscopici della psiche ciò che Sarraute definisce “tropismi”, prendendo a prestito un lemma dall’ambito scientifico. “Tropismi”, infatti, è il termine utilizzato in biologia per

⁵⁴ N. Sarraute, *Tropismes*, Robert Denoël, Parigi 1939, poi Id., *Tropismes*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1957.

⁵⁵ Id., *Portrait d’un inconnu*, Robert Marin, Parigi 1948.

indicare i minimi movimenti con cui le piante cambiano orientamento e direzione, reagendo a cambiamenti avvenuti nell'ambiente circostante (ad esempio: foglie che si spostano in base variazioni della luminosità ricercando o rifiutando la luce; radici che crescono perpendicolari al terreno, nella stessa direzione della forza di gravità o in direzione opposta). Sarraute, mettendo a titolo quest'espressione, si propone di studiare i fenomeni simili che accadono anche all'interno della psiche umana, tendendo i limiti consueti della forma-romanzo verso nuove soluzioni.

Negli scritti teorici raccolti nell'*Età del sospetto*, Nathalie Sarraute approfondisce la natura di queste scelte anti-tradizionali: secondo l'autrice, i tropismi rispondono a un bisogno costitutivo e fortissimo di contatto con l'altro: sono movimenti aperti, tesi verso l'alterità dell'essere, animati da un «bisogno continuo e quasi folle di contatto, di un impossibile abbraccio che plachi»⁵⁶. Sono «esilissimi tentacoli»⁵⁷ che la coscienza percettiva tende verso oggetti, ambienti, persone per conoscerli e sperimentarli. In pratica, sono la concretizzazione narrativa di quei «fili intenzionali» della percezione che secondo Merleau-Ponty tengono assieme il soggetto percipiente e il mondo percepito, e che li rivelano. Sono, infine, un'espressione della natura intrinsecamente *intenzionale*, direzionale e intersoggettiva della percezione che, nella teoria merleau-pontiana, è appunto «qualcosa che 'si fa', una *direzione*»⁵⁸.

Sarraute inoltre critica i grandi gesti eroici della vita quotidiana degli uomini più importanti che, nonostante siano ammirati e ben visti, lasciano però scorrere via tra le maglie del romanzo la materia più vera del reale, la «sostanza vivente» che si condensa invece nei minimi gesti⁵⁹, in «sottilissimi fremiti»⁶⁰ interiori. Sono questi minimi movimenti, questi

piccoli atti latenti che nessun linguaggio interiore può esprimere, che si accalcano alle porte della coscienza, si raccolgono in agglomerati compatti, sorgono

⁵⁶ N. Sarraute, *L'età del sospetto*, cit., 39.

⁵⁷ Ivi, 52.

⁵⁸ MP, 42.

⁵⁹ N. Sarraute, *L'età del sospetto*, cit., 96.

⁶⁰ Ivi, 95.

improvvisamente e subito si sfaldano, si combinano diversamente e riappaiono sotto una nuova forma, mentre dentro di noi continua a dipanarsi il flusso ininterrotto delle parole⁶¹

a costituire la sostanza dei tropismi sarrautiani. I tropismi sono, dunque, l'«espressione spontanea di impressioni molto forti, e la loro forma è tanto spontanea e naturale quanto lo *sono* le impressioni a cui *dà* vita»⁶². Sono impressioni «prodotte da certi moti, certe azioni interiori su cui la mia attenzione si è fissata da lungo tempo»⁶³. Sono, cioè, «moti indefinibili, che scivolano molto rapidamente ai limiti della nostra coscienza» eppure, nonostante la loro labilità, costituiscono «la fonte segreta della nostra esistenza»⁶⁴. Il compito dello scrittore, allora, è restituire questi moti, scomporli e fare in modo che si dispieghino nella coscienza del lettore «come un film al rallentatore»⁶⁵.

Si consideri, a titolo esemplificativo, il tropismo V: protagonista è un io femminile che, durante le calde giornate estive, resta nella stanza dove vive.

E lei restava immobile sul bordo del letto, occupando il minor spazio possibile, tesa, come aspettando che qualcosa esplodesse, si abbattesse su di lei in quel silenzio minaccioso.

Talvolta il canto acuto delle cicale, nel prato pietrificato sotto il sole e come morto, provoca questa sensazione di freddo, di solitudine, di abbandono in un mondo ostile dove qualcosa di angoscioso si prepara.

Stesi sull'erba sotto il sole torrido, si resta immobili, si spia, si attende.⁶⁶

⁶¹ Ivi, 103.

⁶² Ivi, 12.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ N. Sarraute, *Tropismi*, tr. it. O. Del Buono, Nonostante edizioni, Trieste 2016, 23-24.

C'è un'angoscia diffusa, un'inquietudine inspiegabile e pre-cosciente che nemmeno la percezione concreta del rumore di un rubinetto con l'acqua che scorre può spezzare:

Questo rumore improvviso dell'acqua nel silenzio sospeso sarebbe come un segnale, una chiamata, un contatto orribile, come toccare con la punta di una bacchetta una medusa e poi aspettare con disgusto che all'improvviso sussulti, si sollevi e si contragga.

Lei li percepiva così, presenze immobili dietro le pareti pronte a trasalire, a muoversi.

Non si muoveva. E attorno a lei, tutta la casa, la strada sembravano incoraggiarla, sembravano considerare naturale quell'immobilità.⁶⁷

In un altro tropismo, il VI, appare un'altra soggettività femminile che ricava la sua unica forza dal contatto con le cose:

Le cose! Le cose! Erano la sua forza. La fonte del suo potere. Lo strumento di cui lei si serviva, alla sua maniera istintiva, infallibile e sicura, per il trionfo, l'annientamento.

Quando si viveva accanto a lei, si era prigionieri delle cose, schiavi striscianti carichi di cose, affaticati e meschini, e da esse continuamente spiati, incalzati.

Le cose. Gli oggetti. Gli squilli di campanello. Le cose che non si dovevano trascurare. La gente che non si doveva far attendere.⁶⁸

Tutto il libro è percorso da questa corrente di micro-moti psichici a tratti incomprensibili che, come maree dell'animo, avanzano e si ritirano, pervadono l'io o sprofondano sotto la superficie delle chiacchiere vuote e delle apparenze. Nel tropismo VIII, un anziano signore passeggia insieme a un bambino tenendogli la mano e la percezione di questo contatto scatena un "tropismo" che il piccolo non sa spiegarsi:

⁶⁷ Ivi, 24.

⁶⁸ Ivi, 28.

E il piccolo sentiva che qualcosa pesava su di lui, lo intorpidiva. Una massa molle e soffocante, inesorabilmente somministratagli per mezzo di una dolce e ferma pressione che, chiudendogli leggermente il naso, lo obbligava a inghiottire, senza che lui potesse resistere. Ne era penetrato, mentre trotterellava adagio, da bravo, dando docilmente la manina, facendo segno di sì con il capo molto ragionevolmente⁶⁹

Infine, nel tropismo XIV, un gruppo non identificato di uomini occupa la scena mentre una donna devota, forse una sarta, se ne sta in disparte. Ogni possibilità di contatto con l'altro rappresenta quasi un pericolo:

Sempre fissi su lei, come affascinati, ne sorvegliavano con terrore ogni parola, la più leggera intonazione, la più sottile sfumatura, ogni gesto, ogni sguardo. Avanzavano in punta di piedi, girandosi al minimo rumore, perché sapevano che esistevano ovunque punti misteriosi, punti pericolosi che occorreva non urtare, sfiorare, altrimenti, al più leggero contatto, dei campanelli, come in un racconto di Hoffmann, migliaia di campanelli, dal suono acuto come la sua voce verginale, avrebbero preso a tintinnare.⁷⁰

Le percezioni dell'alterità più prossima adombrano un rischio da evitare in ogni modo: l'io plurale protagonista di questo tropismo sente questo oscuro presagio che emana dalla realtà circostante e condiziona il suo stato d'animo e le sue decisioni.

Nell'introduzione alla sua seconda opera *Portrait d'un inconnu*, Sarraute prosegue dal punto di vista teorico questo discorso sui "tropismi", dicendo di volersi spingere al di sotto del monologo interiore dei personaggi per catturare

ces mouvements secrets, inavoués, à peine conscients, ces sentiments à l'état naissant, qui ne portent aucun nom, et qui forment la trame invisible de nos rapports avec autrui et de chacun de nos instants.

⁶⁹ Ivi, 36-37.

⁷⁰ Ivi, 57-58.

Mous déroulements de tentacules, ‘coulées, baves, mucus’, tels ils lui semblent être d’abord⁷¹

Tuttavia, man mano che li si osserva indagandoli più da vicino, ecco che questi “molliti tentacoli”, sentimenti ancora indefiniti, appaiono «comme des drames minuscule dont les péripéties rigoureusement agencées conduisent à ces mouvements ultimes que sont les paroles et les actes et leur donnent toute leur épaisseur et leur véritable signification».⁷² I tropismi che attraversano la produzione sarrautiana sono dunque reazioni psicologiche inavvertite, sotto-coscienti: “drammi invisibili”, minimi, ma in grado di produrre effetti visibili e macroscopici come parole e gesti. Già da ora si può mettere in evidenza una notevole somiglianza tra questi fenomeni e i moti mentali di Guido commentati in precedenza: microscopici “tropismi” della percezione che, a partire da oggetti reali, condizionano le sue parole, i suoi gesti e soprattutto i suoi pensieri.

È naturale che una soluzione narrativa di questo tipo finisca per destabilizzare profondamente la struttura del romanzo tradizionale: è questo ciò che Jean-Paul Sartre ha acutamente mostrato nella sua prefazione a *Portrait d’un inconnu*. Secondo il filosofo esistenzialista, Sarraute fa saltare il sistema narrativo consueto che si basa sulla “cattiva fede” del romanziere, la cui posizione rispetto alle cose narrate non è mai davvero chiara per il lettore: si trova sullo stesso piano dei suoi personaggi, dietro di loro o fuori dalla loro mente?⁷³ Sarraute invece «cherche à sauvegarder sa bonne foi de conteuse»⁷³: l’autrice, in altre parole, non vuole far credere al lettore di essere né

⁷¹ «Quei movimenti segreti, inconfessati, a malapena coscienti, questi sentimenti allo stato nascente, che non hanno alcun nome e che formano la trama invisibile dei nostri rapporti con l’altro e di ogni istante della nostra esistenza. Un molle srotolarsi di tentacoli, ‘colate, bave, muco’: tali gli sembrano all’inizio» N. Sarraute, *Portrait d’un inconnu*, Gallimard, Parigi 1977, 7, trad. a cura di chi scrive.

⁷² «come dei minuscoli drammi, in cui le peripezie rigorosamente organizzate conducono a quei movimenti ultimi che sono le parole e gli atti e donano loro tutto il loro spessore e il loro autentico significato» (Ibidem, trad. a cura di chi scrive).

⁷³ «cerca di salvaguardare la sua buona fede di narratrice» J.-P. Sartre, *Préface*, in N. Sarraute, *Portrait d’un inconnu*, cit., 10.

dentro, né insieme, né dietro ai personaggi poiché tutti noi costituiamo, per noi stessi e per gli altri, un'individualità indivisa che è al tempo stesso all'interno e all'esterno⁷⁴.

Nathalie Sarraute dunque rimescola le acque, mostra che non c'è una netta distinzione tra mondo esteriore e mondo interiore perché la soggettività umana si estende a cavallo tra i due: come narratrice, lei esprime “la soggettività dell'oggettivo” e “l'oggettività del soggettivo”⁷⁵. Alla luce di questa messa in discussione si potrebbe dire *fenomenologica* della tradizionale separazione soggettivo-oggettivo, non stupisce che alcuni scritti di Sarraute siano stati pubblicati sulla rivista “Les temps modernes”, fondata e diretta da Sartre insieme all'amico (e poi rivale) Merleau-Ponty.

Nei *Tropismi* Sarraute indaga infatti il tessuto profondo della soggettività umana, al di sotto dei luoghi comuni che emergono da parole e gesti superficiali: secondo Sartre, scavando al di sotto dell'inautenticità lei porta alla luce l'autenticità del soggetto, che ha l'aspetto tutt'altro che rassicurante di «un grouillement de fuites molles et tentaculaires»⁷⁶. Nathalie Sarraute ha dunque una “visione protoplasmica” del nostro mondo interiore: «ôtez la pierre du lieu commun, vous trouverez des coulées, des baves, des mucus, des mouvements hésitants, amiboïdes»⁷⁷. Con ulteriore terminologia scientifica, Sartre associa l'area psicologica indagata dall'autrice al *protoplasma*, il complesso di sostanze fisiologiche e fluidi che compongono la cellula e occupano gli spazi vuoti tra i suoi organuli, all'interno della membrana cellulare.

In questo modo, mostrando il “muro dell'inautenticità”⁷⁸ e al tempo stesso abbattendolo con la sua indagine, Sarraute costruisce un vero “anti-romanzo”⁷⁹: «les anti-romans conservent l'apparence et les contours du roman; ce sont des ouvrages d'imagination qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ivi, 11.

⁷⁶ «Un brulicare di perdite molli e tentacolari» Ivi, 12.

⁷⁷ «sollevate la pietra del luogo comune, e troverete fluidi che colano, bave, muco: movimenti esitanti, ameboidi» Ivi, 13.

⁷⁸ Ivi, 12.

⁷⁹ Si ricordi la rilevanza che gli autori del *nouveau roman* ebbero, negli anni Sessanta, per la Neoavanguardia italiana a cui Volponi fu per molti versi vicino.

histoire»⁸⁰, ma questo è solo un espediente per poi ingannare e deludere meglio il lettore: l'obiettivo infatti è «contester le roman par lui-même, [...] le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier»⁸¹. Sarraute si spinge là dove il romanzo non era ancora arrivato, oltre i personaggi tradizionali definiti chiaramente dai loro gesti e parole, per costruire soggettività evanescenti, definite dai loro micro-moti psichici, dai sommovimenti che avvengono alle porte della loro coscienza, appena prima delle parole e dei gesti. Sarraute, in ultima analisi, ha messo a punto una tecnica che consente di raggiungere, al di là della sfera psicologica, la realtà umana nella sua pura *esistenza*⁸².

La descrizione che Sartre fornisce dell'operazione sarrautiana sembra sovrapponibile senza forzature a ciò che Volponi attua, attraverso le percezioni di Guido, nella *Strada per Roma*. Anche lui, infatti, sembra costruire un *Bildungsroman* tradizionale ma la sua stessa architettura – come si è già detto e come tenteremo di mostrare più approfonditamente in seguito – viene contestata dall'interno, da questo spessore micro-percettivo che permea ogni gesto, parola, decisione di Guido.

La nozione di *tropismo* ci pare dunque adattarsi particolarmente alla definizione di quei sommovimenti psicologici, quelle micro-onde percettive che percorrono la narrazione di Volponi e costituiscono il modo in cui Guido tenta di afferrare, con i suoi finissimi *fili intenzionali*, il reale. Se la strategia narrativa e la realizzazione letteraria sono molto simili, la differenza principale tra i tropismi volponiani e quelli sarrautiani risiede nella diversa rilevanza che per i due autori ha la percezione: in Sarraute, essa è secondaria rispetto alla psicologia dei personaggi, degli "io" che parlano e vengono studiati; in Volponi, al contrario, la percezione è l'aspetto primario che fonda e rivela la psicologia dei personaggi (esclusivamente di Guido, nel caso della *Strada*).

⁸⁰ «Gli anti-romanzi conservano l'apparenza e i contorni del romanzo; sono opere d'immaginazione che ci presentano personaggi fittizi e ci raccontano la loro storia» N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, cit., 9.

⁸¹ «contestare il romanzo in sé [...] distruggerlo sotto i nostri occhi mentre si dà l'idea di costruirlo» Ibidem.

⁸² Ivi, 15.

L'affinità dei moti psichici di Guido con i tropismi sarrautiani intesi come reazione a un disperato bisogno di contatto con l'altro e con la realtà sembra confermata dalle parole del narratore che, poche righe dopo i brani sopracitati, conclude la sequenza della cena di Guido esplicitando il suo «desiderio di essere sulla strada, diretto verso un luogo o qualcuno»⁸³. Esempi come quelli analizzati finora, in cui Guido allunga inizialmente con timore i suoi fili percettivi verso il reale, sono come tropismi che, per il lettore, interrompono il flusso degli eventi, ma che costituiscono la sostanza delle vicende narrate.

Secondo Romano Luperini, nella *Strada per Roma* il ritmo tradizionale della narrazione romanzesca «è sottoposto a 'istanze sottilmente disgregatrici' inerenti il campo dell'interiorità di Guido, 'dissolto in un pulviscolo sempre variato e ininterrotto di sensazioni che lo scrittore segue con adesione millimetrica ma anche senza controllo dall'alto»⁸⁴: una definizione che pare implicare la dimensione "tropistica" del romanzo di Volponi.

In alcuni casi, i "tropismi" hanno anche un valore di divagazione, di distrazione e quindi protezione dell'io da un reale che minaccia la sua sensibilità. Questo accade, per esempio, quando Guido riceve una lettera dal professore che sta supervisionando la stesura della sua tesi e intuisce che in quelle righe il relatore lo criticherà e rifiuterà la sua tesi:

L'aprì e trovò la data, Padova, 18 novembre 1950. Caro Corsalini...

Guido si accorse in quel momento che le sillabe del suo nome erano quattro. Il suo cognome gli apparve nobile, con un segno araldico, un fregio delicato di mattone e tre finestre sulla facciata del suo palazzo.⁸⁵

⁸³ SR, 19.

⁸⁴ R. Luperini, *Un'allegoria nazionale: "La strada per Roma" di Volponi*, in "L'immaginazione", n.85, 1991, 12, citato in E. Zinato, *Commenti e apparati*, in RPIII, 837.

⁸⁵ SR, 29.

Subito dopo il protagonista si distrae ancora osservando le colonne di un porticato urbinato, e infine si dedica alla lettura della lettera. La percezione sensibile, quasi materica del proprio cognome è il primo elemento disponibile su cui si fissa la sua mente per salvarlo dal contatto pericoloso con la lettera. Più avanti, quando lui ed Ettore discutono della lettera e cercano di capire la loro colpa di provinciali, ogni battuta del dialogo è isolata e separata dalle altre attraverso ampi blocchi di descrizioni percettive di Urbino e dei suoi abitanti:

Che colpa ne abbiamo noi se stiamo a Urbino?

Ma gli archi dei loggiati erano freddi e le costruzioni di mattoni sino al Palazzo Ducale erano serrate nel silenzio [...].

Ma noi dobbiamo cercare di muoverci, disse Ettore, e di muovere qualcosa anche qui. I negozi avevano un alone giallo, perché erano state accese le luci [...].

Dobbiamo muovere qualcosa ripete Ettore, ormai che erano giunti in piazza e che sui cornicioni del collegio si stringevano nel sonno le file dei piccioni.⁸⁶

Ancora, dopo un dialogo con la ragazza più ambita di Urbino, Letizia Cancellieri, che non è andato come sperava, Guido trova conforto e distrazione nelle percezioni:

Guido non reagì; si concentrò sul bordo di cemento della spiaggia, con le pozzanghere e le incrinature che finivano sotto la sabbia, al margine, come un disastro millenario. Le onde si rimescolavano poco dopo la sabbia, tirando su dal fondo un colore verde. [...] Si sentì distendere e avvertì per la prima volta il profumo del fazzoletto che portava al collo.⁸⁷

Ricordiamo che per Merleau-Ponty «il mondo e la nostra soggettività emergono da questa relazione fondamentale» tra corpo e ambiente⁸⁸: è proprio questa relazione

⁸⁶ SR, 31-32.

⁸⁷ SR, 88-89.

⁸⁸ L. Taddio, *Maurice Merleau-Ponty*, Feltrinelli, Milano 2024, 14.

fondativa tra soggetto e oggetto, percipiente e percepito, a costituire la costante in tutti i micro-moti percettivi di Guido analizzati finora, e l'elemento che più decisamente ci consente di tentare una lettura fenomenologia del romanzo.

Centrale per la formazione di Guido, e preparatoria per l'altra grande prova amorosa che si troverà ad affrontare con Letizia, è la lunga sequenza del veglione danzante a teatro. Un'occasione di festa mondana, in cui la società borghese di Urbino manifesta la sua pomposità provinciale. Nel mare di persone che si affollano tra i palchetti e in platea, Guido ha solo un obiettivo: riuscire a danzare con la Cancellieri, la giovane di nobili origini che abita nel «più bel palazzo di Urbino»⁸⁹. Letizia è la ragazza più desiderata dai giovani urbinati: Guido e i suoi amici trascorrono intere serate a girovagare per le vie del centro, sperando di incontrarla e di rubarle uno sguardo, una parola⁹⁰. Non solo: i ragazzi fantasticano sul suo lignaggio, collegando in vari modi gli antenati della famiglia Cancellieri con i duchi che durante il Rinascimento governavano la città: la fama di Letizia è dovuta dunque non solo alla sua straordinaria bellezza, ma anche alla ricchezza e al prestigio familiare. Durante il grande ballo del 31 dicembre, immerso nella marea della società urbinata, Guido si avvia dunque alla ricerca di Letizia per avere la possibilità di ballare almeno una volta con lei. La lunga scena è anticipata da un presagio:

Guido era toccato dalla invasione delle cose, e ne aveva un presentimento che però non riusciva a definire.⁹¹

Il breve passaggio, proprio alle porte di un evento cruciale nel romanzo, dà l'idea di come la soggettività di Guido possa essere letta attraverso la lente del "corpo vissuto" merleau-pontiano: proprio nell'essere «toccato dalla invasione delle cose», infatti, il protagonista manifesta la propria percezione e la propria intenzionalità. Secondo Merleau-Ponty «l'oggetto percepito e il soggetto percipiente devono il loro

⁸⁹ SR, 11.

⁹⁰ Vedi SR, 10-13 per esempio.

⁹¹ SR, 49.

spessore al sentire. Esso è il tessuto intenzionale che lo sforzo di conoscenza cercherà di scomporre»⁹². È proprio ciò che Volponi sembra voler fare con il ricorso a questi “tropismi”: portare alla luce lo spessore di quella relazione attraverso le percezioni anche minime, anche intrise di immaginazione, di Guido, rappresentative del “tessuto intenzionale” che lo lega in vari modi al reale.

Di immaginazione e di ipotesi è permeato ognuno dei micro-moti mentali di Guido durante il ballo. Lui cerca Letizia, pensa a dove potrebbe o non potrebbe essere:

La Cancellieri poteva fare quella strada proprio come uno della famiglia principesca.

Ebbe paura di sorprendere la Cancellieri in mezzo alla strada e andò a nascondersi dietro l'ultima colonna del loggiato.

Non era più convinto di incontrare la Cancellieri, oramai assediata nei palchi di centro del secondo ordine. Solo Viviani avrebbe potuto condurlo in quei palchi, ma non l'avrebbe mai fatto se avesse saputo dove mirava.

Sapeva che se non avesse potuto andare perché in compagnia della Cancellieri sarebbe stato più che giustificato. Ormai erano le undici e mezza, l'ora buona per incontrarla [...].⁹³

La serata è per lui un unico susseguirsi di scenari ipotetici. Dopo poco, Guido vede Letizia e cerca di raggiungerla, arrivando a una finestra che riesce ad aprire:

“Da qui dovrei riuscire a fuggire, pensò. Da qui dovrei liberarla. Nessuno potrebbe inseguirmi”.⁹⁴

⁹² FP, 96.

⁹³ SR, 51-52.

⁹⁴ SR, 54.

Le percezioni sensoriali che gli giungono dalla campagna sottostante lo colmano di pensieri *indulgenti* e lo spingono a «inventare un giuoco che gli consentisse di vincere ancora»⁹⁵. Poi sente la musica che lo richiama alla realtà, all'immaginazione della Cancellieri tra le braccia di un altro uomo, e allora si fa strada «un'altra indulgenza che avrebbe lenito del tutto la realtà che non voleva riconoscerlo»⁹⁶. Eppure, quando torna alla realtà, non solo trova la ragazza ma quest'ultima gli concede di danzare e di parlare con lei. È solo allora che in Guido irrompe la realtà autentica, arrivando a bucare la bolla di idee e ipotesi che si è creato:

Egli capì che la sua attesa di prima del ballo era falsa e senza verità, e che non aveva niente a che fare con la realtà che stava accadendo, con lui che seguiva la Cancellieri per le scale.⁹⁷

In uno slancio di immersione nel reale, spinto da questo incontro con Letizia che si è manifestata nell'orizzonte delle possibilità fenomeniche riducendole alla determinazione reale, Guido riesce a darsi un obiettivo esistenziale per la prima volta chiaro: «Bisogna che io sappia vivere»⁹⁸. Un pensiero che «non gli saliva dalla coscienza; poteva venire dalle cose»⁹⁹: attraverso la percezione, la dimensione oggettiva produce in Guido fenomeni di coscienza, all'inverso di quanto avviene nell'allucinazione, in cui è l'interiorità a riversarsi nel reale¹⁰⁰.

Nonostante questo imperativo, che sembrerebbe poterlo riavvicinare alla realtà distogliendolo dalle sue inerti fantasie, dopo poco tempo Guido ricade ancora nella rete di strategie e pianificazioni che dovrebbero favorire il nascere di una relazione con la Cancellieri.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ SR, 60.

⁹⁸ SR, 67.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Questo è ciò che accade ad Albino Saluggia e Anteo Crocioni, protagonisti dei due romanzi volponiani successivi, rispettivamente *Memoriale* e *La macchina mondiale*, la cui trama è tutta intessuta del loro sguardo allucinato sul reale.

L'occasione per realizzare concretamente questo suo obiettivo gli si presenta quasi subito: dopo il ballo a teatro, infatti, la compagnia di amici se ne va dalla festa e, aspettando la mattina, si dirige in un bar sotto ai portici: lì Letizia propone un viaggio in macchina fino a Pesaro. A quel punto Guido accetta e pensa a cosa potrà fare quando sarà con lei; la sequenza si popola di condizionali e si conclude con una percezione concreta che viene convertita in presagio rassicurante per il futuro:

Toccò i soldi nella tasca e si sentì tranquillo. Alle sei avrebbe incontrato Ettore; avrebbero passeggiato parlando del veglione e della Cancellieri fino alle otto e poi sarebbero andati al cinema.¹⁰¹

C'è in Guido, già dall'inizio del romanzo, una tendenza costante all'immaginazione che genera possibilità teoriche come forma di difesa dal reale: potrebbe trattarsi di un sintomo della nostalgia che il corpo vissuto prova per un orizzonte in cui non si sia ancora consumata la frattura tra pensiero e realtà (frattura costitutiva e legata alla faticità umana, che ognuno sperimenta fin da bambino)¹⁰². Guido desidera regredire alla fantasia onnipotente dell'azione diretta del pensiero sulla realtà, e il risultato è che crea per sé un sistema vischioso di attese «false e senza verità», come quelle che caratterizzano il suo rapporto con la Cancellieri. Così l'immaginazione soggettiva di Guido filtra nelle sue percezioni e in qualche modo le “contamina”, allontanandole dalla realtà autentica. Con i tropismi Guido cerca attraverso la percezione di ricomporre, ricucire questa frattura: tenta di far sì che il pensiero possa davvero dare forma alla realtà, e si rifugia nella virtualità delle cose. Questo legame tra reale e virtuale emerge ancora problematicamente durante un dialogo con Letizia, su una spiaggia in riva al mare:

Guido era riuscito a dire queste ultime parole, con convinzione perché veramente si sentiva bagnato, e in modo giusto, contro quel mare, in quel posto, con quei due

¹⁰¹ SR, 81.

¹⁰² MP, 90.

pescatori [...], con quella Letizia, lei, vera, che gli parlava con confidenza, cedendo qualcosa, mostrando quella sciarpa tenera sotto il cappotto, la cintura calda.

[...]

Aveva capito che quella sicurezza naturale era il migliore degli inganni e l'aveva sfruttata con impudenza, fermandosi e girandosi verso la ragazza e il mare, come per precisare quelle realtà alle quali si rivolgeva.¹⁰³

La contingenza della situazione è sottolineata dall'uso insistente dei deittici; ma Guido la sfrutta per costruirsi una sicurezza che, come un'armatura, lo aiuti a relazionarsi con l'alterità «vera» di Letizia, servendosi del reale per dare la forma che preferisce a un'identità altrimenti sfuggente.

Per comprendere la natura di questi atteggiamenti del protagonista può essere utile riprendere il concetto di “campo fenomenico” elaborato da Merleau-Ponty. Secondo il filosofo, l'esperienza del reale avviene per l'uomo all'interno di una zona mediana tra l'interno e l'esterno, tra l'io e il mondo che viene definita appunto “campo fenomenico”. In questa zona – nella quale si possono collocare i micro-moti di Guido – si incontrano da un lato la soggettività e dall'altro le cose in sé: entrambi i poli di questo rapporto sono caratterizzati da una propria forma/*Gestalt*. Nella percezione, di solito, queste due *forme* si toccano, entrano in relazione tra loro da pari a pari e, nell'accordo inconsapevole che si crea, riescono a interagire produttivamente senza che l'una prevalga sull'altra, in un darsi reciproco. Ebbene, nel caso di Guido questo processo sembra sì accadere, ma in una forma peculiare: l'incontro tra l'io e il reale non è mai davvero una relazione “da pari a pari”. Il reale si presenta a Guido, e non appena entra nel suo campo fenomenico esso viene assorbito dalla sua immaginazione, reinterpretato come a lui fa comodo. Sembra, in altri termini, che la *Gestalt* dell'io tenti di sovrapporsi e prevalere sulla *Gestalt* delle cose con cui si interfaccia.

¹⁰³ SR, 87.

Si è detto, poi, che secondo Merleau-Ponty il campo fenomenico è per sua natura trascendente, poiché le cose percepite vivono di un'esistenza totalmente autonoma rispetto al soggetto: nel contatto con il mondo, l'io scopre quindi questa inevitabile *fatticità*, il confine fisico che lo separa dal reale e lo condanna a non poterlo conoscere mai del tutto. In Guido sorge allora un problema poiché lui "scioglie" la fatticità del reale nello sforzo immaginativo, rendendola virtuale. In altre parole, come si è visto, il ragazzo tende a sfumare la concretezza delle cose reali assorbendola nelle pieghe di un pensiero ipotetico. Come mai? Una delle ipotesi che si possono formulare è che lo faccia per non venire a patti con la propria fatticità di soggetto umano. Si potrebbe dunque concludere, ricorrendo temporaneamente alla strumentazione interpretativa merleaupontiana, che il suo campo fenomenico è sì "polarizzato", ma che si tratta di una polarizzazione inconsueta, orientata in senso immaginativo o immaginario, che deve confermare e rafforzare narcisisticamente l'io: un atteggiamento che, seguendo il lessico volponiano, potremmo definire *indulgente*.

Attraverso i tropismi, quindi, si manifesta sulla pagina il campo fenomenico di Guido così polarizzato. Anche negli interstizi della vicenda, nei "tempi morti" in cui sembra non succedere niente, Guido mette in atto questi meccanismi autoriferiti:

Aveva trovato, come sempre, un ultimo pensiero indulgente che l'aiutava a superare ogni dubbio e proponimento e che gli metteva di fronte una realtà, o un aspetto della realtà anche sfuggente, o riflesso da un inganno, facile, e sul quale docilmente iniziare la strada.¹⁰⁴

La realtà prima si frammenta e diventa solo «un aspetto», poi un aspetto «riflesso da un inganno», infine un aspetto riflesso e «facile», più comodo per l'io: il pensiero di Guido si crede capace di manipolare il reale a proprio favore.

¹⁰⁴ SR, 98.

Attraverso questa sua sensibilità percettiva, nella prima metà del romanzo Guido sembra davvero tentare di attuare in sé il processo che sta alla base dell'intera fenomenologia: quella che Merleau-Ponty chiama "riduzione fenomenologica". Essa si è anticipato — consiste in una faticosa presa di consapevolezza del legame inscindibile io-mondo: implica dunque non solo un riconoscimento della mia immersione nel reale ma anche, di conseguenza, una profonda accettazione della *fatticità* della mia coscienza, che nel rapporto percettivo con le cose si scopre concreta, corporale, finita. Solo così il soggetto potrà pervenire a un rapporto sereno e pacificato con il mondo. Guido, con i micro-moti psichici che abbiamo analizzato, sembra tentare di afferrare il reale, di immergersi nella corporeità delle percezioni che gli si presentano. Eppure, questo movimento di protensione verso le cose viene sempre contrastato da un movimento di verso opposto, che — come si è visto nelle sequenze con Letizia Cancellieri e tutto il relativo fantasticare del protagonista — spinge Guido verso l'immaginazione, verso l'astrattezza di piani e ipotesi che non troveranno mai attuazione ma costituiscono un piacevole rifugio per l'io indebolito. Guido, in altre parole, nel corso della sua *Bildung* oscilla costantemente tra il desiderio di un'autentica presa sul mondo e il tentativo di un distanziamento immaginativo da esso.

I "tropismi" descritti da Volponi danno quindi l'idea che Guido stia cercando faticosamente — ma non del tutto volontariamente, data la natura semi-cosciente di questi moti — di raggiungere questa presa di coscienza. Per esempio, dopo un dialogo a più voci con i suoi amici riguardo alla natura borghese del loro attaccamento a Urbino, alle soglie della sua coscienza sembra presentarsi un altro dei suoi tropismi: per sfuggire dalla pericolosità della conversazione che inevitabilmente lo riguarda, Guido si affida alle percezioni e così si rassicura. È l'ennesimo esempio di come la dimensione soggettiva si costruisca e si appercepisca attraverso l'oggettività:

Abbassò lo sguardo e trovò che il suo corpo, la sua posizione, il suo posto non erano stati toccati e nemmeno, allora, la sua anima, e finì con gli occhi sul suo pullover che splendeva azzurro, con le maglie della lana ammorbidite dalla poca luce,

pareggiate dall'ordine delle file che contenevano e scaldavano il suo corpo. Arrivava a vedere sotto il mento un pezzo della cravatta di seta, rossa e viola. Si sentì protetto da una cometa augurale e si rinfrancò completamente.

[...] se avesse dovuto parlare avrebbe potuto dire: "Siamo su questa terra", e l'avrebbe sentita sotto i piedi.¹⁰⁵

Guido, temendo che i discorsi degli amici lo abbiano destabilizzato, cerca un ancoraggio stabile nella percezione concreta degli oggetti più prossimi e disponibili, il pullover che indossa e la cravatta. Le percezioni immediate lo confortano, al punto da rendergli possibile riconoscere la stabilità del terreno: è un momento di massima e autentica adesione al reale.

Tale adesione, che per le sue dinamiche ci pare somigliante alla riduzione fenomenologica merleau-pontiana, passa attraverso la percezione di una figura di regolarità e chiusura: le linee ordinate dei fili di lana che tramano il suo maglione gli danno sicurezza, riportano un ordine nel magma delle sue emozioni. Si tratta di un movimento psichico non del tutto volontario: uno di quei tropismi che, secondo la definizione sarrautiana, avvengono alle soglie della coscienza, secondo dinamiche che a un occhio esterno potrebbero apparire illogiche o casuali.

All'opposto, quando più avanti nel romanzo Guido rivedrà l'uomo con cui Letizia era al ballo, verrà travolto dalla gelosia e si manifesterà un moto psichico di natura opposta:

Guido annaspò nella gelosia e sentì le cose dentro quell'umidità palpabile rivoltarsi contro di lui.

[...] Fece gli ultimi due passi sotto il loggiato e ritrovò la faccia delle mattonelle. Il disegno geometrico prevaleva e componeva uno spazio angusto e ripetuto all'infinito come un piccolo pensiero, triste perché piccolo e sempre più triste perché sempre più cosciente della sua piccolezza [...]. Si trovava come se avesse potuto essere

¹⁰⁵ SR, 135-136.

sconfitto, dimenticato davanti ad ogni angolo o porta, tante volte insieme, nella realtà di ognuno di quegli spazi che il disegno creava.¹⁰⁶

Anche qui la dimensione oggettiva viene interiorizzata e fornisce un rinforzo a ciò che accade nell'interiorità del soggetto: Guido è già triste per l'incontro vissuto poco prima, e la visione del disegno delle mattonelle che si ripete all'infinito sempre uguale sotto i suoi piedi non fa che amplificare la sua condizione. A differenza di quanto accadeva con il maglione, le forme chiuse e regolari generano una sensazione di oppressione, moltiplicano senza fine la sua tristezza. La percezione immediata del disegno geometrico delle mattonelle si lega dunque all'incontro con il rivale in amore e si contamina di gelosia e disprezzo, in un circolo vizioso che astrae Guido all'interno di un senso di sconfitta generalizzato.

2.3 Le tre prove di Guido: la possibilità di una *Bildung* tradizionale

Con un moto che apparentemente potrebbe sembrare contrario rispetto a quanto detto finora, Guido nel corso del romanzo si costruisce un sistema ben ponderato di "prove", intese sia come momenti in cui il sé riceve conferma dall'altro, sia come eventi e occasioni in cui l'io viene testato nella sua stabilità. Per esempio, il giorno dopo il viaggio in macchina con la Cancellieri, Guido individua nelle domande dei suoi amici una forma di verifica intersoggettiva di ciò che è accaduto:

Poi dormire fino a domani, giorno delle domande di Ettore, della consacrazione delle cose vissute, ma da solo, con il suo essere quasi magico, senza che altri gliene provassero la realtà [...].¹⁰⁷

Ugualmente, dopo aver incontrato Ettore:

¹⁰⁶ SR, 146.

¹⁰⁷ SR, 97.

Non aveva più bisogno di far verificare nulla ad Ettore.¹⁰⁸

Il bisogno di una verifica dell'io di fronte al reale non può più essere soddisfatto dalle consuete domande adolescenziali degli amici. Serve affrontare sfide più grandi e ambiziose, che arrivino a toccare il modo in cui lui ha a che fare con le cose e con gli altri. È attraverso queste nuove prove, dunque, che verrà offerta a Guido la possibilità di attuare un'autentica *riduzione fenomenologica*, una presa di consapevolezza della propria finitudine nel contatto col mondo e con gli altri.

Per chi prova ad attuarla, infatti, la riduzione fenomenologica merleau-pontiana fa scontrare il soggetto con l'esperienza reale dell'alterità e della finitudine, e perciò lo pone di fronte sia all'esteriorità dell'altro, sia alla propria. Nella riduzione io sperimento la materialità finita del mondo di cui sono parte, e dunque anche la mia stessa finitudine. Essa, in altre parole, mostra all'io l'evidenza che «il soggetto stesso è *dato* a sé stesso, cioè non può ignorare la propria fatticità iniziale e finale, il suo non poter uscire da sé per accedere a una sfera autonoma della verità»¹⁰⁹. La riduzione mette il soggetto di fronte a una finitudine che comporta l'impossibilità di conoscersi appieno: l'io non potrà mai essere davvero trasparente a sé stesso. Questa opacità, che si rivela nell'esperienza fenomenologica, porta alla luce una «specie di debolezza interna» del soggetto, «che mi impedisce di essere assolutamente individuo e mi espone allo sguardo degli altri come un uomo fra gli uomini, o almeno una coscienza fra le coscienze»¹¹⁰. Il problema fondamentale di Guido, la causa della sua sofferenza e del suo perenne oscillare tra immersione nel reale e astrazione immaginativa, forse risiede proprio nel fatto che non sopporta questa fatticità, questa finitudine, questa opacità materiale del corpo che però è il fondamento della sua capacità di percezione: vorrebbe essere trasparente a sé stesso, e la sua tensione conoscitiva sembra tuttavia produrre esiti dannosi poiché rischia di negare la fatticità soggettiva; e, quindi, di privare la percezione del suo fondamento concreto, virandola a un estremo di

¹⁰⁸ SR, 103.

¹⁰⁹ MP, 34.

¹¹⁰ FP, 21.

immaginazione e virtualità. Le tre “prove” che Guido si assegna saranno per lui l’occasione di mettersi alla prova e capire quale di questi “stili percettivi” prevarrà in lui, con l’ingresso nella maturità.

Queste prove, alla fine, arrivano e gli si presentano a pochissima distanza l’una dall’altra, tutte concentrate nella sezione centrale della *Strada per Roma*. Si tratta di tre passaggi fondamentali, tre prove che costituiscono altrettanti passaggi topici del percorso di *Bildung*: la prima esperienza dell’amore autentico, la morte di un genitore, il litigio e la separazione dal migliore amico.

2.3 a Il contatto con l’alterità alla luce della fenomenologia di Merleau-Ponty

Le tre prove che verranno esaminate nei prossimi paragrafi conferiscono alla *Strada per Roma* l’ossatura tipica del romanzo di formazione, almeno per quanto riguarda il livello più immediato degli snodi narrativi. Tutte e tre queste prove implicano che Guido venga necessariamente a contatto con l’*altro*, che nel romanzo assume le forme più disparate: prima la ragazza di cui è innamorato (quindi l’erotismo), poi il padre tanto odiato (l’amore filiale) e infine il migliore amico (l’amore fraterno). Guido deve imparare a venire a patti con la loro irriducibile alterità e lo anticipiamo: tutte e tre le prove si concluderanno con una presa di distanza e un abbandono.

Il problema cruciale è, per Guido, capire come vivere il rapporto con l’altro in maniera sana e autentica: in questo, Volponi si allinea alla ricchissima tradizione del *Bildungsroman* e più in generale del romanzo novecentesco, poiché «ha fin dall’inizio ben chiaro il problema del tutto novecentesco della *gestione dell’estraneità*»¹¹¹. Tale problema, uno dei nodi essenziali della riflessione culturale e filosofica di tutto il Novecento, è cruciale anche per Merleau-Ponty, che nel corso della sua riflessione torna a più riprese sulla questione dell’alterità. Le sue idee più significative emergono

¹¹¹ E. Zinato, *Introduzione*, in RPIII, XIII.

dalla *Prosa del mondo*, a partire dalla domanda fondamentale: com'è possibile e pensabile l'esistenza dell'altro?

L'altro è per me un mistero: egli mi appare come una soggettività capace di percepire, esattamente come me. Il mio *io penso* si trova quindi davanti a un problema: com'è possibile che esistano anche altri *io penso*, così simili eppure collocati fuori di me? L'altro mi appare dunque «come una replica di me stesso, un doppio errante»¹¹². Quando capisco che anche un'altra persona può percepire le cose proprio come me, sono costretto a uscire dalla solitudine della mia soggettività, a riconoscere che «ogni altro è un altro me stesso»¹¹³ e dunque che io non sono unico. Com'è accettabile questa prospettiva?

Secondo il filosofo francese, la risposta risiede nella corporeità. Infatti, nel momento esatto in cui io capisco che anche l'altro può vedere, toccare, sentire un oggetto ricavandone esattamente le stesse percezioni che ne ricavo anch'io, faccio esperienza dell'alterità più autentica. In altre parole, in quell'istante io raggiungo la consapevolezza che esiste una percezione equivalente alla mia, ma collocata al di fuori di me¹¹⁴. Io e l'altro siamo cioè «due entrate verso il medesimo Essere, ciascuna non essendo accessibile se non a uno di noi, ma apparendo all'altro come *praticabile di diritto*, giacché esse fanno parte entrambe del medesimo Essere»¹¹⁵. La corporeità non è dunque solo un modo attraverso cui fare esperienza concreta dell'altro, ma rendendo possibili le percezioni essa è anche ciò che motiva e giustifica la possibilità di un'autentica alterità. Come riassume lo stesso Merleau-Ponty, «l'esperienza che faccio della mia presa sul mondo è ciò che mi rende capace di riconoscerne un'altra e di percepire un altro me stesso, se solo, all'interno del mio mondo, si abbozza un gesto simile al mio»¹¹⁶. La percezione, insomma, ci mostra che l'esistenza dell'altro non solo è possibile ma è vera, e che l'altro è un mio doppio.

¹¹² M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, a cura di P. Dalla Vigna, Mimesis, Milano-Udine 2019, 165. D'ora in avanti siglato PM.

¹¹³ PM, 166.

¹¹⁴ PM, 168.

¹¹⁵ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 1994, 104. D'ora in avanti siglato VI.

¹¹⁶ PM, 168.

Infine si può ricordare come secondo Merleau-Ponty, oltre alla corporeità, l'altra modalità fondamentale con cui si può venire a contatto con l'altro è il dialogo. Nell'esperienza del dialogo noi «sconfiniamo l'uno nell'altro»¹¹⁷, perché «la lingua comune che parliamo è qualcosa come la corporeità anonima che condivido con gli altri organismi»¹¹⁸: parlando, «io mi sento in lui ed egli parla in me»¹¹⁹. Nell'interlocutore io vedo il «germogliare di me al di fuori, il mio doppio, il mio gemello»¹²⁰.

Nella *Strada per Roma* il problema del contatto con l'altro si presenta a Guido in occasione delle tre prove fondamentali, spingendolo fuori dal guscio dell'io: è vero allora che «l'irrisolta tensione tra interiorità ed exteriorità è perseguita consapevolmente in senso strutturante, come modalità analitica e conflittuale di una moderna forma romanzesca»¹²¹.

Durante le sue prove, l'alterità si manifesta al protagonista in tre forme diverse, due delle quali sono proprio quelle su cui Merleau-Ponty più si concentra: il corpo e la parola. Come vedremo, Guido sperimenta infatti l'alterità di Letizia attraverso la corporeità del rapporto sessuale, e parallelamente riconosce l'alterità di Ettore attraverso i frequenti dialoghi che costellano il racconto; la morte del padre, infine, a differenza delle prove precedenti è tutta risolta all'interno della sfera psicologica e percettiva.

2.3 b Letizia: conoscere l'altro attraverso il corpo, tra nostalgia e paura

Letizia, come si è accennato, è un personaggio fondamentale per il romanzo e per la crescita di Guido: nonostante compaia e agisca solo nella prima parte della *Strada*, le sequenze che coinvolgono lei e Guido sono senza dubbio centrali.

¹¹⁷ PM, 171.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ PM, 173.

¹²⁰ PM, 59, n.6.

¹²¹ E. Zinato, *Introduzione*, in RPI, XVIII.

Sebbene Guido sia bellissimo e abbia già avuto numerose esperienze amorose, la relazione che intreccia con Letizia è straordinariamente intensa e l'unica a essere decisamente approfondita dal narratore. Dopo un lungo corteggiamento da parte del ragazzo e dopo essersi concessa a lui per un ballo durante i festeggiamenti per Capodanno, finalmente Letizia apre a Guido le porte della sua casa e della sua anima. I due ragazzi si abbandonano all'amore, consumando numerosi rapporti sessuali prima tra le vie di Urbino, poi nelle stanze di villa Cancellieri¹²². Si tratta della prima, fortissima esperienza che Guido fa dell'alterità nel romanzo.

Non solo: la centralità di Letizia emerge anche a livello formale: è lei l'unico personaggio (insieme a Ettore, come vedremo) a cui il narratore concede alcuni spazi sorprendenti di autonomia, rompendo per pochi istanti il predominio dello sguardo di Guido che permea la voce narrante.

A Letizia è infatti accordato il privilegio di esprimere senza mediazioni i propri pensieri in alcune sequenze in cui il narratore onnisciente le concede direttamente la parola:

«Che cosa voglio da questo ragazzo», pensò acutamente dopo aver divagato¹²³

«La cattiveria di questo Guido, pensò, la conosco tutta. È come il giardino d'inverno di casa mia: so dov'è l'aiuola di mattoni dei garofani e a che punto mi chiamerà l'Elvira, là dove il vialetto si divide per il pozzo. Anche qui c'è un pozzo nascosto e questo mare d'infanzia che mi attira. Questa cattiveria è fatta più di voglia di sbalordire che di malvagità. [...] Anche questo non ha capito niente. Si vede da come guarda; non c'è ombra, brilla e si misura come un greco dell'armata di Achille». ¹²⁴

¹²² Vedi SR, 117-121.

¹²³ SR, 78.

¹²⁴ SR, 87-88.

Più avanti, poi, Letizia avrà ancora la possibilità di parlare in prima persona al lettore: Volponi inserisce nella trama della *Strada* alcuni stralci di pensieri vari che Letizia si annota su foglietti volanti, parecchio simili alle pagine di un diario:

«Sono veramente tornata a Urbino, questa volta. Vedo perfino la stagione dalla mia finestra: l'inverno che comincia qui intorno [...].»¹²⁵

«...L'unica cosa che posso dirti è che quando guardo questo ragazzo, che poi ha ventitre anni, nudo accanto a me penso quanto durerà. Cioè quanto durerà lui così giovane, senza età, perché non vedo niente davanti a lui, dove possa andare a finire, anche fisicamente. Non è la sua bellezza che mi incanta, è lui che non ha niente altro da mostrare, niente oltre a quello che è adesso...»¹²⁶

Infine, proprio in corrispondenza di quest'ultimo brano che si colloca al culmine dell'intesa amorosa tra Letizia e Guido, il tessuto della narrazione si stacca per un poco dalla prospettiva di Guido e lascia spazio allo sguardo di Letizia¹²⁷: il narratore esamina e restituisce i pensieri della ragazza focalizzandosi sulla sua prospettiva; ne racconta la quotidianità e, nelle ultime righe, offre al lettore la sua opinione sulla relazione con Guido:

Tra l'orto e le stanze passava le sue giornate in attesa di Guido che le piaceva sempre più. Avrebbe voluto litigarci, ma forse lui non sarebbe stato capace di un giuoco più crudele. Non le riusciva nemmeno di dirgli che poteva amarla fino alla fine, senza ogni volta ritrarsi e abbandonarle la moneta, un sacchettino d'oro sul ventre o sulle cosce.¹²⁸

¹²⁵ SR, 119.

¹²⁶ SR, 121.

¹²⁷ Vedi SR, 121-123.

¹²⁸ SR, 123.

Anche la narrazione stessa dunque, come Guido, si lascia per un attimo toccare dall'alterità, aprendosi al punto di vista di uno dei personaggi apparentemente secondari.

Guido e Letizia si conoscono reciprocamente nel contatto tra i loro corpi, nell'esperienza fondativa dell'amore:

Baciava Letizia e si staccava, ritornava e riprendeva a baciarla come se nel suo animo stesse esplodendo una decisione conclusiva. [...] Ma una sera Letizia era senza calze con la carne rosa delle gambe anche sopra il ginocchio, e aveva nell'alito un sentore profondo, che apriva sotto la bocca tutto il corpo. Immaginò che fosse l'odore del sesso di lei e ne fu eccitato senza possibilità di schermo; baciandola si sentì gonfiare ancora di più e allora arrivò a toccarle le gambe, a far scivolare le mani sotto l'orlo della veste.¹²⁹

Come Guido, anche Letizia capisce che ciò che sta succedendo tra loro è un vicendevole aprirsi all'altro, un abbandono fiducioso alla compenetrazione dei loro campi percettivi: ecco allora che

pensare a Guido, vederlo anzi accanto a sé, silenzioso, le capitava anche nei momenti in cui si rivolgeva più duramente a se stessa, o quando cercava di rimettersi a contatto con tutto ciò che era la sua vita, per controllare quanto poco di sé avesse esposto e per trovare gli spunti di un'azione che potesse liberarla.¹³⁰

I due giovani amanti e le loro rispettive soggettività si contaminano sempre di più, ormai intrecciati nella carne e inevitabilmente compromessi l'uno nell'altra. Sembra dunque trovare conferma l'idea merleau-pontiana secondo cui è primariamente nella corporeità che si riconosce davvero l'altro: «per me non ci sarebbero altri né altre menti, se non avessi un corpo e se esse non avessero un corpo col quale potessero

¹²⁹ SR, 119-120.

¹³⁰ SR, 122.

scivolare nel mio campo, moltiplicarlo dall'interno e apparirmi in preda allo stesso mondo, in presa, come me, sullo stesso mondo»¹³¹.

Una relazione di questo tipo, in cui l'amore e la percezione si legano alla conoscenza di sé, si ritrova anche nei versi del *Ramarro*, la prima raccolta poetica pubblicata da Volponi, i cui testi risalgono al 1946-1948. Tutta la raccolta è percorsa dalla presenza enigmatica di un "tu" femminile, di cui l'io è innamorato e che assume varie forme, fondendosi o trasformandosi in vari elementi naturali. Solo in pochi momenti, però, il rapporto tra l'io e il tu viene chiaramente alla luce nella sua materialità fisica:

Sul letto spoglio
l'addormentata ha lasciato
il suo corpo a giacere
insieme con tutti i miei sensi.
Lo so guardare
ora che mi si è sciolto
in bocca.¹³²

Io assorbo il tuo fiato
unto come il sudore
sulla sottilissima fronte.¹³³

In questi pochi brevi versi convivono e si mescolano senza soluzione di continuità da un lato la concretezza materica e quasi oscena dei corpi ritratti nell'amplesso e dall'altro il tentativo di una compenetrazione più profonda, che si realizzi a livello percettivo e, forse, esistenziale: l'io *assorbe* il tu femminile, prima ingerendolo dal punto di vista fisico poi – nel suo fiato, che è *pneuma* e quindi anima – dal punto di vista spirituale.

¹³¹ PM, 169.

¹³² P. Volponi, *Poesie*, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2024, 10. D'ora in avanti siglato P.

¹³³ P, 11.

Da questi versi del giovane Volponi, in cui è all'opera un amore così simile a quello che unisce Guido e Letizia, emerge una concezione della sessualità che ci pare molto affine a quella merleau-pontiana. Secondo il filosofo infatti «la percezione erotica non è una *cogitatio* che intenziona un *cogitatum*; attraverso un corpo essa si protende verso un altro corpo, si effettua nel mondo e non in una coscienza»¹³⁴. Non solo: la sessualità è una componente fondamentale della soggettività umana, che consente all'io di capire l'altro e insieme sé stesso. Esiste infatti una «comprensione erotica» che «non appartiene all'ordine dell'intelletto, giacché l'intelletto comprende appercependo un'esperienza sotto un'idea, mentre il desiderio comprende ciecamente collegando un corpo a un corpo»¹³⁵: in ultima analisi, per Merleau-Ponty la vita sessuale è «la radice vitale della percezione»¹³⁶.

I due protagonisti del *Ramarro*, in maniera molto simile a Guido e Letizia, vivono la sessualità cercando di raggiungere una compenetrazione totalizzante la quale, tuttavia, si rivelerà irrealizzabile:

Le nostre ossa
hanno un filo denso
dentro,
e dureranno di più.
Ma nell'amore
non le abbiamo
mai
battute insieme¹³⁷

Toccare un'altra persona significa conoscerla e riconoscersi: la comprensione dell'altro, infatti, «si fonda su una prioritaria compresenza che avviene a livello corporeo: la corporeità è in realtà intercorporeità, la percezione copercezione»¹³⁸.

¹³⁴ FP, 223.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ FP, 224.

¹³⁷ P, 24.

¹³⁸ S. Capra, *Il problema del linguaggio in Maurice Merleau-Ponty*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", 1972, vol. 64, n.3, 467.

Nei versi volponiani, tuttavia, le ossa dei due amanti non potranno mai toccarsi davvero: ci sarà sempre uno spessore intermedio, una carne di troppo che come una coltre opaca impedirà loro di raggiungersi nel punto più intimo della propria soggettività e, quindi, di conoscersi totalmente.

L'impossibilità di un accesso autentico e totale al corpo dell'altro è il riflesso dell'impossibilità di conoscere appieno e dall'interno anche il mio stesso corpo: questa duplice limitatezza è ciò che Merleau-Ponty chiama «passività»¹³⁹ del soggetto. Si tratta, in altri termini, di una *opacità* che accomuna tutti gli uomini per il fatto stesso di essere, in fondo, nient'altro che coscienze inserite in un corpo di carne. Ecco allora che, nella filosofia merleau-pontiana, l'idea husserliana di coscienza viene contaminata da questa opacità costitutiva che la incatena alla propria fisicità. Eppure, se da un lato questa corporeità sembra costituire un limite al desiderio conoscitivo infinito della coscienza, dall'altro essa è anche ciò che garantisce la possibilità delle percezioni: «il non poter accedere completamente [...] al mio corpo (per non parlare di quelli altrui) fa sì che esso sia percepito»¹⁴⁰. Insomma, la passività della coscienza umana la condanna a non potersi mai davvero conoscere, ma al tempo stesso le permette di vivere il miracolo della percezione.

Si potrebbe forse dire sfumando i confini tra filosofia merleau-pontiana e scrittura volponiana ma rispettandone le ovvie differenze che è proprio a causa di questa opacità corporea che i due protagonisti del *Ramarro* non sono mai riusciti a «battere insieme» le loro ossa, a fondersi.

Ciò che resta è solo la possibilità di un urto casuale, di un legame fortuito e temporaneo, tutto realizzabile però solamente al livello della pura corporeità:

Solo
ci siamo urtati
dentro il mio corpo.
Non t'ho sentita
fra i denti,

¹³⁹ MP, 30.

¹⁴⁰ Ibidem.

né m'hanno aperto
i fianchi uniti.
C'è
che il mio corpo
non m'è più sufficiente.¹⁴¹

Una compenetrazione o compromissione autentica e totale con l'altro, come si è detto, è impossibile: l'unica esperienza cui si può attingere è il contatto fisico, comunque ricondotto all'interno della sfera percettiva dell'io («ci siamo urtati / dentro il mio corpo»). Eppure questo non basta: «il mio corpo / non m'è più sufficiente». Questo desiderio asintotico dell'io poetico volponiano ci pare profondamente affine al bisogno smisurato di un contatto autentico con l'altro che, secondo Nathalie Sarraute, è alla base dei tropismi¹⁴².

Il rapporto tra l'io e il tu del *Ramarro* somiglia parecchio al legame tra Guido e Letizia nella *Strada*, poiché entrambi gli amanti volponiani si muovono costantemente in un «avvicinarsi del senso di compiuta appropriazione dell'Altro, al suo rifiuto o alla disperata constatazione della sua irrevocabile perdita»¹⁴³. Nel *Ramarro*, infatti, la scrittura è «contemporaneamente, mezzo, elemento di avvicinamento, di unione, ma anche - inevitabilmente - segno visibile del distacco, della separazione che l'ha generata»¹⁴⁴.

Proprio con un distacco doloroso si concluderà, infatti, la vicenda di Guido e Letizia. Tuttavia non sarà un fulmine a ciel sereno: fin dalle prime interazioni tra i due giovani, infatti, il racconto e i dialoghi sono percorsi da una corrente sotterranea che anticipa questo epilogo. Quando Letizia concede a Guido il privilegio di danzare con lei al veglione, infatti, il protagonista

¹⁴¹ P, 35.

¹⁴² Vedi sopra.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ M. C. Papini, *La poesia di Paolo Volponi: da «Il ramarro» a «Foglia mortale»*, in «Studi Novecenteschi», 1986, vol. 13, n. 31, 118.

Ogni tanto si discostava da lei, per guidarla nella calca, sempre tenendo lo sguardo discosto per mostrarle il viso chiuso e silenzioso.¹⁴⁵

E ancora:

[...] girava il viso da una parte all'altra, trascorrendo con lo sguardo il viso di lei, ma senza guardarla. [...] poteva ogni tanto permettersi di dimenticare con chi ballava per essere ancora più indifferente¹⁴⁶

Paradossalmente, proprio mentre la corteggia Guido cerca costantemente un distacco nei confronti di Letizia, un po' per mostrarsi superiore e maturo, un po' forse perché ha paura di aprirsi ed esporsi del tutto con lei. Addirittura, verso la fine della serata di festeggiamenti, Guido vede una statua dallo sguardo vacuo e sogna di riuscire a ottenere anche lui una posizione altrettanto distaccata rispetto al resto del mondo:

Si appoggiò [...] accanto al busto di un cittadino illustre con un buco al posto della pupilla, che gli dava uno sguardo rivolto lontano, sopra la testa di tutti, come egli stesso, ricomposto nell'alcool, avrebbe voluto sospendere il suo.¹⁴⁷

La ragione di questa volontà di distacco da parte di Guido è solamente da individuare in una sorta di fisiologico narcisismo adolescenziale, componente scontata di certe strategie di corteggiamento, oppure c'è qualcosa di più profondo? Forse Guido, fin dall'inizio, cerca di prendere le distanze da Letizia perché ha paura: teme che, aprendosi troppo, lei possa arrivare a conoscerlo davvero. In effetti sarà proprio così: come dice Letizia stessa in uno dei brani sopra citati, lei sa di conoscere molto bene la «cattiveria» di Guido, proprio come conosce il giardino di casa sua¹⁴⁸.

¹⁴⁵ SR, 55.

¹⁴⁶ SR, 56.

¹⁴⁷ SR, 63.

¹⁴⁸ Vedi SR, 87.

A questa strana tensione sotterranea di Guido che lo porta al distacco dall'altro si può ricondurre la vera natura della "prova" che egli si assegna nel gestire il rapporto con Letizia.

La prima delle sue tre prove infatti si consuma ripetutamente tra le ombre delle strade urbinati, per poi realizzarsi davvero in tutta la sua compiutezza nella stanza di Letizia, all'interno dell'antica e sontuosa villa familiare Cancellieri. Qui Guido e Letizia fanno a più riprese l'amore, finché nel giovane inizia a farsi largo un disagio, un'angoscia sotterranea. È così che, con una mossa narrativa che rivela al tempo stesso la profonda conoscenza dei meccanismi del *Bildungsroman* e il desiderio di contraddirli con audacia, Volponi depista il lettore e gli rivela che la vera prova per Guido non consiste nel raggiungere finalmente Letizia e realizzare pienamente il suo amore per lei, ma nell'abbandonarla¹⁴⁹. Dopo una intensa notte d'amore Guido fugge via:

La mortificazione gli dava un senso acuto delle cose che lasciava; in un attimo gli riusciva di assorbirle singolarmente e tutte insieme: i vasi, i quadri, i cristalli; ne sentiva l'odore, li vedeva splendere, entrare nella sua decisione con una luce stimolante e con una fascia quasi carnale che lo tratteneva e che spezzare gli dava già un rimorso feroce.¹⁵⁰

In un momento chiave e delicato per la sua psiche, a Guido si affacciano le percezioni, ora frammentate e aggrappate a lui mediante un fascio di fili percettivi che ha una consistenza «quasi carnale» perché intriso di ricordi e d'amore. Dopo l'esperienza così reale e pura dell'alterità di Letizia, messo davanti a una difficoltà, Guido si immerge nella sfera intermedia tra oggettività e soggettività: un'area di transizione che ci sembra di poter accostare senza eccessive forzature alla nozione merleaupontiana di "schema corporeo". Esso, struttura media tra il soggetto e

¹⁴⁹ Si tratta di una dinamica nel complesso molto simile a quella messa in atto da Alfonso Nitti, il protagonista di *Una vita* di Italo Svevo. Anche là, il protagonista – prototipo dell'inetto sveviano – dopo aver iniziato una relazione amorosa, abbandona all'improvviso la giovane di cui si è innamorato, Annetta Maller, la quale è caratterizzata non solo dalla bellezza fisica ma anche dalla ricchezza, proprio come la Letizia Cancellieri tratteggiata da Volponi.

¹⁵⁰ SR, 126.

l'oggetto della percezione, sembra agire in questo caso secondo una modalità simile a quella di cui si è parlato per la scena iniziale del romanzo: là Guido ripercorreva col pensiero e riassumeva in sé tutte le componenti frammentarie della sua casa; qui fa sostanzialmente la stessa cosa ma con la villa dei Cancellieri. Il fascio di percezioni che ancora lo lega alla casa di Letizia e quindi inevitabilmente al ricordo di lei, assume i contorni di una nostalgia vischiosa da cui Guido può liberarsi solo attraverso quel distacco da lui sempre ricercato. Tale distacco, così tipico della sua personalità, emerge qui anche a livello lessicale: le percezioni che ricava dalla casa di Letizia prima di abbandonarla, infatti, sono «quasi» carnali, quasi concrete ma non del tutto. Questo margine gli consente di risolvere il problema e di lasciare la ragazza definitivamente.

Attraverso questi micro-moti percettivi – decisamente simili ai tropismi sarrautiani –, Volponi sembra indagare lo schema corporeo di Guido nell'accezione merleaupontiana; e se è vero che nell'analizzare e nel conoscere il nostro modo di fare esperienza del mondo attraverso il corpo, «ritroveremo anche noi stessi»¹⁵¹, allora tutto il percorso di Guido nella prima metà del romanzo e fino alla conclusione delle “tre prove” è un tentativo di conoscere sé stesso. Non a caso, dopo aver lasciato Letizia, nella totale solitudine Guido si ubriaca e sta male, e questo lo conduce alla consueta forma di indulgente ripiego narcisistico su sé stesso, che riassorbe l'esperienza del rapporto adulto con l'altro nella vicenda familiare trascorsa per sempre, di cui dovrebbe costituire il superamento:

Vomitò a lungo, tenendosi la fronte con le mani: man mano che si liberava si inteneriva per se stesso, si ritrovava. Pensava alla madre che gli sostenesse la testa, al padre che rideva quando lui vomitava in automobile lungo le curve di Bocca Trabaria, ogni anno, all'inizio delle vacanze. Pensava alla solitudine per le strade e nel caffè e si convinse infine di aver trattato la Cancellieri come meritava, ormai che tutto era passato.¹⁵²

¹⁵¹ FP, 281.

¹⁵² SR, 129.

Guido risolve così la sua prima prova: si convince di aver fatto la cosa giusta, di aver vinto e superato la sfida. Questa certezza psichica però non basta, e infatti a sostenerlo arriva, puntuale, una percezione concreta:

Stava preparandosi un tè alle due di notte, senza aver paura di non essere a letto a quell'ora, a dormire.

Ne ebbe la prova, la prima con quella evidenza materiale, di essere un uomo, un adulto.¹⁵³

Il tè è l'ennesima conferma che Guido cerca in oggetti, minimi eventi o elementi naturali attorno a lui per rafforzare il suo ego, per trovare sicurezza. Si intravedono già qui, in filigrana, alcuni aspetti problematici nella percezione di Guido: di certo è un ragazzo estremamente sensibile alle percezioni, ma riporta tutto a sé stesso. Si potrebbe dire che sembra dominato da uno schema corporeo che vuole assorbire tutto nella propria sfera, sovrapporsi alle cose e alle persone reali dimenticandosene l'alterità, per cercare in esse continue conferme di sé. Mancinelli ha rilevato, a riguardo, come molti dei gesti di Guido siano «di natura rituale: obbediscono a una necessità di rendere le cose favorevoli e benigne, come se la realtà potesse essere plasmata dal suo desiderio»¹⁵⁴. In altre parole, la coscienza percettiva di Guido tende verso il virtuale più che verso il reale; ma in questo sovrainveste la dimensione oggettiva, fagocitata nella sua intenzionalità. Guido «è alla continua ricerca del contatto con cose che lo rassicurano, come talismani in cui leggere quella verità e attingere quel potere che sta cercando in se stesso»¹⁵⁵.

In conclusione, tutto il rapporto tra Guido e Letizia è vissuto nella costante tensione tra il bisogno di un contatto autentico con l'altro e la paura di lasciarsi andare, di essere conosciuto e dunque di comprometersi.

¹⁵³ SR, 130.

¹⁵⁴ F. Mancinelli, *Una moneta sulla 'strada per Roma'*, cit., 219.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

Come l'io del *Ramarro*, anche Guido sembra inizialmente mosso dalla nostalgia di un'unione totale con l'altro che non potrà mai avvenire. Questa nostalgia, che emerge con forza commovente nella filigrana delle scene in cui Guido e Letizia consumano il loro amore, coincide con il desiderio di conoscere l'altro nella sua pienezza e di lasciarsi conoscere da lui: è il desiderio di una trasparenza perfetta del suo corpo e di quello altrui. Per un istante, Guido sembra inseguire il sogno adolescente di una completa compenetrazione tra lui e Letizia: nella trasparenza dei loro corpi, i due potrebbero finalmente conoscersi davvero e ognuno si rivelerebbe all'altro nella piena autenticità del proprio sé.

Il corpo dell'uomo, però – come si è detto – è opaco, definito dalla sua fisicità che lo rende impossibile da conoscere appieno: facendo l'amore con Letizia, Guido sembra prendere coscienza di questa condizione. Non solo: la nostalgia per un ideale rapporto di coincidenza totale tra soggettività convive in lui con la paura di lasciarsi toccare, di consentire all'altro di esplorare ogni più nascosto anfratto della propria coscienza. Quando Guido capisce che Letizia è estremamente sensibile e sta iniziando a conoscerlo davvero per ciò che profondamente è, decide di fuggire via: la prova, per lui, è così superata.

Il sigillo della sua vittoria viene, infine, da quei minimi moti percettivi con cui il ragazzo – sensibilissimo alle percezioni – sembra tentare di ricondurre tutti i dati concreti alla propria sfera, cercando in essi continue conferme di sé.

2.3 c Il padre: i “giuochi intimi” per affrontare la morte

La seconda cruciale espressione dell'alterità con cui Guido si trova a fare i conti è la figura paterna. Fin dalle prime pagine, come si è visto, Guido mostra di provare un disgusto viscerale nei confronti di suo padre, un odio apparentemente immotivato.

In realtà, nel corso della *Strada per Roma*, il padre di Guido è poco più che un'immutabile figura di sfondo: non parla mai, non compie azioni di alcuna rilevanza se non alcuni minimi gesti mentre si trova a tavola per cena insieme al figlio e alla compagna Elena. Al lettore non vengono forniti strumenti per entrare nella psiche

del padre, che resta un personaggio decisamente esile nella sua caratterizzazione: ogni immagine che ne ricava di lui è fortemente filtrata dai pensieri di Guido. Dev'esserci però una ragione che spieghi l'odio del protagonista nei suoi confronti: essa, forse, si trova fuori dalle pagine del romanzo.

Si è già detto della natura obliquamente autobiografica della *Strada per Roma*: Guido è solo parzialmente sovrapponibile al giovane Volponi, e più per ragioni contingenti che profondamente narrative. Eppure, all'interno della produzione poetica volponiana si trova un testo che, per la sua eccezionalità, sembra risuonare con la rappresentazione della figura paterna per come emerge dalla *Strada*. Si tratta di *La Vita*, poemetto composto negli anni Cinquanta e pubblicato sulle pagine della rivista "Officina"¹⁵⁶: l'intero componimento è dedicato alla figura del padre di Volponi, la cui vita viene raccontata fin dalla sua giovinezza, in stretto rapporto con il paesaggio urbinato in cui è vissuto. Se è vero che un'ipotesi di sovrapposizione tra il padre di Volponi ritratto nella *Vita* e il padre di Guido nella *Strada* comporta un notevole rischio e un abbondante margine di lavoro immaginativo, tuttavia è molto interessante analizzare le differenti modalità in cui si sviluppa il rapporto dell'io con la figura paterna nei due testi.

In particolare, due sono gli elementi di maggiore interesse. Il primo è l'assenza del padre: la lunga lirica si apre con la citazione in epigrafe di un canto popolare calabrese:

Quando io sono nato
mio padre non c'era...¹⁵⁷

E poi, nei primissimi versi, segue la rilettura che Volponi mette in atto di quello stesso canto popolare:

¹⁵⁶ "Officina", febbraio 1956, n.5, pp.186-190.

¹⁵⁷ P, 103.

Quando io sono nato
mio padre non c'era;
egli era ancora fanciullo,
in un giorno
insinuato dal sole
[...]
Innocente assorto,
con la gota chiusa,
era spinto ad uscire
per un viaggio sull'erba,
sugli intimi falaschi e trifogli,
prati d'umana nostalgia¹⁵⁸

Nell'istante in cui l'io è venuto al mondo, suo padre non c'era: quest'assenza, che costituisce il punto di partenza per un percorso nei ricordi familiari, segnerà evidentemente in maniera decisiva il rapporto dell'io con la figura paterna ed è speculare alla presenza potente della madre, a cui è dedicata *Le catene d'oro*, altro testo poetico di ambientazione autobiografica-famigliare, anch'esso pubblicato su "Officina"¹⁵⁹.

Come già in questi primi versi, lungo tutto il corso del componimento il padre di Volponi viene sempre raffigurato da ragazzo, come un pellegrino costantemente in cammino, e i suoi passi sono accompagnati dai gesti ripetitivi delle stagioni urbinati. La figura paterna, insomma, proprio nel componimento che ripercorre la sua vita, non appare mai come tale: il lettore capisce che il protagonista coincide con il padre dell'io lirico principalmente grazie ai primi due versi.

Nonostante la sofferenza che provoca con la sua assenza al momento della nascita (e si è portati pensare forse anche dopo, in vari altri momenti della vita del figlio), il padre è «innocente» perché assorto in cose più grandi, immerso nel suo rapporto con la natura e i ritmi della campagna urbinata. Il padre, insomma, sembra paradossalmente condannato a non essere davvero padre: resterà sempre un ragazzo,

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ "Officina", febbraio 1957, n.08, pp.316-318.

innocente ma mai divenuto definitivamente adulto, almeno non nei versi di questo testo. È per questo, forse, che l'io non gli imputa qui alcuna colpa.

Il secondo elemento di interesse è il rapporto che il padre nella *Vita* intrattiene con il paesaggio urbinato. Come si vedrà successivamente, il rapporto io-ambiente è una delle linee fondamentali che percorrono *La strada per Roma* e anche in questo poemetto è centrale. Dopo aver visto il padre avere a che fare con alcuni luoghi e figure tipiche della società urbinata (la campagna, le stradine, le osterie e i cortili; carrettieri, pescatori, contadini), negli ultimi versi viene finalmente alla luce al culmine del suo cammino di pellegrino, quasi di druido che si aggira per i campi il suo legame intenso, dalle sfumature quasi magiche, con la natura:

Toccava il suo fondo campagnolo,
la fratta di biancospino,
il frutto di corniolo.

S'apriva il suo reame
per virtù d'amore
sopra tutte le cose della campagna:
fu ospite il vento
nel chiostro mattutino
del suo giovanile mantello,
così la timida pioggia
e il sole nei suoi occhi.
Al suo sguardo
guarivano gli spazi
d'ogni filtrata malinconia
tra le arenarie e le brecce
e dolcemente i paesi s'animavano¹⁶⁰

¹⁶⁰ P, 108.

Il giovane padre sa entrare in un rapporto molto concreto e autentico con la natura: sembra capace di ammansare con delicatezza gli elementi proprio come uno stregone. Il suo è un dominio gentile che si estende «per virtù d'amore» sul paesaggio attorno a Urbino: il padre dell'io dunque assume le fattezze di un sovrano taumaturgo, capace di redimere il paesaggio dalla nostalgia (si ricordino i primi versi con i «prati d'umana nostalgia»), da una malinconia tutta umana che offusca lo sguardo. Non assoggetta le cose: al suo tocco i paesi si animano, gli spazi guariscono e tornano alla vita.

Si confronti ora l'atteggiamento diversissimo che caratterizza Guido nel rapporto col paesaggio: in un brano collocato verso la fine del romanzo, dopo aver vissuto varie esperienze fuori da Urbino, Guido decide di tornare alla città natale e lì incontra Ettore. Preso dalla nostalgia e colto a sorpresa dalle parole dell'amico che lo colpiscono mettendo in discussione le motivazioni del suo allontanamento da Urbino, il protagonista si affida alle percezioni che ricava dal paesaggio a lui familiare: un "pezzo di mondo" che dovrà sempre restare "integro" per Guido; e che lui «avrebbe voluto sempre far rimanere uguale, a compenso del suo andare avanti, anche per averne, ogniqualvolta ne sentisse il bisogno, i confronti e le indulgenze»¹⁶¹.

Su questo regno egli avrebbe potuto rifarsi d'ogni sconfitta, ripudiandone la realtà fino a riscriverne la storia e a correggerne gli effetti anche dentro il suo intimo; soprattutto avrebbe sempre dovuto trovarvi comprensione.¹⁶²

Lo spazio su cui si estendono il "reame" del padre e il "regno" del figlio è esattamente il medesimo: Urbino e i suoi dintorni. Eppure, mentre il padre sembra vivere un rapporto profondamente sereno e armonioso con il paesaggio circostante, Guido mostra una sensibilità più inquieta. Se sotto lo sguardo del padre i paesi riprendevano vita spontaneamente e gli elementi si affidavano volentieri al suo controllo, Guido invece si sforza in tutti i modi di controllare ogni aspetto

¹⁶¹ SR, 384.

¹⁶² SR, 384-385.

dell'ambiente, riportando tutto verso di sé e ritrovando negli elementi ambientali nuove possibilità di rassicurazione e supporto. Mentre il dominio del padre era dolce e segnato dall'amore, il controllo quasi ossessivo che Guido cerca di imporre alla terra che lo ha messo al mondo è asfissiante e permeato di un'*indulgenza* rivolta innanzitutto verso di sé. Come abbiamo visto accadere altrove nel romanzo, Guido sovrainveste l'oggettività delle percezioni in questo caso provenienti dall'osservazione del paesaggio urbinato per costruirsi un sistema di rassicurazioni e conferme che gli diano sicurezza e consolidino la sua identità. Tutto dev'essere funzionale a consolarlo. Nel suo regno, Guido può manipolare a suo piacimento gli elementi e le cose, costringendoli al servizio del suo fragile io fino a negare la realtà stessa, a "correggerla" per fare in modo che, in essa, lui possa trovare una comprensione e adesione totale.

Sembra chiaro che, nella visione volponiana, queste modalità di rapporto con il paesaggio non sono altro che un'espressione specifica del rapporto che i due personaggi intrattengono, più in generale, con la realtà. Siamo dunque davanti a due tipi molto diversi di "presa" sul mondo delle cose: da un lato un rapporto libero, spontaneo e onesto con il reale com'è quello del padre; dall'altro un rapporto chiuso, unidirezionale e indulgente com'è quello di Guido. Il primo si caratterizza per la concretezza del suo contatto materico con le piante, la pioggia, il vento; il secondo è definito al contrario dalla sua astrattezza, dalla potenza immaginativa di Guido che arriva a rinnegare la realtà, modificandola e creandone per sé una versione più rassicurante. Lo sforzo interpretativo continuo e ossessivo di Guido nei confronti del reale è quanto di più lontano ci sia dall'immersione placida del padre nella natura. Il padre guarisce il mondo dall'indulgenza di una malinconia velenosa; il figlio permea ogni percezione del reale con quella stessa indulgenza.

È forse in questa differenza radicale nel loro modo di vivere il mondo (oltre che nell'assenza primaria al momento della sua nascita), che si può ritrovare la causa profonda dell'odio che Guido nutre verso suo padre. Nel padre non c'è alcuna traccia della paura che avvolge il figlio, del suo disperato bisogno di conferme: in un certo

senso, il padre – da giovane, per come viene ritratto nella *Vita* – pare realizzare senza sforzo l'esatto opposto di ciò che Guido tenta di ottenere per sé. Non sarà allora un caso se la seconda prova che il protagonista della *Strada* si trova ad affrontare riguarda proprio il suo rapporto con la figura paterna: sono due stili di percezione agli antipodi che si trovano a confrontarsi, e solo uno può prevalere.

La seconda prova, dunque, consiste nella morte del padre e avviene poco dopo l'abbandono di Letizia, proprio al principio della seconda parte del romanzo. Guido sente il bisogno di affrontare un'altra sfida che, se superata, possa confermare la sua nascente autonomia e consolidare il suo processo di crescita. Questa volta però la prova deve essere secondo lui più personale, non subordinata – come nel caso della relazione con Letizia – alle aspettative degli amici riguardo all'amore: «cercava un'altra cosa [...], un posto dove giudicare se stesso da solo, e cercare, non nella sottomissione di Ettore, una prova che potesse renderlo sicuro della sua forza per dopo, per l'avvenire»¹⁶³.

La morte del padre odiato viene anticipata da due presagi: nelle pagine conclusive della prima parte della *Strada*, dopo essersi reso conto di aver compiuto gesti molto simili a quelli del padre, in lui si manifesta un inedito tropismo affettivo che, sorprendendo Guido stesso, per un istante placa la sua ostilità verso la figura paterna e addirittura suscita in lui un moto temporaneo di affetto:

Nella stanza restava l'odore forte dell'arrosto di pesce e accettandolo, dopo qualche repulsione, Guido ne ebbe un'onda di affetto, di intesa con suo padre che questa volta arrivava anche nella sua stanza, al di là della porta. Si sentì adulto [...].¹⁶⁴

Poi, appena prima che Guido torni a casa e trovi suo padre morente, arriva un vento indomabile a scuotere la città mentre lui ed Ettore sono a passeggio: la sequenza urbana, in cui il vento ricorre con frequenza ossessiva, culmina nell'arrivo

¹⁶³ SR, 151.

¹⁶⁴ SR, 143.

di Guido a casa, quando il ragazzo viene «fermato da tutte le luci accese»¹⁶⁵. L'intera, lunga sequenza della morte del padre è costellata di micro-tropismi, di minime percezioni con cui Guido cerca di trovare un ancoraggio sicuro per affrontare una realtà che, nonostante (o proprio a causa del) l'odio per suo padre, lo sconvolge profondamente. La paura da un lato e la luce dall'altro costituiscono due isotopie¹⁶⁶ che percorrono tutta la scena, come in una lotta tra i principi opposti del caos e dell'ordine che ha luogo nell'interiorità di Guido:

Per convincersi del dolore si sporse a guardare la faccia del padre [...].¹⁶⁷

Aveva paura di stare sotto quella luce che faceva vedere il moribondo con crudeltà, i suoi capelli, le narici, le chiazze del collo. Quella luce entrava anche dentro di lui e feriva ogni altra cosa [...].¹⁶⁸

Una patina scura, oleosa, rendeva ogni cosa vera, corrispondente a quell'apertura che l'alcool muoveva dentro di lui.¹⁶⁹

Dovette aspettare un'altra ora, al buio, ricercando le strisce di luce sulla persiana che venivano dalla lampadina della strada, per convincersi di essere nel suo letto.

Si strinse nelle lenzuola di cui tirava i lembi, alzando il respiro; questo gesto gli consentiva di provare la sua solitudine, di affidarvisi gradualmente [...].¹⁷⁰

La luce rivela a Guido percezioni concrete: gli permette di trovare un momentaneo ancoraggio alla realtà, di mettere ordine nel caos di sentimenti contraddittori e dolorosi che sta provando. Stringendo le lenzuola, sente davvero sulla pelle la propria solitudine, ne ha la "prova" concreta. Si tratta di un altro di quei fenomeni psichici minimi e così simili ai tropismi: essi provano al lettore che Guido è *corpo vissuto*,

¹⁶⁵ SR, 153.

¹⁶⁶ Per il concetto di "isotopia" come catena di categorie semantiche ricorrenti in un testo, si rimanda ad A. J. Greimas, *La semantica strutturale: ricerca di metodo*, tr. it. I. Sordi, Rizzoli, Milano 1968.

