

Simone Giorgino

Poeti in rivolta

Lavoro e industria nella poesia italiana contemporanea



Edizioni Sinestesie

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

61

Simone Giorgino

Poeti in rivolta

Lavoro e industria nella poesia italiana contemporanea

Edizioni Sinestesia

Il volume è stato sottoposto al preliminare vaglio scientifico di un comitato di *referees* anonimi.

© 2018 Associazione Culturale Internazionale
Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-99541-84-2 *cartaceo*
ISBN 978-88-99541-85-9 *ebook*

Finito di stampare nel mese di febbraio 2018
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (MI)

e più dell'ira la chiarezza

Vittorio Sereni

«Niente è più forte e violento, nei giusti,
che il risentimento contro l'ingiustizia»

Adriano Olivetti citato da Ottiero Ottieri

A fare la guerra
a Bill Gates sono rimaste
le pulci dei cani

Alberto Bellocchio

In copertina: Illustrazione di Efrem Barrotta.

Indice

Premessa p. 9

I PARTE – LA FABBRICA DELLA POESIA

I.1. Lavoro e industria nella poesia italiana contemporanea 15

II PARTE – POETI IN RIVOLTA

II.1. «Un grido troppo tempo in noi represso»
Una visita in fabbrica di Vittorio Sereni 59

II.2. Un colletto bianco all'«inferno»
la poesia di Giudici e le utopie dell'«Ingegner Adriano» 83

II.3. Estetica dell'opposizione
La rappresentazione del lavoro nella poesia di Elio Pagliarani 107

II.4. «Dove sono le armi?»
Lavoro e lotta di classe nella poesia di Pasolini 123

II.5. «Con questo “io” reso furioso dal mondo»
La poesia metallurgica di Luigi Di Ruscio 151

Indice dei nomi 171

Premessa

Il lavoro operaio è stato, ed è tuttora, un tema spesso affrontato dagli scrittori italiani a cavallo fra la prima rivoluzione industriale – che da noi avviene a fine Ottocento, e dunque in forte ritardo rispetto ad altri Paesi europei – e i giorni nostri, nel corso di un periodo in cui si verifica un'imponente trasformazione del sistema non solo economico e produttivo, ma anche politico, sociale e culturale: il passaggio da una civiltà di tipo agricolo a una di tipo industriale. Nelle pagine che seguono mi occuperò, nello specifico, di quei poeti che hanno rappresentato il lavoro in fabbrica nei suoi molteplici aspetti, dal mito primonovecentesco dell'acciaio e della macchina al motivo dominante, almeno dal secondo dopoguerra in poi, dell'alienazione operaia; dai tempi 'eroici' dell'industria dei pionieri all'affermazione del modello fordista, fino alla recente automazione degli impianti produttivi e alla conseguente drastica riduzione occupazionale che si riflette, a sua volta, nella 'crisi identitaria' di quella che solo fino a pochi anni fa veniva ancora chiamata classe operaia; dall'idolatria del lavoro alla convinta negazione del suo valore; dal tentativo di conciliare quelle che Charles Percy Snow, in un saggio ormai canonico, chiamava *Le due culture* (Feltrinelli, 1964), cioè quella scientifica e quella umanistica, fino all'aperta e a tratti furente contestazione del sistema capitalistico, che è, senza dubbio, il tratto che accomuna la maggior parte degli autori presi in considerazione in questo libro, intitolato, per l'appunto, *Poeti in rivolta*.

Nella prima parte tratterò una sintetica rassegna della poesia ispirata dal lavoro in fabbrica, indicando gli autori e i testi a mio avviso più rilevanti, in un arco temporale che va dall'Unità a oggi. E ciò servirà a dimostrare, attraverso una prima ricognizione delle opere a esso dedicate, che questo tema, apparentemente lontano dal repertorio tradizionale dei nostri poeti, non solo ha stimolato fin da subito, e dunque ben prima del *boom* economico e della concomitante esplosione del dibattito sulla

letteratura industriale, la loro attenzione, ma soprattutto, lungi dall'esaurirsi o dall'attenuarsi con la deindustrializzazione degli anni Ottanta e Novanta, continua a farlo in misura (almeno quantitativamente) maggiore dal 2000 in poi, e cioè nell'attuale fase post-industriale in cui il lavoro, vilipeso dalla ormai endemica precarietà introdotta dalle recenti politiche neoliberiste e dalla delocalizzazione della produzione in quei Paesi in cui i salari e le tutele sindacali sono risibili, è ritornato a essere percepito come un argomento di stringente, drammatica attualità. E in questo complesso scenario si potrà agevolmente verificare che proprio i poeti hanno annunciato per primi, fra le donne e gli uomini di lettere, l'avvento della nuova era industriale nel nostro Paese, ne hanno segnalato le criticità tanto agli albori quanto al culmine del suo sviluppo, ne hanno prefigurato il tracollo (o, per meglio dire, la mutazione) e insomma hanno svolto – e continuano a farlo, sia pure solamente per quei pochi ostinati che ancora li leggono – un'importante funzione di presidio civile e libertario.

La seconda parte, più analitica, è invece dedicata all'approfondimento di cinque poeti del secondo Novecento, la cui opera si colloca nella fase centrale della letteratura industriale italiana, e cioè fra gli anni del cosiddetto 'miracolo economico' e quelli della progressiva dismissione dei grandi impianti produttivi. Si tratta di autori molto diversi per stile, linguaggio, ideologia, estrazione sociale, esperienze biografiche e lavorative, ecc., tutti accomunati, però, da un radicale antagonismo nei confronti dell'ordine neocapitalistico e che rappresentano, dunque, un campione a mio avviso indicativo dei diversi modi di affrontare il tema del lavoro in un'opera in versi: Vittorio Sereni, di cui propongo una lettura di *Una visita in fabbrica*, poemetto che apre l'ormai celebre «menabò» n. 4 (1961) di Vittorini e Calvino, interamente dedicato al rapporto fra industria e letteratura; Giovanni Giudici, di cui analizzo il motivo delle «impiegatezze frustrazioni» riconducibili anche al suo ruolo di poeta-funzionario all'interno del gruppo Olivetti; Elio Pagliarani, in cui il lavoro è utilizzato come un prisma che permette di declinare un problema sociologico in una serie di considerazioni di ordine artistico ed esistenziale; Pier Paolo Pasolini, in cui lo stesso tema è inquadrato nella composita dimensione civile della sua poesia; e, infine, Luigi Di Ruscio, la cui auto-antologia *Poesie operaie* (Ediesse, 2007) rappresenta il canto del cigno dell'industria pesante e, con essa, di un intero modello di società e di socialità.

Alcune parti di questo libro sono state già anticipate in altre sedi, rispettivamente:

– «*Un grido troppo tempo in noi represso*». Una visita in fabbrica di Vittorio Sereni, in «Misure critiche», n. s., anno XV, n. 1-2, gennaio-dicembre 2016, pp. 259-280;

– *Estetica dell'opposizione. La rappresentazione del lavoro nella poesia di Elio Pagliarani*, in «Rivista di Letteratura italiana», a. XXXIII/3, 2015, pp. 135-144;

– *Un colletto bianco all'inferno: la poesia di Giudici e le utopie dell'ingegner Adriano*, in «Annali d'italianistica», vol. 32: *From otium and occupation to work and labor in Italian culture*, a cura di N. Bouchard e V. Ferme, Chapel Hill, NC, 2014, pp. 255-273.

Al di là dell'indispensabile unificazione editoriale, i suddetti saggi sono stati, in alcuni casi, aggiornati e ritoccati. Tutte le altre parti sono inedite.

Dedico il libro ai miei figli, Dora e Zeno, affinché ricordino che, anche attraverso le 'rivolte' dei poeti, è possibile lottare per un mondo più giusto.

S.G.

Parte I

LA FABBRICA DELLA POESIA

Lavoro e industria nella poesia italiana contemporanea

Rispetto a quella francese o inglese, la letteratura industriale italiana, per tradizione, esiti e dimensioni è, almeno fino a tutto l'Ottocento, molto più arretrata. Va segnalata, però, nella prima metà del XIX secolo, l'eccezione di Giacomo Leopardi, il quale, pur non avendo fatto in tempo a vedere realizzarsi in Italia un'industrializzazione matura, riesce tuttavia a intravederne gli aspetti più subdoli e minacciosi. Ciò avviene nella *Palinodia al marchese Gino Capponi*, composta a Napoli e inserita nell'edizione nei *Canti* del 1835, in cui il poeta che avrebbe di lì a poco irriso «le magnifiche sorti e progressive» anticipa alcuni motivi che nel Novecento diventeranno topici: la mercificazione dei rapporti umani, l'infelicità del singolo che si nasconde dietro l'illusione del progresso e la demistificazione del mito, altrettanto ingannevole, dell'industria intesa come veicolo di benessere («Universale amore, / Ferrate vie, molteplici commerci, / Vapor, tipi e *choléra* i più divisi / Popoli e climi stringeranno insieme» (vv. 42-45). Leopardi, inoltre, anticipa quello che sarà, da allora in poi, il ruolo che sembra destinato a ricoprire il poeta con l'avvento del capitalismo, cioè un ruolo essenzialmente marginale, da *dropout* di una sistema di cui si considera un acerrimo, orgoglioso antagonista:

[...] Canta i bisogni
Del secol nostro, e la matura speme. –
Memorande sentenze! ond'io solenni
Le risa alzai quando sonava il nome
Della speranza al mio profano orecchio
Quasi comica voce, o come un suono
Di lingua che dal latte si scompagni.
Or torno addietro, ed al passato un corso
Contrario imprendo, per non dubbi esempi
Chiaro oggimai ch'al secol proprio vuolsi

Non contraddir, non repugnar, se lode
 Cerchi e fama appo lui, ma fedelmente
 Adulando ubbidir: cosí per breve
 Ed agiato cammin vassi alle stelle.
 Ond'io, degli astri desioso, al canto
 Del secolo i bisogni omai non penso
 Materia far; ché a quelli, ognor crescendo,
 Proveggon i mercati e le officine
 Già largamente; [...] (vv. 237-255)

Non tutti, però, condividono questa impostazione. Già pochi anni dopo la morte di Leopardi iniziano a circolare i primi componimenti filo-industriali, come per esempio *Il mondo promesso. Storia del progresso dell'industria umana* di Luigi Cicconi (1853), poema fluviale e incompiuto in cui l'incipiente civiltà industrializzata è vista, teleologicamente, come il punto più alto mai raggiunto dalla società; o come i testi che si possono annettere alla letteratura selfelpista – così chiamata sull'onda lunga del successo di *Self-Help* (1859) di Samuel Smiles, tradotto in Italia da Gustavo Strafforello (*Chi si aiuta Dio l'aiuta*, 1865) – cioè un tipo di letteratura con chiare finalità didattico-pedagogiche, espressione diretta della classe borghese in rapida ascesa che ambiva a diffondere l'etica del lavoro inteso come strumento di emancipazione individuale, in genere trascurando, però, tutte le contraddizioni che uno sviluppo senza tutele né controlli cominciava ad arrecare. In poesia, uno degli esiti più noti del selfelpismo è *Schio Artiera* (1866) di Alessandro Rossi¹, carismatica figura di imprenditore-uomo politico-letterato, che nel suo poema celebra la comparsa dei primi moderni opifici, e la profonda trasformazione, in senso per lui migliorativo, che essi determinano non solo nell'organizzazione della produzione ma anche nella vita delle persone e nel tessuto sociale del territorio.

¹ Sulla figura di Alessandro Rossi cfr. A. CHEMELLO, *La filosofia del "buon operaio" nei primi "romanzi industriali" della letteratura popolare tardo-ottocentesca*, in *Letteratura e industria. Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., Torino, 15-19 maggio 1994*, a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, Olschki, Firenze 1997, pp. 372-373. Della stessa autrice si veda anche, sul filone della letteratura selfelpista, la monografia *La biblioteca del buon operaio. Romanzi e precetti per il popolo nell'Italia unita*, Unicopli, Milano 1991.

