

MICHELE MAIOLANI

Ambiente e società nella letteratura del boom: Bianciardi, Parise, Volponi

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MICHELE MAIOLANI

Ambiente e società nella letteratura del boom: Bianciardi, Parise, Volponi

In tre romanzi coevi (La vita agra di Bianciardi, Il padrone di Parise e Memoriale di Volponi) vengono rappresentati gli sconvolgimenti creati dal boom economico e le profonde conseguenze di questo sull'interazione tra soggetto e ambiente. Attraverso il punto di vista straniato di un individuo marginale, rappresentante allegorico di ogni individuo coinvolto in questa mutazione, queste narrazioni ecologiche ritraggono con modalità simili gli stravolgimenti che la nuova logica economica provoca non solo sull'ambiente naturale o su quello cittadino, ma anche sui meccanismi biologici profondi dell'essere umano, tanto da determinare la nascita di una nuova specie.

Nel suo recente saggio dedicato a *Letteratura e ecologia* Niccolò Scaffai definisce il punto di vista adottato dalla critica ecologica a partire da tre elementi chiave, che la differenziano dai caratteri spesso eccessivamente vaghi e generici dell'*ecocriticism*. L'analisi tematica delle relazioni tra soggetto e ambiente nelle opere letterarie deve innanzitutto tenere conto della «situazione storica dei testi», quindi della «specificità dei referenti», ovvero «degli ambienti e delle loro qualità», e infine di «come mutano le modalità di rappresentazione». Più della tendenza a includere indifferentemente nelle proprie analisi testi di epoche letterarie diverse, ciò che più è mancato all'*ecocriticism* è stata proprio l'analisi dei «procedimenti retorico-cognitivi attraverso cui l'ambiente entra in relazione con il soggetto». A questo proposito Scaffai aggiunge:

Per la critica ecologica, invece, la presenza della natura come argomento di un'opera è solo una condizione, e non sufficiente: il livello tematico può suscitare l'interesse critico, infatti, ma non soddisfarlo. L'esercizio di una critica vera e propria si attiva infatti quando il tema reagisce con i procedimenti, e quando i referenti sono filtrati attraverso i codici¹.

Scaffai sottolinea poi come nella prospettiva della critica ecologica il vero referente non sia più la natura, ovvero la «componente non antropica dell'ambiente, spesso oggetto di un'idealizzazione»², ma appunto l'ambiente. Questo va inteso in un senso più ampio di quello che gli attribuiamo solitamente e trova una sua traduzione nell'equivalente tedesco *Umwelt*, che designa insieme l'ambiente naturale, artificiale e sociale. Scaffai lo definisce come uno «spazio di relazione (non egocentrico e, nella finzione letteraria, spesso non antropocentrico) tra il soggetto e ciò che si trova sul suo stesso territorio»³; nell'*Umwelt* si può vedere «il territorio di coesistenza che può sfociare nell'incontro, nel conflitto, nel rovesciamento di prospettive fra agenti che hanno valori e percezioni diversi»⁴. In questo quadro critico diventano dunque rilevanti le modalità con cui gli elementi testuali (personaggi, narratore, autore) interagiscono con l'*Umwelt*, di modo da poter leggere il testo letterario «come ecosistema, come complesso di viventi relazioni»⁵.

Se si estende il punto di vista oltre i confini del singolo testo, si possono adottare gli strumenti offerti dalla critica ecologica per individuare strutture di senso comuni a un insieme più ampio di narrazioni e creare così nuove connessioni tra opere e autori – o rendere più salde quelle già esistenti. In questo caso, vorrei porre l'attenzione su una serie

¹ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci editore, 2017, 71.

² Ivi, 32.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, 72.