¹⁶⁷ SR, 154.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ SR, 155.

¹⁷⁰ SR, 157.

coscienza percettiva sensibile alle minime variazioni del reale e la sua soggettività si esprime soprattutto nei momenti più drammatici attraverso queste micro-percezioni frequentissime, cosicché «l'intreccio ristagna a favore degli squarci visionari e delle associazioni dell'inconscio»¹⁷¹.

La più vera, autentica reazione della coscienza di Guido alla morte del padre arriva, però, solo dopo aver sperimentato questi micro-tropismi iniziali. Da solo nel letto, mentre razionalizza ciò che è accaduto, Guido si affida alle percezioni sensoriali come trampolino per l'immaginazione:

Tirando un'altra volta il respiro gli arrivò fresco dal lenzuolo un odore d'alcool, che gli portò un'altra confidenza: pensò di essere malato, di essere scampato a un terribile incidente e di giacere senza dolore, abbandonando di fianco una gamba spezzata. [...] Cominciò piano a muovere la gamba, ad assestare qualche muscolo per arrivare a toccare il punto della frattura che si stendeva poco sopra il ginocchio.¹⁷²

Questo primo moto "immaginativo" della sua percezione, abbastanza simile ai tropismi degli anonimi personaggi sarrautiani, lo mette al riparo temporaneamente dalla realtà: a partire dall'odore dell'alcool che fin dall'inizio del romanzo associa al padre, assiduo bevitore di vino, la coscienza percettiva del protagonista elabora una fantasia di dolore/invalidazione. È qui in azione, forse, quella sorta di polarizzazione del campo fenomenico in direzione immaginativa che spinge Guido a creare alternative virtuali alla realtà: Guido immagina di essere ferito perché quel dolore, seppur negativo e spiacevole in sé, se fosse reale da un lato confermerebbe che il suo pensiero è in grado di agire effettivamente sul mondo, e dall'altro soppianterebbe l'altro dolore, ben più complesso e difficile da affrontare, per la morte del padre. Alla stessa logica di autoconvincimento rispondono la decisione di

¹⁷¹ E. Zinato, *Commenti e apparati*, in RPIII, p.833.

¹⁷² *Ibidem*.

comportarsi con fermezza, con l'attenzione nobile, quasi astratta, rivolta ad un dolore che gli arrivava da più lontano che non la circostanza della morte del padre, un dolore dalla parabola fatale, alta sopra un paesaggio immaginario.¹⁷³

e, conseguentemente, la realizzazione di questa auto-illusione che lui stesso riconosce “astratta”:

Anche il volto [del padre] non lo spaventò; ne fu quasi deluso e capì che la sua paura aveva una ragione più lontana e più misteriosa di quella faccia bianca¹⁷⁴

Dopo aver osservato tutte le cose presenti nella stanza dove si trova il corpo del padre, una per una, «con la speranza di riconoscerle, di esserne convinto per quel che erano»¹⁷⁵, simmetricamente Guido osserva e riconosce uno per uno anche i lineamenti del padre (mani, unghie, il fiocco repubblicano, i pantaloni)¹⁷⁶, allungando i suoi fili percettivi verso di essi per recuperarne la pura consistenza corporea, e per affogarvi così il dolore. Nell'indubitabile percezione della realtà concreta di quei dettagli umani isolati, seppur privi di vita, Guido riesce al tempo stesso a frammentare l'immagine del corpo paterno rendendola irriconoscibile, e ad ancorarsi a qualcosa di concreto che non è più vita ma è ancora esistenza. Le parti prevalgono sul tutto: convergono qui il massimo dell'oggettività (la descrizione dei singoli elementi del corpo) e il massimo dell'astrazione (il corpo del padre, disgregato in mille frammenti percettivi, non lo spaventa perché non è più da lui riconosciuto come tale); in tal modo la paura può essere se non risolta almeno allontanata.

Come ha già fatto fin dall'incipit del romanzo con il ricordo della sua casa, e come farà ancora in situazioni di difficoltà, Guido percepisce le cose frammentandole in pezzi che si presentano isolati alla sua coscienza¹⁷⁷. È quel «pulviscolo di sensazioni» di cui parla Luperini, dove però la disorganizzazione ha una precisa funzionalità

¹⁷³ SR, 158.

¹⁷⁴ SR, 160.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Si tratta di un meccanismo psichico di difesa che ricorda parecchio i tratti del *morcellement* di solito associato, nell'analisi psicoanalitica, a una posizione schizoide del soggetto.

psichica. Questo procedimento di disgregazione del reale a fini conoscitivi risponde a una logica che ci sembra affine a quella dello schema corporeo merleau-pontiano, caratterizzato da un'unità centrifuga,¹⁷⁸ che nella sfera intermedia tra oggettività e soggettività realizza l'atto del percepire come un «concepire tutte le nostre prospettive sulla cosa come altrettanti frammenti prelevati su di essa, e che ancora dipendono da essa»¹⁷⁹.

Un secondo tropismo “immaginativo”, molto simile a quello sperimentato mentre era solo a letto, si manifesta in Guido alla vigilia dell'ultimo saluto al padre:

Poggiava su un piede e poi sull'altro insistendo sul giro di suola interno della scarpa come su una pista veloce che lo stesse portando lontano in un posto dove la morte del padre era facilmente superabile, un evento che si sentiva compiangere da altri. Quello della pista era un altro dei suoi giuochi intimi, come quello di trasformare il letto in una zattera, la notte in una capanna, il mancorrente della scala nel decollo di un aeroplano. Tutti questi giuochi finivano sempre per portarlo a ritrovare un'immagine di sé sicura e felice, che nasceva dall'incontro di circostanze soltanto favorevoli.¹⁸⁰

Nel momento più drammatico, completamente solo di fronte al dolore e alla solitudine, Guido si rifugia in sé stesso. Il suo, tuttavia, non è un puro fantasticare ma un comportamento mentale più complesso che prende dei lembi di realtà, minimi oggetti con le percezioni che ne derivano, e attraverso la fantasia ma senza negare la loro componente più concreta li manipola per far sì che rispondano ai suoi bisogni di sicurezza e conforto.

Guido opera in un'area mentale incerta, che si estende sul confine tra realtà esterna e realtà interna. Per capire meglio la natura di questi suoi “giuochi intimi” ci sembra utile richiamare i concetti elaborati da due dei maggiori psicoanalisti del

¹⁷⁸ M. Merleau-Ponty, *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione*, a cura di A. C. Dalmasso, Mimesis, Sesto San Giovanni 2021, 172. D'ora in poi siglato MSME.

¹⁷⁹ MSME, cit., 237-238.

¹⁸⁰ SR, 161.

Novecento, Melanie Klein e Donald Winnicott, che hanno posto il gioco al centro della loro riflessione teorica: non solo rendendolo una parte essenziale della loro prassi psicoterapeutica, ma anche studiandone la rilevanza nel processo di crescita del bambino.

Più che di “fasi” della crescita intese come tappe di una successione cronologica obbligata, Melanie Klein parla di “posizioni”, intese come conglomerati di atteggiamenti, angosce, impulsi, meccanismi di difesa che risultano prevalenti in un certo momento della vita e sono definite dal tipo di rapporto che l’io ha con gli oggetti¹⁸¹. Le posizioni kleiniane sono tappe fondamentali dello sviluppo ma mai stabilizzate una volta per tutte: una ‘posizione’ è infatti «ritrovabile in diversi momenti dello sviluppo senza aver bisogno di fare appello al concetto di regressione»¹⁸². In particolare, Klein colloca il cuore della crescita di ogni individuo nel passaggio dalla “posizione schizo-paranoide” alla “posizione depressiva”: tale transizione implica che il bambino smetta di sentire gli oggetti come parti di sé e inizi invece a considerarli come entità separate, dotate di autonomia e collocate all’esterno del suo sé. Si tratta dunque di passare dalla relazione con “oggetti parziali” (come la mammella) che il bambino percepisce ma non sa ricondurre in una totalità organica indipendente, alla relazione con “oggetti interi” (la madre) che il bambino riconosce invece come autonomi e dotati di una struttura complessiva che dà senso alle sue singole parti.

Osservando i bambini giocare, Klein si accorge della presenza di rapporti oggettuali precoci, che «hanno origine in un passato molto remoto, in cui esisteva un rapporto con oggetti parziali, come la mammella e il pene, anteriori al rapporto con i genitori come oggetti interi»¹⁸³. Inoltre, questa relazione con gli oggetti che si manifesta primariamente nel gioco risulta influenzata non solo «dall’esperienza

¹⁸¹ H. Segal, *Introduzione all’opera di Melanie Klein*, tr. it. E. Gaddini, Giunti, Firenze 2015, 15.

¹⁸² E. Mangini (a cura di), *Lezioni sul pensiero post-freudiano*, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2022, 162. D’ora in avanti siglato EM.

¹⁸³ H. Segal, *Introduzione all’opera di Melanie Klein*, cit., 19.

reale» ma anche «dall'incontro di questa con il proprio mondo interno»¹⁸⁴: secondo Klein infatti tale “mondo interno” esiste fin dalle primissime fasi della vita infantile e costituisce un “Io precoce” in cui già si intravedono alcune dinamiche che saranno tipiche dell'io pienamente formato. All'interno di questo inconscio precoce «preesistono oggetti indipendenti dagli apporti percettivi del mondo esterno. Sono formazioni fantasmatiche, pre-verbali, finalizzate a orientare gli impulsi istintuali»¹⁸⁵: Klein le definisce “oggetti interni”¹⁸⁶. Sono immagini innate e sentite come concrete¹⁸⁷, che portano il bambino ad avere una «pre-conoscenza degli oggetti esterni»¹⁸⁸ e condensano in sé una serie di fantasie inconscie legate agli impulsi istintuali. In sostanza, già prima di avere concretamente a che fare con gli oggetti reali nel gioco, i bambini custodiscono dentro di sé alcune pre-concezioni di tali oggetti che, al contatto con la realtà, possono poi colorarsi di sfumature diverse a seconda delle pulsioni libidiche o aggressive di volta in volta prevalenti, acquisendo così un valore buono (protettivo) o cattivo (persecutorio).

Secondo Klein, quindi, c'è un'osmosi costante tra l'esperienza concreta degli oggetti reali e le fantasie inconscie legate agli oggetti interni: queste ultime infatti possono “anticipare” la realtà, e viceversa la realtà può confermare e solidificare tali fantasie. La fantasia inconscia dunque «non è soltanto sostitutiva della realtà (come nella teoria freudiana dell'appagamento allucinatorio) ma ha una funzione strutturante il mondo esterno e il mondo interno»¹⁸⁹. La natura delle fantasie inconscie (che non cessano di esistere con la fine dell'infanzia) e il loro modo di relazionarsi con la realtà rivestono, dunque, un'importanza cruciale nel processo di crescita del soggetto¹⁹⁰.

¹⁸⁴ EM, 154.

¹⁸⁵ S. Vegetti Finzi, *Storia della psicoanalisi. Autori opere teorie 1895-1990*, Mondadori, Milano 2017, 363. D'ora in avanti siglato VF.

¹⁸⁶ Per esempio, «l'impulso alla nutrizione è organizzato intorno a una *imago* di mammella che preesiste alla scoperta del seno reale, ma che interagisce poi con esso» (VF, 363).

¹⁸⁷ «Finché domina il principio piacere-dispiacere, le fantasie sono onnipotenti e non c'è differenziazione tra fantasia ed esperienza della realtà: gli oggetti fantastici e l'appagamento che ne deriva vengono vissuti come accadimenti fisici» (H. Segal, *Introduzione all'opera di Melanie Klein*, cit., 31).

¹⁸⁸ EM, 155.

¹⁸⁹ VF, 364.

¹⁹⁰ H. Segal, *Introduzione all'opera di Melanie Klein*, cit., 30.

Da un lato, la funzione strutturante di queste fantasie inconscie che agiscono in forma simbolica¹⁹¹ nel gioco, e dall'altro lato il loro collocarsi in un'area intermedia e indecidibile tra oggettività e soggettività, sono caratteristiche che sembrano decisamente avvicinarle ai “giuochi intimi” di Guido. Come nel caso dei bambini che Klein osservava giocare, anche per Guido «i contenuti del pensiero inconscio (i fantasmi) hanno la concretezza delle cose. La griglia fantasmatica tende a prevalere sulla realtà esterna deformandola»¹⁹².

C'è di più. Le idee di Melanie Klein furono successivamente riprese e ulteriormente elaborate da un altro psicoanalista, Donald W. Winnicott. Winnicott analizza il processo di crescita del bambino dividendolo in tre fasi: un primo stadio di “dipendenza assoluta” dalla madre; un secondo di “dipendenza relativa”, e infine lo slancio decisivo “verso l'indipendenza”¹⁹³. In questo passaggio è essenziale come già sosteneva Klein che il bambino prenda gradualmente coscienza dell'esistenza di un essere autenticamente “altro”, autonomo e separato da sé. Perché questo accada, la figura della madre è di importanza assoluta: la formazione dell'io del bambino dipende in larga misura dalle cure materne¹⁹⁴.

In particolare è essenziale che la madre sia capace prima di *illudere* il figlio, facendogli credere che gli oggetti (come la mammella) esistano solo in funzione dei suoi desideri e della sua immaginazione onnipotente; poi di *disilluderlo*, accompagnandolo gradualmente al contatto con la realtà, verso la consapevolezza che gli oggetti sono separati dall'io e non sottoposti alla sua onnipotenza. Quello che è in gioco, dunque, è ancora una volta «il problema del rapporto tra ciò che viene oggettivamente percepito e ciò che viene soggettivamente creato, e non ci sarà soluzione di questo problema per l'essere umano che non è stato avviato sufficientemente bene dalla madre»¹⁹⁵. Questo problema, comunque, può avere

¹⁹¹ H. Segal, *Introduzione all'opera di Melanie Klein*, cit., 27.

¹⁹² VF, 375-376.

¹⁹³ EM, 253.

¹⁹⁴ EM, 254.

¹⁹⁵ D. W. Winnicott, *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, tr. it. C. Ranchetti, Giunti, Firenze 2017, 320. D'ora in avanti siglato DP.

soluzioni solo temporanee, continuamente da rinegoziare: come nel caso delle “posizioni” kleiniane, il compito dell'accettazione della realtà non è mai veramente concluso.

Un aiuto fondamentale in questo difficile e delicatissimo processo di crescita proviene, secondo Winnicott, proprio dall'area del gioco. Secondo lui, *«il gioco ha un luogo e un tempo. Non è dentro in qualunque modo si usi questa parola [...]. Non è neppure fuori, vale a dire che non è parte del mondo ripudiato, il non-me, ciò che l'individuo ha deciso di riconoscere come effettivamente esterno»*.¹⁹⁶ Esso si svolge nell'area di confine tra soggettività e oggettività, «sulla linea teorica che separa il soggettivo da ciò che è oggettivamente percepito»¹⁹⁷: consente al bambino sia di venire a contatto con la realtà concreta sia di immaginarsi che essa risponda magicamente¹⁹⁸ ai suoi ordini e ai suoi pensieri.

Non solo: Winnicott ipotizza l'esistenza di un particolare tipo di gioco, che il bambino sperimenta in una fase cruciale della crescita durante la quale non è ancora pienamente consapevole della separazione tra “me” e “non-me”. Si tratta di una modalità di gioco riguardante processi transizionali come giocare, fantasticare, creare, «che infrangono le barriere tra il dentro e il fuori, tra il me e il non-me»¹⁹⁹: questi processi possono ancorarsi a oggetti reali (un orsacchiotto, un angolo della coperta²⁰⁰ ...) che dunque, per il valore che assumono, vengono definiti “oggetti transizionali”²⁰¹. Questi oggetti “non fanno più parte del corpo del bambino ma non sono ancora pienamente riconosciuti come appartenenti alla realtà esterna”²⁰²: essi sono sì concreti, ma il loro valore per il bambino si manifesta in una sfera mediana,

¹⁹⁶ D.W. Winnicott, *Gioco e realtà*, tr. it. L. Tabanelli, Armando Editore, Roma 2019, 74. D'ora in avanti siglato GR.

¹⁹⁷ GR, 89.

¹⁹⁸ Per definire questo tipo di “presa sul mondo” attraverso l'immaginazione che caratterizza il bambino durante il gioco, Winnicott parla di «controllo magico» (GR, 74).

¹⁹⁹ VF, 392.

²⁰⁰ È interessante notare come anche Guido, appena dopo la morte del padre, «si strinse nelle lenzuola di cui tirava i lembi» per trovare conforto e riscoprirsi presente a sé stesso (SR, 157).

²⁰¹ Sono definiti “transizionali” proprio perché segnano il passaggio dalla modalità più elementare di gioco — che consiste per esempio nell'usare le dita per stimolare la zona orale e soddisfare le pulsioni a essa collegate — a una modalità più strutturata e complessa come giocare con le bambole — che implica, invece, che il soggetto abbia già acquisito la consapevolezza della distinzione tra sé e gli oggetti con cui ha a che fare (DP, 307).

²⁰² DP, 308.

un'“area transizionale” che è l'area del gioco. A tale area intermedia contribuiscono sia la realtà esterna sia quella interna del bambino: essa è “uno stato intermedio tra la sua incapacità di riconoscere e di accettare la realtà e la sua crescente capacità di farlo”²⁰³. È dunque un'area cuscinetto, che si estende sul confine in cui si incontrano la soggettività onnipotente e il riconoscimento della realtà obiettivamente percepita²⁰⁴: il suo ruolo di importanza fondamentale è quello di creare per il bambino uno spazio sicuro dove possa rifugiarsi temporaneamente nella fantasia e mettere per un istante in pausa il processo di contatto con la realtà. È come una pausa sul sentiero, che gli consente di riprendere fiato per poi tornare a camminare. In tal modo, essa favorisce nel bambino la transizione tra il mondo degli “oggetti soggettivi” dominati dalla fantasia e la realtà condivisa²⁰⁵.

In questo senso, per la loro natura intermedia e indecidibile, i “giuochi intimi” di Guido sembrano accostabili senza eccessive forzature ai processi che avvengono in quest'area transizionale: essi, proprio come gli “oggetti transizionali” teorizzati da Winnicott, dovrebbero traghettare il soggetto in crescita «dalla pura soggettività all'oggettività», in un «progresso verso l'esperienza»²⁰⁶. Quando Guido sfrutta gli oggetti reali, manipolandone le percezioni attraverso la sua fantasia, per ricavarne un conforto che è al tempo stesso immaginario e autentico, sembra agire in un modo molto simile a quello del soggetto descritto da Winnicott: poco importa se tale soggetto sia un bambino o un giovane uomo come lui.

L'area transizionale infatti che similmente allo schema corporeo merleau-pontiano sfuma i confini «tra il soggetto e ciò che viene oggettivamente percepito»²⁰⁷ è fondamentale proprio perché costituisce un rifugio «per l'individuo perpetuamente impegnato nel suo compito umano di tenere le due realtà, interna ed esterna, separate e pur tuttavia in relazione l'una con l'altra»²⁰⁸. Tale compito, si è detto, non ha mai fine e viene alleviato dall'esercizio della creatività. L'area

²⁰³ DP, 309.

²⁰⁴ EM, 261.

²⁰⁵ EM, 260.

²⁰⁶ DP, 313.

²⁰⁷ DP, 309.

²⁰⁸ DP, 309.

transizionale non cessa, dunque, di esistere con la fine dell'infanzia, ma continua a offrire la sua funzione all'individuo adulto, seppur in forma diversa: non più con il gioco ma con la religione, l'arte, l'immaginazione²⁰⁹. L'area transizionale teorizzata da Winnicott è la fucina originaria in cui sorgono le facoltà creative dell'uomo: è lì che l'adulto opera, per esempio, quando fruisce o crea un prodotto artistico²¹⁰, per fuggire momentaneamente dalla rigida dicotomia reale-immaginario.

I “giuochi intimi” di Guido sembrano dunque appartenere a quest'area non solo perché consistono in uno sforzo immaginativo volto a trasfigurare il reale, ma soprattutto perché rispondono a un bisogno di consolazione e supporto: offrono, in altre parole, un temporaneo sollievo che possa attutire l'impatto con la realtà delle cose, rappresentata in questo caso dalla morte del padre²¹¹. Questo giocherellare di Guido con la realtà trova nel brano riportato sopra un'espressione finalmente esplicita, ma si manifesta in tutto il corso della *Strada per Roma*: pensiamo a quando lui si immagina di avere una gamba fratturata, o a quando abbandona la casa di Letizia. In questi momenti Guido si aggrappa a un oggetto minimo che investe con la sua potenza immaginativa ed emotiva, caricandolo di una valenza consolatoria-fortificatrice o taumaturgica che sembra arbitraria e scollegata dalla sua concretezza materiale. Eppure il legame associativo esiste e risiede in lui, non tanto nella sua mente quanto piuttosto nel suo “schema corporeo”, nel suo modo di vivere le percezioni.

Le affinità tra il *modus percipiendi* di Guido e le modalità transizionali di gioco descritte da Winnicott sembrano dunque numerose e non peregrine: come emerge dai profili dei personaggi di romanzi successivi (Albino Saluggia, Anteo Crocioni, Gerolamo Aspri su tutti) Volponi aveva certamente una vasta conoscenza della psicoanalisi, in parte probabilmente attribuibile anche al contatto con il mondo delle riviste e alla sua esperienza lavorativa in Olivetti, dove era attivo il Centro di psicologia del lavoro fondato da Cesare Musatti. Musatti, tra i maggiori psicoanalisti

²⁰⁹ DP, 324.

²¹⁰ GR, 174-175.

²¹¹ È proprio al padre che spetta, secondo Winnicott, il ruolo di presentare il mondo al bambino (EM, 264).

italiani e il primo in assoluto a portare la *Gestaltpsychologie* in Italia, dal 1967 fu il curatore della prima edizione degli scritti freudiani per Bollati Boringhieri e a lui Adriano Olivetti aveva affidato – durante la Seconda Guerra Mondiale – il compito di dirigere il primo centro di psicologia del lavoro in Italia²¹², presso la sede di Ivrea in cui anni dopo opererà anche Volponi. È Volponi stesso a riconoscere il suo duraturo e profondo legame con la psicoanalisi:

Io la psicoanalisi l'ho vista prima, l'ho incontrata prima, molto presto, nel '50, con i miei lavori per Adriano Olivetti. Ho conosciuto anche tanti psicoanalisti, da Adriano Ossicini via via fino a Cesare Musatti, che poi era anche mio amico. Ho sempre avuto un occhio alla psicoanalisi²¹³

Musatti – il quale, oltre a essere amico di Volponi era in contatto con Pasolini, come testimoniano la sua presenza nel documentario *Comizi d'amore*²¹⁴ e alcune lettere²¹⁵ – era considerato il padre della psicoanalisi italiana: fu tra l'altro membro della Società Psicoanalitica Italiana (SPI) e soprattutto direttore della “Rivista di Psicoanalisi” a partire dalla ripresa delle pubblicazioni nel 1955. Tra le pagine della rivista trovavano spazio le teorie psicoanalitiche più aggiornate di quegli anni, tra cui quelle kleiniane e winnicottiane, alla cui discussione sono dedicati numerosi articoli. Negli anni Sessanta, per esempio, viene pubblicato anche un intervento precedente della stessa Klein sulla relazione tra mondo adulto e infanzia²¹⁶ e tra 1976 e 1977 si fanno sempre più frequenti gli articoli o atti di convegno riguardanti il rapporto tra mondo esterno e mondo interno, in cui le posizioni di Winnicott vengono costantemente riprese²¹⁷.

²¹² A. Carotenuto (a cura di), *Dizionario Bompiani degli Psicologi Contemporanei*, Bompiani, Milano 1992, 204-205.

²¹³ P. Volponi, *Il fuoco di una certa ricerca*, intervista a cura di S. Di Giacinto, in *Paolo Volponi. Scrittura come contraddizione*, a cura del Gruppo Laboratorio, FrancoAngeli, Milano 1995, 78.

²¹⁴ *Comizi d'amore* (P. P. Pasolini, 1964).

²¹⁵ Ora pubblicate in P. P. Pasolini, *Comizi d'amore*, a cura di G. Chiarcossi e M. D'Agostini, Contrasto, Roma 2015.

²¹⁶ M. Klein, *Il nostro mondo adulto e le sue radici nell'infanzia*, in “Rivista di psicoanalisi”, v. 12, n. 3, 1966, 283-297.

²¹⁷ Si può citare R. Gaddini De Benedetti, *Formazione del Sé e prima realtà interna*, in “Rivista di psicoanalisi”, v. 22, n. 2, 1976, 206-225 e l'intero numero successivo, “Rivista di psicoanalisi”, v. 23,

Non solo: le idee di Klein e Winnicott, tra gli anni Settanta e Novanta, trovavano ospitalità e divulgazione in Italia anche fra le pagine della rivista di ispirazione freudiana “Il piccolo Hans”. Lì nel 1989 viene pubblicato, ad esempio, un articolo firmato dallo stesso Winnicott²¹⁸, ed è forse interessante ricordare che anche Volponi, nel 1982, vi aveva pubblicato un intervento dal titolo *Natura e animale*²¹⁹. Non si può, al momento, sostenere con certezza che Volponi ha letto o studiato gli scritti di Klein e Winnicott: si può però ipotizzare che ne conoscesse le idee, anche e soprattutto come elaborazione successiva del pensiero freudiano, grazie ai consigli di amici o colleghi e attraverso la mediazione delle riviste.

In ogni caso, la raffinata costruzione psicologica dei suoi personaggi, e di Guido in particolare, sembrano confermare la sua propensione a lasciare che la psicoanalisi penetrasse senza soluzione di continuità nella letteratura. Di questa tendenza volponiana, così marcata già a partire dalle sue prime opere, si era accorto Italo Calvino che, in una recensione a *Memoriale*, aveva duramente criticato la sua scelta di un protagonista e quindi di una narrazione affetto da disturbi psichici. «Il rappresentare personaggi malati di mente è cosa da non raccomandare a chi scrive romanzi», secondo Calvino, che ricorreva anche all'esempio negativo di Pavese: «quando si tratta di matti tutto è possibile; creare un'atmosfera suggestiva con la pazzia è troppo presto fatto, così come è troppo facile dare significati metafisici alle manie e alle allucinazioni». Dunque, alla fine, l'unico fattore che secondo Calvino salvava *Memoriale* era «un ribollire di fondo da ‘uomo del sottosuolo’ [...] il riscatto di quanto in Volponi è referto d'un caso psichiatrico o psico-sociale»²²⁰. Per la sua narrazione in prima persona e per la natura psicopatologica così peculiare del suo protagonista Albino, in *Memoriale* il contatto con la psicoanalisi risulta certamente

nn. 1-3, di cui il primo fascicolo incentrato sempre sul rapporto tra realtà esterna e realtà psichica, e il terzo dedicato all'ottantesimo compleanno di Cesare Musatti. Ancora: E. Ferretti, *Sogno, sé, area transizionale: lineamenti speculativi sull'analista al lavoro per prospettive di ricerca*, in “Rivista di psicoanalisi”, v. 36, n. 3, 1990, 517-559, articolo dedicato alla rielaborazione della nozione winnicottiana di “area transizionale”. Risulta evidente come la strumentazione teorica kleiniana e winnicottiana non abbia smesso di permeare profondamente la riflessione della rivista, almeno fino agli anni Novanta.

²¹⁸ D. W. Winnicott, *Paura del crollo*, “Il piccolo Hans”, a. XVI, n. 63, autunno 1989, 123-140.

²¹⁹ P. Volponi, *Natura e animale*, in “Il piccolo Hans”, a. IX, n. 34, aprile/giugno 1982.

²²⁰ I. Calvino, “*Memoriale*” di Paolo Volponi, in “L'illustrazione italiana”, n. 5, a. 89, maggio 1962, 80-81.

più evidente che nella *Strada*. Non si può nemmeno dire che Guido sia veramente un «caso psichiatrico o psico-sociale»; eppure Calvino sembra aver individuato con acume la tessitura profonda che accomuna i due romanzi volponiani. Si tratta di quel «ribollire di fondo» del personaggio principale, sia esso Albino o Guido, che Calvino attribuisce al sostrato psicoanalitico della scrittura di Volponi, e che ci pare senza dubbio accostabile ai micro-moti percettivi, ai “tropismi” del protagonista della *Strada* che nel brano esaminato sopra l’autore definisce con una terminologia che richiama l’analisi della vita infantile «giochi intimi».

I “giochi intimi” allestiti da Guido subito dopo la morte del padre sono, quindi, la cristallizzazione narrativa più chiara del suo processo psichico ricorrente: la coscienza allunga i suoi fili intenzionali verso il reale non solo per conoscerlo nella sua frammentarietà, ma per trascinarlo a sé, convertendolo in appendice o supporto dell’io. Si realizza così, nella percezione, una sovrapposizione problematica tra reale e virtuale, che però a differenza di quanto accade secondo Winnicott in una crescita sana non è finalizzata a recuperare le forze necessarie ad accettare la realtà, ma a trovare una via di fuga nel distacco da essa.

Questa tendenza si accentua procedendo nella lettura della *Strada*, e anche in questo caso essa è associata all’area semantica dei giochi infantili:

Guido si premunì di molti presagi: se dietro quell’angolo non c’è nessuno... se colpisco quella lucertola... se da quella casa non si alza nessun uccello... se il primo uccello che vola è un fringuello... Ritrovò la sua abilità infantile, ancora più antica ed essenziale fra quelle mura che tra quelle d’Urbino [...]. Riuscì a risolvere in modo propizio tutte le condizioni, usando anche dei piccoli trucchi che lo resero ancora più trionfante per la puntualità delle concomitanze.²²¹

Ancora una volta il mondo soggettivo condiziona e plasma quello oggettivo: è questa l’«abilità infantile» di Guido.

²²¹ SR, 333.

In conclusione, come ha rilevato Zinato, «la focalizzazione della realtà, nella narrativa di Volponi, ha luogo sempre a partire dalla percezione del soggetto»²²². Anche i minimi dettagli più concreti sono sempre, più o meno visibilmente, filtrati, reinterpretati e dunque controllati dalla coscienza percettiva di Guido. Il tessuto del romanzo è costituito da una ragnatela di percezioni, intrise delle secrezioni *indulgenti* dell'io, che anticipano o commentano gli eventi, insomma “fanno tornare i conti” della realtà a favore di Guido. È un sistema pervasivo di micro-presagi e conseguenze prevedibili che non rispettano il tradizionale legame di concatenazione causa-effetto ma rispondono ad associazioni al tempo stesso più profonde e più casuali, arbitrarie, totalmente affidate all'immaginazione di Guido, alla sua “abilità infantile”: il protagonista, in questo modo, riesce a “risolvere in modo propizio tutte le condizioni” che gli si affacciano.

L'io narrante con il suo *schema corporeo*, dunque, diventa davvero un «grimaldello formale per aggredire la realtà»²²³: non solo — come sarà in *Memoriale*, *La macchina mondiale* e parzialmente in *Corporale* — al livello puramente formale della voce narrante, che nella *Strada* è sempre esterna alle vicende e in teoria onnisciente, ma a un livello più profondo e intermedio tra voce del narratore e fatti narrati.

2.3 d Ettore: conoscere l'altro attraverso il dialogo

La terza fondamentale espressione dell'alterità con cui Guido si trova a dover fare i conti è costituita dal suo migliore amico Ettore. Con lui Guido sembra avere un rapporto di amicizia sincera: i due trascorrono le serate a passeggiare insieme per le vie di Urbino, chiacchierando e confrontandosi sulle loro ultime imprese amorose, sull'irraggiungibile Letizia e sul loro futuro di giovani urbinati.

Tutto il romanzo è percorso dai dialoghi tra Ettore e Guido, che accompagnano il percorso di maturazione dei due ragazzi: con l'evolversi delle vicende, anche gli argomenti di cui parlano si fanno sempre più importanti e problematici. Se nelle

²²² E. Zinato, *Introduzione*, in RPI, XXIII.

²²³ Ivi, XXV.

prime pagine della *Strada* Ettore e Guido sono impegnati a fantasticare sull'ascendenza nobile di Letizia Cancellieri, procedendo verso la parte conclusiva del romanzo i loro dialoghi arrivano a toccare temi delicati e per loro cruciali: si confrontano sulle loro scelte future, sulla legge elettorale per cui dovranno votare, sull'opportunità di partire da Urbino o restare in città, sul futuro della loro terra e dell'Italia in generale. Infine, in un'ultima accesa discussione torneranno, circolarmente, a parlare della loro stessa amicizia e, in qualche modo, ognuno dei due amici dovrà fare i conti con l'uomo che è diventato. Si è già accennato a quanto sia centrale secondo Merleau-Ponty la modalità del dialogo per entrare in contatto in maniera autentica con l'altro e riconoscerlo: le scelte narrative di Volponi nella *Strada* sembrano procedere proprio in questa direzione, affidando ai dialoghi tra Ettore e Guido una rilevanza assoluta.

Come si è visto, Guido è alla continua ricerca di prove e inizialmente individua in Ettore un amico che possa fare da sostegno per certificarne l'avvenuto superamento. È con lui e con l'altro amico Alberto che Guido prima sogna e poi pianifica il corteggiamento per Letizia, che come si è visto diventerà realtà nella lunga scena del veglione. Durante i festeggiamenti, appena dopo aver ballato con Letizia, Guido trova Ettore e sente il bisogno di condividere con lui ciò che gli è accaduto:

Cominciò a mangiare, ma aveva gran voglia di raccontare all'amico i discorsi che aveva fatto con la Cancellieri. Voleva un giudizio su quei discorsi e di più su quelli di lei. Per poter cominciare gli domandò: È bella?²²⁴

Ettore, però, lo gela: subito infatti critica Letizia, mettendone in mostra la superficialità e il desiderio egoistico di lasciarsi inseguire dagli uomini. Guido ne esce sconfitto e addolorato, con la consapevolezza che «Ettore spesso calpestava le cose che per lui avevano un grande valore»²²⁵. Dopo la notte trascorsa al veglione Ettore si ritira con Angelica, una ragazza di umili origini che ha conosciuto lì, mentre Guido

²²⁴ SR, 61-62.

²²⁵ SR, 62.

si ritrova ancora insieme a Letizia, in macchina verso Pesaro: il giorno successivo, il protagonista cerca l'amico per raccontargli questa sua nuova impresa, ma all'inizio non lo trova.

Guido era offeso che il suo amico non fosse stato pronto ad aspettarlo per sapere che cosa era successo con la Cancellieri e non poteva accettare l'idea che fosse andato a Pesaro con quella sua basetta, che avesse potuto preferire un'avventura propria invece che sapere di quella straordinaria capitata a lui.²²⁶

Parlare con Ettore servirebbe a Guido per rafforzarsi, per avere la conferma che le sue strategie di corteggiamento con Letizia stanno funzionando: l'amico avrebbe dunque dovuto essere disponibile all'istante per dargli sicurezza e coraggio. Eppure, quando Guido infine lo incontra tra le vie di Urbino, Ettore si mette a raccontargli della sua giornata trascorsa con Angelica e pian piano il protagonista si convince di non aver più bisogno di una conferma da lui. Al confronto del legame che si è formato tra Ettore e Angelica, quello di Guido e Letizia sembra agli occhi del protagonista decisamente più profondo e significativo. Inoltre sa che, qualora raccontasse a Ettore i dettagli del tempo che lui e Letizia hanno passato insieme, l'amico non capirebbe, farebbe dell'ironia e ridimensionerebbe tutto²²⁷.

Finora Guido è sempre stato convinto che parlare con Ettore fosse necessario per rendere più reali gli eventi che gli accadevano, per certificarne l'esito e trovare una conferma positiva ai propri comportamenti. Ora, però, dopo essere riuscito a gestire il rapporto con Letizia totalmente da sé senza alcun aiuto esterno, Guido raggiunge la consapevolezza che non gli serve più confidarsi con Ettore:

Invece non aveva avuto bisogno di quell'aiuto, come sempre era successo; se l'era sistemata per conto suo, maturando e crescendo al punto di essere davvero pronto a conquistare la Cancellieri.²²⁸

²²⁶ SR, 91.

²²⁷ SR, 103.

²²⁸ SR, 104.

Infatti, la notte successiva Guido prenderà l'iniziativa da solo: incontrerà Letizia e consumeranno per la prima volta il loro amore. Il rapporto tra Guido e Letizia si evolve nel corso dei giorni senza alcun intervento o commento da parte di Ettore, che in quelle pagine resta fuori dal racconto: Guido sembra davvero essersi emancipato dal bisogno di un confronto con lui. Eppure non è così: una volta abbandonata Letizia nelle sue stanze, Guido inizia a vagare per Urbino preso dall'incertezza:

Vide in alto le luci del giuoco delle bocce e fu preso dalla nostalgia degli amici, di Ettore, al quale avrebbe potuto far toccare il suo sdegno e le sue ragioni e averne così un'altra volta la prova e poi uno scudo, o meglio un legno da colpire, per scaricarle violentemente, nel senso che anche l'amico avrebbe potuto riconoscere.²²⁹

In questo momento di fragilità Guido si rende conto di essere solo e di avere ancora bisogno del supporto dell'amico, che potrebbe usare quasi come una sorta di parafulmine per esternare i sentimenti problematici che lo stanno tormentando. Eppure in quell'istante «Ettore non c'era»²³⁰: Guido lo cerca senza risultati, e finisce per tornare a casa solo e ubriaco.

Successivamente Guido sente ancora il bisogno di trovare nuove conferme alla sua personalità altrove, non più nell'amico ma in sé stesso: è ciò che avviene in occasione della morte del padre, che Guido affronta nella solitudine della sua stanza. Eppure, questa prova in realtà viene sigillata proprio dal rapporto con l'amico: dopo la celebrazione funebre in memoria di suo padre, Guido esce insieme agli amici Ettore e Alberto per una passeggiata. Durante il loro vagare per le strade di Urbino, Guido si ricorda di aver portato con sé il cappotto del padre: dopo un breve scambio di idee su cosa farne, alla fine i tre amici decidono di abbandonare la giacca per strada, così che la possa trovare e utilizzare qualcuno che ne abbia davvero bisogno²³¹. Senza

²²⁹ SR, 126.

²³⁰ SR, 127.

²³¹ Vedi SR, 168-173.

rendersene conto, anche la seconda prova – il distacco dalla figura paterna – viene simbolicamente e definitivamente superata solo in presenza di Ettore, attraverso la loro relazione di amicizia.

Il rapporto tra Guido ed Ettore oscilla continuamente tra bisogno di conferme, desiderio di emancipazione, temporaneo distacco e ritorno rassicurante all'origine. Si tratta di un legame quasi simbiotico, che ci sembra ricordare da vicino le dinamiche della dialettica signore-servo formulata da Hegel nella *Fenomenologia dello spirito*²³².

Nella sua opera più nota, Hegel racconta e definisce passo per passo il percorso lungo il quale la coscienza individuale arriva a conoscere sé stessa come appartenente allo spirito (*Geist*), e quindi anche a comprendere la realtà. Uno dei nodi fondamentali della filosofia hegeliana, infatti, è l'identità di reale e razionale: lo spirito che dà il titolo all'opera – di cui ogni singola coscienza è espressione – è il principio razionale e dinamico che non solo comprende ma guida e permea, dunque costituisce, la realtà.

In questa sede è interessante notare – seppure solo con un breve cenno – come la *Fenomenologia dello spirito* sia sì un'opera scientifica che procede con rigore geometrico, ma anche una sorta di *Bildungsroman* della coscienza²³³, la quale arriva a conoscere sé stessa e quindi la realtà. Come spiega Hegel stesso nella *Prefazione*, ciò che ha scritto è la storia romanzata della coscienza che via via si riconosce come spirito. Tutte le tappe di questo percorso sono articolate secondo una struttura triadica che prevede il succedersi di una tesi, un'antitesi e infine una sintesi che supera, racchiudendole in sé senza eliminarle, entrambe le fasi precedenti.

Secondariamente, si può ricordare come anche qui – come poi avverrà in maniera parzialmente diversa nella fenomenologia merleau-pontiana – un passaggio fondamentale nel cammino della coscienza consista nel riconoscere che il dualismo soggetto-oggetto, spirito-materia, è solo apparente: soggetto e oggetto sono entrambe

²³² G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. di V. Cicero, Bompiani, Milano 2000.

²³³ Vari studiosi hanno ipotizzato un'influenza dei contemporanei romanzi di formazione sulla struttura quasi narrativa dell'opera di Hegel, e in particolare dell'*Emilio* di Rousseau. Si veda tra gli altri J. Hyppolite, *Genesi e struttura della Fenomenologia dello Spirito di Hegel*, La Nuova Italia, Firenze 1988, p. 16.

tappe parziali e non definitive del processo dialettico attraverso cui la coscienza arriva a conoscersi nella sua assolutezza.

Nella prima parte della *Fenomenologia dello spirito* Hegel studia i meccanismi della coscienza, i modi in cui essa incontra gli oggetti: la conclusione a cui perviene è che la consistenza fenomenica delle cose reali non risiede nella loro sostanza ma nell'intelletto che unifica tutte le sensazioni che da esse provengono. È dunque la coscienza a dare forma e consistenza alla realtà.

Nella seconda parte il filosofo si dedica a esaminare l'autocoscienza, ovvero ciò che la coscienza diventa quando entra in contatto con l'alterità. La coscienza ha già sperimentato la "soggettività", cioè la propria appartenenza allo spirito, all'assoluto, e sa di essere creatrice di ogni contenuto, di saper dare forma alla realtà. Ora però essa si trova a sperimentare la propria "oggettività": scopre cioè di avere anche un corpo e che esistono altri corpi, altre coscienze che la guardano, rendendola oggetto della loro percezione. La coscienza dunque si scopre oggetto dei sensi altrui: il confronto con l'altro limita il suo assoluto, lo oggettiva legandolo al suo corpo concreto. L'assolutezza della coscienza individuale viene messa in discussione: è naturale, allora, che il contatto tra due entità che finora si sono pensate in sé assolute porti a uno scontro e a una reciproca limitazione. Tale scontro è spiegato da Hegel con il ricorso – come del resto in tutte le altre sezioni dell'opera – a due "figure" (*Gestalten*), due cristallizzazioni narrative delle tappe del percorso della coscienza: il "signore" e il "servo".

In altre parole, questo passaggio teoretico nello sviluppo ideale della coscienza che consiste nella scoperta dell'alterità, viene identificato da Hegel in un passaggio storico preciso: la nascita della differenza di classe tra nobili e miseri; la nozione di autocoscienza assume così una rilevanza anche sociale.

Nel corso della storia gli uomini si sono trovati a combattere tra loro: il nobile lotta per preservare il proprio titolo; il misero lotta invece per sopravvivere. Il primo mette a rischio la propria vita pur di conservare il titolo, la propria indipendenza e dunque il proprio valore assoluto; il secondo non combatte per la propria libertà ma per la vita. Alla fine della lotta il signore – pur mettendo a rischio la propria vita – ha vinto

e il misero non volendo rischiare di morire è sopravvissuto, accettando di sottomettersi al primo e diventando dunque suo servo. Nel conflitto tra le due autocoscienze una finisce per affermarsi libera e indipendente, l'altra accetta la subordinazione: il signore rappresenta dunque per Hegel l'«essere-per-sé», la coscienza pura e autonoma; il servo invece rappresenta l'«essere per un altro», la coscienza non-autonoma e caratterizzata dalla propria *cosalità*²³⁴.

Tuttavia, in questo legame di servitù, ciò che il servo produce pian piano diventa fondamentale per il signore, che non ne può più fare a meno. Il signore non può rinunciare al lavoro del misero sconfitto, dunque ora è lui a essere dipendente dal servo: ecco che la tesi iniziale si rovescia nell'antitesi. Questo rovesciamento avviene grazie al lavoro, che nella visione hegeliana è umanizzante: attraverso il lavoro la coscienza del servo manipola il reale, adatta il mondo ai propri bisogni e si riscopre come coscienza creatrice e assoluta. Il servo così riacquista la sua consapevolezza di assoluto e il padrone perde la sua autonomia. L'autocoscienza inizialmente autonoma e pura del signore vittorioso viene ora limitata dall'incontro con l'altra coscienza, quella impura e *cosale* del servo sconfitto.

Il signore allora scopre di essere una «coscienza che è per sé in quanto mediata con sé da un'altra coscienza»²³⁵: nell'istante della vittoria sul servo sconfitto, inizia la presa di coscienza della sua limitatezza. «Proprio quando il signore si realizza compiutamente come signore, egli vede dinanzi a sé tutt'altro che una coscienza autonoma, ma piuttosto una coscienza non-autonoma»²³⁶. Infine, la sintesi: attraverso la lotta iniziale e il successivo rovesciamento, signore e servo si scoprono come due autocoscienze nella loro soggettività e oggettività. Il contatto con l'altro si configura come lotta e reciproca limitazione, vicendevole presa di coscienza.

Il rapporto tra signore e servo oscilla tra ostilità, disparità di classe e dipendenza: il signore si sente superiore in virtù della sua pretesa assolutezza ma si scopre inevitabilmente legato al lavoro del servo. Si tratta di una dinamica molto simile a quella che informa l'amicizia tra Guido ed Ettore. Guido si sente sempre superiore

²³⁴ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., 283.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., 287.

all'amico, come il signore della filosofia hegeliana, ed Ettore — come il servo — alternativamente lo sostiene fornendogli conferme, o lo limita con l'ironia e la polemica. In ogni caso, come nel racconto hegeliano, anche il "signore" Guido ha bisogno di un supporto narcisistico che confermi la sua assolutezza e il suo valore; supporto che Ettore gli fornisce in virtù del suo affetto sincero e disinteressato e che, però, finisce per essere vincolante. Questa presa di coscienza — come si è visto nei brani della *Strada* esaminati in precedenza — è il nodo cruciale dell'amicizia che lega Ettore e Guido. Tra loro c'è un legame di reciproca e simbiotica dipendenza che, nel suo evolversi insieme ai due ragazzi, porta la coscienza del protagonista all'incontro autentico con l'alterità e dunque alla scoperta della propria limitatezza e non-autonomia.

Infatti, seppur legato al protagonista in questa dinamica dalle sfumature hegeliane, Ettore — insieme a Letizia — è uno dei due soli personaggi capaci di rompere il monopolio di Guido nella narrazione. Immergendosi per qualche istante nel punto di vista di Ettore, il narratore ci offre una prospettiva esterna, un'apertura che finalmente è davvero *altra* rispetto al racconto vischioso dell'io di Guido.

Quest'apertura all'alterità del punto di vista dell'amico risulta evidente già a livello formale: come si è visto per Letizia, anche a Ettore il narratore concede il privilegio di poter esprimere direttamente i suoi pensieri senza mediazioni:

«Io so che cosa Angelica ha fra le gambe e cosa nel cuore e come insieme potremo stare nella vita e muovere perché sia pulita come noi e ci aiuti, anzi ci consenta di esserlo sempre».²³⁷

Inoltre Ettore è l'unico altro personaggio, oltre a Guido, di cui il narratore mette in scena — una sola volta nel suo caso, ma decisiva — i micro-moti psichici e percettivi che abbiamo associato ai tropismi sarrautiani. Al termine di una discussione tra amici, uno dei giovani uomini della loro compagnia, Pompeo Ricci, si avvicina a

²³⁷ SR, 175.

Ettore e quest'ultimo, ancora confuso dai discorsi bizzarri allestiti da Pompeo, vive una percezione distorta e inquietante del suo volto:

Si avvicinò a Ettore piegando un momento il suo testone che era fatto di faccia e di cranio e d'orecchi e di capelli e nella faccia di due occhi e di una fronte lucida, del naso con due narici, della bocca con due o tre labbra e di una cavità scura con denti scuri e bianco qualcuno come spezzato, delle guance, una tonda e una quadra, e le sopracciglia e il mento mentone spaccato e la goletta da prete. E altri occhi [...] altri occhi che erano tanti, in quel testone grosso e bucherellato che uno, egli, non sembrava nemmeno più lui, portava in giro, pezzo per pezzo perché quello era il suo credo [...]. Ettore guardava Pompeo in questo modo, atterrito, come si guarda e si ammira un morto e si scelga un posto per dargli un bacio e un posto per una parola di pace.

Era il tentativo di capire i suoi discorsi, di accettarne la realtà; era quello almeno che gliene restava come l'impressione e vita del reale, della forza di ogni cosa, delle relazioni fra le cose fino alla sfera totale.²³⁸

È qui in azione un meccanismo che sarà tipico del Volponi post-*Corporale*: il ricorso all'elenco caotico, all'aggregazione magmatica di elementi sparsi che nella loro disgregazione costituiscono i resti di una realtà esplosa. L'esito è, come si vede, fortemente espressionistico: in questo caso, eccezionalmente, non è la percezione di Guido a filtrare l'oggettività del reale ma quella di Ettore. Con questo "tropismo" il ragazzo attua una frammentazione del reale come tentativo di azione conoscitiva: cerca di frantumare il reale per capirlo meglio, per accettarlo.

Non solo: in maniera affine a quanto accade con Letizia, talvolta la voce narrante si immerge senza soluzione di continuità nella mente di Ettore, restituendo i moti della sua psiche in presa diretta, in una sorta di focalizzazione interna molto sfumata, che mette alla prova i limiti della narrazione onnisciente così tipica del *Bildungsroman* tradizionale. Questo procedimento viene alla luce in particolare quando Guido ed

²³⁸ SR, 265.

Ettore si trovano a parlare con alcuni amici ed emerge la complessa questione della differenza di classe.

Ettore era avvilito: aveva sempre creduto di essere come tutti gli altri, diverso sì per quello che era suo, ma uguale a tutti gli altri lavoratori e studenti, casomai più ai lavoratori che agli studenti fra i quali notava le incertezze di alcuni, l'egoismo, il disprezzo della verità oppure la profonda venerazione di una verità differente. Ma quella gente di Urbino [...] non doveva avere qualcosa, un'idea o un sentimento che anche lui non poteva avere. Non bastava capire, bisognava proprio essere con loro e dividere. Invece non era così: parlavano di Urbino e della miseria in un modo diverso dal suo: lui ne parlava come di cose che sarebbero state risolte, e quindi già discoste dal momento e spostate verso il progresso; gli altri ne parlavano come di cose che avevano addosso²³⁹

Fin dall'inizio Ettore si mostra più sensibile di Guido ai problemi sociali, alla povertà: più desideroso di avvicinarsi agli ultimi, ai contadini e lavoratori più umili di Urbino, dunque più spostato verso la posizione del "servo" hegeliano. In questo caso, il ragazzo sperimenta per la prima volta sulla sua pelle tutta la differenza che corre tra la sua condizione, privilegiata in quanto medio-borghese, e quella di chi davvero è in difficoltà: inizia cioè a prendere coscienza, a maturare un pensiero. Si chiede

Quando era avvenuta la differenza se ogni giorno si erano incontrati, oltre che nelle strade, negli stessi locali e se sempre avevano visto le stesse cose? [...] Se c'erano differenze lui non le aveva mai notate.²⁴⁰

Ettore comincia a capire che non basta osservare: bisogna agire e immergersi nei problemi, entrare a contatto con la realtà che lo circonda e se necessario lasciarsene compromettere. È il punto di partenza del suo percorso di crescita, che corre parallelo a quello di Guido.

²³⁹ SR, 114.

²⁴⁰ Ibidem.

Questa *Bildung* complementare a quella del protagonista costituisce una vera e propria vena carsica, che emerge a più riprese nel romanzo, mostrando Ettore in fasi progressive della sua presa di coscienza civile e personale:

Da alcuni giorni aveva tentato di superare gli interrogativi che si era posto quando aveva capito che quei compagni erano diversi da lui e avevano un senso più accanito della realtà [...]. Guido era onesto, desideroso del progresso e lui l'aveva sempre creduto tale; ma quella sera gli appariva davvero borghese²⁴¹

Ettore vuole andare a fondo di quella differenza di classe che, crescendo, si fa ai suoi occhi sempre più rilevante, e si chiede perché Guido sembri così insensibile riguardo a questo problema. Quando, tra una chiacchiera e l'altra, il protagonista gli spiega che la sua tesi di laurea in diritto penale riguarda il consenso dell'avente diritto, a Ettore rimane l'impressione

dell'ambiguità di quel consenso dell'avente diritto, come se Guido avesse veramente in animo di vivere alle spalle di qualcuno, con un consenso strappato, anche se con dolcezza e sensualmente.²⁴²

Anche il “servo” sta dunque prendendo coscienza della dipendenza che lega il “signore” a lui, della sua funzione di supporto incondizionato per Guido. Il percorso di presa di coscienza di Ettore sembra configurarsi come un vero e proprio secondo romanzo di formazione, interno al primo e principale che vede come protagonista il suo amico d'infanzia. Di certo il suo è un *Bildungsroman* decisamente più tradizionale di quello di Guido: le preoccupazioni civili di Ettore infatti si risolveranno coerentemente nella sua scelta futura di restare a Urbino insieme all'amata Angelica per insegnare ai figli dei contadini, provando a cambiare le cose senza abbandonare la sua terra.

²⁴¹ SR, 137-138.

²⁴² SR, 139.

In Ettore Guido trova l'interlocutore-oppositore fondamentale, l'*altro* più autentico che nell'esperienza di un'amicizia complementare e affine all'amore di Letizia gli rivela sé stesso nella sua limitatezza, nella sua infantile dipendenza dalle conferme narcisistiche dell'amico. Fin dall'inizio della *Strada*, infatti, Ettore si presenta come un interlocutore schietto, pragmatico e legato alla fatticità del reale, ben distante dai voli dell'immaginazione di Guido:

Difficilmente Ettore dava la possibilità di ripiegare o di nascondersi o di evitare in qualche modo le conclusioni e le conseguenze dei discorsi.²⁴³

Nell'esperienza dell'alterità attraverso Ettore, Guido scopre che l'amico non è uno strumento inerte totalmente asservito ai suoi bisogni, ma un'altra coscienza dotata di un corpo proprio come lui. Come accaduto con Letizia, Guido scopre l'impossibilità di conoscere assolutamente e di dominare l'altro: c'è sempre un'opacità che glielo impedisce, che rende possibile l'esistenza autonoma dell'altro ma che – come in uno specchio – al tempo stesso rivela all'io anche la sua opacità e finitezza. Nell'esperienza dell'altro, dunque, il soggetto capisce che non potrà mai essere totalmente trasparente a sé stesso, non potrà mai conoscersi davvero del tutto: «l'indebolimento dell'assolutezza della prospettiva in prima persona è anche e contemporaneamente la condizione per ridare alla percezione dell'alterità uno spazio»²⁴⁴.

Guido, una volta preso coscienza della natura di questo legame, sentirà il bisogno di troncarlo e nel corso del romanzo la distanza fisica e spirituale tra i due amici si farà sempre più marcata. La terza prova di Guido si realizza quindi nella presa di distanza dall'amico che finora è sempre stato al suo fianco. Il punto di partenza di questo distacco è segnato da un evento preciso: un giorno Ettore confida a Guido di aver inviato al Provveditorato la richiesta per una supplenza presso le scuole elementari sui colli urbinati. Non solo: a sua insaputa, ha anche sostenuto un esame aggiuntivo:

²⁴³ SR, 23.

²⁴⁴ MP, 88.

Guido si sentì offeso da Ettore ed ebbe paura di essere raggiunto. Aveva potuto sopportare il rinvio della tesi anche perché si era sempre consolato paragonandosi ad Ettore che doveva ancora dare due esami. Adesso l'amico aveva iniziato la rimonta e senza nemmeno avvertirlo.²⁴⁵

Guido non vuole che Ettore lo abbandoni per diventare davvero adulto e cominciare a lavorare, e inoltre «non poteva perderne la compagnia, il conforto, lo specchio»²⁴⁶.

Alla luce delle affinità con la dialettica hegeliana servo-signore, non sarà allora un caso che la frattura tra Ettore e Guido si apra proprio quando l'amico prende la fondamentale decisione di entrare nel mondo del lavoro. Come si è rilevato sopra, il lavoro ha un'importanza centrale nella dinamica signore-servo: è attraverso il lavoro che il servo rovescia la sua subordinazione e si scopre capace di plasmare la realtà. Che Ettore acceda a quest'esperienza prima di Guido, e senza essersi confrontato con lui a riguardo, è per il protagonista un affronto, un segnale decisivo di emancipazione, una prima grande crepa che arriva a incrinare il suo senso di superiorità.

Poco dopo Guido gli chiede la ragione di questa decisione presa in totale autonomia, ed Ettore replica:

Io vado per capire, perché ne ho bisogno; vado per imparare.²⁴⁷

Di fronte alla sua irriducibile convinzione, Guido capisce una volta per tutte che è giunto per lui il momento di venire a patti con la fine di questo rapporto simbiotico:

Guido sentiva la decisione e le parole di Ettore come una rivolta contro di sé, contro la loro amicizia e tutto quello che aveva significato.²⁴⁸

²⁴⁵ SR, 162.

²⁴⁶ Ibidem.

²⁴⁷ SRI 163.

²⁴⁸ SR, 164.

E ancora:

[...] al di là dei motivi della discussione vide che sarebbe stato costretto a rinunciare alla compagnia dell'amico, alla sua complicità, alla sua resistenza, ogni sera sotto quei loggiati. E la loro unione gli sembrava già rotta per quell'esame che Ettore aveva dato.²⁴⁹

La prima esperienza lavorativa di Ettore gli consente di emanciparsi e crescere davvero, mentre Guido è ancora tutto immerso nei suoi progetti, nelle ipotesi sul suo futuro, senza un lavoro effettivo.

Poco dopo, Guido incontra un avvocato che si interessa del suo futuro e gli promette di aiutarlo. Ettore gli propone allora di rimanere con lui a Urbino, ma lui rifiuta all'istante:

No, disse Guido. Io non resto a Urbino, Mai [...]

Ebbe così la convinzione di aver superato un'altra prova: di avere, lui, una morale copiosa²⁵⁰

I due amici si confronteranno in altri due dialoghi riguardo al loro rapporto con Urbino e alla scelta di partire o meno per costruirsi un futuro altrove²⁵¹, ma ormai la decisione è stata presa, da entrambe le parti. Anche in questo caso, come dopo l'abbandono di Letizia, Guido risolve vittoriosamente la prova autoconvincendosi.

2.3 e Conclusione delle tre prove: autoindulgenza e fuga dalla realtà

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ SR, 165.

²⁵¹ Nella porzione di racconto che precede l'uscita di Guido da Urbino, sono dunque tre i dialoghi più corposi e significativi tra lui ed Ettore: alle pp.162-166, il secondo alle pp.180-183 e il terzo alle pp.222-224.

Come si è detto, le tre prove affrontate da Guido lo mettono in contatto con la realtà, lo conducono sempre più in là sulla strada che da Urbino lo porterà a Roma: prima, attraverso Letizia, avviene l'incontro fisico con l'alterità; successivamente il padre lo obbliga a confrontarsi con la morte e con il dolore; con Ettore, infine e simmetricamente, il protagonista sperimenta l'incontro dialettico con l'alterità.

Sono tre occasioni differenti che offrono a Guido la possibilità di sperimentare sulla sua pelle l'opacità del mondo, il margine di inconoscibilità che caratterizza non solo gli altri ma anche l'io come nodo inscindibile di interiorità e corporeità. Anche per Merleau-Ponty, infatti, come per Klein e Winnicott, il riconoscimento della finitudine dell'altro porta con sé la consapevolezza della propria stessa fatticità: «l'evidenza dell'altro è possibile perché io non sono trasparente per me stesso e perché la mia soggettività si trascina dietro il suo corpo»²⁵². È un passaggio simile a quello della coscienza hegeliana che nel rapporto dialettico con l'altro scopre di non essere assoluta ma legata a un corpo e alla sua cosalità.

A Guido, insomma, è data la possibilità di attuare una presa di consapevolezza che potrebbe traghettarlo nel mondo degli adulti, e che sembra avere qualcosa in comune con la riduzione fenomenologica per come la intende Merleau-Ponty. Attraverso i tre incontri analizzati, Guido potrebbe finalmente riconoscersi come *schema corporeo*, come soggettività imperfetta, inevitabilmente toccata e compromessa dal mondo delle cose: questo riconoscimento, però, porterebbe con sé anche la consapevolezza che «nello stesso tempo in cui il corpo si ritira dal mondo oggettivo e viene a formare un terzo genere d'essere fra il puro soggetto e l'oggetto, il soggetto perde la sua purezza e la sua trasparenza»²⁵³. In altre parole, il protagonista sarebbe chiamato ad abbandonare la propria astrattezza puramente intellettuale per immergersi nella realtà delle percezioni.

L'opacità dell'«essere al mondo» è dunque il limite insuperabile della coscienza percettiva che si scopre finita, immersa in un mondo che esiste per sé e che la trascende, ma a cui al tempo stesso essa inerisce attraverso la percezione²⁵⁴. Per

²⁵² FP, 457.

²⁵³ FP, 455.

²⁵⁴ FP, 455.

superare o negare questo limite Guido ricorre alla virtualità, tenta di dimostrare a sé di poter modificare o creare il reale con il pensiero. Si tratta, in realtà, di un fenomeno caratteristico della coscienza percettiva, la quale è in grado di produrre una «quasi-presenza: l'immagine, realizzazione di strutture quasi sensibili ad opera del mio corpo in virtù della sua inserzione nel campo»²⁵⁵: la virtualità è potenzialità latente di ogni soggetto, proprio grazie alla sua fatticità. Sono le percezioni reali che rendono possibili tutti gli scenari ipotetici che il pensiero crea. Come si era ipotizzato precedentemente, tuttavia, Guido sembra vivere la fisicità non accettandola come opacità costitutiva e limite alla propria conoscenza di sé, ma solo per farne il supporto delle sue fantasie infantili e narcisistiche di onnipotenza. Il suo ricorso smodato alla virtualità immaginativa sembra costituire l'esito estremo dei giochi che il soggetto compie nell'area transizionale di Winnicott.

Ognuna delle tre prove che Guido si è prefisso di affrontare si conclude, infatti, con un gesto mentale di autoconvinzione. Guido *pensa* di avere vinto, quindi *ha vinto*. È un atteggiamento che si potrebbe definire di autoindulgenza, di sospensione del reale e sua conversione in virtualità propizia per sé. Quindi, se osservato a un livello più profondo, questo atteggiamento non è una vittoria ma un'autentica sconfitta poiché rivela un modo ingannevole, seppur comodo, di vivere le percezioni e il contatto col reale. La strada che Guido sta prendendo, allora, forse non è una crescita vera e propria: l'impatto con la realtà, anche nei suoi aspetti più drammatici, non si risolve in un miglioramento di sé ma nel ricorso sempre più pervasivo agli stessi metodi di sempre, ai consueti "giuochi intimi" che lo accompagnano fin da bambino. Guido, alla fine delle tre prove, non ha imparato ad accettare in maniera più profonda e serena il reale, ma a fuggirne, cercando sempre un distacco immaginativo tra sé e il mondo.

Nel rapporto con Letizia, con suo padre e con Ettore, Guido attraversa i passaggi più tradizionali del romanzo di formazione. Questi passaggi, nella loro apparente normalità, sembrano certificare una volta per tutte al livello più superficiale del

²⁵⁵ MSME, 74.

puro svolgimento delle vicende l'appartenenza della *Strada* alla tradizione del *Bildungsroman*; tuttavia, a un livello più profondo che riguarda la consistenza stessa della narrazione, si capisce che qualcosa non quadra. Le tappe fondamentali della crescita del protagonista sono sì affrontate, ma nel lettore si fa strada un'inquietudine crescente e a prima vista inspiegabile. Si tratta di un'inquietudine che deriva, forse, dalla consapevolezza che Guido dice a sé stesso di aver superato tutte e tre le prove, ma in realtà non è così. Questo perché le tre prove, nel loro momento cruciale, si svolgono non più nella realtà oggettiva ma in quella sfera intermedia tra oggettività percepita e soggettività immaginaria che abbiamo associato all'area d'azione dello "schema corporeo" merleau-pontiano e allo "spazio transizionale" definito da Winnicott.

Se l'ossatura del racconto di formazione in sé assume qui un'apparenza del tutto consueta, la consistenza stessa di queste ossa, il tessuto narrativo del romanzo, è tutt'altro che tradizionale: è anzi fortemente contaminata dalla percezione soggettiva di Guido con la sua indulgenza e propensione a costruire scenari ipotetici. L'inquietudine che rende la *Strada per Roma* un *Bildungsroman sui generis* nasce, quindi, perché Guido fa di tutto per dimostrare che le tre prove sono state vittoriosamente superate anche se non è davvero così: viene alla luce una discrasia tra ciò che l'immaginazione virtuale del ragazzo vuole proporre o imporre al lettore, e ciò che è in realtà.

2.4 Due prese di coscienza

Il risultato apparentemente positivo di queste tre prove si condensa per Guido in due momenti cruciali di presa di coscienza che lo rafforzano nel suo rischioso "stile percettivo". Il primo avviene dopo una discussione tra amici riguardo ai termini con cui ci si riferisce all'organo sessuale femminile. Osservando il modo di discutere e scontrarsi dei suoi amici, tutti in disaccordo tra loro, Guido si rassicura e trova conforto nel pensiero che il suo "essere diverso" possa essere dopo tutto accettabile:

Non aveva mai accettato di non poter avere fino in fondo le stesse possibilità di questi altri, di poter giudicare o di toccare le cose come loro: anzi riteneva di avere in più la forza, lo scrupolo di ragionare, di non doversi fermare alle prime, dirette conseguenze.²⁵⁶

In cosa consiste la diversità di Guido? Può essere utile riprendere a questo punto un passo collocato nella prima parte del romanzo. Durante il ballo di Capodanno Guido si era trovato a danzare insieme a Ottavia, una ragazza di Gradara la cui compagnia, secondo il protagonista, poteva far ingelosire Letizia Cancellieri. Dopo aver osservato Ettore amoreggiare dolcemente con Angelica, Ottavia si aspettava che anche Guido mettesse in pratica con lei gli stessi piccoli rituali amorosi, ma il ragazzo l'aveva delusa:

Ottavia si aspettava da lui le stesse cose ma egli divagava, accentuando la sua aria distratta o interessandosi in modo esagerato di qualche particolare: gli orti di Gradara, le strade di campagna da Gradara al mare, i viaggi di Ottavia ogni giorno avanti e indietro da Gradara a Pesaro. Era come se lui potesse capire in modo differente quelle cose ordinarie per lei.²⁵⁷

Ecco la diversità di Guido rispetto ai suoi coetanei: riuscire a «capire in modo differente» le cose ordinarie. Torniamo ora al brano successivo alla discussione tra amici: Guido percepisce chiaramente la diversità del proprio modo di vivere la percezione, ma solo in questo momento inizia ad ammettere la sua tensione alla virtualità e all'astrazione. In lui, più che il naturale istinto di “toccare le cose” affidandosi alle percezioni immediate che da esse provengono, ha da sempre prevalso una propensione ragionativa e immaginativa: non tanto o non solo sperimentare le cose, quindi, ma fin dal primo istante in cui vengono esperite andare oltre, dominarle col pensiero e trovare le corrispondenze nascoste che le collegano. Si

²⁵⁶ SR, 176.

²⁵⁷ SR, 69.

tratta di un modo di vivere il reale in cui la percezione concreta delle cose è, fin dal suo nascere, intrecciata e forse contaminata dal pensiero interpretativo.

Fino a questo punto, il suo stile di percezione – seppur in forma inconscia – gli appariva come una debolezza, perché era diverso dal modo che gli altri avevano di fare esperienza del mondo. Ora invece, superate le tre prove e più sicuro di sé, Guido può vedere questo aspetto di sé come una risorsa.

Questa consapevolezza che Guido sta raggiungendo comincia ora a permeare di sé i tropismi che si affacciano alla sua coscienza. Tale percorso involutivo procede di pari passo con l'ingresso dei protagonisti nel mondo degli adulti: Guido si vede offerta la possibilità di un lavoro a Roma, ed Ettore parallelamente viene chiamato come maestro elementare in una scuola sulle colline urbinati. Già ora inizia a espandersi il divario che separa i due amici: la differenza tra i due non riguarda solo la scelta di restare a Urbino (come farà Ettore) o di andarsene (come invece farà Guido), ma tocca le loro speranze più profonde per il futuro, l'immagine di sé che i due ragazzi vorranno costruire. Dopo un aspro dialogo con Ettore, tuttavia, anziché ricavarne incertezza Guido si sente pienamente rassicurato dalle percezioni:

Proprio come voleva trovò un'aria tagliata e vibrante; con alla fine un odore, l'odore di un fondo di Lavagine con le fascine, che ritrovava nel naso e sotto, dentro un'espressione dolce, che l'accomodava ormai per le scale di casa, calde e con l'odore del cibo. Così tutto restituito a se stesso, convinto di dominarsi, poté anche permettersi di provare un moto d'affetto e di nostalgia per il suo amico e la piazza. “Ogni cosa al suo posto”, si disse, e chiuse ogni pensiero.²⁵⁸

Il “tropismo”, qui, non solo protegge l'io dai rischi del reale, ma lo convince della propria superiorità. Più avanti, Guido si reca a Pesaro nello studio di un avvocato perché lo aiuti con la tesi che non riesce a condurre a termine, e che gli è valsa un caustico commento da parte del suo docente di Diritto.

²⁵⁸ SR, 183.

Guido ha deciso di delegare interamente a lui la scrittura della tesi²⁵⁹: tra i due si instaura un'intesa silenziosa che non ha bisogno di esprimere a parole la bassezza dell'operazione in atto²⁶⁰. Nello studio del giovane avvocato a Pesaro, Guido incontra una giovane segretaria per cui prova attrazione, e mentre passeggia la immagina: «Ed era più felice quando poteva anche inventare, attribuire a quella figura un nome e delle frasi gentili al suo comportamento»²⁶¹. Successivamente Guido torna da lei per rivederla, con il pretesto di voler discutere ancora della tesi con l'avvocato, ma la situazione gli si ritorce contro:

La ragazza gli disse che l'avvocato era assente e gli chiese se aveva scritto i suoi argomenti o se voleva dettargliene una traccia. Guido arrossì, preso dal panico, non riuscì a trovare una scusa per evitare quella prova e dovette accettare di dettare. La ragazza allora uscì dalla stanza e nel momento in cui rimase solo Guido rivelò a se stesso, fulmineamente e con brutalità, di essere un mistificatore, di aver toccato il punto in cui sarebbe stato scoperto, accusato in quel corridoio; che allora per salvarsi, in quel momento doveva far ricorso proprio a quelle sue qualità impudenti quanto audaci.²⁶²

Guido teme di essere scoperto nella vischiosa ragnatela di illusioni che si è costruito, quindi, ancora una volta, sceglie di recitare una parte e comincia a dettare frasi improvvisate alla segretaria.

Il momento è molto delicato, per lui: scegliendo di rinunciare a scrivere la tesi in prima persona, il protagonista si priva della possibilità di attraversare uno dei passaggi essenziali della *Bildung* di ogni studente. In questo modo, infatti, il percorso pluriennale della sua istruzione universitaria rimarrà per sempre privo di una vera e propria chiusura: il sigillo (e quindi il superamento) di quell'esperienza è affidato a un altro, dunque come può essa dirsi davvero vissuta e metabolizzata fino in fondo, se a Guido mancherà una tappa così fondamentale come la scrittura della tesi

²⁵⁹ «Discuterò, e lascerò all'avvocato solo il compito della stesura» (SR, 184).

²⁶⁰ «Accettò di. Tornare dopo otto giorni per parlarne e fu assai contento che l'avvocato non gli chiedesse nulla» (SR, 186).

²⁶¹ SR, 187.

²⁶² SR, 190.

conclusiva? Il protagonista sembra così condannare una parte notevole della sua vita a restare inevitabilmente aperta, senza una fine e dunque senza un vero significato: ancora una volta, i canoni della *Bildung* vengono rispettati in superficie (Guido discuterà successivamente la tesi con successo), ma in realtà profondamente messi in discussione.

Poco dopo l'incontro con la segretaria, Guido viene colto da un dubbio che lo punge come una spina²⁶³: per tranquillizzarsi si reca in un bar e la soluzione arriva mentre osserva il fondo di latta delle sedie di un caffè:

Però, quella latta gli aveva dato un appoggio: vi passò sopra le mani e vi batté le nocche. Ne cavò un suono, tutto materiale e tutto caduto nel momento stesso che il metallo era colpito. Trovò la spina che cercava; una giustificazione altrettanto breve di quel suono ed altrettanto priva di profondità e di riflessi; comunque reale e sua; era il timore che le due pagine dettate fossero brutte, piene di sbagli e di non sensi.²⁶⁴

Ma subito si rassicura:

Concluse che se l'avvocato avesse riso, con quella sua faccia da seminarista, stretto in quel suo studiolo libico, egli avrebbe potuto sempre accusarlo di scarsa profondità, di scolasticismo.²⁶⁵

E si compiace della «sua capacità di immaginarsi le cose»²⁶⁶, che pare molto affine alla virtualità di cui parla Merleau-Ponty, seppure, nel caso di Guido, spinta all'eccesso. La virtualità, nella fenomenologia merleau-pontiana, è infatti una facoltà che di per sé consente all'uomo di “riempire i vuoti” del reale, di immaginare per esempio i lati non visibili di un solido che sta di fronte a lui, dando per scontata la loro esistenza e la loro conformazione sulla base di esperienze e conoscenze acquisite in precedenza. Tale facoltà, tuttavia, in Guido sembra decisamente esondare dai suoi

²⁶³ SR, 191.

²⁶⁴ SR, 192.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ SR, 193.

compiti consueti: il ragazzo infatti non si limita a “unire i puntini” del reale nella maniera più usuale, per esempio seguendo i tradizionali legami causa-effetto, ma è convinto di poter plasmare la realtà, partendo — come si è visto — da percezioni concrete e sviluppando bizzarri collegamenti, strane catene associative che disegnano i percorsi di una comunicazione osmotica tra interiorità ed exteriorità. Guido, inoltre, esercita questa capacità non solo sulle cose ma anche sulle relazioni con gli altri, sulla propria immagine di sé e addirittura sul suo stesso futuro.

A questo punto, dunque, Guido può pervenire alla seconda presa di coscienza, stavolta definitiva:

Pensò che cosa era cambiato, anzi come aveva potuto cambiare fino a diventare tacito e sicuro da timido che era; timido da ritagliare le cose reali intorno, vederne solo una parte. Pensò ancora che di fronte alla parte ritagliata era sempre stato come un padrone, che addirittura poteva scegliere la luce, far crescere le piante, far sparire le persone. Era questo il seme della sua forza; che sarebbe cresciuta con lui, pensò. Dovette solo prenderne coscienza.²⁶⁷

Ancora una volta — in un passaggio decisamente rilevante poiché è il protagonista stesso ad autoanalizzarsi — emerge la peculiarità del *modus percipiendi* di Guido, e ancora una volta essa è ricondotta all’area dell’infanzia. Guido sa “ritagliare” la realtà, selezionandone solo una parte che risulta così completamente assoggettata al suo dominio arbitrario, esercitato attraverso una fantasia creativa apparentemente onnipotente. Questo modo così strano di vivere il rapporto con le cose, controllandole attraverso l’immaginazione di cui le ha imbevute, accompagna il protagonista fin da quando era bambino. Siamo dunque di fronte a un altro esempio dei suoi “giuochi intimi”, a un esercizio dell’immaginazione che sembra somigliare molto alle fantasie onnipotenti dei bambini.

²⁶⁷ SR, 195.

È utile dunque riprendere, di nuovo brevemente, le teorie di Klein e Winnicott per provare a chiarire le motivazioni dietro a questa prassi percettiva *sui generis*.

Secondo Klein, quando si trova nella prima posizione schizo-paranoide il bambino percepisce tutti gli oggetti con cui si relaziona come “oggetti parziali” perché non è ancora in grado di riconoscerli nella loro interezza. In pratica, non essendo ancora capace di accettare che una cosa contenga in sé allo stesso tempo aspetti positivi e negativi, il bambino sottopone gli oggetti che incontra a un processo di scissione: separa nettamente le loro caratteristiche buone e quelle cattive, fino a renderle due oggetti distinti. Per esempio, quando il seno allatta è buono, e quando invece è lontano è cattivo. Il bambino però non sa ancora ricondurre queste due esperienze al medesimo oggetto-seno, quindi per lui, semplicemente, esistono due seni separati: uno buono e uno cattivo²⁶⁸. Le componenti negative degli oggetti parziali, una volta scissi, vengono proiettate all'esterno, attribuite a un altro oggetto (proiezione); le componenti positive invece vengono interiorizzate e custodite dentro di sé (introiezione). Non solo: in questa fase gli oggetti sono ancora vissuti come “interni”, cioè non del tutto separati dal corpo del bambino, che li sente dunque inevitabilmente come parti di sé. Di conseguenza, quando il bambino separa le componenti dei suoi “oggetti interni” e le introietta/proietta, sta introiettando/proiettando insieme a loro anche dei frammenti di sé, delle parti scisse dell'io²⁶⁹. Questo processo, definito identificazione proiettiva (o introiettiva), è dunque «una fantasia onnipotente per cui parti non desiderate di sé e degli oggetti interni possono essere scisse, proiettate e controllate nell'oggetto esterno»²⁷⁰. Tale processo presuppone, quindi, una certa indistinzione tra l'io e l'oggetto: il bambino esercita un potere sugli oggetti che, «finché vengono gestiti a piacimento con la scissione, vengono mantenuti sotto controllo allo scopo di evitare la percezione di una loro autonomia rispetto alla mente del bambino, che si presenterebbe se invece

²⁶⁸ EM, 162-163.

²⁶⁹ EM, 158-160.

²⁷⁰ VF, 365.

si rivelassero nella loro unicità e separatezza»²⁷¹. In questa fase non c'è distinzione tra realtà interna e realtà esterna: la prima è convinta di controllare e creare la seconda.

Con il passaggio alla posizione depressiva avviene un cambiamento: «il bambino diventa consapevole di sé e dei suoi oggetti, comincia a distinguere la realtà esterna da quella interna»²⁷². Di conseguenza muta anche il rapporto con gli oggetti, che non sono più sentiti come parziali ma come interi; non più come parti indistinte del bambino ma come entità autonome, capaci di contenere aspetti sia positivi sia negativi: «scissione e proiezione [...] lasciano il posto a una discriminazione più obiettiva, il bambino riconosce l'interdipendenza e l'ambivalenza di ogni rapporto affettivo»²⁷³. La fantasia di onnipotenza che investiva gli oggetti parziali nella fase precedente è, dunque, superata.

Non così sembra, invece, per Guido: la sua capacità infantile di “ritagliare” frammenti di realtà ci pare accostabile – anche solo per l'area semantica cui fa ricorso il narratore – alla relazione che il soggetto kleiniano intrattiene con gli oggetti parziali nella fase schizo-paranoide, caratterizzata dalla scissione. Anche le fantasie di controllo creativo e onnipotente che il piccolo Guido amava esercitare sui ritagli di realtà da lui allestiti sembrano affini ai meccanismi dell'identificazione proiettiva/introiettiva kleiniana, soprattutto in virtù del loro situarsi in un'area di indistinzione tra l'io e il mondo.

Non solo: l'onnipotenza immaginativa svolge un ruolo centrale anche nella teoria dello sviluppo elaborata da Donald Winnicott. Come si è anticipato, secondo Winnicott durante la prima fase di “dipendenza assoluta” il bambino non riesce ancora a pensarsi separato dalla madre e quest'ultima ha dunque il compito di illuderlo, convincendolo che «il seno è parte del bambino stesso ed è, per così dire, sotto un controllo magico»²⁷⁴. In pratica, quando il bambino avverte dentro di sé l'impulso della fame inizia a elaborare anche l'idea di qualcosa, un oggetto, che

²⁷¹ EM, 163.

²⁷² VF, 368.

²⁷³ VF, 370.

²⁷⁴ DP, 319.

soddisferà tale bisogno di essere nutrito. Proprio in quel momento la madre collocherà il seno reale là dove il bambino se lo aspetta, dandogli così l'idea di averlo "creato" lui con il proprio bisogno istintuale²⁷⁵. La capacità della madre di adattarsi in questo modo crea una perfetta sovrapposizione tra ciò che lei fornisce e ciò che lui immagina: in altre parole, la madre dà al bambino «l'*illusione* che esista una realtà esterna che corrisponde alla sua propria capacità di creare»²⁷⁶; lo convince dell'onnipotenza della sua fantasia creatrice. La fiducia nella madre produce «un'area di gioco intermedia, dove si origina l'idea della magia, poiché il bambino, in un certo senso, fa esperienza dell'onnipotenza»²⁷⁷. In questa fase infatti «la creatività è un'allucinazione onnipotente: il bambino si illude di essere il creatore del suo oggetto»²⁷⁸ e si tratta per lui di «un'*esperienza concreta* in cui realtà e fantasia coincidono»²⁷⁹. Quando Guido si analizza e ricorda i giochi mentali che faceva da bambino ritagliando la realtà, sembra posizionarsi in un orizzonte teorico decisamente prossimo a quello della teoria winnicottiana: il suo modo di avere a che fare con le cose durante l'infanzia sembra affine a quello del bambino dipendente dalla madre e ancora convinto della propria onnipotenza immaginativa.

Perché il bambino cresca, tuttavia, è necessario che subentri il contatto con la realtà e quindi la disillusione, in cui la madre ha un'importanza cruciale: nella fase di "dipendenza relativa" gradualmente riduce la qualità del suo adattamento, facendo sorgere nel bambino la consapevolezza che il seno non è una sua creazione ma un oggetto autonomo e separato. L'accettazione del mondo 'non-me' e la relazione del bambino con esso implicano per lui «la necessità di far fronte alla disillusione del non poter creare onnipotentemente l'oggetto e l'accettazione della propria dipendenza da esso»²⁸⁰: la caduta dell'illusione di onnipotenza è essenziale perché il soggetto possa riconoscere autenticamente l'alterità e sviluppare un equilibrio sano tra mondo esterno e mondo interno.

²⁷⁵ DP, 320.

²⁷⁶ DP, 321.

²⁷⁷ GR, 84.

²⁷⁸ VF, 393.

²⁷⁹ EM, 257.

²⁸⁰ EM, 259.