L'opera di Rossi ci introduce, così, in un periodo in cui, all'indomani dell'Unità nazionale, l'interesse degli intellettuali nei confronti dell'industria, che iniziava ormai a consolidarsi in alcune città settentrionali, si manifesta sempre più frequentemente. Si tratta, però, come si diceva, di un approccio che, seppure empatico nei confronti delle classi subalterne, tende ancora a escludere dal proprio orizzonte le drammatiche ripercussioni che quello sviluppo comporta, come per esempio il diffuso sfruttamento delle donne e dei bambini nelle fabbriche, l'orario di lavoro disumano, i salari bassi, le pessime condizioni igienico-sanitarie dei lavoratori, ecc.; o, se le include e le denuncia, lo fa dal punto di vista della borghesia democratica e riformista, del tutto estranea a velleità rivoluzionarie o a rivendicazioni di classe. Il poeta più influente di quegli anni, Giosuè Carducci, pur avendo condannato, nella sua fase più giacobina, l'avidità degli industriali e la loro refrattarietà alle rivendicazioni dei lavoratori, anche sostenendo la tesi del Risorgimento tradito (cfr., per esempio, i seguenti versi tratti da *Per il quinto anniversario della battaglia di Mentana*, 1872: «Ma i cavalier d'industria, / Che a la città di Gracco / Trasser le pance nitide / E l'inclita viltà, / Dicon – Se il tempo brontola, / Finiam d'empire il sacco; / Poi venga anche il diluvio; / Sarà quel che sarà. —», vv. 49-56), e che si era già attestato su posizioni nettamente filo-operaiste (cfr., in particolare, sempre in *Giambi ed epodi*, *Nel vigesimo anniversario dell'VIII agosto MDCCCXLVIII*, scritta per gli operai in rivolta contro le tasse sul macinato, e *Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti*: «Savi, guerrier, poeti ed operai, / tutti ci diam la mano», vv. 49-50) ritorna a esaltare genericamente il mito del progresso – come già nel celebre inno *A Satana* (1865) – non appena realizza che il disagio del proletariato industriale alimentava imprevedibili tensioni sociali che rischiavano di sfociare in una vera rivoluzione operaia.

Ciò nonostante, a partire dall'ultimo ventennio dell'Ottocento si registra la diffusione di una poesia sempre più impegnata a tematizzare gli squilibri sociali provocati dall'industrializzazione, che lo stesso Carducci considera, però, nella maggior parte dei casi, ipocrita e di facciata. In *Intermezzo* (1887), per esempio, il poeta irride gli scapigliati, colpevoli di aver dato spazio, nei loro versi, alla «question sociale», cioè al malessere operaio, solo perché era ormai diventato una moda letteraria:

Noi angeletti de' liberi amori,
noi liriche farfalle

create a svolazzar su' cavolfiori
e lambirne le palle,

oggi al secol del ferro e del carbone
mutati in calabroni
con l'assenzio facciam la reazione
e sputiamo i polmoni.

Così, feriti al cuor, figli de l'arte,
siamo privilegiati:
dal facchinaggio uman stiamo in disparte
noi, sublimi ammalati.

Nostro lavor è di portare in petto
la questìon sociale.
O contemplazion del lazzaretto!
datemi un seviziale...

un seviziale rosso. Il contadino
bea ne la maledetta
risaia l'acqua marcia: io bevo il vino
per far la sua vendetta. (vv. 169-188)

E difatti la scapigliatura, le cui vicende vanno collocate in un periodo di forte ma ancora disarmonica accelerazione del sistema economico e industriale, lombardo in generale e milanese in particolare, era caratterizzata dalla coesistenza di due ineludibili istanze che sono alla base del primo approccio degli scrittori italiani alla questione operaia: quella verista, che alimentava il loro interesse nei confronti delle classi subalterne, e quella marxista, che iniziava ormai ad attecchire. Ma come fa notare Gianfranco Vené, anche in quegli autori non c'è una reale «presa di coscienza [...] dei nuovi problemi sociali costituiti dall'industria. Al contrario, nonostante gli atteggiamenti rivoluzionari assunti da alcuni scapigliati, questo movimento [...] altro non è che un aspetto dell'asservimento della letteratura all'industrialismo dell'epoca»². Vené rileva la contraddizione che sarà tipica degli scrittori italiani, anche di quelli che opereranno nelle fasi successive

² G. VENÉ, *Letteratura e capitalismo in Italia dal 700 ad oggi*, Sugarco, Milano 1963, p. 247.

e più avanzate del capitalismo industriale: il loro ‘peccato originale’, cioè, è di essere dei borghesi delusi dalla borghesia, di condividere, col nemico che apparentemente combattono, la stessa estrazione di classe, gli stessi valori, la stessa ideologia. Sono, si potrebbe dire, gli anticorpi necessari al sistema per sopravvivere, e che servono a immunizzarlo da patologie più gravi come, appunto, l’eventualità di una rivoluzione proletaria. La scapigliatura, continua Vené, «con tutto il suo anarchismo, la sua ostentazione della miseria e dell’abbiezione, fu l’espressione di letterati borghesi i quali, esaurita ogni fiducia nelle soluzioni morali e sociali della borghesia, si rivolsero contro la morale e la società borghesi con l’astio tipico dei delusi, senza peraltro avere alcuna soluzione morale o sociale da opporre» (ivi, p. 248). Fra i poeti, Olindo Guerrini (*alias* Lorenzo Stecchetti) è mosso da una dirompente carica rivoluzionaria, che per alcuni aspetti assume anche delle venature mistiche – per esempio nell’attesa fideistica del «sol dell’avvenire»³ – temperate, però, da un caritatevole umanitarismo; caratteristiche che emergono, per esempio, in componimenti come *Primo maggio*, *Sciopero in risaia*, *A S.R. Domenico Svampa*, *Natale al Transvaal* («Sia maledetto chi per primo ha tolto / fuor dalla terra l’oro / e chi per primo la decima ha raccolto / sopra l’altrui lavoro. // Maledetto chi opprime e chi tormenta / le creature umane / e schernisce il meschin che si lamenta / e gli rifiuta il pane», p. 607).

Sul finire del secolo, l’attenzione dei poeti per la classe operaia è alimentata dal giro di vite, in senso reazionario, della politica post-crispina. In questo periodo di forti tensioni sociali, persino fatti di stretta attualità, come per esempio gli eccidi operai di Milano del maggio 1898, esito drammatico della politica repressiva del governo di Rudinì, possono assurgere ad argomento centrale di un testo poetico, come avviene in *Martha*, *Sette maggio 1898* (in *Maternità*, Treves, 1904) di Ada Negri, la prima poetessa italiana ad affrontare in maniera sistematica, in particolare nelle sue prime raccolte, le nuove tematiche industriali, schierandosi sempre e con profonda partecipazione emotiva dalla parte dei lavoratori. Il suo libro d’esordio, *Fatalità* (Treves, 1892) è quasi interamente dedicato al tema del lavoro operaio («Sciolgo un inno al lavor», si legge in *Largo!*), esaltato, non senza retorica e patetismo, nei suoi vari aspetti: in *Salvete!*,

³ O. GUERRINI, *Le rime di Lorenzo Stecchetti*, Zanichelli, Bologna 1973, p. 616.

per esempio, gli operai hanno «petti scamiciati e ferrei, / ruvidi corpi e muscolose braccia / infaticate nel clamor ruggente / de l'officine»⁴; in *Su la breccia* si introduce il tema delle morti bianche («e forse sul lavor doman cadranno», p. 24); in *Buon di miseria* si celebra il lavoro che avvicina l'uomo a Dio («voglio il lavor che india / e con nobile imper tutto governa», p. 26) ed emerge tutto l'orgoglio di appartenere alle classi più basse («io nelle vene ho sangue, / sangue di popolana ardente e fiero», *ibidem*), ascrivendo proprio a quelle umili origini l'irresistibile vocazione alla lotta contro le ingiustizie causate dal nascente capitalismo («e incorrotto tu sia, saldo ed onesto... / Nel vigile clamor d'un lanificio / tua madre il sacrificio / de la sua vita consumò per questo» p. 69); nei *Vinti* si condanna come un'ignominia la piaga della disoccupazione («Noi l'oprar che rigenera e rafforza / cercammo, e ci ha respinti» p. 32); e ancora, in *Sfida*, c'è un'aspra invettiva contro l'avidità e la vanità dei borghesi («O grasso mondo di borghesi astuti / di calcoli nudrito e di polpette, / mondo di milionari ben pasciuti / e di bimbe civette», p. 57).

Molti di questi temi saranno ripresi anche nella raccolta successiva, *Tempeste* (Treves, 1895), in poesie come *Sciopero* e *Fine di sciopero*, in cui si rappresentano le prime lotte sindacali o si dà conto, come in *Nota di cronaca*, della loro feroce repressione; o come *La fiumana*, in cui ci si illude che la contrapposizione fra classi si possa risolvere con un'ormai improbabile riconciliazione («basterebbe che incontro a le diserte / anime singhiozzanti i vincitori / movessero fra siepi alte di fiori, / benedicendo con le braccia aperte», p. 231), evenienza poi contraddetta dalla vocazione rivoluzionaria che caratterizza le due successive raccolte 'operaie', la già citata *Maternità*, che ha per protagoniste figure femminili di lavoratrici, e soprattutto *Dal profondo* (Treves, 1910), che raccoglie poesie di rivolta come *Io* («“Muori, / muori, muori! ...” gridai, fra un'accozzaglia / di disperati, pronti alla battaglia / rossa, verso le case dei signori. [...] E passò sulle mie spente / membra il sinistro orror della rivolta», p. 366) e *Dal profondo* («camminerò con voi, presa nell'impeto / della corrente rapinosa, in gaudio: / canterò per la vostra anima oscura / il ditrambo della forza pura» p. 453).

⁴ A. NEGRI, *Poesie*, Mondadori, Milano 1966³, p. 60.

Al volgere del secolo, il socialismo, la cui diffusione è direttamente proporzionale allo sviluppo industriale, è ormai diventato una bandiera per molti scrittori di primo piano come appunto la stessa Ada Negri, in cui però l'anelito rivoluzionario non è una reale opzione politica, ma più che altro un pretesto artistico; o come Giovanni Pascoli, che pure si sofferma, nel poemetto *Italy*, composto nel 1904, sui prodigi della nuova civiltà delle macchine («C'è dei telai in Mèrica, in cui vanno / ogni minuto centomila spole. // E ce n'ha mille ogni città, che fanno / ciascuno tanta tela in uno scatto, / quanta voi non ne fate in capo all'anno», vv. 186-190), considerata non come una minaccia ma come un'opportunità per il proletariato italiano costretto a cercar fortuna all'estero. Si tratta, però, come già accennato, di un socialismo tutto sommato 'borghese', umanitario e riformista, attento alle rivendicazioni dei lavoratori ma non disponibile a prendere seriamente in considerazione l'eventualità della lotta di classe.