⁵ *Ibidem*.

di romanzi che fotografano la mutazione della società e dell'ambiente avvenuta nell'Italia del boom economico; mutazione che non si limita alla nascita di un nuovo paesaggio, ma arriva a toccare, come vedremo, perfino i meccanismi biologici costitutivi dell'essere umano. Ripartendo dagli elementi chiave che definiscono la critica ecologica (contesto storico, referenti e tecniche retorico-narrative), ho deciso di considerare il rapporto tra ambiente e società nella letteratura del boom economico, selezionando un gruppo ristretto di romanzi coevi che affrontano temi comuni adottando un punto di vista e uno stile per molti tratti sovrapponibile.

Gli anni a cui ho ristretto la mia indagine vanno dal 1959 al 1965 e corrispondono grosso modo al momento della crescita economica più intensa mai conosciuta dall'Italia e al suo definitivo ingresso nella modernità. Per motivi di sintesi, considero qui nella mia analisi della letteratura del boom *La vita agra* (1962) di Luciano Bianciardi, *Memoriale* (1962) di Paolo Volponi e *Il padrone* (1965) di Goffredo Parise. A questi titoli, che rappresentano già un ottimo campione, se ne potrebbero aggiungere altri, sia di colleghi che scrivono in quegli stessi anni (*Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri esce nel 1959, *Il maestro di Vigevano* di Lucio Mastronardi viene pubblicato nel 1963), sia di questi stessi autori: si pensi, andando in ordine di pubblicazione, a *L'integrazione* (1960) di Bianciardi, a *La macchina mondiale* (1965) di Volponi e *Il crematorio di Vienna* (1969, ma scritto in gran parte entro il 1965).

Il valore di questi tre romanzi, ormai riconosciuti come dei veri e propri classici degli anni Sessanta, va ben al di là di quegli aspetti che potrebbero avvicinarli all'inchiesta sociologica o alle discussioni su letteratura e industria che in quegli anni imperversavano su diverse riviste – a questo proposito basti ricordare il numero 4 del *Menabò* (1961). Ed è proprio considerando questi romanzi in una prospettiva ecologica che si possono trovare alcuni dei caratteri specifici di queste narrazioni. Si può, per esempio, iniziare con l'osservare le modalità con cui gli scrittori costruiscono di volta in volta il rapporto tra la soggettività del protagonista e l'alterità, che si presenta di volta in volta come l'ambiente urbano o lavorativo, quello naturale o gli altri personaggi della storia. In tutti e tre i casi qui considerati il rapporto tra soggetto e ambiente rifiuta semplificazioni e facili schematismi, dato che non viene preferita per forza la natura alla fabbrica o alla città, né esiste sempre una chiara opposizione assiologica tra questi termini.

Un primo esempio, tratto da *Memoriale*, è quello del lago di Candia. Se molte volte viene descritto come un luogo in cui Albino Saluggia cerca un sollievo dalle sofferenze che lo perseguitano, capita anche che si riveli invece lo specchio della sua inquietudine e dei suoi mali. Nel romanzo, infatti, il *locus amoenus* cela sempre il *locus horridus*. Allo stesso modo, infatti, la fabbrica tanto odiata viene talvolta esaltata da Saluggia come un luogo bello e quasi sacro («qualche volta mi è sembrata bellissima» – ME, 14),⁶ tanto da venire accostata ad una chiesa: «La fabbrica era invece immobile come una chiesa o un tribunale, e si sentiva da fuori che dentro, proprio come in una chiesa, in un dentro alto e vuoto, si svolgevano le funzioni di centinaia di lavori» (ME, 13). Questa ambivalenza dell'edificio provoca in

⁶ Le citazioni dai romanzi qui considerati sono indicate con una sigla seguita dal numero di pagina dell'edizione di riferimento, secondo la seguente legenda: VA = L. BIANCIARDI, *La vita agra*, in ID., *L'antimeridiano. Opere complete. Volume primo. Saggi, romanzi, racconti, diari giovanili*, a cura di L. Bianciardi, M. Coppola, A. Piccinini, Milano, Isbn Edizioni-Ex Cogita, 2005, 563-734; PA = G. PARISE, *Il padrone*, Milano, Adelphi, 2011; ME = P. VOLPONI, *Memoriale*, Torino, Einaudi, 1981.