In questo periodo di transizione, come si è detto, un aiuto viene fornito dagli “oggetti transizionali” che, per la loro natura intermedia, possono fungere da sostituti temporanei del seno, della presenza materna. Mentre impara a riconoscere il seno come oggetto non-me, il bambino acquisisce anche la facoltà di immaginarlo, attraverso il gioco, in quell’area transizionale di cui si è parlato: tale area «testimonia della crescente capacità del bambino di far fronte creativamente all’assenza della madre»²⁸¹. Dunque l’assenza materna, fondamentale per una crescita sana, «può essere riempita da quella presenza fantastica che è l’oggetto transizionale, che non è la madre, non è il bambino, ma rappresenta la possibilità della loro unione»²⁸². Lo spazio vuoto che si crea tra l’io e l’alterità quando il bambino comincia a prendere coscienza della separazione tra il sé e le cose, diventa dunque al bisogno area creativa di gioco, «spazio potenziale tra madre e bambino o che unisce madre e bambino»²⁸³. È però assolutamente necessaria la «fiducia e affidabilità»²⁸⁴ della madre, che sappia trovare un equilibrio tra presenza e assenza, perché questo spazio potenziale possa divenire «un’area di separazione senza limiti, che il neonato, il bambino, l’adolescente o l’adulto possono creativamente riempire con il gioco che, nel tempo, diviene godimento del patrimonio culturale»²⁸⁵.

Gli oggetti transizionali, che abbiamo in precedenza accostato ai “giuochi intimi” di Guido nella *Strada per Roma*, aiutano l’individuo nel compito mai finito di accettare la realtà coniugando mondo oggettivo e mondo soggettivo. Come scrive Winnicott, infatti, nessun essere umano si libera dallo «sforzo di collegare la realtà interna con la realtà esterna», e tale sforzo viene «alleviato da un’area intermedia di esperienza che è indiscussa (arte, religione, ecc.). Quest’area intermedia è direttamente collegata con l’area ludica del bambino più grande che “si perde” nel gioco»,²⁸⁶ proprio come Guido fa così frequentemente nella *Strada*. In conclusione, l’esperienza culturale e la vita immaginativa del giovane si collocano esattamente

²⁸¹ EM, 260.

²⁸² VF, 393.

²⁸³ GR, 84.

²⁸⁴ GR, 180.

²⁸⁵ Ibidem.

²⁸⁶ DP, 322.

nello stesso spazio potenziale che, durante l'infanzia, era occupato dagli oggetti transizionali: uno spazio che tende a negare la separazione e ricuce la ferita lasciata nel bambino dalla momentanea assenza della madre²⁸⁷.

La vita psichica della persona nella teoria winnicottiana è, si capisce, profondamente determinata dal rapporto del sé bambino con la madre: prima prevale l'illusione generata dalla sua presenza, poi in reazione alla sua assenza subentra la creatività immaginativa che opera nell'area transizionale. L'equilibrio tra assenza e presenza della madre è delicatissimo e segna in maniera indelebile lo sviluppo del soggetto.

A questo punto non sembra eccessivo ipotizzare che la radice dei “giuochi intimi” di Guido sia da ricercare proprio nell'assenza di una figura materna. La madre di Guido, infatti, è scomparsa parecchi anni prima dell'inizio del romanzo: di lei non si parla quasi mai e il narratore stesso mantiene costantemente fuori campo la sua figura, eppure anche alla luce delle teorie psicoanalitiche accennate finora è possibile individuarne l'influenza nel comportamento del protagonista. Se è valida la teoria di Winnicott e se, come abbiamo ipotizzato in precedenza, Volponi è potuto davvero venire a contatto con le sue idee allora la tensione costante di Guido a rifugiarsi nei “giuochi intimi” della sua mente ci pare assumere l'aspetto di una reazione a questa mancanza materna fondamentale.

Si può dunque pensare che i giochi mentali-percettivi di Guido, sia quelli che praticava da bambino ritagliando la realtà sia quelli che esercita ora da giovane uomo, abbiano per lui la stessa funzione dei fenomeni transizionali definiti da Winnicott: quella di attutire l'impatto a volte brutale con la realtà (come nel momento della morte del padre); di consolarlo per la caduta dell'onnipotenza immaginativa (com'è evidente nella propensione di Guido a un fantasticare astratto); di mediare il contatto con l'alterità riconosciuta come “non-me” (ciò che accade nel corso delle tre “prove” superate); e in ultima analisi di compensare l'assenza della madre. Un'assenza che, nel caso di Guido, si può ipotizzare non sia stata graduale ma improvvisa e

²⁸⁷ GR, 178.

decisamente traumatica, quindi non solo inutile al processo di crescita del protagonista ma forse persino dannosa. La madre, morendo, potrebbe aver lasciato in sospeso il processo di illusione-disillusione, sconvolgendo il precario equilibrio del figlio in crescita. Come accade per il soggetto winnicottiano, anche Guido «di fronte all'angoscia (del distacco con la realtà) [...] cerca di rivivere la rassicurante riunione con la madre»²⁸⁸: si rifugia nello spazio potenziale dei suoi “giuochi intimi” per ritrovare nell'immaginazione una possibilità di contatto con la madre perduta e medicare il dolore causato dalla sua scomparsa.

In una situazione così delicata è forte il rischio che l'individuo giunga all'estremo patologico: come afferma lo stesso Winnicott, il confine tra oggetto transizionale e allucinazione è decisamente labile: «per molti individui la realtà esterna rimane in qualche misura un fenomeno soggettivo. In un caso estremo, l'individuo allucina in momenti particolari o forse sempre»²⁸⁹; è l'estremo della condizione schizoide. Non avrebbe senso tentare una diagnosi psicoanalitica del giovane Guido, anche perché buona parte del suo passato familiare è lasciato fuori campo: si possono però notare alcune significative somiglianze tra il suo *modus percipiendi* e la condizione sopra descritta da Winnicott.

In un individuo sano, infatti, l'area transizionale della creatività dovrebbe costituire uno spazio circoscritto, come un recinto rassicurante in cui anche l'adulto possa giocare e continuare a reimparare come si viene a patti con la realtà. In Guido però, l'area della sua immaginazione è ben più di questo: non un rifugio temporaneo ma una ragnatela vischiosa che pare estendersi a dismisura coprendo tutte le cose con cui ha a che fare, fino a plasmarle con la propria interpretazione. L'impressione ricorrendo di nuovo alla strumentazione teorica di Winnicott è che Guido non sia ancora veramente riuscito a compiere il passaggio fondamentale dall'illusione dell'onnipotenza alla consapevolezza del reale, e tenda costantemente a oscillare verso la prima fase, come per recuperare paradossalmente la condizione di

²⁸⁸ R. Gaddini De Benedetti, *Il processo maturativo. Studi sul pensiero di Winnicott*, Cleup, Padova 1979, 189-190.

²⁸⁹ GR, 112.

dipendenza da una madre assolutamente buona ma perduta. Ancora una volta, il cammino della sua *Bildung* sembra messo in discussione o addirittura bloccato.

Una lettura psicoanalitica di questo tipo, che riconduce le modalità del rapporto dell'io con il reale a un trauma nella relazione con i genitori, sembra pienamente in linea con quanto Volponi stesso afferma in una sorta di autoanalisi retrospettiva in un'intervista degli anni Ottanta:

Voglio fare una confessione che ritengo importante: ho sofferto molto nella mia infanzia proprio nel rapporto con mio padre e mia madre. [...] chiarire questo punto mi restituisce un affetto anche più pulito, più ordinato nei confronti dei miei genitori, un affetto non viscerale, non convenzionale ma più ragionato, più sereno, frutto di un rapporto aperto che non ho avuto, invece, per tanti anni della mia infanzia; anche perché i miei genitori [...] non andavano sempre d'accordo tra di loro e questo costituiva una pena dolorosissima per me.²⁹⁰

E, poco dopo, parlando di sé Volponi spiega come la sua maturazione sia stata in qualche misura bloccata o inibita a causa della mancanza di certe cure genitoriali:

I bambini [...] hanno un'attesa nei confronti dei propri genitori totale: di affetto, di insegnamento, di indicazioni, di protezione. Quando tutto questo manca ecco che il bambino si chiude in se stesso e diventa nevrotico: è costretto cioè a bloccare qualcosa di sé per poter conservare la propria possibilità di crescere. Per non essere schiacciato del tutto da questo dolore il bambino si nasconde, si blocca su certe cose, si inibisce per poter continuare a esistere in sostanza: questa è la nevrosi.²⁹¹

L'utilizzo preciso e circoscritto di termini legati alla psicoanalisi e la definizione di una condizione psichica straordinariamente simile sia a quella rappresentata in Guido, sia a quella descritta da Winnicott nel caso in cui l'assenza delle cure materne intervenga a spezzare l'equilibrio tra illusione e disillusione, fanno sospettare che

²⁹⁰ P. Volponi, *Intervista*, in *Un autore, una città*, a cura di A. Benassi, ERI, Torino 1982, 138-139.

²⁹¹ *Ibidem*.

Volponi conoscesse in modo decisamente non superficiale le teorie di Winnicott e Klein sullo sviluppo psico-somatico del bambino.

Secondo Winnicott, infine, «è giocando, e solo giocando, che il bambino o l'adulto è in grado di essere creativo e di usare per intero la sua personalità, ed è solo quando è creativa che una persona può scoprire il proprio sé»²⁹²; è dunque più che mai appropriato che, proprio nel momento in cui si immerge nei suoi giochi mentali, Guido scopra sé stesso e il “seme della sua forza”.

Il seme della forza di Guido sembra coincidere con la radice di quella sua diversità percettiva che lo portava a «capire in modo differente» le cose ordinarie: è la potenza immaginativa che sa trovare sempre la strada giusta per confortare e rafforzare il suo io, interpretando cose ed eventi in modo tale che risultino funzionali a lui e ai suoi bisogni. Non è solo un andare più a fondo nel tessuto della realtà ma un costante tentativo di contaminarlo, di dirigerlo verso di sé così da poterlo controllare in ogni sua parte. Questa sua smisurata immaginazione può forse aver avuto origine dal bisogno fondamentale di attutire il contatto con la realtà in occasione della morte della madre, ma questa prassi psichica ha ben presto preso una deriva più ampia: da un lato, l'ostilità verso il padre — che, ricordiamo, ha il compito di introdurre il bambino nella realtà delle cose — e dall'altro, il desiderio di consolazione per l'assenza della madre si intrecciano nella psiche di Guido, conducendolo pericolosamente verso una sempre più marcata presa di distanza dal reale.

Guido ha quindi finalmente preso coscienza del suo potere immaginativo: questo suo strano modo di vivere il legame con le cose non è una diversità ma un potere che può e deve sfruttare. Prendere consapevolezza del proprio modo di vivere la relazione col mondo è, tra l'altro, l'obiettivo ultimo della riduzione fenomenologica merleau-pontiana, che qui sembra però compiersi in una forma deviata, potenzialmente pericolosa. Se è vero che «nel percorso di maturazione di Guido la consapevolezza raggiunta riguardo a questa sua facoltà visionaria è fondamentale»²⁹³,

²⁹² GR, 95.

²⁹³ F. Mancinelli, *Una moneta sulla 'strada per Roma'*, cit., 220.

tuttavia non è detto che questa facoltà costituisca davvero una risorsa positiva. Guido ora capisce che può usare la finissima sensibilità dei suoi fili intenzionali per convertire le percezioni a proprio vantaggio, chiudendosi in un'indulgenza che può renderlo "padrone" delle cose e capace di ricondurre ogni aspetto del reale alla propria coscienza.

2.5 Due processi, due isotopie: lo sdoppiamento e la messa in scena

Finora, nella prima metà del romanzo, Guido ha cercato di conoscersi. Ora pensa di esserci riuscito e da qui in poi, nella seconda metà della *Strada*, usa ciò che ha imparato per costruirsi una propria immagine di sé nel mondo. Passo dopo passo, dunque, stanno avvenendo due processi concomitanti e aggrovigliati.

Il primo è la progressiva caduta di Guido nell'autoindulgenza, cioè in un circolo vizioso sempre più profondo di auto-illusione, di distacco dal reale e dalle persone, un'immaginazione costante di superiorità rispetto agli altri. È una deriva dell'io che si fa sempre più egoriferito, e si risolverà in un fallimento esistenziale.

Il secondo processo consiste nell'"avvelenamento" dei fili percettivi di Guido, anch'essi inquinati dall'autoindulgenza: in tal modo, i suoi micro-moti percettivi passano dall'essere una via di contatto con il mondo reale, che il protagonista è timoroso ma curioso di sperimentare, all'essere uno strumento di assorbimento, di fagocitazione del reale nell'io. Così i frammenti del mondo, resi assimilabili, possono fungere da conferma per la solidità del soggetto.

La complessa e vischiosa rete auto-illusiva che Guido tesse attorno e dentro di sé, e che gli impedirà una vera e propria maturazione, si intravede già al principio del romanzo:

La presenza di Ettore lo convinse anzi della necessità di un piano, di un accorgimento da seguire per raggiungere il suo scopo; usava dentro di sé questa

espressione e non formulava la parola “furbo” che era vile e che avrebbe sporcato con una macchia materiale le sue manovre.²⁹⁴

E poi, più avanti:

La mistificazione che aveva invocato funzionava e, ancora una volta, convincendo insieme agli altri lui stesso.²⁹⁵

Questo processo di mistificazione che Guido porta avanti per sé stesso si manifesta nel romanzo attraverso la ricorrenza in punti cruciali di due isotopie significative: quella dello sdoppiamento e quella del “recitare”.

La sfera del doppio emerge quando Guido cerca la sua immagine riflessa in specchi o vetrine:

Come quasi sempre gli accadeva dovette fare attenzione un attimo per riconoscersi, per vedersi bene; la prima figura gli pareva sempre oggettiva, un poco nascosta rispetto a quella che portava dentro di sé e secondo la quale si muoveva; c’era sempre un’espressione che non si accordava con quella interiore.²⁹⁶

A causare questo sdoppiamento è forse quell’opacità costitutiva del soggetto percipiente, che lui tende sempre a rinnegare, o forse un sotterraneo disgusto per ciò che sta diventando.

Andava sdoppiato, così preso dal recitare se stesso, dall’infilare le scene dell’inseguimento, che forse, anche inciampandoci, non avrebbe riconosciuto la ragazza.²⁹⁷

²⁹⁴ SR, 71.

²⁹⁵ SR, 190.

²⁹⁶ SR, 83.

²⁹⁷ SR, 194.

La sfera della messa in scena, dell'io che recita, invece, è presente fin dalle prime pagine del romanzo, e si lega ai pensieri di Guido sul suo futuro. Cosa potrà diventare, che ruolo potrà avere nel teatro della società borghese?

“Potrei fare l'attore; lo sceneggiatore o il soggettista ma anche l'attore”. E allora cercò di vedersi camminare e atteggiò la faccia per un compito che si dettò subito.²⁹⁸

“...andrò ad occuparmi di problemi sociali, con il giornalismo, con le inchieste, o con l'esercizio di un ufficio responsabile appunto nella ricerca di una morale più consona e più attiva”. La frase lo appagò e allora coronò la sua ambizione, aggiungendo: “A mio parere è da ampliare il concetto dell'avente diritto”.²⁹⁹

Anche quando si reca all'ispettorato del lavoro insieme a Ettore e ad alcuni contadini urbinati che vogliono reclamare i propri diritti, Guido recita una parte, finge di essere il segretario della sede locale della Democrazia Cristiana, e lo fa «per restare aggrappato a una figura autorevole di sé»³⁰⁰.

Guido passa in rassegna le varie possibilità che il futuro gli prepara, sognandosi sempre in un ruolo da protagonista. Eppure lo svolgimento della trama del romanzo gli riserva un destino differente: giunto a Roma, Guido viene assunto dall'Unione delle Banche e fa il suo ingresso nel mondo della finanza e del capitalismo. Realizza così il suo sogno di trovare un lavoro stabile e quindi un'identità altrettanto stabile, ma al tempo stesso perde la sua centralità, smette di essere il centro dell'ambiente in cui si trova:

Siccome egli, il protagonista, aveva cambiato ruolo, lo stesso era accaduto ad ogni altro.³⁰¹

²⁹⁸ SR, 16.

²⁹⁹ SR, 191.

³⁰⁰ SR, 212.

³⁰¹ SR, 392.

Guido si ritrova a diventare uno dei tanti, e nemmeno al vertice della gerarchia in cui è immesso. Si profila qui, dunque, al di là di ogni possibile mascheramento mentale, un bilancio negativo della sua vita: la *Strada per Roma* sembra allora una caduta, un fallimento esistenziale, una discesa del protagonista a ruolo secondario e decentrato.

Tale passaggio è anticipato da due presagi. Guido, parlando con Letizia di Urbino e notando che lei considera la città secondaria e inferiore ad altre città ben più belle e importanti, reagisce:

[...] egli non poteva accettare che Urbino fosse secondaria, minore, come se egli stesso dovesse dividere tale sorte, essere già all'inizio definito soltanto come qualcosa di non determinante.³⁰²

E, più tardi, Pompeo Ricci, un amico anarchico di Guido che analizza la società italiana da un punto di vista anti-capitalistico, profetizzerà il destino del protagonista e la sua ricerca della ricchezza. Rispondendo alla domanda: come si può diventare ricchi? Pompeo spiega:

[...] ci sono delle regole precise, come per procreare o per...

E quale è la prima di queste regole?

La prima regola è servire.

Servire chi?

Servire la ricchezza, come si serve una religione e poi tutti i vari ordini dei suoi sacerdoti.³⁰³

L'involuzione di Guido, espressa narrativamente dalle due isotopie appena esaminate, procede senza soluzione di continuità fino alla fine della *Strada* e arriva a permeare ogni aspetto della vita del protagonista. Ogni evento potenzialmente

³⁰² SR, 58.

³⁰³ SR, 260.

problematico, ogni tensione subita dall'io attiva in Guido questi meccanismi e produce sempre lo stesso esito: un'autoconferma o un'autoassoluzione.

2.6 Indulgenza, autoassoluzioni e virtualità

Per esempio, quando Guido legge una lettera accorata ma decisa di Ettore, in cui l'amico gli rivela e analizza con sguardo davvero oggettivo la natura della loro discordia, dopo un momento di dubbio il ragazzo – nonostante il dolore causatogli dalla lettura – si trincerava subito dietro al suo ego e dietro al pensiero «di essere davvero il solo capace di parlare e di fare e per questo di essere invidiato»³⁰⁴.

Poi, giunto al giorno della laurea con una tesi completata dal giovane avvocato, la consapevolezza istantanea dell'impostura si converte in autoassoluzione, nella convinzione che «quelle falsità fossero una specie di vestito che non aveva per niente macchiato il suo stesso corpo. Si era servito di tutte le menzogne e della sua stessa ipocrisia ma se ne sarebbe liberato subito, appunto come rinnovando un abito»³⁰⁵.

Ancora: ormai alle porte del mondo lavorativo finanziario, Guido inizia a prendere a modello i grandi banchieri, uomini che ritiene siano «spiriti superiori»³⁰⁶ perché puntano a realizzare la felicità collettiva, anche se ovviamente nel farlo si arricchiscono senza misura né scrupolo. Proprio all'inizio della terza e ultima sezione della *Strada*, alla vigilia della sua partenza per Roma, Guido si dispone a imparare e recitare la sua parte, scomponendo la realtà puramente ipotetica del suo futuro in una miriade di pensieri:

Poteva preparare ogni cosa con cura, anche le parole e il tono dei discorsi [...] Studiava le soluzioni di problemi difficilissimi con equazioni al limite dell'azzardo e anche il suo comportamento nella vita di relazioni, il modo in cui avrebbe rifiutato di amare la moglie o la figlia di qualche direttore e come avrebbe passato le domeniche

³⁰⁴ SR, 231.

³⁰⁵ SR, 236-237.

³⁰⁶ SR, 256.

e quali abiti avrebbe indossato, in quali piazze avrebbe passeggiato e quali giornali avrebbe acquistato. Più incerto, più fitto di mistero e d'ambizione, era il pensiero di come si sarebbe innamorato; riusciva a pensare a molte donne che avrebbe potuto avere, ballerine, impiegate o signore, ma non a individuare quella della quale avrebbe dovuto innamorarsi.³⁰⁷

Sembra di essere di fronte a un delirio di pianificazione e di immaginazione, a una coscienza percettiva che mira a dominare completamente ogni aspetto della propria vita, anche quelli più imprevedibili come l'amore: non c'è più alcuna traccia della sincera preoccupazione sotterranea che animava Guido mentre cercava la Cancellieri tra la folla al veglione. Sembra non restare più nulla di quell'autentico desiderio di contatto con il reale che era così forte in lui nella prima parte del romanzo, quando si lasciava andare nella relazione con Letizia. Il rapporto anche amoroso con l'altro non è più un evento che *si dà* alla percezione di Guido, parzialmente fuori dal suo controllo e in cui lui sceglie di immergersi, ma un'ipotesi del tutto astratta che il giovane protagonista tenta di controllare in ogni minimo aspetto con la pianificazione. Con il trasferimento da Urbino a Roma, Guido sembra sempre più passare dalla concretezza di un legame seppur imperfetto con il reale all'astrattezza immaginaria di un futuro che sogna di dominare come un burattinaio.

Una volta a Roma, poi, come pianificato Guido inizierà la sua «rappresentazione»³⁰⁸: appena prima di partire dalla stazione di Urbino durante l'ultimo saluto a Ottavia, una ragazza che aveva conosciuto al veglione, il narratore smaschera ciò che sta per diventare:

[...] Voglio comandare, uomini e donne: comandare e anch'io cantare e che tutti mi stiano a sentire.

Si sentiva invece così pronto a obbedire, e così accondiscendente³⁰⁹

³⁰⁷ SR, 272.

³⁰⁸ SR, 282.

³⁰⁹ SR, 283-284.

L'intento esplicitamente dichiarato di Guido è quello di assumere un ruolo da "protagonista", da sovrano del proprio destino e delle altre persone che incontrerà. Tutti dovranno comportarsi in funzione di ciò che farà lui: se lui canterà, gli altri dovranno stare a sentirlo. La sua condizione profonda, però, è quella smascherata dal narratore: più che a comandare, Guido si sente predisposto e pronto a obbedire. Inizia già da ora a realizzarsi la "profezia" di Pompeo Ricci, secondo il quale chi accetta di mettersi all'inseguimento della ricchezza finirà per diventarne inevitabilmente servo.

Questo percorso involutivo che avvolge Guido nelle sue spire traspare anche dall'analisi dei "tropismi" che, nella seconda metà del romanzo, si fanno sempre più contaminati di virtualità, sempre più mirati a confermare l'*indulgenza* dell'io al di là del dato reale di partenza.

Al suo primo arrivo a Roma, in un ambiente così diverso da quello in cui finora ha vissuto, Guido si trova smarrito, disambientato, e la prima cosa che fa, proprio in incipit di capitolo, è affidarsi alle percezioni:

I suoi piedi lo portavano bene e le sue mani sostenevano le valigie; nei calzoni sentiva un'aria dolce come di ferro da stiro, a casa sua; e la mano sicura sul portafoglio, giusto il peso della fibbia e ben salda l'abbottonatura davanti.³⁰

La fatticità delle cose, qui così prevalente come nell'incipit assoluto del romanzo, risponde in questo caso a un obiettivo differente: dare una conferma all'io in un momento di generale instabilità. Si può ricordare brevemente la teoria merleau-pontiana secondo cui nel legame di percezione con il soggetto, la cosa realizza il «miracolo dell'espressione: un interiore che si rivela all'esterno, un significato che discende nel mondo»³¹. Il senso si dà quando la *forma* della cosa e la *forma* del soggetto vengono a contatto, intrecciate nel nodo della percezione: «La cosa è dunque il correlato del mio corpo e, più in generale, della mia esistenza, della quale

³⁰ SR, 289.

³¹ FP, 417.

il mio corpo è solo la struttura stabilizzata. La cosa si costituisce nella presa del mio corpo su di essa»³¹². Il percepire di Guido risponde pienamente a questa logica, addirittura la esaspera: il ragazzo è veramente sicuro che le cose siano il correlato del suo corpo, un'appendice sensoriale che gli rimanda percezioni di conferma; in tal modo, nel nodo del senso, la *forma* del suo soggetto si impone sul reale e prevale su quella delle cose che percepisce.

Appena dopo essere arrivato a Roma Guido si reca in albergo e, dopo una descrizione in cui ricorre con ossessività il “bambù” che, nella sua pervasività, sembra costituire un correlativo oggettivo dello stato mentale instabile e incerto di Guido , si manifesta un evento che lo conforta:

Guido temeva di non trovare posto e ancora non aveva lasciato le valigie, ma arrivò ad aiutarlo un cane boxer che andò a strofinargli gli stinchi e che quasi lo stirò per la scala.³¹³

La narrazione attua qui un'associazione che, come molte altre già esaminate, sembra quasi insensata, sicuramente non spiegabile rimanendo sul piano dell'oggettività: come può un cane boxer aiutare Guido a superare il suo disambientamento? La svolta, infatti, non è a livello oggettivo ma soggettivo: non è il cane a fare qualcosa per aiutare direttamente Guido, ma Guido stesso che si àncora alla percezione corporea del cane che semplicemente si strofina contro di lui, e ne ricava conferma. Quella corporeità che Guido altrove sembra rifiutare in favore della virtualità immaginativa, in questo caso lo salva dal cadere nel non-senso.

Dopo aver trovato pace grazie a questo “tropismo” semi-cosciente Guido va allo specchio e, ancora una volta, trova conferma di sé:

“Questo, pronunciò a se stesso, è tutta la mia speranza e il mio bene”.³¹⁴

³¹² Ibidem.

³¹³ SR, 290.

³¹⁴ SR, 291.

Ormai Guido è alle porte di un solipsismo pericoloso, che i minimi moti della sua coscienza non cessano di alimentare:

Intorno all'armadio a muro, come intorno alla porta e ai davanzali delle due finestre, c'erano delle cornicette di un oro così quieto che diedero preso a Guido un senso d'intesa.³¹⁵

Quando Guido cerca — come in questo caso — di ridurre le percezioni a conferme di sé, fa qualcosa che lo allontana da ciò che sarebbe un corretto atteggiamento fenomenologico e conoscitivo: il compito di una riflessione autentica e sincera, infatti, consisterebbe «nel ritrovare l'esperienza irriflessa del mondo, per ricollocare in essa l'atteggiamento di verifica e le operazioni riflessive, e per fare apparire la riflessione come una delle possibilità del mio essere»³¹⁶. Guido, però, sembra fallire in questo compito: non riesce a ricollocare la radice di una conferma di sé nell'esperienza del mondo che esiste autonomamente e trascende il suo io, ma — con un moto opposto — sembra voler sussumere tale esperienza del reale all'interno dell'io, rendendola così un'opportunità per la conferma del proprio sé. È questa la radice profonda della sua *indulgenza*³¹⁷, che così si trasforma sempre in autocelebrazione:

Poteva scegliere nella sua vita e trovare le premesse e le corrispondenze di quella celebrazione, ed esaltarsi completamente [...]

Il vino lo intorpidiva così che la sua mente continuava quella rappresentazione senza doversi impegnare molto e difendersi da un'altalena che riportasse immagini diverse; e la mistificazione era facile e completa.³¹⁸

L'identità che si sta costruendo a Roma, intessuta di autoillusioni, mascherature e rituali percettivi, lo porta a guardare con disgusto e addirittura odiare la «figura di se

³¹⁵ SR, 337.

³¹⁶ FP, 321.

³¹⁷ Volponi stesso lo conferma, nei panni del narratore, quando arriva a dire che a Roma Guido ha «una grande indulgenza per tutto» (SR, 352).

³¹⁸ SR, 321.

stesso a Urbino, che era stata falsa, spesso, ma che egli non aveva saputo smentire tanto sovente»³¹⁹. In questo quadro psicologico complesso, ritorna ancora la figura dello specchio a dare conferma delle possibilità di successo dell'io:

Mentre si dileguavano gli aeroplani, il loro rumore restava più prossimo, come il risultato di una prova. Risolta o da risolvere?

[...] Si spogliò a metà, si lavò le mani e la faccia, si guardò allo specchio con la camicia sbottonata e i capelli bagnati e vide con piacere come era intensa la sua abbronzatura. La ritenne il fondamento e la prova dei suoi progetti di successo: quell'intensità irradiante era già l'ammissione dello splendore che il successo avrebbe avuto".³²⁰

Guido, come sempre, si autoassegna delle prove ma in questo caso, a differenza di ciò che accade nella prima metà del romanzo, riesce a risolverla in totale autonomia, senza eventi esterni che lo coinvolgano, senza alterità di vario tipo che interagiscano con lui e lo facciano uscire dalla bolla dell'ego. Ora gli basta specchiarsi e osservare il proprio corpo per avere conferma di sé e di tutte le ipotesi utopiche che si immagina per il futuro: questi suoi micro-moti psichici si confermano ancora una volta estremamente simili ai tropismi sarrautiani, «sentimenti allo stato nascente, che non hanno alcun nome e che formano la trama invisibile dei nostri rapporti con l'altro e di ogni istante della nostra esistenza»³²¹.

Al di là di un'eventuale componente narcisistica sottesa alla frequenza con cui Guido ricerca nel romanzo la propria immagine riflessa, è da notare come, in corrispondenza del suo ingresso vero e proprio nella società borghese e capitalista a Roma, la sfera egoriferita della sua coscienza si inspessisca sempre di più, cementifichi sempre più le sue pareti in un'autoesaltazione che, verso il finale del romanzo, sfiora davvero il solipsismo: Guido infatti, anche mentre guarda un film e pensa ai suoi protagonisti,

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ SR, 360-361.

³²¹ N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, cit., 7.

[...] poteva continuare una sottile esaltazione di sé, senza dover poi faticare a costruirsi dei meccanismi che prevedessero anche la decantazione e la restituzione della realtà, entro la quale sempre riconoscere i propri percorsi e compierli di seguito.³²²

Si tratta di un abbandono ormai completo alla virtualità, al potere immaginativo che i suoi fili percettivi esercitano sul reale. Come conseguenza di questa deriva in direzione virtualistica, in lui aumenta sempre di più il distacco dalla realtà autentica, come confermano i micro-moti psichici che si affollano frequenti alle soglie della sua coscienza:

Le tovaglie pulite che ritagliavano la notte, con intorno le piccole siepi addomesticate e le luci, erano il suo campo, dove appoggiava i gomiti e trovava ogni forza.³²³

E ancora, più avanti:

Guido era intenerito dal buon sapore della pasta e aveva iniziato le indulgenze per se stesso: che sarebbe tornato a Roma, che avrebbe lasciato Urbino a malincuore, che non avrebbe mai abbandonato quanto di buono a Urbino c'era, nei circoli; pensò subito astrattamente perché era reclinato dentro di sé e poco disposto a capire subito anche le cose che lo interessavano³²⁴

La percezione di Guido è ormai finalizzata a cogliere solo ciò che a lui può tornare utile. Come si è anticipato, attraverso la sua percezione l'opacità, la fatticità costitutiva della materia si dissolve in un mare di possibilità immaginarie, ovviamente tutte ricondotte e legate all'io.

³²² SR, 368.

³²³ SR, 376.

³²⁴ SR, 391.

In teoria, «in ogni percezione è la materia stessa che prende senso e forma»³²⁵ ma nel caso di Guido più che un prendere senso, più che un *darsi* di questo senso nella percezione, c'è una coscienza percettiva che impone un senso alla materia, che la *intenziona* non con curiosità e apertura, ma con una volontà di possesso e controllo. La percezione, per Merleau-Ponty, è in grado di delineare un senso autonomo ma «non è in grado di imporre tale senso alla realtà, la quale invece si presenta così come si presenta e in tal senso si dà alla percezione senza esserne creata»³²⁶.

Tuttavia Guido tenta comunque di farlo, cioè tenta di imporre alla realtà percettiva un senso che gli faccia comodo, che lo conforti e confermi. Il risultato è che la sua coscienza, così, vive sempre di più nella sfera dell'immaginario. Eppure, bisogna ricordare che «la riduzione [*fenomenologica*] prende le distanze dall'esistenza per vederla meglio e per comprenderla, non per trasformarla in altro»³²⁷: ritirandosi nel pensiero, Guido prende le distanze dall'esistenza e lo fa per trasformare l'esistenza stessa, ma si tratta di un atto fenomenologicamente impossibile, un paradosso destinato al fallimento.

Quando, verso la fine del romanzo, Guido pianifica un breve ritorno a Urbino e il conseguente incontro con Ettore, si immagina tutti i particolari dell'evento. Si costruisce una rappresentazione mentale dettagliata di come si svolgerà, cosa si diranno, dove andranno i due amici e lo fa attraverso una sorta di "immaginazione percettiva", cioè allestendo le sue fantasie a partire non da ricordi consueti ma dal ricordo di alcune percezioni sensoriali che attribuisce alla sua città:

Stava in questa maniera costruendo una fila di motivi che potessero giustificare un suo ritorno a Urbino per due o tre giorni: lo capiva chiaramente che stava cercando di confondere la nostalgia, anche per non cedere niente a Ettore, che l'avrebbe aspettato, alla commozione che sarebbe scattata comunque: dai vestiti, dagli organi del suo corpo come dai muri del loggiato, visto ogni angolo come un testimonio e

³²⁵ FP, 422.

³²⁶ MP, 28.

³²⁷ MP, 37.

sentito ogni vertice come la mente attiva di un maestro. Ed egli stava già commovendosi perché questa percezione gli dava un'immagine acuta dei suoi organi e di quell'angolo, aggiungendo persino un odore: l'incontro avveniva quasi oggettivamente e con alcuni particolari che aveva già preparato. A Urbino avrebbe dovuto soltanto compierlo; assistere soltanto alla scena del suo accadere.³²⁸

La presa di distanza che Guido sta attuando, affidandosi sempre più ai suoi fili percettivi virtualizzanti, risiede tutta in questo incontro ipotetico che avviene «quasi oggettivamente». Guido allestisce una struttura, una *Gestalt* preventiva secondo cui la realtà dovrà poi articolarsi, sottostando senza riserve alla sua razionalità soggettiva. Non è diverso da ciò che faceva, appena dopo la morte del padre, con la sua gamba immaginandosi di essersela fratturata, eppure in quel caso il pensiero aveva la pretesa di agire solo sul proprio corpo, mentre in questo caso la coscienza vuole agire su un'alterità e su un ambiente, dando loro la propria *forma*.

Quando, però, l'incontro avviene, si rivela abbastanza diverso dai suoi piani: Ettore non lo asseconda, resta fermo sulle sue posizioni e le esprime con tale chiarezza e calma che Guido si trova a dover mettere in discussione il proprio desiderio di litigare con lui. Inoltre, anche il paesaggio urbinato si mostra cambiato, diverso e sfuggente. In Ettore, che non lo rassicura ma lo turba, e nella campagna, che dovrebbe essergli familiare e accoglierlo ma che lui ora non riconosce più, Guido sperimenta l'alterità. Prova concretamente, sulla sua pelle, l'opacità dell'altro che resta, in fondo, mai totalmente conoscibile. Anziché accettarla, però, si rifugia dentro di sé e nel farlo prova a trascinare con sé le percezioni del reale, sperando che come al solito lo rassicurino:

Gli prese la voglia di rivedere e leggere i muri con tutti i segni, le porte, gli scalini, i pezzi di paesaggio dietro le case, freschi, a strapiombo oppure paralleli e mansueti, che ritagliavano sempre uno spazio preciso per la sua scena. Cercò di trovare un'apertura sopra i tetti, verso la rocca; quella con gli alberi allineati in fondo, della colonia agricola penale, che gli era stata abituale per tanto tempo: ogni volta che dal

³²⁸ SR, 377.

posto sui ferri aveva voluto una testimonianza e una prova estrema per se stesso, la sicurezza completa anche se un attimo prima era con la bocca contratta sotto la spinta dell'ansia. Ma Ettore parlava ed egli non riuscì a ritrovare in alto sopra i tetti le piccole fronde dei peschi del discolato.

Ettore parlava guardandolo con gli occhi arrotondati da una smorfia di ironia, ed egli dovette trapassarlo con lo sguardo per insistere a cercare il suo pezzo di terra inviolata: riuscì infine, risalendo da sopra i tetti fino alla linea libera della terra. Trovò gli alberi, e a forza di guardarli per rimetterli insieme, per ricomporne l'unità consolatrice, capì che la loro prospettiva gli appariva mutata³²⁹

Guido cerca di aggrapparsi a quel frammento di paesaggio che, irrazionalmente, ogni volta lo rassicurava, ma per la prima volta non ci riesce. Le cose sono cambiate e doverlo accettare è per lui così faticoso che l'unica reazione esteriore possibile è una rabbia istantanea che riversa su Ettore, zittendolo di netto.

La percezione, visiva in questo caso specifico, non riesce a soddisfare Guido. Si può qui ricordare come per Merleau-Ponty la visione sia uno dei modi principali di avere a che fare con il reale: attraverso essa la soggettività dell'individuo si muove verso le cose e questo «movimento di esistenza» non annulla la diversità dei contenuti della percezione, non li appiattisce: «infatti, non li collega assoggettandoli tutti a un 'io penso', ma orientandoli verso l'unità intersensoriale di un 'mondo'»³³⁰. Guido, invece, con il movimento della sua soggettività e i suoi moti psichici che abbiamo latamente definito “tropismi”, sembra fare proprio l'opposto, cioè assoggettare le percezioni al proprio “io penso”.

Il problema è che, come già ribadito, la percezione è un legame e non si può risolvere interamente in un “io”. Nella fattispecie, secondo Merleau-Ponty la percezione può strutturarsi secondo due possibilità: «ogni percezione è una comunicazione o una comunione, la ripresa o il compimento da parte nostra di una intenzione estranea, o viceversa è la realizzazione all'esterno delle nostre potenze percettive e come un accoppiamento del nostro corpo con le cose»³³¹. Si può dire

³²⁹ SR, 385.

³³⁰ FP, 193.

³³¹ FP, 418.

allora che Guido sceglie, di queste due, solo la seconda opzione e la assume come regola di ogni sua interazione con il mondo. Già nella prima parte della *Strada* Guido mostrava una propensione per questo atteggiamento, ma la svolta vera e propria coincide con il superamento delle sue tre prove fondamentali: da quel momento, dopo aver preso coscienza del suo potere immaginativo e accettatolo come un destino, nella seconda parte lo sfrutta per sostenersi durante la sua ascesa nel mondo lavorativo e la sua uscita da Urbino.

Il reale, dunque, diventa per lui un'emanazione delle sue potenzialità percettive e immaginative, un orizzonte sconfinato e confortevole di possibilità:

Guido si smarrì dietro le possibilità che sbalzavano confuse intorno a lui; mosse da se stesso dentro quella stanza che ormai lo avvolgeva confidente, per non decidere subito la sua realtà e intanto consumarla anche un poco.³³²

Si capisce, quindi, l'importanza che ha per Guido la virtualità dell'essere, e conviene a questo punto riprendere le linee essenziali del pensiero merleau-pontiano a riguardo. Il mondo è uno schiudersi di possibilità percettive, è «virtualità della realtà»³³³ e «il nostro sistema di riferimento implicito (il corpo) non può essere disincarnato da ciò che lo costituisce (il mondo). Parimenti il mondo, essendo il correlato dell'esperienza, non esisterebbe così come lo conosciamo senza una forma di vita che lo percepisca»³³⁴. Come mostrato nei paragrafi precedenti, è questo il nodo centrale della fenomenologia: soggetto percipiente e mondo percepito. La relazione tra questi due elementi si attua condensandosi di volta in volta in singole percezioni e fenomeni, che si manifestano sullo sfondo di tutte le altre percezioni possibili e finora non realizzate. Ogni evento, ogni cosa, ogni persona sono dunque immersi in quest'orizzonte di possibilità: «Tutte le cose sono depositi di una nuova possibile vita e di un nuovo incontro»³³⁵, scrive Enzo Paci.

³³² SR, 365.

³³³ L. Taddio, *Merleau-Ponty*, cit., 13.

³³⁴ Ivi, 147.

³³⁵ E. Paci, *Diario fenomenologico*, cit., 36.

Nella sua opera precedente alla *Fenomenologia*, ovvero *La struttura del comportamento*, Merleau-Ponty opera una tassonomia degli esseri viventi, suddividendoli in tre categorie in base alle modalità di relazione con i loro simili, con l'ambiente e con il sé. Esistono, per lui, tre tipologie di viventi, in scala ascendente di complessità e legate tra loro. L'uomo appartiene alla terza e ultima categoria: si tratta della tipologia più complessa e indipendente di esistenza poiché l'uomo è consapevole di sé, sa di essere un "io", e lo sa grazie alla sua capacità complementare di riconoscere ciò che è "non-io". Inoltre, l'uomo ha maggiore libertà di azione e creatività nel reale e questa gli deriva dalla capacità di prevedere gli eventi. Se dunque, nella scala delle forme viventi, c'è un'ascensione, essa è dovuta proprio a questo: alla capacità di fare ipotesi e generare scenari mentali complessi, il che significa avere il senso del virtuale. La virtualità è dunque la facoltà che distingue gli uomini da tutte le altre forme di vita. Il senso del virtuale è lo specifico della natura e della coscienza umane: «l'ascensione delle forme di comportamento significa che il possibile entra nel reale, che il mondo naturale si dota, grazie all'evoluzione dialettica delle forme, di una struttura sempre maggiore e articolata di virtualità» e che dunque «il visibile è sempre più permeato di invisibile, di imminenza e di latenza»³³⁶.

Il modo di agire di Guido si inserisce perfettamente in questa visione: come si è visto, i suoi primi passi nel mondo della maturità sono «all'inizio appesi al filo fragilissimo di una volontà frantumata, come se ogni azione tremasse ancora delle infinite possibilità da cui si è sciolta»³³⁷. Tuttavia, superando le tre prove, il ragazzo mette involontariamente in atto un processo di riduzione fenomenologica che – forse per ingenuità o inesperienza, forse per predisposizione naturale – non si conclude come dovrebbe e anziché condurlo a un modo più autentico di vivere il reale, lo riconduce alle sirene dell'immaginazione, chiudendolo all'interno di un prisma splendido e rassicurante, ma costituito di tante facce quante sono le innumerevoli proiezioni di sé che Guido riesce a elaborare.

La percezione "normale" – si potrebbe forse dire "sana" – infatti può esistere solo a condizione che venga mantenuta una distanza tra corpo proprio e mondo, una

³³⁶ MP, 27.

³³⁷ F. Mancinelli, *Una moneta sulla 'strada per Roma'*, cit., 219.

«negatività naturale che è invisibile ma fa essere il mondo quel luogo ordinato e sensato che esso appare, e che si dissolve quando corpo e mondo si riavvicinano vertiginosamente nella patologia»³³⁸. È la virtualità, che consiste nel «poter e saper gestire la realtà», ciò che permette al soggetto di «prendere una distanza sufficiente dalle cose: una distanza che è quel ‘nulla relativo’ che consente alle cose di essere cose e al corpo proprio di essere il loro nesso segreto che non si oggettiva»³³⁹. Questa nozione di virtualità sembra quasi un’espressione fenomenologica di quella “chiara fantasia” di cui Volponi parla con Francesco Leonetti e che costituisce, per lui, «un sistema più aperto sulla realtà di quanto non sia il sistema della ragione»³⁴⁰.

In Guido, appunto, questa fantasia si fa ipertrofica, predominante e scalpita per prendere anche il posto del reale. Alla luce dell’esito delle tre “prove” e della sua involuzione durante il periodo romano, si potrebbe dire – tenendo insieme filosofia merleau-pontiana e scrittura volponiana – che i tentativi semi-consapevoli di Guido di attuare una “riduzione fenomenologica” autentica siano stati fallimentari. O meglio, essi sembrano averlo condotto a un esito inaspettato: se, infatti, la riduzione fenomenologica di per sé «non [è] un’operazione che distanzia dal mondo, ma quella che in esso, nella sua funzione, ci immette»³⁴¹, provando a metterla in pratica Guido è approdato all’estremo opposto: non un’immersione nel reale ma una presa di distanza da esso. La riduzione fenomenologica che avrebbe potuto accompagnarlo verso un rapporto sereno con il reale alla fine fallisce perché, come si è detto, risulta contaminata dalla sua propensione all’*indulgenza*.

È vero, come si è detto prima, che questo processo prevede una certa presa di distanza dall’esistente, tuttavia Guido esagera, cerca di stabilire un distacco sempre maggiore tra sé e il mondo³⁴², al punto da cadere nell’eccesso diametralmente opposto a quello teorizzato da Merleau-Ponty. Ovvero, in Guido la distanza tra io e mondo non si azzera (come ipotizzava il filosofo riguardo ai casi patologici) ma – al contrario

³³⁸ MP, 80.

³³⁹ Ibidem.

³⁴⁰ P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe. Dialogo nell’inverno 1994*, Einaudi, Torino 1995, 41.

³⁴¹ V. Costa, E. Franzini, A. Spinicci (a cura di), *La fenomenologia*, cit., 286.

³⁴² Lo dimostra bene, già all’inizio del romanzo, la lunga sequenza del ballo con la Cancellieri, in cui la parola “distacco” ricorre spesso.

si infinitizza, si apre tra i due poli un varco incolmabile che rende la virtualità di Guido non più un orizzonte di possibilità immanenti aperto al reale ma un asintoto infinito, astratto, inattingibile. Questo margine di libertà virtuale che dovrebbe essere il “negativo”, cioè lo spazio vuoto che consente l’esistenza concreta, si riempie nel suo caso di elucubrazioni, di ipotesi sul suo futuro, sul ruolo che può ricoprire e su ciò che potrebbe diventare. La virtualità non resta un campo aperto dove l’immanenza del reale possa manifestarsi, ma un terreno affollato di fantasmi e auto-illusioni che impediscono alle cose di “darsi” veramente alla sua coscienza.

La radice di tutto questo pare individuabile nella sua innata avversione alla fatticità, alla consapevolezza della finitudine che caratterizza la coscienza umana. Ecco allora che Guido si trova a vivere un paradosso: desidera infatti annullare l’opacità fisica per vivere in una più comoda virtualità, dimenticando però che i due termini dell’equazione sono strettamente coimplicati, l’una non può esistere senza l’altra. Il giovane non riuscirà a risolvere questa contraddizione nemmeno alla fine, o almeno non tra le pagine della *Strada*. Anche per questo, la sua formazione non si compie e lui non cresce davvero. Questa gestione disfunzionale della virtualità dell’essere, che a Guido piace e che esalta come sua vera e unica forza, lo porta a non saper gestire la realtà ma a tentare di fagocitarla in sé: il paradosso è un fallimento dell’io e anche se non lo ammette lo fa stare male. Sarà Ettore stesso³⁴³ a far notare a Guido che lui, in fondo, è un masochista: vuole soffrire.

L’intera trama dei “tropismi” che percorre *La strada per Roma* racconta questo processo: nel romanzo vengono messi in atto, e dissimulati dalla patina naturalistica, due procedimenti che in questi tropismi emergono e che Zinato ritiene tipici del grande romanzo europeo del Novecento: “il sistematico insinuarsi del soggettivo entro lo spazio della diegesi” e “l’impiego della tecnica associativa come vera e propria strategia di scrittura”³⁴⁴.

In conclusione, le micro-onde psichiche di Guido che abbiamo analizzato sembrano raccontare la storia di un fallimento del soggetto nella percezione. Esse

³⁴³ SR, 219.

³⁴⁴ E. Zinato, *Commenti e apparati*, in RPIII, 829.

sono la rappresentazione narrativa dei suoi “fili intenzionali” che si tendono sempre verso il mondo ma per inglobarlo dentro di sé: diventano così sintomo di una polarizzazione del campo fenomenico problematica, malata, autodiretta, che rende il viaggio di Guido un continuo girare a vuoto e la sua formazione impossibile, da questo punto di vista. Guido, inoltre, nell’interazione tra struttura/*forma* del soggetto percipiente e struttura/*forma* della cosa percepita, tende costantemente a sovrapporre la prima alla seconda, e così facendo “inquina” il processo percettivo, ovvero la percezione delle cose arriva alla sua coscienza già contaminata dal sé. La *forma*, la *Gestalt* dovrebbe essere un “campo di senso” che si struttura di continuo in un processo che è una «finalità senza scopo»³⁴⁵, eppure Guido trova uno scopo ben preciso e lo assegna a questo processo, costringendo la *forma* delle cose che percepisce ad allinearsi alla *forma* del proprio io e dei suoi alibi. Così, il suo “schema corporeo” diventa davvero ciò che non dovrebbe essere, cioè «la proiezione dell’interiore nell’esteriore»³⁴⁶. Infine, Guido pare non accettare che la riduzione fenomenologica implichi anche un riconoscimento della debolezza che deriva al soggetto dalla sua faticità e opacità³⁴⁷. Il protagonista cerca di annullare quest’opacità concreta, questa fisicità che lo rende uguale a tutti gli altri soggetti percipienti, interponendo un distacco e costruendosi un pervasivo senso di superiorità. Nel massimo punto di distacco e astrazione dal reale, nella gelida vetta dell’immaginazione, Guido spera alla fine di trovare un io pienamente trasparente.

³⁴⁵ A. Cimino, V. Costa (a cura di), *Storia della fenomenologia*, cit., 256.

³⁴⁶ FP, 105.

³⁴⁷ MP, 35.

2.7 Una conclusione temporanea: l'epica della percezione e *La Strada per Roma* come anti-*Bildungsroman*

Si può quindi associare con sicurezza alla *Strada per Roma* la definizione cui Berardinelli ricorre per riassumere l'intera produzione volponiana: essa si configura come un'autentica «*epica della percezione*, la percezione di un corpo vivo in movimento»³⁴⁸.

Il protagonista della *Strada per Roma*, dal punto di vista del suo rapporto con la realtà e della sua capacità di accettarla, non cresce davvero. Diventa adulto ma non matura nel suo modo di avere a che fare con il reale, anzi accentua ancora di più certe modalità nocive, ossificandole del tutto. Il romanzo comincia dunque a somigliare a un percorso di non-formazione, un anti-*Bildungsroman* impregnato di percezioni, e i “tropismi” esaminati sono l'espressione di questo circolo vizioso, di una formazione che si chiude su sé stessa.

Quella tensione inspiegabile, quella filigrana enigmatica che rende così affascinante il primo/ultimo romanzo volponiano allora deriva da questa «fulminea sincronia corporea, percettiva e sensoriale della fisicità del mondo»³⁴⁹ che costella tutto il testo ed esprime la soggettività invadente di Guido. Zinato, riprendendo l'analisi di G. De Santi, ritiene che «la coerenza narrativa, anziché subire cedimenti, risulta potenziata dall'immissione di questi ‘impulsi e segnali’ e la costruzione diegetica sembra darsi come somma delle ‘lacerazioni di una ragione che si va articolando sulle proprie revulsioni’»³⁵⁰.

Quello che si dà in superficie come apparente psicologismo, in realtà è un tentativo di resa più profonda delle modalità della percezione. Volponi tenta nella *Strada per Roma* di sperimentare una restituzione più fedele dell'esperienza percettiva dell'io, conciliandola con forme romanzesche tradizionali e rassicuranti. Per questo la carica innovativa del romanzo resta più sottotraccia, meno “pirotecnica” rispetto alle

³⁴⁸ A. Berardinelli, *Volponi, uno scrittore 'diverso'*, in *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, a cura di M. Raffaelli, Transeuropa, Ancona 1997, 11.

³⁴⁹ E. Zinato, *Introduzione*, in RPI, cit., XII.

³⁵⁰ E. Zinato, *Introduzione*, in RPI, cit., XVIII.

coetanee opere della Neoavanguardia: nonostante una superficie più consueta, fin dalla *Strada* Volponi si dedica a indagare le difficoltà della letteratura e del romanzo³⁵¹ in particolare. Se raccontare, in quegli anni, sembra sempre più difficile o addirittura impossibile, allora la carica innovativa della *Strada per Roma* (caratteristica che la accomuna agli altri due romanzi volponiani più “tradizionali”, ovvero *Il lanciatore di giavellotto* e *Il sipario ducale*) risiede «nel loro raccontare pur mettendo in crisi le possibilità del racconto; nel mostrare in modi indiretti, finissimi, la difficoltà della narrazione mentre continuano pervicacemente a narrare» e nella «spiccata fisicità» che è «orizzonte sensoriale, corporeità agita e patita dai personaggi, e partecipazione di luoghi oggetti e materie allo sviluppo della trama»³⁵². Nella trama di percezioni e “tropismi” prodotti dalla soggettività di Guido si manifesta il dubbio disgregante del narratore che sperimenta le *difficoltà del romanzo*: tali difficoltà, che rimandano decisamente all’impossibilità del racconto tradizionale (nucleo centrale attorno a cui si sviluppa la riflessione neoavanguardista), «possono essere date [...] dalla rarefazione dei fatti a vantaggio delle percezioni [...] dalla crescente invadenza con cui le cose si impongono al protagonista racchiudendone i bisogni, testimoniandone ricerche di sicurezza e affermazioni dell’io, fornendogli presagi di un individualismo puntillistico, avvolgente»³⁵³.

Inoltre, se è vero che la percezione è come un linguaggio, in cui le cose devono parlare da sé, allora la letteratura può restituire questo dialogo, come fa Volponi con i “tropismi” di Guido, realizzando così ciò che, secondo Merleau-Ponty, è l’obiettivo più grande e autentico di una letteratura che si possa dire fenomenologica: «il lavoro non consiste solamente, a dir la verità, nel ‘convertire in parole’ il vissuto; si tratta di *far parlare ciò che viene sentito*»³⁵⁴. I micro-moti psichici che sono stati analizzati in effetti *fanno parlare* ciò che Guido sente, disegnano la relazione tra la coscienza del

³⁵¹ Il riferimento è al titolo del suo citato intervento teorico del 1966, *Le difficoltà del romanzo*.

³⁵² C. Bello Minciocchi, *Nel corpo della storia. Attraverso Il sipario ducale, Il lanciatore di giavellotto e La strada per Roma*, cit., 222-223.

³⁵³ Ivi, 229.

³⁵⁴ M. Merleau-Ponty, *Cinq notes sur Claude Simon*, in “Méditations. Revue des expressions contemporaines”, n.4, inverno 1961, consultato in Id., *Cinq notes sur Claude Simon*, in “Esprit”, n.66, giugno 1982, 65.

protagonista e le cose con cui di volta in volta ha a che fare. Costituiscono, dunque, una mappatura delle strutture conoscitive della coscienza di Guido: sono il mezzo con cui il narratore – nella cui voce filtra lo sguardo di Guido – ricrea sulla pagina il funzionamento processuale del suo “schema corporeo”. Il loro statuto narrativamente ambiguo e indecidibile, che non è riconducibile a un generico lirismo, si motiva proprio perché questi brani non sono collocati né nel mondo dell’estensione (dell’oggetto), né nel mondo del pensiero (del soggetto), ma nella regione intermedia del “campo fenomenico”, polarizzato nel suo caso verso l’interno. Tutti quei minimi moti semi-coscienti, dunque, sembrano in ultima analisi dare forma concreta, con strumenti letterari, all’idea merleau-pontiana che «l’esperienza dei fenomeni non consiste [...] nell’intuizione bergsoniana, ma nell’esplicitare e riportare in luce la vita prescientifica della coscienza, non in una conversione irrazionale ma attraverso l’analisi intenzionale»³⁵⁵.

Ci si può chiedere, a questo punto, che effetto produca sul lettore e nel testo stesso questa miriade di percezioni, anche in certa misura inquinate e alterate dall’io.

La loro ricorrenza frequentissima nelle pagine della *Strada* replica, attuandolo nella mente del lettore, quel processo di disgregazione conoscitiva, di frammentazione del reale che il protagonista attua per comprendere il mondo e metabolizzarlo. In questo, *La strada per Roma* è già prefigurazione di ciò che accadrà nei futuri romanzi. In questi “tropismi” si intravede la tipica tendenza fagocitante del protagonista volponiano che prima, nella *Macchina mondiale*, dilagherà nel reale trasfigurandolo – attraverso il vettore della psicopatologia – in utopia meccanica, e poi esploderà definitivamente nella supernova sperimentale e percettiva di *Corporale*.

Questa, comunque, è una costante narrativa che si intreccia inscindibilmente con l’approccio volponiano al reale. Volponi, parlando dei suoi romanzi, spiega che «ciò che scrivo non deve rappresentare la realtà ma deve romperla»³⁵⁶. Questo, al di là

³⁵⁵ MP, 49.

³⁵⁶ P. Volponi, *Le difficoltà del romanzo*, in “Le conferenze dell’Associazione culturale italiana 1965-1966”, fascicolo XVII, 1966. Ora in RPI, cit., 1026.

dell'ovvio legame con le posizioni neoavanguardiste, ci sembra un atteggiamento profondamente fenomenologico perché teso a una conoscenza e ri-creazione del reale, ma attraverso un'operazione di segno negativo. Il linguaggio, nel suo farsi, non crea il reale ma lo disgrega, lo fa a pezzi, lo fa esplodere e, così, può conoscerlo a fondo. In altre parole, il linguaggio rende conoscibile il reale in un orizzonte apocalittico. Il mondo si presenta e *si dà* a Volponi e al lettore su uno sfondo di macerie tra le rovine dell'io, della società e dell'industria. La dialettica tra caos e cosmo, tra collasso e utopia non si chiude nella *Strada per Roma* in un'apocalisse del senso: al contrario proprio nell'esplosione del reale, dell'io, della percezione, il mondo si dà all'autore e quindi al lettore, si rende conoscibile. Si apre alle possibilità del senso e allunga i suoi *fili intenzionali* verso la coscienza che potrà scegliere di tenderli, percepirli e dunque conoscerli. Tutte le opere di Volponi si collocano in una tensione costante tra apocalisse e utopia: Volponi racconta certe apocalissi del reale, dell'io, della percezione e spesso la sua produzione si affolla di cose che si disgregano e frammentano. Il tentativo della letteratura, allora, è quello di tenerle insieme con gli strumenti più vari, poiché ciò che essa tenta di conoscere è il mondo, e come annota Merleau-Ponty riguardo ai romanzi di Claude Simon «il mondo è «esistenza totale / Il miscuglio è il caos, ma è anche la proliferazione del senso»³⁵⁷.

Per quanto apocalittico possa sembrare lo scenario del mondo in cui ci si muove, in esso c'è sempre spazio per la percezione, per il darsi di un senso, anche se immerso nel caos. La letteratura tenterà allora di ricostituire questo senso in un ordine. L'intera produzione volponiana vive in una costante dialettica tra caos e cosmo, tra «scomposizione delle immagini» e «ricomposizione della forma»³⁵⁸, in un'ambivalenza irriducibile: nella *Strada per Roma* questa dialettica si concretizza in una forma intermedia, si potrebbe dire *di compromesso*, che non si ritrova in nessun'altra delle opere narrative di Volponi. Sotto l'involucro ordinato e consueto, borghese, della trama di formazione i tropismi di Guido introducono un'inquietudine disgregante,

³⁵⁷ M. Merleau-Ponty, S. Ménéasé, J. Neefs, *Notes de cours "Sur Claude Simon". Présentation*, in "Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)", 1994, n.6, 155, trad. a cura di chi scrive.

³⁵⁸ E. Zinato, *Introduzione*, in RPI, XXX.

danno l'idea di un ribollire magmatico sotterraneo alla narrazione, tendono il discorso del racconto in direzione centrifuga e configurano dunque un movimento duplice, al tempo stesso verso l'esterno, verso il reale, e verso l'interno, verso l'io a cui Guido riconduce tutto. Con i "tropismi" del protagonista, si inietta nel tessuto romanzesco la soggettività percettiva del personaggio e così in virtù di quel legame tra percezione del reale e visionarietà che è costitutivo della sensibilità di Volponi si spiega la tensione, l'inquietudine silenziosa della *Strada per Roma*: come una visionarietà sotterranea, che scorre nelle correnti carsiche delle minime percezioni alterate e manomesse da Guido. La realtà, nel corso del romanzo, è non solo filtrata ma sempre più manipolata dalla coscienza percettiva del protagonista. Si tratta di una realizzazione sottile ma chiaramente percepibile di quella tensione tra caos e cosmo, disgregazione e ricomposizione che caratterizzerà in forme più esplosive o esplicite tutta la successiva produzione volponiana.

È stata forse anche la consapevolezza della natura sfuggente, profonda e quindi non immediatamente evidente di tale corrente innovativa sotterranea, ad aver convinto Volponi che *La strada per Roma* fosse, alla metà degli anni Sessanta, fuori tempo, troppo epidermicamente vicino a quei romanzi tradizionali che il dibattito di allora aveva come bersaglio polemico prediletto, troppo disallineato rispetto alle sperimentazioni eversive ed esplosive della Neoavanguardia per poter trovare un pubblico e un'ospitalità autentica presso lettori e critici.

Capitolo III

Il linguaggio e il corpo

I tropismi analizzati nel capitolo precedente sono la realizzazione letteraria del legame percettivo fondamentale tra io, corpo e mondo su cui si basa la fenomenologia della percezione merleau-pontiana, il nodo indissolubile che si manifesta in Guido come in ogni altra coscienza umana, nonostante lui fatichi ad accettarlo e a viverlo in una maniera sana ed equilibrata. La scrittura volponiana, costantemente punteggiata da micro-movimenti psichici, propone dunque nella *Strada per Roma* un'idea problematica di *soggetto*, di coscienza percipiente e operante nel mondo secondo criteri peculiari:

Il soggetto ha in sé le strutture del mondo ed è in esso che si produce il passaggio dal fenomeno, ciò che vediamo così come lo vediamo, al corpo vissuto, urtato. In questo senso la scrittura di Volponi rappresenta il punto d'incontro e di ribaltamento di interno e di esterno; *Nullpunkt* in cui 'percipiente e percepito appartengono alla vita del mio stesso corpo'.¹

Guido è il punto zero, il corpo vivente nella cui corporalità si realizza il passaggio interno-esterno e viceversa: passaggio che, per una coscienza operante nei modi consueti, avverrebbe senza eccessivi squilibri o turbamenti, ma che nel protagonista del romanzo — come accennato in precedenza — genera problemi e dinamiche psicologiche inusuali, rappresentate con chiarezza dallo sviluppo dei tropismi nel corso della narrazione. Il tramite di questo passaggio, il terreno su cui avviene questa osmosi di interno ed esterno, di percipiente e percepito, è dunque il linguaggio: il modo in cui Guido utilizza la lingua è uno dei tanti riflessi del suo modo così particolare di vivere la percezione. Secondo Volponi, «la lingua [...] deve suggerire le

¹ A. Gaudio, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, ETS, Pisa 2008, 24.

prospettive, le associazioni, i vuoti, i diversi modi che uno ha di aggredire la realtà»², e in questo senso essa intrattiene un rapporto simbiotico con la sfera delle percezioni.

Il legame tra linguaggio e percezione si condensa in particolare nelle parole di tre personaggi del romanzo, Guido, Ettore e Gualtiero; ed è significativo nella *Strada per Roma* non solo perché, nel corpo dell'operazione narrativa, è il linguaggio lo strumento con cui Volponi restituisce lo snodarsi dei pensieri e dei tropismi di Guido, ma anche e soprattutto perché della lingua, dei suoi usi e delle sue declinazioni letterarie parlano i protagonisti stessi del romanzo, esprimendo visioni abbastanza differenti. Alcuni di loro in particolare hanno un'idea precisa del linguaggio e del modo in cui esso può interagire con il reale: come vedremo, la concezione che ognuno ha del rapporto tra linguaggio e realtà si lega fortemente con il proprio modo di *percepire* e di intendere il rapporto tra l'io, il mondo e l'altro.

3.1 Il legame tra percezione e linguaggio nella filosofia di Merleau-Ponty

Si può notare ora, in fase preliminare, come nella filosofia merleau-pontiana la percezione si articola secondo strutture di funzionamento tipiche proprio del linguaggio: «lo svolgimento dei dati sensibili sotto il nostro sguardo o sotto le nostre mani è come un linguaggio che si insegna da sé, in cui il significato è secreto dalla struttura stessa dei segni»³: le cose hanno una loro struttura interna, una *forma* che è come un linguaggio che impariamo a comprendere non teoreticamente ma attraverso la loro concreta esperienza. Si tratta di un comprendere autentico che passa attraverso il processo di riduzione fenomenologica il quale «mette tra parentesi qualsiasi approccio preordinato teoricamente ai fenomeni, in modo da farli piuttosto parlare con la loro voce propria»⁴. I fenomeni si danno alla nostra coscienza secondo certe strutture e così *ci parlano*, stabiliscono una comunicazione con noi attraverso la

² P. Volponi, *Interview with Paolo Volponi*, intervista con P. Pedroni, in "Italian Quarterly", 1984, n. 96, 84.

³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., 417, d'ora in avanti siglato FP.

⁴ L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, cit., 22, d'ora in avanti siglato MP.

percezione. In altri termini, come Merleau-Ponty spiega negli appunti del corso tenuto al Collège de France del 1953, esiste un «patto linguistico»⁵ tacito tra la soggettività umana e il mondo delle cose, quello che il fenomenologo chiama «mondo sensibile». Tale patto linguistico non è altro da ciò che comunemente si definisce “espressione”, della cui fenomenologia fa parte naturalmente il linguaggio.

Non solo: sulla scorta delle posizioni strutturaliste e degli studi di Ferdinand de Saussure, Merleau-Ponty nota come sia la lingua sia la percezione funzionino in modo diacritico, cioè secondo un sistema di scarti reciproci⁶, di differenze da cui emerge l’oggetto in sé: la figura non può mai darsi senza uno sfondo su cui stagliarsi e che le dia senso. Ogni parola, ogni termine si afferma e si definisce in relazione al sistema più ampio, al vocabolario che la contiene; allo stesso modo, ogni percezione non può avvenire senza uno sfondo di “impercezione” che permea il campo fenomenico del soggetto⁷. Per ogni parola detta, ve ne sono molte altre che non vengono pronunciate; per ogni percezione vissuta, miriadi restano tacite e irrealizzate.

Dunque quelle due sfere che nell’esperienza umana sembrano distinte e separate, ovvero il mondo sensibile e il mondo dell’espressione, sono in realtà non solo comunicanti ma addirittura coincidenti: ogni percezione è di per sé espressione. «La percezione è espressione, espressione del mondo, ed essa si attesta come umana solamente in quanto racchiude questa emergenza di una verità del mondo»⁸ nella corporeità del corpo umano.

3.2 I “tropismi” linguistici di Guido e la ricerca di un distacco dal reale

⁵ M. Merleau-Ponty, *Il mondo sensibile e il mondo dell’espressione*, Mimesis, Milano – Udine 2021, 66, d’ora in poi siglato MSME.

⁶ MSME, 65 e, nella *Prefazione* a cura di M. Carbone, anche 11 e 14.

⁷ MSME, 67.

⁸ MSME, 63.

Tale legame fondamentale tra sensibile ed espressione, tra percezione e linguaggio, si realizza in pochi ma significativi tropismi che si potrebbero definire di natura “linguistica”, i quali si affacciano alla coscienza di Guido nel corso della *Strada per Roma*.

Il primo di essi, forse il più importante e rivelatore, si manifesta nelle primissime pagine del romanzo. Durante una passeggiata per le vie di Urbino i giovani protagonisti parlano di libri: mentre Ettore è disturbato e irritato dal fatto che nella loro città si vendano solo volumi di poesia e arte, Guido ne è felice e sollevato.

Allora basta con le poesie. Bisognerebbe scrivere un romanzo, o soltanto leggerlo, che mostri questa società sopravvissuta...

Toute l'âme résumée.

Che cosa vuol dire?

Niente: vuol dire tutta l'anima résumée. Mi sembrerebbe bello. Un grande riassunto. La professoressa al ginnasio ci chiedeva le résumées.⁹

Al di là della componente metaletteraria che sembra racchiudere qui in una sola espressione il progetto stesso della *Strada per Roma*, inteso come romanzo che rappresenti sinteticamente un'intera società a uno snodo storico cruciale della sua storia, l'espressione in francese ritorna poco dopo alla mente di Guido, che comincia a ripensarci e a giocare con la lingua:

Eppure un pensiero lo colse: toute l'âme résumée, e fece tante traduzioni, “tutta l'anima riassunta”, “l'anima insieme”, “tutta l'anima”, “l'anima risolleata”, “l'anima condensata”, “l'anima densa”, riscoprendo piano piano insieme alla frase quel groppo fisico che aveva sempre aggrovigliato dentro di sé. Così, prima ancora di sedersi a tavola, riebbe il suo dolore.¹⁰

⁹ SR, 14.

¹⁰ SR, 16.

Il sintagma francese, che si affaccia improvvisamente alla sensibilità di Guido, quasi come un lampo istantaneo e apparentemente senza conseguenze, ritorna poi e germoglia in una serie di ipotesi traduttive che man mano si slegano dalle parole originarie per assumere una propria indipendenza nel processo psichico del protagonista. Già a una lettura superficiale questo procedimento mentale ricorda molto da vicino ciò che accade negli altri tropismi esaminati nel capitolo precedente, in cui è sufficiente un minimo elemento esteriore, un lampo minuscolo di realtà, a scatenare i processi associativi e autoassolutori di Guido. Qui, tuttavia, la questione si fa più profonda: ripensando alla passeggiata mentre rientra a casa, il protagonista decide di riafferrare quel pensiero fulmineo che l'ha attraversato poco prima, forse per chiarirsene il significato, per appropriarsene meglio.

Secondo la definizione merleau-pontiana, il linguaggio è corpo linguistico in movimento: non mera trasposizione concreta del pensiero o di un generico contenuto astratto, ma realizzazione e compimento del pensiero stesso. Nella successione delle espressioni con cui Guido traduce l'originale francese, si compie lo svolgersi di un pensiero che parte dalla matericità fonica della parola e conduce il ragazzo alla natura tutta interiore e personale del suo dolore: se «da parola [...] abita le cose»¹¹, allora in colui che parla essa «non traduce un pensiero già fatto, ma lo compie»¹²; il linguaggio, cioè, realizza qualcosa nel momento stesso in cui avviene. E se è vero, inoltre, che nelle concezioni arcaiche del linguaggio nominare un oggetto equivale a farlo esistere, allora il linguaggio si configura davvero come strumento per appropriarsi del reale¹³. Comunicare, agire l'espressione, vuol dire portare un certo significato nell'esistenza: il senso sorge dal movimento, dall'azione stessa della parola. Guido ne è consapevole, lo fa molto spesso attraverso i tropismi già esaminati, e lo fa anche qui: sfrutta la lingua e la sua potenzialità generatrice di senso per appropriarsi di qualcosa di reale, in questo caso un suo non meglio specificato "dolore". Ma di che dolore si tratta?

¹¹ FP, 249.

¹² Ibidem.

¹³ MP, 63.

Un chiarimento può venire dalle parole stesse che Guido utilizza per tradurre il verso francese a cui sta ripensando. Il protagonista inizia con una traduzione letterale, «l'anima riassunta», poi passa all'avverbio collettivo «insieme», che riprende forse l'idea sotterranea (e metanarrativa, per *mise en abyme*) di un romanzo in senso lato generazionale di cui parlava prima con Ettore; si mantiene ancora su questa linea con «tutta l'anima»; e nell'ultima triade di traduzioni – forse ricollegandosi all'etimologia latina da *resumere*, che vale “ristabilire”, “riprendersi” – si sgancia definitivamente dal significato letterale. La prima proposta è infatti «l'anima risolledata», che sembra alludere a un movimento di innalzamento, di distacco dal reale; movimento che subito si evolve nella seconda proposta, «l'anima condensata», in cui si intravede il ritorno di una certa matericità, per precipitare di nuovo e finalmente verso il reale con l'ultima proposta di traduzione, «l'anima densa». La catena di pensieri linguistici percorsa dalla mente di Guido termina su un'immagine paradossale: l'anima che acquista una *densità*, una corporeità che in teoria non le spetterebbe. Questa immagine apre le porte della percezione al dolore di Guido: il pensiero di tale dolore sgorga, coerentemente con la filosofia merleau-pontiana, dal rimasticamento fonico e linguistico. Ci si può chiedere dunque che significato si produca, in questo processo, dall'avvolgersi reciproco di lingua e pensiero nel ragionamento di Guido.

Si può ipotizzare che questo tropismo “linguistico”, con la complicità dell'idea di “densità” che qui viene sviluppata, dia a Guido la percezione dell'opacità del reale. Percorrendo le varie alternative di traduzione il ragazzo sperimenta infine la percezione di una densità, di una corporeità che è sia del reale sia dell'anima, quindi dell'io. Mediante questo percorso mentale-linguistico, Guido viene a contatto con l'irriducibile fatticità del sé, del soggetto percipiente, in altre parole con quell'opacità¹⁴ ineludibile da cui per tutto il romanzo sembra voler sfuggire: la densità dell'anima è l'opacità dell'io che resta, in fondo, mai del tutto conoscibile.

L'avversità di Guido per questa densità materica, per la corporeità cui l'io è costretto e che lo lega inevitabilmente al reale, è confermata anche dalla provenienza

¹⁴ «Con i campi sensoriali e con il mondo come campo di tutti i campi la coscienza scopre in se stessa l'opacità di un passato originario» (FP, 455).

dell'espressione francese che si diverte a tradurre: si tratta infatti del verso incipitario di uno dei componimenti più noti di Stéphane Mallarmé. La lirica senza titolo, che chiude la raccolta postuma delle sue poesie, si configura come una sorta di dichiarazione di poetica, e la si riporta qui integralmente per osservarne i numerosi punti di contatto con la fisionomia della psiche di Guido e con il suo modo di intendere il linguaggio:

Toute l'âme résumée	L'anima tutta riassunta
Quand lente nous l'expirons	Quando lenta l'esaliamo
Dans plusieurs ronds de fumée	In più spirali di fumo
Abolish en autres ronds	Dissolte in altre spirali
Atteste quelque cigare	Attesta un sigaro acceso
Brûlant savamment pour peu	Con sapienza giusto il poco
Que la cendre se sépare	Per far scindere la cenere
De son clair baiser de feu	Dal chiaro bacio di fuoco
Ainsi le chœur des romances	Così al labbro in volo giunge
À la lèvre vole-t-il	Il coro delle romanze
Exclus-en si tu commences	Togliaci prima di tutto
Le réel parce que vil	La realtà perché volgare
Le sens trop précis rature	Troppo netto il senso annulla
Ta vague littérature	Il vago in letteratura ¹⁵

È interessante ricordare che Mallarmé, insieme all'“allievo” Paul Valéry il quale apparteneva alla cerchia dei suoi colleghi e amici più stretti, è stato il punto di riferimento principale per la linea poetica in vario modo “astrattista” che univa, in Italia, Ungaretti da un lato e l'Ermetismo dall'altro. Proprio questa linea, che mirava a valorizzare le potenzialità suggestive della parola, stimolando l'immaginazione del

¹⁵ S. Mallarmé, *Poesie*, a cura di L. Bevilacqua, tr. it. di C. De Carolis, Marsilio, Venezia 2017, 202-203.

lettore a trasfigurare il dato reale di partenza, era l'idolo polemico della letteratura negli anni Sessanta, gli stessi in cui Volponi elaborava *La strada per Roma*. Dal Neorealismo fino a "Officina" e al Gruppo 63, i movimenti più significativi e innovativi dell'epoca si opponevano a una poesia di questo tipo: l'impressione, dunque, è che attraverso Guido Volponi dia una rappresentazione critica di quella tensione astrattiva e dell'ideologia che la animava, rovesciandole, come vedremo, in una dolorosa ma sicura affermazione del legame con la corporeità o "densità" delle cose.

La poesia mallarmeana da cui proviene il verso al quale Guido ripensa si articola attorno a una similitudine di sapore ironico: come il fumo si eleva dalle labbra in cerchi che si rinnovano continuamente, così la poesia tenta di spiccare il volo dalle labbra dello scrittore, ma per farlo deve liberarsi dalle zavorre del reale che l'appesantiscono legandola a terra. L'invito del poeta francese — coerente con la sua ricerca di una parola "pura" e non banalmente realistica — consiste nel cercare di elevare il pensiero e la parola oltre l'impurità del reale. La poesia deve alzarsi in volo riassumendo in sé tutta l'anima come fanno i cerchi di fumo prodotti dal sigaro, e perché ciò sia possibile lo scrittore deve escluderne il reale, perché vile. Mallarmé invita dunque a superare e trascendere il significato letterale della parola, che nella sua prosaicità raschia via, cancella (*rature*) la bellezza vaga della letteratura. È un'idea che pare generare una forte suggestione in Guido: la parola e l'anima tentano di elevarsi ma restano — secondo lui — ancorate al reale, a una *densità* che percepisce e da cui non sa come sfuggire. Nella lirica di Mallarmé e in quel primo verso in particolare, Guido ritrova la stessa tensione che anima anche lui, quel desiderio adolescente e impossibile di conoscersi: compito che — come accennato nel precedente capitolo — lui ritiene di poter realizzare solo elevandosi, ritirandosi in un superiore distacco dalle cose reali. È questo il suo vero dolore: il dolore di essere inevitabilmente legato dalla percezione alla corporeità del mondo e la conseguente paura di crescere, di affrontare questo legame che lo coinvolge. Nei numerosi passaggi traduttivi dall'«*âme résumée*» all'«*anima densa*» si misura tutta la distanza che corre tra il sogno di Guido, il suo ideale di una coscienza capace di conoscersi totalmente, e la reale consistenza delle cose che, nella sua visione, rende

quest'operazione impossibile. Guido si ripete queste frasi per comprendere meglio il verso del poeta francese e finisce invece per conoscere sé stesso, il suo dolore e la sua paura della compromissione con il reale.

Non solo. Più in generale l'intera produzione poetica di Mallarmé, intenta com'è a esplorare i limiti dell'espressione verbale tradizionale e a operare una «disgiunzione della lingua dal referente esterno», rompendo il «patto tra lingua e mondo»¹⁶, deve aver affascinato e stimolato lo stesso Merleau-Ponty se nel ciclo di conversazioni radiofoniche tenute alla Radio Nazionale Francese nel 1948¹⁷ il poeta francese viene direttamente citato dal filosofo nel contesto di un discorso più ampio sull'arte e sul mondo della percezione. Mallarmé è un esempio poetico chiarissimo di come si possa distinguere l'uso poetico del linguaggio dalle chiacchiere quotidiane (*bavardage quotidien*): chi chiacchiera a cuor leggero nomina le cose solo per indicarle in modo superficiale, per dire cosa sono e cosa rappresentano. Utilizza, cioè, il linguaggio solo in funzione del referente reale a cui allude. «Au contraire, le poète, selon Mallarmé, remplace la désignation commune des choses, qui les donne comme 'bien connues', par un genre d'expression qui nous décrit la structure essentielle de la chose et nous force ainsi à entrer en elle». La poesia di Mallarmé si stacca dunque dalla sfera dei significati e dei referenti usuali per portare alla luce le *strutture* profonde delle cose, quelle che si danno all'io nella percezione. Mallarmé concepisce, secondo Merleau-Ponty, la poesia come «entièrement portée par le langage, sans référence directe au mond-même, ni à la vérité prosaïque, ni à la raison». Si tratta di una lettura che vede in questo modo di fare poesia la ricerca — che potrebbe benissimo appartenere anche al Guido della *Strada per Roma* — di un innalzamento dal reale che possa consentire di conoscerlo e percepirlo meglio. È una lettura confermata forse dalle parole dello stesso Mallarmé, che dichiara di voler produrre una letteratura centrata più sulle sensazioni che sulla rappresentazione realistica in senso stretto: «più dei gesti o degli oggetti, è l'insieme degli stati psicologici [...] a sollecitare l'attenzione del lettore»¹⁸

¹⁶ G. Steiner, *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1992, 95-97, cit. in S. Mallarmé, *Poesie*, cit., 14.

¹⁷ Oggi raccolte in M. Merleau-Ponty, *Causeries. 1948*, a cura di S. Ménasé, Seuil, Parigi 2002; ed. it. Id., *Conversazioni*, tr. it. di F. Ferrari, SE, Milano 2002.

¹⁸ L. Bevilacqua, *Introduzione*, in S. Mallarmé, *Poesie*, cit., 18.

nei suoi versi; la vera novità della poesia mallarmeana è questo tentativo di «dipingere non la cosa, ma l'effetto che essa produce», fino al punto in cui «tutte le parole [devono] cancellarsi davanti alla sensazione»¹⁹. La lingua poetica si disgiunge così dal reale per esprimere la pura sensazione e la percezione, proprio come accade nei “tropismi” che punteggiano la *Strada*: l'idea mallarmeana di linguaggio sembra quindi profondamente affine al modo in cui Guido intende la percezione.

In particolare l'obiettivo di Mallarmé appare analogo a quello che Guido si propone e che persegue intraprendendo il cammino rischioso che lo porterà alla presa di coscienza del proprio potere immaginativo. Per realizzare questo distacco conoscitivo dal reale, infatti, è necessario che il soggetto ricorra alla virtualità, alla capacità di staccarsi dalla realtà dei fatti per immaginare: tale facoltà è una delle caratteristiche che definiscono la “coscienza percettiva” o “espressiva”²⁰, nucleo della riflessione merleau-pontiana fin dalla *Fenomenologia della percezione*. Imparando a gestire la dialettica tra prossimità e distanza rispetto al mondo²¹, il soggetto apprende come sfruttare le potenzialità dell'immaginazione per conoscere il reale: questo processo di apprendimento in Guido avviene – come si è visto nell'analisi dei suoi tropismi – in maniera irregolare e problematica, “contaminata”. Il verso di Mallarmé diventa, dunque, espressione poetica e linguistica – mediata da un'intertestualità non esibita – della costante ricerca, da parte di Guido, di un distacco che confermi la sua superiorità e al contempo della dolorosa consapevolezza di un inevitabile coinvolgimento nel reale. Alla fine, tutto ciò che Guido fa non è altro che un «giuoco di parole», che «gli costruisce dentro una scatola abitabile, una prospettiva abbastanza chiara anche se soltanto dipinta sul fondale della scatola»²². Un'indulgenza, quindi, che gli permette di costruirsi una stanza tutta per sé, immaginaria e cementata dalle proprie illusioni.

¹⁹ S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di B. Marchal, Gallimard, Parigi 1998, I, 663, citato Ibidem.

²⁰ FP, 454.

²¹ MSME, 73-74.

²² SR, 24.

Guido concepisce e utilizza il linguaggio in modo tale che esso sostenga e rafforzi il sistema immaginario di conferme di sé che permea le sue percezioni (la «scatola abitabile») anche se, come dice chiaramente il narratore, si tratta solo di fantasmi, di immagini proiettive e fittizie.