Nel periodo giolittiano (1901-1914) la borghesia capitalista compie un ulteriore salto di qualità. Le prime dinastie industriali, gli Agnelli, gli Olivetti, i Falck, i Pirelli, se da una parte sono ancora legate all'estro imprenditoriale dei pionieri, dall'altra cominciano a dotarsi di una struttura manageriale più moderna, consolidano in maniera pressoché monopolistica il loro potere economico e costruiscono fabbriche che occupano un numero sempre crescente di lavoratori. Alcuni scrittori partecipano al clima di euforia che si lega all'accelerazione economica del nostro Paese e alla rapida diffusione delle nuove tecnologie. Gabriele d'Annunzio, in *Maia* (1903), poemetto d'impostazione classicheggiante ma che affronta temi legati al recente progresso tecnologico, esalta il mito della nuova civiltà industriale, salutandolo enfaticamente l'avvento della decima musa, Energèia: «odimi, Euretria, Energèia! / io sono teco il supplice, senza / pianto e senza ramo d'ulivo. / Toccarti i ginocchi non oso. / Chiederti non oso che m'abbi / per l'aedo tuo primo / ma sol per il tuo messaggero. / Io sarò colui che t'annunzia»⁵. Quest'approccio teofanico, però, trascura le ripercussioni sociali determinate dalla crescita, ne oblitera le contraddizioni e le sperequazioni, e si dimostra del tutto indisponibile

⁵ G. D'ANNUNZIO, *Maia*, in *Versi d'amore e di gloria*, v. II, Mondadori, Milano 2013, p. 123.

a registrare il crescente disagio dei lavoratori, considerati soltanto come il carburante necessario ad alimentare il Moloch industriale⁶. Si veda per esempio, il seguente passaggio in cui d'Annunzio rappresenta le diverse tipologie conosciute di lavoro operaio nella fabbrica d'inizio Novecento, soffermandosi sulla forza, tanto fervida e vitale quanto selvaggia e ottusa, che è capace di sprigionare:

Uomini fetidi e robusti
altri smorti e scarni
e curvi, combusti
dal calore dei forni
e delle caldaie infernali,
inverditi dai sali
del rame, inazzurati
dall'indaco, arrossati
dalle conce delle pelli,
inviscati dai grumi
e dai carnicci dei macelli,
corrosi dagli acidi, morsi
dal fosforo, fatti ciechi
dalle polveri e dai fumi,
fatti sordi dai fischi
del vapore dilaceranti
o dai tuoni iterati
dei martelli giganti,
dai fragori e dagli stridori
di tutto il ferro attrito,
veniam dal lavoro fornito.

Foschi di carboni,
bianchi di farine,

⁶ Su questo punto cfr. anche R. TESSARI, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Mursia, Milano 1973, p. 165: «Non esistono, per d'Annunzio, problemi interni alla civiltà industriale, contraddizioni che ne segnino di crepe dolorose la parvenza: l'età del profitto ha operato il miracolo alchemico di una nuovissima età dell'oro: lo stato sociale moderno è dal poeta arbitrariamente unificato in fenomeno divino, teso senza dilacerazioni a distruggere la opaca staticità del vecchio cosmo del "baratto", nel quadro fiammeggiante della nuova saga epica che ha per teatro il mondo e per scopo l'affermazione del superuomo».

con lorde le mani
 d'argille o d'inchiostri
 di sevi o di nitri,
 con pregne le vesti
 di tabacchi o di droghe
 di farmaci o di toschi,
 venian dalle fucine
 venian degli opificii,
 venian delle fabbriche in opra,
 dai fondachi, delle fornaci,
 di tutti i supplicii e i servaggi,
 con su i volti selvaggi
 impresse le impronte tenaci
 della materia bruta
 cui li asserviva il travaglio.
 Ed ecco era divenuta
 la lor pena diversa
 una sola rabbia, conversa
 a sollevare un sol maglio (pp. 221–222)

Se d'Annunzio è fra i primi poeti a celebrare l'*epos* e il *telos* della nascente civiltà industriale, conferendole, com'è già stato rilevato, un'impronta di «utopico eroismo»⁷, nel corso del decennio successivo il culto della modernità seduce anche altri scrittori, facendo registrare il punto di maggiore convergenza, a tratti simbiotica, fra le due culture. In quel periodo, infatti, si affacciano e in breve tempo s'impongono sulla scena letteraria i futuristi, i quali, a differenza del Vate, non considerano l'industria come uno strumento necessario all'aristocratica affermazione del superuomo, o al recupero, anche nostalgico, di valori estetici tradizionali, ma tendono a esaltarla come valore in sé, ed anzi a sovrapporre, fino a farle coincidere, espressione artistica e innovazione tecnologica. La nuova società tecno-industriale, cioè, non solo agisce sul loro immaginario, modificandolo fin dalle fondamenta, ma consente e giustifica alcune temerarie e fino allora inedite soluzioni formali. Paradossalmente, però, proprio l'osmosi fra arte e tecnologia frena anziché favorire la rappre-

⁷ Cfr. A. MEDA, *D'Annunzio, Pirandello e l'era industriale: due poetiche a confronto*, in *Letteratura e industria...*, cit., p. 549.

sentazione diretta della fabbrica, non frequentissima nei testi dei futuristi se non in alcuni casi, come per esempio *Il canto della città di Mannheim in Versi liberi* (1913) di Paolo Buzzi («O mio cervello, accenditi ai riverberi delle fornaci / color di porpora e d'oro! / O vene, palpitate nel brivido riscossone / dei telai che sembrano ordire / l'abito per la nudità enorme del Mondo affamato! [...]» vv. 13-18). E anche il lavoro operaio, nei loro testi, è spesso trattato superficialmente, o comunque senza quella sensibilità necessaria a cogliere la domanda di maggiore equità sociale avanzata con sempre maggiore pressione dal proletariato industriale: come spiega Tessari, l'operaio continua a essere, per loro, il «“popolano” incolto che realizza tutta la sua sapienza nell'amorosa dedizione al perfetto funzionamento dell'officina»⁸; è, cioè, un mero ingranaggio, sostanzialmente privo di progettualità e desideri, che serve a innescare un automatismo più grande, una macchina perfetta e strabiliante capace di garantire all'uomo moderno il pieno controllo del proprio avvenire. Già dal primo dopoguerra, però, l'utopia futurista si ribalta in distopia e il feticcio della modernità inizia a mostrare alcune crepe: nello stesso periodo in cui l'economia italiana cominciava ormai a mettersi al passo con quella di altre realtà europee, gli artisti erano inesorabilmente esclusi da quella modernità tecno-industriale che pure avevano contribuito a celebrare nei loro testi. L'Italia, sia pure con molte contraddizioni, si avviava a imporsi come Paese industrializzato e la nuova classe dirigente, la grande borghesia capitalista, sembrava non avvertire più la necessità del supporto del ceto intellettuale, che veniva perciò progressivamente marginalizzato o al limite ingaggiato per operazioni di carattere pubblicitario: penso, per esempio, alle *réclames* degli stessi futuristi, alcune delle quali di straordinario impatto mediatico.

Il biennio rosso (1919-1920), intanto, sancisce, in maniera anche traumatica, l'emersione della classe operaia come soggetto politico, cui si oppone, con sempre maggiore veemenza, la repressione governativa prima e squadrista poi. Il fascismo, la cui scalata al potere era sostenuta dai grandi gruppi industriali, sfrutta il clima d'instabilità politica e sociale che gli scioperi sempre più frequenti provocavano nel Paese e la parallela domanda di ordine che ne derivava. Durante il Ventennio, in un periodo

⁸ TESSARI, *Il mito della macchina...*, cit., p. 223.

segnato dalla costante crescita del sistema industriale italiano ma anche dalla grande crisi economica del 1929 che farà registrare un forte calo della produzione e dei redditi, la poesia tende a escludere dal proprio orizzonte le problematiche legate al mondo della fabbrica. Se nei primi anni Trenta vengono pubblicati romanzi e racconti destinati a segnare la storia della nostra letteratura industriale, come *Tre operai* (1934) di Carlo Bernari, o *Il capofabbrica* (1935) di Romano Bilenchi – che vanno considerati, comunque, come dei casi isolati nell'Italia di «Strapaese», e dunque in un clima di generale disinteresse per il mondo del lavoro e di scetticismo nei confronti delle nuove tecnologie e dei nuovi sistemi produttivi, da leggersi anche come reazione alla modernolatria futurista – i nostri poeti eluderanno sistematicamente tali argomenti, preferendo all'impegno civile l'ascetico auto-confinio della *turris eburnea*.

Va segnalata, però, un'importante eccezione a questa regola, e cioè *Lavorare stanca* (1936) di Cesare Pavese, libro per molti aspetti 'fuori sincrono' rispetto alla *koiné* letteraria dell'epoca e destinato a esercitare una forte influenza sui poeti che, negli anni successivi, si occuperanno, nelle loro opere, del lavoro in fabbrica, recuperandone motivi tematici e scelte formali. In *Lavorare stanca*, le drammatiche conseguenze dell'industrializzazione sono rappresentate non tanto sul piano sociale, ma soprattutto su quello psicologico, e cioè tematizzando l'innaturale sconvolgimento che esse determinano nella vita interiore dei lavoratori. La fabbrica – che nei versi di Pavese, di solito, non è rappresentata direttamente ma piuttosto di scorcio o da lontano, e la cui realtà, urbana e alienante, si oppone a quella, ancestrale e mitica, della campagna – è vista come un destino da sfuggire ad ogni costo e che minaccia di divorare, dall'interno, ogni individuo che non riesca a sottrarvisi. Si veda, per esempio, la poesia *Ozio*, in cui l'autore demistifica la retorica operaista corrente («Tutti i gran manifesti attaccati sui muri, / che presentano sopra uno sfondo di fabbriche / l'operaio robusto che si erge nel cielo, / vanno in pezzi, nel sole e nell'acqua. [...] / Andavano un tempo anche in barca, / ma dal fiume si vede la fabbrica, e fa brutto sangue [...]»⁹); o, soprattutto, *Fumatori di carta*, testo in cui viene descritta l'avvilente parabola di un *everyman* proletario ed ex-contadino che trova

⁹ C. PAVESE, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino 1998, pp. 18-19.

la propria perdizione, morale, fisica e sociale, in una delle metropoli industriali del primo dopoguerra, e in cui affiora, *in nuce*, la radicale contestazione dello stile di vita e del sistema di valori borghesi:

Fu di quelli di dopo la guerra, cresciuti alla fame.
 Venne anch'egli a Torino, cercando una vita,
 e trovò le ingiustizie. Imparò a lavorare
 nelle fabbriche senza un sorriso. Imparò a misurare
 sulla propria fatica la fame degli altri,
 e trovò dappertutto ingiustizie. Tentò darsi pace
 camminando, assonnato, le vie interminabili
 nella notte, ma vide soltanto a migliaia i lampioni
 lucidissimi, su iniquità: donne rauche, ubriachi,
 traballanti fantocci sperduti. Era giunto a Torino
 un inverno, tra lampi di fabbriche e scorie di fumo;
 e sapeva cos'era lavoro. Accettava il lavoro
 come un duro destino dell'uomo. Ma tutti gli uomini
 lo accettassero e al mondo ci fosse giustizia.
 Ma si fece i compagni. Soffriva le lunghe parole
 e dovette ascoltarne, aspettando la fine.

[...]

E il mio povero amico accusava il destino
 che li tiene inchiodati alla pialla e alla mazza
 a nutrire due vecchi, non chiesti.

D'un tratto gridò
 che non era il destino se il mondo soffriva,
 se la luce del sole strappava bestemmie:
 era l'uomo, colpevole. *Almeno potercene andare,*
far la libera fame, rispondere no
a una vita che adopera amore e pietà,
la famiglia, il pezzetto di terra, a legarci le mani. (pp. 110-111)

Nello stesso anno in cui esce *Lavorare stanca*, un giovane poeta di formazione scientifica e vicino agli ambienti ermetici, Leonardo Sinisgalli, inizia la sua carriera nel settore industriale, dapprima come consulente pubblicitario presso la Società del Linoleum (proprio a quell'esperienza, come ricorda Giuseppe Lupo, fanno riferimento la poesia *Narni-Amelia Scalo*, confluita in *Vidi le muse* del 1943, e la plaquette *Ritratti di macchine*

del 1937)¹⁰, per poi approdare, nel 1938, alla corte di Adriano Olivetti in qualità di direttore dell'Ufficio Tecnico di Pubblicità, incarico ricoperto fino al 1940. Pur non accogliendo, nelle sue poesie, temi direttamente riconducibili al lavoro in fabbrica, Sinisgalli, oltre a essere uno dei primi intellettuali a ricoprire un ruolo dirigenziale in un'azienda, è forse il poeta che più di altri incarna il tentativo di mettere in dialogo cultura umanistica e scientifica, contribuendo in maniera decisiva a diffondere, anche in Italia, le *House organ*, cioè le riviste aziendali ideate per promuovere l'immagine delle imprese che le finanziavano e per cementare la comunità di lavoratori che vi operava, con l'obiettivo di favorire la loro elevazione spirituale e riservando, perciò, ampio spazio ad argomenti letterari e artistici: Sinisgalli, fra il dopoguerra e la prima metà degli anni Settanta, dirige «Pirelli» (dal 1948 al 1952), «Civiltà delle macchine» (1953-58), «La botte e il violino» (1964-66) e «Il quadrifoglio» (1966-73), tutte riviste in cui la grande industria – le testate menzionate facevano riferimento, rispettivamente, alla Pirelli, a Finmeccanica, al Mobilificio MIM e all'Alfa Romeo – viene presentata non solo come fenomeno economico, ma il suo funzionamento, il lavoro (e più in generale la vita) che vi si svolgeva, il suo impatto sul territorio, ecc., sono al centro di un approccio policentrico e multidisciplinare; anche grazie a Sinisgalli, insomma, la civiltà industriale viene inquadrata, senza pregiudizi ideologici, in una più ampia dimensione culturale¹¹. Significativa, in tal senso, la scelta di affidare a scrittori affermati i resoconti delle loro visite in fabbrica, che, come spiega Silvia Cavalli, «talvolta assumono una connotazione ludica (i meccanici-giocolieri di Giovanni Comisso), altrove subiscono lo scacco dell'incapacità a raccontare con il vocabolario consueto un'esperienza estranea al proprio orizzonte (Giorgio Caproni all'Ansaldo di Sestri Ponente) oppure sono descritte nelle forme di un *descensus ad inferos* (ancora Caproni alla Centrale di Monte Argento)»¹². Le riviste industriali del dopoguerra – fra

¹⁰ G. LUPO, *Sinisgalli industriale*, in *Letteratura e industria...*, cit., p. 764.