Albino Saluggia inattesi sentimenti d'amore per il luogo altrimenti disprezzato: «Amavo a poco a poco la fabbrica [...]. La fabbrica mi appariva sempre più bella e mi sembrava che si rivolgesse direttamente a me, come se fossi l'unico o uno dei pochi in grado e ben disposto a capirla.» (ME, 50).

Più spesso però il protagonista ne percepisce gli aspetti terribili – e non è per caso che questi vengano rivelati dalla natura. Durante un temporale Saluggia vede finalmente la vera struttura della fabbrica, come se grazie alla luce dei lampi venisse fatta una radiografia al suo corpo immenso:

I lampi facevano risaltare i telai del soffitto, i cavi, gli ingranaggi. Il temporale ci faceva vedere il corpo orribile della fabbrica, indifferente, alto, costruito e in piedi non per noi. Nessuno diceva niente, come se per la prima volta tutti fossimo capitati insieme, alla rinfusa, in quell'ambiente o per la prima volta ne capissimo, senza poter far niente, la mostruosità. (ME, 144)

L'esaltazione della sacralità dei capannoni industriali alternata alla denuncia di una loro più vera natura di luoghi insospitati e inabitabili per la specie umana ritorna con termini simili anche nel mondo grottesco e distopico del *Padrone* di Parise. Viene proposto anche qui il paragone tra l'azienda del Dottor Max e una chiesa, anche se «non c'è paragone tra la religiosità che si respira nelle chiese e quella che sprigiona invece dai grandi agglomerati urbani, soprattutto dalle ditte, dalle officine e, in generale, dai luoghi dove si lavora» (PA, 86). Il ricco giardino botanico ospitato nel cortile interno dell'edificio, lungi dall'essere un luogo di riposo in cui ritrovare l'illusione di un contatto con la natura, rivela tutta la sua artificiale mostruosità e il suo aspetto profondamente perturbante: nell'«aria funebre e immota» le piante sono «grasse oltre misura» e hanno «tronchi corti e muscolosi come appunto le gambe dei nani», mentre i fiori mostrano «le tracce di petali enormi e sfatti, simili a pezzi di carne o lembi di pelle sanguinolenta» (PA, 117).

In tutti questi esempi di interazione tra il protagonista e l'ambiente si mantiene sempre una fondamentale tensione tra soggetto e alterità, che in prospettiva ecocritica è molto più produttiva della prospettiva irenica o di quella antropofobica e nella quale Scaffai individua la funzione conoscitiva propria della letteratura. Va comunque ricordato come questi testi evitino sempre opposizioni troppo nette e non presentino intrecci narrativi dalla risoluzione scontata, ma tendano piuttosto a moltiplicare le occasioni di scontro tra l'io e il mondo e a tornare ripetutamente su episodi simili nel corso della narrazione, proponendo ogni volta piccoli spostamenti semantici.

A perdere in questo conflitto contro l'industria e la postmodernità è sempre il personaggio principale: in *Memoriale* Albino Saluggia verrà licenziato definitivamente in seguito alla sua disperata e tardiva adesione a uno sciopero; nel *Padrone* il protagonista finirà per accettare con gioiosa passività tutte le imposizioni del dottor Max, rinuncerà ai suoi caratteri umani e desidererà di diventare un oggetto; nella *Vita agra* l'attentato dinamitardo contro il “torracchione”, simbolo di un'odiata industria mineraria, non avverrà mai. Il romanzo si chiude infatti con il protagonista che cede al sonno e si rassegna quindi all'impossibilità della rivolta: rinuncia già anticipata nell'ultima pagina dell'*Integrazione* dal gesto del mattone levato – ma non scagliato – contro il cielo di Milano.