Ecco allora che, ben consapevole della natura interrelazionale di ogni comunicazione, Guido a volte rifugge il dialogo; sa che parlare vuol dire aprirsi, rivelare qualcosa di reale a proposito di sé e quindi esporsi al rischio del dolore:

Ebbe la tentazione di chiamare Elena; non lo fece perché avrebbe dovuto parlare, scoprire qualcosa di sé, quando ormai tutto stava per essere chiuso e riposto. Abbandonò il libro e spense la luce.²³

Più avanti nel corso del romanzo Guido si trova a Pesaro, dove incontra Ettore che sta accompagnando un gruppo di contadini urbinati all'Ispettorato per reclamare i propri diritti di onesti lavoratori. In questa occasione, complice l'influenza dell'alcool a cui il protagonista si è affidato dopo un'estemporanea delusione amorosa, Guido si lascia trasportare dal flusso delle parole:

Sotto l'affresco c'era attaccata una tabella a stampa dove erano indicate le produzioni agricole: grano, foraggi, uva, ortaggi, tabacco, formaggi. Notò la rima alternata e disse pronunciando esattamente le parole: Cretini, ignoranti, andate a seminare la fava, e con la sua penna aggiunse tra una parola e l'altra per continuare le rime: faggi, raggi, paggi. Rifletté e capì che quest'ultima parola era la più indovinata, addirittura rivelatrice: "In questa provincia si producono soprattutto paggi: paggi per la democrazia cristiana, per la Dc ed anche per il Partito comunista". Ma la parola era troppo bella e gli suggerì subito una dolce immagine di sé paggio, bello e innocente, perché potesse continuare il suo pensiero sulla produzione di paggi.²⁴

L'iper-sensibilità di Guido alle percezioni si manifesta in questo caso come recettività poetica nei confronti delle rime nascoste sui tabelloni appesi alle pareti

²³ SR, 47.

²⁴ SR, 209.

dell'Ispettorato. La consistenza fonica inaspettata e viscida delle parole in rima suscita in lui una catena di pensieri in cui la rabbia per il rifiuto subito poco prima da una ragazza si mescola confusamente all'aggressività verso l'autorità superiore degli ispettori cui tra poco dovrà rivolgersi. Sul filo di una catena di associazioni puramente fonetiche («faggi, raggi, paggi»), Guido approda a una parola che lo soddisfa temporaneamente, «paggi», perché risponde bene a quel desiderio di aggressione ironica e violenta che sente dentro di sé. Prima, appunto, utilizza il termine in senso ironico e rivolgendolo a chi è asservito al potere; subito dopo, però, si accorge che la parola può custodire in sé anche un'accezione positiva. Non se la lascia sfuggire e istantaneamente la associa a un'immagine fittizia di sé come «bello e innocente» che lo soddisfa, gli dà forza e lo appaga, riempiendolo completamente.

Poco oltre, durante il colloquio con gli ispettori, Guido — sempre più annebbiato ma anche reso più sensibile dall'alcool — si fissa su alcuni tic linguistici del viceispettore, cui Ettore sta parlando per perorare la causa dei contadini urbinati: in una serie di parentetiche che interrompono il dialogo mimando la serie confusa dei pensieri di Guido, il lettore si trova a ripercorrere il flusso di coscienza di Guido (corsivi nostri):

Le leggi sono tante: comincia il Codice Civile con tutta una sezione, *(qui la zeta lo tradì rovinosamente e volle ripetere)*, tutta una sezione sulla minima unità culturale. Altre leggi, concordati, lodi vi sono sulla mezzadria, le fittanze, *(altra zeta inzaccherata)*, le permutate.²⁵

Non conosciamo, cioè non possiamo analizzare, conoscere, guardare le singole situazioni; la sicurezza, *(il gioco delle esse e delle zeta stava per perderlo del tutto, per farlo esplodere, ed allora il pergolese era costretto ad aumentare il tono, a rifarsi sull'ignoranza, sulla soggezione di chi l'ascoltava)*, la sicurezza delle nostre indagini è basata sulla conoscenza della totalità di tutti i problemi dell'agro pesarese e così il nostro lavoro si dirige, si dirama ad affrontare i vari problemi, come un fiume in tanti

²⁵ SR, 210.

ruscelli, ruscelletti, (*ma non insistette nel paragone, perché non sapeva fino a che punto fidarsi di chi l'ascoltava*) [...] ²⁶

Anche perché, cercò di concludere, non possiamo fare delle imparzialità, (*per dire parzialità*), dando dei consigli in privato, favorendo alcuni [...] ²⁷

Anche in questo caso, la percezione della realizzazione sonora strana e quindi disturbante di queste lettere accentua in Guido l'avversione verso il viceispettore, spingendolo a notare ed evidenziare ogni suo minimo errore. Il viceispettore è ovviamente una figura che, rispetto a Guido, occupa una posizione di superiorità: subito, quindi, il protagonista ne scruta i difetti e li mette in mostra, come per uscire dalla condizione di inevitabile inferiorità in cui per forza di cose si trova, e per collocarsi più in alto, in una posizione da cui poter giudicare il burocrate e affermare, in negativo, la propria tacita superiorità morale e linguistica.

In tropismi "linguistici" come questi si realizza dunque il legame tra i due mondi individuati da Merleau-Ponty: quello sensibile e quello dell'espressione. In questi minimi movimenti psichici e narrativi di Guido viene alla luce come davvero ogni atto percettivo istituisca un canale di comunicazione²⁸; e come, viceversa, ogni atto comunicativo sia di per sé un modo di entrare in contatto con il reale o, nel caso di Guido, di distaccarsene in virtù del proprio potere immaginativo.

Inoltre, gli esempi esaminati finora rivelano come Guido sia silenziosamente consapevole della consistenza fonica del linguaggio (che sa usare, quando serve, a proprio favore): nel linguaggio c'è infatti un'*opacità*, una corporeità di suono che esso tenta sempre di dissimulare e di nascondere dietro ai referenti reali di cui parla, fingendosi perfettamente trasparente. Come accenna Merleau-Ponty riguardo all'uso del linguaggio di Mallarmé, quando parliamo nella vita quotidiana utilizziamo le parole solo in funzione dei loro referenti reali: esse sembrano trasparenti, sembrano

²⁶ Ibidem.

²⁷ SR, 211.

²⁸ «Ogni percezione è una comunicazione o comunione» (FP, 418).

indicare senza dubbi proprio la cosa a cui si riferiscono. È questa «*la virtù del linguaggio*: ci rimanda sempre a ciò che significa e, compiendo questa operazione, si dissimula ai nostri occhi; esso si afferma nello stesso momento in cui si cancella»²⁹. Si tratta, dunque, di un'illusione ottica, per cui diventa necessario recuperare, al contrario, l'opacità del linguaggio.

3.3 Il linguaggio secondo l'anarchico Gualtiero: «la ragione è nelle rime»

Tale opacità, tale consistenza fonica, è proprio alla base della concezione che del linguaggio ha un altro personaggio secondario del romanzo, il lavoratore e pensatore comunista Gualtiero. In una sequenza cruciale che motiva il titolo originario del romanzo, *Repubblica borghese*, i due protagonisti Guido ed Ettore si trovano al gioco delle bocce e parlano insieme ad altri amici della condizione attuale di Urbino, della posizione che un giovane dovrebbe avere riguardo al futuro della città e della nazione:

Gualtiero guardava tutti e cantava una canzone: alcuni cercarono di seguirlo ma egli li fermò. State a sentire, disse, e aumentò un poco la voce: Repubblica borghese, e riprese il motivo per ripetere “Repubblica borghese”. Poi si fermò e domandò: Cosa vuol dire Repubblica borghese?³⁰

«Repubblica borghese» è un'espressione tratta da *Addio Lugano bella*, canzone popolare svizzera anarchica, scritta da Pietro Gori, che mette in scena la partenza di alcuni giovani anarchici dalla loro patria: cacciati via dalla repubblica salita al potere,

²⁹ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, a cura di P. Dalla Vigna, Mimesis, Milano – Udine 2019, 50. *La prosa del mondo*, la cui genesi risale al 1952, è l'opera incompiuta del filosofo francese che ruota attorno al problema dell'espressione. Nata in risposta a *Qu'est-ce que la littérature?* del collega e amico Jean-Paul Sartre, quest'opera si colloca all'interno della produzione merleaupontiana in una fase intermedia tra la *Fenomenologia della percezione*, di cui riprende e approfondisce gli spunti riguardo alla questione del linguaggio, e *Il visibile e l'invisibile*, di cui anticipa alcuni snodi. *La prosa del mondo* è inoltre legata a doppio filo alle riflessioni condotte dal filosofo nelle lezioni al Collège de France nel 1953, raccolte nel citato volume *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione*.

³⁰ SR, 131-132.

gli anarchici salutano la loro terra avviandosi a un esilio doloroso ma scelto consapevolmente come conseguenza della volontà di non rinunciare alla propria ideologia. Nelle parole di Gualtiero, che maliziosamente ripete e sottolinea proprio questo sintagma, la Repubblica borghese di cui parla diventa quella italiana, nata da pochi anni e ora immersa in uno sviluppo frenetico di cui anche a Urbino e nelle sue campagne si iniziano a sperimentare le conseguenze: emigrazione dei contadini in cerca di condizioni di lavoro più fruttuose nell'industria, arrivo in città di imprenditori forestieri che fonderanno nuove attività, declino dei territori coltivati. Su tutto, un senso desolante di stagnazione e vischiosa immobilità:

Ettore disse: Vuol dire Repubblica non popolare. No, disse Gualtiero. Vuol dire repubblica fascista. Repubblica repubblicina, inventò uno. No, disse Gualtiero. Repubblica repubblicona, che promette e cogliona. Repubblica dei padroni che scaccia i più buoni ; e alzò la domanda compilata, la busta gialla e i certificati: Repubblica dei passaporti.³¹

Gualtiero asseconda il suono della canzone, improvvisando alcune rime ironiche e taglienti di critica nei confronti della neonata Repubblica Italiana: oggi non sono gli anarchici svizzeri a essere costretti a partire, ma gli onesti lavoratori di Urbino, pressati dalla macchina incombente dello sviluppo economico. L'unico rimedio, secondo Gualtiero, è procurarsi un passaporto e andarsene. Ricordiamo che questo sarà ciò che farà anche Guido, quando lascerà Urbino per raggiungere e stabilirsi definitivamente a Roma.

Evviva il passaporto, disse, alzandosi in piedi: passaporto scritto fino, contro Urbino cassa morto. Non con le rime, Gualtiero, dissero alcuni. Ricorda cosa ti disse il segretario della Federazione, il compagno Piero Ballamano: è roba da osteria, da manicomio; dove va a finire la storia con queste rime?

Lui, Piero Ballamano, disse che le rime erano uno sfogo, un'abdicazione, così disse e voi non sapete ripeterlo perché non sapete cosa vuol dire. E avete in tasca la

³¹ SR, 132.

tessera del 1948. Che comunisti siete se non sapete cosa vogliono dire le parole che i comunisti usano? No, non è che continuo le parole, se no avrebbe ragione Ballamano. Voglio dire che un comunista deve esprimersi come può, anche cantando e con le rime.

Di fronte a una posizione polemica così netta nei confronti della Repubblica, ma condotta con le armi della poesia e della canzone, i compaesani di Gualtierio non sono persuasi. Attraverso queste rime estemporanee che giocano con i significati consueti delle parole, Gualtierio sembra recuperare quell'opacità del linguaggio di cui parla Merleau-Ponty: se «la parola non significa *nonostante* la propria incorporazione linguistica ma *grazie* a essa»³², allora qui l'improvvisato poeta comunista sta recuperando proprio il valore primordiale e originario della lingua come corpo, come materia che si incorpora in un suono, in un gesto. Sta, cioè, realizzando quell'uso poetico del linguaggio che Merleau-Ponty si auspicava e di cui parlava riguardo a Mallarmé. Per i compagni e gli amici che lo ascoltano, tuttavia, le rime sono solo un modo per fuggire dal reale: il linguaggio letterario non ha potere sulla storia, non può agire nel mondo. Eppure Gualtierio scende più a fondo: le rime forse sembrano un'abdicazione dal reale; tuttavia ciò che è davvero importante non è esprimersi in versi o in prosa, ma conoscere le parole e soprattutto conoscere il loro potere, il valore autentico dell'espressione e della comunicazione. Il linguaggio non è inutile, non è «roba da osteria», ma è il mezzo più potente con cui esprimere il dissenso, come ha dimostrato lui stesso poco prima. E prosegue:

Ballamano deve capire questo: la ragione non è assente, non guarda dall'altro; dall'alto guardano i preti, i pretori; è dentro le rime, perché io ho ragione e penso e con quelle proclamo la rivolta se so fare solo quelle; se da *burdel* la cosa che mi ha commosso di più erano le rime che faceva Scalabrino al circo equestre. Quando gli altri lo inseguivano e volevano bastonarlo lui li fregava con le rime, chiedeva la minestra e parlava con un somaro in rima. Il somaro capiva ma Ballamano no.³³

³² MP, 65.

³³ SR, 132-133.

La ragione non è nei fatti, fuori dalle parole, ma dentro di esse, «dentro le rime». Secondo Gualtierio le rime sono il terreno su cui il linguaggio, sfruttando la propria materialità fonica, afferma e fa emergere un pensiero, una razionalità: si tratta di una prospettiva sorprendentemente affine alle posizioni merleau-pontiane sul linguaggio. Per il filosofo francese, infatti, il significato concettuale delle parole «si forma per prelevamento su un significato gestuale, che, a sua volta, è immanente alla parola» e quindi c'è «un *pensiero nella parola* che l'intellettualismo non sospetta. [...] L'oratore non pensa prima di parlare, nemmeno mentre parla; la sua parola è il suo pensiero»³⁴. Parola e pensiero sono intrecciati, reciprocamente avvolti e implicati: «il senso è presente nella parola e la parola è l'esistenza esteriore del senso»³⁵.

Gualtierio sembra voler dire proprio questo, quando afferma che «la ragione è dentro le rime», e nel suo giocare con la materialità del linguaggio e dei suoni ci sembra di intravedere il modo in cui lo stesso Volponi, secondo testimonianze degli amici, pensava e parlava: «Il pensare di Paolo Volponi [...] era invece qualcosa di fisico e tangibile che si annunciava nel suo gestire, risuonava nella sua parola e nel dialogo che, infatti, poteva somigliare ad un abbracciamento dell'interlocutore, talvolta a una colluttazione passionale»³⁶.

Il pensiero, dunque, tanto più quando riguarda qualcosa di così delicato e vicino come la condizione dei giovani urbinati, non è qualcosa di separato e preesistente alla parola, alla quale spetterebbe solo il compito di manifestarlo ed esplicitarlo, ma si genera con la parola stessa, dal rincorrersi apparentemente casuale delle rime. «Il senso abita la parola»: non c'è netta separazione tra i due, anzi bisogna riconoscere che il linguaggio ha un'interiorità: «esso presenta o piuttosto è la presa di posizione del soggetto nel mondo dei suoi significati»³⁷. Gualtierio, con la poesia, fa emergere tale interiorità e anche — cosa che i compaesani non capiscono — la sua necessaria corporeità, il suo essere invischiato con il mondo e con il soggetto. Anche alla luce

³⁴ FP, 250.

³⁵ MP, 64.

³⁶ M. Raffaelli, *I pensieri di Paolo*, in *Don Chisciotte e le macchine. Scritti su Paolo Volponi*, Pequod, Ancona 2007, 65-68.

³⁷ FP, 265.

di questa idea si spiegano i tropismi analizzati nel capitolo precedente: la parola, che è pensiero, è inestricabilmente legata alla corporeità del soggetto e ai suoi sussulti. Il linguaggio si fa dimenticare, si finge trasparente, ma non lo è: bisogna dunque recuperarne la concretezza originaria, che è la vera sede del suo senso.

Si tratta di una visione del linguaggio abbastanza diversa da quella espressa Guido, il quale preferisce intendere la parola come strumento per l'immaginazione, funzionale all'allestimento di scenari ipotetici e rassicuranti piuttosto che all'«abbrancamento»³⁸ del reale e della storia presente, come la intende invece l'amico Gualtiero.

3.4 Il linguaggio secondo l'amico Ettore: chiamare le cose con il loro nome

Una terza prospettiva sul problema del linguaggio è fornita dallo sguardo del migliore amico del protagonista, Ettore. Ancora durante una discussione tra amici, si parla dell'organo genitale femminile e del tabù relativo, che quasi impone di non parlarne, o quantomeno di nominarlo solo attraverso perifrasi di vario tipo:

I contadini la chiamano natura per non nominarla nemmeno.

Allora, se volete, disse Ettore, la chiamano con tanti nomi: tutti, con tante immagini, proprio per non volerla vedere, per non immaginarla nemmeno per quel che è. Ma questo, io so, io sento che è un segno di debolezza.

Allora tu la chiameresti solo vulva e riusciresti a mangiare la pastasciutta, guardandola fisso?

Basta, se non capite, basta, disse Ettore, e abbassò la testa per ritrovare i compagni, per essere ostinato e pronto a lottare.³⁹

³⁸ M. Raffaelli, *I pensieri di Paolo*, cit., 65-68.

³⁹ SR, 175.

Ettore rimprovera ai suoi amici un pudore anche linguistico, che testimonia la loro paura di avere a che fare con la realtà del genitale femminile. Ma forse, più in generale, rimprovera anche la loro paura di entrare veramente in contatto con la storia, con la realtà concreta del Paese in cui vivono, rifugiandosi nell'immobilità garantita dalle mura di Urbino. Questa debolezza che Ettore riconosce in loro consiste nell'incapacità di chiamare le cose con il loro nome, o meglio di accettare il darsi delle cose nella loro interezza alla propria percezione. Il pudore linguistico è riflesso di una più profonda paura che riguarda la sfera percettiva, e forse addirittura quella esistenziale. È dunque un'altra faccia della comoda *indulgenza* in cui si crogiola Guido. Per Ettore, infatti, il linguaggio non è un veicolo di fuga dalla percezione del reale ma al contrario il canale che mette la coscienza in comunicazione con esso, e come tale va accettato e sfruttato.

Più avanti, mostrando di aver assimilato la lezione dell'amico Gualtiero, Ettore si rimprovera di aver parlato lui, insieme a Guido, in Ispettorato, al posto dei contadini che aveva accompagnato:

Abbiamo sbagliato, anche prima dovevate andare da soli, e parlare voi, non cominciare con l'italiano, con le belle parole a costruire l'ipocrisia.⁴⁰

La lingua può essere strumento di emancipazione e lotta sociale, ma solo quando implica la prima persona, l'enunciazione diretta, non quando è mediata da altri che se ne appropriano volenti o nolenti per affermare interessi propri.

Ancora oltre, durante un duro confronto con Guido, mentre parlano dell'alternativa tra restare a Urbino o andarsene, Ettore afferma con chiarezza la sua posizione sul linguaggio:

⁴⁰ SR, 217.

Io parlo così ma sento che queste parole sono inutili esse per prime. Non bastano nemmeno a farmi sfogare; mi resta un disegno confuso e anche un magone che non si scioglie, che non trova il modo di dipanarsi con ordine.⁴¹

Il «magone» confuso e ingarbugliato che avvolge il cuore di Ettore ricorda molto da vicino il dolore di cui parlava Guido all'inizio del romanzo, dopo aver tentato di tradurre il verso di Mallarmé. Sembra istituirsi dunque un terreno comune su cui i due giovani possono confrontarsi e, magari, riconoscersi.

Infine, in un ultimo dialogo serrato e a cuore aperto con l'amico Guido, Ettore dichiara la sua sfiducia verso il linguaggio lirico:

Abbiamo scorrazzato come cani, annusando e pisciando: davamo gli esami e andavamo al cinema, ed il film ha contato sempre più dell'esame. Se avevamo un professore più giovane, che veniva qualche volta con noi, ci diceva: la storia non conta niente, l'uomo è assente, dov'è l'uomo? I fatti non contano niente, conta la poesia. Abbiamo letto le poesie. Pompeo Ricci mi ha detto, un altro maestro, bel maestro quest'altro zuccone, adesso è fuggito un'altra volta: ebbene, lui, il mio secondo maestro, mi ha detto: certo sono belle queste poesie che leggete, ma vi rendono un'altra volta schiavi della natura e dei sentimenti, cantano la schiavitù.⁴²

Pompeo Ricci, altra figura di mentore *sui generis* come già Gualtiero prima di lui, sembra affermare — come facevano gli amici di Gualtiero mentre lui componeva sul momento le sue rime sulla Repubblica borghese — che le poesie non servono a nulla. In realtà non è proprio così: Ricci rimproverava a Ettore non il ricorso alla poesia, ma l'abbandonarsi a una poesia malinconica e stagnante, che con il suo sdilinquinamento costringe i giovani lettori a restare schiavi della loro terra e della sua immobilità. Quella di Pompeo e di Ettore non è quindi una sfiducia generalizzata verso la poesia come forma d'espressione in sé, ma verso il modo in cui essa viene usata per fuggire dalla realtà. Si tratta dunque di una posizione intermedia, che si

⁴¹ SR, 274.

⁴² SR, 394.

colloca a mezza via tra l'utilizzo immaginativo e consolatorio della lingua di Guido, e quello militante, socialmente impegnato e vibrante di Gualtierio: tra Mallarmé e "Officina", verrebbe quasi da dire. Come Gualtierio, in ogni caso, Ettore rifiuta l'indulgenza che caratterizzava le poesie da loro lette nell'adolescenza: quell'indulgenza cui ricorre invece Guido, giustificandola come ricerca di un distacco conoscitivo dal mondo.

Ma l'alternativa potrebbe opporre anche poesia e romanzo, come nelle primissime pagine della *Strada*, appena prima del ricordo mallarmeano di Guido, dove il protagonista parteggiava nettamente per la poesia e per la sua carica immaginativa, mentre Ettore era a favore del romanzo, per la sua maggiore vicinanza al reale⁴³.

3.5 Il linguaggio secondo Guido: indulgenza e consolazione

La visione che Guido ha del linguaggio e della letteratura è quindi, come la sua stessa modalità di percezione, contaminata dall'indulgenza, dal desiderio infantile di trovare o creare nell'alterità un sistema di conferme di sé e autoassoluzioni.

Questo processo emerge in altri tropismi "linguistici" o "letterari" che si succedono nel romanzo. Per esempio nel brano seguente, in cui Guido riesce vittoriosamente ad ammaliare alcune ragazze al bar, per poi lasciarle subito dopo:

Salutò tutti, tornò sotto il loggiato e comprò "La Fiera letteraria": trovò alcune poesie religiose ed altre dolorose, supplichevoli. Erano proprio al livello che lo interessava: alte, composte di parole virtuose e di rari verbi [...]. Gli facevano rifiorire un dolore sublime, lontano da qualsiasi vero motivo, che si dilungava e si scioglieva lentamente in modo che gli era possibile attribuirgli ogni preoccupazione avuta e quindi appagarsene. Ne usciva placato, contento di essere onesto e di non nascondersi le cose [...].⁴⁴

⁴³ SR, 14 già citato e riportato sopra.

⁴⁴ SR, 232-233.

Le poesie che legge sulla rivista – che potrebbero benissimo essere le stesse che Ettore criticherà alla fine del romanzo – con il loro stile patetico offrono a Guido la possibilità di crogiolarsi nell'indulgenza per sé, per il proprio dolore; che, riversato sulla pagina attraverso la lettura, perde ogni connotato di realtà e quindi lo appaga.

Più avanti, mentre è in visita a Ostia antica insieme a un collega conosciuto a Roma, Guido mette in atto la medesima strategia. Al fine di ripararsi dallo spaesamento che prova per il fatto di attraversare un paesaggio non familiare con una persona che non conosce ancora bene, si rifugia mentalmente nella lettura di una poesia:

Attaccò la sua musica e recitò *Sopra una conchiglia fossile* di Giacomo Zanella. Soltanto la poesia, una specie di confessione compatita, poteva consentirgli di ritrovare l'iniziativa e la sicurezza.⁴⁵

La poesia citata, che parla dei resti delle antiche civiltà, è una poesia religiosa come quelle che il protagonista leggeva sulle pagine della “Fiera letteraria”. Il suo autore, il sacerdote e letterato Giacomo Zanella, tentava di conciliare nella poesia scienza e fede, esplorando le conseguenze emotive delle scoperte scientifiche sulla sensibilità dei suoi contemporanei. Non solo: quello in esame è il suo componimento più famoso e si tratta di una poesia presente in tutte le antologie scolastiche, sulle cui pagine Guido potrebbe certamente averla letta, studiata e imparata a memoria. Questa lirica, composta nel 1864, era conosciuta da un pubblico decisamente vasto e risulta dunque emblematica di una *Bildung* nazional-popolare, di una cultura condivisa in cui crescevano immersi gli adolescenti italiani coetanei di Guido.

Sopra una conchiglia fossile si lega bene, per Guido, all'ambiente in cui si trova (gli scavi di Ostia antica, appunto) e il ragazzo, che evidentemente la conosce bene e ha già avuto modo di leggerla in precedenza, ne ricava conforto e rassicurazione. Questa

⁴⁵ SR, 331.

«musica interiore» che inizia a riprodurre dentro di sé è l'ennesimo modo che Guido escogita per sfruttare il linguaggio a suo favore, per rafforzarsi e per evitare il confronto con la realtà:

Egli stava con la sua vita e poco altro di sé, come una lucertola o come un vaso che aspettasse la sabbia per essere battuto e risuonare. Attaccò una musica interiore, una lamentazione che fosse vasta e onesta, e tanto onesta e risonante in ogni sua parte da evitare che qualcosa di sé restasse silenziosa e potesse ascoltare quelle battute dall'esterno e anche dalla sua stessa testa, che potessero richiamarlo al confronto.⁴⁶

Ciò che Guido cerca di ricreare, con la lettura mentale della poesia di Zanella, è una «musica interiore» che, per il suo patetismo e per la sua effusività sentimentale, lascia libero sfogo ai dolori dell'io e ricorda ancora una volta le poesie criticate da Ettore. Tuttavia, forse a quest'altezza Guido ancora non se ne rende conto: il suo è un utilizzo della componente fonica del linguaggio finalizzato, secondo lui, a ottenere una consolazione «onesta». Guido non capisce o non ammette che questa modalità di autoconsolazione è in realtà un'illusione, una finzione tutt'altro che onesta poiché tesa a reinterpretare ogni cosa in funzione dell'io, a dipingere il fondale della scatola anziché forarlo per guardare fuori⁴⁷.

La strategia della musica interiore non è utilizzata solo da Guido, ma da almeno un altro dei protagonisti volponiani: l'Albino Saluggia di *Memoriale*. Fin dall'*incipit* assoluto del romanzo, Albino parla dei suoi mali, dei dolori fisici e psichici che lo attanagliano. Costretto ad affrontarli nella sua solitudine, un giorno si confida con il medico militare presso cui si è recato per la visita di controllo riservata a tutti i reduci:

Allora io gli denunciavo con chiarezza i miei mali, uno per uno con grande precisione, citando l'ora e la data, tutte le date, del loro manifestarsi dalla prima volta.⁴⁸

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Come dice Guido stesso in SR, 24, già citato sopra.

⁴⁸ P. Volponi, *Memoriale*, Einaudi, Torino 2015, 6, d'ora in avanti siglato M.

La scelta di parlare esplicitamente dei suoi «mali» è chiaramente motivata poco dopo da Albino stesso:

Io avevo denunciato i miei mali perché ero abituato a farlo mentalmente; perché il farlo costituiva ormai un fatto quotidiano o almeno frequente della mia vita; un'operazione che mi consentiva, allora, di sollevare i miei mali un momento dal mio corpo e dalla mia anima e di vederli distinti, lontani, come sopra un davanzale dal quale fosse poi possibile darli sparire o magari riprenderli, secondo la mia volontà.⁴⁹

Come accade anche a Guido, Albino trova conforto nell'uso del linguaggio che gli permette di oggettivare il dolore, di prepararselo davanti agli occhi e, quindi, di tenerlo sotto controllo. L'espressione verbale è esperienza che interpone una distanza conoscitiva autentica tra l'io psico-nevrotico e il reale che lo spaventa. Non solo gli consente di conoscere sé e il mondo, ma mediante questa distanza gli dà una leggera consolazione, la temporanea impressione di poter gestire e dominare appieno questi lati oscuri e dolorosi di sé:

Dopo la pausa ebbi un attimo di ripresa e cominciai la lotta con i miei mali o, se volete, un discorso.⁵⁰

Per Albino, la lotta con il suo dolore interiore coincide con l'attuare un «discorso»: il *mondo dell'espressione* è il terreno su cui si gioca questa partita; e, se davvero — come sostiene Merleau-Ponty — ogni percezione è espressione e viceversa, allora questa coincidenza di piani assume una rilevanza non secondaria. Albino, dunque, esprime qui inconsapevolmente quella sovrapposizione tra i due mondi merleau-pontiani del sensibile e dell'espressione: il suo modo di sfruttare la lingua per conoscere il suo dolore o per sfuggirne lo porta ad attuare «manipolazioni di tipo inconscio-infantile delle parole e dei pensieri: le alterazioni del rapporto fra significante e significato

⁴⁹ M, 6-7.

⁵⁰ M, 25.

tipiche del sintomo o dell'allucinazione si giustappongono a quelle, comunicanti, caratteristiche del linguaggio letterario»⁵¹. Entrambi i protagonisti volponiani si trovano a dover fronteggiare qualcosa che non conoscono: Guido deve affrontare il suo vero io, deve imparare a conoscersi; Albino deve entrare in fabbrica, elaborare la natura del suo dolore e imparare a capire in cosa consiste l'esperienza dell'industria. Come per Guido, anche per l'operario piemontese di *Memoriale* il linguaggio serve a perseguire «attraverso proiezioni liriche il tentativo di possedere e trasfigurare la *seconda natura* industriale, di riportarne le leggi sconosciute e ostili entro i confini noti della casa, dell'orto, del lago». Albino e Guido «confondono di continuo le parole e le cose, l'ordine delle proprie idee con l'ordine esterno, in un indissolubile nesso fra onnipotenza del pensiero e nevrosi di coazione»⁵².

Questo nesso problematico si manifesta in forma struggente nell'ultima parte di *Memoriale*, quando Albino, nella grigia monotonia di giornate sempre uguali, per ritrovare un po' di forza si mette a comporre mentalmente poesie e filastrocche:

Tutto era monotono, come in un viaggio lungo, quando uno abbandona le gambe e si lascia accompagnare dal loro movimento pendolare. Anche perché non vuol smettere di pensare. Così vengono in mente dei giuochi di parole, dei ritornelli. Come ora le parole viaggiare, accompagnare, pendolare, pensare, cominciano a prevalere nella mia mente e ad acquistare un loro movimento, autonomo dalla mia volontà e che anzi la domina fino al punto da renderla passiva, così alcune ricorrenze sui medici, nemici, vestiti di camici, accompagnate dallo sbuffare in tanti "ici" o "ciuffici", "ciuffici" del treno e il ripetersi del paesaggio [...] mi impedivano di pensare o mi cullavano in un pensiero astratto sottraendomi qualsiasi termine della realtà. Mi venivano in mente delle poesie: partivo da un ritornello noto che s'accordava ai rumori del treno e poi aggiungevo parole mie. componevo queste filastrocche per tutto il viaggio ed anche per molto tempo lavorativo.⁵³

⁵¹ E. Zinato, *Volponi*, Palumbo, Palermo 2014, 18.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ M, 224.

Il moto oscillatorio (reale o immaginario, non conta) del treno ispira ad Albino una «cadenza ritmica introiettata e riflessa in una ricerca mentale astrusa di parole affini per suono, come nel ritmo assonnato e lento di una ninna-nanna»⁵⁴. È esattamente la stessa dinamica mentale che agiva anche in Guido producendo la sua «musica interiore», con la sola differenza che per il giovane protagonista della *Strada* si trattava di ricordare o leggere poesie, mentre per Albino si tratta di comporle. La corporeità-opacità fonica della parola cui Albino si affida lo distanzia dal reale: assorbito in un vero vortice percettivo di suoni e parole, queste poesie gli offrono sollievo perché in qualche modo gli parlano del suo dolore rendendolo meno reale, proprio come accadeva a Guido⁵⁵. E infatti,

nel momento stesso in cui lasciavo cadere le parole, quell'angolo buio si gonfiava e diventava sofferenza.⁵⁶

Anche mentre è ricoverato in sanatorio, Albino non smette questa pratica:

Ecco, andavo dietro alle parole: il loro suono contava più di ogni altra cosa, più del loro senso, ed io finivo per ordinarle o per trovarle o per inventarle secondo il suono, senza più l'ordine del significato e del pensiero. Ma così trovavo un altro ordine pieno di emozioni e che parlava meglio il mio linguaggio. Non andavo nemmeno più dal prete perché anche la mia anima si apriva ormai sopra di me.⁵⁷

Certi giorni mi veniva in mente, al posto delle parole, un motivo musicale o un ritornello e allora lo seguivo per tante ore, ondeggiante come un aquilone e il suo filo si svolgeva nella mia mente e trascinava in volo i miei pensieri che si staccavano senza farmi male, partendo dalla mia testa, continuando nell'aria la circolazione del sangue leggero della mia testa, senza strappare nulla dal mio cuore, dal centro di me.⁵⁸

⁵⁴ M. Masi, *Le poesie di Albino*, in S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini (a cura di), *Volponi estremo*, Metauro, Pesaro 2015, 235.

⁵⁵ Vedi SR, 232-233, citato sopra.

⁵⁶ M, 225.

⁵⁷ M, 228.

⁵⁸ M, 228-229.

Si direbbe dunque che Albino sia capace, con estrema innocenza e naturalezza, di percepire e recuperare quell'*opacità* concreta del linguaggio che, ben al di là del significato e del referente a esso legato, Merleau-Ponty individua (anche attraverso Mallarmé) come cuore più profondo della parola. Albino, usando in questo modo il linguaggio, ritrova nella parola poetica «un altro ordine», più vero di quello che risiede nella prosa del reale quotidiano; nel suono delle rime abita un senso, una *ragione* che somiglia molto a quella individuata in maniera simile da Gualtierio nella *Strada per Roma*.

Per Merleau-Ponty il linguaggio è gesto, è corpo, e «contiene il proprio senso allo stesso modo in cui il gesto contiene il suo. È ciò che rende possibile la comunicazione»⁵⁹. Il senso del linguaggio si realizza nel darsi concreto dell'espressione, nella «gesticolazione fonetica»⁶⁰ che costituisce la comunicazione verbale e che Albino con grande chiarezza racconta nei brani sopra citati. Mentre compone poesie anche infantili che ignorano l'accezione tradizionale e consueta delle parole di cui sono fatte, il protagonista volponiano sente nascere dentro di sé un senso che forse lo rispecchia e gli permette, se non di conoscersi, quanto meno di trovare un po' di pace. Nella catena fonica di rime improvvisate, l'operaio nevrotico di *Memoriale* riconosce finalmente una qualche serenità: compone allora tre poesie, una dedicata a elencare i suoi mali; un'altra che costituisce un ritratto dell'amico e collega Grosset, e un'ultima che consiste in una restituzione poetica del proprio stato d'animo.

Questi slanci poetici conferiscono lucidità e forza alla mente di Albino, la ripuliscono dal pensiero ossessivo dei suoi dolori e, in tal modo, gli consentono addirittura di scrivere il romanzo stesso che stiamo leggendo:

Quando non mi abbandonavo alle poesie, quando cioè ritiravo la mia mente, riprendendola interamente per me, allora la ritrovavo acuta come una lama, smaniosa

⁵⁹ FP, 254.

⁶⁰ MP, 64.

di aprire un varco dentro di me, di ritrovare i miei pensieri. [...] In quei momenti ho ricostruito e scritto quasi tutto questo racconto [...].⁶¹

Nello sforzo commovente di trovare pace e di conoscersi nel suo dolore, Albino realizza l'obiettivo che Merleau-Ponty affidava agli scrittori che volessero affrontare la letteratura con uno sguardo fenomenologico: quello di riuscire a mettere in atto un'operazione espressiva che «fa esistere il significato come una cosa nel cuore stesso del testo, lo fa vivere in un organismo di parole, lo installa nello scrittore o nel lettore come un nuovo organo di senso, dischiude un nuovo campo o una nuova dimensione alla nostra esperienza»⁶². Il protagonista di *Memoriale*, scrittore per sopravvivenza, dà involontariamente espressione al sogno del filosofo francese che, anche nella *Prosa del mondo*, auspica l'elaborazione di «un modo nuovo di scuotere lo strumento del linguaggio, o quello del racconto, per fargli rendere non si sa cosa, perché proprio ciò che si dice là non è mai stato detto»⁶³; il che vuol dire attuare una riduzione fenomenologica sul linguaggio per recuperarne lo spessore e la corporeità, per fare in modo che esso non possa più nascondersi dietro i significati. Infatti, quando il linguaggio funziona davvero non è un'indicazione verso significazioni preesistenti, ma è «quell'astuzia con la quale lo scrittore o l'oratore, rimuovendo in noi queste significazioni, conferisce loro dei suoni sconosciuti che dapprima appaiono falsi o dissonanti, facendoci in seguito aderire così bene al suo sistema d'armonia che finiamo per considerarlo nostro»⁶⁴. Ma non è questo, in fondo, ciò che fa la poesia? È forse proprio questa sensazione di compimento percettivo nel linguaggio che fa stare bene Albino; ed è in quest'ottica che, nel corso dell'intera produzione volponiana, si rileva una costante e pervasiva «invasione della poesia dentro i confini della prosa»⁶⁵.

Albino e Guido vivono un rapporto difficile con il reale, e in entrambi questa difficoltà genera una sensibilità fuori dal comune: «la scarsa aderenza dell'Io alla

⁶¹ M, 232.

⁶² FP, 253.

⁶³ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., 83.

⁶⁴ Ivi, 53.

⁶⁵ G. Raboni, *Introduzione*, in M. Raffaelli, *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, cit., 9.

substantia reale acutizza in Albino la percezione della solitudine ed affina le capacità poetico-intuitive»⁶⁶. La loro sensibilità li rende capaci di «immagini che valicano la semplicità lessicale del personaggio, risultando espressione di una capacità percettiva profonda, nonché di una sicura resa evocativa»⁶⁷.

L'intrusione della poesia nelle vite di Albino e Guido risponde dunque a un medesimo bisogno conoscitivo di sé e del reale, eppure conduce a esiti diversi. Lo confermano anche i protagonisti stessi con le loro reazioni: nel caso di Guido, la soddisfazione che ricava dai suoi tropismi linguistici o poetici è sempre temporanea ed estremamente labile, propensa a svanire dopo solo un istante. Albino, invece, può dedicarsi anche ore intere a comporre le sue poesie e ricavarne appagamento: quando torna alla realtà non è inquieto come Guido ma lucido e seppur non guarito di sicuro più tranquillo.

La differenza fondamentale sta nell'intenzione dei due protagonisti: Albino è puro, animato da un'innocenza che rende veramente *onesto* il suo modo di intendere e usare il linguaggio. Non a caso, la soddisfazione che lui ne ricava è autentica e piena. Guido non è onesto né con sé stesso né verso il linguaggio, che lui tenta silenziosamente di dominare e piegare a proprio favore. In altri termini, Guido è permeato dall'*indulgenza* che lo contamina, sempre di più nel corso del romanzo.

3.6 Il problema di Guido: la parola per fuggire dal reale e dominarlo con l'immaginazione

Nella parte conclusiva della *Strada per Roma*, Guido si abbandona senza più rimorsi alla sua tendenza immaginativa già esplorata. Ritornato un'ultima volta a Urbino, il ragazzo si lascia andare al flusso dei pensieri e, dopo aver individuato la parola «destino» come fastidiosa e irritante, ne trova un'altra che lo turba:

⁶⁶ M. Masi, *Le poesie di Albino*, cit., 237.

⁶⁷ Ivi, 243.

Sapeva che se avesse battuto la mano aperta su un palo di ferro della luce ne avrebbe cavato un suono largo, dalle vibrazioni prolungate, sulle quali avrebbe fatto in tempo a intonare qualsiasi divagazione, qualsiasi canzone. Un'altra parola che non gli piaceva era filastrocca infantile. Ma non batté la mano, perché era lo stesso contento e sicuro di sé.⁶⁸

Le infinite possibilità che sono letteralmente a portata di mano non trovano una realizzazione concreta, poiché Guido pensa a lungo ma alla fine non batte la mano sul palo. Le possibilità che ha elaborato precipitano però in questa espressione che lo turba, «filastrocca infantile», e che gli rivela in un istante tutta la serie di infingimenti e strategie autoriferite che agiscono anche nel suo modo di gestire l'espressione verbale:

Si fermò e pensò chiaramente: “Sarei capace di interrompere il corso di qualsiasi verità”, e si corresse, per non essere allarmato dalla sua asserzione, che però doveva restare ed essere soltanto mascherata: “Di qualsiasi verità contraria, cioè non vera”.⁶⁹

Chiuso nella sfera della sua autoindulgenza, Guido si crede addirittura capace di sfruttare la parola per rendere vero il falso e viceversa. E subito, notando chiaramente l'estrema presunzione solipsistica di questo pensiero, tenta di annullarlo trasformandolo in un'affermazione paradossale che gli consenta, ancora una volta, di vedere la propria problematica propensione come una potenzialità positiva. Quello che Guido sa fare allora non è più — come poteva sembrare al lettore dalla prima versione della frase — manipolare la verità ai propri fini, ma individuare e bloccare quelle verità non vere, quelle pericolose falsità mascherate da verità: in sostanza, appena intravede qualcosa di sé che non gli piace o che intuisce come lato negativo, il protagonista si àncora a una qualche percezione (sensoriale o espressivo-linguistica) per capovolgere la situazione e presentarsi come un eroe, come

⁶⁸ SR, 389.

⁶⁹ SR, 389-390.

indubabilmente buono. Anche qui, dunque, Guido usa un trucco dell'espressione per ricondurre tutto a sé, e a un'immagine positiva, senza macchia, del proprio io.

È, questo, uno degli apici più evidenti della sua ostinata volontà immaginativa rivolta a sfruttare le possibilità del reale per rafforzare l'io, assecondando quel «solito abbandono alle catene del suo pensiero, ai lacci delle sue interpretazioni, che spesso aveva sofferto e che qualche volta si era anche rimproverato»⁷⁰.

È questa l'altra faccia del suo fallimento percettivo che già i tropismi analizzati in precedenza mettevano in evidenza.

Perché, allora, Guido ha tanta fiducia nelle parole e nella poesia, a differenza di Ettore? Perché l'espressione è un gesto con cui ci si può appropriare del reale, come si è accennato in precedenza e come spiega Merleau-Ponty. Parlare e comporre poesie vuol dire compiere un atto di pensiero e, di conseguenza, significa anche dare un senso alle cose che vengono nominate, realizzarle. L'idea che attraverso il linguaggio si possa non solo conoscere il reale ma addirittura dargli significato e plasmarlo, portarlo all'esistenza nell'atto stesso della parola, affascina profondamente Guido, che coglie la potenzialità creatrice e generativa della parola ponendola al servizio del suo sogno di onnipotenza narcisistica.

La posizione di Volponi a riguardo, secondo cui «la lettura dev'essere uno scontro col vero»⁷¹, è spia di un atteggiamento fenomenologico che associa correttamente linguaggio e percezione, e che pure sembra lontana da quella di Guido. Forse, per Guido, la letteratura e il linguaggio non sono sede di uno scontro col vero ma zona di coltivazione del virtuale, territorio di raccolta e collezione di possibilità puramente ipotetiche sempre nuove e favorevoli. La questione, per il giovane protagonista, consiste dunque nell'appropriarsi del reale, ma da lontano, dall'alto: il che vuol dire per lui insediarsi in quella distanza dal mondo che è spazio riservato alle ipotesi, alle possibilità teoriche che non si realizzeranno, ma che costituiscono un'immagine remunerativa di sé.

⁷⁰ SR, 391.

⁷¹ P. Volponi, *Interview with Paolo Volponi*, intervista con P. Pedroni, cit., 75-89.

Quando dice che sarebbe capace di «interrompere il corso di qualsiasi verità», Guido si attribuisce un potere decisamente irrealistico ed eccessivo, tuttavia nel giro di questo pensiero riconosce con improvvisa e impreveduta lucidità proprio il suo modo particolare di agire nella sfera del linguaggio e della percezione. In questa frase Guido non parla di una facoltà che possiede davvero, ma esprime un suo autentico desiderio. La verità è sempre conferma di qualcosa di reale e percepibile, e dunque essa lo lega inevitabilmente al reale, perciò lui desidera – forse a un certo livello anche a propria insaputa – liberarsi di questo impiglio, di questa catena percettiva che lo àncora al mondo, alla sua opacità concreta. Perciò si convince di possedere questa capacità, l'abilità di definire il vero e il falso a suo piacimento, di plasmare la verità delle cose riducendola a conferma di sé.

Mondo della percezione e mondo dell'espressione, pur distinti, sono coincidenti e sovrapposti, e dunque lo stesso problema che affligge Guido nel campo della percezione si manifesta nel campo del linguaggio. In lui il contatto tra sfera dell'io e sfera del mondo – mediato dalla percezione e dal linguaggio – si realizza in maniera distorta: la lingua è il mezzo attraverso cui, con i suoi tropismi e le poesie che riporta alla mente, il campo fenomenico di Guido ingloba il reale; attraverso cui il suo *schema corporeo* si fa smisurato, potenzialmente capace di estendersi all'infinito perché alimentato dal carburante inesauribile di un'immaginazione illusiva autoriferita, e si espande a contaminare tutto il reale e l'intera trama della narrazione.

Di fronte all'inevitabile intreccio che lega il linguaggio al mondo, il protagonista della *Strada* vuole porre una distanza, allentare le spire di questo intreccio per stabilire il controllo sul mondo attraverso il linguaggio, inteso come l'espressione migliore dell'immaginazione virtuale.

Da un lato, dunque, Guido è turbato dall'inevitabile compromissione con la realtà e con l'altro cui la parola lo costringe; dall'altro sfrutta il linguaggio per confermarsi nella sua sfera di autoconvinzioni. Possono dunque tornare utili le parole che Merleau-Ponty dedicava, in chiusura alle note della sua lezione già citata su Claude Simon, al senso della letteratura: il filosofo si chiede cos'è la letteratura, come si produce e com'è possibile la sua esistenza, come viene creata: «Si è sempre vissuto

abbastanza, per scrivere. In altre parole: [la letteratura è] copia di ciò che è? Sdoppiamento di ciò che è? Per lo scrittore: ciò che lui dice è ciò che ha visto [...]. Scrivere ciò che si è visto vuol dire in realtà plasmarlo. Come disegnare è cosa diversa da ripassare i puntini della visione»⁷². Ne emerge un'idea di letteratura molto affine a quella di Guido, almeno per quanto riguarda la sua potenzialità creatrice. Tuttavia, per Merleau-Ponty il cuore della scrittura consiste nel trovare un «linguaggio della coincidenza, un modo di far parlare le cose stesse»⁷³:

Si tratterebbe di un linguaggio di cui egli [il filosofo] non è l'organizzatore, di parole che egli non riunirebbe, che si unirebbero attraverso di lui grazie alla connessione naturale del loro senso, al traffico occulto della metafora, — ciò che conta non essendo più il senso manifesto di ogni parola e di ogni immagine, ma i rapporti laterali, le parentele, che sono implicati nei loro rivolgimenti e nei loro scambi.⁷⁴

L'utopia di un linguaggio filosofico rinnovato, fenomenologicamente orientato e quindi finalmente in grado di accettare di non poter controllare totalmente il reale, è un'idea che sembra più affine all'uso poetico e materico della lingua che Albino mette a punto con le sue poesie, piuttosto che ai sommovimenti linguistico-percettivi di Guido. Non una parola che domini il reale, ma che vi si immerga e lo viva concretamente. Viceversa, Guido infatti non fa «parlare le cose», ma le costringe a parlare di sé, e nel modo che lui desidera: le forza a essere espressione del suo io anziché dell'irriducibile alterità del mondo. La sua fiducia è nelle parole perché esse gli consentono di creare il mondo, di leggerlo come vuole, senza compromettersi nella sua opacità.

L'idea che Guido ha della parola giustifica e motiva i suoi tropismi: ha fiducia in una parola che possa agire nel reale, *sul* reale dall'alto verso il basso; per questo lui,

⁷² M. Merleau-Ponty, S. Ménéasé, J. Neefs, *Notes de cours "Sur Claude Simon". Présentation*, cit., 163 (traduzione a cura di chi scrive).

⁷³ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 1994, 143. D'ora in avanti siglato VI.

⁷⁴ *Ibidem*.

a volte anche involontariamente, gioca a modificare la realtà con i suoi fili intenzionali impregnati di una volontà *indulgente* che riconduce tutto a sé. Il risultato, dal punto di vista della narrazione, si può riassumere con la formula di «parola bivoca»⁷⁵, che vale tanto per la *Strada* quanto per *Memoriale*: un discorso che – come risulta in particolare dai tropismi esaminati – si colloca in una posizione indecidibile a mezza strada tra voce dell'autore e voce del protagonista. C'è tuttavia un'ulteriore, sostanziale differenza rispetto a *Memoriale*: nel romanzo di Albino, infatti, la *parola bivoca* genera «un singolarissimo tipo di monologo interiore in cui però la voce autoriale non viene mai sospesa, ma influenza in modo determinante il sostrato linguistico del personaggio»⁷⁶. In *Memoriale*, insomma, è la voce dell'autore a influenzare quella del personaggio, mentre nella *Strada* sembra accadere il contrario: la voce di Guido, la sua soggettività è così invasiva e pervasiva da arrivare a impregnare di sé il tessuto della narrazione, quasi sfuggendo al controllo dell'autore (la cui voce si mostra assolutamente tradizionale, onnisciente e pienamente in linea con la consuetudine del *Bildungsroman*), e contaminando così della sua soggettività anche quei passaggi del racconto che apparirebbero più oggettivi.

La soggettività di Guido, insomma, non si limita ad accettare il processo di creazione ed emersione del senso nell'esercizio della percezione e del linguaggio, ma pretende di controllarlo, di dirigerlo a proprio favore, e i tropismi di vario tipo con cui Volponi intesse tutta la trama del romanzo servono proprio a restituire, con una soluzione letteraria inedita, questi processi generatori di senso, di un senso personale ed egoriferito.

Alla radice di tutte queste scelte sta forse un atteggiamento caratterizzato, in fondo, dalla paura: paura di contaminarsi con il reale, paura di instaurare un contatto comunicativo con l'altro. Per la coscienza, infatti, non c'è differenza tra raggiungersi ed esprimersi: sono due facce di un unico atto. Dunque, se il linguaggio è «il gesto di riappropriazione e di recupero che mi riconduce a me stesso e mi mette in contatto

⁷⁵ G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Mimesis, Milano – Udine 2022, 80.

⁷⁶ *Ibidem*.

con gli altri»⁷⁷, e se nella parola l'io e l'alterità si intrecciano, la posizione di Guido nei confronti del linguaggio configura un atteggiamento opposto, una conseguenza della sua incapacità di vivere autenticamente il rapporto con l'altro. Chi parla, infatti, «entra in un sistema di relazioni che lo presumono e lo rendono aperto e vulnerabile»⁷⁸: non chiuso e onnipotente come Guido vuole (credere di) essere.

3.7 La *macchina* della percezione: una figura dell'intreccio tra linguaggio e corpo

Il linguaggio, proprio come il corpo, è una zona di transito e mediazione ai confini della quale si dà la possibilità del rapporto con l'altro. Non è questa l'unica analogia che accomuna corpo e parola: come spiega estesamente Merleau-Ponty nel corso al Collège de France del 1953, essi funzionano allo stesso modo, secondo movimenti e criteri molto simili. In una delle sue note si legge: «Rapporto linguaggio – pensiero, mondo dell'espressione = rapporto schema corporeo – mondo sensibile»⁷⁹. Secondo il filosofo francese, esiste dunque un «doppio movimento» reciproco che lega i due termini dell'equazione: un movimento «di significazione che discende nel mondo, che lo fa esistere, il movimento si trasforma in espressione – che esso era già. L'uomo si alza e l'uomo parla».⁸⁰ Tale doppio movimento per cui «il mondo giunge all'espressione attraverso il mio corpo percipiente, il quale a sua volta si esprime nel mondo»⁸¹, collega mondo sensibile e mondo dell'espressione, e trova la sua manifestazione più chiara proprio nel linguaggio⁸².

«Se il senso è intrinseco alla parola, la quale, nel suo aspetto fisico, come articolazione fonica, è l'innervatura del pensiero, facendosi così essa carico di quell'ambiguità tra fisico e psichico che è propria della corporeità, la parola è una

⁷⁷ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., 56.

⁷⁸ Ivi, 57.

⁷⁹ MSME, 217.

⁸⁰ MSME, 218.

⁸¹ A.C. Dalmasso, *Introduzione cinetica dell'espressione*, in MSME, 29.

⁸² MSME, 218.

possibilità di significazione della corporeità stessa»⁸³: questo legame di avvolgimento reciproco tra corpo e linguaggio viene espresso, nelle note di Merleau-Ponty, attraverso il ricorso a un'immagine che sarà cruciale per tutta l'opera volponiana: la *macchina*. Il filosofo ricorre frequentemente a metafore riconducibili all'area semantica della meccanica: il corpo è «‘macchina per vivere’ [*machine à vivre*] il mondo»⁸⁴, o anche «macchina per percepire»⁸⁵, e allo stesso modo il testo è «macchina per pensare [*machine à penser*]»⁸⁶. Tutte queste espressioni, che Merleau-Ponty ricava nella loro forma originaria dall'opera di Paul Valéry⁸⁷, restituiscono un'idea del soggetto come complesso di ingranaggi il cui funzionamento sembra in certa misura sfuggire alla sua stessa coscienza, e mostrano una notevole affinità con uno dei sogni di Albino in *Memoriale*, lungo una linea che porterà alla teorizzazione filosofica della “macchina mondiale” sognata da Anteo Crocioni nell'omonimo romanzo:

Avevo persino sognato di lavorare, di dover compiere un lavoro molto impegnativo costruendo un complesso meccanismo, simile alla macchina di un orologio. Mi capitava, nel sogno, che verso la fine del lavoro la mia costruzione si mettesse a suonare, contrariamente a quelle di tutti gli altri che in fila accanto a me facevano lo stesso lavoro. [...] Ma d'improvviso arrivava un capo, con l'aria del giovane operaio di Chivasso, il quale annunciava a tutti che secondo le ultime istruzioni le macchine avrebbero dovuto effettivamente suonare.⁸⁸

Il sogno di Albino, che si cristallizza in questa immagine meccanica, è di riuscire finalmente a essere accettato e riconosciuto, di ricevere una conferma della bontà del proprio lavoro e dunque della propria esistenza. In questo sogno Albino realizza, indirettamente e solo per via immaginaria, ciò di cui Guido si convince attraverso i

⁸³ S. Capra, *Il problema del linguaggio in Maurice Merleau-Ponty*, in “Rivista di Filosofia Neo-Scolastica”, 1972, vol. 64, n. 3, 466.

⁸⁴ MSME, 120.

⁸⁵ MSME, 259.

⁸⁶ MSME, 215.

⁸⁷ Si veda a riguardo in particolare MSME 120, nota 6.

⁸⁸ M, 19.

suoi tropismi⁸⁹: la sicurezza che la propria diversità non è un difetto di fabbrica ma una potenzialità positiva, un'eccezione che in un mondo ideale dovrebbe essere la regola. La superiorità che Guido con presunzione si attribuisce, Albino la sogna solamente. Non è casuale, poi, che l'uscita di Albino dalla solitudine dolorosa in cui si trova avvenga nel sogno attraverso il suono, che equivale alla parola e quindi all'espressione in senso lato: solo per via onirica Albino riesce a esprimersi davvero, a realizzare un contatto comunicativo con l'altro, espresso qui con l'immagine della *macchina* che funziona nel modo giusto. È lui o il mondo a funzionare in modo errato? Albino non osa darsi una risposta esplicita, ma l'autore lo farà per lui, decenni dopo, nel poemetto *La meccanica*:

Non si possono più intra-
prendere viaggi, né sono pra-
ticabili percorsi di conoscenza;
non ci sono più luoghi di contra-
sti e di formazione, non la veemenza
dei maestri: la lingua stessa è tra-
mandata così come la scienza
è finita con una fissione, tra-
dita la rivoluzione, l'esperienza
proibita, l'identità filtra-
ta tra le norme e l'assenza
dei personaggi [...]⁹⁰

Nell'incipit della lirica, che si sviluppa interamente su grappoli di catene foniche, rime ossessive e parole spezzate, Volponi afferma con ironico pessimismo che il presente dell'industria non lascia spazio ad alcuna possibilità di conoscenza autentica: «non vi è più soluzione di continuo fra coscienza, inconscio e realtà oggettiva: il mondo e l'inconscio sono solo serbatoi di combustibile per l'incendio

⁸⁹ SR, 176 già citato nel capitolo precedente.

⁹⁰ P. Volponi, *Poesie*, a cura di E. Zinato, 401. D'ora in avanti siglato P.

energetico industriale»⁹¹. Dunque la lingua si rivela frammentata e fallimentare, così come l'esperienza del reale è ormai proibita e l'identità del soggetto si disgrega in mille frammenti.

L'immagine meccanica, che in questa ultima fase della poesia volponiana si lega all'idea di frammentazione e disgregazione⁹², è ovviamente il nucleo centrale della riflessione attorno all'industria e ai cambiamenti che essa provoca nel modo in cui l'uomo vive il proprio corpo e la percezione. Tanto il linguaggio quanto il corpo, come si è detto, sono caratterizzati da una certa opacità materica che li rende accessibili all'io ma in fondo non pienamente conoscibili, e sembra essere proprio questo il cruccio fondamentale del protagonista della *Strada per Roma*.

3.8 Il corpo volponiano: frammentazione e opacità

Il corpo è, infatti, l'unità fondamentale, il nucleo primario sia della produzione volponiana che della fenomenologia con cui Merleau-Ponty indaga il “mondo sensibile”. Con una curiosità istintiva che tradisce la sua natura di adolescente ma anche il suo atteggiamento profondamente egoriferito, Guido sperimenta il proprio corpo e ne tasta la materialità, ma sempre riconducendola a un'idea superiore e perfetta di sé:

Mentre si vestiva Guido si ritrovava netto, uscito da quel bozzolo di dolcezza, con le membra ordinate e sciolte, consolidate dall'essere rimasto puro. [...] Godeva della sua bellezza dentro di sé. Non sapeva che la sua bellezza era conosciuta dagli altri, che tagliava l'aria davanti a lui, che era una qualità pubblica di Urbino. I complimenti che gli facevano li accettava e li assorbiva subito nel ritratto di se stesso, come le cravatte o il colore delle sciarpe proprie. [...] Lui continuava a coltivarsi e a mantenersi puro solo per se stesso [...].⁹³

⁹¹ E. Zinato, *Volponi*, cit., 77.

⁹² Immagine che, come vedremo, è peraltro già presente nella *Strada per Roma*.

⁹³ SR, 26-27.

La bellezza del suo corpo, da cui Guido trae sicurezza e serenità, è tale per lui esclusivamente nel privato, nel suo intimo, racchiusa nella stanza bellissima ma fittizia che il ragazzo sta passo dopo passo, percezione dopo percezione, allestendo dentro di sé.

Anche quando si trova ad avere a che fare con il corpo altrui, in particolare con quello di Letizia in un momento d'amore condiviso, Guido espande il campo delle sue percezioni all'infinito, fino a includere in sé ogni dettaglio della femminilità corporea della ragazza:

Guido riusciva ad annullare ogni altra sensualità, dilatando quella orale fino ad avvertire ogni particolare della bocca di Letizia, del suo volto e del suo collo.⁹⁴

Si tratta di una voracità percettiva che desidera estendersi sul mondo, allungare i suoi tentacoli per afferrare e comprendere tutto ciò che ha davanti. Anche questo suo modo di vivere la corporeità è dunque espressione del desiderio asintotico e irrealizzabile che muove Guido: desiderio di conoscere e possedere tutto il possibile. Nella serie di percezioni sensoriali che ricava dal corpo di lei, il protagonista tenta di conoscersi e di conoscerla completamente, in ogni suo particolare. Nel rapporto con Letizia emerge un bisogno anche fisico di capirsi, un'«ansia conoscitiva» che «si proietta sulle cose e in esse riconosce un proprio frammento pulsionale ora affermativo ora negativo»⁹⁵.

Questa dinamica, qui in azione nel rapporto uomo-donna, è la stessa che percorre molti componimenti del *Ramarro*, la prima raccolta poetica di Volponi. I primi versi del testo incipitario segnano già in questo senso la direzione poetica dello sguardo volponiano:

Hai le belle anche aperte,

⁹⁴ SR, 119.

⁹⁵ E. Zinato, *Volponi*, cit., 10.

le palpebre svolazzanti,
la rondine sul ventre.
I denti mobili sulla gengiva
scomponi con la lingua.⁹⁶

La carica conoscitiva si esercita proprio sul corpo femminile, sul “tu” a cui il poeta si rivolge e che viene frammentato, verso per verso, in tutte le sue componenti: anche, palpebre, denti, lingua, con un accenno al legame identificativo-proiettivo che lo lega alla natura («la rondine sul ventre»). Il movimento stesso della donna, che con la lingua passa in rassegna («scomponi») uno a uno i suoi denti, incapsula ed esplicita lo stesso movimento dell’io volponiano che *scompon*e la sua figura in una sequela di percezioni singole, elementari. In tal senso questa breve lirica sembra quasi un’emanazione dei tropismi di Guido, come se si trattasse di una restituzione in forma poetica delle percezioni che il protagonista della *Strada* vive mentre si trova con Letizia. Una dinamica analoga si trova anche più avanti nella raccolta:

non sorridermi,
tutta pallida
con il gran cerchio nero
degli occhi
che ti scivolano via.
L’anca
le coscie lunghissime
che sanno muoversi
come mani.
Non mi tentare
se non vuoi la mia bocca
fra il seno spaccato.⁹⁷

⁹⁶ P, 5.

⁹⁷ P, 29.

Ancora una volta, e con tono minaccioso, l'io spezzetta il corpo dell'amata secondo una modalità che qui assume quasi le forme dell'elenco, per culminare in un sintagma allitterativo e visivamente molto efficace: il «seno spaccato». La tensione percettiva eterodiretta disgrega il corpo, lo frammenta in pezzi che sembrano corrispondere a singole percezioni, non astrattamente isolate ma tenute assieme dal suo sforzo di riconoscimento della realtà: ecco allora che il corpo percipiente dell'io (e dell'alterità che tenta di afferrare) si manifesta davvero in un'unità che «non è centripeta ma centrifuga»⁹⁸.

La questione, dunque, tanto per l'io del *Ramarro* quanto per Guido è *spaccare* il corpo per conoscerlo, per possederlo meglio:

Mi tocco le ossa frequentemente,
per prepararmi.
[...]
Perché mi troverò nella morte
e non stupirò
fra le gelatine freddissime
di ombre scompagnate.⁹⁹

Toccarsi le ossa è chiaramente un compito impossibile, un'operazione che se portata davvero a termine equivarrebbe a conoscere dall'interno ogni angolo del proprio corpo: l'io verrebbe a contatto con sé stesso in modo totalmente trasparente, senza più margini di inconoscibilità. Sarebbe questo, quindi, l'unico modo in cui prepararsi alla morte: si tratta di un desiderio che Volponi rende qui come realtà concreta già in atto, ma che per Guido resterà, come si è detto, solo un'ipotesi irrealizzabile. Emerge quindi anche in questi testi lirici precedenti alla *Strada* (ricordiamo che le poesie del *Ramarro* vengono composte tra 1946 e 1948), la percezione dell'opacità materiale del corpo, di quello strato di muscoli e carne che rende concretamente impossibile arrivare a «toccarsi le ossa».

⁹⁸ MSME, 172.

⁹⁹ P, 16.

Tale spessore di opacità, nella prima raccolta volponiana, viene individuato anche nel mondo delle cose:

Nelle vastissime notti
io sento
il rumore dell'ossatura delle cose,
gli alberi che battono sulle strade.
[...]
Io debbo reagire
per non farmi sovrastare
dal rumore del mio corpo,
per non farmi tendere
come la pelle della terra.
Cerco di spezzare quelle corde
che stirano ogni cosa.¹⁰⁰

In un ambiente notturno familiare ma sottilmente inquietante, l'io percepisce il rumore delle cose, sente la vita di tutto ciò che è altro da sé ma senza riuscire a conoscerlo davvero. Infatti, pochi versi dopo rivolge a sé stesso un monito, un incoraggiamento: sa di dover reagire attivamente per tenere in equilibrio il rumore delle cose e il rumore del suo corpo. In altre parole, l'io di fronte alla difficoltà conoscitiva fondamentale cerca di tenere insieme i due movimenti complementari che lo definiscono: il darsi a lui del mondo attraverso la percezione, e il suo dare senso al mondo attraverso l'espressione (poetica, in questo caso). Viene così alla luce la natura profonda di questo io lirico, così simile al Guido della *Strada*, che sembra rispondere pienamente alla definizione merleau-pontiana di "corpo proprio" caratterizzato da «una doppia funzione percettiva ed espressiva»¹⁰¹. Tutto, quindi, parte dal corpo e arriva al corpo: «è il corpo a mostrare, è il corpo a parlare, è il corpo

¹⁰⁰ P, 14.

¹⁰¹ A.C. Dalmasso, *Introduzione cinetica dell'espressione*, cit., in MSME, 44.

a far nascere il senso, non soltanto attraverso il linguaggio, ma in generale in quanto ogni percezione è espressione di qualcosa»¹⁰².

Il personaggio volponiano sente questa consapevolezza dentro di sé, eppure cerca nonostante tutto di «spezzare quelle corde / che stirano ogni cosa», cerca di risolvere il problema conoscitivo tentando paradossalmente di cancellare l'opacità corporea che pure lega il suo corpo a ogni cosa, per insediarsi in una distanza da cui poter finalmente accedere a una conoscenza autentica e piena.

3.9 Spaccare il corpo, spaccare la parola: riflessi della *Strada per Roma* in tre poesie volponiane

Ecco dunque un'ulteriore analogia che lega percezione ed espressione, corpo e linguaggio nella peculiare meccanica psichica e cognitiva dell'io volponiano: il movimento disgregante, l'atto dello "spezzare" o "spaccare" che frammenta il corpo e il reale. Non è solo la *macchina* del corpo a spezzarsi in una serie di frammenti legati tra loro da una logica centrifuga, ma anche quella del linguaggio, dell'espressione che in maniera sempre più accentuata nella produzione poetica volponiana si disgrega nell'impossibilità di una comunicazione autentica nel presente. Restano, quindi, solo versi e suoni ripetuti, come ingranaggi che tentano di incastrarsi per tornare a funzionare ma riescono solo a girare a vuoto. Questo risulta evidente in particolare in uno dei componimenti più dichiaratamente meta-letterari di Volponi, pubblicato nella raccolta del 1990 *Nel silenzio campale*, che si presenta come dichiarazione d'intenti fin dal titolo, *Per questi versi*:

Ciò che di me sopravvive
alla mia paura
appartiene interamente
agli altri.

¹⁰² MP, 66.

Non debbo nemmeno più giudicarlo e pesarlo:
solo farlo riconoscere e farlo prendere
dagli altri.

[...]

Se qualcosa di me ancora vale
debbono tale cosa prenderla gli altri,
impiegarla e trarne profitto presente e reale.¹⁰³

In una condizione esistenziale di “gettatezza”, di “deiezione” in un mondo industrializzato che l’io fatica sempre più a comprendere e in cui non trova accettazione o consolazione, Volponi riconosce che ormai tutto ciò che resta di lui come soggetto appartiene agli altri. Si percepisce, sottotraccia e appena accennata, l’immagine brutale di un corpo smembrato (il corpo *morcelé* del pensiero schizoide), scomposto in pezzi affidati a un’alterità plurale: una figura, forse, della dispersione centrifuga dell’io.

Tale condizione disgregata del soggetto è confermata dai versi successivi:

Così malamente ho riconosciuto
che almeno una scaglia di me, poco di mio veramente,
è sopravvissuto alla paura: e che i dispersi
elementi della persona che ritenni mia
ormai e per il corpo e per la mente
sono usciti da me e solo per armonia
planetaria e per la selvaggia demente
origine della specie e per la debole e ria
coscienza della vita e per la furente
brama di generazioni che la teoria
della storia ha disposto e dente per dente,
come una tagliola, messo su ogni via,
per tutto questo che vale proprio niente,

¹⁰³ P, 406.

ancora continuano in cieca compagnia.¹⁰⁴

Già a una prima lettura, l'alternanza ossessiva e meccanica delle rime in «-ente» e in «-ia» che caratterizza la seconda parte del brano, insieme alla ripetizione litanica e cumulativa di “per”, che appare come il prodotto di un pensiero confuso o frammentario, contribuiscono a dare l'idea di un meccanismo che gira a vuoto, che si incarta su sé stesso ed è incapace di uscire dall'*impasse* esistenziale di un ritmo costante di lavoro. Ciò che resta del soggetto, oggi, sono solo i versi, «dispersi / elementi della persona che ritenni mia»: sono solo scaglie, come pezzi di una bomba esplosa nel cuore della percezione. Questi frammenti dell'io si sono separati, ognuno per la sua strada, o attraverso il corpo o attraverso la mente: il risultato è che il soggetto, il corpo dell'io non esiste più nella sua unità. Esiste solo in questi pezzi disgregati che proseguono la loro traiettoria in solitudine, “in cieca compagnia” di un'alterità inconoscibile.

Questo legame latamente metaforico che tiene insieme corpo e versi trova un'espressione delicata e commovente in una delle poesie inedite raccolte e pubblicate da Zinato in appendice al volume delle *Poesie*. Volponi compone questo testo tra 1989 e 1990 in memoria del figlio Roberto, scomparso il 3 settembre 1989 in un disastro aereo a L'Avana.

È così chiaro adesso
che la mia vita è soltanto una parte
della vita di tutti, battito e riflesso
della comune circolazione di sangue e di comparte
qualità congiunte, volte nel nesso
del continuo presente del vero¹⁰⁵

¹⁰⁴ P, 406-407.

¹⁰⁵ P, 456.

Proprio in una circostanza così dolorosa e difficile da metabolizzare come la morte del figlio, l'io lirico riconosce quel senso di appartenenza, di affidamento del sé in ogni sua parte all'altro che emergeva in *Per questi versi*. Il movimento è lo stesso: di fronte alla tragedia (generazionale-industriale o dolorosamente personale), il soggetto si frammenta e si dà agli altri senza fare resistenza. La differenza fondamentale, tuttavia, è che mentre nel testo precedente tutto ruotava attorno all'io e alla sua condizione esistenziale, in questa poesia invece c'è un altro interlocutore, un "tu" che all'inizio sembra sostare silenzioso ai margini del verso, per rivelarsi solo più avanti:

La mia vita così chiaramente adesso
è in quella di tutti e insieme con me stesso
tengo e porto la tua, il vero non dimesso
di te con la tua spoglia: tutto ciò che tu hai messo
nel mondo; pesante se dolce e ben espresso
il corpo, il fiato, la mente, il circonflesso
giovanile amore del mondo, così di esso
per qualsiasi [parte], albero, fiume, e anche sconnesso
elemento temporale o irrequieto ossesso
soggetto solitario tu sempre fervido e sempre ammesso
alla vista di ogni cavità del mondo, grotta, recesso,
norma, bastione,

Io vivo anche per te e ti porto vivo nel congresso
di tutti gli altri
tu che eri così¹⁰⁶

In *Per questi versi* il cuore è l'io del poeta; qui, al contrario, il cuore è il "tu" del poeta, il figlio scomparso. Entrambe le liriche sfruttano le strategie formali del linguaggio poetico per affrontare l'impatto del presente nella vita dell'uomo: il

¹⁰⁶ Ibidem.

«continuo presente del vero» si abbatte sulla vita dell'autore prima nella forma del fallimento dei sogni olivettiani di un'industria veramente a misura d'uomo; poi nella forma del lutto privato.

Il primo testo illumina con grande coerenza il secondo, che sembra quasi esserne il completamento, il lato nascosto: la chiave interpretativa che li unisce nel profondo è l'idea metaletteraria dell'io che, una volta disgregatosi, continua a vivere nei frammenti sopravvissuti della poesia.

Nelle righe che il lettore ha tra le mani, dunque, alla paura e al dolore della perdita non sopravvive solo l'io del poeta ma anche quello del figlio. Il padre, con una *pietas* che ricorda la sobria devozione degli eroi classici, si carica sulle spalle il corpo del figlio, l'intera esistenza racchiusa nella sua spoglia che ora è per lui quanto di più vero resti, e lo consegna a questi versi. La poesia diventa allora mezzo con cui ricapitolare e custodire «tutto ciò che tu hai messo / nel mondo», *tutta l'anima riassunta* del figlio. Volponi raggiunge quest'obiettivo ricorrendo agli stessi strumenti letterari che ha sfruttato in *Per questi versi*, ossia l'elenco apparentemente caotico dei tanti elementi che costituivano l'identità del giovane (corpo, fiato, mente, amore del mondo...) e la percussività ritmica, perseguita soprattutto mediante la rima ossessiva in «-esso». Nel primo testo metapoetico, tuttavia, questi due espedienti formali erano utilizzati con un'intenzione anche ironica, ovvero con la volontà sotterranea di far emergere, nell'assurdità ritmica delle catene foniche giustapposte, il non-senso del presente. Nel testo dedicato al figlio, invece, sparisce ogni carica ironica, polemica o tagliente, per lasciare il posto a un tentativo estremo di ricordare, di fare ordine nella memoria e al contempo di riportarla alla luce tutta insieme, in ogni sua parte, perché nulla venga dimenticato. A questo fine sembra rispondere, in questo caso, l'accumulazione elencatoria: a ricomporre tutti i frammenti che costituivano l'esistenza del figlio, a restituire nei versi tutta la sua anima riassunta e *densa*¹⁰⁷, non solo per la corporeità fonica del linguaggio — che qui emerge decisamente, seppur sempre al servizio del cuore emotivo del testo — ma anche per quanto riguarda più

¹⁰⁷ Questo ricordiamo è uno dei termini che Guido utilizza per tradurre il verso di Mallarmé «toute l'âme résumée» in SR, 16.

concretamente il corpo del giovane uomo scomparso che il poeta si sforza di restaurare nella sua fisicità (corpo, fiato, mente).

Come si legge negli ultimi versi, la sopravvivenza non è un fatto individuale: può avvenire solamente accettando consapevolmente di immergersi nel legame con l'alterità, di consegnare a un pubblico di ignoti lettori questi frammenti dispersi di un'intera esistenza. Si tratta di un processo di accettazione e riavvicinamento al reale, di *ritorno alle cose* e all'alterità, e in quanto tale potrebbe essere letto nei termini di una vera e propria epoché o riduzione fenomenologica. La salvezza dell'uomo, dunque, può solo passare attraverso l'affidamento all'altro, agli altri; affidamento che si realizza in questo caso sul terreno della poesia.

Sembra di essere in presenza del *topos* tradizionale e usuratissimo della poesia eternatrice; tuttavia, a segnare il testo volponiano interviene una differenza sostanziale. È vero, dalle due liriche analizzate emerge un'idea di poesia che salva, ma questa idea è investita dalla luce cupa di un radicale pessimismo esistenziale: la poesia non rende immortali come credevano gli antichi, ma consente più umanamente di sopravvivere. È una sopravvivenza che si può ottenere, però, solo al prezzo di perdere la propria unità, di accettare la frammentazione e dispersione dell'io nel mondo. E se è vero che il tutto è più della somma delle sue parti, in questo passaggio dall'unità alla frammentazione si perde necessariamente qualcosa: qualcosa resta impigliato nel silenzio del bianco tra un verso e l'altro, per sempre inaccessibile. I versi salvano la vita di un poeta e di un figlio, ma non riescono a ricreare la totalità di un'esistenza: è il limite fondamentale del linguaggio, e di ogni espressione umana. È, insomma, un'altra forma dell'*opacità* dell'io, che resterà inconoscibile nella sua interezza.

Mentre Volponi, maturo e prossimo alla fine della sua carriera, in questi due testi si dimostra capace di interiorizzare quest'amara consapevolezza, il giovane Guido della *Strada per Roma* ancora non ne è capace: riempie quegli spazi bianchi con i suoi sogni, le sue immagini illusorie e rassicuranti di sé; non ha la forza di accettare che restino fuori dalla sua conoscenza e quindi dal suo controllo.

Il processo di maturazione consiste, allora, nell'attuare un'autentica riduzione fenomenologica, nell'assumere un nuovo sguardo sul reale; questa riduzione, nel

caso di Volponi, sembra prevedere, come prova di passaggio, la morte del figlio. Il trauma della perdita diventa l'occasione per ritornare al reale trovando la forza di non fuggire via, di non lasciarsi annegare nell'astrazione immaginativa per sedare il dolore. Il lutto è dunque occasione di apertura alla poesia e all'altro, di ingresso in un nuovo rapporto con il mondo. Il movimento di frammentazione cui la poesia sottopone il soggetto non consiste qui in un'accumulazione caotica di cose sparse e irrelate, ma nel tentativo di offrire un'espressione letteraria delle maree della memoria, di quelle onde percettive che tornano in forma di ricordo e sensazione e che l'autore tenta di raccogliere e tenere insieme per dare un senso alla perdita. Ecco, allora, che nella poesia si realizza l'intreccio tra corpo e parola: il corpo si spezza e si diffonde nei versi, ed essi reciprocamente lo salvano, esprimendone i meccanismi della percezione e del ricordo.

Questa dinamica si trova anche in un altro componimento, pubblicato nel 1986 (ma, come si deduce dall'incipit, databile probabilmente al 1980) in *Con testo a fronte*, e dedicato alla morte dell'amico e maestro di sempre Pier Paolo Pasolini:

Pasolini da cinque anni è morto.
L'anno che lo conobbi ne aveva 30.
Subito mi sono accorto
della sua età senza date
di tutte le sue infinite giornate
senza fiato e di continuo illuminate
da tante luci diverse,
tolte o gettate
intorno a lui;¹⁰⁸

Con il movimento retrospettivo della memoria e della poesia, il soggetto in questo caso più che mai sovrapponibile all'autore stesso mira anche qui a recuperare l'esistenza dell'amico in tutti suoi infiniti riflessi, nelle innumerevoli rifrazioni delle «tante luci diverse, / tolte o gettate / intorno a lui». Il desiderio di

¹⁰⁸ P, 368.

ricapitolare, riassumere e rendere con l'inchiostro «tutte le sue infinite giornate» conduce l'io del poeta verso l'adozione delle strategie già analizzate sopra: l'accumulazione elencatoria per asindeto, ritmata da una successione ossessiva di rime in «-ate» che percorre come un'ossatura ben evidente tutta la lunga sequenza di versi (45 consecutivi, senza soluzione di continuità, cui si aggiungono gli 8 versi di una strofa successiva), in cui la voce di Volponi restituisce i frammenti dell'esistenza di Pasolini:

le ciglia, le ondulate
chiome di studente, gli zigomi larghi dove appoggiate
sempre stavano le mani, strette o allentate
nella compassione, l'una o l'altra riprese, riguardate
una per volta, con uguali, alternate
indulgenze, riconsolate, fortissime e affidate
a una tavola, una ringhiera: alle posate
del pranzo in trattoria, all'aperto d'estate¹⁰⁹

I frammenti dispersi della corporeità dell'amico si sciolgono presto, attraverso la continuità percussiva della rima, nel ricordo di un pranzo insieme, rievocato in una sequela asindetica di oggetti, minimi gesti e stati d'animo. Si genera così un cumulo di percezioni e ricordi che, verso la fine, tende sempre più all'elenco brutale, per (non) concludersi in una reticenza, un invito a proseguire dentro di sé lungo il percorso interminabile della memoria o forse un'affermazione dell'impossibilità del linguaggio di restituire – come si diceva – la totalità di una vita:

forme, fonti, fiumane, sponde scompagnate
di parenti, piscine, macchie, foreste mai districate
da chi pure più volte traversate
manomesse, incendiate, interrate
le ha...¹¹⁰

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ P, 369.

Le ultime due strofe del testo si articolano come un dialogo diretto tra Volponi e Pasolini, reso esplicitamente con il ricorso alle virgolette. È qui che, con imprevista brutalità, interviene proprio la voce dell'amico e maestro a interrompere la commossa rievocazione sentimentale dell'autore per lasciargli, dall'oltretomba, un ritratto e una sorta di profezia:

“Tu m’interrompe tu, anche tu sei bravo
che riesci a sentire cosa pensano
quel sale e quel pepe nei loro finti cristalli.
Ecco tu sapresti dirmi con precisione,
semplicemente bene cosa pensano e sentono
e che immaginano tra loro... sì ci credo,
quel sale e quel pepe. Anche tu quindi prevedo
che scriverai un romanzo vero, onesto.
Basta che tu non abbia paura, ma la timidezza
di scrivere proprio con la medesima chiarezza
con la quale ti parlano quel sale e quel pepe”.¹¹¹

Dal 1954 al 1975, fino a poco prima della scomparsa del secondo, Volponi e Pasolini intrattennero una corrispondenza non fitta ma costante, che nel corso del suo svolgersi accompagnò l'autore urbinato ancora incerto e agli inizi della sua carriera di romanziere lungo la genesi delle sue prime opere in prosa, tra cui *Memoriale* e il nucleo originario di *Repubblica borghese*, che verrà poi abbandonato in favore della *Macchina mondiale*. Volponi spesso inviava a Pasolini materiale in fase di elaborazione, chiedendo all'amico consigli e pareri. In varie lettere spedite tra il 1962 e il 1964 si parla proprio di *Repubblica borghese*:

¹¹¹ P, 370.

Ogni tanto vado avanti con il nuovo romanzo con la mania di fare lo scrittore, di pubblicarlo subito e di avere anche io due libri come gli Arpino, gli Emanuelli etc.¹¹²

Adesso devo sospendere qualsiasi lavoro intorno a questo romanzo, e magari se mi riuscisse cominciare il terzo, quello del contadino con idee filosofiche.¹¹³

Repubblica borghese, che l'autore stesso definisce poco generosamente «romanzone stronzone»¹¹⁴, in quei primi anni Sessanta sta tormentando Volponi, ancora alla ricerca della voce giusta per portarlo a termine nella maniera migliore. *Repubblica borghese*, che poi diverrà *La strada per Roma*, sarà l'unico romanzo volponiano alla cui genesi Pasolini presiede, ma senza avere la possibilità di vederlo concluso e pubblicato (la sua prima edizione, nel 1991, ne segue di molti anni la morte). È dunque probabile che sia proprio questo il «romanzo vero, onesto» che Pasolini, dall'oltretomba, predice all'amico urbinato: un romanzo che tocca Volponi più da vicino di altri, per la sua natura latamente autobiografica, e in cui dunque i tradizionali meccanismi della finzione romanzesca avrebbero potuto mettersi al servizio di una storia più vera, più *onesta*.