¹¹ Sulle *House organ* cfr. C. VINTI, *L'industria in pagina. Le riviste di impresa in Italia fra economia e cultura*, in *Cinquant'anni dopo: letteratura e industria*, «Levia Gravia», XIV (2012), pp. 83-118.

¹² S. CAVALLI, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Marsilio, Venezia 2017, p. 121. Cfr. anche LUPO, *Sinisgalli industriale*, cit., p. 770: «La *commistione*, operazione delicata e nello stesso tempo coraggiosa, è attuata sin dai primi numeri [di «Civiltà delle macchine»]: i poeti,

cui vanno ricordate almeno «Comunità» (1946-1992) del gruppo Olivetti e «Il Gatto Selvatico» (1955-1965) dell'Eni, diretta fino al 1963 da Attilio Bertolucci – tentano di dare un'immagine irenica e positiva dell'industria e dello sviluppo tecnologico; ma «i loro sforzi», secondo Cesare De Michelis, «resteranno tuttavia confinati in una pubblicitaria irrimediabilmente elitaria, in progetti di rinnovamento privi di largo consenso»¹³.

Con la fine della seconda guerra mondiale inizia, dunque, un periodo complesso per lo sviluppo dei rapporti fra letteratura e industria, segnato dall'avvio e dalla repentina diffusione del dibattito critico a essi relativo – veicolato, oltre che dalle riviste letterarie più tradizionali, anche dalle stesse *House organ* – e dalla polarizzazione degli intellettuali in gruppi disomogenei, che potremmo distinguere, con ampi margini di approssimazione, e riadattando una celebre formula di Umberto Eco, fra quello, folto ed agguerrito, degli 'apocalittici', quello, più esiguo, degli 'integrati' (penso, per esempio, a Sinisgalli e Bertolucci) e un terzo gruppo, molto numeroso, che si colloca a metà strada fra i primi due, e che chiamerò, con una giustapposizione, degli 'integrati-apocalittici'. Se gli 'integrati' accettano di impostare un dibattito costruttivo fra le due culture e anche di ricoprire incarichi lavorativi fino a quel momento impensabili per i nostri letterati e comunque non sempre legati direttamente alle loro tradizionali competenze¹⁴, molti altri scrittori-funzionari, però, cioè appunto

unitamente ai pittori, si mettono in viaggio per visitare le *macchine*. Salvatore Quasimodo e Domenico Cantatore si recano alle officine S. Eustachio di Brescia; Giorgio Caproni e Renzo Vespiagnani ai Cantieri navali dell'Ansaldo di Genova e, successivamente, alla Centrale idroelettrica di Galletto-Papigno; Libero De Libero all'Aerfer di Napoli; Michele Prisco alla Fabbrica Metalmeccanica Italiana di Napoli; Franco Gentilini alle Industrie Siderurgiche di Cornigliano; Orfeo Tamburi alla Centrale di Meudon; Mario Mafai agli Stabilimenti Siderurgici di Pozzuoli. Lupo ritornerà sull'argomento anche in *Fabbrica di carta*, cit., pp. 115-140, proponendo, in quella sede, anche una scelta antologica di testi, oltre che dello stesso Sinisgalli, di Caproni, Gadda, Fortini, Comisso, Tadini e Ottieri.

¹³ C. DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, in *Letteratura e industria...*, cit., p. 839.

¹⁴ Su questo punto cfr. E. CHICCO VITIZZAI, *Scrittori e industria. Dal "menabò" di Vittorini e Calvino alla "letteratura selvaggia"*, Paravia, Torino 1982, p. 30, in un passo in cui si segnala che, a partire dagli anni Cinquanta, «cresce il numero dei letterati che divengono dipendenti salariati (mentre nella società italiana agricola e paleoindustriale dominava la figura del letterato libero professionista e l'unica forma istituzionalizzata di lavoro dipendente era data dall'insegnamento) e assumono una funzione tecnica nell'industria come

gli ‘integrati-apocalittici’, pur mantenendo un ampio margine di libertà che permetteva di contestare (o, in alcuni casi, persino di illudersi di sabotare), dall’interno, il sistema di potere economico entro cui operavano, di testimoniare le criticità e di avanzare proposte migliorative, vivono questa nuova condizione come un tradimento del loro presunto mandato sociale e sono spesso attraversati, perciò, da profonde crisi di coscienza: sono scrittori stipendiati dallo stesso potere che contestano più o meno apertamente, in bilico, appunto, fra apocalissi e integrazione, fra *benefits* e lotta di classe. Questa posizione ambigua, come spiega Lupo in un recente saggio dedicato agli intellettuali olivettiani, che rappresentano la parte più cospicua di questo gruppo, è «al bivio tra velleitaria denuncia o quieta condiscendenza (per non dire ipocrisia) nei confronti del potere economico»¹⁵, ed è alla radice di un «turbamento ideologico» che si riflette anche nelle loro opere, sia saggistiche sia narrative o poetiche. La ‘compromissione’ col sistema capitalistico determina anche, nei loro confronti, un atteggiamento di sospetto se non di ostilità da parte di chi ne escluso oppure non accetta deliberatamente di farne parte, contestandolo in maniera più veemente e diretta, e cioè, per esempio, la base operaia o gli intellettuali precedentemente definiti ‘apocalittici’.

Sono, costoro, gli irriducibili antagonisti del sistema industriale, imbevuti dall’allora predominante poetica neorealista e dalla sempre più diffusa apertura a temi civili, affrontati con un orientamento di solito marxista e filo-operaista: nel decennio 1946-’56 la fabbrica, come spiega Giorgio Barberi Squarotti, diventa prevalentemente, tanto per gli ‘apocalittici’ quanto per gli ‘integrati-apocalittici’, lo «spazio deputato alla lotta politica, all’impegno, alla descrizione antropologica ma alquanto idealizzata dell’operaio»¹⁶; uno spazio percepito come ostile, in cui emerge dramma-

addetti ai servizi del personale, delle pubbliche relazioni, degli uffici stampa e degli uffici-studi nelle aziende pubbliche e private o sono inseriti negli uffici di pubblicità, nelle strutture editoriali, nei servizi di informazione di massa». Sullo stesso tema cfr. anche S. PICONE-STELLA, *Intellettuali e capitale*, De Donato, Bari 1975 e G.C. FERRETTI, *Il mercato delle lettere*, Einaudi, Torino 1979.

¹⁵ LUPO, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Edizioni di Comunità, Roma-Ivrea 2016, p. 171.

¹⁶ G. BARBERI SQUAROTTI, *La letteratura e la “nuova natura” creata dall’industria*, in *Letteratura e industria...*, cit., p. 27.

ticamente tutto il malessere della condizione operaia, portando al consolidamento di un'equazione che, ispirata al modello dantesco¹⁷, diverrà paradigmatica per più di una generazione di scrittori: la fabbrica è l'inferno dei tempi moderni, e l'unica salvezza possibile consiste nel pensare (e, in parte, nel lottare per) un progetto alternativo di società. La contestazione del tecno-capitalismo si manifesta in modi diversi nelle opere letterarie del periodo, per esempio attraverso la riscoperta, anche nostalgica, dei valori della civiltà contadina, spesso presentata come un eden irrimediabilmente perduto – De Michelis parla, a proposito, ma riferendosi più che altro alla prosa, di «una letteratura profondamente anti-darwiniana, che si oppone all'evoluzione e volge lo sguardo all'indietro per riconoscere in un passato remoto e ancestrale i segni rassicuranti di un diverso possibile avvenire che ci si augura di poter finalmente raggiungere un giorno»¹⁸; oppure attraverso la messa a fuoco dell'alienazione operaia; o

¹⁷ Mi riferisco alla celebre descrizione del cantiere navale – l'«arzanà», cioè l'arsenale – di Venezia (*Inf.*, XXI, 7-18) che inaugura, appunto, il motivo dell'equazione fabbrica=inferno, ripreso poi da molti autori contemporanei. Nelle quattro terzine sopraccitate, il frenetico lavoro degli operai («chi fa il suo legno nuovo, e chi ristoppa / le coste a quel che più viaggi fece; // chi ribatte da proda e chi da poppa; / altri fa remi e altri volge sarte; / chi terzeruolo ed artimon rintoppa») si svolge in un cupo scenario («bolle l'inverno la tenace pece») che Dante usa come similitudine per presentare al lettore coevo, con un esempio per lui comprensibile, il ribollente cerchio delle Malebolge. Dante fu dunque, in un certo senso, il primo poeta a descrivere l'«infernale» condizione operaia, sia pure all'interno di un'industria *sui generis* e ancora allo stato embrionale, molto lontana da quella moderna che farà la sua comparsa solo cinquecento anni più tardi; e fu il primo, inoltre, ad avere un'esperienza diretta di una grande officina, com'era in effetti l'arsenale veneziano da lui realmente visitato nei primi anni del Trecento, e a darne conto nei suoi versi, inaugurando così un florido filone della letteratura industriale, quello appunto delle «visite in fabbrica», che ha avuto molto successo nel secolo scorso.

¹⁸ DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, cit., p. 842. Anche CHICCO VITIZZAI, in *Scrittori e industria...*, cit., p. 32, presenta in maniera analoga le caratteristiche più ricorrenti degli scrittori 'antagonisti' di quel periodo e di quello immediatamente successivo, i quali, secondo l'autrice, «sviluppano una critica tanto radicale quanto "romantica" della società industriale, secondo una prospettiva vetero-umanistica, di antica aristocrazia intellettuale che, nel denunciare la "mostruosità" di un mondo dominato dalle macchine – che non solo producono merci ma riducono a merce anche l'arte e la cultura – postula uno stato preindustriale di assoluta libertà dell'artista, di autonomia e di assoluta indipendenza del letterato dal potere politico-economico che, storicamente, non si è mai dato. [...] La polemica antindustriale fa assumere alla realtà i connotati di un incubo assurdo, in cui l'a-

ancora, e sempre più spesso, spostando la focalizzazione sulla stessa condizione dell'intellettuale in fabbrica e cioè tematizzando la frustrazione dello scrittore compromesso col potere: «Non sembri assurdo» – scrive Lupo – «ma le critiche più insidiose nei confronti del fenomeno olivettiano giungono dalle scritture che riguardano il disorientamento dei dirigenti (così in Fortini, Ottieri, Bigiaretti e Buzzi) anziché da quelle che affrontano il tema della sofferenza operaia (in Ottieri e in Volponi)»¹⁹.