Nella letteratura del boom economico la relazione tra soggetto e ambiente si concretizza spesso anche nelle diverse forme di violenza che il sistema neocapitalistico infligge ai

protagonisti. Violenza fisica e psicologica, costante, ripetuta, volta a domare o a eliminare quegli individui che sono avvertiti come elementi estranei o inadatti a vivere nella nuova *Umwelt*. Il nuovo potere che governa l'Italia repubblicana, capace di dare inizio a quella "mutazione antropologica" denunciata anche da Pasolini, si può definire come un biopotere, capace di determinare e dirigere persino le funzioni biologiche più profonde degli individui. Basti pensare alle iniezioni quotidiane che il personaggio-narratore del *Padrone* è costretto a subire per volere del Dottor Max, che provocano un penetrante e vivo dolore psicosomatico:

Ogni mattina, alle nove e mezzo in punto, sento bussare alla porta: è Lotar, il portiere-scimmia-cranio che viene a farmi l'iniezione. [...] Ho detto che il dolore dell'iniezione è forte e può durare anche tutta la giornata, ma questo dolore è nulla, assolutamente nulla in confronto a un altro dolore che mi tormenta ben di più dell'intera giornata. Questo dolore nasce [...] soprattutto dalla convinzione che il dottor Max mi ha offerto di fare queste iniezioni perché dolorose, in una parola per farmi del male, e per infierire su di me [...]. (PA, 133-135)

Un altro esempio è il lungo percorso diagnostico e il ricovero pluriennale in sanatorio che i medici impongono ad Albino Saluggia in *Memoriale*. Fin dalle prime visite nell'ambulatorio aziendale, il personaggio fa esperienza della violenza sadica con cui i dottori si occuperanno del suo caso: «Il nome Saluggia diventò un segno per loro; il segno che dovevano infierire, pur con il sorriso, nel peggiore dei modi» (ME, 34). Poco più avanti i medici vengono presentati come individui del tutto disumanizzati, dominati da una furia cieca di animale, che rende ogni loro gesto una violenza insopportabile sul corpo di Saluggia:

Andò [il medico] a prendere la mia cartella fra quelle che gli erano state preparate sul tavolo. La sfoderò con le sue stesse manone d'un colpo solo come se fosse stata un organo del mio corpo. Mi visitò rapidamente, buttandosi soprattutto sul mio petto e sulla mia schiena [...] con l'accanimento di un animale che debba cominciare a scavare una buca. (ME, 63)

Ogni visita rende sempre più evidente al protagonista che non si sta affidando alle mani di medici, ma piuttosto a quelle di untori, che vogliono soltanto aggravare la sua condizione di malato cronico: «Le sue mani verdi diventavano esse la tubercolosi che frugava nei miei polmoni; nelle loro grosse vene viveva un sangue acido e cattivo, pericoloso per il mio» (ME, 72). L'obiettivo di queste violenze è quello di far scomparire ogni resistenza nei confronti del nuovo ordine anche gli individui più resistenti alla omologazione e alla mutazione. Così scrive Volponi sempre in *Memoriale*:

L'importante è che le fabbriche, così come sono fatte oggi, annullano piano piano per tutti quelli che vi sono il sentimento di essere su questa terra, da solo e insieme agli altri e a tutte le cose della terra. [...] Addirittura ci si può spingere a pensare, con una certa convinzione, che gli uomini possono arrivare ad essere diversi persino nelle loro storie e nei loro sentimenti e ad avere conseguenze diverse da quelle di accontentarsi di vivere bene, tutti insieme e liberi. Ci si può spingere a pensare a un uomo non più fatto a somiglianza di Dio, nella sua terra; ma più somigliante e legato alle macchine, addirittura a una razza diversa. (ME, 141-2)

Nell'ultima frase di questo brano viene esplicitato l'effetto più evidente sulla specie umana dell'interazione con la nuova *Umwelt* dell'industria neocapitalistica: l'adattamento al nuovo ambiente ha provocato una profonda mutazione e ha visto nascere una «razza diversa», che ha tratto come per osmosi i propri caratteri dai macchinari con cui lavora quotidianamente

nei capannoni industriali. Quella che viene delineata è quindi una differenza biologica, di specie tra il protagonista e gli altri uomini, adattatisi meglio, in senso darwiniano, al cambiamento dell'ambiente.