Un'ulteriore conferma giunge dalle parole dello stesso Volponi; che, in un'intervista a Zinato e parlando appunto della *Strada per Roma*, ricorda la profezia pasoliniana:

Questo è il romanzo della mia ricerca di un'uscita da Urbino e l'ho tenuto nella testa per molti anni. Se mai pensavo di scrivere un romanzo, in modo ancora informe, intorno ai primi anni Cinquanta, pensavo a questo romanzo. Quando Pasolini nel '55 mi scopri, e mi vulnerò, col suo ditino alzato, dicendomi “anche tu scriverai un romanzo”, l'idea di questo romanzo si è fatta più precisa dentro di me.¹¹⁵

¹¹² Lettera del 10 maggio 1962, ora in P. Volponi, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di D. Fioretti, Edizioni Polistampa, Firenze 2009, 137.

¹¹³ Lettera del 9 novembre 1964, *ivi*, 146.

¹¹⁴ Lettera del 20 novembre 1964, *ivi*, 148.

¹¹⁵ P. Volponi, intervista con E. Zinato, Milano, 1° aprile 1991, ora in RPI, *cit.*, 821.

Il ricordo di Pasolini si lega inscindibilmente alla genesi di *Repubblica borghese*: il punto d'origine della *Strada per Roma* si colloca allora (idealmente) nel «ditino alzato» del maestro Pasolini, in quella sua profezia che, nella poesia dedicata alla sua memoria, Volponi rimette in scena in forma dialogica e colloquiale. Non è forse un caso, allora, che tra tutti i suoi romanzi Volponi scelga di associare al ricordo e al magistero dell'amico proprio *La Strada per Roma*: da un lato, questo riferimento poetico al romanzo ne conferma l'assoluta centralità nella produzione volponiana; dall'altro mette in luce quanto contasse per Volponi il parere di Pasolini riguardo al suo romanzo più personale e intimo.

Nelle parole di Pasolini che Volponi rende poesia non si trova solo una profezia ma anche un ritratto. In particolare, nei versi riportati sopra, il personaggio-Pasolini definisce e spiega con chiarezza una peculiarità specifica della letteratura volponiana: la capacità di «sentire cosa pensano / quel sale e quel pepe», ovvero la recettività dell'io di fronte alle cose che *gli parlano*. Si tratta, in fondo, della predisposizione a un atteggiamento fenomenologico che sa tornare al reale, che sa creare «un linguaggio della coincidenza, un modo di far parlare le cose stesse»¹⁶. L'attitudine tutta volponiana a *sentire* cosa provano le cose¹⁷ e il loro darsi alla coscienza è esattamente il cuore del rinnovamento che, nel *Visibile e l'invisibile*, Merleau-Ponty si augura avvenga per il linguaggio della filosofia. Già negli anni Cinquanta, dunque, Pasolini aveva intravisto nel giovane Volponi questa propensione a «far parlare le cose», a concepire il linguaggio come luogo d'espressione del reale, e a rilevare i fili intenzionali che legano le cose *in sé* all'io, rendendole cose *per me*. Come abbiamo cercato di spiegare finora, Volponi ha trovato il modo di raccontare ed esprimere questo legame, che è la percezione, proprio nel romanzo che Pasolini gli aveva profetizzato: *La strada per Roma*.

¹⁶ VI, 143, già citato sopra.

¹⁷ «Da me parlano gli animali e le cose», dirà della sua letteratura Volponi stesso nell'intervista con E. Zinato *Quello che sarà domani non ha una forma già prestabilita*, ora raccolta in P. Volponi, *Scritti dal margine*, Manni, Milano-Lecce, 1995, 196.

Percezione ed espressione si avvolgono nell'idea volponiana di un linguaggio che come rileva Merleau-Ponty a proposito di Claude Simon non mira solamente a «convertire in parole' il vissuto; si tratta di *far parlare ciò che viene sentito*»¹¹⁸: corpo e linguaggio sono due dei fili che costituiscono il nodo centrale della percezione merleau-pontiana.

Un secondo lato di questo nodo è l'intreccio che mediante la corporeità lega il linguaggio al mondo. La parola e il reale sono inseparabili, invischiati l'uno nell'altra proprio come il corpo lo è con il mondo: questo rapporto ambiguo e opaco confonde Guido, che fatica ad accettarlo. Il linguaggio di per sé è infatti «un flusso che attraversa il soggetto della produzione, che gli preesiste e che costituisce un tessuto di parole»¹¹⁹: la parola esiste solo nell'interrelazione, come trama che avvolge il mondo, essa non è strumento teorico puro ma «un gesto unitario e complessivo col mondo»¹²⁰. Di più, il linguaggio è «manifestazione dell'essere intimo e del legame psichico che unisce ogni soggetto al proprio mondo e ai suoi simili»¹²¹.

Corpo e linguaggio, si è detto, sono accomunati dalla stessa natura espressiva che li lega al reale: «di entrambi è fondamentale il gesto»¹²², la corporeità biologica o fonica che li spinge fuori di sé e li mette in contatto con il mondo. Ecco allora che «la parola si intreccia col mondo, con le cose che dice, nominando ed evocando, proprio come vi si intreccia il corpo percipiente e vivente di colui che parla»¹²³. La parola, la comunicazione è sconfinamento e tensione che si dirige verso una significazione altra, e quindi mette in contatto con l'alterità: sfuma i confini tra l'io e il reale.

Il linguaggio «è già da sempre tra le cose e [...] perciò non ha da raggiungerle, poiché le ha già sempre raggiunte, così come io sono nel e col mio corpo in una

¹¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Cinq notes sur Claude Simon*, cit., 65.

¹¹⁹ P. Dalla Vigna, *Non più e non ancora: un testo incompiuto di Maurice Merleau-Ponty*, in M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., 12.

¹²⁰ C. Sini, *Introduzione*, in M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., 23.

¹²¹ MP, 65.

¹²² Ivi, 19.

¹²³ Ibidem.

distanza che è già sempre percorsa nel mentre si dispiega»¹²⁴. Questa distanza è l'opacità corporea: l'io *abita* il corpo come il linguaggio *abita* le cose.

Un terzo lato del nodo percettivo fondamentale è costituito, poi, dall'intreccio tra il linguaggio e l'alterità. Come si è già accennato in più luoghi, il linguaggio è vettore che mi porta al contatto con l'altro, è luogo di espressione del darsi dell'altro a me. Per la coscienza, inoltre, non c'è differenza tra raggiungersi ed esprimersi: sono due facce di un unico atto. Dunque il linguaggio è «il gesto di riappropriazione e di recupero che mi riconduce a me stesso e mi mette in contatto con gli altri»¹²⁵: per sua stessa natura, la parola è intrinsecamente relazionale. La lingua è una manifestazione dell'intersoggettività, è luogo di mediazione tra il piano individuale e quello intersoggettivo¹²⁶. Volponi stesso, ricostruendo il moto originario che, ancora ragazzo, lo spingeva a scrivere poesie, ammette: «scrivevo per uscire da me stesso, per intervenire e organizzare un piccolo, modesto rapporto con il mondo»¹²⁷. Il linguaggio, inteso qui come espressione poetica, punta sempre fuori di sé, tende l'io verso la coscienza altrui e verso il mondo: nella comunicazione si crea un terreno comune di reciproca comprensibilità in cui tutto ciò che dico o faccio viene compreso da qualcun altro. C'è dunque una «implicita ed irriflessa consapevolezza in me circa la possibilità dell'altro di comprendermi»¹²⁸, che costituisce il fondamento per la comunicazione: «nella comunicazione verbale, come in quella più tipicamente gestuale, io mi apro all'altro e sottointendo la conseguente apertura dell'altro a me»¹²⁹. Nell'esperienza del dialogo si fondono la sfera dell'io e la sfera dell'altro, si toccano e si amalgamano «in un flusso in movimento, 'c'è un essere a due... siamo l'uno per l'altro collaboratori in una reciprocità perfetta, le nostre prospettive scivolano l'una nell'altra, coesistiamo attraverso un medesimo mondo'»¹³⁰.

¹²⁴ C. Sini, *Introduzione*, cit., 23.

¹²⁵ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., 56.

¹²⁶ MP, 121.

¹²⁷ P. Volponi, *A lezione da Paolo Volponi*, in "Poesia", a. I, n. 2, 1988, 9.

¹²⁸ S. Capra, *Il problema del linguaggio in Maurice Merleau-Ponty*, 451.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

Infine, l'ultimo lato del nodo che Merleau-Ponty pone al centro della sua fenomenologia è costituito dal rapporto tra il corpo e l'alterità. Non solo il corpo è spazio che rende possibile il contatto con l'altro, ma è addirittura ciò che giustifica e garantisce la possibilità stessa che esista davvero un "altro". «L'esperienza che faccio della mia presa sul mondo è ciò che mi rende capace di riconoscerne un'altra e di percepire un altro me stesso, se solo, all'interno del mio mondo, si abbozza un gesto simile al mio»¹³¹: se io, avendo a che fare con gli oggetti che compongono il reale, mi trovo a capire che la mia percezione è la stessa che potrà avere un altro uomo, allora il mio rapporto corporeo con il mondo non è esclusivo, e può essere attribuito anche ad altre coscienze, esterne alla mia. È solo perché sperimento concretamente il mio legame con il mondo, che posso intuire la possibilità di tale legame anche per altri soggetti che non coincidano con me. La corporeità, la materialità del mio legame percettivo col reale, spiega e motiva l'esistenza dell'alterità.

Prende forma, così, un unico nodo tematico articolato in più risvolti che si completano vicendevolmente: l'io, l'altro, il corpo, il linguaggio, il mondo. Nel secondo capitolo abbiamo esaminato il primo lato di questo nodo, ovvero il rapporto io-mondo mediato dalla percezione corporea; nel terzo abbiamo preso invece in considerazione il doppio rapporto che lega il linguaggio al corpo e al mondo; nei capitoli che seguono tenteremo, ora, di esaminare come si sviluppano, nell'io di Guido lungo la *Strada per Roma*, le diramazioni del rapporto che collega l'alterità sia al linguaggio sia al corpo. Come facce conviventi di un unico prisma, tutti questi rapporti riflettono l'unico, grande tema che sta al cuore della fenomenologia merleau-pontiana e della scrittura volponiana: la percezione.

¹³¹ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., 168.

Capitolo IV

L'io e il paesaggio

Come si è visto, uno dei nodi centrali della *Strada per Roma* è il dialogo ora esplicito ora sotterraneo tra la sfera dell'interiorità e quella dell'esteriorità, che trova espressione nel campo delle percezioni di Guido: un dialogo che assume le forme sempre mutevoli di un costante interscambio, sempre gravato dall'io ingombrante del protagonista.

In questo scambio dialettico il corpo ha un ruolo centrale: esso è «eminentemente uno spazio espressivo»¹, anzi è proprio il punto centrale e originario di tutte le possibilità espressive del soggetto. È «l'origine di tutti gli altri [*spazi espressivi*], il movimento stesso d'espressione, ciò che proietta all'esterno i significati assegnando a essi un luogo, ciò grazie a cui questi significati si mettono a esistere come cose, sotto le nostre mani, sotto i nostri occhi»². In tal senso si spiega la centralità dell'idea di «corpo proprio» per l'intera fenomenologia merleau-pontiana e per la scrittura volponiana: «il corpo proprio è nel mondo come il cuore nell'organismo: mantiene continuamente in vita lo spettacolo visibile, lo anima e lo alimenta internamente, forma con esso un sistema»³.

Il corpo, nella sua duplice valenza percettiva ed espressiva, è dunque il *medium* attraverso cui il soggetto può dare senso al reale: è «il nostro mezzo generale per avere un mondo»⁴.

Il corpo è lo spazio entro cui può avvenire il contatto con il mondo e quindi anche con l'alterità: proprio per questo esso assume una rilevanza particolarmente significativa per un autore come Volponi che, in vario modo, in tutte le sue opere si è confrontato con la corporeità e che, nella *Strada per Roma* in particolare, racconta

¹ FP, 201-202.

² FP, 202.

³ FP, 277.

⁴ Ibidem.

quell'età della vita in cui più il corpo si rivela e fa sentire al soggetto tutto il suo spessore, tutta l'opacità che lo caratterizza: l'adolescenza.

Guido, come si è visto, vive immerso in un costante fremito percettivo, in una perenne tensione mediata dal corpo che lo spinge verso l'esterno, verso le cose, e che lo condurrà alla fine al contatto con l'altro.

La tensione corporale che corre tra l'io e l'altro, tuttavia, nel romanzo viene complicata e come inspessita da un ulteriore fattore che si frappone tra i due poli del rapporto: l'ambiente.

Due sono gli ambienti principali che fanno da sfondo (ma non solo) alla *Strada per Roma*, e sono i due centri situati agli estremi opposti della strada che Volponi mette a titolo della sua opera: Urbino, punto di partenza, e Roma, punto di arrivo. Tra le due città si articola non solo il percorso di Guido, che identifica nella prima città le vestigia di un'infanzia da abbandonare e nella seconda le promesse di un futuro da dominare; ma anche lo sviluppo di un certo modo di vivere sia il rapporto con la natura e con il paesaggio, sia il rapporto con le altre soggettività.

Nel corso del romanzo il rapporto con l'altro risulta come filtrato da questa terza presenza diffusa che si intromette tra l'io e il tu, e che è il paesaggio: una cortina, uno spessore che emerge continuamente e permea di sé i personaggi, fino a diventare quasi esso stesso uno degli attanti della narrazione.

4.1 L'isotopia della decadenza e l'umanizzazione di Urbino

La dinamica descritta è ben rilevabile, già a un livello superficiale di lettura, nella fitta trama di sintagmi ed espressioni che, in vari punti del romanzo, costituiscono l'isotopia della decadenza, della decomposizione associata in particolare alla città natale di Guido. Urbino è sempre percepita dai suoi abitanti come un corpo in rovina, e dunque associata alle aree semantiche della malattia e della contaminazione: lo dimostra chiaramente l'immagine iniziale su cui si apre la *Strada per Roma*, con l'uva

esposta nella vetrina di un negozietto che inizia ad appassire⁵ e pian piano si disfa perché ne resti solo qualche «acino sfatto»⁶. All'inizio della seconda parte del romanzo, poi, l'uva tornerà, ma in assenza: Guido passerà davanti alla vetrina e la vedrà completamente spoglia⁷. Mentre il ragazzo si prepara ad abbandonare Urbino, l'uva gradualmente scompare e marcisce. Essa è dunque correlativo oggettivo della condizione della città intera: non è infatti un caso che, proprio mentre Ettore e Guido si confrontano sulla situazione di Urbino e su quale ruolo i giovani possano avere lì, ritorni alla mente del protagonista l'immagine della vetrina con gli acini:

Urbino stava ferma: la storia del suo volto era trascorsa; sopravviveva la miseria di tanti tetti e piccole strade, le sementi scure di tante finestre.

Ma noi dobbiamo cercare di muoverci, disse Ettore, e di muovere qualcosa anche qui .

[...]

Dobbiamo muovere qualcosa, ripete Ettore, ormai che erano giunti in piazza e che sui cornicioni del collegio si stringevano nel sonno le file dei piccioni. Guido pensò al cestino d'uva nella vetrina della Pennabianca.⁸

L'uva in decomposizione viene associata dal protagonista all'immobilità di Urbino, città che ha fatto il suo tempo e in cui non sembrano esserci più possibilità per i giovani.

Come Guido all'inizio del romanzo, anche la città sembra condannata all'immobilità, a non saper fare altro che erigere muri:

Non posso mordere i muri di questa città che ha solo muri, muri della Chiesa, del Palazzo Ducale, della Scuola, del Tribunale, dell'Università, delle Monache.⁹

⁵ SR, 7.

⁶ SR, 29.

⁷ SR, 151.

⁸ SR, 32.

⁹ SR, 108-109.

La città era bellissima, un tempo, ma «oggi non c'è più niente»¹⁰: tutto è permeato da un'aura di rovina e di declino che avvolge come una nebbia tutti i giovani protagonisti. Durante la sequenza del ballo di capodanno, proprio nel teatro che ora raduna gran parte della società urbinata, a Guido si affaccia la netta e chiarissima percezione della decadenza dell'ambiente in cui vive:

un odore di polvere e di decomposizione, un senso acre appena l'aria giungeva alle mucose come dopo un incendio, costringeva la gente a fumare e ad aprire ogni tanto un finestrone. Guido ricordava gli incendi d'immondizie che in fondo alle mura del suo rione appiccava insieme con i compagni, o i gatti morti sotto le volte umide del Pontaccio. Ricordò poi il fuoco che fu fatto delle suppellettili di un vecchio morto di tubercolosi. [...] Per tanti giorni restò convinto di aver preso la malattia del vecchio e di essere sul punto di morire con quell'odore, di marcire come quelle quattro scatole che erano rimaste bruciacchiate e disperse.¹¹

Anche l'amico anarchico Gualtiero è consapevole di questo processo di decomposizione che si sta impossessando sempre più di Urbino:

È una sifilide che ha Urbino, fino al cervello: adesso gli cascano le casette, i torrioni; se aspetti, col motocarro, verrà il giorno in cui dovrai raccoglierlo tutto e portarlo nello scarico.¹²

Più avanti, nel corso della narrazione, anche Ettore si mostra pessimista riguardo alla malattia che sembra aver contagiato il corpo della città: «qui tutto morirà del tutto»¹³. Significativa l'iterazione di «tutto», prima in funzione di pronome neutro, poi nel sintagma avverbiale che lo nega.

Ancora, nell'ultimo aspro dialogo tra lui e l'amico Guido:

¹⁰ SR, 39.

¹¹ SR, 70.

¹² SR, 112.

¹³ SR, 278.

Urbino muore, è morta, morirà, è mortale, suona a morto; con il giustificare le debolezze personali, l'inettitudine di una società¹⁴

Il male che ha contagiato Urbino e che la sta portando alla sua fine fisiologica non sembra essere nient'altro che l'ennesima rifrazione di quell'*indulgenza* da cui nemmeno Guido sembra in grado di sfuggire. Un'indulgenza velenosa perché temporaneamente piacevole e rassicurante, capace di fornire giustificazioni comode per rifugiarsi nella sicura immobilità di un eterno presente immutabile.

In realtà, la situazione non è così rosea nemmeno all'esterno: l'area semantica della rovina permea anche l'idea che Guido ha di Roma, poco prima di arrivarvi: il ragazzo infatti «aveva sempre creduto [...] che Roma fosse quasi tutta un ammasso di ruderi»¹⁵; e con il nuovo amico Barnaba Carasso, Guido si troverà a visitare proprio le rovine monumentali di Ostia antica.

Immobilità e decadenza sono le due caratteristiche dell'isotopia urbinata che definiscono la “malattia” della città. È interessante notare come, in questo modo, nelle parole dei suoi abitanti la città venga sempre più assimilata a un corpo vivente in decomposizione, che ingloba tutti; l'unico modo per fuggire dal contagio della rovina è andarsene, cercare un futuro altrove, come farà Guido. La città è dunque sottoposta a un processo deformante di umanizzazione, assumendo una sorta di funzione di attante. Soprattutto, però, Urbino guadagna questa funzione attraverso i discorsi, le percezioni, le azioni e le scelte dei protagonisti, che sembra in grado di influenzare. Questo legame tra il paesaggio e l'umano è suggellato anche dalle due figure complementari che si riveleranno fondamentali per la crescita di Guido: Letizia e suo padre. Come ha rilevato Mancinelli, infatti, questi personaggi sembrano essere emanazioni dello spirito della città, sue realizzazioni umane: «Nell'attrazione verso Letizia e nella repulsione verso il padre, Guido vive due aspetti del suo contraddittorio rapporto con Urbino»¹⁶; non solo il paesaggio urbinata si fa umano,

¹⁴ SR, 383.

¹⁵ SR, 287.

¹⁶ F. Mancinelli, *Una moneta sulla 'strada per Roma'*, cit., 222.

dunque, ma anche viceversa le figure chiave per la formazione del protagonista diventano parte di quel paesaggio e sua estensione.

4.2 Due modalità del rapporto tra l'io e il paesaggio: analogico-identificativa e concreto-corporale

A un livello più profondo di lettura, il rapporto tra l'io e l'ambiente sembra svilupparsi nella *Strada per Roma* secondo due modalità differenti ma complementari, entrambe permeate dai problemi della percezione che caratterizzano Guido e di cui si è detto nei capitoli precedenti. Queste due modalità convivono per tutto il corso del romanzo, fin dalle prime pagine. Si può considerare ad esempio la sequenza in cui, dopo un viaggio in macchina tra amici che da Urbino porta in riva al mare, Guido si abbandona all'amore insieme a una ragazza più grande di lui, Linda Verzieri.

Allora Guido uscì dalla macchina e andò verso il mare. Si voltò indietro e guardò la ghiaia bianca, troppo abbondante. I passi lì dentro gli diedero un sollievo completo, come se stesse camminando in mezzo a un raccolto. Per un pezzo si abbandonò a questa sensazione attraverso la quale trovò confidenza anche con il mare. Dopo mezz'ora tornò nella macchina, dove Linda era rimasta chiusa.¹⁷

Il contatto con la natura, con il mare e le sensazioni visive e tattili che ne derivano costituiscono percezioni estremamente concrete che, proprio in virtù della loro materialità, offrono a Guido un ancoraggio al reale, una possibilità di raggiungere una certa *confidenza* di sé, e dunque anche l'intraprendenza e il coraggio necessari per tentare un approccio con Linda:

Guido si spostò e abbracciò Linda, girandosi verso il mare. Gli sembrava una cosa nuova, una circostanza da catturare. Voleva abbandonarsi in quell'abbraccio, ma la

¹⁷ SR, 43.

donna lo sopraffecce denudandolo a metà. Il mare diventava sempre più chiaro e in quel momento si riusciva a vederne i movimenti. «Questa donna si muove mentre io resto fermo, pensò Guido. Questa donna ricciuta si dimena come quella spumetta fiorita della spiaggia, anch'essa ha una corona di spume».¹⁸

La presenza del mare è costante, accompagna silenziosamente i due personaggi nel loro breve amore che si consuma sulla spiaggia. La natura, rappresentata dalla distesa marina, interviene a sfiorare i corpi dei due amanti, inserendosi nel loro rapporto mentre la ragazza, agli occhi di Guido, assume le caratteristiche dell'ambiente che li circonda: la similitudine tra i suoi ricci e la spuma del mare realizza questa contaminazione dell'umano col naturale. La sovrapposizione prosegue, sempre per via di similitudine, poche righe più avanti:

Sentiva lo sforzo del suo fisico di nuovo sotto il fervore di Linda come sentiva lo sforzo di quel pugno chiuso, nella notte, che era il monte di Urbino.¹⁹

Questa volta Linda non è assimilata al mare bensì alla città di Urbino, ma il meccanismo è il medesimo: attraverso l'analogia, la presenza umana viene sfumata nell'ambiente che la contiene, condividendone i tratti fondamentali.

Sono quindi in gioco due dinamiche diverse, sintomo di due modalità differenti in cui si realizza il rapporto con il paesaggio dei personaggi (e di Guido in particolare, se è vero che la voce narrante pur onnisciente si lascia contaminare spesso dallo sguardo del protagonista).

La prima modalità, che emerge nel primo brano esaminato, mentre Guido è da solo in riva al mare, è definita da un contatto autentico e materico con l'ambiente: il soggetto sperimenta con i propri sensi la concretezza della natura e interpreta queste percezioni cercando in loro una conferma del sé. La seconda modalità, individuabile invece nel brano successivo, è caratterizzata da un rapporto più figurato con

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ SR, 44.

l'ambiente, mediato non più dalla pura percezione ma dall'intervento dell'immaginazione: mentre Guido e Linda fanno l'amore, il corpo della donna diventa prima un'estensione delle onde marine e poi della città di Urbino.

Si passa, quindi, gradualmente da un rapporto concreto in cui l'io e il paesaggio sono nettamente distinti ma uniti dalla percezione, a un rapporto trasfigurato in cui la distinzione tra uomo e ambiente sfuma grazie all'immaginazione di chi osserva e narra.

Questi due tipi di rapporto si alternano continuamente nella *Strada per Roma*, incrociandosi e a volte mescolandosi: la sensibilità di Guido infatti — come si è già rilevato in precedenza — vive nella tensione costante tra concretezza della percezione e trasfigurazione immaginativa del vissuto, e questa tensione si manifesta dunque anche nella duplice natura del suo rapporto col paesaggio.

Da un lato, un rapporto che per semplicità di classificazione si potrebbe definire di tipo analogico-identificativo: l'ambiente viene sussunto e assorbito nell'io, come se esso e i suoi elementi fossero emanazione o espressione dei moti dell'io. Nei passaggi riconducibili a questa dinamica, il paesaggio circostante è messo in relazione con il soggetto umano (sia esso il protagonista o uno degli altri personaggi) attraverso strumenti letterari di vario tipo legati alla facoltà immaginativa: principalmente similitudini e metafore, o anche processi più generici di associazione. In tal modo, il confine che distingue soggetto e paesaggio sfuma: la distinzione si fa meno netta e l'uno si sovrappone parzialmente all'altro. La natura sembra dunque esprimere o confermare i moti emotivi o psicologici dell'uomo, che in essa trova corrispondenza e una possibilità di identificazione.

Dall'altro lato, un rapporto di tipo concreto-«corporeo»: la città e la campagna, nella loro materialità corporea, vengono a contatto diretto e reale con il corpo dell'io. Nei passaggi di questo tipo il soggetto e il paesaggio convivono, dialogano, si toccano attraverso la percezione ma restando sempre separati, ciascuno delimitato dalla propria fisicità concreta: sembra non essere possibile un'autentica e totale fusione.

Anche in questo caso, comunque, l'io ricava dal contatto materico con l'ambiente una conferma di sé. La materialità, l'opacità corporea di ognuno dei due elementi in dialogo li separa irriducibilmente e mantiene ben chiara la distinzione tra uomo e ambiente: in questa seconda tipologia di rapporto, dunque, il soggetto non riconduce a sé il paesaggio attraverso processi analogici o immaginativi, ma attraverso il flusso di percezioni concrete che da esso provengono.

Alla tipologia analogico-identificativa si possono ricondurre tutti i momenti in cui, come sopra, Guido associa il corpo femminile a quello del paesaggio:

Gli venne voglia per un momento di Linda Verzieri ma, più ancora, del viaggio, di andare sulla spiaggia dove forse c'era il sole e di passare vicino ai giardini fioriti delle ville dei viali marini. Alla spiaggia associò il corpo di Linda.²⁰

Questa modalità di associazione analogica tra corpo umano ed elementi del paesaggio non è una costante percettiva attribuibile solo al Guido della *Strada per Roma*: si tratta infatti di una strategia che Volponi mette in atto con grande frequenza anche nelle sue prime poesie, di qualche anno precedenti l'ideazione e la genesi del romanzo. A titolo esemplificativo se ne possono considerare alcune tratte dal *Ramarro*, la cui elaborazione si colloca tra 1946 e 1948: in questi versi, il legame analogico-identificativo tra soggetto umano e natura coinvolge prevalentemente la figura femminile, l'amata, che spessissimo viene trasfigurata in frammenti del paesaggio urbinato attraverso strumenti letterari variegati.

Per sfumare l'umano nel naturale e viceversa, Volponi ricorre in primo luogo a meccanismi di semplice giustapposizione asindetica, che accostano anche visivamente la figura della donna a vari elementi naturali come le piante e i pesci:

Sono corso da te,
a questo vivo fuoco di ginepro.²¹

²⁰ SR, 36.

²¹ P. Volponi, *Poesie*, cit., 7. D'ora in avanti siglato P.

Maggio ha il colore
dei pesci
nei rapidi fossi;
dei tuoi chiarissimi seni²²

In secondo luogo, Volponi ricorre alle più classiche similitudini, seppur permeate di uno strato d'inquietudine e turbamento, al limite del presagio di morte e di sofferenza:

Sembreresti
un corvo che corresse
con le ali morte.²³

Come la sottile erba
dell'aconito giallo
tu sei alta,
ed ugualmente
il tuo fiore aperto
ha il caglioso veleno
che gonfia le labbra.²⁴

T'agiti inutilmente
come un albero.²⁵

²² P, 8.

²³ P, 12.

²⁴ P, 13.

²⁵ P, 30. Si può ricordare, qui, anche il brano di *Corporale* in cui Gerolamo Aspri abbatte l'albero di sorbe, «emblema di ogni indulgenza naturale» secondo Zinato (E. Zinato, *Volponi*, cit., 43): si legge in P. Volponi, *Corporale*, Einaudi, Torino 2014, 477-479.

Il paesaggio che ne emerge è dunque più psichico che naturale: «l'ansia conoscitiva si proietta sulle cose e in esse riconosce un proprio frammento pulsionale ora affermativo ora negativo»²⁶.

Le similitudini coinvolgono non solo la donna amata, ma anche il poeta stesso:

Ora sono pieno d'acqua
lieve, e giaccio
come la canna
appena fuori del fiume.²⁷

Sono inutile
più di un'ala
secca di cicala.²⁸

In altri casi, invece, Volponi tesse il rapporto di identificazione e dissoluzione nel paesaggio in modo più profondo, senza il ricorso manifesto a figure retoriche ma integrando il movimento dell'io che si scioglie nell'ambiente all'interno della narrazione poetica:

E dilato il mio corpo
sui boschi,
e mi tendo.²⁹

Col saporoso fumo
di grilli brustoliti
s'è dissolto il mio corpo.³⁰

²⁶ E. Zinato, *Volponi*, cit., 10.

²⁷ P, 23.

²⁸ P, 42.

²⁹ P, 21.

³⁰ P, 22.

Nel *Ramarro* dunque Volponi «non tende ancora ad applicare esternamente una struttura che compatti il reale, non rinomina indulgente il cosmo ed i suoi elementi, quanto piuttosto li avverte, li sente, non li filtra»³¹: li percepisce con un'intensità così forte che, nel caos magmatico delle percezioni e dell'amore, spinge l'io lirico a una fusione quasi totale con l'ambiente.

Verso la fine della raccolta, la figura femminile dell'amata arriva addirittura a scomporsi in una serie di elementi non più vegetali o animali ma prosaici e antropici, evocativi del paesaggio urbinato:

Non sei nell'alba
nel tramonto,
sei alle due
sulle tovaglie unte
nelle poltrone pigre
nella parte del sigaro
intrisa di bava.³²

C'è, insomma, un moto di avvicinamento percettivo al reale e alla natura, un'«intuizione creaturale» tesa a «rompere l'effimera concatenazione meccanica delle cose, rivelandone il primigenio nucleo organico, la viva pulsione rigeneratrice, che libera l'uomo oltre ogni ricaduta indulgente o regressiva»³³. Tutte queste manifestazioni del rapporto analogico-identificativo con l'ambiente, fortissimo e prevalente nel *Ramarro*, culminano nell'ultimo testo della raccolta, in cui l'io lirico si racconta ormai totalmente immerso nella natura, dentro la quale trova un senso di appartenenza:

Suona la mia banda,
la mia grande banda d'uccelli

³¹ S. Giuliani, *La crisi della natura. Da Il ramarro a L'antica moneta*, in E. De Signoribus, E. Capodaglio, F. Paoli (a cura di), *Nell'opera di Paolo Volponi*. "Istmi", n. 15-16, 2004-2005, 27.

³² P, 36.

³³ S. Giuliani, *La crisi della natura. Da Il ramarro a L'antica moneta*, cit., 53, nota 1.

e di rospi, d'acqua, di cavallette,
di sassi.

[...]

Sorge dalla terra
la mia sconcia donna
con gli occhi come foglie d'olivo.³⁴

Il narratore-poeta volponiano, vicino a Guido che sa trasfigurare Linda nelle onde del mare, ha trovato «la *sua* banda» nell'assimilazione agli animali, agli insetti, alla natura che abita la campagna attorno a Urbino: anche la donna, dunque, vede compiuto il proprio processo di trasfigurazione, nascendo dalla terra come una pianta d'ulivo. La natura si interpone tra poeta e amante, tra l'io e il tu come una nebbia diffusa, uno strato sovrapposto che genera infinite rifrazioni, come «una patina trasparente, evanescente dissolvenza, coltre violenta sotto la quale far emergere tutto il 'rumore dell'ossatura delle cose'»³⁵. Si tratta, dunque, di un panismo molto lontano da quello sublimante e musicale di D'Annunzio, eppure accomunato a esso dalla forte carica erotica: in questo caso però, la tensione erotica non dà luogo a un'esaltazione smisurata dello splendore naturale in cui si vede, trasfigurata, l'immagine dell'amata, ma – meno astrattamente – la sua spinta “corporale” muove poeta e amante verso una comunione o fusione mai perfetta. La natura, dunque, non consente una totale immedesimazione o dissolvimento dell'io come in D'Annunzio, ma resta nella sua autonomia come termine di riferimento, come spessore interposto tra l'io e il tu.

Se nel *Ramarro* l'area ambientale prediletta per attuare queste «somatizzazioni viscerali»³⁶ è quella contadina e boschiva, nella *Strada per Roma* prevale invece il paesaggio urbano. Durante il ballo di Capodanno, Volponi mette in scena un lungo

³⁴ P, 44.

³⁵ S. Giuliani, *La crisi della natura. Da Il ramarro a L'antica moneta*, cit., 26.

³⁶ Ivi, 34.

dialogo tra Guido e Letizia Cancellieri. Mentre danzano, i due parlano di Urbino: lei, forte della sua maturità, afferma con fierezza di preferire la vita fuori da Urbino, relegando la città natale a una condizione di inferiorità che urta Guido:

Guido si ingelosì per questa ammissione; egli non poteva accettare che Urbino fosse secondaria, minore, come se egli stesso dovesse dividere tale sorte³⁷

Poteva fare la sua polemica con Urbino e pensare di abbandonarla e dire che era giusto farlo, ma sempre come nei confronti di una cosa essenziale, un genitore, un'epoca culminante. [...] Come la città egli si sentiva determinante e assoluto.³⁸

Per opposizione alle idee di Letizia, Guido si identifica completamente con la sua città, illudendosi di essere importante, centrale per la rete di persone che si sviluppa attorno a lui: è un altro aspetto di quel senso di superiorità che lo pervade e che informava anche i tropismi analizzati in precedenza.

Proprio Letizia Cancellieri, più avanti nel corso del romanzo, diventa protagonista di una delle sequenze più significative dal punto di vista del rapporto tra uomo e paesaggio. Dopo un corteggiamento a fortune alterne, Guido riesce finalmente a dare forma concreta al suo amore per Letizia: i due giovani consumano vari amplessi negli angoli della città; e ogni volta – con una cadenza ritmica che sembra richiamare un'ipotetica divisione del racconto in strofe – il narratore associa le effusioni agli elementi più concreti del paesaggio urbano che li avvolge:

Quella sera si baciaron sulla porta e siccome lei non volle farlo entrare lui la prese per mano e la fece scendere fino alla volta di San Bartolo, dove aveva portato le prime ragazze. Lì sotto si sentiva sicuro: riconosceva il vano della porta dove poteva appoggiarla senza rischio di rovinarle i vestiti, lo scalino dove poteva poggiare un piede in modo da essere più aderente con il ventre e i ginocchi. La baciò passando le

³⁷ SR, 58.

³⁸ Ibidem.

mani dalla porta, arrivato e rimasto un attimo su una fessura, alla pelliccia, e poi ai due golfini e fino alla seta della sottoveste. Ritirava le mani e ricominciava dalla porta.³⁹

Non solo il paesaggio urbano con le sue porte, i suoi gradini, i suoi vicoli dà sicurezza a Guido, ma esso interviene concretamente, come il mare durante l'amplesso con Linda Verzieri: si intromette silenziosamente tra lui e Letizia come un vero e proprio terzo amante. Guido si appoggia alle mura di Urbino per darsi forza, e Urbino gradualmente, nella sua irriducibile materialità, si fa parte del suo rapporto con Letizia.

Una serie di anafore scandisce gli incontri amorosi dei due giovani, sera dopo sera, e ancora il paesaggio della città, scomposto nelle sue parti, li accompagna:

Per altre due sere si baciaronò a lungo, sempre all'aperto, per ore, ogni tanto cambiando posto: le grotte del Duomo, il vicolo del Carcere, il cancello del giardino fra l'ospedale e il tribunale, e anche la piazza in discesa⁴⁰

La quarta sera lei gli aprì il portone, ma lo fermò in fondo alla scala e lo guidò verso il cortile. Si abbracciarono contro una vetrata che chiudeva uno degli archi. La porta cedeva docilmente, scricchiolando, e i suoi vetri suonavano e rifrangevano la luce.⁴¹

La quinta sera, la sesta ed altre entrarono ancora dentro casa e salirono nelle stanze. Guido ogni tanto si staccava da Letizia e andava a fare un giro. Guardava tutto in silenzio con tranquilla confidenza e cercava quell'esercizio delle cose per poter arrivare a servirsene e più ancora a vederle come se le avesse sempre viste.⁴²

È un rapporto con l'ambiente che si può dunque ricondurre alla seconda tipologia definita sopra: il legame concreto-corporale con il paesaggio urbano si realizza qui in

³⁹ SR, 118.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² SR, 118-119.

tutta la sua fisicità. Non ci sono processi analogici mediati da similitudini o metafore, ma un contatto percettivo vero e puro tra i due amanti e gli edifici della città, che addirittura sembrano parlare o partecipare all'ebbrezza dell'amore, scricchiolando e risuonando. Come ha rilevato Zinato a proposito di *Corporale*, anche nella *Strada per Roma* il paesaggio è «insieme, fisico e psichico, iper-realistico e visionario»: in questo statuto intermedio, allora, «il corpo stesso può, a sua volta, includere il paesaggio urbano»⁴³.

Questa fitta sequenza di percezioni tattili legate a Urbino viene ricondotta ancora una volta all'io di Guido, che dalle stanze del palazzo in cui abita Letizia ricava sicurezza:

Guido guardava sempre il quadro con le colline di Cancellieri; nel loro verde ondulato trovava un riparo, come un fedele nascondiglio infantile.⁴⁴

Nelle pause guardava la stanza, gli oggetti, gli indumenti, e cercava dentro di sé la sicurezza di essere in armonia con le cose, capace come loro di appartenere a quell'ambiente.⁴⁵

Abbracciava Letizia e cominciava a baciarla e continuava per una durata lunghissima riprendendo forza dal pensiero che nessuno poteva averla baciata a quel modo: si guardava in giro e gli pareva di averne conferma da ogni cosa, dalle colonne del cortile, dalla scala, dalla luce.⁴⁶

Questo rapporto percettivo con l'ambiente circostante finalizzato a ricavare conferme per sé e per le proprie illusioni non caratterizza solo Guido ma anche l'Albino Saluggia di *Memoriale*; che, alla vigilia dell'importante decisione di non aderire a uno sciopero, trova conferma alla propria decisione nel paesaggio a lui

⁴³ E. Zinato, *Introduzione*, in RPI, p.XII.

⁴⁴ SR, 119.

⁴⁵ SR, 120.

⁴⁶ SR, 125.

familiare, persino nelle sagome che la sua immaginazione aveva individuato tra le macchie dei mattoni nel fienile⁴⁷:

La domenica confortai la mia decisione in tanti modi ed ebbi sempre risposta favorevole a tutte le mie domande, in chiesa, dallo scarpone, dall'indiano e anche dal lago. Il lago conservò sino al tramonto, come gli avevo chiesto, la sua striscia azzurra di luce, più nitida di un sì, tesa al centro tra le due sponde. Non si lasciò turbare da quelle macchine chiare che il vento o qualche corrente sotterranea spande verso sera intorno alle rive.⁴⁸

In altri momenti della narrazione, però, entrambe le tipologie di rapporto, sia quella analogica sia quella corporale, sembrano essere insufficienti a calmare la psiche turbata di Guido. Poco dopo aver deciso di porre fine alla relazione con Letizia, Guido fugge dal suo palazzo e si smarrisce in città:

arrivò fino alla strada della croce, ma in quella solitudine il suo risentimento non trovava la corrispondenza, l'appagamento che aveva cercato.⁴⁹

Guido vorrebbe trovare una «corrispondenza» nell'ambiente che dovrebbe rimandargli i suoi stessi sentimenti, una qualche conferma alla bontà della propria decisione; eppure questa volta non ci riesce. Anzi, più penetra nel cuore di Urbino, più si fa acuta la sua solitudine:

Si sentì smarrito come se avesse di nuovo perduto la speranza di qualsiasi compagnia e non solo quella della Cancellieri: era Urbino deserta e ostile e quel palazzone era il segno intoccabile che non aveva posto per niente che fosse vivo, come un torrione pieno di terra.⁵⁰

⁴⁷ M, 29.

⁴⁸ M, 56.

⁴⁹ SR, 126.

⁵⁰ SR, 128.

In questo momento per lui profondamente difficile, il rapporto di tipo analogico-identificativo tra Guido e il paesaggio si risolve stavolta in un fallimento, in una conferma negativa: nella percezione chiara di essere rimasto solo.

Più avanti nel romanzo, Guido attraversa un altro momento di grande difficoltà e dolore: la scomparsa del padre. In questo caso, il giorno dopo la morte del padre, per superare la paura di incontrare con lo sguardo il suo corpo esanime, e per trovare la forza necessaria ad affrontare tutte le incombenze notarili, Guido si abbandona nello sconforto al contatto concreto con Urbino:

Per le scale Guido si appoggiò due volte al muro per sentire la casa e per far sentire ad ogni parte di essa che lui era rimasto e che doveva essere aiutato.⁵¹

Guido si avvicinò con la testa alla pietra di una colonna e fu sicuro integralmente come di quella pietra che avrebbe fatto la tesi, trovato un lavoro e lasciato Urbino.⁵²

A differenza del brano ambientato subito dopo l'abbandono di Letizia, in questa sequenza si manifesta chiaramente la seconda tipologia di rapporto io-ambiente, quella più concreta-corporale. Come durante i rapporti amorosi con Letizia, anche qui Guido si affida alle percezioni sensoriali: il paesaggio urbano lo tocca concretamente, sembra addirittura consolarlo e nel contatto dargli sicurezza; la stessa sicurezza sul futuro che avrebbe potuto offrirgli l'abbraccio di un padre.

Il rapporto concreto-corporale tra uomo e paesaggio non trova la sua prima espressione nella *Strada per Roma*: esso informa di sé vari componimenti di una delle prime raccolte poetiche volponiane, *L'antica moneta*, i cui testi risalgono al 1949-1954, dunque pochi anni prima dell'avvio del romanzo. Rispetto al *Ramarro*, in cui prevaleva la dinamica associativo-identificativa incentrata sulla figura femminile, ma appiattita su soluzioni abbastanza simili tra loro, nell'*Antica moneta* si nota

⁵¹ SR, 161.

⁵² Ibidem.

un'evoluzione. Il rapporto tra il soggetto umano e l'ambiente viene problematizzato attraverso l'introduzione di questa seconda modalità concreto-corporale di interazione che afferma la distanza irriducibile tra i due poli della relazione:

D'autunno è con noi
ogni foglia e ghianda
ed è raggiunto il cielo.⁵³

Lungo è il discorso
tra il pescatore e il mare;
tra il sasso e l'uccello
ancora lungo è il discorso.⁵⁴

La nebbia lievitata
è mare
che sale ad incontrarmi.⁵⁵

Non sono in atto quei procedimenti analogici, così frequenti nel *Ramarro*, che attraverso similitudine e metafora confondono l'io nella natura: qui, nonostante l'io sia pienamente immerso nell'ambiente che lo avvolge, resta sempre ben chiara la linea di demarcazione che lo condanna alla separatezza dal paesaggio. Certo: gli elementi della natura sono «con noi», e il cielo sembra farsi tangibile e percepibile; la nebbia sale dai colli a incontrare l'io; e tra il pescatore e il mare c'è un dialogo, ma si tratta di un colloquio come gli altri, di un rapporto in mezzo ai tanti che si creano tra le creature della campagna urbinata. L'uomo è creatura tra le altre: il suo rapporto con la natura, che nel *Ramarro* sembrava quasi svilupparsi nell'eccezionalità di una fusione o di un dissolvimento, qui viene ridimensionato, ricondotto alla concretezza e parificato al rapporto che tutti gli altri animali intrattengono con la natura. Questo ridimensionamento passa proprio attraverso la fisicità concreta sia dell'io, sia

⁵³ P, 67.

⁵⁴ P, 68.

⁵⁵ P, 70.

dell'ambiente: se la linea che li distingue è in questi testi così nitida e invalicabile, è perché essa traccia il confine tra due corporeità separate, quella dell'uomo e quella degli elementi naturali con cui ha a che fare. C'è, insomma, sia qui sia nei brani sopra citati dalla *Strada*, una consapevolezza dell'opacità, della corporeità distintiva del soggetto e del paesaggio, che non impedisce il dialogo e anzi lo motiva e lo rende possibile. In altre parole, Volponi, «ormai apertosi alla vita (intrapresa quella 'strada per Roma' che, sottraendolo alla originaria indistinzione, gli ha permesso, attraverso una scelta sempre più responsabile, di meglio comprendere il castrante complesso dell'origine)»⁵⁶, inizia a problematizzare parallelamente nella raccolta e nel romanzo il suo rapporto con l'ambiente urbinato.

La lunga sequenza in cui Guido tenta di venire a patti con la morte del padre si conclude, più avanti, con un passaggio simbolico e dai tratti sottilmente onirici, che rimette ancora una volta in discussione il rapporto del protagonista con la città natale. Durante una passeggiata insieme ai suoi amici Ettore e Alberto, Guido porta con sé il cappotto del padre e in esso ritrova non solo la figura paterna ma una sorta di raffigurazione dell'intera città:

Quando ritornò, Guido per rinvigorire le risate mostrò il cappotto ad Alberto e disse: Ecco le spoglie di Urbino. Ma s'accorse del significato scuro delle sue parole e vide quell'indumento reclinato con molta pena e gli sembrò tradito.⁵⁷

Inconsciamente, Guido identifica Urbino con l'ultimo ricordo concreto che gli è rimasto del padre. La città si sovrappone alla figura paterna e questo è problematico per lui, che ha sempre avuto un rapporto difficile con il padre. Fin dall'inizio del romanzo, infatti, Guido si mostra disgustato da certi suoi atteggiamenti o gesti, mentre nei dialoghi con Letizia mostra al contrario di amare la sua città e addirittura di identificarsi in essa: è naturale quindi che questa associazione involontaria tra l'amata Urbino e l'odiato padre susciti turbamento in lui, soprattutto perché con

⁵⁶ S. Giuliani, *La crisi della natura. Da Il ramarro a L'antica moneta*, cit., 41.

⁵⁷ SR, 170.

un meccanismo che per un istante ricorda quelli del sogno in quest'analogia resa per metafora, l'identificazione con Urbino riavvicina il protagonista e suo padre, arrivando quasi a sovrapporli. La reazione, subito dopo, è dunque quella di voler abbandonare il cappotto in strada, per lasciare che venga trovato e utilizzato da qualcuno che ne abbia davvero bisogno:

Guido era contento della decisione, che gli dava anche un senso d'indipendenza di fronte a quell'indumento e a cospetto di tutte le sue cose. Era lui che ne disponeva e che poteva farlo bene, valorizzandole o meglio sistemandole fuori di se stesso, liberandosi del peso che avevano avuto su di lui e che continuavano ad avere conservando la stessa destinazione decisa da altri. [...] Riguardò il cappotto e adesso, dopo questi pensieri, lo sentiva familiare e gli dispiaceva di separarsene.⁵⁸

È qui in atto, come si è visto, un rapporto che lega il padre di Guido e il paesaggio urbano secondo la logica analogico-identificativa. Dopo la morte del padre, abbandonare anche questo correlativo oggettivo della sua figura e dell'intera città costituisce davvero, per Guido, il primo passo lungo la strada che lo porterà a Roma. Ora sente di essere capace di gestire concretamente le «sue cose», di dare loro un significato e una finalità decise autenticamente da lui e non da altri: una volta acquisita la consapevolezza di questa nuova autosufficienza, Guido può allora riappacificarsi con il padre tanto odiato. Eppure rimane qualcosa di irrisolto: non solo questa riconciliazione ha il sapore di una sconfitta e di una fuga poiché si realizza attraverso l'abbandono, ma essa, per quanto autentica, avviene in maniera sfasata, mediata dall'oggetto-cappotto che non coincide totalmente con la figura del padre. Abbandonare il cappotto paterno, che è Urbino stessa, vuol dire comunque darsi la forza per partire e lasciare la città, come Guido farà appunto il giorno dopo, partendo per Pesaro.

⁵⁸ SR, 170-171.

Il rapporto analogico-identificativo tra uomo e ambiente costituisce un filone costante nella *Strada per Roma*, che riemerge qua e là a più riprese. Più avanti, per esempio, Guido ripensa per un momento a Letizia e capisce che

davanti a Letizia finiva sempre per parlare di Urbino, per infiammarsi di un amore per la città, per la città nascosta, che voleva dire ingannare se stesso, far affiorare tutti i legami che avrebbero dovuto impedire il distacco.⁵⁹

Non solo: verso la fine del romanzo, quando Guido è a Roma in cerca di un lavoro e sta per essere assunto dall'Unione delle Banche, proprio alla vigilia della sua assunzione, appena dopo un colloquio con il ragioniere De Rose, si ripresenta alla sua mente l'immagine di Urbino, ancora una volta associata al padre:

Non ci sarebbe stato Urbino di mezzo, stretto e marrone, a punta e scontroso, che aveva sempre meno e sempre meno avrebbe potuto avere, ombre e terra, e angoli di strade e facciate; tutti gli spigoli veri stavano sempre fra sé e suo padre, ma quasi per finta. L'immagine di Urbino era nitida e piccola [...] e gli pareva che tutta Urbino avrebbe potuto essere contenuta in due aiuole di Roma in angolo o a sghimbescio e quindi superabile con un salto o soltanto voltando gli occhi o, fissandoli, trascorrendo, sul margine di pietra.⁶⁰

Al di là dell'ennesima assimilazione figurale tra Urbino e il padre — mediata da caratteristiche di evidente simbolismo fallico come gli spigoli, associati alla scontrosità paterna, e la sua forma appuntita verso l'alto —, si noti come nel giro di poche righe il narratore passi dal considerare Urbino una città al maschile («ci sarebbe stato») a declinarla al femminile («avrebbe potuto essere contenuta»): l'ambiguità di genere riferita a Urbino è significativa del suo duplice valore metaforico, associato contemporaneamente sia a Letizia sia al padre del protagonista. Urbino è sovrapposta, insomma, sia all'immagine paterna sia all'immagine della

⁵⁹ SR, 196.

⁶⁰ SR, 300-301.

giovane amata, e questi due legami associativi tengono Guido ancora avvinto alla sua terra d'origine, rendendogli faticosa la partenza. Non sarà allora un caso che, proprio una volta abbandonata Letizia e lasciato il cappotto paterno per strada, Guido uscirà finalmente, per la prima volta da solo, da Urbino. Si tratta di un'ulteriore conferma dell'abilità di Volponi, che «conserva miracolosamente, nella pressoché generalizzata derealizzazione postmoderna, una cognizione del paesaggio e sa interrogare accanitamente il reale trasfigurando i dati traumatici del vissuto mediante il sondaggio corporeo: visivo, olfattivo, tattile, acustico»⁶¹.

Come si è tentato di mostrare, nella *Strada per Roma* convivono le due modalità sopra definite di rapporto tra l'io e il paesaggio: il romanzo si insedia in una zona intermedia tra le due possibilità di una relazione analogico-identificativa o concreto-corporale con l'ambiente, e questo statuto indecidibile, di confine, viene espresso molto bene dalle parole di Letizia Cancellieri. La ragazza, dopo aver accompagnato alcuni amici in auto fino a Pesaro, si trova a parlare da sola con Guido. Il ragazzo le chiede se le piaccia o meno il mare:

No, no, mi piace molto il mare, specie in questa stagione.

E il mare di Urbino com'è?

È più bello, come tutto a Urbino.

È vero; perché il mare di Urbino va avanti e indietro, sale e sparisce secondo l'umore.

È azzurro sotto le mura quando lei è di umore buono?

No, non è un mare così stupido. Non è mai azzurro e non arriva mai sotto le mura.

Tocca qualcosa che è vicina, ma mai prossima.⁶²

Come altre volte all'inizio del romanzo, Guido prende per partito preso le difese di Urbino, dove per lui tutto è più bello. I due poi, mentre passeggiano sulla spiaggia in riva al mare che bagna Pesaro, iniziano a parlare di un altro mare, quello

⁶¹ E. Zinato, *Introduzione*, in RPI, XIII.

⁶² SR, 86.

di Urbino: un mare di colline, nebbia e nuvole basse. Con una convinzione adolescenziale e superficiale che potrebbe essere ben condivisa dall'io del *Ramarro*, Guido pensa che il mare di Urbino sia espressione dei moti dell'animo di Letizia. Subito, però, la ragazza – più matura e indipendente di lui – lo corregge: il mare di Urbino non è stupido, è inafferrabile. Sfiora le cose, arriva a toccare «qualcosa che è vicina, ma mai prossima»: non è possibile sovrapporre uomo e ambiente, c'è un diaframma che li separa e che, per quanto sembrano affini e vicini tra loro fin quasi a coincidere, li mantiene separati. C'è, insomma, una vicinanza che non diventa mai prossimità: in questa zona intermedia, in questa irrimediabile sfasatura, si colloca il rapporto dei personaggi della *Strada* con la città di Urbino.

Si tratta di un rapporto che negli stessi anni viene problematizzato anche nei versi dell'*Antica moneta*:

Io sogno
chiari paesi marini
e grande nostalgia m'invade
di essere in tutti
nello stesso tempo.⁶³

L'io non mette più in atto una sola delle due possibilità di rapporto con il paesaggio, ma si trova ora in una posizione intermedia: sogna il mare senza identificarsi in esso, e da questa immaginazione nasce una nostalgia, un desiderio di immersione nel reale, nella natura. L'io desidererebbe essere in tutti i paesi marini allo stesso tempo, vorrebbe diffondersi e sciogliersi nel paesaggio come accadeva nel *Ramarro*, ma ora è impossibile: tale desiderio resta una tensione nostalgica, vibrante e dolorosa ma destinata a non risolversi.

La medesima tensione, il dubbio fondamentale se sia possibile una comunione totale dell'io con l'ambiente, permea l'intero, lungo poemetto *Cugina volpe*, risalente

⁶³ P, 73.

al 1953-1954 e quindi vicinissimo all'elaborazione della *Strada*. Il poemetto si apre con una complessa interrogativa:

Quando potrò mai scoprire
quanto di me sia generato
da un gracile insetto
[...]
quanto dal mare,
[...]
o quanto dal fiume,
se ne intendo la voce
e conosco i riposi?⁶⁴

Il poeta si chiede in che misura lui sia legato all'ambiente della terra urbinata, a che punto si possa realizzare davvero l'associazione tra l'io e la natura. La risposta sembra venire dagli animali, dagli alberi: tutto il poemetto è strutturato attorno a legami di parentela o amicizia che legano il poeta alla natura: la tortora è sua sorella, suo fratello pettirosso e sciacallo, sua madre biscia e rondine, suo padre granchio e fiume, la volpe è sua cugina. Eppure nemmeno uno di questi elementi naturali viene associato all'io: in nessun animale né albero il poeta si identifica. Per lui, tentare di vivere vuol dire «perdersi in ogni assalto / e in ogni preda»⁶⁵. Eppure questo sembra impossibile: il poeta infatti si autorappresenta esplicitamente in prima persona solo una volta nel poemetto, e non si associa a nessuna figura animale, scegliendo invece di raffigurarsi bambino, dunque umano:

(ad altri giochi intento
io ero il giorno in cui
dovevo annegare bambino).⁶⁶

⁶⁴ P, 50.

⁶⁵ P, 53.

⁶⁶ P, 54.

L'intera poesia infine, come per risposta alla domanda iniziale, si chiude proprio sul dubbio fondamentale:

Due legni gemono al vento che monta
carichi del dubbio
se io sia pesce o pescatore.⁶⁷

L'io risiede nella zona di confine tra l'essere «pesce o pescatore», animale o uomo, tra la fusione e la disidentificazione totali con la natura. Il rapporto uomo-ambiente è problematico: l'immersione e adesione alla natura è possibile solo per via obliqua, attraverso gli strani legami di parentela che legano l'io agli animali, ma senza che si realizzi mai una sua identificazione diretta con essi.

4.3 Lo «spazio di paesaggio» in Guido: strutture affettive e “tropismi” ambientali

Si intuisce, ora, lo strano statuto del paesaggio nella *Strada per Roma*: un paesaggio che non è mai descritto o restituito oggettivamente, ma sempre filtrato dalla sfera percettiva e immaginativa del protagonista Guido nel reciproco intrecciarsi delle due modalità analogico-identificativa e concreto-corporale. Tutti i “tropismi ambientali” che abbiamo esaminato finora contribuiscono a strappare l'ambiente della *Strada* da ogni rischio di descrittivismo, consegnandolo ai fili percettivi permeati di indulgenza di Guido.

Per questo ci pare utile richiamare le pagine della *Fenomenologia della percezione* in cui Merleau-Ponty parla del movimento e della spazialità. Il filosofo sostiene che ogni corpo proprio ha la capacità fondamentale di ancorarsi nel reale: di scegliere cioè un oggetto in cui fissare il punto centrale del proprio campo percettivo e in base al quale poi si svilupperà il proprio punto di vista sul mondo e sugli eventi. Tale

⁶⁷ Ibidem.

capacità viene però messa alla prova da alcune esperienze umane al confine con l'irreale, come il sogno. Nel sogno, secondo Merleau-Ponty, si rivela e si mostra all'io la «simbolicità intrinseca della spazialità che pervade anche la vita diurna senza che essa sia normalmente notata»⁶⁸: durante il sonno, in altre parole, si manifestano dei nessi simbolici tra oggetti e spazi che la veglia tende a nascondere o passare sotto silenzio. Nel sogno si sperimenta un modo diverso di vivere lo spazio e l'ambiente in cui ci si trova: un modo non meno autentico di quello che si prova da svegli, ma strutturato secondo criteri differenti. Il sogno rivela infatti il valore emblematico degli eventi corporei e della spazialità, mostrando all'io che essi sono percorsi da una fitta trama di «entità affettive»⁶⁹. Tali collegamenti simbolici sono strutture che si manifestano chiaramente solo nel sogno o nella concezione mitica che i primitivi avevano dello spazio, ma continuano ad agire anche nella nostra vita quotidiana.

Sono «strutture affettive»⁷⁰ che vengono alla luce in seguito a certi cambiamenti d'abitudine, o ad esempio quando ci si trasferisce in una città diversa da quella in cui si risiede. Questo esempio, che Merleau-Ponty stesso utilizza per definire queste idee, sembra adattarsi molto bene alla vicenda di Guido, che ruota tutta attorno al tentativo di abbandonare Urbino: «c'è quindi una valenza affettiva della spazialità che lo spazio isotropo della ragione oggettiva cancella ma non può distruggere. E c'è una modalità peculiare di abitare lo spazio che ha a che fare con le modalità affettive diverse di ogni soggetto»⁷¹.

È forse proprio la trama di queste “strutture affettive” a permeare il rapporto di Guido con il paesaggio urbinato nella *Strada per Roma*: queste strutture si manifestano nel tessuto della narrazione in vari modi, alcuni più sottili come le realizzazioni delle due modalità sopra analizzate, altri più espliciti come nei brani che esamineremo sotto.

Queste strutture affettive legate al paesaggio emergono nel romanzo anche nella trama isotopica della decadenza, di cui si è parlato all'inizio del capitolo: non solo

⁶⁸ MP, 78.

⁶⁹ FP, 374.

⁷⁰ MP, 78.

⁷¹ Ibidem.

Urbino è assimilata a un enorme corpo malato, ma anche Roma si manifesta prima nelle aspettative di Guido (che pensa sia costituita principalmente di rovine) e poi nella realtà, con la visita di Guido a Ostia antica⁷², come una realtà legata alla morte, alla decadenza. Infine, durante il soggiorno di Guido tra Napoli, Pompei, Ercolano e Capri, il suo nuovo amico Barnaba Carasso sembra essere ossessionato dall'idea della morte, dalla paura di imbattersi in un cadavere e dai modi in cui le culture meridionali interpretano la morte.⁷³

Strutture affettive di vario tipo, capaci di rivelare nitidamente le reazioni della coscienza di fronte all'ambiente, emergono però fin dall'inizio del romanzo. Nella prima parte, Guido parte in auto insieme all'amico Viviani e alle sorelle Verzieri per andare al mare:

Appena fuori d'Urbino sembrava a tutti loro di subire un tradimento da ogni cosa. [...] Erano tre urbinati che stavano per aver paura di non essere a Urbino, che si sentivano allo scoperto in quel posto così nuovo, casuale, del tutto diverso da ogni angolo della loro città.⁷⁴

Quando lasciano la loro città natale i ragazzi si sentono turbati, smarriti, traditi: l'allontanarsi fa emergere le strutture affettive che li legano a Urbino.

Più avanti, Guido parte e si reca a Pesaro per farsi aiutare nella stesura della tesi. Mentre la corriera parte, lui, seduto vicino al finestrino, osserva il paesaggio urbinato:

Guido amò improvvisamente e forte quelle coste di terra che vedeva da sopra i Trasanni fino a Colbordolo e a Col d'Elce, sopra il Gallo [...]. Pulì il vetro e si mise a guardar fuori. [...] Vedeva ogni particolare, che fosse una ginestra, una passerella o un greto di genga, come se stesse per afferrarlo, per entrarvi: ne sentiva anche l'aria [...]. Vedeva netti anche i particolari più piccoli⁷⁵

⁷² SR, 327-335.

⁷³ SR, 338-345.

⁷⁴ SR, 42.

⁷⁵ SR, 185.

Guido, dopo essersi addirittura commosso nel lasciare temporaneamente Urbino, numera uno a uno i particolari del paesaggio che conosce e sente sulla pelle il momento esatto in cui varca il confine della città: «Sempre questo varcare il confine di Urbino era stato notato da Guido, come da ogni altro urbinato, e riconosciuto in tutto, anche là dove il paesaggio cominciava nuovo»⁷⁶.

Nella terza parte del romanzo, Guido finalmente parte la prima volta per Roma. Proprio mentre sta salendo sul treno, nonostante l'apparente sicurezza di sé, la consapevolezza di lasciare la sua città d'origine lo turba profondamente e fa emergere potentemente le strutture affettive di cui si parlava sopra:

Vide al di là della staccionata la corriera per Urbino [...], e dovette appoggiarsi alla parete del vagone, in fondo, di fronte al primo finestrino. Come per tenersi ancora alla corriera, agli alberelli liberi dietro la stazione, alla collina dell'Imperiale che stava gonfia e vera, di fianco, con la sua alberatura verso la strada di Urbino.⁷⁷

Poco dopo, mentre il treno procede spedito verso la capitale, Guido sente di nuovo l'onda della nostalgia, e si affida ancora alle percezioni immediate:

Questi luoghi umbri riaccessero la nostalgia di Guido che si affidò al fracasso del treno⁷⁸

Il treno non riusciva a distrarre Guido completamente dalla nostalgia per Urbino⁷⁹

Solo alla fine del viaggio, ormai in prossimità di Roma, Guido riesce a «placare ogni piega dolente, riaffidandosi al paesaggio»⁸⁰. Quando poi si stabilisce a Roma nei giorni successivi, Guido cerca di crearsi una nuova quotidianità familiare, ma

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ SR, 284.

⁷⁸ SR, 286.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ SR, 287.

l'ambiente in cui si trova gli è ovviamente sconosciuto e spesso, come la marea, ritorna la nostalgia per Urbino, scatenando alcuni "tropismi ambientali". Mentre si trova a tavola in una pizzeria romana, Guido viene attratto dalla percezione visiva di alcuni colori:

Guardava sul soffitto due colori dell'intonaco che si sostenevano spumosi, un rosa e un grigio palomba, come in certi cieli d'Urbino: la luce dietro e sotto i baluardi di nubi che rendevano più nitide le mura e ogni cipresso e quercia e più fonda ogni spalla vicina di compagno, barricata contro quell'ora in cui dai torrioni si vedono tremare in fila le cinque luci della strada dei cappuccini.⁸¹

Poco dopo, terminata la cena, Guido inizia a vagare per le vie di Roma e si smarrisce, per poi ritrovare la strada e tornare all'albergo dove alloggia, stendendosi a letto:

Il suo pensiero s'inceppava per dei frammenti inutili, delle immagini, che risalivano da un sentimento in fondo alla sua coscienza, nascosto, e dove quei pezzi dovevano avere un significato e un percorso: la vista e il sapore di grappoli d'uva luglia, l'arrivo a Pesaro nel punto in cui si volta per andare al mare, le cartoline di Urbino esposte nella cornicetta dorata sotto il loggiato, che segna un punto di svolta, un atteggiamento interrogativo di Ettore fra quel punto e la porta del collegio, la porta a vetri di casa sua, il libretto del conto corrente di suo padre, Ettore in vespa con la sciarpa fino alle orecchie.⁸²

La nostalgia per Urbino fa emergere, come per una strana reazione psico-chimica, le strutture affettive che — mediate anche dai ricordi — legano Guido alla sua città natale, ovvero quei legami simbolici che associano oggetti e percezioni ambientali precise a stati d'animo e sentimenti apparentemente immotivati. Sono legami che, secondo Merleau-Ponty, operano sottopelle, nell'inconscio, e all'interno della vita quotidiana emergono di solito nel sogno.

⁸¹ SR, 292-293.

⁸² SR, 293.

Il fenomenologo francese, nelle pagine sulla spazialità, parla proprio della nostalgia che si prova quando si è lontani dai luoghi che identifichiamo come “casa”. Da un lato, è vero che il nostro corpo sa adattarsi, ancorandosi di volta in volta nei paesaggi che attraversa, dall’altro però questo ancoraggio può essere faticoso, problematico, e generare come effetto collaterale la nostalgia: «il bovarismo e talune forme di nostalgia della propria terra sono esempi di vita decentrata»⁸³. Quando lascia Urbino per andare a Roma Guido sperimenta dunque il vero significato di questo *decentramento*, che si realizza anche fisicamente con l’interposizione di una distanza sempre maggiore tra lui e la città da cui è partito.

Questa distanza, coincidente con la *strada per Roma* che dà il titolo definitivo al romanzo, è una distanza fisica ma anche sentimentale, e proprio per questo è così vischiosa e difficile da metabolizzare: per Merleau-Ponty infatti, che in questo sembra trasferire allo spazio considerazioni sviluppate da Bergson a proposito del tempo, «oltre alla distanza fisica o geometrica che esiste tra me e tutte le cose, una distanza vissuta mi collega alle cose che contano ed esistono per me e le collega tra di esse. Questa distanza misura in ogni momento l’“ampiezza” della mia vita»⁸⁴.

Nell’intercapedine emotiva che si estende tra il desiderio di restare e quello di partire, Guido sperimenta la «distanza vissuta» che produce come sintomo la nostalgia. Non basta, tuttavia, quest’idea a spiegare fino in fondo lo statuto opaco e stranamente deformato del paesaggio nella *Strada per Roma*. Entra forse in gioco, per Guido, un altro fattore: quei problemi della percezione cui abbiamo fatto più volte riferimento. Come spiega Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione*, infatti, l’esperienza dello spazio e dell’ambiente è duplice. Esistono, in sostanza, due tipi diversi di spazio che convivono nella percezione umana: lo «spazio chiaro», quello in cui siamo abituati a vivere e a operare, e un altro spazio che solo le «variazioni morbose»⁸⁵ della psiche rivelano. Questo secondo spazio, con una certa

⁸³ FP, 375.

⁸⁴ FP, 375.

⁸⁵ FP, 375-376.

approssimazione, si potrebbe definire come costituito dalle idee che ci facciamo in ogni istante rispetto allo spazio concreto; dai legami associativi e dalle strutture affettive che creano gerarchie emotive totalmente personali tra i diversi elementi dell'ambiente, legandoli a stati d'animo, ricordi o aspettative: si tratta di uno spazio che è continua e incessante progettualità; e che, in condizioni percettive regolari e sane, si sovrappone e coincide perfettamente con lo spazio usuale, fino a sfumare la distinzione tra i due. Nel caso degli schizofrenici che Merleau-Ponty prende in esame, tuttavia, si crea una sfasatura, un disallineamento: il secondo spazio si stacca dal primo, e fa sì che agli occhi dei malati, in certe situazioni, il paesaggio sembri terribilmente sconosciuto, «assurdo e irreal»⁸⁶:

Questo secondo spazio che si estende attraverso lo spazio visibile è quello che il nostro modo proprio di proiettare il mondo compone in ogni momento, e il disturbo dello schizofrenico consiste semplicemente nel fatto che questo progetto perpetuo si dissocia dal mondo oggettivo quale è ancora offerto dalla percezione, e si ritira, per così dire, in se stesso. Lo schizofrenico non vive più nel mondo comune, ma in un mondo privato, non va più fino allo spazio geografico: rimane nello “spazio di paesaggio”⁸⁷

Merleau-Ponty definisce qui in termini fenomenologici ciò che in psicoanalisi viene definito un fenomeno di de-realizzazione⁸⁸. Certo, non sarebbe possibile e nemmeno utile diagnosticare a Guido una personalità schizofrenica, eppure la sintomatologia individuata da Merleau-Ponty sembra essere particolarmente affine ai meccanismi psichici che motivano il rapporto del protagonista della *Strada per Roma* con il paesaggio: esso pare avvenire secondo modalità che ricordano i meccanismi schizoidi definiti da Klein⁸⁹. La sua sfera percettiva invadente, che tenta sempre di ricondurre tutto a sé e spesso si perde nel mare delle possibilità prodotto dalla

⁸⁶ FP, 376.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ È significativo notare come Volponi scelga di sviluppare il tema della schizofrenia in *Corporale* attraverso il “doppio” di Gerolamo Aspri, Joaquín Murieta.

⁸⁹ Facciamo riferimento alle considerazioni elaborate nel capitolo II della presente ricerca, riguardante i “tropismi” di Guido alla luce delle teorie di Klein e Winnicott.

propria abilità immaginativa, agisce anche qui, trasfigurando l'ambiente di volta in volta secondo le modalità che abbiamo visto. Lo spessore opaco e la presenza indefinibile e sfuggente di Urbino, come una cortina che avvolge gli eventi e i personaggi, sono forse dovuti anche a questo: all'apertura di una frattura tra "spazio chiaro" e "spazio di paesaggio" nella psiche di Guido, la cui causa è proprio la tendenza del protagonista a sovrapporre la propria facoltà immaginativa al reale, che ne risulta così filtrato, e come osservato attraverso una lente sporca.

4.4 Restare e partire: Ettore contro Guido, un dialogo che costeggia la poesia

In Guido l'oscillazione tra i due tipi di rapporto analogico-identificativo e concreto-corporale col paesaggio corrisponde alla sua costante tensione tra il desiderio di immergersi nel reale fino a fondersi con la natura, e la sua volontà di distaccarsene, relegandola nella sua corporeità (anche se quest'ultima è comunque finalizzata a sostenere l'io in momenti di difficoltà). Questa tensione è espressione della dialettica profonda che ci pare strutturale nel romanzo, e legata all'alternativa tra restare a Urbino e partire per Roma.

Proprio attorno a questa dialettica ruotano le vicende di tutti i personaggi: non solo quella di Guido ma anche quella dell'amico Alberto, che partirà alla volta del Belgio per poi pentirsene; e di Ettore, che resterà sulle colline urbinati, ma tormentato dal desiderio costante di combattere l'immobilità e di fare qualcosa di concreto per migliorare la condizione dei lavoratori. La decisione non facile di abbandonare la città è al centro dei numerosi accesi dialoghi tra Guido ed Ettore, cui sono riservati destini differenti: Guido si trasferisce a Roma e trova lavoro nel mondo della finanza, diventando un investitore, mentre Ettore resta a Urbino come insegnante, per provare a cambiare le cose e a migliorare la società. Sembra che si riproponga qui la battaglia tra i piccioni e le cornacchie che svolazzano nel cielo sopra Urbino in *Guerra di piume sopra la città*, scritto volponiano poi raccolto in *Cantonate*

*di Urbino*⁹⁰. Nel breve apologo animalesco, Volponi mette in scena la lotta tra le due specie di uccelli come metafora della lotta per l'anima di Urbino, combattuta tra gli abitanti indigeni e onesti, rappresentati dai piccioni, e i forestieri che vengono in città per fondare imprese e industrie sfruttando le risorse locali, rappresentati dalle furbe cornacchie. Ettore diventerà, insomma, piccione, mentre Guido finirà per affiliarsi alle cornacchie della finanza italiana.

Come si evince dal titolo, *Cantonate di Urbino* è una raccolta di tre scritti brevi ma fondamentali, pubblicati su quotidiani e riviste tra 1981-1984, in cui Volponi mette a nudo e studia il proprio rapporto con la città natale. Il legame di questi scritti con *La strada per Roma* sembra stretto, non solo perché la componente autobiografica è rilevante, ma anche perché Volponi sembra spiegare qui, in forma argomentativa e più distesa, la natura di quelle “strutture affettive” che permeano la percezione di Guido. Dai primi due testi, in particolare, si ricavano le linee di una fenomenologia dei cittadini urbinati, da sempre abituati ad amare la propria città con un abbandono assoluto e totalizzante:

Eppure gli urbinati sono attaccati alla loro città in modo addirittura morboso e fuori, dovunque, forse un poco meno a Roma, soffrono sdegnosi e si consumano nella nostalgia e nel rancore.⁹¹

La condizione psicologica degli urbinati è «un misto di fatalismo e di sufficienza, di orgoglio smodato e di frustrazioni indulgenti»⁹². Nel secondo articolo, nell'ambito di una proposta di interventi per migliorare la condizione della città, Volponi spiega lo sforzo di volontà che lui stesso deve operare per non cedere alla nostalgia, a «un'indulgenza che rimetta tutto indietro nel tempo, tra le ombre vuote e risuonanti di vecchi accenti»⁹³:

⁹⁰ P. Volponi, *Cantonate di Urbino*, Besa Muci, Lecce 2019, 73-81. D'ora in avanti siglato CU.

⁹¹ CU, 49.

⁹² Ibidem.

⁹³ CU, 65.

Urbino tira verso questa incantata immagine di sé: sull'orlo smemorato delle sue piazze e di tutti i suoi bordi. Si tratta di riprendere e di rianimare i vecchi posti assegnati, di riaprire la città e la sua terra a una cultura nuova, di arrestare la sua museificazione, di interrompere la retorica degli autoappagamenti.⁹⁴

Il desiderio di restare a Urbino si lega strettamente alla nostalgia e all'*indulgenza*, che Volponi ritiene caratteristica tipica dei suoi concittadini. Non è sorprendente, allora, che essa sia una componente così importante anche per la psiche di Guido: l'indulgenza per sé e per la propria città spinge a illudersi, a crogiolarsi nel prestigio di un passato immobile, a creare un sistema comodo di sicurezze, giustificazioni e «autoappagamenti» che cristallizzano il tempo tra le mura di Urbino.

Ettore e Guido si confrontano spesso proprio sul modo di affrontare questo problema: i due amici vivono in modo abbastanza diverso la loro comune appartenenza a Urbino e la differenza tra le loro posizioni, inizialmente solo accennata, si fa nel romanzo via via più profonda, fino ad assumere i contorni di una frattura insanabile, che viene alla luce esplicitamente negli ultimi scambi tra i due. È utile, dunque, ripercorrere i momenti fondamentali di questa duplice presa di coscienza da parte dei protagonisti.

Dopo una prima parte della *Strada*, che si concentra più sul rapporto di Guido con la compagnia dei suoi amici in generale, con Letizia e con il padre, la seconda parte inizia ad approfondire il rapporto con Ettore. Dopo aver saputo che Ettore è stato assunto come maestro supplente in un paese di campagna vicino a Urbino, Guido e l'amico intavolano una discussione. Guido afferma che il suo obiettivo per il futuro è cercarsi una morale secondo la quale agire e vivere; di più: non solo cercarla ma fabbricarla da sé⁹⁵. Secondo lui, «proprio per salvare Urbino bisogna andarsene; ma non a far scuola nelle frazioni»⁹⁶. Fin da questo dialogo emerge la

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ SR, 180-181.

⁹⁶ SR, 181.

differenza tra i due: Guido convinto di dover partire, Ettore sicuro di dover restare. Quest'ultimo è mosso da autentiche preoccupazioni di natura sociale: la sua ferma e onesta convinzione lo porta a reagire alle parole di Guido con un discorso fortemente sentito, che però tiene per sé:

Lo sentiva come un attacco lirico, come quando qualche anno prima scriveva le poesie, come l'inizio da ragazzo di un nuovo innamoramento. Il suo discorso si gonfiava e proprio con un volo iniziava, che s'alzasse a guardare Urbino e la campagna, a riconoscere gli stradini [...].⁹⁷

Questo «attacco lirico» di Ettore si trasforma in un'ode ai paesaggi e alla popolazione urbinata: la sua mente attraversa le vie della città e riconosce nei suoi abitanti una ragione più che valida per restare, per amare queste mura e questa terra, finché alla fine

fu contento di essere nutrito di quelle cose: erbe, stradini e gente e di aver tremato da ragazzo, davanti a quei misteri e ammirato quelle bestemmie. Pensò che Guido aveva avuto soltanto il dono di risplendere e di essere alto come quelle erbe e di avere i loro stessi colori con le sue maglie azzurre o amaranto o con le sue sciarpe.⁹⁸

Involontariamente, Ettore rivela qui il cuore della differenza tra lui e Guido. L'amico insegnante, infatti, è mosso da un autentico desiderio di comunione e dissolvimento nell'ambiente che lo accoglie. Ettore è davvero desideroso di aiutare come può i contadini di Urbino, di stare loro vicino, di vivere con loro per comprendere i loro bisogni e agire di conseguenza. Guido, invece, non è mosso da un desiderio che nasce dentro di sé, ma solo da un dono ricevuto dal caso: quello di saper corrispondere e somigliare alla natura urbinata. Il suo atteggiamento, dunque, non è finalizzato a una vera e propria commistione e compromissione con l'ambiente ma a un'adesione solo superficiale, d'apparenza, con il paesaggio. Mentre Ettore,

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ SR, 181-182.

nella sua ingenuità, ha sperimentato sulla sua pelle e interiorizzato le cose di cui parla: ha camminato per quelle vie e incontrato i contadini a cui insegnerà; Guido all'opposto ha vissuto sì queste stesse esperienze, ma non le ha sperimentate profondamente: le ha solo riflesse come uno specchio straordinario, in virtù della sua somiglianza misteriosa con il paesaggio, ma senza entrarvi davvero. Poco dopo, infatti, il dialogo si conclude su due posizioni discordanti:

Io dico che ci si può salvare anche qui e salvare meglio questo barcone sfondo.
È impossibile.

[...]

Non imbrogliare; il mio non è un discorso remissivo. Anzi, io voglio andare a vedere a vicino la faccia di questa terra, toccare chi dorme per vedere se dorme o aspetta.⁹⁹

Ettore vuole comprometersi nel rapporto con la sua terra e i suoi abitanti, vuole restare per conoscere e toccare, percepire anche fisicamente («toccare chi dorme») la realtà. Guido, invece, rimane nelle sue idee e lo conferma, più avanti, un altro dialogo tra i due amici:

Io penso che non partirò nemmeno più da Urbino, che non farò altro che il maestro in campagna, che mi basta. Parti tu, parti tu; io resto . [...]

Guido alzò la testa e disse: Partirò, sta' sicuro, partirò, con grande dolore, con grande gelosia, sentiva che anche Ettore lo tradiva come era giusto¹⁰⁰

Guido è diviso tra la necessità di partire, per dimostrare a sé stesso di essere cresciuto, e la nostalgia per Urbino: ecco che il «dolore di vivere ad Urbino», un dolore «senza ragione, senza spiegazioni»¹⁰¹ che lo avvolgeva fin da bambino, diviene ora il dolore della partenza:

⁹⁹ SR, 182.

¹⁰⁰ SR, 222-223.

¹⁰¹ SR, 223.

Questo dolore non era avvertibile con precisione, non spuntava in una parte della sua coscienza, nel folto di una ragione che potesse essere analizzata; ma fluiva come un piacere sessuale, un impeto che si diffonde per un tocco, un possesso.¹⁰²

La nostalgia di Guido, che sente «un'altra volta un sentimento che mi lega, che vuole legarmi»¹⁰³, è un dolore profondo, radicato al livello della percezione ed esteso con varie ramificazioni a livello emotivo, attraversando la ragione senza però lasciarsene cristallizzare: sono qui in azione le *strutture affettive* di cui si parlava a proposito della fenomenologia merleau-pontiana della spazialità. Strutture che legano Guido attraverso la percezione e i sentimenti a Urbino, luogo da cui invece il protagonista sente razionalmente l'esigenza di staccarsi, forse per evitare di essere costretto a immergersi nel reale come l'amico Ettore, ad affrontare problemi concreti e difficoltà di una vita finalmente adulta.

Per contrasto, nel corso del romanzo Ettore rafforza sempre più le proprie idee, strutturandole e motivandole meglio: la terza parte della *Strada* inizia proprio con un lungo confronto tra i due amici, poco dopo il voto per la legge elettorale che ha portato i protagonisti verso due partiti diversi. Dice Ettore, rivolgendosi con una nuova maturità a Guido:

Sei tu che mi hai detto che mi facevo vincere dalla poesia pessimista del paesaggio. Adesso rompo il paesaggio; lo spezzo per vedere quanto ogni cosa per conto suo vale e se può essere salvata. Bisogna agire con violenza se si vuol capire come si possono trasformare le cose.¹⁰⁴

Queste parole danno avvio a un discorso infervorato ma non superficiale, in cui Ettore espone all'amico la propria idea su come vivere il proprio rapporto con Urbino: la città ha molti aspetti da migliorare, molti rimasugli di quella malattia che come diceva Gualtiero l'ha contagiata. Eppure, c'è anche qualcosa da salvare:

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ SR, 224.

¹⁰⁴ SR, 273.