Alfonso Berardinelli ha notato che l'«angoscia apocalittica» nei confronti della modernità industriale, tipica del periodo preso in esame, «è presente [...] nella narrativa, ma è più comune fra i poeti»²⁰ (il critico fa, per esempio, i nomi di Majorino, Pagliarani, Fortini, Giudici e Sanguineti), segnalando, così, la vitalità di un sottogenere letterario, quello appunto della poesia industriale, meno appariscente – e meno osservato dalla critica – rispetto alla narrativa coeva di argomento analogo. Fra gli apocalittici (non integrati), di particolare fascino è la vicenda di Giorgio Piovano, il quale, dopo aver vinto il Premio Viareggio Opera Prima con *Poema di noi* (Edizione di base, 1950; ristampato da Effigie nel 2007), scritto negli anni immediatamente successivi alla Liberazione, e dopo *Canzone del 14 luglio* (Edizioni di base, 1952), decide di abbandonare la poesia per dedicarsi alla militanza politica nel PCI, ricoprendo anche l'incarico di parlamentare per tre legislature, dal 1963 al 1976. In *Poema di noi*, Piovano si ispira direttamente alla lezione di Pavese, sia dal punto di vista stilistico (la predilezione per un verso lungo, disponibile alla 'contaminazione' con la prosa: «Avrei voluto avere il verso lungo e

lienazione da fenomeno storico tende a trasformarsi in categoria metafisica, ontologica, a identificarsi con la condizione "eterna" dell'uomo; le metafore del labirinto, del lager, della prigione o dell'inferno sono tra le più ricorrenti per esprimere l'indecifrabilità o l'assenza di significati o l'orrore di un mondo (la società industriale, la fabbrica) – animato da una vita artificiale e demoniaca – che appare unicamente finalizzato alla distruzione dell'uomo e della sua umanità. Conseguente a questo tipo di critica della società industriale è l'idealizzazione della vita semplice e primitiva, il rimpianto di un mondo (quello delle campagne, della provincia, della terra e delle vecchie usanze) irrimediabilmente perduto con cui viene identificata la vera civiltà».

¹⁹ LUPO, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, cit., p. 133.

²⁰ A. BERARDINELLI, *Letterati e industria negli anni sessanta*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, II/2. *La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri*, Einaudi, Torino 1995; ora in G. MAJORINO, *Autoantologia*, Garzanti, Milano 1999, p. 381.

profondo / come il rullo dell'internazionale»²¹) sia da quello tematico (il lavoro visto non come opportunità ma come condanna: «Il primo canto è di lavoro / ma non di quello che nobilita / lavoro che sporca e fa puzzare», p. 9). La sua poesia, che è perciò chiaramente alternativa rispetto alla poetica tardo-ermetica ancora in voga, celebra l'ideale rivoluzionario, richiamandosi anche agli esiti più radicali del futurismo russo, in particolare a Majakovskij («Chi primo / saluterà la rossa aurora / del giorno che la tua fiaccola / irradia, Rivoluzione?», p. 60) e l'epica della *working class* (l'«epopea della Classe Operaia / che mugghiava apocalittica / e si ergeva e colpiva / a mazzate di mille tonnellate / nelle grandi ondate dei popoli / che deragliavano la storia!», p. 67); non si sottrae alla denuncia dell'alienante routine della catena di montaggio o dei sempre più numerosi incidenti sul lavoro («Il terzo canto [...] / racconta una storia confusa / di dita prese negli ingranaggi, / di mani incollate ai cavi dell'alta tensione, / di armature che vacillano e si sfasciano, / di cinghie di trasmissione che si spezzano / e frustano l'aria come schioppettate» p. 15); ed esorta gli operai alla mobilitazione, anche attraverso scioperi o altre forme di protesta organizzata («anche il sole martella impaziente / sulle folle che mareggiano / sotto i balconi delle case del popolo / chiedendo di lottare!», p. 46; «Difendetevi! / Fermate il lavoro! / Mostrate quel che conta / veramente: se il dare e l'avere / o la vostra fatica! Che imparino!», p. 44; «perdio imparate posteri / in questo mondo si può essere giovani / imparate perdio in questo mondo / si può anche morire / a pieno cuore» p. 69).

Il relativo interesse per la poesia di Giorgio Piovano segnala un'inedita apertura di credito nel dibattito letterario (e nelle alte sfere dell'industria editoriale) anche per altri autori irregolari che tradizionalmente non erano abituati a parteciparvi, estranei tanto al mondo dei salotti e dei caffè esclusivi quanto all'*hortus conclusus* delle direzioni letterarie di riviste e case editrici. Da allora in poi, e in particolar modo negli anni Settanta (letteratura 'selvaggia' e dintorni), saranno sempre più numerose le pubblicazioni di scrittori-operai come Luigi Di Ruscio (che esordisce nel 1953 con una raccolta prefata da Franco Fortini, *Non possiamo abituarci a mori-*

²¹ G. PIOVANO, *Poema di noi*, Effigie, Milano 2007, p. 63.

*re*²²), Luigi Davì e, qualche anno più tardi, Vincenzo Guerrazzi, Ferruccio Brugnaro, Tommaso Di Ciaula, Giulio Stocchi, Pasquale Pinto, ecc., la cui esperienza biografica viene evidentemente considerata come garanzia di testimonianza attendibile della condizione dei lavoratori, argomento che, come vedremo più avanti, riscuoterà sempre maggiore successo e quindi – aspetto non secondario – una fetta di mercato editoriale via via più cospicua.

Sempre nel *coté* degli ‘apocalittici’, va segnalata, in quegli anni, e più precisamente fra il 1959 e il 1960, cioè quando ormai ci troviamo in pieno *boom* economico, la pubblicazione di due poemetti, vicini per ambientazione (una Milano ormai pienamente industrializzata) e per alcune scelte stilistiche condivise (un verso in cui è sempre più chiara la ‘tentazione’ della prosa e la predilezione, più che per il lirismo, per la polifonia, segnalata anche dall’uso di ampi inserti dialogici), molto importanti per la storia e lo sviluppo della poesia industriale: *La capitale del Nord* di Giancarlo Majorino (Schwarz, 1959) e *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani – autore di cui mi occuperò più diffusamente in un capitolo a parte – che esce in rivista nel 1960 e in volume, presso Mondadori, nel 1962. Nella *Capitale del Nord* si affrontano, come ha rilevato Giovanni Raboni, «problemi e reazioni di un individuo messo a vivere dentro gli schemi della società capitalistica nell’ambito di un grande agglomerato urbano»²³, un individuo che ha ormai piena coscienza dell’imbarbarimento causato da un sistema economico-finanziario sempre più predatorio e disumano, e che abita una città «dove grandi banche / rivali o consociate in busta chiusa / dan vita o morte in crediti d’usura / legate col cordone ombelicale / del capitale e in loro trasformate / e quelle in questa ritmica simbiosi / le sedi razionali dell’industria / con l’asino alla mola e i nuovi impianti / la rapida salita – la discesa / più rapida»²⁴. Alla *Capitale del Nord* faranno seguito, nel 1967, *Lotte secondarie* – libro in cui la società capitali-

²² L. DI RUSCIO, *Non possiamo abituarci a morire*, Schwarz, Milano 1953. Sulla poesia di Di Ruscio si veda, più avanti, il capitolo a lui dedicato.

²³ L’intervento di Raboni, pubblicato in «aut aut» nel marzo 1966 e poi riproposto in *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, si legge ora in MAJORINO, *Autoantologia*, cit., p. 350.

²⁴ MAJORINO, *La capitale del Nord*, in *Autoantologia*, cit., p. 9.

sta è descritta con tinte ancora più fosche e con metafore mutate perfino dalla drammatica esperienza dei lager (gli operai, si legge in *Paesaggio industriale*, «Siedono con le nuche sotto le lampade / con le ginocchia avanti come a Mauthausen / [...] / sotto gli occhi a mannaia / di piccoli gerarchi [...]», p. 67) – e, dieci anni più tardi, *Poesia e realtà. Il dopoguerra e gli anni della guerra fredda; Il miracolo economico e il centrosinistra dal 68 al 75* (Savelli, 1977), antologia curata dallo stesso Majorino e da Dario Bellezza, che rappresenta uno dei primi tentativi di sistemazione dei testi poetici che si confrontano con il contesto socio-economico di quegli anni.

Nel decennio 1955-65, intanto, raggiunge il suo massimo sviluppo il progetto ‘comunitario’ di Adriano Olivetti, già avviato negli anni della Ricostruzione, e che rappresenta, nell’Italia della seconda metà del Novecento, il più importante tentativo di sintesi fra cultura umanistica e scientifica. La ‘terza via’ (o ‘neumanesimo’ o ‘utopia concreta’) olivettiana si propone come alternativa sia al modello marxista sia a quello capitalista, promuove una cultura policentrica, che intende mettere in relazione svariati ambiti disciplinari (letteratura, filosofia, sociologia, edilizia, design, ecc.), ed è rivolta a gettare le basi di una nuova civiltà, basata sul recupero dei valori resistenziali e su un preciso pantheon di riferimento: «I morti per la libertà, tutti coloro che morirono perché ebbero fede nell’uomo» – si legge in un editoriale della rivista «Comunità», probabilmente a firma dello stesso Olivetti – «non devono essere traditi: un mondo nuovo deve sorgere dal loro sacrificio, perché non sia stato invano. Amendola, Gramsci, Don Minzoni, Matteotti, Rosselli, i milioni di morti. La responsabilità dei vivi è non tradire»²⁵. Olivetti immagina una «città dell’uomo», fondata appunto sul senso di appartenenza alla comunità, il cui centro ideale ruota attorno all’industria, intesa – scrive – come «strumento di riscatto e non [come] un congegno di sofferenza»²⁶. Egli contribuisce a cambiare radicalmente il modo di pensare la fabbrica (anche architettonicamente: si veda, per esempio, l’avveniristico progetto della sede della sua azienda a Pozzuoli): attorno ad essa iniziano a sorgere asili nido per i figli dei dipendenti, auditorium, biblioteche, attrezzature sportive, medicherie,

²⁵ A. OLIVETTI, *Aver fede*, in «Comunità», marzo 1946, p. 1.

²⁶ ID., *Città dell’uomo*, a cura di A. Saibene, Edizioni di Comunità, Roma-Ivrea 2015, p. 126.

ecc. Il rapporto col territorio, inoltre, cioè la ricaduta in termini non solo occupazionali ma anche, più in generale, di benessere, di impatto ambientale, di tenore di vita della comunità, ecc., diventa un aspetto centrale del progetto olivettiano.

In quegli anni si assiste anche, come si è accennato, a una radicale rivoluzione del ruolo e del lavoro stesso degli intellettuali all'interno della società capitalista e, in modo particolare, dell'industria culturale. Per molti degli scrittori più in vista, la principale fonte di reddito non è più rappresentata, come un tempo, dal giornalismo, dall'insegnamento o da altri incarichi statali, o, nei casi più fortunati, dal loro status di *rentier*, ma è legata allo sviluppo di nuovi settori (radio, televisione, cinema, editoria, uffici stampa delle grandi imprese private, ecc...), la cui crescita tumultuosa è una conseguenza diretta del *boom* economico. Nel caso specifico della Olivetti, le mansioni svolte dagli intellettuali all'interno del gruppo sono di vario tipo e spaziano, come spiega Giuseppe Lupo, «dalla comunicazione pubblicitaria (settore in cui si sono cimentati Bigiaretti, Fortini, Giudici, Sinisgalli) all'organizzazione aziendale (in cui hanno coperto ruoli di responsabilità Buzzi, Ottieri, Pampaloni, Volponi), dall'impegno presso le Edizioni di Comunità (Fortini, tra i più attivi) all'omonima rivista, di cui è stato segretario di redazione Soavi»²⁷. A differenza degli intellettuali assunti nello stesso periodo in altre aziende (Finmeccanica, Eni, Italsider, Pirelli), gli olivettiani si occupano, dunque, «di qualcosa che va oltre la letteratura ([...] di sociologia, politica, economia, comunicazione pubblicitaria, gusto estetico), ma da cui la propria vocazione originaria, il talento in fatto di scrittura e di creatività, non possono prescindere»²⁸. La scommessa di Olivetti era di coinvolgere i migliori intellettuali di allora nel suo progetto di rigenerazione della *societas*, un progetto ambizioso che, però, non aveva fatto ancora i conti con le loro resistenze, con le loro riserve (più o meno ideologiche) e insomma col sospetto che essi continuavano a nutrire nei confronti del Potere. Persino i cospicui investimenti in termini di welfare non riescono a far breccia nello scetticismo di alcuni scrittori, i quali continuano a vedere, dietro la propagandata immagine della fabbrica-eden, perlopiù

²⁷ LUPU, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, cit., p. 268.