Anche Bianciardi nella *Vita agra* si sofferma ripetutamente sulle nuove specie di umanoidi che incontra ogni giorno a Milano, a cominciare dalle «segretariette» che imperversano negli uffici e sui mezzi pubblici cittadini e che sembrano aver adottato metodi di riproduzione alternativi: «I grossi dirigenti hanno almeno due segretarie generali, ciascuna delle quali poi mette al mondo per partenogenesi due segretariette più piccine, e avanti così, per geminazione, secondo vuole la legge di Parkinson» (VA, 658). Poco dopo fanno la loro comparsa anche altri individui, i cui tratti fisici sono stati pesantemente alterati dalla mutazione generali che ha coinvolto gli abitanti di Milano e che appaiono ora come appartenenti a specie sconosciute: «Ti guardano, ma pare che non ti vedano, non sorridono più, mutano anche voce, hai impressione che non siano più uomini, ma pesci, non so, ectoplasmici, baccelloni di ultracorpi, marziani travestiti da terricoli» (VA, 661).

Sono i più deboli (e spesso anche più poveri) a soccombere, come accade a Pippo nel *Padrone*. Rappresentante di una razza in via di estinzione, che abita in una casa colma di oggetti di epoche passate e con una figlia quasi cieca a causa del corredo genetico corrotto dei genitori, Pippo è l'unico baluardo che resiste alla mutazione in atto, ma finirà col rassegnarsi al suicidio quando si accorgerà di non essere più adatto a vivere nel nuovo ambiente. Così vengono descritti lui e la moglie da Parise:

Entrambi, e per questo si sono trovati e sposati, sono un po' come quell'appartamento e quelle suppellettili, cioè individui di una specie strana, quali si possono ancora trovare in questa città, curiosamente in bilico tra due ambienti e abitudini di vita completamente diversi che tentano di conciliare. Pippo porta scritta in faccia la propria malattia: quella di una famiglia di altri tempi, che non può vivere in questi ed è destinata al soffocamento e all'estinzione. (PA, 161)

Una volta estinti, gli ultimi rappresentanti di questa specie cederanno il passo alla «nuova classe media, formata da individui inizialmente sani, robusti e suppergiù tutti uguali» (PA, 162). Anche nel *Crematorio di Vienna*, scritto in gran parte in parallelo con *Il padrone*, si possono leggere molti passaggi che ribadiscono questa idea in modo esplicito, e alcuni racconti sono interamente dedicati alla figura del tecnocrate perfetto o dell'uomo simmetrico, nuovi abitanti della *Umwelt* abbandonata da Pippo e dal resto della specie umana.

Tornando nuovamente alla *Vita agra*, nelle pagine di Bianciardi molti sono i personaggi che muoiono perché inadatti a sopravvivere nella nuova società: il barbone che agonizza per strada nell'indifferenza generale, oppure Enzo, che accusa il protagonista di sopravvivergli e gli ripete dal letto di ospedale l'inquietante mantra: «Tu scrivi e io crepo» (VA, 695); e ancora un altro amico del narratore, Remo, la cui scomparsa viene attribuita ad una presunta vocazione al suicidio. Analogamente a Pippo del *Padrone*, Remo si stende sul letto e decide di lasciarsi morire:

Dicono che Remo venne su per uccidersi, apposta, che scelse questa tetra città per compiere l'ultimo atto di una sua antica vocazione, di un suo vizio assurdo. Così prese in affitto due stanze più i servizi, tappò ogni fessura con la strisciolina di carta appiccicosa, comprò una bottiglia di cognac, staccò tutti i contatti elettrici, aprì il gas e si stese sul letto a morire. (VA, 693)