Bisogna buttar via quel che è morto, con violenza, e riparare quelle cose che sono utili. Nessuno potrà farlo da fuori. Toccherà farlo a noi stessi. È come in un incendio.¹⁰⁵

Ettore afferma, insomma, la necessità di operare una *tabula rasa* prima di edificare qualcosa di veramente nuovo. C'è di più. Non è la prima volta nel romanzo che un personaggio si esprime in questi termini, dichiarando la sua intenzione di *rompere* l'ambiente in cui si trova. All'inizio della vicenda, in uno dei primi dialoghi con Guido, i due amici parlano di alcuni quadri realizzati da artisti urbinati e pubblicati su una rivista appena acquistata dal protagonista. Guido è fiero che le maestranze locali vengano riconosciute a livello nazionale, mentre Ettore è scontento: ai pittori rimprovera di aver raffigurato sempre i soliti soggetti ben conosciuti, una signora borghese con gatto, una casa di campagna. Invece di ritrarre questi soggetti insulsi, per lui gli artisti dovrebbero raffigurare la condizione dei contadini, dei lavoratori che abitano dentro quella casa di campagna. In tal modo l'arte sarebbe meno falsa e più onesta:

E allora? Perché t'interessa la falsità? Vuoi credere che sia a quel modo, per dimenticare veramente quelli che ci stanno dentro.

No, allora il disegno deve spaccare la casa e far vedere tutto; rompere il vecchio paesaggio.¹⁰⁶

In questo caso è Guido che, pungolato da Ettore, ammette la necessità di *rompere* il paesaggio: eppure, questo proposito resterà per lui inatteso. Subito, infatti, il protagonista cambia argomento e devia la discussione sulle imprese amorose dei due durante il ballo della sera prima.

Ancora: mentre sono al gioco delle bocce insieme a Gualtiero e ad altri amici, Ettore si inserisce nella conversazione che riguarda il dilemma tra partire e restare a

¹⁰⁵ SR, 274.

¹⁰⁶ SR, 100.

Urbino. Gualtiero è chiaro: per lui è necessario partire, lasciare al suo destino la città malata e tutta la corruzione morale che la infesta. Ettore replica:

Se vuoi rompere tutto, Gualtiero, perché parti? Allora aspetta; aspetta il momento in cui saremo tutti uguali a Urbino, con la lingua bucata.¹⁰⁷

Insomma, mentre Guido resta ancorato alla logica degli «autoappagamenti»¹⁰⁸ che invischia gli urbinati e ne provoca la nostalgia, Ettore vuole restare in città per rompere l'ambiente in cui vive: sembra un paradosso, ma questo desiderio è espressione in realtà di una sincera tensione conoscitiva. In altre parole, Ettore desidera rompere le cose per osservarle meglio, spaccarle per vedere come sono fatte dentro e individuare dove stanno le metastasi così da rimuoverle e ricominciare da zero¹⁰⁹.

Si tratta dello stesso movimento che anche l'io poetico del *Ramarro* tentava di mettere in atto, nella voracità percettiva che lo legava al paesaggio: «Cerco di spezzare quelle corde / che stirano ogni cosa»¹¹⁰.

Si può ricordare, inoltre, come questa tensione a rompere le cose sia nelle parole stesse di Volponi la direttrice che anima e percorre tutta la sua produzione letteraria. Come scrive nelle *Difficoltà del romanzo*, intervento risalente al 1966, «tenendo presente che ciò che scrivo non deve rappresentare la realtà ma deve romperla: romperne cioè gli schemi, le abitudini, gli usi, i modelli di comportamento, cioè tutto quello che mi pare il contrario della realtà»¹¹¹. La tensione sotterranea che disgrega il reale attraverso la letteratura sembra essere proprio ciò che conferisce alla *Strada per Roma* il suo statuto così particolare di romanzo sospeso tra realismo quasi autobiografico e deformazione percettiva delle cose. In ogni caso, rompere la realtà è l'atteggiamento giusto per opporsi all'indulgenza: «È a questo compito che può

¹⁰⁷ SR, 134.

¹⁰⁸ Si vedano i brani riportati sopra da *Cantonate di Urbino*.

¹⁰⁹ Come si è già mostrato nel capitolo II, questa tensione allo smembramento/rottura delle cose sembra ricordare alcune delle dinamiche che secondo Melanie Klein caratterizzano i giochi dei bambini.

¹¹⁰ P, 14.

¹¹¹ P. Volponi, *Le difficoltà del romanzo*, ora in RPI, 1026.

mirare un romanzo, non certo più all'indulgenza sugli amori perduti, sulla gioventù che se ne va, sul bamboleggiamento narcisistico». A scrivere è Volponi in anni contigui alla *Strada per Roma*, ma sembra davvero di sentir parlare Ettore, dalla sua posizione diametralmente opposta rispetto all'indulgenza di Guido.

Questa tendenza alla disgregazione conoscitiva del reale percorre anche le *Cantonate di Urbino*. Tra le righe di quegli interventi, Volponi riconosce questa tendenza come una caratteristica tipica degli urbinati, anzi della città stessa di Urbino: mentre ripercorre la storia passata della città, Volponi rievoca la vicenda del giovane sovrano Oddo Antonio, che venne fatto a pezzi dai cittadini¹¹²: «le sue membra strappate¹¹³ furono gettate ovunque per tutta la città, fino alle porte e sugli spalti»¹¹⁴.

Più avanti l'autore rimpiange la diaspora di tutte le grandi opere d'arte urbinati, prodotte lì ma poi sparse nel mondo, al punto che un visitatore «dovrebbe stare attento visitando le capitali e i musei di tutto il mondo a tante altre cose di Urbino trafugate commerciate e disperse: quadri sculture mobili arredi orologi maioliche»¹¹⁵. Lo strumento letterario dell'enumerazione caotica, così frequente in Volponi almeno da *Corporale* in poi, è qui sfruttato con intenzione mimetica anche nelle righe seguenti dell'articolo, proprio per dare l'idea dello sparpagliamento-smembramento casuale delle opere d'arte nel mondo.

¹¹² Proprio questo Oddo Antonio, ucciso dal popolo urbinato nel 1444, è esplicitamente annoverato da Volponi, nel *Sipario ducale*, tra gli antenati del giovane e gigantesco conte Oddino Oddi-Semproni, protagonista del romanzo. Si veda P. Volponi, *Il sipario ducale*, Einaudi, Torino 2023, 18.

¹¹³ L'immagine delle «membra strappate» del sovrano ucciso dal popolo sembra richiamare, in negativo, la concezione del sovrano, della città o dello Stato intesi come corpo organico. Si tratta di una convenzione metaforica diffusissima nella cultura occidentale, che E. Kantorowicz, tra gli altri, ha studiato recuperandone le origini a partire dai documenti di alcuni giuristi inglesi del XVI secolo. Tali giuristi, con un mirabile espediente narrativo volto a giustificare l'ereditarietà legittima del titolo regio, sostenevano che il sovrano avesse non uno ma due corpi: uno naturale e soggetto alla morte, e uno "politico", incorruttibile. Politica e mistica si fondevano così, nella sensibilità popolare, attraverso l'idea di un sovrano dal corpo immateriale e potenzialmente esteso a tutti i suoi sudditi (si veda E. H. Kantorowicz, *I due corpi del re*, Einaudi, Torino 2012). Non solo: la linea metaforica "organica" che assimila lo Stato a un vero e proprio corpo vivente aveva origini ben più antiche, risalenti almeno al Medioevo e proseguite poi anche nella letteratura: Machiavelli e Hobbes, ad esempio, nelle proprie opere politiche analizzano il funzionamento dello Stato come quello di un corpo composto da più arti e membra distinte (per un'esplorazione di questa «metafora politica» si veda G. Briguglia, *Il corpo vivente dello Stato. Una metafora politica*, Bruno Mondadori, Milano 2006).

¹¹⁴ CU, 23.

¹¹⁵ CU, 40.

Infine Volponi ricorda come, dopo la morte di Clemente IX, il ducato di Urbino sia entrato in declino:

il territorio perse la sua unità e si smembrò; in gran parte si svuotò e si riempì di nostalgia, di un amore che poteva riconoscersi solo nel passato oppure esercitarsi nel chiuso del campanilismo, nel culto esagerato del particolare, spesso anche mal scelto, talvolta suggestivo proprio perché improprio.¹¹⁶

Il legame tra nostalgia e autoindulgenza che risiede nel cuore degli urbinati trova qui un'espressione chiara da parte di uno scrittore che conosce bene la sua città. L'anima di Urbino è destinata allo smembramento, alla disgregazione; e parallelamente l'anima dei suoi cittadini è destinata alla nostalgia, al rimpianto e all'immobilità. Forse anche per questo, inconsciamente, Ettore sente dentro di sé che restare è la scelta giusta per opporsi a questo tipo particolare di indulgenza.

Dopo le affermazioni incendiarie ma ben motivate di Ettore, il suo dialogo con Guido prosegue. Tuttavia, mentre Guido sa ormai di avere un posto garantito a Roma e si prepara a lasciare Urbino, Ettore è all'opposto certo del suo futuro da insegnante. La duplice sicurezza delle loro due prospettive future si manifesta, nei due amici, in una differenza sostanziale nel modo di percepire il paesaggio che si mostra in quegli istanti davanti a loro:

Guido aveva ormai rinunciato a quelle cose e poteva gustarne la bellezza; s'era liberato dal loro peso misterioso e la calma che gliene veniva era un sentimento mite.¹¹⁷

La percezione di Guido è ormai abbandonata alla nostalgia, all'indulgenza. Ettore, al contrario, è scoraggiato e osserva il paesaggio con uno sguardo di tutt'altro tipo:

¹¹⁶ CU, 42.

¹¹⁷ SR, 275.

Non c'era anima viva e anche le case sembravano chiese o magazzini sfondati, e i campi, quelli che ancora si vedevano, erano uno attaccato all'altro per le punte, in prospettiva, marroni e grigi. Niente sembrava che potesse esserci o essere fatto per i vivi in quella distesa.

[...]

Ma anche adesso tutto si presentava smembrato e senza confini. I confini di un ragionamento possibile su quella terra e quelli di un podere dove fosse naturale lasciare un'impronta e incontrare un uomo.¹¹⁸

Ettore, nella sua percezione, sa davvero smembrare il paesaggio e dunque osservarlo per quel che è, in maniera autentica. Non a caso poco dopo, sa riconoscere con grande acume proprio la dinamica percettivo-emotiva che è in atto nell'amico Guido:

Era soltanto un paesaggio e allora ecco la nostalgia e la rassegnazione, cominciava a pensare Ettore; oppure l'indifferenza, cioè l'ammirazione della bellezza e l'indulgenza.¹¹⁹

Nostalgia, rassegnazione, indulgenza: rifugiarsi nella bellezza dei fasti passati e rifiutare il futuro è il nodo cruciale che avviluppa tanto il cuore degli urbinati secondo il Volponi delle *Cantonate*, quanto quello di Guido nella *Strada per Roma*.

Subito dopo questa conversazione, i due ragazzi visitano la bottega dell'artigiano che ha inciso le iniziali di Guido sulle valigie che utilizzerà per andare a Roma. Lì trovano un grande cavallo per metà imbalsamato e ricucito. Anche qui le reazioni dei due ragazzi sono opposte e rivelatrici:

Quel cavallo faceva ribrezzo a Ettore e gli sembrava che con le sue narici da morto infettesse tutta l'aria che dalla fiancata del monte scendeva sulla città.

[...]

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem.

Ettore era sorpreso che Guido non si fosse tirato subito indietro e che invece riuscisse a girare intorno a quella mummia luccicante.¹²⁰

Di fronte a questo resto decadente di bottega, che diventa subito per entrambi, come per un'intesa silenziosa, sineddoche dell'intera città di Urbino, Guido è affascinato, Ettore disgustato: il corpo del cavallo, dunque, è forse anche il correlativo oggettivo di quell'indulgenza velenosa che permea la percezione dell'amico.

Questa percezione contaminata, malata, si esprime attraverso le strutture affettive esaminate in precedenza e costituisce una prerogativa del protagonista, oltre che verso il finale del romanzo – la causa profonda che innesca l'ultimo, lungo e acceso dialogo tra lui ed Ettore. A questo incontro, che si svolge ovviamente a Urbino, Guido arriva con il desiderio di litigare con Ettore, forse perché teme che l'amico lo ponga davanti a ciò che è o rischia di diventare, rivelandosi dunque più maturo di lui. Presto la discussione si sposta sul futuro dei due ragazzi, ed Ettore chiarisce una volta per tutte la sua opinione:

Voglio dire che andarsene è giusto se è giusto anche per chi resta, se cioè porta un contributo a un'azione di rinnovamento generale, che arrivi anche a Urbino, se cioè non è una fuga e un altro impoverimento.¹²¹

La partenza di Guido, invece, ha più il sapore di una prova personale, di un desiderio tutto individuale di conoscersi e scoprirsi, lontano da casa, finalmente adulto. Lasciare Urbino non è per il protagonista una questione sociale come per Ettore, ma una questione emotiva, quasi un pretesto o una soglia concreta da oltrepassare per dimostrare a sé stesso di saper crescere.

In questo senso, le parole di Ettore riecheggiano da vicino i versi dell'*Appennino contadino*, lungo poemetto contenuto nella raccolta *Le porte dell'Appennino*, i cui testi

¹²⁰ SR, 277.

¹²¹ SR, 384.

sono stati elaborati da Volponi tra il 1955 e il 1959; ossia, ancora una volta, in tempi prossimi alla composizione della *Strada*. Nel poemetto, che si articola come una narrazione poetica delle attività che si svolgono nel paesaggio urbinato durante i vari mesi dell'anno, Volponi parla anche di chi sceglie di lasciare le campagne sulle colline attorno alla città, per cercare un lavoro più redditizio altrove: è quella «corrente popolare continua fatta di contadini stremati, di casanti ribelli, di artigiani delusi»¹²² di cui si legge nelle *Cantonate di Urbino*:

Come ladro parte chi lascia la campagna;
fugge i suoi luoghi natali e la città vicina
sino a Roma, a Rimini, alla mina
nei paesi remoti della Fiandra.¹²³

Il riferimento alla *Strada per Roma* non sembra casuale: nel romanzo infatti uno degli amici di Guido, Alberto, come si è detto parte proprio alla volta del Belgio, per andare a lavorare in miniera. Il suo destino è triste e viene raccontato in una lettera che lui stesso scrive e spedisce agli amici urbinati, rimpiangendo la sua casa e descrivendo la sua terribile esperienza. Il «ladro» che nei versi del poemetto lascia la campagna e fugge a Roma, invece, potrebbe benissimo essere proprio Guido. Chi resta a Urbino, invece, si limita come ogni giorno, a «chiudere le stanze alle risposte / della nuova tramontana»¹²⁴, rifugiandosi nell'indulgenza per sopravvivere.

Nella sezione finale del componimento, poi, si legge:

Chi è partito ha ragione.
[...]
Chi fugge salva solo se stesso
come un passero, se un passero
si salva fuori del branco.¹²⁵

¹²² CU, 46.

¹²³ P, 161.

¹²⁴ P, 162.

¹²⁵ P, 165.

La voce dell'io lirico pare sovrapponibile al pessimismo realistico di Ettore, e questi versi sembrano sia una conferma e un approfondimento delle ragioni espresse da lui nel suo dialogo con Guido, sia un severo ammonimento rivolto, nello spazio da un libro all'altro, proprio al protagonista della *Strada*. Guido prova a salvarsi egoisticamente, rinunciando a tentare di salvare la città.

Un altro testo poetico volponiano ricco di riferimenti vicinissimi alla *Strada*, in cui risuona l'eco del dilemma tra restare e partire così caro al giovane autore marchigiano nei primi anni della sua carriera, è *Le mura di Urbino*, sempre raccolto nelle *Porte dell'Appennino*. L'intera poesia ruota attorno a ciò che ancora lega l'io a Urbino, impedendogli di lasciarla:

La nemica figura che mi resta,
l'immagine di Urbino
che io non posso fuggire,
la sua crudele festa,
quieta tra le mie ire.

Questo dovrei lasciare
se io avessi l'ardire
di lasciare le mie care
piaghe guarire.¹²⁶

Urbino è nemica perché chiude, perché tiene avvinti a sé, e questo legame è comodo per l'io, piacevole. Urbino è furba: i suoi stratagemmi le permettono di restare tranquilla, sicura della sua vittoria, mentre i suoi abitanti sono feriti dal dubbio, dall'indecisione se abbandonarla o meno e si dimenano come nei confronti di un'amante che si lascia desiderare ma mai raggiungere.

¹²⁶ P, 127.

Nei versi successivi, Volponi elenca uno per uno gli elementi dell'ambiente urbinato che dovrebbe lasciare andare: il vento, la luna, il sole, la sua casa, il cielo, i giardini. E proprio il vento ha un'importanza primaria rispetto agli altri elementi: gioca con l'io, «passa come un ragazzo [...] come chi si allontani d'un passo o per sempre»¹²⁷. E ricordiamo che era proprio il vento ad accompagnare con la sua presenza ossessiva Guido lungo il cammino che lo avrebbe portato a scoprire, nella sua stanza, il corpo del padre morente¹²⁸.

In questi versi «ognuno sta per sortire / dal proprio cuore»¹²⁹: partire equivale a guarire, a lasciare andare anche la logica dell'indulgenza che sì, può essere piacevole, ma impedisce al dolore provato di evolversi e cicatrizzare; sembra essere più comodo per l'io tenere le ferite ancora aperte, forse perché questa percezione dolorosa è l'unico modo che ha per sentire di esistere davvero.

Il legame tra queste poesie e *La strada per Roma* non sembra peregrino né superficiale, soprattutto per la motivazione profonda che informa di sé tutta la prima produzione lirica di Volponi: la tensione al raggiungimento della maturità, che passa necessariamente attraverso il confronto con l'ambiente d'origine:

Concepita fin dai suoi inizi come mezzo di analisi del rapporto intercorrente tra l'individuo e la realtà che gli è esterna, questa scrittura sembra trovare nella sua espressione poetica il campo di prova di una ricerca in cui il linguaggio progressivamente sperimenta il proprio valore rappresentativo e quindi evocativo di un universo reale sfuggente e irriducibile ai limiti verbali che esso gli impone.¹³⁰

Questa scrittura delle prime raccolte poetiche, dal *Ramarro* alle *Porte dell'Appennino*, mette in atto un «processo di appropriazione di una realtà il cui

¹²⁷ P, 128.

¹²⁸ Vedi SR, 152-153.

¹²⁹ P, 128.

¹³⁰ M. C. Papini, *La poesia di Paolo Volponi: da «Il ramarro» a «Foglia mortale»*, in "Studi novecenteschi", giugno 1986, vol. 13, n. 31, 116.

possesso è essenziale alla costituzione della sua finzione romanzesca»¹³¹: processo che, come si è mostrato, sembra trovare il suo compimento nella *Strada per Roma*.

Nell'opera poetica volponiana c'è infine una terza poesia che sembra di poter ricondurre con una certa sicurezza all'area tematica e cronologica da cui ha avuto origine *La strada per Roma*: si tratta del *Giro dei debitori*, che prende il titolo dall'omonima strada che circonda parte della città di Urbino, delimitandola dall'esterno. Anche questo testo – tra i testi elaborati tra 1953 e 1954 e raccolti una prima volta nell'*Antica moneta*, successivamente nelle *Porte dell'Appennino* – sviluppa in versi il tema del rapporto tra l'io e il paesaggio urbinato. Sin dall'incipit si fa strada la consapevolezza della chiusura urbinato:

e, cosa vera davanti al paesaggio,
mia nebulosa radice,
è una foglia che cade;
su questo fianco il giro dei debitori
serra la città
e vieta l'uscita dalle mura.¹³²

Non è solo il giro dei debitori a chiudere concretamente gli abitanti dentro la città: la strada che corre al confine del centro abitato diventa metafora di quella nostalgia vischiosa che tiene l'io ancora incatenato alla sua città, al «paese della mia ferita»¹³³. Ecco allora che «dietro le mura / il debito si accresce»¹³⁴ e forse questo debito è proprio la nostalgia, che si accresce sempre di più con la lontananza da Urbino. Infatti:

Il mare da lontano mi tenta
al giuoco della fuga,

¹³¹ Ibidem.

¹³² P, 60.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ P, 61.

alle sue cave azzurre;
la nebbia sulle prime colline,
luoghi di fanciulle forestiere,
la rena nelle palustri radure
cui un lineamento non dure,
mi portano alle origini
[...]
Il debito mi lega
a opposti luoghi¹³⁵

Il mare lontano tenta di attirare a sé l'io che volentieri partirebbe, eppure l'altro mare, quello delle colline di Urbino, lo tiene qui, legato alle sue origini: il debito di nostalgia che ha contratto con la città non si risolve così facilmente.

Questo vale a maggior ragione per Guido, la cui partenza – come si diceva – non è una vera e propria soluzione né un autentico passaggio di crescita ma quasi un diversivo, un alibi per dare concretezza alla convinzione del tutto immaginaria di essere cresciuto e maturato. Infatti, ritornando all'ultimo dialogo tra lui ed Ettore, Guido mostra di non essersi evoluto: di fronte al paesaggio urbinato che ora rivede per la prima volta dopo i mesi trascorsi a Roma, il protagonista mette subito in atto le consuete dinamiche percettive, allungando i “tentacoli” della sua immaginazione per convertire i dati che ricava dal reale a proprio favore:

Su questo regno egli avrebbe potuto rifarsi d'ogni sconfitta, ripudiandone la realtà fino a riscriverne la storia e a correggerne gli effetti anche dentro il suo intimo; soprattutto avrebbe sempre dovuto trovarvi comprensione. E poi questo gli avrebbe consentito di tenere in ordine, come un bel prato fiorito, i ricordi di sua madre e della sua infanzia; e anche di accantonare in un altro terreno, meno esplorato e più aspro, i ricordi dell'adolescenza con suo padre [...]; ed anche di far scattare questi ricordi al

¹³⁵ P, 62.

momento da lui scelto, quando ne aveva bisogno, per lusinga, in pegno di felicità o per presagio.¹³⁶

Urbino è per Guido una sorta di campo da giochi che può trasformare a suo piacimento, un suo dominio («regno») su cui esercitare un controllo totale attraverso la facoltà dell'immaginazione: sembra si tratti di un'altra espressione di quell'"area transizionale" definita da Winnicott¹³⁷ in cui il ragazzo di rifugia quando attua i suoi micro-moti psichici per fuggire dal dolore di una realtà spiacevole. Anche questo atteggiamento verso il paesaggio sembra dunque riconducibile al desiderio costante del protagonista di recuperare una condizione di onnipotenza infantile che, in una psiche quasi pienamente adulta, si colloca pericolosamente al confine con la sintomatologia dei disturbi psicotico-schizoidi¹³⁸.

A Urbino Guido può costruire una ragnatela infinita di scuse, giustificazioni, autoappagamenti che gli diano forza e confermino il suo senso di superiorità. A Urbino Guido troverà conforto e la possibilità di plasmare come più gradisce la realtà, piegandola alle sue intenzioni. Urbino è per lui la madre perfetta e idealizzata dai suoi sogni di bambino: la madre che protegge a spada tratta, che ama incondizionatamente, che prende le difese del figlio e lo consola in ogni situazione, anche quando sbaglia, senza esitazioni¹³⁹. Urbino sarà, per il protagonista della *Strada*, uno spazio tutto a sua disposizione, in cui ogni cosa riporta a lui e dove il ragazzo potrà leggere il passato e interpretare le percezioni presenti come continue e indubitabili conferme di sé. Urbino è uno spazio in cui Guido può dare al reale il

¹³⁶ SR, 384-385.

¹³⁷ Ci permettiamo di rimandare al capitolo II della nostra analisi, in cui si è tentato di mettere in mostra l'affinità delle dinamiche psichiche di Guido con la concezione dei giochi infantili secondo Melanie Klein e Donald Winnicott.

¹³⁸ Tale sintomatologia pare, poi, decisamente affine ai comportamenti di Oddino Oddi-Semproni, protagonista del *Sipario ducale*. Il giovane nobile di gigantesca corporatura, con la sua spropositata virilità, sembra diventare non solo figura della città di Urbino (caratterizzata, come si è detto, dal Palazzo Ducale con la sua immagine sveltante dai connotati latamente fallici) e dei suoi abitanti persi negli autoappagamenti e nell'indulgenza per sé, ma anche – forse – un doppio caricaturale di Guido, soprattutto per la sua propensione all'autoindulgenza e all'astrazione immaginativa dal reale, che si rifrange in ipotesi, piani e illusioni sul futuro.

¹³⁹ Una figura materna decisamente affine a questa idea di Urbino è costituita dalle zie di Oddino nel *Sipario*. Anche loro, infatti, sono sempre pronte a soddisfare ogni suo desiderio, a fornirgli supporto e approvazione incondizionati.

significato che preferisce e che gli è più comodo, sovrapponendo – nella terminologia merleaupontiana – lo “spazio di paesaggio” da lui prodotto al reale “spazio chiaro” che ha davanti. È in «focalizzazioni interne» come questa, in cui «il centro focale della narrazione è occupato dallo sguardo di Guido», che «si avverte la presenza nella *Strada* dell’ansia voracemente percettiva delle prime raccolte liriche volponiane»¹⁴⁰. Si conferma dunque l’analisi di Ettore, che alcune pagine prima, tra le righe di una lettera spedita a Guido, aveva concluso che a Urbino «è tutto un attaccaticcio, e anche poco pulito, dove ognuno ritrova alla fine il suo unto»¹⁴¹.

Come si diceva, si tratta di una *imago* materna e consolatrice che Guido proietta sulla città, avvelenando con l’autoindulgenza anche il suo rapporto con Urbino e con l’ambiente circostante. Ettore lo sa perché conosce bene l’amico, e infatti non resta stupito quando capisce che le sue parole dure stanno facendo effetto: dopo averlo intimato di stare zitto, Guido desidera deviare il discorso – che ormai si è fatto bruciante perché tocca un punto cruciale della sua esistenza – su argomenti più frivoli e consueti, per tornare ai bei tempi dell’amicizia spensierata e adolescente con Ettore e dimenticare questi problemi “da adulti”. Ettore, invece, vuole parlare di cose diverse, e non tornare sempre alle cose note e rassicuranti. Alla fine Guido si lascia andare:

Invece Urbino non deve cambiare, – disse. – Non deve cambiare niente.¹⁴²

Certo, per Guido Urbino deve restare il punto di riferimento e ancoraggio immutabile a cui tornare nei momenti di sconforto. È questa la sua indulgenza, il suo desiderio di bambino che ha bisogno di qualcosa che non cambi mai e gli dia consolazione. Il suo desiderio di controllo totale su Urbino trova una conferma definitiva nelle ultime pagine del romanzo:

¹⁴⁰ E. Zinato, *Commenti e apparati*, in RPIII, 833.

¹⁴¹ SR, 363.

¹⁴² SR, 386.

Così Guido aveva spesso sognato Urbino e lì riconosceva la macchina possibile di un luogo esistente, ma tutto fantastico, come la piazzetta di Capri: una realtà che si sfaldasse, che invadesse il rapporto con gli uomini e che li dominasse senza infrangersi mai e senza mai scoprirsi.¹⁴³

Urbino è davvero agli occhi di Guido un «luogo fantastico» perché — per come è vissuto da lui — è tutto percorso e dominato da una fitta trama di immaginazioni che (come i tropismi analizzati nei capitoli precedenti) deformano leggermente la realtà delle percezioni e delle cose.

Guido rientra dunque nella fenomenologia degli abitanti di Urbino, che si lasciano andare alla nostalgia e all'indulgenza per non affrontare lo scorrere del tempo, tuttavia mentre per loro questi due fattori si traducono solamente in un improduttivo e generalizzato rimpianto per il passato, nel caso di Guido indulgenza e nostalgia agiscono a un livello più profondo, contaminando la sua sfera percettiva fino ad avvelenare il suo modo di percepire il paesaggio. Come ha rilevato Zinato, infatti, «il paesaggio della *Strada per Roma* [...] è scomposto dall'estroflessione sensoriale e psichica del personaggio, dall'assimilazione al fatto interiore del fatto esterno»¹⁴⁴.

In conclusione, nella dialettica oppositiva tra Guido ed Ettore si manifesta un duplice paradosso: da un lato Guido vuole partire ma sente di essere ancora legato al paesaggio a causa della sua indulgenza urbinata; dall'altro lato Ettore vuole restare ma il suo obiettivo è cambiare le cose *in loco* e spezzare quegli stessi legami intessuti di indulgenza che impediscono alla città di evolversi, di mutare.

Urbino stessa esprime questa incapacità di evolversi: immobile, cristallizzata nella sua ragnatela di indulgenze che ferma il tempo. Guido sa razionalmente che è giusto lasciarla per crescere, ma — seppure ci riesca dal punto di vista superficiale della trama del romanzo — in realtà non comprende a fondo questa caratteristica della sua città: per lui «Urbino non deve cambiare». L'incapacità di Urbino di cambiare, e il fatto che Guido la accetti, sono la conferma che il *Bildungsroman* volponiano in realtà non

¹⁴³ SR, 396.

¹⁴⁴ E. Zinato, *Introduzione*, in RPIII, XXII.

si compie pienamente: il protagonista non cresce davvero, si limita solo a invecchiare di qualche anno.

I due poli geografici collegati dal titolo del romanzo esprimono questa condizione intermedia, irrisolta in cui vive Guido: Urbino, nonostante tutte le sovrastrutture immaginative e consolatorie che le vengono applicate, è legata alla concretezza dell'esperienza e all'opacità del reale; al contrario, Roma è legata all'astrazione. Essa rappresenta il sogno, l'ipotesi immaginaria di un futuro brillante e migliore di questo presente; è la virtualità di tutti i destini che sono ancora possibili per Guido. Guido si convince di fuggire da Urbino per crescere e acquisire indipendenza, ma in realtà lo fa per porre una distanza tra sé e la concretezza rappresentata dalla sua terra d'origine; lo fa per non doversi compromettere con il reale. Il distacco che lui pone tra sé e Urbino non fa che allontanarlo sempre di più da un modo sano di vivere la percezione del paesaggio restando ancorato alla realtà; in altre parole, lo porta passo dopo passo verso un'immersione completa nel mondo immaginario costituito dalle sue infinite aspettative, dai suoi sogni di grandezza.

La strada che porta verso Roma non delinea tanto il percorso di una crescita tradizionalmente riuscita, quanto quello di una presa di distanza irreversibile dal reale. Come si mostrerà nel corso dell'analisi, la *Bildung* di Guido si compie correttamente dal punto di vista delle vicende: il ragazzo riesce a inserirsi nel mondo del lavoro e a lasciare Urbino. Tuttavia il suo "debito" contratto con la città, con il suo passato e con il trauma irrisolto che essa evoca, rimane non saldato e, prendendo le forme della nostalgia e dell'indulgenza, contamina la maturazione di Guido spingendolo a fuggire in ogni modo da un contatto con il reale che potrebbe sempre essere, come lo è stato già in passato, causa di dolore: la consuetudine della *Bildung* viene dunque ridiscussa dall'interno, problematizzata e in una certa misura bloccata.

Capitolo V

Il doppio dell'altro e la paura

Nei capitoli precedenti si è già detto a più riprese della natura non convenzionale della *Strada per Roma* come romanzo di formazione: l'inquietudine percettiva sotterranea che percorre il primo-ultimo romanzo volponiano sembra mettere in crisi anche i meccanismi narrativi più consueti come le tre classiche "prove" che il protagonista si trova ad affrontare e che, filtrate dalla sua *indulgenza*, perdono la loro consistenza reale per collocarsi in un'area intermedia tra la pura percezione e l'immaginazione.

Si tratta di passaggi essenziali del racconto, anche alla luce dell'importanza che assume nel Novecento l'esperienza dell'alterità: l'altro è uno specchio di me, è secondo la fenomenologia di Merleau-Ponty un punto di accesso all'Essere alternativo rispetto alla mia percezione. Eppure, proprio in virtù della sua esistenza oggettiva o fatticità, l'altro risulta per me un mistero ineludibile che non posso comprendere fino in fondo.

Quest'ultima caratteristica essenziale dell'alterità, la sua inafferrabilità, è al centro di alcuni degli incontri che Guido vive nella terza parte della *Strada per Roma*. Una volta lasciata Urbino e avviatosi con convinzione verso il futuro, Guido si stabilisce finalmente a Roma come da tempo desiderava. Le tre "prove" che si era assegnato per misurare la propria maturità e che riguardavano Letizia, suo padre ed Ettore, sono state secondo lui superate brillantemente: con la certezza di essere cresciuto, Guido ha abbandonato la sua città e tutti e tre quei personaggi, i quali costituivano, nel bene e nel male, i suoi affetti più forti. Il protagonista pianifica dunque la sua vita futura a Roma, immaginandosi l'ingresso nel mondo della finanza e, credendosi ormai definitivamente maturato, una vita benestante e tranquilla. Tuttavia prima di raggiungere forse questo traguardo, Guido deve ancora affrontare alcuni incontri che segneranno ulteriormente l'evolversi della sua *Bildung*.

Il primo incontro significativo che Guido vive a Roma è quello con il ragioniere De Rose, membro dell'Unione delle Banche, e successivamente con un professore suo amico, i quali — dopo una sorta di colloquio di lavoro *sui generis* — lo iniziano ai principi fondamentali della finanza e dell'economia nell'Italia del secondo dopoguerra.

Poi, all'interno di una casa di piacere in cui si è recato durante una delle sue solitarie notti romane, il ragazzo incontra una prostituta senza nome con cui, durante e dopo l'amplesso, si trova a parlare di sé e della propria identità.

Sempre nell'ambiente della finanza romana, Guido conosce Barnaba Carasso, suo collega con cui presto nasce un'amicizia che li porterà anche a condividere le vacanze estive, con un viaggio tra Napoli, Pompei, Ercolano, Amalfi e Capri.

Tutti gli incontri di Guido con queste nuove concretizzazioni dell'alterità sono percorsi da un'inquietudine molto simile a quella di cui si è parlato in precedenza. Tuttavia, in questo caso, tale inquietudine non si spiega solo con il situarsi delle vicende in una zona percettiva intermedia, quanto piuttosto con la sensazione serpeggiante che i personaggi con cui Guido ha a che fare sembrano riproporre proprio gli stessi incontri che aveva vissuto a Urbino.

Già al livello puramente contingente delle vicende, infatti, i personaggi che lui incontra a Roma svolgono per lui esattamente gli stessi ruoli che, in precedenza, erano stati incarnati rispettivamente da suo padre, da Letizia e da Ettore: il ragioniere e il professore costituiscono per lui figure paterne a cui affidarsi ciecamente; la prostituta, sebbene per il tempo brevissimo di qualche amplesso, diventa per Guido una compagna essenziale che lui pare amare davvero; infine, il suo nuovo amico Barnaba sembra raccogliere l'eredità di Ettore, diventando per il protagonista un compagno di avventure. Eppure costoro sono tutti personaggi secondari, che non riescono mai a raggiungere la complessità e lo spessore dei loro equivalenti urbinati.

Non solo: come si vedrà, questi personaggi, abitanti di un mondo apparentemente splendente ma in realtà corrotto e in declino, sembrano gradualmente rivelarsi come *doppelgänger* oscuri delle loro controparti urbinati. La loro natura di “ombre” o emanazioni fantasmatiche dell'alterità più autentica che Guido ha incontrato a Urbino, sembra poi confermata dall'ultimo incontro con un'altra figura latamente

paterna, che chiude il romanzo. Tornato a Urbino per un'ultima visita alla città, infatti, Guido vi trova Ettore: i due passeggiano e, tra le vie del centro, incontrano Venanzi, amico di lunga data del padre del protagonista e in questo caso sua parziale reincarnazione.

Si tratta, dunque, di nuove manifestazioni dell'alterità, speculari alle tre già analizzate nei capitoli precedenti come speculare è l'ambientazione che le accoglie: da una parte la familiare Urbino, dall'altra una Roma notturna e sconosciuta. La strada che da Urbino porta a Roma traccia dunque le linee di un percorso che conduce Guido a sperimentare un tipo diverso di contatto con l'altro e, in ultima analisi, a scoprire forse una volta per tutte chi è davvero.

5.1 Tre “padri”: il ragioniere, il professore e Venanzi

Il primo incontro con le due figure paterne che lo traghettano nel mondo della finanza avviene a Roma, presso la sede dell'Unione delle Banche presso la quale Guido verrà assunto.

Sul vetro di una stampa poté specchiarsi e rassicurarsi sul suo ardire, di modo che entrò contento nell'ufficio del ragionier De Rose, vicedirettore degli uffici del personale; questo ragioniere era piccolo e biondo, e stava seduto lontano dalla sua scrivania in un angolo dell'ufficio. Era tutto biondo, con le labbra chiare sotto i baffetti dorati, i denti d'oro, i polsi biondi di peluria e l'orologio con il cinturino d'oro.¹

Di fronte a questa figura autorevole per il suo ruolo ma resa in maniera sottilmente caricaturale ponendo l'accento sull'aura “giallognola” della sua apparenza in cui tutto sembra essere dorato, Guido si sente inizialmente a disagio:

¹ SR, 297.

Sentiva però il disagio di guardare da posizione più alta il piccolo ragioniere sciolto nel suo colore²

Dopo poco, il ragioniere De Rose inizia il colloquio, ponendo a Guido varie domande sulla sua formazione e sulla sua provenienza urbinata. In particolare, dopo aver confrontato la situazione dell'Abruzzo da cui il ragioniere proviene con quella delle Marche, durante la discussione viene alla luce il nodo costituito dalla morte del padre di Guido. La mancanza di una figura paterna accomuna lui e il ragioniere:

Anche mio padre è morto.

Sì, l'avevo letto sulle sue carte. Ma l'ho capito subito appena l'ho vista. Così riservato... con un pensiero costante, dentro. Non sente anche lei il rammarico di non aver potuto confidarsi con suo padre, di non aver potuto avere un'intesa?

Guido disse di sì, appena muovendo la bocca perché il suo pensiero era impegnato a valutare le parole del ragioniere De Rose e a ordinare l'ondata grossa delle impressioni che si era liberata dentro di lui; sul ricordo di suo padre, sulle poche parole che l'aveva sentito pronunciare, su quell'impenetrabile umore che gli aveva sempre messo paura soprattutto di dover parlare. Egli non aveva avuto mai gli stessi rimorsi del ragioniere De Rose e adesso se ne sentiva mancante, forse colpevole. Concluse, stringendosi le mani, che questo avrebbe dovuto essere un'altra conquista di Roma, della sua maturazione, e anche della libertà di quei viali e di quel cielo immenso che aveva visto e del conforto di quegli uffici nei quali avrebbe lavorato.³

Messo ancora una volta alla prova dall'incontro con l'alterità, e con un'alterità che gli ricorda quella fondamentale del padre, Guido risolve temporaneamente la situazione attutendo la dolorosa consapevolezza di sé con un sistema di autoindulgenze e ipotesi per il futuro. Ben sapendo che, a differenza di come sarebbe stato normale, Guido non si sente «colpevole» dopo la morte di suo padre, il ragazzo

² Ibidem.

³ SR, 300.

si consola al pensiero che questo senso di colpa o di mancanza sopraggiungerà in futuro, durante la sua vita lavorativa piena di successo.

Più tardi nel corso del romanzo, si verifica l'incontro con la seconda figura paterna che lo inizia al mondo del lavoro: un professore amico del ragioniere, che si trova in villeggiatura a Ravello, vicino ad Amalfi. In questo periodo Guido si sta rafforzando sempre di più nel suo peculiare modo di vivere le percezioni e la propria immagine di sé: ha infatti «la fronte aperta a un odore di caffè e il cervello a un progetto di affermazione, sollevato da un gas pungente più che se avesse preso a considerare apertamente proprio l'ammirazione per se stesso»⁴. Pian piano si sta consolidando la sua idea di essere ormai diventato un uomo di successo, di aver superato vittoriosamente la propria appartenenza a una realtà provinciale e secondaria come Urbino:

Aveva il conforto, ormai la convinzione di essere a suo agio, di essere un privilegiato, e di poter mantenere tale convinzione nella prospera serenità in cui la mantiene chi è ricco. Aveva una grande indulgenza per tutto⁵

Il suo senso di superiorità rispetto agli altri deriva dalle sirene della ricchezza che ora Guido sta inseguendo con tutte le sue forze: la ricchezza, una volta conquistata, gli darà una volta per tutte la conferma di cui ha bisogno per consolidare definitivamente la propria immagine di sé.

Infatti proprio la ricchezza è al centro del dialogo che Guido intrattiene con il professore amico di De Rose:

De Rose lo portò in visita ad un famoso intellettuale e uomo politico, amico di Croce, che abitava in una villa verso Ravello.⁶

⁴ SR, 352.

⁵ Ibidem.

⁶ SR, 354.

Il professore rivela subito le sue idee politiche:

La costituzione perseguita i veri principî di progresso e di movimento. La ricchezza, la ricchezza è un delitto oggi secondo la nostra costituzione. Ma così non si muove nessuna società, nell'ipocrisia e nel compromesso, nessuno slancio democratico, che sia la qualificazione professionale, l'emigrazione, la ricerca scientifica. Che è mai un partito da queste parti se non per diventare ricco? La ricchezza o la si esalta... si esalta cioè la sua funzione sociale, o la si frantuma, la si converte in onori di partito e di sindacato, la si disperde in benefici e in pensioni; ma comunque la si deve perseguire. Come faremo noi che l'abbiamo cancellata in un modo e nell'altro dal nostro Stato e dalle nostre vicende? Se considereremo il ricco un colpevole, in nome di principî confusi e che non mediano proprio nulla?⁷

Quest'articolata apologia della ricchezza si conclude in climax, con una vera e propria investitura che ricade sul giovane Guido e lo inizia definitivamente al mondo della finanza, indirizzandolo sulla strada del capitalismo e in qualche modo "profetizzando" la sua sorte di servo del denaro:

Lei che è giovane, disse a Guido, non tema la ricchezza, ma la esalti e se possibile la insegua, la insegua come Giasone il Vello d'oro.⁸

Quello che l'intellettuale e il ragioniere, i due nuovi "padri" di Guido, stanno facendo è «mettere l'industria al posto della monarchia»⁹, creando un nuovo sistema in cui tutti saranno immersi, volontariamente o meno:

Piano piano entreranno nell'ingranaggio, non potranno smentire la ricchezza e, meglio ancora, non avranno il coraggio di rifiutarla. E poi ci penserà l'ombra di Stalin.

Si tratta cioè di creare una classe dirigente nuova, anzi di nuovi quadri per l'esercito della nuova sovranità.¹⁰

⁷ SR, 355.

⁸ SR, 356.

⁹ SR, 357.

¹⁰ Ibidem.

Nonostante le promesse, in questo nuovo esercito di uomini in giacca e cravatta, di burocrati e abili banchieri, Guido non avrà un posto da protagonista: come vedremo a breve, resterà un personaggio secondario, certamente integrato ma non essenziale per l'Unione delle Banche in cui è stato assunto.

Queste due figure latamente paterne, dunque, al livello superficiale delle vicende sembrano positive poiché introducono Guido al mondo del lavoro, inserendolo in un nuovo contesto e contribuendo a un passaggio fondamentale della sua *Bildung*. Anche Guido ne è convinto, eppure forse in realtà non si tratta di figure veramente positive: il ragioniere e il professore inglobano il protagonista in un sistema tutt'altro che limpido, che si fonda sul perseguimento spietato dei propri interessi. Alla fine, in altre parole, instillano nel ragazzo l'ossessione per la ricchezza, confermandolo ancora di più nell'idea pericolosa che solo attraverso essa Guido possa trovare finalmente un'immagine sicura e certa di sé.

La terza e più evidente controfigura del padre di Guido si presenta però alla fine del romanzo, proprio nell'ultimo capitolo. Una volta tornato a Urbino e dopo aver incontrato Ettore, Guido passeggia insieme all'amico tra le vie della città, quando a un tratto i due s'imbattono in Venanzi, un uomo dai modi rudi e scortesi abituato a vivere di espedienti alle spalle delle famiglie benestanti, amico di lunga data del padre del protagonista. Venanzi, alterato dall'alcol, provoca Guido cominciando a fare

un lungo discorso, quasi a insultare Guido, con molta violenza e volgarità. Venanzi continuava riferendo tutto al padre di Guido, giudizi, parole e pronostici: che il padre aveva paura che Guido diventasse un gigolò, o che si mettesse a far l'amore con gli uomini; o a rubare, perché rubava e aveva voglia di cose eleganti da signorina; o che diventasse un bizzoco, perché piangeva; o che si facesse andare a male il negozio o che facesse attaccare malattie da qualche studentessa, o smidollare o sposare giovane, ancora molto ingenuo e fervoroso, da una che poi lo incornasse o gli fregasse i soldi."

" SR, 401.

Venanzi, attraverso il ricordo del padre di Guido, evoca tutta la serie dei possibili fallimenti di Guido nella vita. Il protagonista non reagisce, è come paralizzato. Solo Ettore intima a Venanzi di smetterla e, in reazione, quest'ultimo lo attacca. Ettore non si ritira dalla zuffa perché, come ha mostrato più volte nel corso del romanzo, lui «non ha paura di litigare e di compromettersi»¹². Mentre si svolge la rissa sotto ai suoi occhi, Guido resta immobile in un angolo e da lì

pensava a suo padre: suo padre, altissimo, silenzioso, che non parlava, che non gli diceva niente e che nemmeno lo guardava; suo padre severo e drammatico, che invece parlava di lui con quel servo di Venanzi.¹³

Gradualmente avviene nella sua psiche una sovrapposizione sempre più netta tra Venanzi e il padre: una metamorfosi che si àncora nei particolari più concreti e minimi del suo aspetto fisico.

Guardava il braccio di Venanzi che si era tirato su la maglia, e lo vedeva lustro e peloso come un topo e pensò quanto schifo avrebbe avuto a vedere il corpo e i peli di suo padre e pensò a questo come a un'occasione perduta di colmarsi di schifo e di vuotarsene per sempre.¹⁴

Insomma, Guido vede in quest'uomo un'ultima possibilità di sfogare e forse espiare l'ostilità atavica che ha sempre provato verso suo padre. E infatti, poco dopo, alla sua mente si affaccia un'immagine urbanistica apocalittica che sembra farsi metafora del suo odio verso la figura paterna:

Guido si fissò su un pensiero inerte: se fossero scampati, in quell'osteria, se improvvisamente fosse caduto il Palazzo Ducale: era lì a vedere con il pensiero il Palazzo che crollava e le macerie che andavano ad ammassarsi per tutto il mercatale [...]. Non c'era da capire come questo pensiero gli fosse venuto come. un sogno e

¹² SR, 402.

¹³ SR, 403.

¹⁴ SR, 404.

come avrebbe potuto dominarlo e concluderlo e perché aspettava davvero che il palazzo cadesse.¹⁵

Se Urbino finora è sempre stata rappresentazione latamente edipica del grembo materno, in questo caso il suo edificio più alto e riconoscibile, il Palazzo Ducale, sembra divenire chiaramente un simbolo della figura paterna, racchiudendo in sé una stratificazione di simbologie falliche. La caduta del palazzo significa la caduta definitiva del padre: significa il desiderio, che Guido ora sta provando, di annientare, attraverso Venanzi, l'ultimo residuo fantasmatico rimasto in lui e a Urbino di suo padre. Uccidendo Venanzi, Guido farebbe magicamente cadere il Palazzo Ducale e tutto ciò che resta del padre: la città diventerebbe, finalmente, figura puramente femminile.

A quel punto, anche Guido inizia a bere alcolici, finché sente di essere travolto da un'ondata di «schifo» e «ira». Di conseguenza, si accascia contro una pianta per vomitare e Venanzi si avvicina a lui per aiutarlo.

Lo schifo e l'ira, lo slancio stesso del suo corpo che scattava dalla piega che il vomito gli aveva imposto, come la terra bianca del mercatale e l'ombra del Palazzo, lo buttarono su quell'uomo che lo soccorreva ed egli lo inchiodò sulla pianta: con il manrovescio gli aveva segnato il viso e i labbri e con un pugno lo colpì sullo zigomo. Vide come in un film gli occhi atterriti di Venanzi che aveva paura di morire e questo lo accaniva; ma vide il sangue scuro, neraccio denso, che assomigliava a quello di suo padre¹⁶

Nella confusione dell'alcol, la sovrapposizione diventa completa: in Venanzi, Guido sta assalendo suo padre, dando forma *corporale* a quell'odio che da sempre ha covato nei suoi confronti ma che, in vita, non era mai riuscito a esprimere concretamente. A sottolineare ulteriormente l'identificazione tra Venanzi e il padre di Guido interviene un ultimo fattore: come lui stesso rivela a Guido, infatti, dopo la

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ SR, 405.

morte del padre Venanzi aveva chiesto a Elena, la matrigna del ragazzo rimasta sola, di sposarlo.

La risoluzione del nodo paterno avviene per Guido dunque in maniera autentica, sì, ma filtrata da quella controfigura degradata che è Venanzi. La liberazione dell'odio, e quindi la sua conseguente espiazione, avvengono cioè per interposta persona e in ritardo, quando il padre è ormai morto da tempo. Il rapporto con il genitore può dunque dirsi, alla fine del romanzo, davvero risolto o resterà sospeso e bloccato? Volponi non dà una risposta chiara tra le pagine della *Strada*: si può però ipotizzare che anche questo modo "obliquo" di gestire il conflitto edipico con il padre si inserisca nella serie di passaggi fondamentali della *Bildung* che per Guido paiono realizzarsi sul piano delle pure vicende, ma mai in forma veramente compiuta.

5.2 Un'amante: la prostituta

Dopo la rapida incursione nelle pagine finali del romanzo, è necessario ritornare ai capitoli precedenti, che raccontano l'ingresso e il faticoso processo di integrazione di Guido nel mondo della finanza romana.

Subito dopo essere stato assunto presso gli uffici del personale con il compito di elaborare il progetto di una cassa mutua integrativa, Guido inizia a girovagare per le strade di Roma, e pian piano si sente invadere dall'erotismo:

La solitudine e l'emozione lo tenevano al punto che la sua sensualità si confondeva e si smarriva, negandogli la possibilità di vedere, di fissarsi su una donna e sceglierla come possibile oggetto.¹⁷

Durante la sua passeggiata esempio apparentemente tipico di *flânerie* novecentesca l'osservazione dei luoghi della città è costantemente intramata di

¹⁷ SR, 303.

sensualità: lo sguardo di Guido passa da una donna all'altra, si lascia catturare qua e là da istantanee speranze di una relazione: prima con la cassiera e la cameriera di due bar in cui entra¹⁸; poi gli torna alla mente Floriana Severini, una ragazza di Roma che durante le vacanze estive villeggiava a Urbino¹⁹: Guido, preso dall'entusiasmo, prova a chiamare il suo numero ma la nonna della ragazza risponde che non è a casa; successivamente si ritrova a pensare a Linda Verzieri e a sua cognata²⁰. Presto il ragazzo si rende conto che sta cercando di ritrovare qui a Roma giovani donne che gli ricordino le ragazze di Urbino:

Dopo aver guardato, capì che quasi si era aspettato di trovare delle ragazze di Urbino.²¹

Il desiderio avvolge Guido sempre più nelle sue spire: forse, però, non è solo la ricerca di un'avventura amorosa estemporanea che plachi la sua vorticoso sensualità ma qualcosa di più profondo, che si lega al desiderio di ricongiungersi attraverso la carne di un'amata alla città che ha lasciato, quell'Urbino che sembra mancargli.

Non aveva mai provato un desiderio così forte e invadente, così totale, e ne era contento perché gli pareva che questo l'aiutasse a liberarsi della soggezione di Roma, e certamente gli dava il senso di una maturità che era una novità, una conquista. Era preso dal gusto come da una speranza e più ancora da una felice certezza del momento, di sé, istante per istante, che andava a cercare quella faccia di donna nel cerchio sopra le membra femminili, sicura di una corrispondenza e pronto a innamorarsene.²²

Guido cerca il contatto con una ragazza in cui possa trovare una «corrispondenza», proprio ciò che cercava come si è visto nel capitolo precedente anche nel paesaggio e nella città di Urbino. Mentre la sovrapposizione tra la figura femminile

¹⁸ SR, 303-304 e 305-306.

¹⁹ SR, 306-308.

²⁰ SR, 309.

²¹ SR, 308.

²² SR, 309.

che sta cercando e l'ambiente urbinato sembra farsi sempre più netta, Guido si dirige in un bordello e lì la sua attenzione viene attirata prima da una «biondina pensierosa»²³, poi due ragazze more²⁴ e infine «una ragazza avvolta in un velo celeste, che splendeva come un pezzo di vetro tra l'erba, toccato dal sole e dalla curiosità di un bambino una domenica mattina come quella»²⁵. Appena la nota, Guido capisce che, per la sua somiglianza alle ragazze di Urbino, è la ragazza giusta a cui dedicare le proprie intenzioni erotiche:

La faccia rotonda sotto le onde compatte dei capelli, con la bocca rialzata per un piccolo raffreddore, era di quelle studentesse delle magistrali che venivano da Fermignano o da Urbania con la littorina, che passavano quando lui era bambino indenni sotto i loggiati come lo stendardo della femminilità onesta e della gioventù, e che invece poco dopo si facevano chiavare a fondo da qualche ferroviere o rappresentante di commercio nei cessi e nelle sale d'aspetto della stazione.²⁶

L'aspetto della giovane prostituta appena conosciuta a Roma fa divampare in Guido il ricordo della vita urbinata: si tratta di un'irruzione della memoria che risale alla sua infanzia e la recupera per ricollegarla al presente:

La notizia di questi amori [...] lasciava Guido addolorato e deluso, che andava sempre a ricercare nel loro volto e nelle loro vesti il segno della possibile perdizione. Questa delusione risorgeva adesso come desiderio, trasmessa come una rivincita, perché era sempre stato il frutto dell'affronto passionale che quelle bellezze avevano fatto a lui, perdendosi, non riservandosi a lui, ignorandolo nei cessi scroscianti e nelle sale fredde, con i calendari e gli orari svolazzanti e le macchie sul pavimento²⁷

Poco dopo la prostituta, avvicinandolo, inizia a sedurlo. Ritorna di nuovo la sua somiglianza con le ragazze di Urbania, piccolo paese vicino a Urbino:

²³ SR, 310.

²⁴ SR, 311.

²⁵ SR, 313.

²⁶ Ibidem.

²⁷ SR, 313-314.

La scala era finita e la ragazza si voltò, tenendo le pupille su Guido, che la vedeva proprio come una di Urbania, con gli occhi marroncini.²⁸

Poco dopo, lei invita Guido a spogliarsi e si prepara a soddisfare il suo desiderio, ma all'improvviso il ragazzo la ferma e lei, pragmaticamente, lo mette davanti a una scelta obbligata: «O monti o te ne vai»²⁹.

Quest'ira eccitò Guido, perché pensò in quale occasione quelle ragazze di Urbania avrebbero potuto parlare a quel modo, diventare con le loro boccucce e tutti quei boccoli stretti, puttane a quel modo, a gambe aperte a quel modo, con quel petto bianco a quel modo, e quelle vene e avere intorno quello sconcio odore, di borotalco e di merda.³⁰

Per una strana sovrapposizione temporale-memoriale che si realizza nella percezione di Guido, tutte quelle ragazze di Urbania che lui osservava da bambino avvolte nella loro oscena fama, si condensano ora nel corpo della giovane prostituta romana. Questa effimera conquista amorosa ha per lui, come rilevato dal narratore sopra, il sapore di una conquista, di una rivalsa: le studentesse di Urbania, infatti, non solo avevano la "colpa" di infangare il loro aspetto all'apparenza puro e onesto concedendosi a chiunque le desiderasse, ma anche e soprattutto quella di non aver mai concesso il loro amore a Guido. Ora, finalmente, Guido può attraverso la carne della prostituta, e ormai lontano da Urbino possedere quelle ragazze, o almeno l'idea che se ne era fatto: durante l'amplesso, infatti, il protagonista «pensava a una di Urbania, presa in piedi a fianco di una porta della stazione»³¹. Ecco allora che davvero, come ha rilevato Zinato a proposito dei romanzi volponiani, «la corporalità si pone al contempo come sottosuolo delle relazioni sociali, punto di transito dei gesti

²⁸ SR, 314.

²⁹ SR, 315.

³⁰ Ibidem.

³¹ SR, 316.

appresi, dei ruoli contraddittori, del ritorcersi dell'io nell'assimilazione del personaggio sociale»³².

Sembra di assistere a una riproposizione sottilmente degradata e decadente delle scene erotiche che Guido ha già vissuto in passato con Letizia Cancellieri. Non c'è più la sorpresa genuina, l'entusiasmo di entrambi gli amanti in un reciproco scoprirsi: resta solo un amore usurato dalla ripetizione, di certo vissuto in maniera autentica da parte di Guido ma contaminato dalla disillusione della prostituta.

Al termine dell'amplesso, i due si mettono a parlare e la ragazza cerca di scoprire qualcosa di più su Guido:

Anch'io cerco i soldi.

Fai bene. Ma li troverai.

Sì? e come?

Sei bello e li troverai. Prenderai la moglie ricca.

[...]

E una ricca mi prenderebbe?

Sì.

Ah, tu dici di sì?

Sì.

E perché?

Perché sei molto bello.

Ma sono di una piccola città; non sono elegante.

Non fa niente.

Ma si vede che sono di una piccola città?

Non lo so.³³

Guido, preso un po' alla sprovvista dall'interrogatorio della prostituta, non riesce a imbastire la consueta armatura di sicurezze e superiorità da casanova che aveva usato, per esempio, con la segretaria dell'avvocato presso cui si era recato per la tesi.

³² E. Zinato, *Introduzione*, in RPII, XXV.

³³ SR, 318.

Qui si lascia andare, si mostra per come davvero è: un ragazzo insicuro, bisognoso di conferme e sicurezze che vengano da fuori, dall'alterità.

Ti consiglio di non darti le arie di essere troppo bello.

... per essere troppo bello.

Ecco che te le dà: voglio dire che non devi far vedere di sapere che sei bello.

Ma sono bello?

Ah, cocco! Sei bello come un santo.

Non effeminato?

No. Certo che non sei bello in modo molto maschile, ma sei anche giovane, no?

[...]

Troverò la fidanzata ricca?

Sì, amore: ricca e bella.

Ma il mio com'era?

Va bene tesoro, sta' tranquillo.

Ma c'è qualcuno che ce l'ha meglio?

Come?

Voglio dire...

Basta, basta, andiamo. Ognuno ha il suo. Cosa t'importa? Vuoi far la gara? Vuoi avere il più bello?³⁴

Guido esprime il bisogno quasi fisiologico di rassicurazioni che diano forza al suo io con una serie di domande di disarmante semplicità che pone alla ragazza. Sembra quasi, per un istante, di essere davanti a un bambino che si rivolge con cieca fiducia alla madre in cerca di conforto su di sé e sul proprio valore. Guido si affida totalmente alle risposte della prostituta, che lo rassicurano e lo consolano dalle sue incertezze.

Infatti, il protagonista esce da questo incontro più sicuro e dotato di un coraggio che

gli veniva dalla confidenza ormai raggiunta con la ragazza sui meriti e le possibilità del suo corpo e sui calcoli fatti insieme per la ricchezza, e dalla consapevolezza

³⁴ SR, 319.

comune che uno destinato come lui non doveva correre alcun rischio: era quindi naturale chiedere un rispetto scrupoloso per se stesso.³⁵

Per poi, infine, recarsi in un ristorante ma non prima di essersi specchiato:

Entrò convinto, aiutato da uno specchio davanti alla porta, che prendeva intera la sua figura: anzi, siccome lo specchio era inclinato in avanti, vide a colpo d'occhio se stesso, intero e preciso³⁶

Guido, come accaduto in precedenza, anche in questo caso riconduce tutto a sé stesso. L'incontro con la prostituta è stato funzionale a rafforzare il suo io: si tratta di un nuovo incontro con l'alterità, ma questo contatto si risolve in maniera ben diversa rispetto a quanto accaduto con Letizia.

Nel caso della prostituta romana, infatti, il contatto con l'altro nel rapporto amoroso non è autentico ma mediato dall'immaginazione di Guido, che sovrappone la figura fantasmatica delle ragazze di Urbania al corpo della giovane. Quest'ultima, dunque, in fin dei conti resta quasi solamente un manichino a cui Guido attribuisce il significato che desidera: la carne di lei si carica così di un valore memoriale e tutto legato alle fantasie del protagonista. Guido riempie l'alterità per lui vuota e anonima della prostituta con un contenuto che gli fa comodo, che gli consente di ottenere, a distanza di anni, una rivincita su quelle ragazze desiderate e ammirate da lontano.

È chiaro, allora, che qui il rapporto con l'altro non ferisce, non rivela all'io la propria natura come accadeva con Letizia: al massimo può solo confermare le fantasie indulgenti di Guido, che ancora una volta lo dipingono vittorioso. È così che il protagonista riconduce anche i fili di questa vicenda a sé: nella sovrapposizione con la prostituta, finalmente le ragazze di Urbania si concedono a lui e soddisfano il desiderio di centralità del suo io. Con Letizia, Guido aveva intrattenuto un rapporto da pari a pari e proprio per questo rischioso: si era esposto fin troppo. Con la ragazza romana, al contrario, il rapporto non è paritario: lei è subordinata a lui, ai suoi

³⁵ SR, 320.

³⁶ Ibidem.

desideri, e il ragazzo non esita a servirsene per trovare ulteriori conferme alla propria soggettività.

Non sarà, infine, casuale che così tante volte ricorra il nome di Urbania, controparte femminile e ancillare della Urbino materna che abbiamo esaminato in precedenza: attraverso la prostituta, Guido riesce finalmente a “possedere” e dominare davvero la sua città, con tutte le connotazioni edipiche che questo atto porta con sé.

5.3 Un amico: Barnaba Carasso

Una parte fondamentale dell’ingresso di Guido nel mondo del lavoro è costituita dalla nascita di una nuova amicizia che lo lega a Barnaba Carasso, giovane collega torinese laureato in matematica pura, impiegato alla Tesoreria presso l’Unione delle Banche. Appena prima di questo incontro, Guido chiarisce a sé stesso le motivazioni dell’altra amicizia che per anni lo aveva legato a Ettore:

capì che nell’amicizia egli aveva sempre voluto la soggezione dell’altro, almeno la sua complicità: Ettore era servito a sostenerlo e l’aveva aiutato a caricare dentro di sé la molla per partire e si era proprio staccato alla fine come un bossolo.³⁷

Nella strada verso Roma Guido ha acquisito consapevolezza del suo modo di vivere le relazioni con l’alterità, subordinandole al proprio io: come si colloca l’amicizia con Barnaba in questo quadro?

Qualche indicazione si ricava dalle pagine immediatamente successive: Barnaba propone a Guido una gita presso le rovine di Ostia antica. In un paesaggio deserto e disorientante, sperso in mezzo a ruderi e macerie, Guido si sente disambientato e così insicuro al punto che – come si è già visto – deve ancorarsi prima alle percezioni concrete del luogo, poi al ricordo di una poesia di Zanella per restare presente a sé

³⁷ SR, 325.

stesso e fare in modo che «tutto [...] non diventi assurdo»³⁸. Questo disorientamento è sì dovuto al luogo fortemente evocativo e sconosciuto in cui si trova catapultato, ma non solo: Guido si sente così anche perché capisce che ciò che lui e Barnaba stanno vivendo è una «scoperta, che riguardava anche loro due, insieme ed anche ognuno per l'altro e per se stesso»³⁹.

Alla fine della loro escursione, Guido e Barnaba vedono una piccola troupe mentre realizza, tra le rovine di Ostia, un servizio fotografico con protagonista una diva del cinema che Guido conosce e di cui a Urbino si parlava frequentemente. I due amici osservano lo spettacolo dall'alto e, da quella posizione che gli consente di vedere la diva in piccolo, ridimensionata, Guido diventa certo della propria superiorità. All'inizio prova l'impulso di avvicinarsi a lei, ma subito interviene un distacco:

Ma la coscienza che proprio in quel posto aveva raggiunto gli fece osservare quanto fosse piccolo e artificioso lo spettacolo e come soltanto un provinciale avrebbe potuto emozionarsi. Egli poteva essere e stare in quella città e sotto quel sole per ragioni ben superiori a quelle di quel gruppetto di meccanici e della diva che cercava soltanto uno scenario esotico per le sue fotografie [...] Allora si sentì di dominare quello spettacolo, di poter esaltare se stesso al confronto: in un confronto nel quale avrebbe potuto bruciare qualsiasi riflesso provinciale, la piega stesso dentro di sé dalla quale il riflesso potesse scaturire.⁴⁰

Dal contatto con l'alterità, in questo caso rappresentato da Barnaba, Guido impara a conoscere sé stesso innanzitutto nel suo desiderio di imporre la propria superiorità immaginaria all'altro. Non solo: anziché abbandonare i suoi “giuochi intimi” percettivi, ritorna a utilizzarli e sceglie di adottarli definitivamente come suo “stile” di percezione prediletto.

Dopo la breve gita a Ostia Guido e Barnaba decidono di trascorrere le vacanze estive insieme, in un tour lungo la costiera amalfitana che tocca Napoli, Pompei,

³⁸ SR, 328.

³⁹ SR, 333.

⁴⁰ SR, 334.

Ercolano e Capri. Nell'evolversi della loro amicizia, a un tratto Barnaba propone: «Penso che noi potremmo darci del tu»⁴¹. Guido, sentendosi quasi obbligato, accetta ma questa improvvisa (e in certa misura forzata) apertura all'altro lo turba e lo fa ricadere nell'incertezza:

Dopo fu indotto ancora di più dalla piccola invadenza che aveva subito a considerare tutto come nuovo, da studiare, senza niente che gli fosse familiare e nessuna scelta facilitata. Quel tu di Barnaba gli mise anche l'idea che altri potessero essere con lui amici veri, se disposti a seguirlo e a rischiare con lui; anche più degli amici che s'erano nutriti della stessa acqua intorno a Urbino nelle passeggiate, bevendo fino a gonfiarsi come felci. Gli era venuta sete dopo il gelato e sentiva la necessità di bere come di rinforzarsi, di rimettersi in equilibrio, dentro e fuori, con una realtà più semplice, composta di sequenze ordinate per ogni passaggio e fino a quel punto sul mare, e dove la sua presenza fosse sempre evidente e sicura.⁴²

È sufficiente una «piccola invadenza», del tutto normale in un'amicizia, perché Guido senta rimesso in discussione il proprio precario senso di superiorità. Darsi del tu significa abbassarsi allo stesso livello, aprirsi all'altro e quindi rinunciare, in nome dell'amicizia, a una parte della propria distaccata superiorità. È per questo che, dopo aver accettato questa piccola informalità, Guido sente il bisogno di ritrovare il contatto con una realtà «più semplice» che possa controllare, per «rinforzarsi».

Successivamente Barnaba e Guido dialogano a lungo, parlando tra l'altro dei rapporti con le donne, e nei pensieri di Barnaba torna con frequenza ossessiva l'idea della morte: l'amico parla spesso di come gli abitanti del Sud Italia vivono il rapporto con la fine, e teme che loro due possano trovare, nascosto tra le rocce o i cespugli, un cadavere⁴³. La morte per lui sembra essere ovunque, anche negli affreschi di Pompei ed Ercolano.

Durante i loro scambi, Barnaba si apre e parla a Guido dei suoi fallimenti: gli rivela di essere uno scrittore mancato e gli racconta un aneddoto legato a una ragazza di cui

⁴¹ SR, 339.

⁴² Ibidem.

⁴³ SR, 338-341 e 345.

era innamorato. Barnaba era riuscito a combinare un appuntamento con lei ma, alla fine, non era riuscito a ricavarne nulla: «capii che avevo sbagliato tutto»⁴⁴. Infine, dopo una giornata insieme, alla sera Barnaba si lascia attirare e passa la notte con una prostituta mentre Guido si reca da solo in albergo. Durante la notte Barnaba torna in camera e vomita.

Quando, il mattino dopo, i due si svegliano, Guido nota una stranezza nell'aspetto di Barnaba:

Barnaba bussò ed entrò dalla porta esterna, tutto vestito e pronto, anche se aveva ancora i capelli bagnati sopra le orecchie e uno strano sbaffo bianco sul labbro superiore, che non era di sapone da barba perché era di materia più lucida e più compatta.⁴⁵

Questo sbaffo bianco ricorre spesso nelle pagine successive e la sua natura resta razionalmente inspiegabile: è come un marchio che solo Guido vede e associa a Barnaba. Costui, nel frattempo, comunica a Guido la sua decisione di partire subito da lì e tornare a casa:

Io sono pronto perché parto presto . Guido non fece in tempo a dire niente che Barnaba continuò: Ho capito che al Sud non ce la faccio e che può capitarmi qualsiasi cosa. Vado a casa. Mi scuso molto con te e ti prometto che non ti tradirò più quando ci ritroveremo a Roma. Penso che tu debba restare, senza tornare a Urbino, andare a Pompei e a Ercolano o almeno a Capri.⁴⁶

Quando si salutano prima che Barnaba parta, Guido nota ancora lo sbaffo bianco, che «era incandescente e adesso sembrava di materiale refrattario, messo perché la temperatura non aumentasse al di là dei limiti»⁴⁷. Anche dopo, quando si fermano in

⁴⁴ SR, 344.

⁴⁵ SR, 347.

⁴⁶ SR, 347-348.

⁴⁷ SR, 348.

un bar alla stazione, Barnaba beve un'aranciata che però «non contaminò lo sbaffo bianco sul suo labbro»⁴⁸. A quel punto Barnaba spiega le ragioni della sua partenza:

Ma io proprio non ce la faccio. Se no mi metto ad adorare qualche oggetto. In questa immensità sono costretto ad afferrarmi a una cosa, per non cadere: un carrettino, una cornice.⁴⁹

Sembra che Barnaba viva proprio la stessa difficoltà percettiva che caratterizza anche Guido: di fronte a un ambiente che lo disorienta, anche l'amico deve, per rassicurarsi, aggrapparsi a percezioni concrete che gli consentano di riancorarsi alla realtà.

Quando, infine, Barnaba sale sul treno, subito

ridiscese ad abbracciare Guido, con forza, da tutte e due le parti, accostando la guancia anche dalla parte dello sbaffo. Guido temette di esserne contaminato, ma poi vide che lo sbaffo era sempre solido e fresco. Sorrise e augurò a Barnaba buon viaggio⁵⁰

Quando poi Barnaba si riaffaccia al finestrino, Guido nota che

sul labbro non aveva più lo sbaffo bianco e nemmeno la più piccola traccia che vi fosse mai stata una crema.⁵¹

Sembra, ora, possibile avanzare un'ipotesi riguardo al vero significato di questo strano sbaffo bianco che Guido vede su Barnaba e da cui teme di essere contaminato. Nel corso della loro vacanza insieme i due si sono conosciuti meglio e, agli occhi del lettore, Barnaba ha preso sempre più l'aspetto di una sorta di *doppelgänger* del precedente amico Ettore, e di controparte oppositiva dello stesso Guido. Sia Guido

⁴⁸ SR, 349.

⁴⁹ SR, 350.

⁵⁰ SR, 350-351.

⁵¹ SR, 351.

sia lui vivono la percezione del reale in modo strano, l'uno contaminandola con l'indulgenza per sé e l'altro con inquietanti pensieri di morte; mentre Guido si ritiene un casanova ed è consapevole della propria abilità seduttiva nei confronti delle donne, Barnaba al contrario ammette candidamente i suoi fallimenti amorosi. Mentre Guido si pensa ormai avviato a una brillante carriera di successo, Barnaba si confessa come scrittore mancato. Insomma, mentre Guido si riconosce come un vincente, viceversa ai suoi occhi l'amico Barnaba pare risultare un perdente: quest'idea che il protagonista si è fatto del suo nuovo amico trova una netta conferma nella decisione di Barnaba di andarsene, incapace di sostenere il disagio che la vacanza gli sta procurando.

L'inferiorità di Barnaba rispetto a Guido è confermata dunque da tre elementi: dalla sua paura ossessiva per la morte, dal suo doppio fallimento come scrittore e come amante e dalla sua fuga; tale condizione di inferiorità sembra poi condensarsi e raccogliersi concretamente in quello «sbaffo bianco» che Guido vede sulle labbra dell'amico.

Barnaba, alla fine dei conti, è un personaggio molto simile a Guido: i due svolgono quasi lo stesso lavoro, sono quasi coetanei, vivono le relazioni quasi alla stessa maniera. Barnaba, però, secondo Guido è un perdente: è, in altre parole, ciò che Guido rischia (e vuole a ogni costo evitare) di diventare. Si ha davvero l'impressione che Guido attui con lui un processo psichico molto simile a quelli che Klein definisce in termini di "scissione" e "identificazione proiettiva". Guido separa la parte di sé che non gli piace, staccandola dal suo io: si libera dell'immagine di sé che lo ritrae come un giovane promettente ma fallito⁵², e la proietta su Barnaba. Eppure, proiettandola, non elimina del tutto quest'idea di sé come perdente ma continua, in parte, a identificarsi come accade nell'identificazione proiettiva kleiniana⁵³: questo "relitto psichico" proiettato su Barnaba a cui Guido rimane ancora legato (e da cui teme di

⁵² Tale immagine di sé come uomo fallito, Guido non la esplicita mai nel corso del romanzo, eppure emerge chiaramente "in negativo", tra le pieghe dei suoi pensieri, ogni volta che il ragazzo tenta di costruirsi l'apparenza di giovane capace e onesto, vittorioso in una nuova realtà non più provinciale. Ogni volta che Guido cede alla sua fervida immaginazione autoindulgente, sembra che lo faccia per mascherare o attutire una paura carsica e pervasiva: quella di non riuscire ad avere successo, di non poter realizzare autenticamente le immagini di sé che si è creato.

⁵³ E. Mangini, *Lezioni sul pensiero post-freudiano*, cit., 157-159.

essere contaminato) potrebbe essere rappresentato inconsciamente proprio dallo «sbaffo bianco».

Lo sbaffo bianco sarebbe, secondo questa lettura in chiave latamente psicoanalitica, il correlativo oggettivo dell'inferiorità di Barnaba che è, in realtà, l'inferiorità di Guido: la sua paura atavica di non essere all'altezza, di non essere superiore agli altri, di non essere un vincitore. Lo sbaffo è il "peccato originale", la debolezza o fragilità irrisolta di Guido che lo blocca e che lui non vuole indagare. Proprio per quest'ultima ragione il protagonista sceglie di proiettarla su Barnaba: quando lui se ne va, infatti, anche lo sbaffo sparisce. Barnaba ha fallito: non è riuscito a superare le sue paure e a restare in villeggiatura con lui, scegliendo vigliaccamente di tornare a casa. Nel momento decisivo dell'ammissione di questa sconfitta, lo sbaffo scompare: insieme a Barnaba se ne va una volta per tutte anche il timore, prima sotterraneo ma così forte in Guido, di non avere successo nella vita.

Ancora una volta, dunque, Guido si serve del rapporto con l'altro per confermare la propria forza e rendere sempre più solida e reale l'immagine ipotetica di sé come superiore a tutti quanti: prima il ragazzo ha sovrapposto alla prostituta romana il suo desiderio erotico insoddisfatto per convertirlo in compiuta rivincita; ora ha proiettato sull'amico Barnaba la sua più profonda e intima debolezza per liberarsene definitivamente.

Il rapporto con Barnaba si sviluppa ulteriormente nel capitolo successivo della *Strada*: al rientro dalle vacanze, i colleghi riprendono a lavorare presso l'Unione delle Banche. Guido opera in una posizione subordinata al ragioniere De Rose, e i due portano avanti una politica di investimenti e acquisti che si situa ai limiti estremi di una corretta etica finanziaria. Barnaba coglie subito questi aspetti spregiudicati delle operazioni finanziarie e li commenta con ironia. Guido non apprezza:

Guido accoglieva con ira il suo sarcasmo: turbato soprattutto dal fatto che potesse trovare delle critiche già pronte da tempo, cioè che potesse far apparire il lavoro suo

e di De Rose, oltre che un trucco, e anche piuttosto scoperto, addirittura una ripetizione.⁵⁴

Ogni possibilità di messa in discussione dell'operato di Guido, sia essa seria o ironica, viene percepita come un rischio. Barnaba però lo tranquillizza, ricorrendo a un'analogia biblica che risalta come un fulmine a ciel sereno nella narrazione del mondo finanziario romano in cui finora Volponi si è immerso:

Io ti aiuterò per quello che potrò. Io mi chiamo Barnaba e ti aiuterò nel tuo apostolato per la distribuzione della ricchezza. Barnaba, il vero, era assai ricco e vendette tutti i suoi beni per seguire gli apostoli. Ingaggiò Paolo e lo condusse dagli apostoli. Fu mandato ad Antiochia finché divenne l'assistente e il compagno di Paolo. Nella lettera ai Galati, Paolo parla di lui. Si separa da Paolo. Dopo qualche tempo viene ricordato da Paolo nella lettera ai Corinti.

[...] Ma Guido restava insospettito, appena deposta l'ira, e continuava a interrogarsi su Barnaba presupponendo già che fosse di un'altra razza oltre che un debole: era vero che usava lo stesso scherno per i progetti sull'Istituto finanziario che per le sacre scritture; era vero che sembrava leggere nel rovescio degli atti e delle sacre scritture e andare al di là con la consequenziale spinta di uno spirito maligno.⁵⁵

Il sarcasmo distruttivo di Barnaba provoca Guido e ne causa l'ostilità più o meno come avveniva per le parole di Ettore che, a Urbino, lo pungevano nel profondo. Anche Barnaba come Ettore sembra saper leggere al di sotto della superficie del reale, sebbene questa sua capacità sia resa qui con una connotazione decisamente negativa, da «spirito maligno» che invece era del tutto assente nei brani con Ettore protagonista.

Soprattutto, però, Barnaba appare a Guido come un «debole», un alter-ego inferiore che è necessario subordinare e asservire a sé. Barnaba sembra concedersi a questa dialettica, che come avveniva per Ettore ricorda la coppia di *Gestalten* servo-padrone formulata da Hegel. Questa volta, però, la dialettica è scoperta dallo

⁵⁴ SR, 371.

⁵⁵ SR, 372.

stesso Barnaba, che la racconta con un riferimento causticamente ironico al Nuovo Testamento: lui, l'amico fedele, è come il Barnaba vissuto due millenni prima, totalmente dedito alla predicazione e all'amicizia con san Paolo, nella cui figura si può riconoscere invece Guido. La purezza dell'amicizia tra i due discepoli è rivestita dalla coltre dell'ironia di Barnaba, e dunque è giustificato il sospetto di Guido, che si chiede quanto sia davvero autentica e sincera la propensione di Barnaba a mettersi al suo servizio.

È poi significativo notare come Guido, il protagonista della *Strada*, venga ora associato per analogia proprio all'apostolo Paolo, mai apostrofato qui come santo e inevitabilmente collegato, per una ragione puramente onomastica, all'autore stesso del romanzo. È questo forse il momento in cui viene alla luce con più netta evidenza la consistenza strana, obliqua, dell'autobiografismo del romanzo: per interposta persona, agli occhi di Barnaba Guido "diventa" Paolo. Al lettore non può sfuggire la coincidenza onomastica tra il discepolo evangelizzatore e lo scrittore del romanzo che tiene tra le mani: eppure – nonostante le affinità contingenti che avvicinano Guido a Volponi – questa identificazione resta sfumata, dubbia, indecidibile. A quale Paolo somiglia, davvero, Guido: all'apostolo delle genti o allo scrittore urbinato?

Poco dopo, il brano si conclude con un sardonico invito, sempre di sapore biblico, rivolto da Barnaba a Guido:

Ma io non ho soldi, disse Guido.

Vendi quello che hai. Tutto quello che hai a Urbino che puoi vendere; oppure ipotecare, se hai paura.⁵⁶

L'invito a «vendere quello che hai», che richiama senza dubbio la nota parabola del giovane ricco⁵⁷, è ancora una volta al tempo stesso autentico e profondamente ironico: in precedenza Guido è stato spinto da De Rose e dal professore suo amico a inseguire a tutti i costi la ricchezza, e ora il suo nuovo amico lo vuole convincere a vendere o ipotecare tutti i suoi beni urbinati.

⁵⁶ SR, 374.

⁵⁷ Vangelo di Marco 10, 16-30.

Forse anche per questo l'ostilità di Guido verso Barnaba si fa sempre più marcata:

Barnaba andava a trovare Guido in ufficio e si presentava sorridendo. Guido non poteva sopportare quell'aria ingenua perché gli pareva che fosse la finta accondiscendenza di chi ha fatto tutto e poi non vuole apparire; ma che pretende una soggezione perenne, fatta di sottintesi, di invadenze non gravi, ma insinuanti e continue.⁵⁸

Guido mal sopporta Barnaba per la sua apparenza docile e subordinata che contrasta duramente con la sua ironia distruttiva. Finora Guido si è convinto che Barnaba fosse inferiore a lui, eppure il racconto delle vicende sembra rivelare che la realtà delle cose è abbastanza diversa. Barnaba non è un fallito: è ben integrato nel sistema finanziario, sa svolgere bene il suo lavoro ed è più esperto e acuto di Guido. La sua ironia turba e infastidisce Guido perché sfugge al suo controllo e mette continuamente in discussione la subordinazione dell'amico. Forse Guido inizia ora a capire che Barnaba non è un'alterità inerte e maneggiabile a suo piacimento come vorrebbe, ma un individuo pienamente autonomo e addirittura superiore a lui, per l'esperienza nel mestiere e per la consapevolezza che mostra. Proprio per questo motivo va tenuto sotto controllo e ridimensionato: al limite, se non è possibile dominare questa espressione dell'alterità, si può scegliere la via della fuga, come farà Guido.

Guido infatti, che comincia a essere a disagio nell'ambiente romano, pian piano sta «costruendo una fila di motivi che potessero giustificare un suo ritorno a Urbino per due o tre giorni»⁵⁹: quando ha bisogno di conferme e sicurezza, Guido cerca di ritornare al grembo materno di Urbino e «lo capiva chiaramente che stava cercando di confondere la nostalgia, anche per non cedere niente a Ettore, che l'avrebbe

⁵⁸ SR, 375.

⁵⁹ SR, 376.

aspettato»⁶⁰. Dopo qualche ulteriore riflessione, Guido decide di mettersi in viaggio per tornare un'ultima volta a Urbino, dove incontrerà il vecchio amico Ettore.

5.4 Guido e l'altro: il distacco dalla realtà per fuggire dal mistero di sé

Il percorso di Guido verso Roma e verso la maturità passa, in conclusione, attraverso questi tre incontri con nuove forme di alterità, *doppelgänger* di quelli già avvenuti a Urbino. Mentre, però, le incarnazioni urbinati dell'alterità mantenevano la propria indipendenza dalla sfera dell'ego di Guido — proprio per questo lo infastidivano e lo ferivano, costringendolo ad aprirsi davvero — e il rapporto tra soggettività si realizzava in un confronto da pari a pari, in questi tre ultimi incontri, al contrario, il contatto con l'altro non spinge il protagonista a rimettersi in discussione ma ne rafforza sostanzialmente la personalità e le scelte di vita. Negli incontri con la prostituta e con Barnaba, in particolare, Guido ha la possibilità di mettere in pratica quello che in precedenza ha riconosciuto come il vero «seme della sua forza»⁶¹: la sua straordinaria capacità di cogliere frammenti del reale, isolarli e riportarli a sé per renderli funzionali a una conferma del suo io.