²⁸ Ivi, p. 121.

un'operazione di *maquillage* che nasconde il vero volto infernale dell'industria. Più che una «città dell'uomo», dunque, la fabbrica continua a essere, per loro, prevalentemente, una città proibita, o piuttosto una sorta di misterioso castello kafkiano (Calvino individua proprio nel «kafkismo sociologico»²⁹ una delle caratteristiche più evidenti della letteratura olivettiana). Gli scrittori che vivono fuori dall'industria, come sintetizza Ottieri nella *Linea gotica*, non possono rappresentarla compiutamente e perciò finiscono col parlarne a sproposito; quelli che la 'visitano' occasionalmente, magari per qualche breve inchiesta, non riescono ad assimilarla; quelli che ci lavorano dentro, malgrado le loro pose, a volte affettate, da vigilanti del Potere, spesso rimangono in silenzio per ragioni di opportunismo. Per tutti questi motivi, l'esperienza degli intellettuali olivettiani può essere considerata come un appuntamento mancato, o meglio, spiega Lupo, come un «destino interrotto»: «è legittimo, dunque, parlare di una letteratura costruita sul tema del destino interrotto quando si discute dell'olivettismo: interrotto è sinonimo di non ultimato, ma anche di parziale, di ridotto, di circoscritto, di non affermato come bene per tutti, come conquista democratica»³⁰.

Va anche sottolineato, però, e Lupo lo fa ampiamente, che gli scrittori olivettiani hanno contribuito in maniera determinante allo sviluppo della letteratura industriale, per esempio obliterando il *topos* leviano della *fascinatio contadina* (in voga almeno dal 1945, anno di pubblicazione di *Cristo si è fermato a Eboli*) e preferendo, piuttosto, rappresentare la fabbrica restando «dentro (e non fuori) il perimetro della civiltà industriale, magari individuando dei correttivi intorno a cui lavorare»³¹; oppure, ancora, insistendo su una dimensione biografico-esistenziale via via prevalente, basata sul «sentirsi dentro un'esperienza e non più spettatori di essa»³²; o, ancora, intervenendo sempre più vivacemente nel dibattito critico sulla letteratura industriale che iniziava, proprio in quegli anni, a essere un passaggio quasi obbligato per molti intellettuali. Il modello-Weil – la *Con-*

²⁹ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000, p. 873.

³⁰ LUPO, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, cit., p. 133.

³¹ Ivi, p. 93.

³² Ivi, p. 187.

dizione operaia è tradotta per la prima volta in italiano da Fortini per le Edizioni di Comunità nel 1952 – cioè la difficile scelta di testimoniare, dall'interno della fabbrica, il lavoro e la vita quotidiana degli operai (fra il 1935 e il 1936 la Weil lavorò nelle officine elettromeccaniche della Alstom e poi in Renault), diventa un punto di riferimento irrinunciabile per molti scrittori come appunto lo stesso Fortini, Ottieri e Volponi, i quali cercano di emulare (con tutti gli opportuni distinguo, primo fra tutti l'indubitabile comfort di ricoprire un incarico dirigenziale) l'esempio della scrittrice francese, magari preferendo, come avveniva sempre più spesso, la forma-saggio alla forma-romanzo, o piuttosto percorrendo un genere ibrido, a metà strada fra le due.

Franco Fortini è forse l'intellettuale che meglio incarna questa fase complessa e contraddittoria del rapporto scrittori-industria. Nelle sue poesie, il lavoro operaio non è un tema molto ricorrente ma è presente, significativamente, già nella raccolta di esordio del 1946, *Foglio di via* (*A un'operaia milanese*), e, soprattutto, in *Poesia e errore* (1959): si vedano, per esempio, *L'officina*, testo, datato 1949, in cui la contrapposizione fabbrica *vs.* natura, impostata, in senso lato, come dicotomia «male» *vs.* «bene», viene inquadrata dal punto di vista degli operai («Questa vasta officina / di cose e di crani / dove noi lavoriamo / induriti nel cuore, / perfida officina / di disordine e cenere / di malattia e piaghe / qualche volta oltre i vetri / drizza un'erba sui prati / [...] / e così conosciamo / che cos'è male e bene / [...] / al suono dei roventi / martelli d'officina / tra polvere e disordine / noi cuori in agonia / e in profonda allegria»³³); e *Il poeta servo* («[...] / Voi che da mille anni / portate il male del mondo / e ne ride-te / e ne morite / perdonate se vado così solo, / se vado lento / se non ho canto: / sono un servo / di molti padroni. // Lontani non pensano a me. / Non sanno / che li tradisco. / [...]», p. 143), testo del 1953, ripreso in epigrafe, peraltro, nelle *Poesie operate* di Di Ruscio (2007), in cui si registra il ritorno dal noi all'io e in cui il tema del ruolo dell'intellettuale nella società industrializzata è affrontato con argomentazioni analoghe – come d'abitudine nell'opera di Fortini: si veda, a questo proposito, il recente saggio di Marco Gatto in cui si sottolinea l'«osmosi permanente fra teoria

³³ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014, p. 95.

della letteratura e pratica poetica»³⁴ – a quelle esposte nel suo discusso intervento *Astuti come colombe*, che rientrava a pieno titolo nel dibattito sollecitato da Vittorini sul «menabò» (uscì sul numero 5, 1962) e in seguito confluito in *Verifica dei poteri* (1965). Nel saggio, Fortini assume, infatti, la seguente, ambigua³⁵, posizione: l'intellettuale che si occupa della fabbrica – sostiene – rischia, suo malgrado, cioè pur contestando severamente il sistema economico entro cui opera, di diventare un fiancheggiatore dei «nemici», cioè dell'alta borghesia capitalista («Noi abbiamo nemici. / Non gli errori solamente odiamo in essi / ma i corpi che li recano. / E anche avversari abbiamo / e l'errore odiamo in essi / che è già stato in noi stessi / o sarà», p. 306, si legge in una poesia di *Questo muro, Le difficoltà del colorificio*), e pertanto invita gli scrittori a non occuparsi di questo argomento nelle loro opere, seguendo supinamente i precetti di una letteratura «pseudoprogressista», ma a trincerarsi dietro un atteggiamento di apparente, e se si vuole, ipocrita adulazione e dietro lo schermo di una letteratura disimpegnata, provocatoriamente 'conservatrice':

Oggi, in Italia, consigliare agli scrittori l'attenzione alla sociologia industriale o l'invenzione di nuovi rapporti fra gli "uomini" e le "cose", con l'occhio rivolto alle "cose" dell'industria, equivale probabilmente a mantenere in vita un equivoco pseudoprogressista. Meglio allora il puro gioco, lo sberleffo, l'arcadica [...] Per questo penso che oggi [...] voler scrivere di industria, fabbriche, operai, lotte sindacali e politiche sia fian-

³⁴ M. GATTO, *Totalità contro autonomia: la lezione umanistica di Franco Fortini*, in *Cinquant'anni dopo...*, cit., p. 247.

³⁵ Su questo punto segnalo un aneddoto riportato in D. DALMAS, *Il significato dei nomi e le macchinazioni delle macchine. Franco Fortini e l'industria*, in *Cinquant'anni dopo...*, cit., p. 219: «Dopo l'attentato a Togliatti del 14 luglio 1948, però, la situazione di tensione pre-rivoluzionaria, si fa sentire anche a Ivrea. Fortini è tra chi sostiene una linea dura; gli viene attribuito il testo di un manifesto che incita la polizia a ribellarsi, e discorsi accesi agli operai. In quell'occasione, dirà in seguito, poté riconoscere "la generosità, l'ampiezza di cuore e di intelligenza di Adriano Olivetti, perché qualsiasi altro industriale mi avrebbe cacciato su due piedi, per le noie che gli stavo procurando, e invece dopo un'intemerata telefonica piuttosto aspra Olivetti mi condannò – mi condannò, sì, ma facendomi un regalo straordinario, cioè trasferendomi a Milano, alla pubblicità"». Secondo Giuseppe Lupo, inoltre, Fortini fu «contemporaneamente intellettuale marxista e intellettuale organico alla fabbrica, scettico nei confronti del capitalismo e a suo agio nei panni del copywriter, anzi voce ufficiale della propaganda» (LUPO, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, cit., p. 272).

cheggiamiento della conservazione. [...] Ma come scrittore [...] mi dico di voler apparire il più astratto, il meno impegnato e impiegabile, il più 'reazionario' degli scrittori. Vorrei che a leggere una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile. Vorrei non aver più occasione di transigere con gli infocati o stanchi intellettuali della mia età; con quella parte di me che li assomiglia. Vorrei perciò saperli salutare, riverire al bisogno, adulare; con perfetta menzogna³⁶.

Fra gli altri poeti olivettiani, un ruolo di primo piano spetta certamente a Giovanni Giudici e alla sua caratteristica rappresentazione delle «impiegatezze frustrazioni»³⁷, a Ottiero Ottieri e a Paolo Volponi, autori di due capolavori della narrativa industriale, *Donnarumma all'assalto* (1959) e *Memoriale* (1962), ma la cui opera in versi, successiva al periodo preso al momento in esame, verrà inquadrata più avanti. Sono da segnalare anche Antonio Barolini, autore della raccolta *L'angelo attento. Il meraviglioso giardino e altre poesie inedite* (1968; si veda in particolare la sezione *Cinque cronache del canavese*) e Libero Bigiaretti, che, a differenza di Fortini, appare uno scrittore meno conflittuale, quasi rassegnato alla fine del 'mandato sociale' e che quindi si dimostra ormai a suo agio nel ruolo di poeta-funzionario, o perlomeno sembra capace di gestire, anche ricorrendo a una certa dose d'ironia, la frustrazione – la 'parentela' con Giudici è evidente – innescata da questa condizione di subordinazione, come appare chiaramente, per esempio, nelle pagine della raccolta *Lungodora* (1955): «Basterebbe sì poco / a rompere l'indugio; / ma è l'inverno: meglio il fuoco / in comodo rifugio»³⁸.

Negli anni del miracolo economico, come già anticipato, decolla anche il dibattito critico sui rapporti fra industria e letteratura – i cui prodromi sono forse da ravvisare in un saggio di Elémire Zolla, *Industria e letteratura*, confluito in *Eclissi dell'intellettuale* (1959) – stimolato da autorevoli riviste dell'epoca, prima fra tutte il «menabò», che dedica

³⁶ FORTINI, *Astuti come colombe*, in ID., *Verifica dei poteri*, Il Saggiatore, Milano 1969², pp. 83-85.

³⁷ G. GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Mondadori, Milano 2000, p. 59. Di Giudici mi occuperò diffusamente in un capitolo a parte.

³⁸ L. BIGIARETTI, *Lungodora*, De Luca, Roma 1955, p. 14.

all'argomento i numeri 4 (1961) e 5 (1962)³⁹, in cui, oltre agli importanti saggi di scrittori come Vittorini, Calvino, Eco, e del già citato Fortini, vengono pubblicate anche alcune poesie 'industriali' di Sereni (*Una visita in fabbrica*), Giudici (*Se sia opportuno trasferirsi in campagna*) e Lamberto Pignotti (*L'uomo di qualità*). Nei mesi immediatamente successivi, il dibattito si sposta su altre riviste come «il verri», «Nuova Corrente» e soprattutto «Questo e altro», e si arricchisce anche del rilevante contributo di critici influenti come, per esempio, Alberto Asor Rosa – che, in un saggio del 1962, *Alienazione e rivoluzione in letteratura*, confluito poi in *Intellettuali e classe operaia* (1973), invita a riportare il tema dell'impegno civile degli scrittori da un ambito letterario a uno più marcatamente politico – e di alcuni esponenti del Gruppo '63, i quali scelgono di manifestare il proprio dissenso nei confronti del sistema capitalistico-industriale non solo attraverso le loro opere e un lavoro di profondo rinnovamento del linguaggio letterario, ma anche cercando di ridiscutere e riqualificare il ruolo stesso dell'intellettuale all'interno di quel sistema.