Passando in rassegna i romanzi del boom economico, si può notare come l'elemento che spesso rappresenta la possibile via d'uscita da questo stato di conflitto permanente in cui si trova coinvolto il protagonista è l'utopia, che viene presentata in generale sotto forma di sogno regressivo e anti-tecnologico. Il vagheggiamento è però di breve durata, visto che è immediata la presa di coscienza del fatto che è impossibile tornare a una presunta condizione originaria o una società preindustriale più libera e abitabile. Se in *Parise* la sottomissione del protagonista ai diktat del volubile Dottor Max è così grande da non lasciare alcuno spazio al pensiero utopico, *La vita agra* rappresenta invece il caso più emblematico. Sulla scia delle teorie contenute nei *Tropici* di Henry Miller e di alcuni saggi dello psicologo Luigi De Marchi,⁷ l'utopia enunciata dal personaggio del romanzo bianciardiano propone una liberazione dai tabù sessuali delle società occidentali, che viene ribattezzata «neocristianesimo a sfondo disattivistico e copulatorio» (VA, 702). Questa emancipazione provocherebbe quindi la scomparsa di ogni forma di civiltà e di ogni tipo di bisogno superfluo indotto dalla società dei consumi:

Ma io so che la noia finirebbe nell'attimo in cui si ristabilisse la natura veridica del coito. Lo so, finirebbe anche la civiltà moderna, perché il coito veridico non è spinto ad alcunché, si esaurisce in sé medesimo, e, in ipotesi estrema, esaurisce chi lo compie. [...] Lo so, finirebbe la civiltà moderna: cesserebbe ogni incentivo alla produzione dei beni di consumo, essendo dono gratuito di natura l'unico bene riconosciuto e durevole; cesserebbe anche l'insorgere di bisogni artificiali, nessuno vorrebbe più comprarsi l'auto, la pelliccia, le sigarette, i libri, i liquori, le droghe, e nemmeno giocare a biliardo, vedere la partita di calcio, discutere sul Gattopardo. (VA, 616-617)

In Volponi l'utopia trova grande spazio nel romanzo che fa da necessario *pendant* a *Memoriale*, cioè *La macchina mondiale*, tutto costruito attorno al trattato cosmogonico scritto dal protagonista Anteo Crocioni. Le teorie di Crocioni resteranno inascoltate o, peggio, verranno derise dai suoi interlocutori, cosicché il personaggio non riuscirà a trovare appoggi al suo progetto di un mondo governato da pace e fratellanza e sceglierà invece la strada dell'autoannullamento, facendosi saltare in aria.

Nell'introduzione ho ricordato come Scaffai identifichi uno dei limiti principali dell'*ecocriticism* nella mancanza di riferimenti ai procedimenti retorico-formali e narrativi attraverso i quali l'ambiente entra in relazione con il soggetto nelle narrazioni ecologiche. Ed è proprio la presenza di costanti formali, oltre che tematiche, a rendere interessante e produttivo accostare i romanzi della letteratura del boom. L'aspetto sicuramente più significativo è la scelta di servirsi del punto di vista di un personaggio marginale, eccentrico e non integrato, in modo tale da restituire al lettore una prospettiva straniata del mondo. I tre autori scelgono come protagonista dei propri romanzi non un operaio tipico (abbandonando quindi una prospettiva realista classica), ma uno spostato che vede con occhio obliquo la realtà che lo circonda. L'ottica allucinatoria, la distorsione comica o la logica grottesca e surreale attraverso la quale vengono filtrati di volta in volta le percezioni e i pensieri dei personaggi di questi romanzi trasfigura il reale, ma ne svela nel frattempo una