Le due nuove figure paterne, la prostituta e Barnaba risultano dunque *doppelgänger* degradati del padre, di Letizia Cancellieri e di Ettore: sembrano espressioni meno autentiche e più deboli dell'alterità su cui Guido esercita con successo il suo *modus percipiendi*, rafforzando l'immagine che vuole dare di sé e fuggendo un attimo prima che essa venga messa in dubbio dal suo nuovo amico e collega.

Nella strada verso Roma, dunque, si realizza l'allontanamento da Urbino: esso si manifesta in una graduale presa di distanza non solo geografica ma soprattutto spirituale dai rapporti che ancora legano Guido alla sua città natale. Si è già detto a

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Vedi SR, 195.

più riprese della tendenza di Guido all'astrazione immaginativa, alla fuga dal reale verso le complesse architetture psichiche che è così bravo a costruire dentro di sé per "far tornare i conti" della realtà a proprio favore. Questa propensione, come si è visto, viene confermata dalle esperienze che vive durante gli incontri romani: la sua immagine di sé, costruita con cura pezzo dopo pezzo, indulgenza dopo indulgenza, si fa sempre più resistente agli attacchi esterni, sempre meno disponibile a lasciarsi ferire e penetrare dall'alterità.

Tale cambiamento, che sembra contraddire i canoni della *Bildung* tradizionale in cui il protagonista per crescere deve necessariamente imparare ad accettare e vivere serenamente il confronto anche dialettico con l'altro, viene alla luce in particolare se si esamina l'evolversi del rapporto tra Guido ed Ettore nell'incedere dei capitoli del romanzo.

Come dimostrano le sequenze che vedono Letizia ed Ettore per protagonisti, loro due non sono solo gli amici più stretti di Guido ma anche quelli che più si sono avvicinati a conoscere la sua vera natura. Seppur in maniera diversa, Ettore e Letizia *amano* Guido: lei lo ama dal punto di vista strettamente erotico, attraverso la carne; lui lo ama da un punto di vista più obliquo, situato in una sottile zona di confine tra l'amore romantico e quello fraterno:

Gli si avvicinò e gli prese un braccio. [...] Sentì chiaramente il suo amore, che era rimasto nella sua anima, in cima, per tanti anni, nascosto, pronto a spostarsi per non disturbare i suoi sentimenti verso tutti gli altri, la famiglia, le ragazze; e che non li mutava neanche, come se l'amore stesso avesse potuto goderne, diventarne una parte come era una parte sicura dell'anima.⁶²

In virtù di questo amore che li lega a Guido, Letizia ed Ettore costituiscono «due entrate verso il medesimo Essere»⁶³: con il loro modo di relazionarsi autentico e

⁶² SR, 179.

⁶³ VI, 104.

impietoso, aprono due squarci verso l'interiorità di Guido. Si tratta di squarci che, come ferite, fanno male e spaventano Guido: per questo motivo lui è fuggito prima da Letizia e poi dal suo migliore amico.

La fuga del protagonista, come si è accennato, non è stata una decisione improvvisa e inspiegabile: essa risponde innanzitutto alla necessità di porre un distacco tra sé e gli altri, e in questo senso la scelta di Guido — che giustifica il titolo del romanzo stesso e ne costituisce l'ossatura stessa che da Urbino punta verso Roma — si configura come punto d'arrivo di una tendenza che era già presente in lui fin dall'inizio della *Strada*. È utile quindi ripercorrere alcuni passaggi essenziali di questo progressivo e inarrestabile distacco di Guido dal reale.

Sono infatti numerosi i momenti in cui, già nei primi capitoli, Guido cerca un distacco dalla realtà circostante: un distacco da cui possa non tanto osservare e comprendere meglio il reale, ma reinterpretarlo e dargli una nuova forma. Distacco e solitudine, perciò, in Guido vanno sempre di pari passo, a partire dalla grande scena del veglione di Capodanno durante la quale «La solitudine che si era imposta funzionava da schermo di fronte alle cose che accadevano»⁶⁴. Davanti al pietoso spettacolo della società urbinata che si scatena in balli sfrenati e corteggiamenti tra i palchi del teatro, Guido desidera avere lo stesso sguardo vuoto e distaccato, quindi superiore e solitario, del busto marmoreo che domina sulla sala in cui si trovano⁶⁵. Più avanti, dopo la morte del padre, nel vortice di percezioni che abbiamo già analizzato Guido sente, evidente come mai prima d'ora, la sua solitudine: più volte ripete a sé stesso «Sono solo»⁶⁶. Questa solitudine non fa che accentuarsi sempre di più man mano che la sua convinzione di superiorità sugli altri si rafforza, pervadendo anche i rapporti con i suoi migliori amici: quando Ettore riceve la lettera che l'amico Alberto gli ha scritto dal Belgio dove si è trasferito, Guido spegne presto l'invidia iniziale rassicurandosi col pensiero che «una lettera come quella si scrive a un

⁶⁴ SR, 55.

⁶⁵ SR, 63.

⁶⁶ SR, 154-155.

compagno della stessa sorte e non a un capo»⁶⁷. Dopo averla letta, Guido pensa ancora alla lettera dell'amico comune:

Se Alberto aveva scritto a Ettore e non a lui non era, come appena aperta la lettera aveva temuto, un riconoscimento del primato di Ettore nel loro gruppo, ma l'ammissione del contrario, cioè del suo distacco e della sua indifferenza alle lagnanze, alle piccole questioni, e della sua superiorità nel confronto con i problemi fondamentali.⁶⁸

Successivamente Guido ed Ettore passeggiano e chiacchierano: a un tratto, Guido lo abbandona per andare con una ragazza.

Aveva deciso che per prepararsi a partire avrebbe dovuto liberarsi un poco di quell'amico che lo tratteneva nella vecchia incertezza. Ettore non aveva reagito ed era rimasto sorpreso come un inferiore.⁶⁹

Nella psiche di Guido, la costruzione di un senso di superiorità e il progressivo distacco immaginativo che lo allontana sia dagli amici sia dal contatto con la realtà sono due processi intrecciati che si rincorrono in un circolo vizioso, chiudendo il protagonista all'interno del suo «tenero recinto / di membra e di parole»⁷⁰.

Come interpretare, allora, questo processo che di certo non sembra favorire il compiersi di una *Bildung* sana e funzionale? Può tornare utile ancora una volta la fenomenologia merleau-pontiana: negli appunti preparatori per le lezioni che tenne al Collège de France nel 1953, il filosofo parla del rapporto tra “mondo sensibile” e “mondo dell'espressione”. Per comprendere adeguatamente la relazione osmotica tra questi due mondi, tuttavia, è necessario secondo Merleau-Ponty un chiarimento preliminare riguardo al modo di intendere la nozione di “coscienza”. Nella sensibilità

⁶⁷ SR, 240.

⁶⁸ SR, 252.

⁶⁹ SR, 255.

⁷⁰ I versi provengono da una poesia volponiana raccolta in *Foglia mortale*: il titolo è *La durata della nuvola*. Ora si legge in P, 181.

comune, infatti, con il termine “coscienza” si intende ciò che Merleau-Ponty definisce più precisamente “coscienza riflessiva”, ovvero una facoltà dell’animo umano che si protende verso qualcosa per conoscerlo o averci a che fare. In una prospettiva fenomenologica, però, questa definizione non è sufficiente: bisogna elaborare un’idea più completa e profonda della coscienza, che Merleau-Ponty chiama “coscienza percettiva” o “espressiva” (come si è visto in precedenza, infatti, ogni percezione è un atto di espressione e viceversa: si tratta di due lati della stessa medaglia). Qual è la differenza? La coscienza riflessiva è una coscienza pura, che si concepisce come gesto e movimento attraverso cui il soggetto cerca di “prendere” il mondo; in questa prospettiva la distinzione tra coscienza e mondo resta netta: c’è una linea chiara che separa il soggetto dalle cose che può conoscere. La coscienza riflessiva opera dunque all’interno di una costante oscillazione tra “prossimità” e “distanza” rispetto al mondo: talvolta essa si avvicina all’oggetto che intenziona fino ad annullare la distanza che li separa, talvolta essa se ne allontana per osservarlo meglio, in maniera più obiettiva e distaccata. La “prossimità” è da intendere dunque per questa coscienza come la sua «presenza immediata a ogni essere»⁷¹, mentre la “distanza” dal reale consiste nel suo essere «sorvolo assoluto»⁷², nel suo restare “ad alta quota” per osservare tutto quanto da una prospettiva più ampia. Prossimità e distanza sono i due poli entro cui si realizza il rapporto della coscienza con il mondo delle cose, e in questo senso la coscienza riflessiva vive immersa in un paradosso: essa può conoscere il mondo solo annullando la distanza tra sé e le cose, eppure al tempo stesso deve poter guardare tutto da lontano. La rigida dualità prossimità-distanza dovrà necessariamente essere messa in discussione: è questo ciò che fa Merleau-Ponty.

Secondo lui, infatti, la nozione di “coscienza percettiva o espressiva” consente di superare o metabolizzare questo paradosso in cui cade la concezione comune della coscienza. Innanzitutto è essenziale sfumare la linea che separa la coscienza dal mondo: la coscienza percettiva infatti «non è assolutamente separata dall’essere che

⁷¹ MSME, 72.

⁷² MSME, 73.

ci presenta, questo sconfinava su di essa, la circonda»⁷³. C'è un'osmosi costante e vischiosa tra coscienza e realtà, dunque non è possibile separare nettamente i due attori di questa relazione. Di conseguenza è necessario modificare anche il modo di intendere le categorie di “prossimità” e “distanza”. Per la coscienza percettiva/espressiva, la prossimità non è contatto immediato con le cose ma immersione nel magma dell'essere: «In quanto soggetto percipiente io occupo un punto di vista nel mondo. È dall'interno del mondo che percepisco»⁷⁴. Coscienza e mondo non sono – come spesso si pensa – due entità rigorosamente separate che ora si avvicinano ora si allontanano, ma due parti del medesimo essere, sempre implicati l'uno nell'altra e inscindibili. Ecco allora che la “prossimità” della coscienza percettiva consiste nel suo essere «un corpo implicato nel mondo»⁷⁵, mentre la sua “distanza” consiste nella «trascendenza dell'oggetto, che non può mai essere completamente ridotto alla coscienza, perché il mondo, rivelandosi, mi circonda, dunque sempre mi eccede»⁷⁶.

In una prospettiva autenticamente fenomenologica, vivere nel modo giusto la “distanza” della coscienza dal mondo dunque non significa cercare un distacco dalle cose per riuscire a osservarle con sguardo più razionale e imparziale, ma accettare la loro *opacità*, ovvero il fatto che – in virtù della loro fisicità che le mantiene distinte da me, trascendenti – esse non mi saranno mai assolutamente conoscibili nella loro totalità. Significa, quindi, accettare il margine di inconoscibilità che risiede in ogni cosa.

È proprio questa la consapevolezza che, come si è detto, Guido fatica a raggiungere: il protagonista della *Strada per Roma* sembra sempre sforzarsi con tutto sé stesso di raggiungere un distacco immaginativo dal reale, una certa altitudine della coscienza da cui poter osservare gli altri con la certezza della propria superiorità. Da lì, da quel punto elevato in cui si trova lui solo, Guido è convinto di poter dominare e plasmare non solo sé stesso ma anche la realtà e le altre persone con cui ha a che

⁷³ MSME, 64.

⁷⁴ MSME, 74.

⁷⁵ MSME, 26.

⁷⁶ *Ibidem*.

fare. Si tratta di un distacco dal reale che, unito alla solitudine del protagonista, genera nell'io effetti che si potrebbero definire di de-realizzazione o perdita di senso⁷⁷. Eppure, questa paradossale ricerca di distacco è destinata a scontrarsi duramente con l'ineludibile concretezza dell'esistente: durante il suo ultimo incontro con l'amico di sempre Ettore, questa visione di Guido sul mondo verrà aspramente messa alla prova e da questo scontro dipenderà l'esito positivo o negativo della sua *Bildung*. È nel contatto con l'altro, infatti, che secondo Merleau-Ponty l'io sperimenta più concretamente la dialettica tra prossimità e distanza dal reale:

Bisogna che il soggetto percipiente, senza abbandonare il suo posto e il suo punto di vista, nell'opacità del sentire, si protenda verso cose di cui non ha anticipatamente la chiave e di cui porta però in se stesso il progetto, si apra a un Altro assoluto che egli prepara dal più profondo di se stesso.⁷⁸

Il contatto o dialogo con l'altro è sempre, in altre parole, un'apertura, una compromissione con il reale. Guido sembra esserne consapevole, eppure sceglie di concedersi un'ultima volta al confronto con l'amico di sempre.

Negli ultimi capitoli del romanzo, infatti, bisognoso della definitiva conferma e di una vera e propria chiusura per la propria vita urbinata, Guido decide di tornare in città e incontrare Ettore un'ultima volta. Si è già detto dell'importanza cruciale che hanno, nell'economia della *Strada*, i dialoghi tra i due amici: confrontandosi sul terreno comune delle parole Guido ed Ettore si rivelano innanzitutto a loro stessi, si espongono alla possibilità che l'altro metta in discussione le proprie scelte. Questi dialoghi percorrono il romanzo come un filo conduttore, e non cessano nemmeno quando Guido cerca di troncare l'amicizia con Ettore: è vero infatti, come scrive

⁷⁷ Non sembra un caso che un altro autore del Novecento italiano, Alberto Moravia – anch'egli legato in vario modo alla fenomenologia in quegli anni – nel suo romanzo del 1960 *La noia*, abbia messo in scena un paesaggio psichico sorprendentemente simile, nei suoi esiti, a quello del Guido volponiano. Anche nel romanzo di Moravia la sensazione pervasiva di un distacco dalla realtà dell'esistenza – la *noia* del titolo – genera effetti di de-realizzazione addirittura estremi per i suoi personaggi, come nel caso del protagonista Dino che solo a un passo dalla morte ritrova un autentico senso di realtà.

⁷⁸ FP, 424.

Merleau-Ponty, che «chi parla entra in un sistema di relazioni che lo presumono e lo rendono aperto e vulnerabile»⁷⁹. L'ultimo confronto tra i due è il culmine di un percorso che attraversa la *Strada* e porta alla luce la differenza sempre più marcata tra i modi con cui Guido ed Ettore vivono le relazioni e il rapporto con il mondo: prima di analizzare da vicino l'ultimo dialogo, può quindi essere utile ripercorrere i quattro momenti principali di quest'amicizia.

5.4 a “Aguzzare la vista”

Nella seconda parte del romanzo, durante una delle lunghe passeggiate a Urbino, il gruppo di amici si era confrontato sul rapporto con i problemi sociali del loro tempo e le differenze di classe. Guido sembra non capire che il divario tra le classi è sempre esistito, anche quando loro erano ragazzini ignari che pensavano solo a divertirsi:

Io non capisco niente. Quando c'incontravamo tutti, studenti e no, e ci spostavamo per fare una passeggiata, toccando tutti i posti, ero contento ma non capivo più niente, cadevo nella confusione come quando una donna alza la gonna.

Cosa vuol dire? disse Ettore.

Come quando una donna alza la gonna: io non guardo, non posso guardare; l'abbraccio e guardo da un'altra parte.

Ah no! disse Ettore, *io gus la vista*. Bisogna guardare e bene; e scegliere quel che si tocca.

No, disse Guido. Non si può guardare: non si deve.⁸⁰

Da sempre Ettore è più interessato ai problemi sociali, ma questo interessamento non è che un riflesso della sua più generale propensione a “toccare” il reale. Ettore non si tira indietro, non fugge dal contatto rischioso con la realtà ma la guarda, la indaga, vuole tastarla. Guido, all'opposto, si lascia prendere dalla paura e fugge,

⁷⁹ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., 56-57.

⁸⁰ SR, 174

distoglie lo sguardo. In questa tendenza di Guido a “non guardare” la realtà è racchiusa tutta la problematicità del suo strano *modus percipiendi* che abbiamo analizzato in precedenza.

5.4 b Una giornata a Pesaro

Questo primo, fondamentale germe della loro differenza si evolve poi in una vera frattura tra i due amici, che li porta addirittura a riconoscersi con fatica. Quando va a Pesaro per recarsi dall'avvocato, Guido incontra Ettore insieme a un gruppo di contadini urbinati ma il protagonista non lo riconosce subito, anzi inizialmente egli gli appare come «una figura atteggiata come quella di Ettore, molto simile e che si muoveva allo stesso modo, anche se aveva un gesto più dolce, di confidenza»⁸¹. Dopo il colloquio tra i contadini e i funzionari del Provveditorato, durante il quale Guido ubriaco dà spettacolo, Ettore sente il peso della sua presenza: «Guido gli pesava come un bambino»⁸². Per la sua profonda conoscenza dell'amico, Ettore è l'unico personaggio che riesce a individuare la radice infantile del comportamento di Guido. Alla fine della giornata a Pesaro, Ettore propone a Guido di aspettarlo per tornare insieme a Urbino, ma Guido rifiuta: «Guido era ormai sicuro di poter partire da solo e il farlo sarebbe stata la prima prova, per sé e per gli altri»⁸³. Guido vuole provare a sé stesso di non essere dipendente dall'amicizia con Ettore, e infatti poco dopo si immerge di nuovo nella sua solitudine:

Non stare troppo solo, fatti vivo.

Starò solo, invece, a Urbino. Starò solo e poi partirò.⁸⁴

5.4 c Una lettera

⁸¹ SR, 201.

⁸² SR, 219.

⁸³ SR, 224.

⁸⁴ SR, 225.

Dopo qualche tempo, Ettore scrive una lettera a Guido e tenta di ricucire il loro rapporto che sente essersi frantumato: «dobbiamo guardare insieme la realtà e la verità, giudicare e aiutarci a decidere sul modo di affrontarle e di andare avanti in questa vita»⁸⁵. Ettore è consapevole dell'ostilità che Guido prova nei suoi confronti e capisce che essa mette radici nella modalità profondamente diversa che loro due hanno di avere a che fare con la realtà:

Ho sentito che eri in polemica con me, che volevi litigare e che lottavi contro qualcosa che io avevo detto o fatto. Ho sentito questo tante volte con te, anche passeggiando, discutendo, e sempre, adesso che ci penso bene, quando affrontavamo qualche cosa di reale, qualche problema vero.⁸⁶

Ettore poi parla dei “problemi veri” della povera gente di Urbino, dei contadini e dei loro figli a cui insegna in classe: sono problemi «semplici, naturali e colpiscono ogni giorno»⁸⁷, non sono grandi e complicati come quelli che Guido si troverà ad affrontare a Roma. Eppure, secondo Ettore

anche questi ultimi debbono essere precisi, essere resi precisi, se uno vuole risolverli. Forse è la difficoltà di fare questo che provoca la tua sofferenza?

Ma pare che tu non sappia deciderci, che tu pretenda troppo, che tu abbia troppe aspirazioni e mi pare anche che tu non abbia una guida sicura, e che tu resti a soffrire di fronte a tutte le cose che vorresti.⁸⁸

Ettore, come ha detto lui stesso, è un ragazzo che «*gus la vista*» (*aguzza la vista*), che si immerge senza timore nei problemi reali cercando di esaminarli, di chiarirli a fondo. Guido invece è confuso, incerto e ha paura di “compromettersi” nel contatto con il mondo. In questo passo Ettore sembra riconoscere per un istante la propensione immaginativa che spinge sempre Guido verso l'astrazione e la fuga

⁸⁵ SR, 227-228.

⁸⁶ SR, 228.

⁸⁷ SR, 229.

⁸⁸ *Ibidem*.

rassicurante dal reale. A differenza di quest'ultimo, Ettore cerca «di veder chiaro, di avvicinarsi alle cose»⁸⁹.

Leggendo questa lettera, inizialmente Guido ne prende le distanze e cerca di affermarsi nella sua superiorità, rassicurandosi all'idea di «essere davvero il solo capace di parlare e di fare e per questo di essere invidiato: soprattutto da Ettore»⁹⁰. Poco dopo, però, non riesce a nascondere a sé stesso «il dolore che la lettera gli aveva procurato e che egli era stato così bravo a negare»⁹¹. Alla fine, a Guido resta «la voglia di confrontarsi subito con Ettore, di fargli vedere come fosse conscio della sua superiorità e come sapesse usarla»⁹². E, dopo aver raggiunto questa risoluzione, il protagonista è soddisfatto, si sente come «un uomo superiore che avesse da poco vinto una grave prova»⁹³.

Mentre Guido si allontana sempre di più da Urbino e da lui, Ettore si chiarisce meglio le ragioni della differenza che li ha separati: secondo lui Guido è dominato da «un egoismo denso e presuntuoso che misura gli altri e le cose degli altri sul tratto dei propri lineamenti e corredi, affermati nella presunzione di un destino superiore»⁹⁴. Certo, anche Ettore si riconosce egoista, ma è convinto che «il suo egoismo difende cose vere che non danneggiano nessuno: la fine dei suoi studi, l'insegnamento, l'amore per Angelica»⁹⁵. Insomma, l'egoismo di Guido difende l'immagine ipotetica che si sta costruendo mentre quello di Ettore serve a proteggere cose decisamente più reali. L'egoismo di Guido lo allontana dalla realtà, quello di Ettore lo avvicina a essa.

5.4 d Un'altra lettera

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ SR, 231.

⁹¹ SR, 232.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ SR, 255.

⁹⁵ Ibidem.

Parallelamente alla presa di coscienza di Ettore, come si è visto anche Guido ormai stabilito a Roma può adesso riconoscere lucidamente che «nell'amicizia egli aveva sempre voluto la soggezione dell'altro, almeno la sua complicità: Ettore era servito a sostenerlo»⁹⁶. Il ragazzo porta finalmente allo scoperto la natura simbiotica di quest'amicizia, fondata su una dipendenza dal conforto narcisistico fornitogli da Ettore, che in questi termini ricorda molto da vicino la dialettica hegeliana servo-padrone.

Al termine del soggiorno estivo presso la costiera amalfitana con Barnaba Carasso, Guido riceve un'altra lettera da Ettore, in cui l'amico urbinato gli rivela il suo desiderio sempre più convinto di restare là, a «coltivare se stessi»⁹⁷ immergendosi in una realtà sgradevole ma autentica,

spingendosi sempre più nel proprio morbido d'egoismo: incotechire, fumare fino alle dita, ingiallire con un sapore giorno per giorno meno ripugnante, tenere sempre pronta una castagna calda nelle saccocce e una scoreggia nei calzoni. [...] Tu hai fatto bene ad andartene; ma io non posso partire per venire a insegnare a Roma; e chi penserebbe alle mie sorelle che adesso fanno una permanente al mese? Debbo trovare qui, in questo pantano, una vena pulita. Ci deve pur essere un modo onesto: forse lo studio può indicarlo: non lo studio per proprio conto, ma lo studio di questa realtà.⁹⁸

Dopo aver letto la lettera, Guido si affida alle percezioni e in particolare alla propria immagine allo specchio. Osservandosi riflesso nel vetro, Guido

capì che si era alzato per guardare se stesso, per godere realmente della sua persona insieme con quell'acqua e quella luce. Sentiva anche una dolce nostalgia per Urbino e per il suo amico, ma sostenuta dalla coscienza e da un onesto giudizio delle cose e che era ormai una parte della sua forza.⁹⁹

⁹⁶ SR, 325.

⁹⁷ SR, 363.

⁹⁸ SR, 363-364.

⁹⁹ SR, 364.

Da questa rassicurante percezione del proprio corpo, Guido si convince di essere riuscito a «prendere la strada giusta, per istinto, dopo la disperazione» e di aver «già superato il punto d’inizio della sua vera strada, senza cadere come Barnaba»¹⁰⁰.

5.4 e L’ultima conversazione

Forte di questa sicurezza auto-costruita, Guido decide di tornare a Urbino un’ultima volta. Appena vede l’amico Ettore, il protagonista riconosce in lui «l’aspetto di antagonista che gli attribuiva nei risentimenti solitari»¹⁰¹. C’è un’ostilità preventiva che permea ogni azione di Guido durante questo incontro: il ragazzo infatti nutre da tempo il desiderio di litigare con Ettore. In altre parole, vuole cercare uno scontro frontale e impietoso da cui poi, emergendone sicuramente vincitore, potrà ricavare la conferma definitiva della propria superiorità sull’amico. Sconfiggendolo in duello sul campo di battaglia delle parole, Guido finalmente avrà la certezza che le proprie scelte di vita sono quelle giuste, quelle vincenti, e che l’amico è nell’errore.

Eppure fin dalle prime battute Ettore si mostra decisamente maturato: si è formato con varie letture e ha sviluppato una visione tutt’altro che superficiale della società. Una visione che, inevitabilmente, confligge con quella ormai pienamente capitalista di Guido e mette in discussione la bontà del ruolo stesso che lui ha acquisito a Roma nel mondo delle banche:

E l’iniziativa personale come la vedi tu è proprio una caratteristica dei dirigenti, che credono di essere i soli a potere averla e muoverla.¹⁰²

Dopo aver scosso le fondamenta delle convinzioni di Guido riguardo all’economia, alla democrazia e al ruolo dell’iniziativa personale nei cambiamenti sociali, Ettore

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ SR, 382.

¹⁰² SR, 383.

lancia il colpo decisivo: spiega all'amico che «andarsene è giusto se è giusto anche per chi resta, se cioè porta un contributo a un'azione di rinnovamento generale»¹⁰³. Ma ciò che Guido sta facendo a Roma non porterà mai un contributo finalizzato al miglioramento delle condizioni dei cittadini urbinati: al contrario, il protagonista ha imparato che tutto, ogni investimento o acquisto, ruota attorno all'interesse personale delle banche e dei privati. Ecco allora che Guido si sente direttamente preso in causa da queste parole:

La volontà di aggressione che aveva al momento dell'incontro si distorse dolorosamente dentro di lui, nella paura che Ettore stesse davvero uscendo da quegli anni della giovinezza e dall'influenza dell'amicizia non solo senza il suo aiuto e la sua persuasione, ma contro di lui e con un'intenzione del tutto nuova. Non gli sarebbe più rimasto integro quel pezzo di mondo e di affetti che avrebbe voluto sempre far rimanere uguale, a compenso del suo andare avanti, anche per averne, ogniqualvolta ne sentisse il bisogno, i confronti e le indulgenze.¹⁰⁴

Il "servo" hegeliano è diventato "padrone"; viceversa, quella che si credeva una coscienza superiore e indipendente si è invece scoperta dipendente e fragile, sperduta senza più alcun appiglio. Guido capisce ora che Ettore è veramente cresciuto, quindi non potrà più servirsi del suo supporto narcisistico, delle «indulgenze» che avrebbe saputo come sempre ricavare dalla loro amicizia.

L'onda d'urto di queste parole è così forte in Guido da spingerlo a cercare conforto nell'osservazione del paesaggio urbinato a lui familiare, eppure anche questo paesaggio si rivela cambiato e mostra una vita che va avanti indipendentemente dai pensieri e dai bisogni del ragazzo. Al colmo del disagio e dell'insicurezza, Guido sbotta:

Sta' zitto un momento, disse; ma qui è cambiato tutto; è sprofondato tutto, anche tu. Questi discorsi di mezza ribellione che fai sono proprio il segno.¹⁰⁵

¹⁰³ SR, 384.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ SR, 386.

Si può ricordare ora ciò che Merleau-Ponty scrive nella *Prosa del mondo* riguardo al dialogo come occasione di incontro con l'alterità: «Parlare e capire non presuppongono solo il pensiero, ma, più essenzialmente, e come fondamento del pensiero stesso, il potere di lasciarsi disfare e rifare da un altro parlante attuale, da molti altri possibili e presumibilmente da tutti»¹⁰⁶. Ettore costringe Guido a lasciarsi «disfare e rifare» dalle sue parole, espone a lui stesso e al lettore la vera natura del protagonista del romanzo. Per questo motivo Guido tenta di deviare il discorso riportandolo sui consueti argomenti di sempre, ma Ettore pacatamente lo rimprovera, attribuendo questo suo desiderio di parlare «sempre della stessa cosa»¹⁰⁷ alla tipica malinconia degli urbinati.

Il confronto si conclude temporaneamente e subito Guido mette in atto i suoi ormai noti movimenti psichici: accantona tutto ciò che del discorso dell'amico può metterlo in difficoltà¹⁰⁸, «concludendo che quelle asprezze erano ancora il frutto della sua incertezza e dell'essere a tribolare ancora a Urbino. Infine Ettore non era stato scelto come lui»¹⁰⁹. Ettore ha sfoderato le sue armi, è stato assolutamente sincero e gli ha detto tutto ciò che ha accumulato dentro di sé nel periodo in cui Guido è stato lontano da Urbino; Guido, per tutta risposta, anziché lasciarsi ferire e cambiare dal suo discorso, si rinchiude come sempre nel suo distaccato senso di superiorità giustificato da esilissime autoindulgenze¹¹⁰ e finisce per risultare «completamente avvinto dal suo orgoglio»¹¹¹.

Alla fine, quando si recano a cena al ristorante, entrambi «erano molto imbarazzati»¹¹²: la loro intesa si è indebolita e hanno capito con estrema lucidità di essere cambiati, di essere diventati profondamente diversi l'uno dall'altro.

¹⁰⁶ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., 59.

¹⁰⁷ SR, 387.

¹⁰⁸ Sembra davvero, questo, uno dei suoi soliti "giuochi intimi": come quando, da bambino, ritagliava frammenti di realtà e si immaginava di poterli controllare a proprio piacimento. Vedi SR, 195.

¹⁰⁹ SR, 388-389.

¹¹⁰ «Guido [...] aveva iniziato le indulgenze per se stesso» (SR, 391).

¹¹¹ SR, 395.

¹¹² SR, 390.

Questo sviluppo dell'amicizia tra Ettore e Guido, che mette in evidenza il processo involutivo intrapreso dal protagonista del romanzo con l'uscita da Urbino, si rivela dunque profondamente in linea con la concezione merleau-pontiana dell'alterità. Secondo Merleau-Ponty l'io e l'altro non sono due entità nettamente separate che talvolta confliggono ma due facce della stessa esistenza, due soggettività non sovrapponibili ma immerse nel medesimo magmatico Essere: essi sono «non due termini contraddittori ma il rovescio l'uno dell'altro»¹³. La caratteristica più importante dell'altro, inoltre, è «il potere di decentrarmi, di opporre il suo centramento al mio, ed egli lo può solo perché noi non siamo due nullificazioni installate in due universi di In Sé, incomparabili, ma due entrate verso il medesimo Essere»¹⁴. Ettore – come ha parzialmente fatto Letizia in precedenza – sembra proprio in grado di “decentrare” Guido, di costringerlo per un istante fuori dal guscio rigidissimo del suo ego.

Tra l'io e l'altro resta comunque uno scarto, un disallineamento, un'opacità corporea che rende impossibile una loro totale coincidenza, e che dunque «predestinano l'altro a essere specchio di me così come io lo sono di lui»¹⁵. L'esistenza di una soggettività diversa dalla mia resterà sempre, in qualche misura, un mistero da accettare: «*c'è un me che è l'altro*, che risiede altrove e mi destituisce dalla mia posizione centrale»¹⁶. Io e l'altro siamo riflessi complementari dello stesso specchio, e allora «il mistero dell'altro non è che il mistero di me stesso»¹⁷. Questo mistero, questa zona irriducibile di inconoscibilità non solo dell'altro ma anche di me stesso sembra in un certo senso spaventare Guido, scatenandone i consueti meccanismi psichici di difesa che abbiamo accostato ai “tropismi” sarrautiani. Diventa chiaro allora come mai Guido cerchi costantemente di prendere le distanze dai vari tipi di alterità che incontra: lo fa perché desidera fuggire da un contatto che si rivelerebbe pericoloso e che lo metterebbe di fronte all'impossibilità di conoscersi. In altre parole, come si è anticipato, il ragazzo non vuole in alcun modo venire a contatto con

¹³ LVI, 141.

¹⁴ VI, 104.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., 166.

¹⁷ Ivi, 167.

quell'opacità costitutiva di ogni persona che deriva dal fatto stesso di appartenere all'Essere. Per lui tutto dovrebbe essere trasparente, perfettamente conoscibile e quindi dominabile: se qualcosa non può essere conosciuto, non può nemmeno essere controllato. È per questa ragione, forse, che nel suo processo di crescita Guido accentua sempre di più la sua propensione all'astrazione immaginativa: questa abilità, che lui considera il «seme della sua forza»¹¹⁸, gli consente di porre un distacco rassicurante ma fittizio dalle cose o dalle persone; e gli dà quindi l'impressione di poterle controllare dall'alto. Ma è, appunto, un'impressione: un inganno che Guido si è costruito da sé.

Enzo Paci, nel suo *Diario fenomenologico*, riflettendo sulle idee di Husserl e Merleau-Ponty, sviluppa così la riflessione sul rapporto dell'io con l'alterità:

Così noi viviamo con gli altri in noi. Si può non lasciare che in noi avvenga questa *Stimmung*, questo accordo profondo si può farlo per difendersi, per non far nostro il dolore altrui. Forse l'ego è costituito anche dalla difesa? Oppure nel chiudersi all'*Einfühlung* [*empatia, immedesimazione, ndr*] noi perdiamo, alla fine, noi stessi, così come ci perdiamo se ci annulliamo nell'altro?¹¹⁹

È questa la domanda fondamentale che Volponi, attraverso il personaggio di Guido, sembra porsi lungo *La strada per Roma*: è possibile fuggire dal contatto con l'altro? Questo desiderio di fuga nasce come conseguenza di una paura, in reazione al timore di “scottarsi” avvicinandosi troppo al dolore altrui o esponendo il proprio. Questo meccanismo di difesa, riflette Paci, è probabilmente una parte dell'io. Eppure, chiudendosi in sé e rifiutando la possibilità di immedesimarsi nell'altro, di comprenderlo veramente, rischiamo di perdere noi stessi: è proprio questo il rischio che corre Guido nelle pagine finali del romanzo, e che dà alla sua *Bildung* l'aspetto di un fallimento, piuttosto che di una crescita vera e propria avvenuta con successo.

¹¹⁸ SR, 195.

¹¹⁹ E. Paci, *Diario fenomenologico*, cit., 46.

5.5 La paura

Alla radice profonda degli atteggiamenti di Guido c'è, infatti, la paura: quella che, nelle prime pagine della *Strada*, Letizia Cancellieri correttamente diagnosticava come «questa paura che blocca e che ci impedisce prima di tutto un esercizio pulito della coscienza»¹²⁰. È la stessa paura che avvolgeva Guido, ancora bambino, alla vista della salma di sua madre¹²¹ e che lo ha assalito con violenza martellante durante la morte di suo padre¹²². Si tratta di una paura che, nella sua incarnazione ultima, non è solo timore di lasciare Urbino ma più in generale di avere a che fare con il reale, riconoscendosi immersi nel magma dell'essere e dunque esposti alla possibilità della sofferenza.

Per comprendere meglio la natura della paura di Guido può essere utile considerare un poemetto tra i più noti di Volponi, intitolato proprio *La paura* e pubblicato nelle *Porte dell'Appennino*. Il testo prende le mosse da una visita al santuario bolognese di San Luca: Volponi e i suoi amici redattori della rivista "Officina" Leonetti, Pasolini e Roversi – a cui il componimento è dedicato – raggiungono la chiesetta situata su una collina attraverso un breve viaggio in funivia. Mentre sono chiusi nella cabina della funivia Volponi percepisce tutta la paura del vuoto, della sospensione nell'aria e da questa percezione estremamente concreta inizia una riflessione su vari tipi di paura che possono avvicinare l'animo dell'uomo. Osservando il paesaggio sottostante dai finestrini, Volponi si lascia andare al ricordo della sua vita giovanile a Urbino, «dove il mio occhio ritorna adolescente»¹²³. La paura di volare lascia presto il posto a paure ben più profonde, innanzitutto quella esistenziale di crescere e lasciarsi toccare dalla Storia.

¹²⁰ SR, 57.

¹²¹ SR, 22.

¹²² Basti considerare la frequenza con cui ricorre la «paura» durante l'intera sequenza: vedi SR, 154-160.

¹²³ P, 137.

La prima paura raccontata è quella generata dal vuoto lasciato dalla dipartita dei genitori:

Da quale parte vanno i genitori
se lasciano sola alle pareti
l'immagine di un piccolo regnante
spaurito, che regge come un'arancia
natalizia e pronto al pianto,
l'universo e la palma?¹²⁴

L'unica possibilità di una consolazione temporanea per quest'assenza si trova, esattamente come avviene a Guido nella *Strada per Roma*, nell'ancorarsi alla concretezza del letto in cui l'io è rannicchiato:

Allora il letto, la piccola vela del cuore
tesa tra i bianchi capi del sonno,
è l'unica salvezza; sprofondare
tra le onde delle lenzuola,
tra le sabbie del cuscino;
percorrere con la mano
le favolose strade della lettiera,
ritrovarsi nello stesso posto,
in se stesso amico,
nel centro riposto del cuore:
ecco perché star chiuso,
né prima né dopo, nel tempo dell'avvento,
lasciare la paura,
sortire per affogare.¹²⁵

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ P, 138-139.

L'io poetico, alter-ego del piccolo Volponi, si lascia sprofondare tra le coperte come faceva Guido nelle pagine della *Strada* appena dopo la morte di suo padre: è in questo momento che egli si ripiega su sé stesso, «in se stesso amico», chiudendosi al contatto con la realtà ma al tempo stesso abbracciando pienamente la paura della solitudine.

La seconda manifestazione della paura è quella della morte, sconfitta e superata dall'amicizia: la paura salva i ragazzi che, per sprezzo del pericolo, rischiano di affogare nei corsi d'acqua impetuosi. Ciò che li salva è la paura

di trovare nel proprio l'altro volto
del quale a fianco, perenne
scorre la presenza;
la paura di un fiato prenatale.¹²⁶

Ecco allora che, nella sua innocenza vitale,

Il corpo adolescente è piagato,
numerato in tutte le sue ossa;
guarisce le ferite
incarnando la paura.¹²⁷

I ragazzi sopravvivono all'adolescenza, si salvano grazie alla paura che agisce come un istinto naturale, spingendoli ad aiutarsi, a vivere insieme in una solidarietà disinteressata che con il passaggio alla maturità scomparirà. Si salvano, cioè, «incarnando la paura» a differenza di Guido, che invece tenta di sfuggirle ed evitarla anziché lasciarsene attraversare.

¹²⁶ P, 139.

¹²⁷ P, 140.

La terza espressione della paura è quella del contatto amoroso con l'alterità. La prima esperienza dell'innamoramento suscita paura e disorientamento nell'io che si sente smarrito e indeciso:

Aspettavamo quasi d'essere altri
per l'accanita attesa di noi stessi.¹²⁸

Questa sensazione di “decentramento” merleaupontiano dell'io durante l'innamoramento si lega alla pena di dover «ogni altro giorno subire / l'ansia di un altro corpo»¹²⁹. Esporsi al rapporto con l'altro nell'amore implica un rischio non trascurabile:

Soccombere alla paura d'amare,
al terrore di dare dolore,
di rompere la cattolica
materna purezza dell'amata.¹³⁰

Questa concezione corporale del contatto amoroso con l'alterità prosegue senza soluzione di continuità il discorso iniziato nelle poesie del *Ramarro* e proseguito, in anni contigui a quelli della *Paura*, nella *Strada per Roma*. I moti sentimentali dell'io poetico volponiano sembrano rispecchiare proprio le stesse esitazioni e i medesimi timori che trapelano dalla relazione tra Guido e Letizia Cancellieri.

Simmetricamente, come prima la paura della morte veniva superata attraverso l'amicizia, così ora la paura di amare viene superata mediante l'incontro con una «puttana»¹³¹. Questa donna insegna al giovane protagonista l'arte dell'amore, ma non solo: lo inizia al mondo, gli mostra come distinguere «gli amici dai nemici, / i vivi dai morti, / il bene dal male»¹³². Anche nella *Strada* la prostituta che Guido incontra a

¹²⁸ P, 142.

¹²⁹ P, 143.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem.

¹³² P, 144.

Roma ha la funzione di confermare il ragazzo nel posto che pensa di avere trovato per sé nel mondo. Si tratta in entrambi i casi di un'*educazione sentimentale sui generis*: nel poemetto più autentica e sorprendente, nel romanzo assoggettata al bisogno di controllo di Guido.

Infine si manifesta la paura fondamentale: quella del contatto con la Storia. Volponi rievoca gli anni trascorsi nei boschi attorno a Urbino, mentre imperversava la Seconda Guerra Mondiale e i tedeschi invadevano i territori italiani come «un fuoco artificiale / che non dovesse far male»¹³³. I giovani urbinati, in quel periodo, poterono sopravvivere solo perché riuscirono a pensare più al paesaggio che li circondava e proteggeva che al «mucchio umano dei morti»¹³⁴ che si accumulava attorno a loro. Ma, soprattutto, gli abitanti di Urbino furono salvati dall'esercito liberatore degli americani. Volponi richiama l'evento tutto storico della Liberazione, identificando nell'irruzione di quell'esercito di alleati il momento cruciale in cui la paura più grande venne finalmente sconfitta:

Vedo nel paesaggio
[...]
uomini tutt'insieme,
fummo espugnati cuore per cuore,
fummo resi lieti,
nei balli militari, nelle sbornie,
nelle vicende delle ladrerie.
Un esercito innocente
sciolse senza parlare
le sue bandiere d'affetto
sul geloso silenzio familiare.
Amò le nostre donne, le sorelle:
mostrò a noi stessi il verso naturale,

¹³³ P, 145.

¹³⁴ Ibidem.

il lembo puro della loro veste.¹³⁵

L'irruzione delle truppe alleate nella città libera gli urbinati dalla paura dell'invasore. L'io, che temeva e cercava in ogni modo di rifuggire l'impatto con la Storia, inevitabilmente vi si trova immerso: tutti vengono «espugnati cuore per cuore» dalla paura. Questa liberazione profonda, spirituale, passa attraverso l'affetto e anche l'amore erotico. I soldati americani, amando senza esitazioni «le nostre donne», insegnano al giovane Volponi quello stesso modo di relazionarsi con il reale che è tipico anche di Ettore nella *Strada per Roma*: un *modus percipiendi* che si basa sul non distogliere lo sguardo dal mondo ma, all'opposto, sul lasciarsene penetrare e "invadere". Insegnano, cioè, all'io come essere non un uomo che prende le distanze dalle cose, ma uno che «*gus la vista*»¹³⁶.

I punti di contatto tra la trama di ricordi evocati nella *Paura* e *La Strada per Roma* sembrano così evidenti e numerosi da rendere plausibile l'ipotesi che, durante l'elaborazione del poemetto¹³⁷, Volponi avesse già in mente il progetto della *Strada* o addirittura fosse già in fase di stesura del romanzo. In ogni caso l'esperienza della paura trova, in poesia e in prosa, due conclusioni differenti: nel poemetto essa viene accettata, metabolizzata e superata; nel romanzo, invece, essa viene elusa in vari modi, occultata e in questo modo dirige le scelte di Guido, permea a livello inconscio ogni suo moto psichico e lo spinge a staccarsi sempre più dal reale. Se la Liberazione, dunque, corrisponde a un'uscita da sé stessi e a un'accettazione serena della paura, invece l'uscita di Guido da Urbino coincide con una chiusura definitiva del ragazzo che si trincerava dentro di sé, rifugiandosi lontano dalla paura, nel grembo rassicurante delle proprie convinzioni.

¹³⁵ P, 145-146.

¹³⁶ SR, 174.

¹³⁷ Ricordiamo che i testi poetici raccolti nelle *Porte dell'Appennino* sono datati 1955-1959: quest'area cronologica è prossima alla genesi del primo nucleo della *Strada*, risalente appunto alla fine degli anni Cinquanta/primi anni Sessanta.

5.6 Una forma di *esistenza mancata*: ipotesi di lettura secondo la psicoanalisi fenomenologica di Binswanger

Per capire come la paura agisca sulla soggettività di Guido dando forma al suo *modus percipiendi* inusuale, ci pare utile leggere la *Strada* alla luce delle teorie di Ludwig Binswanger, psichiatra che nel corso della sua vita ha cercato di conciliare psicoanalisi e fenomenologia nel tentativo di comprendere i disturbi della psiche.

È Volponi stesso che parlando di sé pare autorizzare, in qualche misura, una lettura psicoanalitica delle sue opere. L'autore urbinato, infatti, si considerava

un nevrotico in via di guarigione, ottenuta attraverso varie operazioni di autoanalisi. La lettura delle opere di Freud, il confronto con la letteratura e la vita, il cercare di aumentare il più possibile il mio spazio psicologico, oltre che storico e culturale, i miei libri medesimi, sono tutte le parti di questa autoanalisi.¹³⁸

La scrittura dei romanzi – dei quali *La strada per Roma* è il suo più immediatamente autobiografico –, la lettura degli psicoanalisti e la creazione di personaggi che sono riflessi delle sue nevrosi costituiscono per Volponi gli strumenti “terapeutici” con i quali chiarire a sé stesso la natura dei suoi disturbi e provare a guarire. La produzione volponiana sembra configurarsi dunque come una sorta di continua autoanalisi: in questo percorso sempre in divenire, *La strada per Roma* è sia il punto iniziale sia quello finale. Guido, dunque, sembra racchiudere in sé un tipo molto particolare di “nevrosi”, a cui Volponi doveva tenere particolarmente e che le teorie di Binswanger possono forse chiarire.

Ludwig Binswanger, psichiatra nella cui formazione si intrecciano le filosofie di Freud, Heidegger e Husserl, ha dedicato tutta la vita allo studio dei disturbi psichici: all'inizio della sua carriera, il desiderio di trovare un terreno di comunicazione con pazienti psicotici lo porta a ripensare la psichiatria dalle fondamenta. Binswanger,

¹³⁸ C. Toscani (a cura di), *Incontro con Paolo Volponi*, in “Il ragguaglio librario”, n. 7-8, luglio-agosto 1974, 269.

prendendo le mosse da una prospettiva esistenzialista, si convince che la malattia mentale non sia una “degradazione” della vita psichica ma solo un altro modo di vivere la relazione con il mondo: per lui «l’uomo è essere-nel-mondo la cui esistenza rappresenta la condizione stessa dell’essere e della conoscenza e in questo senso anche la psicopatologia è un modo di essere nel mondo»¹³⁹. Sani e malati sono per Binswanger innanzitutto uomini, esseri-nel-mondo di pari dignità: l’“esserci” del malato deve quindi essere studiato per capire come egli vive la percezione e il contatto con l’alterità. La metodologia elaborata da Binswanger prende il nome di *Daseinsanalyse* (in tedesco “analisi dell’esserci”): essa «iscrive la comprensione di ogni singolo individuo nel più ampio orizzonte della comprensione delle *modalità* attraverso le quali esso vive il mondo-della-vita ed attualizza il proprio essere-nel-mondo»¹⁴⁰.

Gli studi binswangeriani intendono i “casi” psicopatologici come «modificazioni generali dell’esistenza umana»¹⁴¹: la malattia mentale è una forma d’esistenza come altre e deve per questo essere studiata a partire dall’analisi dei comportamenti, dei gesti e del linguaggio del paziente. Lo psichiatra deve quindi ricostruire a partire da questi elementi – e al di là di ogni giudizio – la psiche del paziente, studiando fenomenologicamente le strutture che ne regolano il funzionamento.

Secondo Binswanger, inoltre, i sintomi psicopatologici non sono da intendere come deviazioni dalla norma ma come «forme di *fallimento*, di *mancata riuscita* dell’esistenza umana»¹⁴². Il disturbo psichico affonda le sue radici in una disfunzione nel modo del soggetto di relazionarsi con il reale. Già in questo modo di intendere i sintomi psicopatologici si possono rintracciare alcune affinità con i “giuochi intimi” che Guido ama esercitare nei recessi della sua interiorità e che, come si è visto, rivelano la sua modalità peculiare di contatto col mondo.

¹³⁹ A. Carotenuto (a cura di), *Dizionario Bompiani degli Psicologi Contemporanei*, Bompiani, Milano 1992, 45.

¹⁴⁰ A. Cimino, V. Costa (a cura di), *Storia della fenomenologia*, cit., 368.

¹⁴¹ L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, tr. it. E. Filippini, SE, Milano 2011, 11.

¹⁴² Ivi, 12.

Nei suoi saggi su *Tre forme di esistenza mancata*, Binswanger studia tre modalità disfunzionali dell'essere-nel-mondo che definisce "esaltazione fissata", "stramberia" e "manierismo": come si tenterà di mostrare, alcune delle strutture che secondo lui regolano il funzionamento della psiche in queste tre condizioni sono accostabili a certi atteggiamenti del protagonista della *Strada per Roma*.

In particolare, quando Binswanger parla dell'esaltazione fissata intende una condizione in cui l'individuo si perde nell'astrazione che lo strappa verticalmente via dalla realtà. L'uomo infatti progetta la sua vita sia in orizzontale, nel senso dell'"ampiezza" sia in verticale nel senso dell'"altezza": l'asse orizzontale riguarda il rapporto con le altre persone e col mondo, l'allargamento della propria prospettiva; l'asse verticale riguarda invece desideri e aspettative, il tentativo di innalzarsi al di sopra delle cose ordinarie per raggiungere uno sguardo più elevato da cui plasmare e dominare ciò di cui si è fatto esperienza¹⁴³. Questa ascesa comporta però «una decisione, una 'presa di posizione', che equivalgono a un'autorealizzazione, a una maturazione»¹⁴⁴. Perché questa crescita avvenga correttamente è essenziale che il soggetto viva in equilibrio tra ampiezza e altezza: se la sua esistenza sale «troppo in alto»¹⁴⁵, creando una «sproporzione tra l'ambire e il comprendere»¹⁴⁶, sorge la psicopatologia. La tensione verticale che anima l'uomo diventa predominante: l'immaginazione prende il sopravvento. Si misura così la differenza

tra il *lasciarsi trasportare* dai desideri, dalle idee, dagli ideali, e il faticoso e lento *salire* lungo i 'pioli della scala', lungo la quale questi desideri, queste idee, questi ideali di vita, artistici, filosofici, scientifici, si differenziano e vengono tradotti in parola e in azione.¹⁴⁷

Ecco allora che l'ascesa immaginativa, di per sé essenziale, diventa una fuga smisurata del pensiero che si aggrappa a una sola, cruciale decisione e lì si ferma,

¹⁴³ Ivi, 19-20.

¹⁴⁴ Ivi, 20.

¹⁴⁵ Ivi, 18.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ivi, 20-21.

incapace di estendersi ulteriormente nel rapporto con gli altri. Si tratta di «un'assoluta prevalenza dell'altezza della decisione nei confronti dell'ampiezza dell'«esperienza»¹⁴⁸. L'esaltazione fissata coincide dunque con l'«assolutizzazione di una sola decisione»¹⁴⁹, e di conseguenza l'individuo che ne soffre diventa solitario e si chiude in sé, precludendosi la possibilità del rapporto con gli altri. L'unica guarigione può venire, quindi, dall'«aiuto altrui»¹⁵⁰. Da questa fenomenologia dell'esaltazione fissata emergono molte affinità con il comportamento di Guido: anche in lui è fortissima e prevalente la tensione “verticale” all'immaginazione. Il ragazzo vive di sogni e aspettative, tenta di plasmare la realtà sulla base della loro forma; questo suo moto ascensionale — che ha come conseguenza il suo smisurato senso di superiorità — si radica, per tutto il romanzo, in una sola fondamentale decisione: lasciare Urbino e costruirsi una vita indipendente a Roma. Anche lui, come il paziente binswangeriano, diventa sempre più solitario e la corsa disperata all'inseguimento delle sue aspettative per il futuro lo stacca gradualmente dal contatto con la realtà e con l'esperienza.

Secondo Binswanger il soggetto che si trova in una condizione psicopatologica soffre soprattutto perché, essendo un'espressione della «*mancata riuscita dell'esistenza*», essa blocca la maturazione dell'io, il suo naturale movimento nella vita e quindi impedisce anche un accesso sano all'amore e all'amicizia¹⁵¹: per questo si parla anche di «*rigidità, irrigidimento, dissociazione schizofrenica*»¹⁵². Senza arrivare all'estremo di una diagnosi di schizofrenia per il protagonista della *Strada per Roma*, si può considerare quanto questa forma di “mancata riuscita dell'esistenza” somigli alla condizione di Guido: anche lui, dopo essersi trasferito a Roma, subisce un *irrigidimento*. Mentre, infatti, la sua vita procede linearmente dal punto di vista contingente degli snodi narrativi con l'ingresso nel lavoro e nuove conoscenze, dal punto di vista più profondo del suo animo essa comincia invece a girare su sé stessa:

¹⁴⁸ Ivi, 22.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Ivi, 23.

¹⁵¹ Ivi, 224.

¹⁵² Ibidem.

Guido ricade sempre più spesso nei suoi “giuochi intimi”, nei suoi moti psichici confortanti cui si abbandona frequentemente, e perde i legami più autentici di amicizia e amore che lo avevano accompagnato (Letizia ed Ettore).

Tuttavia, nella grande maggioranza delle persone le condizioni che Binswanger ha esaminato (tra cui l'esaltazione fissata) non si evolvono in vera e propria schizofrenia o psicosi, ma si mantengono come

forme intermedie, disposte tra l'*autentica mobilità storica* dell'esistenza e un completo arresto di questa mobilità, forme quindi che permettono all'esistenza di *affermarsi* in qualche modo, per un periodo più o meno lungo 'nel mondo' [...] ma ciò non nel senso della riuscita dell'esistenza, dello sviluppo della sua libertà, della sua pienezza e della sua 'forza' creativa, bensì nel senso di un indugio sull'orlo dell'abisso [...]. L'esistenza *sprofonda* in questo abisso nel momento in cui anche quelle forme d'esistenza non sono più in grado di resistere all'assalto della paura.¹⁵³

Ebbene, il *modus percipiendi* di Guido sembra collocarsi proprio in questa zona intermedia al confine della patologia. Come ha rilevato Zublena, infatti, il personaggio volponiano (anche in opere successive) è «una sorta di *jolly* della psicosi, mettendo in mostra, alternativamente o allo stesso tempo, un insieme di strutture schizofreniche semplici, schizoparanoide e il più delle volte decisamente paranoiche»¹⁵⁴. E, proprio come riconosce Binswanger, anche per Guido tale condizione ha avuto origine dalla paura: innanzitutto dalla paura di dover avere a che fare con un mondo spaventoso che lo ha privato fin da bambino di una presenza materna.

Se si considera che per Binswanger «l'individuo malato non è un oggetto separato, ma un soggetto che sta fornendo la sua risposta, unica e irripetibile, al fondamento stesso dell'esistenza»¹⁵⁵, si capisce come la condizione patologica sia davvero una

¹⁵³ Ivi, 229.

¹⁵⁴ P. Zublena, *Anteo liberato? La lingua della Macchina mondiale di Volponi*, in E. De Signoribus, E. Capodaglio, F. Paoli (a cura di), *Nell'opera di Paolo Volponi*. “Istmi”, n. 15-16, 2004-2005, 126.

¹⁵⁵ A. Carotenuto (a cura di), *Dizionario Bompiani degli Psicologi Contemporanei*, cit., 45.

reazione, un meccanismo di difesa del soggetto verso traumi di vario tipo. La malattia per lo psichiatra «esprime una ‘situazione’ insostenibile, riferita non tanto al trauma psichico passato che pur viene considerato , quanto al ‘significato’ del trauma che continua ad essere attivo e vivo nel presente»¹⁵⁶. Il paziente potrà guarire solo se si impegnerà a elaborare una nuova modalità di essere nel mondo. «La direzione di questo assestamento [...] è l’‘autenticità’, e dunque lo psichiatra aiuterà il paziente a prendere atto di tutti quegli aspetti della sua esistenza adombrati da inautenticità e alienazione»¹⁵⁷. Lo strano modo *indulgente* in cui Guido vive il rapporto con il reale può essere certamente accostato all’inautenticità di cui parla Binswanger: il ragazzo si costruisce un’immagine di sé che sfrutta come un’armatura e tenta di far sì che tutto il resto prenda forma, nella percezione, in funzione di essa. Inoltre anche la vita di Guido è segnata dall’impronta di un trauma che continua ad agire nel presente: la perdita di sua madre.

Si è già accennato a come, forse, possa essere questa la radice dei problemi di Guido. Anche secondo il già citato Winnicott la precoce o improvvisa interruzione delle cure materne può avere effetti nocivi sullo sviluppo del soggetto: la fiducia nella madre deve essere «*sperimentata* per un periodo di tempo sufficientemente lungo nella fase delicata della separazione del non-me dal me, quando la costituzione di un sé autonomo è in fase iniziale»¹⁵⁸; Guido non ha avuto questa opportunità. Per Winnicott, le patologie psichiche nascono proprio da distorsioni o traumi nel rapporto che si instaura tra l’io e la madre nel corso della crescita: in particolare durante gli anni dell’infanzia, la madre costituisce l’“ambiente” con cui il bambino ha a che fare. Allora «lo studio intimo di un individuo schizoide di qualsiasi età diventa lo studio intimo dello sviluppo molto precoce di quell’individuo, sviluppo che avviene nello stadio della struttura ‘individuo-ambiente’ e da questo emerge»¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ D. Winnicott, GR, 182.

¹⁵⁹ D. Winnicott, DP, 298.

Se sorgono problemi in questo rapporto il bambino istintivamente si affiderà al supporto di quegli “oggetti transizionali” di cui abbiamo già parlato, un’area intermedia di fantasia e illusione: in sostanza, per attutire l’impatto del bambino con la realtà e il dolore che ne deriva, noi gli permettiamo «questa fase di follia, e solo gradualmente gli chiediamo di distinguere chiaramente tra ciò che è soggettivo e ciò che può essere provato oggettivamente o scientificamente»¹⁶⁰: allo stesso modo, gli adulti fanno ricorso ad arte, religione e creatività nei «momenti di distacco di cui abbiamo tutti bisogno nel corso della prova della realtà e dell’accettazione di questa»¹⁶¹. Ma «se un individuo richiede un’indulgenza speciale rispetto a quest’area intermedia, significa che c’è psicosi»¹⁶². I momenti di distacco immaginativo dal reale sono fondamentali per l’uomo, ma se diventano prevalenti o incontrollabili fino a estendersi senza soluzione di continuità su tutto il tessuto del reale come in Guido, il soggetto si avvicina alla psicosi. Ebbene, il comportamento psichico di Guido sembra riconducibile a quello degli uomini che, secondo Winnicott, richiedono di un’«indulgenza speciale» riguardo all’area immaginativa.

Se dunque nell’infanzia la madre, cioè l’ambiente, non è stata in grado di adattarsi adeguatamente ai bisogni del bambino, si crea in lui un trauma e quindi uno squilibrio che lo porta ad affidarsi eccessivamente all’area transizionale della fantasia, impedendogli di perseguire un’autentica maturazione¹⁶³: in altre parole, il soggetto in quel caso sviluppa un’«ipertrofia dei processi intellettuali»¹⁶⁴. Per compensare l’assenza o scarsità delle cure materne, l’intelletto del soggetto prende il posto della madre e la sostituisce: è l’intelletto, con la sua capacità di immaginare, che fornisce all’io il sostegno, le cure e il conforto di cui ha bisogno e che non potrà trovare nella madre.¹⁶⁵ Il rapporto equilibrato tra “psiche” e “soma” viene scombinato e la mente prende il sopravvento, perdendo il contatto con la concretezza del corpo:

¹⁶⁰ DP, 300.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ DP, 302.

¹⁶⁴ DP, 303.

¹⁶⁵ DP, 330-331.

Certi tipi di carenza materna, particolarmente un comportamento irregolare, provocano un'iperattività del funzionamento mentale. È in questa crescita esagerata della funzione intellettuale in reazione a delle cure materne irregolari che possiamo vedere svilupparsi un'opposizione tra la mente e lo psiche-soma.¹⁶⁶

Non è necessario sottoporre a sforzo eccessivo queste analisi di Winnicott per ritrovarvi numerosi e significativi punti in comune con ciò che vive il protagonista della *Strada per Roma*, proprio a partire dalla perdita fondamentale della madre sempre lasciata fuori campo. Se si accetta questa lettura psicoanalitica, è forse per compensare l'assenza di cure materne che il giovane Guido ha sviluppato un'architettura psichica estremamente elaborata e ipertrofica, basata su quei "giuochi intimi" che gli consentono di attribuire sempre al dato reale un valore positivo e rassicurante, seppur immaginario, per l'io. Con i suoi "tropismi" in vario modo realizzati, Guido si crea da sé ciò che sua madre non ha potuto offrirgli: uno spazio intermedio tra la brutale realtà e l'interiorità rassicurante, in cui rifugiarsi quando il dolore dell'esistenza si fa insopportabile.

In conclusione, i micro-moti psichici di Guido e più in generale il suo *modus percipiendi* astrattivo che mira sempre a un distacco dal reale sembrano costituire per quanto lui non lo dia a vedere chiaramente il "sintomo" di ciò che, con Binswanger, potremmo definire un fallimento esistenziale. Ovvero, un fallimento nel modo di vivere la relazione con il mondo e con gli altri. La trama di percezioni e intermittenze psichiche che permea costantemente la narrazione della *Strada per Roma* rivela il rapporto disfunzionale del protagonista con il reale: il fallimento di Guido è, dunque, in primo luogo un fallimento nella percezione. Come scrive Merleau-Ponty, infatti:

Il mondo percepito non è solamente il *mio* mondo, in esso io vedo delinearci i comportamenti altrui e anche tali comportamenti tendono verso di esso: questo

¹⁶⁶ DP, 330.

mondo è il correlato non solo della mia coscienza, ma anche di ogni coscienza *che posso incontrare*.¹⁶⁷

A Guido sembra mancare questa consapevolezza: la coscienza che il mondo che percepisce non è solamente sottoposto al suo dominio, ma è aperto all'irruzione di ogni coscienza che può incontrare.

È questo il fallimento esistenziale fondamentale che inquina il suo rapporto con l'alterità e sembra bloccare la sua *Bildung*, declinandosi poi in una serie di altri fallimenti che, come vedremo, fanno sistema nell'economia complessiva del romanzo.

¹⁶⁷ M. Merleau-Ponty, FP, 438.

Capitolo VI

I fallimenti di Guido

6.1 Il chiasma nella filosofia di Merleau-Ponty

Nelle ultime pagine della *Strada per Roma*, quando Guido è ormai giunto al termine del suo breve ritorno a Urbino, emergono finalmente con chiarezza le difficoltà che vive nel rapporto con il reale e con gli altri. In un ultimo aspro confronto, infuocato dall'effetto dell'alcol, Ettore dimostra di conoscere profondamente Guido e porta alla luce, rivelandola al lettore, la struttura essenziale del suo comportamento.

Per comprendere questo confronto, che pare racchiudere in sé tutti i tratti salienti del *modus percipiendi* peculiare di Guido, è utile considerare le idee formulate da Maurice Merleau-Ponty nella sua ultima opera incompiuta: *Il visibile e l'invisibile*.

Nelle fasi finali della sua carriera Merleau-Ponty riconosce la presenza di un certo dualismo ancora evidente nella *Fenomenologia della percezione*, in particolare nel suo distinguere troppo rigidamente coscienza e oggetto¹. A partire da una radicale messa in discussione di questo dualismo si sviluppano le riflessioni del *Visibile e l'invisibile*. Pubblicato in Italia per la prima volta nel 1969², questo saggio postumo, corredato da un'imponente mole di appunti ancora in forma magmatica, spinge ancora più in là la fenomenologia di Merleau-Ponty: in particolare si nota sia nei capitoli compiuti sia nelle note di lavoro destinate a quelli ancora da scrivere come la sua riflessione vada decisamente verso l'affermazione di una sempre più stretta e inscindibile relazione di coimplicazione tra il soggetto e il mondo, che viene definita con il termine "chiasma".

¹ A. Greppi, "Le visibile et l'invisible" di M. Merleau-Ponty, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", marzo-aprile 1967, vol. 59, n. 2, 238.

² M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. A. Bonomi, Bompiani, Milano 1969.

L'idea di "chiasma" si inserisce nello spazio definito precedentemente dalla reciprocità del legame percettivo che unisce soggettività umana e mondo delle cose:

poiché i miei occhi che vedono, le mie mani che toccano possono essere anche visti e toccati, poiché quindi, in questo senso, essi vedono e toccano dal di dentro il visibile e il tangibile, poiché la nostra carne riveste e in pari tempo avvolge tutte le cose visibili e tangibili dalle quali essa è però circondata, io e il mondo siamo l'uno nell'altro, e dal *percipere* al *percipi* non c'è anteriorità, ma simultaneità o addirittura ritardo.³

L'atto del percepire e la possibilità di essere percepito sono, per il soggetto umano, due lati della stessa medaglia che vivono intrecciati e «ciò si effettua perché una specie di deiscenza apre in due il mio corpo, e perché fra il corpo guardato e il corpo guardante, fra il corpo toccato e il corpo toccante, c'è ricoprimento o sopravanzamento»⁴. Questo intreccio è il chiasma, che Merleau-Ponty studia ricorrendo anche al fenomeno della visione: nel momento stesso in cui io vedo qualcosa, si apre per me anche la possibilità di essere visto, e dunque di riconoscermi come uno tra i tanti enti visibili.

In altre parole, «colui che vede può possedere il visibile solo se ne è posseduto, se *ne è*, se, per principio [...] egli è uno dei visibili, capace, per un singolare rivolgimento, di vederli, lui che è uno di essi»⁵. Nell'avere a che fare con le cose il soggetto le percepisce come enti suoi pari, ma al contempo sente una distanza che lo rende separato da esse: ritorna la dialettica tra prossimità e distanza, già esplorata negli appunti per il corso del 1953 al Collège de France. Ebbene:

questa distanza non è il contrario di questa prossimità, ma concorda profondamente con essa, ne è sinonimo. Lo spessore di carne fra il vedente e la cosa è costitutivo della visibilità della cosa come della corporeità propria del vedente; non è un ostacolo che si interponga fra di essi, ma il loro mezzo di comunicazione. [...]

³ VI, 141.

⁴ VI, 141-142.

⁵ VI, 151.

Lungi dal rivaleggiare con lo spessore del mondo, quello del corpo è viceversa l'unico mezzo che io ho di andare al cuore delle cose, facendomi mondo e facendole carne.⁶

Nella percezione il corpo si fa mondo e il mondo si fa carne: si capisce come ormai l'antica distinzione tra soggetto e oggetto, tra prossimità e distanza sia decisamente superata.

È per questo che, secondo Merleau-Ponty, il nostro corpo è «un essere a due fogli, da una parte cosa fra le cose e, dall'altra, ciò che le vede e le tocca»⁷: il corpo dell'uomo appartiene sia all'ordine del "soggetto" sia all'ordine dell'"oggetto". Di conseguenza cade anche la distinzione tra "corpo sentito" e "corpo senziente", che «sono come il diritto e il rovescio o, anche, come due segmenti di un unico percorso circolare»⁸. Il corpo visto o toccato dagli altri e il corpo che vede e che tocca le cose sono come due cerchi tra cui c'è «inserimento reciproco e intreccio»⁹: due cerchi «concentrici quando io vivo ingenuamente, e, non appena mi interrogo, debolmente decentrati l'uno rispetto all'altro...»¹⁰.

L'idea di "chiasma" sigilla definitivamente l'inevitabile immersione dell'io nel reale: i due "cerchi" lievemente decentrati che costituiscono ogni soggettività sono in stretta osmosi con il reale, sono immersi in ciò che Merleau-Ponty definisce la "carne" del mondo, il tessuto stesso dell'esistenza.

La "carne" merleau-pontiana è lo spessore fisico che si interpone tra l'io che percepisce e la cosa che viene percepita: è lo spazio che rende possibile la comunicazione tra loro due nel legame percettivo. Essa «non è materia, non è spirito, non è sostanza»: è, al limite, «elemento»¹¹. La "carne"

⁶ VI, 151-152.

⁷ VI, 153.

⁸ VI, 154.

⁹ VI, 155.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ VI, 156.

Non è un fatto o una somma di fatti, e tuttavia aderisce al luogo e all'adesso. Di più: è l'inaugurazione del dove e del quando, possibilità ed esigenza del fatto, in una parola fatticità, ciò che fa sì che il fatto sia fatto.¹²

Il chiasma, che per Merleau-Ponty è figura del legame osmotico e permeabile tra l'io e il mondo, è dunque costituito da due cerchi non perfettamente sovrapponibili: nello «scambio fra me e il mondo, fra il corpo fenomenico e il corpo 'oggettivo', fra il percipiente e il percepito»¹³ c'è sempre uno scarto ineliminabile, uno sfasamento dovuto alla natura stessa della "carne" di cui tutto è intessuto. Allora toccarsi, vedersi, percepirsi non vuol dire «cogliersi come ob-jectum, è essere aperto a sé, destinato a sé (narcisismo) Non è nemmeno, dunque, raggiungersi, ma «è viceversa sfuggirsi, ignorarsi, il sé in questione è scarto»¹⁴.

Il chiasma che costituisce l'essenza di ogni persona è definito, nella sua essenza più pura, dall'appartenere alla "carne" del mondo e, dunque, dall'essere finito. Come si è tentato di mostrare nei capitoli precedenti, questa fatticità che consente la percezione e genera lo scarto tra i due cerchi del chiasma, è l'esatto opposto del narcisismo e sembra essere ciò che turba profondamente Guido in tutto il corso della *Strada per Roma*. È questa fatticità che rende impossibile all'io di "toccarsi le ossa"¹⁵, di raggiungersi e conoscersi assolutamente: essere chiasma condanna l'uomo a «sfuggirsi».

6.2 Il finale della *Strada*: l'ultimo dialogo tra Ettore e Guido

Se riconoscersi "chiasma" fatto di una "carne" che lo accomuna al mondo è il punto d'arrivo della riduzione fenomenologica che Merleau-Ponty arriva a definire solo al termine di una riflessione lunga una vita intera, specularmente il percorso di

¹² Ibidem.

¹³ VI, 229.

¹⁴ VI, 261.

¹⁵ Vedi P. Volponi, P, 16: «Mi tocco le ossa frequentemente, / per prepararmi».

Guido e, in lui, di Volponi giunto alla conclusione della sua carriera per realizzarsi come una *Bildung* compiuta, dovrebbe portarlo a riconoscere e accettare una volta per tutte chi è davvero, nella sua consapevole diversità. Durante il loro ultimo dialogo, Ettore tenta in ogni modo di accompagnarlo verso questa presa di consapevolezza:

Sei uno strano animale, disse. [...] Sei grande in certe cose, specializzato nel rompere tutto intorno a te, per fare dispetti; ma arrivi anche al cuore. Sei arrogante e non ti accorgi nemmeno di esserlo e al colmo dell'arroganza puoi sorridere con la dolcezza di un giglio [...] i sentimenti che metti sempre in giuoco sono l'amor proprio, l'amore per il prossimo, che non hai, tutte le brame e poi la tenerezza e la carità. Ti muovi e fai le cose sempre e soltanto dentro di te, nel tuo ambito; non hai mai nemmeno l'idea di promuovere qualcosa che possa servire indipendentemente da te. E quando fai, fai e giudichi, più fai e più giudichi, e fai e prevedi fino alla minuzia tutti i frutti, sempre per te, e per te sempre benevoli, e se qualcosa arriva fino agli altri sia ben chiaro che è sempre tua e che è concessa da te solo perché chi la riceve sappia soprattutto che sei tu che la concedi.¹⁶

Ettore, certamente anche grazie all'alcol, dipinge un ritratto molto acuto delle particolarità percettive e psichiche di Guido. Riconosce la sua tendenza a «rompere tutto», a spezzettare la realtà in ritagli¹⁷ per dominarla meglio: è un rompere inteso quindi non come azione disgregante volta a comprendere il reale (come invece è per Ettore) ma come gioco, “dispetto” infantile per controllare le cose. Non solo: forse Ettore riconosce, nello stesso istante, anche la propensione di Guido a rompere i legami più autentici che rischiano di metterlo in difficoltà: l'amore e l'amicizia. Il ragazzo è arrogante ed egoriferito: riporta tutto a sé stesso e attraverso i suoi micro-moti percettivi o “tropismi” sa raccogliere dal rapporto con il reale solo frutti «sempre benevoli» per sé.

¹⁶ SR, 396-397.

¹⁷ Vedi SR, 195

Ettore riconosce, dunque, l'estrema auto-indulgenza dell'amico di sempre. Quest'ultimo, per tutta risposta, gli chiede:

Allora, domandò Guido, io sono sicuro di me stesso?

Molto, rispose Ettore.¹⁸

Anche davanti a un discorso impietoso che, per una volta, lo costringe a fare i conti con la propria personalità messa allo scoperto dall'altro, Guido sceglie di fuggire: non ammette sinceramente ciò che è diventato ma, al contrario, si aggrappa all'unico elemento convertibile a proprio favore che rintraccia nelle parole di Ettore e lo sfrutta per confermare a sé stesso la forza del proprio ego. Quella stessa tendenza a ricondurre ogni cosa verso di sé che Ettore gli rinfaccia, Guido la intende in positivo come un riconoscimento della forza e sicurezza del suo io.

È l'ultima conferma narcisistica che il "padrone" Guido ricerca nell'appoggio del "servo" Ettore: appena dopo, infatti, Guido viene pervaso dall'orgoglio «perché l'alternativa dell'orgoglio sarebbe stata l'umiliazione»¹⁹. A conferma di ciò, Ettore fornisce all'amico un'ultima definitiva conferma consolatoria, che al tempo stesso però rivela chiaramente la natura del suo *modus percipiendi*:

Ma vedrai che ti andrà bene, perché hai sempre una forza di riserva, dentro la tua testa, per importi alle cose.²⁰

La «forza di riserva» mentale di Guido che gli consente di "imporsi alle cose" consiste proprio in quel suo atteggiamento psichico che abbiamo analizzato nei capitoli precedenti. Quello che Guido stesso riconosceva come il «seme della sua forza»²¹, ora viene portato alla luce dall'amico Ettore che, come sempre nel corso del romanzo, mostra di conoscerlo e comprenderlo profondamente.

¹⁸ SR, 397.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ SR, 398.

²¹ SR, 195.

Nel tentativo di «entrare in quella macchia che era intorno a lui, che lui sentiva contro i suoi organi, e vedeva intorno alla sua figura mischiata alla sua bellezza»²², Ettore con le sue parole non solo rende chiaro al lettore il percorso certamente non del tutto positivo intrapreso da Guido, ma mette anche un punto conclusivo alla riflessione di Volponi sul rapporto del protagonista con l'alterità.

Al termine di questo dialogo i due incontrano Venanzi e, dopo lo scontro fisico tra di loro, i due amici riprendono a passeggiare per Urbino. Guido cerca di «scivolare completamente dentro se stesso e dentro quella pietà che doveva purificarlo»²³. Ormai immerso sempre più a fondo nel vortice autoriferito della sua psiche, il protagonista perde l'ultima occasione che gli viene fornita per crescere davvero: anziché riconoscersi finalmente nel suo *modus percipiendi*, Guido si ritira con forza e forse definitivamente nella sua auto-indulgenza, nei suoi “giuochi intimi”.

prima di tranquillizzarsi del tutto la pietà per se stesso si puntò nella concreta coscienza di essere fatto in modo particolare, di essere stato forgiato dal dolore e dalla perdita della mamma, dalla lotta con il padre, dal superamento di tutta la figura paterna, e dalla solitudine. Guido componeva queste conclusioni confusamente, più che con dei concetti ordinati mettendosi sentimentalmente in rapporto con i giorni e tutte le cose che erano successe alla morte di sua madre e con sua madre in mezzo a queste cose e con tanti episodi ed ambienti di scontri con il padre.²⁴

La sua diversità che già in precedenza Guido aveva riconosciuto²⁵ è divenuta ora distacco dagli altri e ritiro in sé stesso, nel grembo rassicurante di un io immaginario, solido come un guscio e impenetrabile agli attacchi provenienti dall'esterno. In questo passaggio ha un ruolo essenziale l'indulgenza di Guido per sé stesso, la sua incapacità di accettare di conoscere anche i lati più sgradevoli e meschini di sé. Questo atteggiamento problematico verso il reale e verso gli altri, questa “diversità”

²² SR, 398.

²³ SR, 409.

²⁴ SR, 409-410.

²⁵ Vedi SR, 176.

sembra collocarsi in un territorio molto prossimo alla psicopatologia, intesa secondo le teorie di Binswanger, Klein e Winnicott. Tale affinità all'area dei disturbi della psiche sembra suffragata anche dalla natura di tutti gli altri protagonisti volponiani, in vario modo affetti da psicopatologie più o meno gravi (si pensi ad Anteo, a Gerolamo Aspri, a Damìn per esempio).

Non è un caso se, giunto proprio alla fine del suo percorso di formazione, Guido riconosca ora, in un momento cruciale non solo per l'architettura del romanzo ma anche per la sua stessa vita di personaggio, che la radice di tutto questo sia nel rapporto traumatico con le figure genitoriali. Guido, nella sua più profonda essenza, è stato «forgiato» dalla perdita della madre e dal rapporto conflittuale con il padre. La risonanza di queste parole – quasi un'autoanalisi del protagonista – con le idee elaborate dagli psicoanalisti citati ed esaminate in precedenza, è sorprendente e sembra dunque non poter essere del tutto casuale. È forse questo il punto in cui più chiaramente, nel corso della *Strada per Roma*, emerge la consapevolezza che Volponi aveva delle problematiche legate alla psicosi, allo sviluppo del bambino e all'importanza della madre nella formazione della psiche.

La crescita di Guido sembra definitivamente bloccata: la *Bildung* non si compie poiché, arrivato a un solo passo dalla presa di consapevolezza che avrebbe potuto farlo diventare adulto, Guido fugge dentro sé stesso e vanifica il confronto con l'altro, sciogliendolo nel suo consueto senso di superiorità.

Alla fine poteva ricorrere alla ragione, illuminato con munificenza, per concludere che egli era un incompreso, un disperato, ma per questo più forte e più dotato degli altri e predestinato a raggiungere risultati importanti.²⁶

La “riduzione fenomenologica” che Guido avrebbe potuto attuare su di sé fallisce, resta incompiuta: essa, come si è detto, è un'acquisizione di consapevolezza che prende le distanze dall'esistenza solo per vederla meglio e si conclude con un riavvicinamento dell'io al mondo. In Guido quest'ultimo passaggio non riesce: il

²⁶ SR, 410.

distacco che lui interpone tra sé e le cose si riempie d'indulgenza, si contamina delle sue fantasie ipertrofiche e viene utilizzato come uno strumento per imporsi sulla realtà e dominarla.

Ancora un'ultima volta, infatti, mentre si trova sulla corriera che lo porterà al treno per Roma, Guido si lascia andare ai suoi "giuochi intimi" osservando il paesaggio urbinato mentre si prepara ad abbandonarlo:

Guido era disposto a quei ritagli, a quel giuoco variato di carte, e lo seguiva come se fosse fatto apposta per lui che partiva: in cui ogni cosa avesse un momento per essere sola, anche se nessun'altra in quel momento spariva e tutte restavano insieme.²⁷

Sembra ora evidente ciò che si era ipotizzato in precedenza: Guido vive il rapporto con il reale in maniera mediata, costantemente immerso in quell'area transizionale che Winnicott ha associato ai giochi infantili. Il ragazzo manipola e plasma con l'immaginazione frammenti di realtà come un bambino farebbe con i suoi giocattoli, costruendo situazioni ipotetiche e favorevoli a sé in cui sperimentare un'onnipotenza altrove impossibile.

In quest'ultimo viaggio verso Roma, dunque, Guido non sta abbandonando solo Urbino e, in essa, Ettore e tutti gli altri legami significativi che ha scelto di troncare, ma anche e soprattutto la possibilità di un contatto autentico, onesto e non indulgente con il reale.

Infatti, con il viso rivolto fuori dal finestrino della corriera,

Quando Guido vedeva una casa sperduta, segno di miseria e di fatica, o un mulino abbandonato, o una frana, o un gruppo di giovani fermo alla foce di una stradina, o uno in bicicletta, toccava le sue tasche e confidava che da lì sarebbero scaturiti la ricchezza per tutti, la redenzione e un ordine nuovo che avrebbero reso più belle le contrade e giusto il posto di quei gruppi di giovani. Il suo ottimismo si figurava quelle scene rifatte e ridipinte una per una, come illustrazioni di un vecchio abbecedario.²⁸

²⁷ SR, 412.

²⁸ SR, 413.

È l'ultimo dei "tropismi" di Guido: la sua immaginazione pervasiva scaturita in questo caso dalla visione del paesaggio lo porta a credere che, con i soldi in tasca e il suo impiego nella finanza a Roma, lui possa cambiare le sorti di Urbino in meglio, al punto da riplasmare totalmente la realtà secondo le sue fantasie ottimistiche. La strada verso Roma diventa quindi simbolo di un percorso che allontana sempre più il protagonista da un'esperienza onesta del reale.

6.3 Guido e il fallimento del chiasma merleau-pontiano: una figura di "confine"

Se è vero, come scrive Merleau-Ponty, che «nel nostro modo di percepire è implicato tutto quello che siamo»²⁹, allora fallimento percettivo e fallimento esistenziale sembrano coincidere. Guido non cresce e non mette in discussione il proprio *modus percipiendi*, anzi lo conferma e rafforza: questo si riflette di conseguenza sulla sua crescita come giovane uomo, disinnescando dall'interno la possibilità di una *Bildung* tradizionale.

Si è accennato, in apertura di capitolo, all'importanza dell'idea di "chiasma" per l'ultima fase della riflessione merleau-pontiana: nel chiasma si realizza l'osmosi tra il corpo e le cose, si manifesta con tutta evidenza il legame reciproco di coimplicazione tra l'io e il reale. Tra interno ed esterno «non c'è identità, né non-identità o non-coincidenza, c'è interno ed esterno che ruotano l'uno attorno all'altro»³⁰. Per questo il chiasma è rappresentato da Merleau-Ponty nella forma di due movimenti circolari che s'intrecciano: da un lato l'io che percepisce il reale, dall'altro l'io che, in quanto parte del reale, viene percepito dal mondo. Eppure, ciò che permette questo legame o doppio movimento è anche ciò che rende l'io e il mondo due enti distinti, separati

²⁹ MSME, 61.