Fra il 1963 e il '67 si verifica una brusca frenata della nostra economia, che sancisce, di fatto, la fine del 'miracolo' italiano, rimarcata, almeno sul piano simbolico, dalla ravvicinata scomparsa di due protagonisti del capitalismo 'illuminato' e 'umanitario', Adriano Olivetti (1960) e il presidente dell'Eni Enrico Mattei (1962), vittima di un attentato dai contorni tuttora poco chiari, le cui vicende vengono riprese in *Petrolio* (1992), romanzo postumo di Pier Paolo Pasolini. Con la ripresa economica del '67 si registrano i primi drammatici segnali di un periodo di forte tensione sociale, acuita dal fallimento delle politiche riformatrici che non si dimostrano in grado di fronteggiare adeguatamente le crescenti disegualianze, dal blocco salariale, dall'alto numero di incidenti sul lavoro e di 'morti bianche' e dalla crisi della rappresentanza sindacale, accusata di collusione con i vertici politici e industriali (ma che nel 1970 aveva contribuito alla storica conquista dello Statuto dei Lavoratori). Arriviamo, così, al Sessantotto, cui

³⁹ Per un'analisi più dettagliata del «menabò» 4 e 5 cfr. S. GIOVANNUZZI, "Industria e letteratura". Vittorini, "Il Menabò" e oltre: metamorfosi di un dibattito, in *Cinquant'anni dopo...*, cit., pp. 1-42; CAVALLI, *Progetto «menabò»*, cit.; CHICCO VITIZZAI, *Scrittori e industria...*, cit.

seguirà, di lì a breve, l'‘Autunno caldo’ e una stagione di forte, e spesso violenta, conflittualità.

Durante gli anni Settanta sembra ormai preclusa ogni forma di dialogo o di mediazione fra mondo dell'impresa e mondo della cultura. Molte riviste aziendali chiudono, o comunque si dimostrano meno sensibili di un tempo su temi come l'alienazione o la condizione operaia. La letteratura industriale dell'epoca è caratterizzata da una frattura, che appare ormai insanabile, fra intellettuali e Potere e dalla presenza sempre più massiccia di scrittori irregolari, apertamente ostili al sistema. In quel periodo, infatti, esplose il fenomeno editoriale della letteratura cosiddetta ‘selvaggia’, fra i cui esiti maggiori ricordo *Le ferie di un operaio* (1974), *Nord e Sud uniti nella lotta* (1974) e *La fabbrica dei pazzi* (1979) di Vincenzo Guerrazzi, *Tuta blu* (1978) di Tommaso Di Ciaula, e, sul versante della poesia, la pubblicazione delle prime raccolte di Ferruccio Brugnaro (*Vogliano cacciarci sotto. Un operaio e la sua poesia*, 1975, introduzione di Andrea Zanzotto; *Dobbiamo volere. Racconti, poesie, pensieri*, 1976; *Il silenzio non regge*, 1978)⁴⁰, Pasquale Pinto (la sua raccolta d'esordio, *Jonica*, del 1975, è presentata da Spagnoletti e Caproni), Giulio Stocchi (*Compagno poeta*, raccolta di prose e poesie che esce da Einaudi nel 1980 con una nota introduttiva di Corrado Stajano) e di alcuni poeti dal profilo più ‘tradizionale’ come Vittorio Bodini (*La civiltà industriale* venne composta fra il 1966 e il 1970) e Alberto Di Raco, che, con i suoi *Metameri* (1978), canta l'epopea dell'«oscuro schiavo non ancora / liberto della fine del secolo ventesimo»⁴¹. Per molti scrittori di quel periodo – fatte salve alcune importanti eccezioni come Primo Levi, che con il suo romanzo *La chiave a stella* (1978) rivendica l'orgoglio del lavoro manuale da parte di un operaio altamente specializzato –, come fa notare Cesare De Michelis, «Non solo la fabbrica è definitivamente il simbolo di un mondo oppressivo e disumano, mera, irrazionale coercizione; ma il lavoro industriale è sentito

⁴⁰ Recentemente, nel solco del rinnovato interesse per la poesia operaia, l'opera di Brugnaro è stata pubblicata da Campanotto (*Le stelle chiare di queste notti*, 1993 e *Verranno i giorni*, 2006), Bohumil, (*La mia poesia nasce come rivolta*, 2008), Zambon (*Un pugno di sole. Poesie per sopravvivere*, Jesolo, Zambon, 2011) e dalla SEAM (*Le follie non sono più follie*, 2014; raccolta ripubblicata da Pellicano nel 2017).

⁴¹ A. DI RACO, *Metameri*, Mondadori, Milano 1978, p. 44.

come insensata fatica, rispetto alla quale non si può che opporre un rifiuto totale e collettivo»⁴². In questo contesto, Pasolini, di cui mi occuperò più approfonditamente in un capitolo a parte, rappresenta – specie nella sua fase ‘luterana’ e ‘corsara’ e con la sua celebre nozione di «genocidio culturale» – l’intellettuale che si oppone in maniera più radicale e veemente al sistema capitalistico-industriale, da lui percepito, lo ricordava Pasquale Voza in un suo recente libro, come «dittatura del presente»⁴³, addirittura peggiore del nazi-fascismo.

In una delle sue opere più note, il romanzo *Vogliamo tutto* (1971), Nanni Balestrini, che partecipa attivamente alla fondazione di Autonomia Operaia e che è incriminato per associazione sovversiva e appartenenza a banda armata, salvo, poi, essere assolto da tali accuse, racconta i giorni della contestazione dal punto di vista di un operaio ‘disobbediente’ e ormai votato alla lotta di classe. Come spiega Elisabetta Chicco Vitzizai, con l’inedita mimesi proletaria di Balestrini, la nostra letteratura industriale compie un decisivo cambiamento:

siamo al rovesciamento dell’immagine che dell’operaio, o più generalmente del “popolo”, ha offerto la nostra letteratura dal romanzo sociale ottocentesco al neorealismo e dopo: non più l’operaio proposto come modello positivo dell’umanità tutta, per le sue naturali bontà, onestà e dedizione al lavoro, né l’operaio isolato, frustrato e impotente che subisce l’alienazione industriale, ma l’operaio indisciplinato e disubbidiente che si ribella e vive in una perenne condizione di conflittualità contro tutto e tutti, che ignora Marx ed è privo della “memoria storica” del movimento operaio, ma che vuole “tutto”⁴⁴.

Nel 1977 Balestrini pubblica *Le ballate della signorina Richmond*, primo capitolo di una saga che si svilupperà nel corso degli anni Ottanta e No-

⁴² DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, in *Letteratura e industria...*, cit., p. 850. Sul tema del rifiuto del lavoro, si vedano anche alcuni scritti di «insurrezione creativa», risalenti ai tardi anni Settanta, di F. BERARDI (alias Bifo), recentemente tornati d’attualità grazie alla recente pubblicazione della raccolta *Quarant’anni contro il lavoro*, a cura di F. Campagna, DeriveApprodi, Roma 2017.

⁴³ Cfr. P.VOZA, *Pasolini e la dittatura del presente*, Manni, Lecce 2016.

⁴⁴ CHICCO VITZIZAI, *Scrittori e industria...*, cit., p. 42.

vanta⁴⁵, attraverso cui l'autore propone un'inedita declinazione di poesia civile, visionaria, sarcastica e drasticamente oppositiva al sistema di valori della borghesia, attraverso cui demolisce, per esempio, l'etica tradizionale del lavoro, considerato, ora, come mero sfruttamento padronale della classe operaia, e attacca il ceto intellettuale, accusato di vile asservimento nei confronti del Potere: «perché i lavoratori della testa / non sono per la rivoluzione / domandò la signorina Richmond / [...] / in questo sistema di merda / che produce miseria / [...] / perché di fronte alla rivoluzione // loro si comportano / non come teste ma come pance / mettono il loro sapere / al servizio dei nostri oppressori / [...] / loro sono convinti che questo sistema // è necessario e inevitabile»⁴⁶.

Con la stagione neoliberista degli anni Ottanta e l'ascesa del capitalismo finanziario assistiamo alla crisi del modello fordista, all'incremento, nelle fabbriche, dell'automazione e delle nuove tecnologie (con la conseguente perdita di numerosi posti di lavoro) e alla parcellizzazione di alcune grandi industrie in una nebulosa di piccole e medie imprese poco o per nulla sindacalizzate che determina la riduzione delle tutele dei lavoratori e la fine delle grandi concentrazioni di operai. La sfilata dei quarantamila colletti bianchi della Fiat del 14 ottobre 1980 chiude, non solo simbolicamente, un periodo segnato da grandi scioperi e manifestazioni operaie. La fabbrica inizia inesorabilmente a perdere quella centralità che l'aveva contraddistinta, fino a quel momento, nell'economia e nella stessa vita sociale del Paese. Comincia, così, l'epoca post-industriale, caratterizzata dallo sviluppo dei servizi e del terziario, da cui scaturirà, negli anni Novanta, l'eclissi (o perlomeno il significativo ridimensionamento) della classe operaia nello scenario politico-sociale italiano.

Parallelamente, anche la nostra letteratura industriale si adegua a tali cambiamenti e si concentra, più che sul mondo delle fabbriche, sul tema del lavoro (molto spesso precario) in un'economia sempre più 'liquida'

⁴⁵ N. BALESTRINI, *Le ballate della Signorina Richmond*, Cooperativa scrittori, Roma 1977; ID., *Il ritorno della signorina Richmond*, Becco giallo, Oderzo 1987; ID., *Il pubblico del labirinto: quarto libro della signorina Richmond*, Scheiwiller, Milano 1992; ID., *Le avventure complete della signorina Richmond, seguite dal pubblico del labirinto*, introduzione di O. Del Buono, Testo e immagine, Torino 1999; e il recente *Le avventure della signorina Richmond e Blackout*, DeriveApprodi, Roma 2016.

⁴⁶ ID., *Le ballate della signorina Richmond*, cit., pp. 38-39 e p. 41.

e controllata dagli interessi dei grandi gruppi finanziari. Un protagonista della letteratura olivettiana, Paolo Volponi – il quale lavorò nell'azienda di Ivrea, come dirigente di alto livello, per circa vent'anni, fino al 1971⁴⁷ – pubblica, nel 1980, *Poesie e poemetti (1946-1966)*, cui seguiranno *Con testo a fronte* (1986) e *Nel silenzio campale* (1990), raccolte in cui è rappresentato il doloroso trapasso dal sogno di una palingenesi industriale alla disillusione provocata, appunto, dall'avvento del capitalismo finanziario.

Poesie e poemetti, comprende testi risalenti, per la maggior parte, al periodo olivettiano, in cui l'autore ritorna – per esempio nel poemetto *La durata della nuvola* – sul topos della fabbrica infernale che, dietro una rassicurante parvenza di città-giardino, «avvolge, circonda, ingloba, imbavaglia, immobilizza, annichilisce» – scrive Lupo – «le forze da destinare alla nuova impresa creativa»⁴⁸, determinando, cioè, anche nella pratica della scrittura, una specie di agrafia indotta dalla permanenza nella prigione dorata degli uffici dirigenziali:

Comincio quattro, cinque volte un romanzo
 ma quel laccio-giardino eporediese
 lo cattura tra la sua inutile erba,
 lo svolge secondo le curve del
 territorio industriale
 e lo accantona tra l'inutilità
 d'ogni ricerca che non sia harvardiana,
 data nel progetto del capitale.
 Forse se stessi sempre a Urbino...⁴⁹

In un altro poemetto fino a quel momento inedito ma datato Natale 1966, *Canzonetta con rime e rimorsi* – dove i rimorsi sono evidentemente quelli provati da chi ha comunque accettato di essere parte integrante del sistema capitalistico – Volponi ritorna sul suggestivo parallelo fabbrica-poesia, costruito sulla raggelante consapevolezza di una scrittura che

⁴⁷ Sul ruolo di Volponi in Olivetti cfr. M. PISTILLI, *Paolo Volponi uno scrittore dirigente alla Olivetti di Ivrea*, Aras Edizioni, Fano 2014.