⁷ Luciano Bianciardi tradusse per Feltrinelli entrambi i *Tropici* di Miller nel 1961 ed ebbe così occasione per entrare profondamente in contatto con la scrittura e con il pensiero dell'autore americano. Il volume di De Marchi a cui faccio principalmente riferimento è *Sesso e civiltà: dalla crisi della sessuofobia alla riforma sessuale* (Bari, Laterza, 1959).

verità più profonda e segreta. Facendo sempre riferimento a quanto afferma in *Letteratura e ecologia*, Scaffai sottolinea come, volendo cercare nella narrativa ecologica i rapporti tra un tema e la sua forma, lo straniamento costituisca l'«equivalente formale del concetto di *Umwelt*»,⁸ lo strumento più efficace per restituire la prospettiva ecologica di un testo.

A rafforzare lo sguardo straniato del protagonista di questi romanzi è l'uso esclusivo della prima persona singolare e il riferimento di tutti i fatti riferiti nel testo al solo punto di vista del personaggio-narratore che dice io. La situazione narrativa in prima persona ha come scopo soprattutto quello di restituire nelle parole dell'io narrante ciò che accade all'io narrato, che fa esperienza della realtà, con lo scarto quanto più minimo possibile. Questa scelta ha inoltre il vantaggio di creare un maggiore coinvolgimento del lettore nello sviluppo delle vicende e delle riflessioni del protagonista, unico punto di riferimento all'interno dell'universo romanzesco, e permette di trasmetterne in modo diretto angosce e paure.

Il personaggio principale è sempre di ispirazione autobiografica, anche se esistono alcune importanti differenze da un testo all'altro. Il massimo di sovrapposibilità tra le vicende narrate e la biografia autoriale si trova nella *Vita agra*: cosa che ha ingannato molti critici e che ha fatto spesso propendere per una identificazione, erronea, tra Luciano Bianciardi e il protagonista senza nome, tra quanto successo nella realtà e finzione romanzesca. Più lontani invece sono i personaggi di *Memoriale* e del *Padrone* dai rispettivi autori, che scrivono una sorta di «autobiografia in prima persona degradata»⁹ e sfruttano proprio lo iato esistente con i loro doppi letterari per creare un mondo deformato e grottesco. L'effetto principale della vicinanza tra autore e protagonista-narratore e della narrazione in prima persona è che il testo appare agli occhi del lettore molto vicino a un resoconto veritiero, anche in virtù dei numerosi effetti di accreditamento, che tendono ad aumentare la confusione tra i generi e a imitare in questi romanzi autobiografici alcune tecniche proprie dell'autobiografia.¹⁰

Ultimo tratto formale comune a queste narrazioni è l'utilizzo di un meccanismo allegorico, che aiuta a comunicare con maggiore intensità l'urgenza e l'universalità dei problemi rappresentati nei romanzi e permette ancora una volta il coinvolgimento diretto di ogni lettore nell'avvenuto mutamento dei rapporti dell'uomo con l'ambiente. Per quanto marginale e non integrato nella società dei consumi, il protagonista si presenta come un *everyman* e il suo dramma assume carattere universale. A sottolineare l'importanza di questo aspetto delle sue opere, Paolo Volponi sceglie di chiarire la finalità allegorica già nel paratesto di *Memoriale*, dove scrive: «I personaggi e i fatti di questo romanzo sono immaginari; i luoghi e i paesi esistono. La "città industriale" non ha identità, anche perché l'autore non vuole che, con la pretesa di riconoscere una città o una fabbrica, si giunga ad attribuire a questa le cose narrate» (ME, 5).

⁸ SCAFFAI, *Letteratura...*, 58.

⁹ C. GRISI, *Il romanzo autobiografico*, Roma, Carocci editore, 2014, 341.

¹⁰ Per la distinzione tra romanzo autobiografico e autobiografia, così come per le caratteristiche del genere autobiografico, mi rifaccio a P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 (trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, 1986).