³⁰ VI, 275.

e non totalmente sovrapponibili: la fatticità, che Merleau-Ponty riconosce come elemento fondativo dell'esistenza stessa.

Nel chiasma convivono quindi in maniera apparentemente paradossale simmetria e asimmetria, perfezione e imperfezione: da un lato, infatti, si ha la circolarità perfetta del duplice movimento di avvolgimento dell'io nel mondo e del mondo nell'io; dall'altro lato, invece, si ha uno scarto, uno sfasamento, un'imperfezione costitutiva del chiasma che gli deriva dal suo essere intessuto della "carne" del mondo. I due "cerchi" di cui si compone il chiasma che è l'uomo non sono mai perfettamente sovrapposti proprio a causa della sua inevitabile appartenenza alla "carne": «La carne del mondo [...] è indivisione di questo Essere sensibile che io sono, e di tutto il resto che si sente in me»³¹.

Come si è tentato di mostrare, le affinità della fenomenologia merleau-pontiana con gli atteggiamenti che costituiscono il *modus percipiendi* di Guido sembrano numerose e non peregrine: si può allora, alla conclusione della *Strada per Roma*, formulare un'ultima ipotesi interpretativa che veda in Guido una sorta di rifrazione problematica, parzialmente distorta e quindi patologica, del chiasma merleau-pontiano. L'uomo non può mai conoscersi del tutto poiché «Toccare e toccarsi (toccarsi = toccante - toccato) [...] non coincidono nel corpo: il toccante non è mai esattamente il toccato»³². In altri termini l'impossibilità di essere del tutto trasparenti a sé stessi, lo scarto tra i due cerchi del chiasma, è ciò che rende Guido inquieto, lo preoccupa e lo spinge verso i comportamenti psichici che conosciamo. È dunque in questo sfasamento, dovuto all'appartenenza dell'io alla "carne" del reale, che si trova forse una spiegazione fenomenologica al comportamento di Guido, al suo *modus percipiendi* e alla sua progressiva involuzione nel corso del romanzo.

Quel disallineamento inevitabile tra corpo che tocca e corpo che viene toccato, tra corpo percipiente e corpo percepito sembra costituire un diaframma, uno spessore di *opacità* che Guido rifiuta in ogni modo perché, come si è visto, gli impedisce di conoscere e quindi dominare ciò con cui ha a che fare. Non potendo eliminare l'*opacità* corporea né annullare lo scarto tra il percepire e l'essere percepito, il

³¹ VI, 267.

³² VI, 265.

protagonista della *Strada* primariamente attraverso i suoi micro-moti psichici o “tropismi” tenta dunque di allargare questo divario, di aumentare sempre di più la distanza tra le due facce del chiasma, poiché è convinto che solo in questo modo lui possa arrivare, infine, a controllare il reale e conoscere sé stesso.

Sembra quasi che Guido non riesca ad accettare di essere chiasma, nodo inestricabile compromesso con il mondo: come si è visto in precedenza, il romanzo è tutto percorso dai suoi tentativi di porre un distacco rispetto ai suoi amici, all’ambiente che lo circonda o agli eventi che vive. Il legame vischioso con il reale è per lui non solo fastidioso ma anche causa di dolore (si pensi, per esempio, alla perdita della madre). Per questo egli cerca di sciogliere il nodo chiasmatico, poiché secondo lui solo districandolo e separandone gli estremi potrà raggiungere una sufficiente distanza dalle cose che gli permetta di evitare la sofferenza. Questo tentativo, però, se si accetta l’interpretazione merleau-pontiana, è destinato a fallire poiché è fondato su un paradosso: il ragazzo vuole accrescere il più possibile la propria distanza dal reale e al tempo stesso ridurre a zero la distanza che lo separa da sé stesso, ma non si rende conto che esse sono due lati della stessa medaglia. Pensare di poter annullare l’*opacità* del sé attraverso un distacco completo dalla realtà è una contraddizione.

È infatti l’inestricabilità stessa del nodo a rendere possibile la percezione, la conoscenza e il rapporto con l’altro: dunque non è sciogliendo il nodo, ma accettandone la natura che si raggiunge un’autentica consapevolezza dell’essere umano.

Questo passaggio in Guido non riesce: il protagonista infatti, in maniera sempre più marcata nel corso della *Strada*, sembra aumentare lo scarto tra i due “cerchi” del chiasma, tra l’immagine di sé come soggetto conoscente e l’immagine di sé come soggetto conosciuto, perdendo il contatto con la realtà. E così annega in questo spazio vuoto intermedio, in questa zona di confine che è pura possibilità dell’essere: si ricordino, a titolo esemplificativo, tutte le congetture elaborate durante il veglione riguardo a Letizia Cancellieri o la serie infinita di calcoli e previsioni riguardo alle

sue scelte di vita dopo il trasferimento a Roma³³. Guido, con i suoi “giuochi intimi”, si rifugia in quest’area mediana e la riempie di auto-illusioni e ipotesi sul futuro, di progetti e immagini di sé che vuole proporre al mondo esterno.

Questo piccolo spazio vuoto che Merleau-Ponty ha descritto come lo scarto tra i due lati del chiasma e associato alla “carne” del mondo, si apre a dismisura e si converte nel proprio opposto: perde gradualmente ogni residuo di concretezza e fatticità per divenire puro spazio immaginativo e consolatorio. È ciò che accade, per esempio, quando Guido al veglione cerca il distacco dalla realtà presente³⁴, o quando, dopo la morte del padre, comincia a pensare di lasciare Urbino³⁵. Quello che era un diaframma attraverso cui lasciarsi toccare e ferire dal mondo, diventa così una membrana che il protagonista sovrappone a tutto il reale per renderlo favorevole a sé: si passa quindi dal confronto autentico e imprevedibile con il reale all’auto-indulgenza rassicurante e fittizia.

Sembra essere questa la radice profonda del fallimento percettivo ed esistenziale di Guido: spinto dal bisogno di sfuggire dalla fatticità del reale, il protagonista prende quella sottile zona di confine che secondo Merleau-Ponty definisce il chiasma ancorandolo all’esistenza, e la apre all’infinito sottomettendola alla propria immaginazione, fino a perdervisi. Questo processo, come si è mostrato, avviene a causa della sua paura non solo dell’altro ma del contatto con la realtà: la sua paura di provare ancora dolore ed essere ferito dal mondo spinge Guido a ritirarsi nel suo «tenero recinto di membra e di parole»³⁶, riassorbendo l’esteriorità all’interno della propria interiorità.

È in questo “recinto” chiuso di carne e idee, in una zona intermedia tra mondo interiore e mondo esteriore che Guido vive e agisce: i suoi micro-moti psichici sono l’espressione del suo agire in quest’area di confine tra soggettività e oggettività che si estende su tutto il romanzo.

³³ Vedi SR, 272.

³⁴ Vedi SR, 63.

³⁵ Vedi SR, 196.

³⁶ Vedi P. Volponi, P, 181.

Sarebbe di certo eccessivo pensare che, con *La strada per Roma*, Volponi abbia dato realizzazione letteraria alle teorie di Merleau-Ponty: è però interessante notare i punti di convergenza tra l'opera del primo e la filosofia del secondo, anche alla luce dei contatti che lo scrittore urbinato intratteneva con le riviste e l'ambiente filosofico italiano degli anni Sessanta, in cui le posizioni merleau-pontiane certamente circolavano. La nozione di chiasma ci sembra quindi uno strumento particolarmente utile a districare i nodi della psiche di Guido e comprendere più nel dettaglio le motivazioni del suo comportamento. Se non è concesso dare per certo che su Volponi abbia agito un'influenza diretta della fenomenologia di Merleau-Ponty, è però possibile ipotizzare che quest'ultima sia stata una componente decisamente rilevante dell'humus culturale da cui poi è germinato il primo e ultimo romanzo volponiano, *La strada per Roma*.

6.4 *La pretesa d'amore: l'origine dell'indulgenza e la possibilità di una *Bildung* riuscita*

Paura di essere ferito e bisogno di conferme sono le due direzioni principali dell'atteggiamento di Guido: entrambe sono però accomunate da un ascendente più profondo, forse legato alla perdita della figura materna, che consiste nel desiderio di essere amato.

Circa a metà del romanzo, appena dopo che Guido ha finalmente riconosciuto «il seme della sua forza»³⁷, il ragazzo vaga da solo nelle vie di Pesaro e si ubriaca in un bar, ripensando alla giovane segretaria che ha conosciuto nello studio dell'avvocato che lo aiuterà con la tesi. Nel chiarirsi le motivazioni di questo eccesso estemporaneo, Guido ammette lucidamente che

la ricerca restava aperta ed era il motivo della sua esagerazione, che man mano si ordinava come la pretesa d'amore che aveva sempre seguito la sua vita e che legava

³⁷ SR, 195.

l'ultima scoperta, come la stessa necessità di lasciare Urbino, con quelle della sua adolescenza.³⁸

Ciò che ha sempre accompagnato Guido è stata la pretesa di un amore che gli desse sicurezza e forza. È significativo notare come proprio lo stesso sintagma, *La pretesa d'amore*, sia anche il titolo di una poesia raccolta in *Foglia mortale*, i cui testi risalgono agli anni Sessanta (1962-1966), dunque a un periodo contiguo all'elaborazione della *Strada per Roma*. *La pretesa d'amore* è stata pubblicata per la prima volta nel 1965 sulle pagine del "Menabò", in un numero della rivista che ospitava scritti di Sanguineti, Filippini e Pagliarani³⁹. Si può inoltre ricordare come la rivista stesse portando avanti, fin dall'inizio degli anni Sessanta, un articolato discorso sullo stato della letteratura e sui suoi legami con la fenomenologia: Calvino stesso, il direttore del "Menabò", aveva parlato in vari articoli del *nouveau roman* in termini fenomenologici⁴⁰.

Il lungo poemetto permeato di idee accostabili alla fenomenologia si articola interamente, a partire dai primi versi, attorno al consiglio che l'io poetico sembra rivolgere a sé stesso: non pretendere l'amore ma accontentarsi di vivere il rapporto con le cose in modo autentico e sereno. *La pretesa d'amore* è costruita come una sorta di lungo e complesso periodo ipotetico:

Se tu non avessi questa pretesa d'amore
e se tu potessi accontentarti di fare e giudicare
e se tu volessi contenere, anche solo per un momento,
l'ansia che t'investe e ti misura,
lo spettro infantile di ogni vetro, acqua, colore⁴¹

Il poemetto si sviluppa come una serie di suggerimenti diretti a sé riguardanti il modo di vivere il rapporto con le cose, ed esplora la possibilità puramente ipotetica

³⁸ SR, 196.

³⁹ P. Volponi, *La pretesa d'amore*, in "Il menabò di letteratura", n.8, Einaudi, Torino 1965, 7-13.

⁴⁰ Si rinvia per questo al capitolo I della nostra ricerca.

⁴¹ P, 197.

di una vita alternativa in cui l'io scelga di non cedere alla «pretesa d'amore». I consigli vengono espressi sia in positivo, come si è visto, sia in negativo:

ma non sprofondare e divagare dietro una sociologia
raschiata dal disco di un raziocinio secondario,
di un pensiero forzato per giustificare
la propria viltà e quale segno per potere
convincersi di durare e per immaginare una preistoria
come la larva di una giovinezza che non cresce, non muta.
[...]
non rovesciare infinite operazioni sopra il taglio del vero,
non controllare e giudicare senza mai scegliere e credere
ed intanto lavorare in servitù: in servitù lavorare⁴²

L'io capisce che non è utile sprofondare dentro a un «pensiero forzato» che giustifichi la propria viltà nel segno di una giovinezza eterna e immobile: in questa consapevolezza si intravede, *e contrario*, la figura di Guido. Anche lui sembra vivere in un'adolescenza perenne, privata di uno scatto decisivo che potrebbe darle una chiusura e proiettare definitivamente il giovane uomo nell'età adulta. Volponi stesso, in una lettera a Pasolini del 28 maggio 1960, gli confidava di affidarsi ai libri (in quel periodo stava per essere pubblicata la raccolta *Le porte dell'Appennino*) per ritrovare «la forza di scrivere ancora, di continuare questa accanita adolescenza, giacché la maturità negli altri sembra solo viltà»⁴³. La propensione a restare nell'adolescenza accomuna profondamente Volponi, l'io poetico della *Pretesa d'amore* e il giovane protagonista della *Strada per Roma*: tale triplice coincidenza non stupisce, se si tiene conto che per Volponi

La mia poesia è tutta personale [...], personale nel senso più carnale: ogni insetto, ogni mattina o sera, ogni interlocutore, i paesi, i contadini, i parenti prima e dopo,

⁴² P, 197-198.

⁴³ P. Volponi, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, cit., 122.

ogni ragazzo o ragazza, protagonista o spettatore, è sempre una parte di me: sono io stesso con altre facce e parole, ma sempre io.⁴⁴

La poesia ha per lui l'obiettivo di "misurare me stesso"⁴⁵ ed è ciò che accade nel poemetto in esame. L'io si confronta con la propria tendenza a «rovesciare infinite operazioni sopra il taglio del vero»: un atteggiamento nei confronti del reale che ricorda parecchio quello di Guido, anche lui molto abile a ritagliare frammenti di realtà riplasmandoli con la sua immaginazione ipertrofica. Anche Guido, inoltre, preferisce «controllare e giudicare» le cose dall'altro della sua superiorità piuttosto che «scegliere e credere», immergendosi nel contatto con il reale. Infine, anche il soggetto della *Pretesa d'amore*, come Guido, lavora «in servitù», totalmente asservito alle logiche del profitto e al capitalismo predominante.

Se, dunque, la sovrapposizione dell'io poetico con l'autore è possibile ma sempre sfumata e sfuggente, quella con il protagonista della *Strada per Roma* pare non solo decisamente probabile ma anche significativa. Volponi ha spesso parlato del rapporto che si crea, nella sua produzione, tra romanzi e poesie:

Spesso c'è un testo poetico fuori, accanto e contro a un altro testo. Nasce, infatti, assieme ad altri romanzi, ai quali sto lavorando da tempo in riferimento alla nostra realtà economica, industriale, sociale. Libri complicati, dolorosi, pieni di vuoti e di risentimenti. [...] Ci sono poesie in rapporto stretto con il lavoro narrativo quasi a incastro, a completamento⁴⁶.

Ebbene, *La pretesa d'amore* sembra essere proprio una di quelle poesie che «nascono in rapporto stretto con il lavoro narrativo», «a completamento» del romanzo: non solo perché il sintagma che le dà il titolo compare anche in un punto cruciale della *Strada per Roma*, ma per la profonda somiglianza che si instaura tra il soggetto lirico e il protagonista del romanzo, accomunati dalle medesime "prassi percettive".

⁴⁴ P. Volponi, *Notizia autobiografica*, in G. C. Ferretti, *Volponi*, cit., p.80.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Einaudi, Torino 1995, 108-109.

L'io del poemetto, infatti, ha un modo di vivere la percezione davvero affine a quello che emerge dai "tropismi" di Guido in precedenza analizzati:

tu puoi proporti agli oggetti, alla vita ferma
che sotto le luci consuma un tempo indefinito,
una frazione ed uno spazio ed allora
da quel tempo tu vedi nascere prima un colore:
disporsi un colore, tu vedi, come quella materia
viva che viene da un pensiero in sospensione
[...]
Ma allora la tua tristezza è testimone
del tuo valore ed allora riprendi le cose
e prosegui davanti a loro e le disponi.⁴⁷

Anche in questo caso la percezione del reale sembra avvenire in una zona intermedia tra soggettività e oggettività, nell'area di confine tra l'io e le cose. Eppure da questi versi sembra mancare l'indulgenza così tipica di Guido, il suo costante tentativo di ricondurre tutto a proprio favore: sembra, in altre parole, che si abbia qui un rapporto più autentico con il mondo. Questa modalità percettiva consente infatti all'io di «togliere l'usura dell'abitudine» e «ritornare alle cose quiete»⁴⁸: un'operazione che ricorda parecchio il "tornare alle cose stesse" su cui si fonda la fenomenologia husserliana.

Tutto il poemetto si snoda, successivamente, attorno a una catena di verbi all'infinito presente: questa scelta ha sia l'effetto di sospendere la temporalità delle azioni rappresentate, sia quello di sfumare in un alone di anonimità l'identità dell'io che dovrebbe compierle. Si tratta di un procedimento che ricorda molto da vicino i participi presenti così frequentemente utilizzati da Claude Simon nei suoi romanzi, e che nelle edizioni italiane vengono tradotti proprio con il ricorso all'infinito

⁴⁷ P, 198.

⁴⁸ P, 199.

presente⁴⁹. L'ossatura sintattica costituita dagli infiniti presenti si dirama aprendosi negli innumerevoli rivoli della percezione. Mentre osserva il paesaggio naturale composto di prati e alberi, l'io tenta di

scoprire la radice per giudicare la materia e poi
avanzare, toccando, scegliendo, allargando, allineando
ed intorno comporre una muraglia che è il giudizio,
una tessitura, un cubo verde, e senza dire una parola lasciare
ai prati, al prato, perché uno solo è davanti,
la sostanza del suo verde [...]
e giungere invece a quella essenza che di ogni vera,
...atomo, sfera, e figura... vera cosa:
di ogni taglio, di ogni parallela, di ogni intersezione
si apre mostrando l'umile qualità;
di quel pensiero reclinato da tempo sulle cose,
spazio pulito o pugno di segmenti, o porta o strada,
comunque, per ciascuno comunque buono, e non distinto
nel rispetto che l'oggetto tiene, esso stesso, per sé e per
la sua natura, nel progetto che lo compone, nel rapporto.⁵⁰

Nell'atto della percezione, che *La pretesa d'amore* rappresenta e analizza minutamente, il soggetto tenta di conoscere il reale, scomponendolo come fa Ettore nella *Strada per Roma*, per arrivare all'«essenza» di ogni «vera cosa». Ciò che viene raccontato qui con la lunga sequenza degli infiniti è dunque un «reclinarsi» del pensiero sulle cose: un rapporto percettivo tra l'io e il mondo che si svolge sempre nel segno del rispetto reciproco. Si tratta, in altre parole, del necessario rispetto di

⁴⁹ Ci permettiamo di rimandare al capitolo I, in cui questa modalità espressiva è stata brevemente commentata. Merleau-Ponty, nei suoi appunti sulle opere di Claude Simon, commenta: «Il linguaggio di Claude Simon, Butor (il participio presente, le frasi interrotte, il vocativo de *La modification*) significa un certo rapporto con il sé. / Non si legge più “io” o “egli” / Esso [*questo linguaggio*, ndr] nasce da figure intermediarie, una prima-seconda persona / da modalità intermedie (participio presente ha valore di ‘simultaneità’)» (M. Merleau-Ponty, *Cinq notes sur Claude Simon*, cit., 65, trad. a cura di chi scrive).

⁵⁰ P, 200.

quel «progetto» che costituisce la struttura o *Gestalt* di ogni cosa e soggettività. Solo così, allora, «lieto è il colloquio di ogni materia che s'infuoca»⁵¹ e l'uomo può vivere serenamente la propria appartenenza alla “carne” del reale:

Non cade allora il pensiero e non cede alla natura:

lì si incontra la tranquilla possibilità di esistere:

[...]

ma sempre uguale resta la visione,

la chiara inconfondibile visione del teschio:

[...]

Lì non muore la storia né la natura

ma l'uomo si appresta alla tavola dei compiti,

alla lettura dei messaggi sulla tazzina,

sul manico, sul piatto che madre, padre ed altri,

i vicini, i fratelli, quelli che piantarono il paesaggio,

a lui cedettero, per un tratto, nel percorso di un uso

confidente

della scatola, della fruttiera, dell'acqua a metà della

ciotola.⁵²

Rifiutando di cedere alla «pretesa d'amore», il soggetto può incontrare la «tranquilla possibilità di esistere»: in questa prospettiva esistenziale, profondamente affine all'idea merleau-pontiana di “carne”, anche la certezza della morte (il «teschio») resta solo un orizzonte immutabile, sempre presente ma non preoccupante. Su questo sfondo l'uomo vive, agisce e svolge i suoi «compiti» fondamentali: legge i «messaggi sulla tazzina», cioè interpreta gli impulsi provenienti dalle cose che si presentano alla sua coscienza, si lascia toccare dai “fili percettivi” che da esse si dipartono. In altre parole, attua la percezione.

⁵¹ P, 201.

⁵² Ibidem.

Ecco allora che ogni cosa «acquista un senso di verità»⁵³: rifiutando di cedere all'indulgenza narcisistica di un amore che confermi il proprio sé, l'io del poemetto riuscirebbe a raggiungere un rapporto percettivo autentico con il reale. Si tratta solo, però, di un'ipotesi, della speranza di una «palingenesi»:

E dietro, lo strumento, il filo d'ogni sottile ombra nemica,
le corde e l'occhio della memoria, l'uva,
l'uva scomposta e aggrovigliata, quietata dentro la forma
che pare inventata
in un innesto mosso dalla speranza della palingenesi⁵⁴

L'immagine dell'uva «scomposta» nella *Pretesa d'amore* sembra intessere un collegamento non casuale con la medesima uva che compare all'inizio delle tre parti della *Strada per Roma*: prima marcescente, poi in decomposizione e infine assente dalla vetrina del negozietto urbinato in cui era esposta. Eppure, nel poemetto l'uva è associata alla speranza di una rinascita: una «palingenesi» totale che consiste nella presa di consapevolezza della necessità di un nuovo modo di percepire il reale. Se l'individuo – sia esso l'io anonimo della poesia, l'autore stesso o il protagonista della *Strada* – saprà sviluppare questo *modus percipiendi* onesto, di fronte a lui si spalancherà un'apertura inedita sul reale,

un taglio, che non è la finestra
ma la finestra di una delle cose elencate, mosse,
annodate in quella costruzione umana che di fronte
ha l'uomo attivo, non indulgente, felice:
la costruzione che vola sulla vivente esplosione.⁵⁵

Ebbene, in ultima analisi, *La pretesa d'amore* descrive una modalità di vivere la percezione liberata dalle catene dell'indulgenza e quindi «felice», un rapporto sereno

⁵³ P, 202.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

con il mondo. Il poemetto sembra mettere in scena la possibilità di un'alternativa a ciò che Guido vive nella *Strada*: è questa la palingenesi di cui Volponi parla, il rinnovamento radicale del proprio modo di relazionarsi con la realtà che conduce alla nascita di un nuovo sé, più maturo e sereno.

L'io della *Pretesa* è quello che Guido avrebbe potuto diventare al termine della *Strada per Roma*, se solo avesse avuto la forza di non cedere all'auto-indulgenza e quindi alla pretesa di un amore consolatorio. Questa lettura sembra recuperare l'intento originale con cui Volponi si è accostato, fin dall'inizio della sua produzione, alla scrittura poetica: la poesia, secondo lui, dice «sempre la stessa cosa: la necessità di sfogare un'ansia di conoscenza e di rapporto con tutto, con la vita da vivere in un modo diverso per non cedere alla tentazione regressiva, all'indulgenza urbinata»⁵⁶.

Guido, al contrario, cede all'«indulgenza urbinata» e non riesce a concludere il suo percorso di crescita. È significativo, infine, notare un'ultima affinità tra il poemetto e il romanzo: *La pretesa d'amore* si colloca all'interno di una raccolta, *Foglia mortale*, che la critica ha individuato come libro di passaggio nel macro-romanzo di formazione volponiano, in cui «s'incontrano l'innocenza e la coscienza»⁵⁷. Nel magmatico scorrere dei versi di questo poemetto si compie il «processo di formazione» del soggetto volponiano attraverso «l'acquisizione di un concetto, quello della foglia mortale, quel sintagma ossimorico che mette in relazione la vita e la morte, il fanciullo e l'adulto»⁵⁸. Alla luce di questa prospettiva critica, *Foglia mortale* racconta dunque di una crescita che si svolge nella presa di coscienza della mortalità: come sembra indicare il titolo stesso della raccolta, maturare davvero significa accettare la morte come complementare alla vita. Per la sua posizione di passaggio nell'evoluzione dell'io poetico volponiano, *Foglia mortale* e quindi anche *La pretesa d'amore* si collocano nella stessa zona di confine tra «il fanciullo e l'adulto» a cui appartiene anche *La strada per Roma*. Accettare la mortalità e quindi la finitudine dell'uomo è il passaggio necessario che anche Guido deve attraversare, superando

⁵⁶ P. Volponi, *Notizia autobiografica* in G. C. Ferretti, *Volponi*, La Nuova Italia, Firenze 1977, 79-80.

⁵⁷ E. Marongiu, *Lo specchio dell'innocenza*, in E. De Signoribus, E. Capodaglio, F. Paoli (a cura di), *Nell'opera di Paolo Volponi*. "Istmi", n. 15-16, 2004-2005, 205.

⁵⁸ Ivi, 207.

una volta per tutte il trauma costituito dalla perdita della madre e del padre. In lui, però, questo trauma non trova risoluzione: la “pretesa d’amore”, di un amore materno e incondizionato, è troppo forte e finisce per prevalere.

Se, in generale, la poesia di Volponi «interroga accanitamente il reale rendendo poetabili i dati traumatici del vissuto mediante il sondaggio visivo, olfattivo, tattile, acustico di un corpo estroflesso nel mondo» e in questo modo riesce a “dar voce alla ‘drammaticità di un fallimento’»⁵⁹, nel caso della *Pretesa d’amore* sembra accadere eccezionalmente il contrario: l’io del poemetto ha successo proprio là dove Guido, parallelamente, fallisce. La vicenda di Guido si chiude con un finale amaro e sospeso nella *Strada per Roma*, poiché nelle ultime pagine si calcifica il suo *modus percipiendi* distorto e lui non riesce a metabolizzare la morte, ad accettare la propria fatticità e a sviluppare un rapporto sano con il reale. Tuttavia, se si ammette l’imperfetta sovrapposizione tra il protagonista del romanzo e il soggetto della poesia, si potrebbe affermare che nella *Pretesa d’amore* al giovane alter-ego volponiano sia data l’opportunità di una conclusione alternativa per la sua storia. Solo fuori dal romanzo, quindi, Guido può trovare un finale felice e soddisfacente, tra i versi del poemetto fenomenologico esaminato e che sembra intrattenere un rapporto di stretta implicazione con la *Strada*.

6.5 Una *Bildung* sospesa: i fallimenti di Guido (percettivo-esistenziale, relazionale, storico)

Come si è detto, il finale della *Strada per Roma* non è univoco: dal punto di vista puramente contingente delle vicende, Guido riparte alla volta di Roma dove probabilmente resterà definitivamente, ormai inserito appieno nel mondo della finanza con un impiego stabile. Dal punto di vista “intermedio” delle sue percezioni, invece, il finale è più decisamente amaro e non si risolve in un miglioramento

⁵⁹ E. Zinato, *Introduzione*, in P, VII.

esistenziale ma in una conferma dello stato delle cose. Il destino di Guido sembra al contempo bloccato e sospeso: *La strada per Roma* conferma dunque la sua natura estremamente singolare di *Bildungsroman*, poiché quella di Guido non è tanto una crescita vera e propria, quanto piuttosto una serie di fallimenti che si intrecciano a vari livelli.

Innanzitutto, il suo è un fallimento nella percezione. Guido ha una sensibilità innata e straordinaria per le percezioni, una sorta di magnetico carisma per il darsi delle cose. Eppure non riesce a sfruttare queste percezioni, a ricavarne un rapporto autentico con il reale ma solo continue, ossessive conferme al sistema di auto-illusioni che si è creato. Le percezioni vengono così riassorbite e l'io non si evolve ma si irrigidisce nella prospettiva distorta da cui guarda il mondo e gli altri. Guido è una «machine à penser»⁶⁰ che gira a vuoto su sé stessa. I suoi “tropismi”, i minimi movimenti della psiche che afferra il reale, diventano agli occhi del lettore quasi gli ansimi sempre più faticosi di una coscienza malata lasciata a dibattersi senza soluzione in una sfera di autoreferenzialità che non prevede uscita. La riduzione fenomenologica o “epochè”, dunque, in lui non si realizza come un’immersione consapevole nel mondo fenomenico, ma come un assoggettamento del reale all’io.

Il processo di crescita implica però, proprio come la riduzione fenomenologica merleau-pontiana, un contatto con il mondo che Guido pensa di realizzare abbandonando Urbino. Fin dall’inizio il protagonista è convinto che la sua salvezza e maturazione dipendano dalla sua decisione di uscire dal grembo di Urbino: eppure, dirigendosi verso Roma Guido non si avvicina al reale ma, all’opposto, ne prende sempre più le distanze. L’uscita dalla città natale sarebbe funzionale a una corretta crescita solo se, come accade nella riduzione fenomenologica, essa fosse l’allontanamento che prelude a un riavvicinamento: ovvero un’uscita dall’io che consente, infine, di ritornare a un io rinnovato, più strutturato e autentico, più maturo. Per Guido, invece, l’uscita da Urbino serve solo a consolidare i tratti più tipici del suo atteggiamento, la sua propensione ai “giuochi intimi”: anche lui come

⁶⁰ M. Merleau-Ponty, MSME, 215.

Volponi sembra desiderare di «continuare questa accanita adolescenza»⁶¹. Il cambio di titolo del romanzo sembra confermare proprio la natura intima di questo fallimento: se “*Repubblica borghese*” infatti parla di un fallimento collettivo, storico-sociale e generico, “*La strada per Roma*” invece è al tempo stesso un titolo più neutro e più specifico. Racconta, cioè, questo tentativo di uscita che diventa un rientrare in sé per astrarsi definitivamente dalla realtà. Sembra un titolo positivo che allude a una possibilità di crescita e speranza ma in realtà lascia trasparire in filigrana la storia del fallimento di Guido, del cammino che lo porta verso Roma e lontano dalla concretezza dell’esperienza del reale.

Tale fallimento è causato principalmente dall’indulgenza di Guido: tratto che lui riconosce tipico degli urbinati, essa consiste nella propensione a “far tornare i conti” sempre a proprio favore, piegano la trama del reale ai propri bisogni di conferma. Questo comportamento autoassolutorio è ciò che contamina il suo rapporto con il mondo: il processo di “avvelenamento” della sua percezione è ben simboleggiato da un correlativo oggettivo che è stato più volte citato, ovvero i grappoli d’uva esposti in vetrina nel negozietto della Pennabianca. Questi grappoli compaiono in punti chiave del romanzo e segnano un percorso discendente di rovina e decadenza: l’uva in decomposizione racchiude in sé «il motivo dello sfinimento, emblema al contempo di perdita della giovinezza, del venir meno delle tensioni ideali e dello sradicamento territoriale»⁶². L’uva marcisce, dunque, come marcisce l’anima della Repubblica corrotta dal capitalismo e come marciscono i legami di Guido con le persone che più amava: Letizia ed Ettore. Il fallimento percettivo-esistenziale ha come conseguenza naturale la rottura del rapporto con l’alterità e quindi l’«impossibilità di una reale socializzazione e di una equilibrata salute psichica del protagonista»⁶³.

Ciò che Guido lungo tutto il corso del romanzo cerca di raggiungere è «la misura completa di sé»: vuole conoscersi davvero, «capire perché egli aveva avuto il coraggio e tutte le altre doti necessarie ad andare avanti, a prendere la strada giusta, per istinto,

⁶¹ P. Volponi, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, cit., 122.

⁶² E. Zinato, *Commenti e apparati*, in RPIII, 831.

⁶³ Ivi, 832.

dopo la disperazione»⁶⁴ della perdita della madre. Proprio *Una misura* è il titolo di una poesia pubblicata nell'ultima raccolta di Volponi, *Nel silenzio campale*, del 1990: solo un anno prima della pubblicazione della *Strada per Roma*, questa lirica sembra esprimere in maniera chiara la natura della *Bildung* fallita di Guido:

abbiamo sempre voluto fare preda dell'indulgente
gusto a non vivere, ad adagiarci soltanto per ingannarla,
la vita, singola e universale, nel panico travolgente
di non potere avere mai una misura giusta e
mai adoperarla, che in ogni caso contro di sé, brutale e
furente
si sarebbe rovesciata: mai la vita, mai affrontarla⁶⁵

Non è troppo oneroso ipotizzare che, nello stesso periodo all'inizio degli anni Novanta in cui iniziava a rimettere mano alla *Strada per Roma*, Volponi abbia lasciato filtrare qualcosa dal tessuto di questa poesia dentro alla costruzione romanzesca di Guido, o viceversa. I versi riportati sembrano davvero un'emanazione del *modus vivendi* indulgente di Guido, abituato anche lui a «non vivere», ad adagiarsi nella vita solo per ingannarla, in modo da non doverla mai affrontare.

Secondariamente, nella *Strada per Roma* questi fallimenti personali di Guido riverberano un fallimento su più ampia scala: quello della Repubblica che, appena nata, si è già lasciata corrompere dal denaro e dal capitalismo. Come si è visto, il titolo originario del romanzo – proveniente dalle parole della canzone anarchica intonata da Gualtierio – mette in luce proprio questo. Paradossalmente, il successo di Guido e il suo ingresso vittorioso nel mondo del lavoro costituiscono il segno della rovina della Repubblica: essa si è venduta, è diventata “borghese” e ora tutto ciò che la muove sono gli interessi personali, gli investimenti dei privati, la ricchezza. Si avvera a livello individuale e sociale la profezia di Pompeo Ricci: l'amico di Guido, infatti,

⁶⁴ SR, 364.

⁶⁵ P, 429.

aveva previsto che il protagonista avrebbe accettato di divenire schiavo della ricchezza, di servirla «come si serve una religione e poi tutti i vari ordini dei suoi sacerdoti»⁶⁶. Guido, come riconosce Ettore nel loro ultimo dialogo, è davvero diventato un «ricco laico»:

Sei un ricco, ecco che cosa sei, un ricco laico, un laico ricco: ecco che cosa sono i laici, niente di più.⁶⁷

Nel suo percorso che lo conduce verso Roma, allora cuore pulsante del capitalismo italiano, Guido è sempre più attratto dalla

vicinanza con la ricchezza, anche se era convinto di poterne controllare l'influenza con la forza delle sue idee: fermarla oppure approfittarne, senza diventare un uomo ricco, cioè un vecchio risentito, acciaccato dalle paure; anzi servendosene per diventare un uomo nuovo⁶⁸

Questa speranza ottimistica per il suo futuro non si realizzerà: Guido diventerà davvero, al contrario, un uomo «acciaccato dalle paure», che si serve della ricchezza come di un'armatura «per difendere la sua personalità, anche il suo corpo»⁶⁹. Fin da quando Pompeo parla della differenza di classe a Urbino, le sue parole danno fastidio a Guido:

A Guido sembrava che i discorsi di Pompeo Ricci non avessero alcun senso reale: si riferivano a cose tanto lontane da essere inutili e infastidivano rompendo gli schemi del vero, delle cose intorno, uomini e anche idee, proponendo una causa che sembrava inesistente.⁷⁰

⁶⁶ SR, 260.

⁶⁷ SR, 397.

⁶⁸ SR, 256.

⁶⁹ SR, 258.

⁷⁰ SR, 236.

Forse, però, i discorsi di Pompeo risultano così fastidiosi per Guido perché sente che parlano di lui e di ciò che diventerà. Infatti, analizzando le sorti dell'Italia del Dopoguerra, Pompeo si mostra profondamente cinico e disilluso riguardo alla possibilità che un miglioramento possa provenire dal mondo della finanza:

questa è la verità: la cosa, non il concetto. Il bene, l'oggetto, la produzione sono onesti; disonesta e vile è l'organizzazione economica, le cui regole non sono nemmeno esatte, e che risultano sempre sfocate, anche ai controlli sui risultati, pensate sulle motivazioni: sono addirittura indeterminate. Il capitalismo è la cosa meno concreta che esista: è spirituale, ecco la grande comunione; non scende mai nelle cose, è idealista, ecco un'altra comunione: l'incremento del valore che il capitalista persegue è del tutto ideale, non è un bene, è una convenzione, una follia infantile⁷¹

Il mondo in cui è entrato Guido viene definito un mondo disonesto: disonesto perché staccato dalla concretezza e vicino piuttosto alla religione. Ecco allora che si chiarisce come mai Guido sia così attratto dalla finanza e dal capitalismo; come mai accetti di mettersi al loro servizio: «il capitalismo è la cosa meno concreta che esista: è spirituale». Nel capitalismo Guido trova quella perfetta combinazione tra distacco dalla realtà concreta delle cose e possibilità di controllarle dall'alto che ha sempre cercato. Il capitalismo, come Guido, «non scende mai nelle cose, è idealista»: tutto ciò su cui si basa sono uomini che giocano, come farebbero i bambini, con soldi e investimenti. Il valore tanto inseguito da tutti è, alla fine, solo «una follia infantile», e si è visto quanto sia importante per Guido la sfera rassicurante dei giochi infantili.

La finanza è dunque solo «un fumetto che s'alza dalla mente di pochi» e che «si diffonde a intossicare, a confondere il principio di ogni cosa reale, anche di questa strada nera. Non conta più la strada ma l'incremento di valore»⁷²:

Non conta più l'industria e non contano i suoi prodotti, pensate quindi quanto poco contano i suoi operai; ma le sue azioni, il venderle anzi, nemmeno vederle, il

⁷¹ SR, 261.

⁷² SR, 262.

loro prezzo fra sei mesi, l'idea del loro prezzo, quindi la loro essenza, che mi pare voglia dire la loro divinità.⁷³

Tutto ciò che conta è l'idea, non più la cosa concreta. Prevale il valore ideale e ipotetico del prodotto, non il prodotto in sé. In questa divaricazione estrema fra realtà autentica e idealità che tenta di controllarla, Guido si trova perfettamente a suo agio poiché vi vede finalmente rispecchiato il proprio desiderio di allontanamento rassicurante dal mondo. Se l'ingresso di Guido a Roma sancisce canonicamente il successo del protagonista, secondo la più tradizionale modalità del *Bildungsroman*, tuttavia in lui si manifesta il fallimento non solo di una generazione ma di un'intera Repubblica. In questo senso, la sua autoindulgenza e il capitalismo sono sovrapponibili: sono due modi diversi, l'uno individuale e l'altro socializzato, di assoggettare il reale ai bisogni o interessi dell'io. Allora è vero che «il percorso di Guido è sineddoche della caduta di un'utopia collettiva, del sogno di un'Italia veramente unita e capace di avanzare con coesione e unità nello sviluppo economico»⁷⁴: *La strada per Roma* è non solo romanzo di formazione ma «al contempo 'cimelio' e 'presagio' dell'illusione capitalista, inganno e tradimento»⁷⁵.

6.6 Un seme che (non) germoglia: Guido e gli altri protagonisti volponiani

Questi fallimenti di diverso ordine che costellano la formazione di Guido (percettivo-esistenziale, relazionale, storico) sembrano coagularsi, nel romanzo, attorno a un correlativo oggettivo specifico: l'immagine del seme. Quando si autoanalizza, per esempio, Guido riconosce chiaramente che «il seme della sua forza»⁷⁶ risiede nel suo ritagliare la realtà per farne ciò che preferisce.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ C. Bello Minciocchi, *Nel corpo della storia. Attraverso Il sipario ducale, Il lanciatore di giavellotto e La strada per Roma*, in E. De Signoribus, E. Capodaglio, F. Paoli (a cura di), *Nell'opera di Paolo Volponi*. "Istmi", n. 15-16, 2004-2005, 242.

⁷⁵ C. Garboli, *Cara Urbino, dolci pietre*, in "La Repubblica", 3 luglio 1991.

⁷⁶ SR, 195.

Successivamente, mentre è in viaggio per tornare a Urbino verso il finale del romanzo, Guido sente che il suo pensiero si sta dirigendo

verso l'avvilimento, o, più dentro, verso la paura di una nostalgia che poteva fargli temere di riportarsi via un seme nascosto che non sarebbe mai seccato.⁷⁷

Tornando l'ultima volta nella sua città, Guido ha paura di essere travolto dalla nostalgia: essa è come un seme che rischia di mettere radici dentro di lui e tormentarlo per sempre. In effetti, la nostalgia lo assalirà quando entrerà a Urbino, mescolandosi allo stupore dovuto ai cambiamenti del paesaggio che ora gli sembra ostile⁷⁸. Il seme sembra quindi rappresentare il lascito di un passato che lui vuole abbandonare, l'ultimo residuo del suo legame con gli affetti dell'infanzia e dunque con un'immagine di sé che non concorda con quella che si sta costruendo ora.

L'immagine del seme, fin qui utilizzata in chiave metaforica, trova un corrispettivo letterale nel romanzo: dopo essere appena arrivato a Roma per la prima volta, infatti, Guido passeggia per le vie e nota che «all'angolo della strada c'erano per terra dei fiori appassiti»⁷⁹. La medesima immagine si manifesta, più tardi, nel momento in cui Guido ritorna a Roma dopo il soggiorno urbinato:

Gli angoli della strada erano bagnati, come sempre, e avevano il piccolo tesoro di strame di fiori secchi.⁸⁰

È il finale assoluto del romanzo: non sembra dunque casuale che Volponi affidi proprio all'immagine dei fiori secchi la chiusura simbolica della *Strada per Roma*. I fiori secchi che Guido vede a terra sono certamente figura dell'immobilità delle cose che restano uguali a sé stesse, e dell'incapacità del protagonista di cambiare e crescere davvero. Eppure, quest'immagine su cui si chiude il romanzo sembra collegarsi a quella del «seme nascosto» della nostalgia che Guido temeva non sarebbe

⁷⁷ SR, 381.

⁷⁸ SR, 391.

⁷⁹ SR, 291.

⁸⁰ SR, 414.

mai seccato. Il seme, invece, ha prodotto frutto, ma i fiori che ha generato sono seccati e calpestati dai passanti: non c'è più traccia del “vecchio” Guido, resta solo il “nuovo” sé che si è pazientemente costruito, illusione dopo illusione.

Anche nel *Giro dei debitori*, poesia che – come si è detto – sembra strettamente legata alla *Strada per Roma*, l'immagine del seme ha una rilevanza decisiva: essa si lega all'idea del “debito” che tiene il soggetto ancora legato ai luoghi della sua infanzia. Il soggetto tenta di lasciare Urbino ma non ci riesce: il debito della nostalgia è troppo pesante da saldare, almeno fino agli ultimi versi della lirica. Proprio sul finale, infatti, l'io sembra capace di uno scatto:

Io più antico
alla rupe mi afferro;
[...]
a me stesso fedele.
Così resisto
alla franosa terra degli antri
che mi soffoca di ciclamini,
e non mi cedo
alle vie del ginepro,
giacché io tendo
come un seme a interrarmi,
a sdebitarmi intero,
come intera la notte di novembre
giace sulle membra terrestri.⁸¹

L'io della poesia resta fedele a sé stesso ma sa resistere alle catene con cui la sua terra cerca di trattenerlo: è questo il suo modo di sdebitarsi. L'io si sotterra come un seme pronto a germogliare in primavera: in altre parole, si chiude in sé per poi rinascere, aprendosi al mondo. Solo in questo modo il debito viene saldato e l'io

⁸¹ P, 64.

riesce a “sdebitarsi intero”. Come l’io del *Giro dei debitori*, anche Guido si sotterra chiudendosi dentro di sé, ma la rinascita non avviene. Guido non si sdebita, resta un seme secco, fiero e sicuro della propria potenzialità inespressa. La «speranza della palingenesi»⁸² affermata nella *Pretesa d’amore* sembra realizzarsi nella poesia ma non nel romanzo: l’indulgenza di Guido gli impedisce di crescere e di mettere a frutto il seme della nostalgia.

Chiudendosi al rapporto con l’altro e con il reale, Guido diventa seme secco che non germoglia: resta sospeso e incompiuto, come il finale della *Strada* sembra confermare. Non è del tutto così, però: il seme di Guido darà altri frutti, che verranno alla luce nel corso della successiva produzione di Volponi. Guido, infatti, con il suo atteggiamento che si situa al confine con la psicopatologia, è il “seme” dei successivi nevrotici volponiani. Se si considera che *La strada per Roma* è a tutti gli effetti «il primo [romanzo] che ho pensato e progettato»⁸³, sicuramente coevo e forse anteriore a *Memoriale*, diventa chiaro come Guido sia l’archetipo e al tempo stesso la forma embrionale dei folli protagonisti di Volponi: con loro condivide, sicuramente, quella «frammentazione corporea» e percettiva che «presuppone [...] un’apocalisse psicosociale, un ‘delirio di fine del mondo’»⁸⁴. Non solo: più profondamente, Guido e gli altri nevrotici di Volponi sono accomunati da un rapporto disfunzionale o distorto con la realtà esteriore e con l’alterità.

Si pensi, in primo luogo, al *Bildungsroman* di Damìn che, nel *Lanciatore di giavellotto*, si spezza bruscamente con la caduta del protagonista nella tragedia di ascendenza edipica. Sempre dal punto di vista della pura trama, poi, Guido non può non ricordare, agli occhi del lettore, un’incarnazione più giovane del dirigente d’azienda Bruto Saraccini. Il protagonista delle *Mosche del capitale* pare raccogliere il testimone di Guido, integrato in un sistema capitalista che inizialmente sogna di cambiare e pienamente immerso nelle dinamiche dell’economia. Non solo: proprio come Guido anche Albino Saluggia, protagonista di *Memoriale*, è identificato dal

⁸² Vedi P, 202.

⁸³ P. Volponi, Nota introduttiva a SR.

⁸⁴ E. Zinato, *Introduzione*, in RPII, XXV.

«carattere eminentemente eversivo della [sua] diversità», da una «ricchezza psicologica e problematica»⁸⁵ e da una propensione all'astrazione lirica dal presente che si lega alla sua nevrosi. Se si pensa poi alla *Macchina mondiale*, si può ipotizzare che Guido costituisca una sorta di precursore di Anteo: anche lui, come Guido, applica a tutto il reale una «globale epoché»⁸⁶, rischiando di cadere nella pura follia. Mentre, però, Anteo sottopone ogni dato reale al proprio sguardo distorto dalla psicopatologia, filtrandolo attraverso processi metaforici pervasivi ed estremi⁸⁷, in Guido tale processo avviene in maniera più contenuta e meno evidente, nella forma dei suoi consueti sobbollimenti psichici. Il personaggio che più di tutti sembra costituire un'evoluzione o estremizzazione del *modus percipiendi* di Guido è, però, Gerolamo Aspri. Sia *Corporale* sia *La strada per Roma*, seppur con intensità diverse, sono imbevuti della stessa corrente percettiva che deforma costantemente il reale: entrambi i romanzi si collocano nell'area intermedia tra oggettività e soggettività. «Il geniale procedimento basato sullo scambio tra fisico e psichico, che già spicca nei primi romanzi, in *La strada per Roma* in particolare, ma che si estende a tutta l'opera»⁸⁸ è ciò che più caratterizza il tessuto narrativo di *Corporale*, e affonda le sue radici proprio nella *Strada*. Per quanto riguarda il protagonista, inoltre, anche Gerolamo mostra di avere una sensibilità percettiva estremamente invadente: «i fatti che Aspri percepisce e racconta esistono davvero oppure sono la proiezione dell'interiorità di un io monologante?»⁸⁹. Questo dubbio resta costantemente irrisolto: la realtà dei fatti sembra a volte emergere a volte venire sommersa dalla trama di pensieri del protagonista volponiano:

⁸⁵ G. C. Ferretti, *Volponi*, La Nuova Italia, Firenze 1977, 29.

⁸⁶ P. Zublena, *Anteo liberato? La lingua della Macchina mondiale di Volponi*, in E. De Signoribus, E. Capodaglio, F. Paoli (a cura di), *Nell'opera di Paolo Volponi*. "Istmi", n. 15-16, 2004-2005, 141.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ E. Capodaglio, *E il corpo è l'uomo*, in E. De Signoribus, E. Capodaglio, F. Paoli (a cura di), *Nell'opera di Paolo Volponi*. "Istmi", n. 15-16, 2004-2005, 167.

⁸⁹ G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Mimesis, Milano Udine 2022, 76.

Le percezioni del protagonista non dominano più semplicemente l'intreccio ma gli *eventi*, facendosi corrispettivo narrativo di una coscienza ipertrofica che rende irricognoscibili le vicende o che, in modo ancora più radicale, le determina.⁹⁰

Sia Gerolamo sia Guido, infine, sviluppano una modalità decisamente problematica di vivere il rapporto con l'alterità: anche Aspri infatti ha subito un trauma che «non è stato capace di elaborare e che l'ha portato a chiudersi in un universo di finzioni al contempo utopico e claustrofobico»⁹¹.

Guido è dunque, in certa misura, il *seme* dei futuri personaggi volponiani: certamente non è ancora così decisamente sbilanciato dal lato della psicopatologia come Albino Saluggia, Anteo Crocioni o Gerolamo Aspri, ma essendone sostanzialmente il prototipo e la sorgente è lui a inaugurare la loro condizione di dolorosa diversità, incomprendibilità e solitudine.

È, infine, significativo che Guido sia al tempo stesso il seme dei futuri nevrotici volponiani eppure anche il più vicino di loro a una realtà psichica sana e salutare, e anche il più autobiografico. Se ne ricava quasi l'impressione che i personaggi dei romanzi successivi si diramino tutti a partire da un ascendente comune più vicino al Volponi reale, una controfigura più autobiografica, per poi screziarsi ciascuno nelle proprie peculiarità e sofferenze, guadagnando una maggiore distanza dalle nevrosi del loro autore.

In conclusione, al termine della strada che lo porta a Roma Guido si configura, più che come chiasma, come una fragile creatura “di confine”, sempre sospeso sul limite tra salute e disturbi psichici, tra oggettività e soggettività, tra Urbino e Roma, tra timidi tentativi di apertura al mondo e fuga disperata nei recessi della propria interiorità. Dunque, anche il romanzo stesso si insedia in questa zona intermedia tra una narrazione tradizionalmente oggettiva e una radicalmente incardinata nella soggettività del personaggio.

⁹⁰ Ivi, 82.

⁹¹ Ivi, 86.

6.7 Un romanzo apocalittico: *La strada per Roma* tra riepilogo e profezia

Come si è tentato di mostrare nel corso di questa analisi, *La strada per Roma* è un *Bildungsroman* estremamente peculiare: certo, il protagonista tenta di maturare e attraversa tutte le tappe più consuete del romanzo di formazione eppure la sua crescita sembra bloccata, continuamente risospinta indietro e negata dal peso dei suoi traumi o dalla tentazione dell'autoindulgenza. Il finale non offre appigli chiari in questo senso: Guido torna a Roma ma questa decisione, messa in atto sotto il segno poco rassicurante dei fiori secchi, sembra più la condanna a una vita borghese e asservita alla religione della ricchezza piuttosto che il sigillo finale di un'avvenuta maturazione.

Al livello superficiale delle vicende, il *Bildungsroman* funziona dunque senza problemi: il protagonista si laurea, si integra perfettamente nel mondo del lavoro e abbandona formalmente il legame con la casa d'origine e la famiglia. Eppure, l'adattarsi di Guido all'ordine costituito del capitalismo sembra assumere decisamente i connotati di un fallimento. Dunque, paradossalmente, il *Bildungsroman* si realizza con successo ma il suo protagonista fallisce.

Non solo: al livello della costruzione narrativa, come si è anticipato, la forma del *Bildungsroman* viene messa in tensione dall'interno, dai micro-moti psichici di Guido: «Il tessuto narrativo si smaglia finemente: senza strappi eclatanti, ma amplificando con intenzione i dettagli, il racconto sperimenta minutissime cadenze di respiro [...] proprio mentre sembra cercare le movenze tradizionali dell'incedere narrativo»⁹². La consistenza stessa del racconto risiede nella «materialità emblematica delle cose, nei colori e negli afori loro, nella loro sinestetica percepibilità»⁹³: *La strada per Roma*

⁹² C. Bello Minciocchi, *Nel corpo della storia. Attraverso Il sipario ducale, Il lanciatore di giavellotto e La strada per Roma*, cit., 230.

⁹³ Ivi, 232.

dunque «procede di percezione in percezione; più del singolo fatto in sé conta l'esperienza sensibile che i personaggi ne hanno»⁹⁴.

Come il suo protagonista vive in un'area transizionale della percezione, e come di conseguenza la narrazione si lascia permeare da questi fenomeni psichici liminali, così *La strada per Roma* è un romanzo che occupa il confine tra tradizione e innovazione. A differenza di altri romanzi volponiani, qui la soggettività del "malato" protagonista permea la narrazione in maniera meno evidente, più indefinita: non è lui a parlare in prima persona e filtrando visibilmente il reale come in *Memoriale*, *La macchina mondiale*, *Corporale*. La soggettività di Guido si inserisce, attraverso la sua sensibilità percettiva, come si è detto, a un livello intermedio, che sta a metà tra la voce del narratore e i fatti narrati. È come un fluido, un liquido interstiziale che attua una osmosi continua tra questi due livelli confondendo continuamente oggettività e soggettività, in maniera affine a ciò che accade nello schema corporeo merleau-pontiano e nello spazio transizionale winnicottiano.

In ultima analisi, si può affermare che *La strada per Roma* sia, in certa misura, un romanzo apocalittico: non solo perché mette in crisi dall'interno il *Bildungsroman* preparandone la caduta; nemmeno solamente per il diffuso senso di crisi e decadenza che lo pervade, ma per almeno due ordini ulteriori di motivazioni.

Il primo è che, come i successivi romanzi volponiani, anche la *Strada* racconta l'inizio di un'"apocalisse psicosociale": l'apocalisse tutta personale di una coscienza che non riesce a imparare a vivere la percezione. Nella prospettiva teorica elaborata dall'antropologo Ernesto De Martino, che ha studiato le apocalissi culturali e come esse danno forma alle narrazioni collettive di certe popolazioni, il sentimento della fine non è solo una costruzione sociale ma in certi casi patologici può anche costituire una percezione individuale che contamina l'interiorità della persona e conduce alla malattia. L'apocalisse psicosociale consiste, per lui, nella «perdita della intersoggettività dei valori che rendono un mondo possibile come mondo umano. Il

⁹⁴ Ibidem.

segno interno della mondanità, ciò che costituisce il suo carattere fondamentale di normalità, è la sua progettabile intersoggettività, il suo appartenere a una prospettiva di operabilità socialmente e culturalmente condizionata»⁹⁵. In altre parole, il mondo sembra finire per l'uomo nel momento in cui esso cessa di essere "normale" cioè relazionale e intersoggettivo: l'apocalisse individuale ha inizio quando, agli occhi del soggetto, il mondo esce «dal cammino che dal 'privato' porta al 'pubblico': poiché il 'privato', l'intimo, il personalissimo ha un senso fisiologico quando racchiude una promessa di pubblicizzazione, quando è immesso come momento in una dinamica di valorizzazione intersoggettiva, quando diventa prima o poi parola e gesto comunicanti»⁹⁶. Dunque, la psiche dell'individuo inizia a disgregarsi e ad essere avvelenata dall'idea della fine proprio perché si inverte il movimento naturale che dal privato conduce al pubblico: crolla la possibilità di un mondo comune e fatto di relazioni⁹⁷. Sembra essere proprio questo ciò che accade a Guido: con la perdita delle uniche relazioni autentiche d'amicizia e d'amore e con il suo ritirarsi nel guscio indulgente dell'io, il ragazzo inaugura la sua intima silenziosa apocalisse. Il finale della *Strada* si chiude sulle prime fasi di quest'apocalisse, proprio mentre il mondo di Guido ha ormai perduto ogni traccia di vera intersoggettività.

Inoltre il mondo "di confine" tra oggettivo e soggettivo in cui vive Guido sembra a tratti assumere attraverso i frequenti "tropismi" i connotati psicopatologici di un autentico «mondo delirante» che è tale, secondo De Martino, «proprio perché manca della comunicabilità culturale, perché isola il rischio [...]. Esso resta definito dal senso della sua dinamica, che è recessiva: dal pubblico al privato, e via via sempre più al privato, sino al silenzio totale e all'inconscio radicale»⁹⁸.

Il secondo motivo per cui *La strada per Roma* può essere definito una narrazione della fine è che esso, raccontando l'apocalisse di un adolescente che diventa adulto, si colloca perfettamente nella sensibilità del suo tempo in cui «la Fine è diventata un

⁹⁵ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Einaudi, Torino 2019, 101.

⁹⁶ Ivi, 101-102.

⁹⁷ Ivi, 102.

⁹⁸ Ivi, 203.

fatto individuale»⁹⁹. Negli anni Sessanta, Frank Kermode ha studiato i modi in cui le strutture del romanzo vengono influenzate o definite dal “senso della fine”, dal senso di un’apocalisse imminente: il suo saggio *Il senso della fine* è stato pubblicato per la prima volta in Italia nel 1972¹⁰⁰ e non è improbabile che, anche per la statura intellettuale dell’autore, Volponi ne abbia sentito parlare o addirittura l’abbia avuto tra le mani. In ogni caso, le teorie di Kermode sembrano particolarmente adatte a interpretare il significato dell’apocalisse di Guido: secondo il critico britannico, infatti, con la diffusione del cristianesimo – a partire cioè dagli scritti di san Paolo e san Giovanni – si è introdotta per la prima volta nella sensibilità occidentale l’idea di una fine non più concepita come punto conclusivo dopo il quale si estende il nulla, ma come rivelazione decisiva, possibile in ogni momento, che giunga a dare senso, retrospettivamente, a tutto ciò che è accaduto prima. È un cambiamento radicale di prospettiva, basato sull’idea che l’aldilà possa intervenire a dare un senso al presente: «non più imminente, la Fine è immanente»¹⁰¹. Nella *Strada*, come dimostra la figura dell’uva che gradualmente marcisce e sparisce dalla vetrina, il senso di fine è davvero immanente e occupa ogni momento della narrazione.

Non sembra poi casuale che, come le narrazioni apocalittiche *stricto sensu* si collocano sempre in un tempo di transizione a sé stante, intermedio o interstiziale¹⁰² allo stesso modo anche la *Strada* racconti del «tempo fra»¹⁰³ per eccellenza della vita dell’uomo: la fine dell’adolescenza. L’apocalisse della *Strada*, risultante dai tanti fallimenti di Guido, non è ovviamente un’autentica apocalisse psicopatologica, una fine vera e propria della coscienza che precipita nella follia, ma una Fine nel senso più ampio e profondo in cui la intende Kermode: il momento riepilogativo e rivelatorio che apre la narrazione del vissuto a un nuovo significato, a una nuova possibilità di lettura retrospettiva.

⁹⁹ F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, tr. it. G. Montefoschi e R. Zuppet, Il Saggiatore, Milano 2020, 31. D’ora in avanti siglato SF.

¹⁰⁰ F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, tr. it. G. Montefoschi, Rizzoli, Milano 1972.

¹⁰¹ SF, 29.

¹⁰² «Prima della Fine c’è un periodo che non appartiene decisamente né alla Fine né al *saeculum* che la precede e che ha le sue proprie caratteristiche» (SF, 18).

¹⁰³ Così Kermode definisce il presente, ormai imbevuto dell’idea della Fine, in SF, 29.

La strada per Roma, infatti, si colloca al tempo stesso nelle due zone di confine dell'opera di Volponi: all'inizio e alla fine. È sia il "primo" romanzo che l'urbinate elabora e pianifica, cominciandone la stesura in parallelo a *Memoriale*¹⁰⁴, sia l'ultimo che pubblica in vita, la conclusione assoluta della sua produzione. Eppure nessuna di queste due collocazioni è definitiva: il suo collocarsi "all'inizio" è indecidibile poiché non si sa a che punto fosse l'elaborazione del romanzo negli anni Cinquanta; il suo situarsi "alla fine" è evidente dal punto di vista puramente editoriale ma più sfumato da quello letterario, dal momento che si tratta della ripresa di un testo composto decenni prima e in certa misura rimaneggiato. Ciò che è certo, però, è che *La Strada per Roma* è pervasa da un senso insieme profetico e riepilogativo, come un chiasma in cui inizio e fine si avvolgono reciprocamente: il romanzo è al contempo la prima delle "apocalissi" volponiane¹⁰⁵ e l'ultima profezia che racchiude in sé il germe dei romanzi futuri.

Secondo Kermode, le narrazioni apocalittiche si articolano sulla base di un sistema ritmico bipolare che ricorda il rumore di un orologio: esse oscillano cioè tra un *tick*, che corrisponde all'inizio, e un *tock*, che è il momento della fine; tra i due c'è una pausa di silenzio che ne rende percepibile la differenza. Le narrazioni, secondo il critico, servono proprio a dare un significato all'intervallo di tempo che si estende tra il *tick* e il *tock*: «usiamo una finzione per far sì che la fine conferisca organizzazione e forma alla struttura temporale»¹⁰⁶. Nella carriera di Volponi, *La strada per Roma* fa proprio questo: arriva alla fine della vita dell'autore per colmare lo spazio vuoto tra la sua infanzia urbinata e la sua maturità da scrittore affermato. È l'«anello mancante»¹⁰⁷ che nella sua doppia collocazione cronologica ricostruisce il legame circolare tra inizio e fine della produzione, e della vita, di Volponi.

¹⁰⁴ Per le questioni relative al problema della datazione si veda E. Zinato, *Commenti e apparati*, in RPIII, 821-825.

¹⁰⁵ Ci riferiamo, con questa espressione, al triste destino che spetta alla maggior parte dei protagonisti dei romanzi successivi: Albino, Anteo, Gerolamo, Damìn su tutti.

¹⁰⁶ SF, 49.

¹⁰⁷ G. C. Ferretti, *Volponi*, cit., 27.

Non solo: Kermode sostiene che, riempiendo lo spazio tra *tick* e *tock* con le narrazioni apocalittiche, l'uomo possa cambiare il modo di intendere il tempo. Il *chronos*, tempo che passa senza scopo e «tempo d'attesa»¹⁰⁸, diventa *kairos*, un tempo animato da una direzione, «lanciato fra inizio e fine»¹⁰⁹: un tempo che è dotato di significato e che ricava questo significato proprio dall'idea della fine. Ebbene, forse pubblicando *La strada per Roma* Volponi ha voluto provare a rendere il *chronos* della sua vita e della successione editoriale delle sue opere, un *kairos*: una catena di momenti non più isolati ma collegati e motivati da un filo conduttore costante, che nel suo caso è la nevrosi, la zona di indecidibilità tra salute e malattia mentale, tra interiorità ed esteriorità. Guido non riesce a salvarsi, anzi si condanna al fallimento: eppure, in questo modo, “salva” a ritroso tutti gli altri fallimentari protagonisti volponiani. “Salvare”, in questo caso come nelle narrazioni apocalittiche, non vuol dire evitare la condanna ma dare un significato: attraverso di lui, che è il primo della serie, gli altri non trovano forse pace o serenità, ma un senso complessivo che li racchiude abbracciando tutti i suoi romanzi. Come si è visto, nell'atteggiamento percettivo di Guido e nei suoi “tropismi” si leggono già in filigrana i comportamenti di Albino, Anteo, Gerolamo e Damìn.

La natura apparentemente tradizionale della *Strada* depone a favore di questa lettura: secondo Kermode, l'uomo è sempre animato dal bisogno di storie che diano senso alla vita. Solo il romanzo tradizionale, con i suoi intrecci e i suoi canoni, con «la sua presunzione di continuità, e non la dissoluzione della temporalità della narrativa sperimentale»¹¹⁰, può farsi custode di un *tock*, di un «compimento che si faccia garanzia di un piano, di un progetto, di un sistema ordinato e provvisto di un senso autoevidente»¹¹¹. Solo il romanzo tradizionale, dunque, «può aspirare a raccogliere il testimone dell'istanza di redenzione insita nel senso della fine che ci è costitutivo, della nostra necessità che la fine abbia un senso in quanto è lei e solo lei a poter conferire un senso al tutto»¹¹². Nella teoria di Kermode, dunque, il desiderio

¹⁰⁸ SF, 50.

¹⁰⁹ SF, 50.

¹¹⁰ SF, XIV.

¹¹¹ SF, XI.

¹¹² SF, XIV.

di dare senso al mondo si lega al bisogno di sperimentare «quella concordanza di inizio, metà e fine che è l'essenza delle nostre finzioni»¹³ e che si può trovare nel romanzo tradizionale. *La strada per Roma*, in certa misura, è davvero un romanzo tradizionale e forse proprio per questo essa si presta così bene a svolgere il suo compito “apocalittico” e riepilogativo.

Alla luce di quanto detto finora, si possono avanzare alcune ipotesi riguardo alle motivazioni che possono aver spinto Volponi a pubblicare *La strada per Roma* nel 1991.

Parlando dell'operazione di pulitura e rimaneggiamento del testo precedente alla sua pubblicazione, Volponi nel 1991 diceva che «ho alleggerito l'autocompiacenza e l'autoindulgenza del personaggio»¹⁴: in effetti, nelle lettere a Pasolini dei primi anni Sessanta, lui stesso aveva ammesso che la stesura del romanzo procedeva «fra l'indulgenza e l'angoscia»¹⁵. Alla fine della sua carriera, negli anni Novanta, la pubblicazione di un romanzo tradizionale e quasi “antico” come la *Strada* sembrava davvero «l'ultima mossa dell'accorta guerriglia combattuta per un trentennio dall'autore con l'industria culturale»¹⁶: quest'opera si presentava come un «‘antiprodotto’ rispetto ai meccanismi seriali dell'industria culturale»¹⁷ e anche come un romanzo apparentemente molto distante da ciò che la Neoavanguardia negli anni Sessanta aveva sperimentato¹⁸. Ebbene, potrebbe essere questa l'ultima affermazione di quell'atteggiamento così tipico di Volponi che consiste nella costante messa in dubbio di sé: pubblicando *La strada per Roma*, non solo ripulisce il romanzo dall'autoindulgenza di Guido ma, attraverso di lui, cerca di liberarsi della propria indulgenza. Un'indulgenza, questa, che consiste nell'adeguarsi ai canoni del mercato editoriale e ancor più a ciò che lettori e critici si aspettavano da lui. Si tratta, insomma, dell'«eroismo della volpe che, presa in trappola, si morde la zampa pur di

¹³ SF, 39-40.

¹⁴ P. Volponi, Conversazione con E. Zinato, Milano, 1° aprile 1991, ora in E. Zinato, *Commenti e apparati*, in RPIII, 822.

¹⁵ P. Volponi, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, cit., 141.

¹⁶ E. Zinato, *Commenti e apparati*, in RPIII, 835.

¹⁷ Ivi, 828.

¹⁸ Ivi, 835.

scappare. Anche io sono così, non riesco a rimanere chiuso in trappola e mi strappo la gamba pur di scappare»¹¹⁹. La caduta definitiva di Guido nell'indulgenza condanna il personaggio e al tempo stesso redime l'autore, lo salva dalla tentazione borghese di cristallizzarsi secondo le aspettative di altri. È questa costante propensione all'inafferrabilità che definisce nel profondo tutte le sue opere e che rende Volponi, similmente ai suoi protagonisti, una creatura "di confine" nel panorama della letteratura italiana.

¹¹⁹ P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, cit., 100.

Bibliografia

Romanzi di Paolo Volponi:

Romanzi e prose I, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2002. Qui confluiscono: *Memoriale*, Garzanti, Milano 1962; *La macchina mondiale*, Garzanti, Milano 1965; *Corporale*, Einaudi, Torino 1974 e una raccolta di prose minori degli anni 1956-1975.

Romanzi e prose II, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2002. Qui confluiscono: *Il sipario ducale*, Garzanti, Milano 1975; *Il pianeta irritabile*, Einaudi, Torino 1978; *Il lanciatore di giavellotto*, Einaudi, Torino 1981 e una raccolta di prose minori degli anni 1976-1983.

Romanzi e prose III, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2003. Qui confluiscono: *Le mosche del capitale*, Einaudi, Torino 1989; *La strada per Roma*, Einaudi, Torino 1991 e una raccolta di prose minori degli anni 1983-1994.

Ed. di riferimento per i romanzi:

Memoriale, Einaudi, Torino 2015

Corporale, Einaudi, Torino 2014

Il sipario ducale, Einaudi, Torino 2023

La strada per Roma, Einaudi, Torino 2014

Altre opere di Paolo Volponi:

Le difficoltà del romanzo, in “Le conferenze dell’Associazione culturale italiana 1965-1966”, fascicolo XVII, 1966. Ora in RPI, cit., 1023-1038

C. Toscani (a cura di), *Incontro con Paolo Volponi*, in “Il ragguaglio librario”, nn. 7-8, luglio-agosto 1974

Officina prima dell'industria in “Belfagor”, XXX, novembre 1975, n.6

Natura e animale, in “Il piccolo Hans”, a. IX, n. 34, aprile/giugno 1982

Intervista, in *Un autore, una città*, a cura di A. Benassi, ERI, Torino 1982

Interview with Paolo Volponi, intervista con P. Pedroni, in “Italian Quarterly”, 1984, n. 96, 75-89

A lezione da Paolo Volponi, in “Poesia”, a. I, n. 2, 1988

Le strade di ieri, intervista a cura di G. Raboni, in “Corriere della Sera”, 20 gennaio 1991

Il fuoco di una certa ricerca, intervista a cura di S. Di Giacinto, in *Paolo Volponi. Scrittura come contraddizione*, a cura del Gruppo Laboratorio, FrancoAngeli, Milano 1995

P. Volponi e F. Leonetti, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Einaudi, Torino 1995

Scritti dal margine, Manni, Milano-Lecce 1995

Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975), a cura di D. Fioretti, Edizioni Polistampa, Firenze 2009

Cantonate di Urbino, Besa Muci, Lecce 2019

Poesie, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2024. Qui confluiscono: *Il ramarro*, Istituto d'Arte, Urbino 1948; *L'antica moneta*, Vallecchi, Firenze 1955; *Le porte dell'Appennino*, Feltrinelli, Milano 1960; *Foglia mortale*, Bucciarelli, Ancona 1974; *Con testo a fronte. Poesie e poemetti*, Einaudi, Torino 1986; *Nel silenzio campale*, Manni, Lecce 1990.

Bibliografia della critica principale:

I. Calvino, “*Memoriale*” di Paolo Volponi, in “L'illustrazione italiana”, n. 5, a. 89, maggio 1962, 80-81

E. De Signoribus, E. Capodaglio, F. Paoli (a cura di), *Nell'opera di Paolo Volponi*. “Istmi”, n. 15-16, 2004-2005; in cui sono stati consultati i seguenti interventi:

C. Bello Minciocchi, *Nel corpo della storia. Attraverso Il sipario ducale, Il lanciatore di giavellotto e La strada per Roma*, 219-250

E. Capodaglio, *E il corpo è l'uomo*, 159-199

S. Giuliani, *La crisi della natura. Da Il ramarro a L'antica moneta*, 25-66

E. Marongiu, *Lo specchio dell'innocenza*, 203-217

P. Zublena, *Anteo liberato? La lingua della Macchina mondiale di Volponi*, 125-156

G. C. Ferretti, *Volponi*, La Nuova Italia, Firenze 1977

C. Garboli, *Cara Urbino, dolci pietre*, in “La Repubblica”, 3 luglio 1991

A. Gaudio, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, ETS, Pisa 2008

R. Luperini, *Un'allegoria nazionale: "La strada per Roma" di Volponi*, in "L'immaginazione", n.85, 1991, 12

M. C. Papini, *La poesia di Paolo Volponi: da «Il ramarro» a «Foglia mortale»*, in "Studi Novecenteschi", 1986, vol. 13, n. 31, 115-144

M. Raffaeli (a cura di), *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, Transeuropa, Ancona 1997; in cui sono stati consultati i seguenti interventi:

A. Berardinelli, *Volponi, uno scrittore 'diverso'*, 11-18

G. Raboni, *Introduzione*, 7-10

Id., *Don Chisciotte e le macchine. Scritti su Paolo Volponi*, Pequod, Ancona 2007.

S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini (a cura di), *Volponi estremo*, Metauro Edizioni, Pesaro 2015; in cui sono stati consultati i seguenti interventi:

F. Mancinelli, *Una moneta sulla 'strada per Roma'*, 215-229

M. Masi, *Le poesie di Albino*, 231-243

G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Mimesis, Milano Udine 2022

E. Zinato, *Volponi*, Palumbo, Palermo 2014

Opere di Maurice Merleau-Ponty:

La structure du comportement, Presses Universitaire de France, Parigi 1942, trad. it. a cura di G. D. Neri, *La struttura del comportamento*, prefazione di A. de Waelhens, Bompiani, Milano 1963

Phénoménologie de la perception, Gallimard, Parigi 1945, consultato in edizione italiana: *Fenomenologia della percezione*, tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003

Sens et non-sens, Éditions Nagel, Parigi 1948, tr. it. a cura di P. Caruso, *Senso e non senso*, introduzione di E. Paci, Il Saggiatore, Milano 1962

Éloge de la philosophie. Leçon inaugurale faite au Collège de France le jeudi 15 janvier 1953, Paris: Gallimard, 1953, tr. it. a cura di E. Paci, *Elogio della filosofia*, Paravia, Torino 1958

Cinq notes sur Claude Simon, in “Méditations. Revue des expressions contemporaines”, n.4, inverno 1961, consultato in “Esprit”, giugno 1982, n.66, 64-66

Le visible et l'invisible, a cura di C. Lefort, Gallimard, Parigi 1964, tr. it. a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1994

La prose du monde, Gallimard, Parigi 1969, tr. it. a cura di P. Dalla Vigna, *La prosa del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2019

M. Merleau-Ponty, S. Ménéasé, J. Neefs, *Notes de cours «Sur Claude Simon». Présentation*, in “Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)”, 1994, n.6, 133-165

Causeries. 1948, a cura di S. Ménéasé, Seuil, Parigi 2002; tr. it. di F. Ferrari, *Conversazioni*, SE, Milano 2002

Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France: notes, 1953, a cura di E. de Saint Aubert e S. Kristensen, Métis Presses, Ginevra 2011, tr. it. a cura di A. C. Dalmasso, *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2021

Altre opere consultate:

L. Anceschi, *Del "verri", perché lo abbiamo fatto e lo facciamo*, in "il verri", 1967, n.25

N. Balestrini e A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura. Palermo 1963*, Feltrinelli, Milano 1964

N. Balestrini (a cura di), *Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Feltrinelli, Milano 1966

A. Banfi, *La fenomenologia pura di E.Husserl e l'autonomia ideale della sfera teoretica*, in "Rivista di filosofia", XIV/3, 208-224

Id., *La tendenza logistica nella filosofia tedesca contemporanea e le Ricerche logiche di Edmund Husserl*, in "Rivista di filosofia", XIV/2, 113-133

M. Barbaro, *La rivista "il verri" fra cultura militante e cultura accademica*, in P. Pieri, L. Weber (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna dall'Ottocento al Contemporaneo III. Gli anni Cinquanta-Sessanta*, CLUEB, Bologna 2010, 251-269

L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, tr. it. E. Filippini, SE, Milano 2011

G. Briguglia, *Il corpo vivente dello Stato. Una metafora politica*, Bruno Mondadori, Milano 2006

I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in "Il menabò di letteratura", n.2, Einaudi, Torino 1960. Ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, 52-60

Id., *La sfida al labirinto*, in "Il menabò di letteratura", n.5, Einaudi, Torino 1962. Ora in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, 105-123

S. Capra, *Il problema del linguaggio in Maurice Merleau-Ponty*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", 1972, vol. 64, n.3, 446-470

A. Carotenuto (a cura di), *Dizionario Bompiani degli Psicologi Contemporanei*, Bompiani, Milano 1992

V. Carrabino, *Phenomenology and the "Nouveau Roman": A Moment of Epiphany*, in "South Atlantic Bulletin", nov. 1973, vol.38, 95-100

A. Cimino, V. Costa (a cura di), *Storia della fenomenologia*, Carocci, Roma 2012

V. Costa, E. Franzini, A. Spinicci, *La fenomenologia*, Einaudi, Torino 2002

V. Costa, *Husserl*, Carocci, Roma 2009

G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli, Roma 2005

E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Einaudi, Torino 2019

E. Ferretti, *Sogno, sé, area transizionale: lineamenti speculativi sull'analista al lavoro per prospettive di ricerca*, in "Rivista di psicoanalisi", v. 36, n. 3, 1990, 517-559

H. Freed-Thall, *Suspicion and Novelty: The Nouveau Roman*, in *The Cambridge history of the novel in French*, a cura di A. Watt, Cambridge University Press, Cambridge 2021, 508-522.

M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e il Gruppo 63*, Carocci, Roma 2017

R. Gaddini De Benedetti, *Formazione del Sé e prima realtà interna*, in “Rivista di psicoanalisi”, v. 22, n. 2, 1976, 206-225

Id., *Il processo maturativo. Studi sul pensiero di Winnicott*, Cleup, Padova 1979

A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961

A. J. Greimas, *La semantica strutturale: ricerca di metodo*, tr. it. I. Sordi, Rizzoli, Milano 1968

A. Greppi, “*Le visible et l'invisible*” di M. Merleau-Ponty, in “Rivista di Filosofia Neo-Scolastica”, marzo-aprile 1967, vol. 59, n. 2, 238-244

G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. di V. Cicero, Bompiani, Milano 2000

É. Henriot, *Le nouveau roman: La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet, Tropismes de Nathalie Sarraute*, “Le Monde”, 22 maggio 1957

E. Husserl., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, tr. it. di E. Filippini e pref. di E. Paci, Il Saggiatore, Milano 1961

Id., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di E. Filippini, Einaudi, Torino 1965

Id., *Ricerche logiche*, 2 voll., a cura di G. Piana, Il Saggiatore, Milano 1968

J. Hyppolite, *Genesi e struttura della Fenomenologia dello Spirito di Hegel*, La Nuova Italia, Firenze 1988

E. H. Kantorowicz, *I due corpi del re*, Einaudi, Torino 2012

F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, tr. it. G. Montefoschi e R. Zuppet, Il Saggiatore, Milano 2020

M. Klein, *Il nostro mondo adulto e le sue radici nell'infanzia*, in "Rivista di psicoanalisi", v. 12, n. 3, 1966, 283-297

F. Lamberti, *Schema corporeo: tra Paul Schilder e Maurice Merleau-Ponty*, in "S&F Scienza e filosofia", n. 28, 2022, 234-247

G. Lo Monaco, *Sopra il cadavere di un albero di sorbe: Corporeale e la questione del romanzo*, relazione tenuta per il convegno *Le difficoltà del romanzo. Rileggere Paolo Volponi*, Pavia, 15-16 febbraio 2024

S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di B. Marchal, Gallimard, Parigi 1998

Id., *Poesie*, a cura di L. Bevilacqua, tr. it. di C. De Carolis, Marsilio, Venezia 2017

E. Mangini (a cura di), *Lezioni sul pensiero post-freudiano*, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2022

A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 1960

F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1982

Id., *Il gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Odradek, Roma 2013

Id., *Interferenze: la poesia dentro il romanzo, il romanzo contro la poesia*, relazione tenuta per il convegno *Le difficoltà del romanzo. Rileggere Paolo Volponi*, Pavia, 15-16 febbraio 2024

G. D. Neri, *Paci e Merleau-Ponty. Una testimonianza e qualche riflessione*, in Id., *Il sensibile, la storia, l'arte. Scritti 1957-2001*, Ombre Corte, Verona 2003, consultato online su: http://chiasmi.unimi.it/issue2_gdneri.html#_ftn12

E. Paci, *Diario fenomenologico*, Il Saggiatore, Milano 1961 (ed. consultata: Id., *Diario fenomenologico*, Orthotes, Napoli-Salerno 2021)

Id., *Nota su Robbe-Grillet, Butor e la fenomenologia*, in "aut aut", n. 69, maggio 1962, 234-237

P. P. Pasolini, *Quel "pazzo" di Volponi non sa rinunciare a niente*, in "Tempo illustrato", 29 marzo 1974, n.13

Id., *Comizi d'amore*, a cura di G. Chiarocossi e M. D'Agostini, Contrasto, Roma 2015

P. Pompei, *Merleau-Ponty, politica e morale*, in "il verri", dicembre 1961, n.6, 144-156

G. Raccis, *"Quaderni milanesi" e la cultura degli anni sessanta*, in G. Rosa (a cura di), *L'infaticabile OdB*, Fondazione Mondadori, Milano 2016, 119-155

J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Éditions du Seuil, Parigi 1967

A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, in “il verri”, aprile 1959, n.2, 7-14

Id., *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1963, tr. it. *Il nouveau roman*, Sugar Editore, Milano 1965

Id., *Nel labirinto*, tr. it. F. Lucentini, SE, Milano 2021

E. Sanguineti, *Laborintus*, Magenta, Varese 1956

N. Sarraute, *Tropismes*, Robert Denoël, Parigi 1939, poi Id., *Tropismes*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1957; tr. it. a cura di O. Del Buono, Nonostante edizioni, Trieste 2016

Id., *Portrait d'un inconnu*, Robert Marin, Parigi 1948 (ed. consultata: *Portrait d'un inconnu*, Gallimard, Parigi 1977)

Id., *L'età del sospetto*, tr. it. di G. Guglielmi, Rusconi e Paolazzi per i “Quaderni del Verri”, n.1, 1959 (ed. consultata: Id., *L'età del sospetto*, tr. it. di D. Meneghelli, Nonostante, Trieste 2016)

H. Segal, *Introduzione all'opera di Melanie Klein*, tr. it. E. Gaddini, Giunti, Firenze 2015

G. Sgambati, *Il Menabò e la sfida al labirinto: letteratura industriale in Vittorini e Calvino tra rappresentazione e strutturalismo*, in *Letteratura e Potere/Poteri*, Atti del XXIV Congresso dell'ADI, Catania, 23-25 settembre 2021, a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Adi editore, Roma 2023, consultato online su <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere> (data ultima consultazione: 17/06/2024).

C. Simon, *L'herbe*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1958; ed. it. a cura di B. Fonzi, *L'erba*, Nonostante edizioni, Trieste 2014

L. Taddio, *Maurice Merleau-Ponty*, Feltrinelli, Milano 2024

A. Torino, “Pino”, *un progetto aurale di romanzo*, relazione tenuta per il convegno *Paolo Volponi: le carte, l’opera, la polis*, Urbino, 6-8 febbraio 2024)

L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, Carocci, Roma 2012

S. Vegetti Finzi, *Storia della psicoanalisi. Autori opere teorie 1895-1990*, Mondadori, Milano 2017

E. Vittorini, *Industria e letteratura*, in “Il menabò di letteratura”, n.4, Einaudi, Torino 1961

D. W. Winnicott, *Paura del crollo*, “Il piccolo Hans”, a. XVI, n. 63, autunno 1989, 123-140

Id., *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, tr. it. C. Ranchetti, Giunti, Firenze 2017

Id., *Gioco e realtà*, tr. it. L. Tabanelli, Armando Editore, Roma 2019