⁴⁸ LUPO, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, cit., p. 207.

⁴⁹ P.VOLPONI, *Poesie e poemetti 1946-66*, Einaudi, Torino 1980, pp. 156-157.

replica, suo malgrado, le regole della produttività seriale («di strofa in strofa / di reparto in reparto, la catena / mossa, cadenzata e spiegata / secondo la regola della produzione / come fine a se stessa»), col conseguente declassamento dell'opera d'arte a merce, e sulla propria contraddittoria condizione di intellettuale antagonista⁵⁰ ma, allo stesso tempo, indissolubilmente legato al sistema contro cui è in rivolta:

Te lo dico io, burdel, figlio mio
 Nato alla fine della mia fuga,
 che seguo e sconto la mia insufficienza
 nella contraddizione, sia pure
 con l'amichevole assoluzione
 e assistenza di Pasolini,
 di lavorare per un padrone,
 e bene, per la familiare vocazione al lavoro,
 una ostinata cecità contadina
 dentro un magistero artigianale,
 [...].
 Anche se ho la speranza vera,
 seppure spesso insidiata dall'alibi,
 di una seminazione olivettiana
 più comunarda che comunitaria.
 Ma non posso non star male
 ogni giorno a varcare e rivarcare
 il cancello di questo paesaggio industriale,
 la porta della fabbrica-orto
 che con questi versi (se non in poesia)
 desidero indicarti, bordel,
 come la nuova, più crudele malattia.
 Prendi per buona l'indicazione,
 salva almeno il verso, il cenno,
 se vuoi buttar via la poesia
 come forma di vigliaccheria:
 un'ennesima, mutata ma sempre uguale
 fioritura della ripetizione e della morte,
 struttura e tessitura dell'orto,

⁵⁰ Su questo punto cfr. F. MUZZIOLI, *La poesia allegorica e antagonista di Paolo Volponi*, in «Cuadernos de Filología italiana», 4, 1997, pp. 185-201.

sfrigliolo del passaggio stellare,
particella e fase del capitale.

Canzonetta, da dare forse a Laura Betti, per un bordel
che potrebbe anche essere mio figlio
nato a Torino tre anni e sei mesi fa.
Composta a Ivrea e a Urbino
nei giorni del Natale 1966
a due mesi dall'incarico
di direttore delle relazioni aziendali
della Ing. C. Olivetti & C. spa:
con molta paura
e con tanti rimorsi,
ben compensati, a dir la verità, dalle ambizioni.
Il devoto dirigente
Paolo Volponi

Per Volponi, l'«alibi / di una seminazione olivettiana», e cioè la convinta adesione al progetto comunitario di Olivetti, riscatta, sia pure solo parzialmente, la «vigliaccheria» di una contestazione che non arriva mai a uno scontro frontale e definitivo col sistema. Lo scrittore, d'altra parte, almeno in questa fase, è «persuaso con il suo maestro» – come spiega Massimo Raffaeli – «che l'industria debba essere non tanto moltiplicatrice di profitti individuali quanto redistributrice di utili sociali, che il suo fine consista cioè nella redenzione del lavoro da una soggezione atavica»⁵¹. La fabbrica, insomma, non è vista come un nemico, ma come una possibilità; il nemico vero è il neocapitalismo che la controlla, antepo- nendo al benessere collettivo il profitto individuale: «Perciò è necessario lottare» – spiega Elisabetta Chicco Vitzizzai, sintetizzando la posizione di Volponi, da lui espressa nel corso di un'intervista a Ferdinando Camon – «non *contro* la fabbrica (posizione degli intellettuali vetero-umanisti) ma *per* la fabbrica, per l'espansione della sua positività, che significa affrancamento e benessere dell'umanità. [...]. La strada da seguire non può essere quella,

⁵¹ M. RAFFAELI, *Se il romanzo azzera il capitale*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. II, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, p. 931.

antistorica, di negare il processo industriale, ma quella di orientare tale processo a misura d'uomo»⁵².

Già a metà degli anni Settanta, con *Foglia mortale* (1974), nella poesia di Volponi si intravedono i primi segnali di una svolta stilistica (la predilezione per la forma poemetto, la ricerca di una rima percussiva, un montaggio frammentato e disarmonico) che troverà pieno compimento in *Con testo a fronte* (1986), opera che raccoglie poesie scritte fra il 1967 e il 1985 e che, a sua volta, anticipa temi e stileni che saranno poi ripresi sia nel romanzo *Le mosche del capitale* sia nella raccolta di poesie *Nel silenzio campale*. A quest'altezza, anche a livello contenutistico si registrano dei cambiamenti rilevanti: il definitivo distacco dall'industria dopo la breve esperienza in Fiat – di cui fu consulente dal 1971, salvo poi venire sollevato dall'incarico quattro anni più tardi, dopo una sua dichiarazione di voto per il Pci – e soprattutto, spiega Muzzioli, la progressiva sfiducia «nella positività dello sviluppo e nella armonica congiunzione tra incremento produttivo e emancipazione sociale [...] che sfocerà in un giudizio di condanna del capitalismo italiano [...] e in una conseguente scelta di opposizione politica, che lo scrittore ha mantenuto fino agli ultimi anni»⁵³, ricoprendo l'incarico di parlamentare dapprima nel Pci e, dopo la scissione del 1991, in Rifondazione comunista. Ai rimorsi e alle contraddizioni dell'intellettuale-dirigente (motivo ancora vitale, per esempio, nelle poesie *Territorio e figura*, *Razione e rima* e *Il pomeriggio di un dirigente*: «Traversa in fondo la piazza minacciata / statua di armigero o cavaliere, / ombra di poeta o dirigente / a lancia di manoscritto o valigetta»⁵⁴, subentra, ora, una lucida e catastrofica riflessione sui cambiamenti in atto nell'economia italiana e sulle sue prospettive all'alba della *new economy* e della globalizzazione, «della flessibilità industriale e della mobilità del lavoro, del predominio del capitale finanziario sulla produzione, dello sviluppo della comunicazione, della disoccupazione e quindi dell'aumento del numero degli esclusi e degli emarginati»⁵⁵. La barbarie del nuovo sistema industriale-finanziario, le ipocrisie del neoliberalismo e il definitivo tramonto dell'utopia olivettiana diventano argomento centrale di

⁵² CHICCO VITIZZALI, *Scrittori e industria...*, cit., p. 188.

⁵³ MUZZIOLI, *La poesia allegorica e antagonista di Paolo Volponi*, cit., p. 194.

⁵⁴ VOLPONI, *Con testo a fronte. Poesie e poemetti*, Einaudi, Torino 1986, p. 34.

⁵⁵ MUZZIOLI, *La poesia allegorica e antagonista di Paolo Volponi*, cit., p. 195.

componenti ‘apocalittici’ come *Un ordine industriale* e *Petra Pertusa e mista*, in cui emergono, peraltro, l’avidità dei vertici dirigenziali oltre all’insipienza e al servilismo della classe intellettuale e di quella operaia, destinata ormai a scomparire nel grigiore di una diffusa classe media di impiegati e piccoli professionisti: «La classe operaia va in cielo o fuori degli stivali / senza più cinema né cronisti. / Cosa ne dicono gli intellettuali? / Che gli operai oramai sono misti / agli impiegati e piccoli professionisti / visti o non visti il colletto, / la residenza, i consumi, e il reddito netto. / Indistinti, confusi sia ben detto, / perché tra loro / non c’è più il possesso del lavoro» (p. 84).

Nello stesso periodo, Ottiero Ottieri – il quale, proprio come Volponi, era stato già protagonista di un’importante stagione della letteratura industriale con opere come *Tempi stretti* (1957), *Donnarumma all’assalto* e *La linea gotica* (1962) – intensifica la propria produzione poetica, dando alle stampe *Tutte le poesie* (1986), raccolta in cui confluiscono le precedenti *Il pensiero perverso* (1971) e *La corda corta* (1978). Dopo la *Storia del PSI nel centenario della nascita* (1993), poemetto satirico che ricostruisce, con corrosiva ironia, il clima politico e culturale dell’Italia negli anni Cinquanta e che è affiancato da *Il padre* – testo in cui è evocata, peraltro, anche la figura di Adriano Olivetti – Ottieri pubblica *Il poema osceno* (1996), lavoro che, come spiega la figlia Maria Pace, vede l’autore impegnato a rileggere «tutta la sua opera precedente, le tappe della carriera, letteratura industriale, letteratura della depressione e rovello civile, mettendola a confronto con quella di alcuni suoi coetanei, Pier Paolo Pasolini e Paolo Volponi, da lui definiti, insieme a Gramsci, “gli ultimi maestri”»⁵⁶. Il vasto poema-romanzo di oltre cinquecento pagine rappresenta, dunque, almeno in parte, il ritorno di Ottieri, dopo un periodo di silenzio, alla tematica industriale, di fatto smentendo quelle che in un’intervista del ’76 a Enzo Golino, sembravano le sue intenzioni: «“ho chiuso da tempo con il lavoro nell’industria,”» – dichiarava all’epoca l’autore – «“e ripensando al dibattito sul tema letteratura-industria mi sembra molto noioso... Del resto non metto piede in un’officina da dieci anni. È un’esperienza che mi ha molto arricchito, e alla quale ho dedicato un intenso dispendio di energia

⁵⁶ M.P. OTTIERI, *Cronologia*, in O. OTTIERI, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 2009, p. CXVIII.

psichica, ma è passata”»⁵⁷. Evidentemente, però, i grandi sconvolgimenti che interessavano in quegli anni il mondo del lavoro dovettero a un certo punto riaccendere, in Ottieri, quell’antica passione civile che, già da ragazzo, lo portò a essere uno dei più acuti osservatori – e testimoni – della realtà industriale e a reconsiderarla come un argomento ancora di stringente attualità, come avviene, per esempio, nei seguenti versi in cui lo scrittore riflette sul triste epilogo della grande industria italiana, incapace di reggere la concorrenza delle multinazionali che scelgono di delocalizzare la produzione nei Paesi in cui il costo del lavoro è più conveniente:

Pirelli, Breda, Falck, Marelli,
 a Sesto San Giovanni,
 dove siete sparite?
 Dicono che il costo del lavoro
 italiano vi ha schiantate,
 vi ha deportate
 all’Est. Non avete lasciato
 che qualche ufficetto-stralcio,
 e distese concupite
 dalla terziarizzazione.
 La grande industria
 è proprio finita?
 l’acciaio lascia un gran vuoto.
 Che ci mettiamo?
 Fondazioni ecologiche,
 bagni, terme istituti
 scientifici. Tutto è meglio...
 Il mare.
 Un fiume.
 Fontane.
 Badate! Mi ha detto
 un neoterziario
 che tre posti nel servizio
 non valgono moralmente un posto
 dell’antico operaio, in officina⁵⁸.

⁵⁷ E. GOLINO, *Letteratura e classi sociali*, Laterza, Roma-Bari 1976, p. 143.

⁵⁸ OTTIERI, *Il poema osceno*, in ID., *Opere scelte*, cit., pp. 1348-1349.

Il declino dell'industria pesante si ripercuote nella lenta agonia della classe operaia, decimata e quasi smarrita nei meandri del lavoro flessibile o precario, del lavoro in nero o mal pagato (Ottieri parla anche del fenomeno dei *working poor*: «4 milioni di poveri / invisibili; / gli operai fantasmici», p. 1106) e ormai incapace di incidere, come soggetto politico unitario, nella vita sociale di un Paese sempre più allo sbando: «Gli sembra essere tornato / al meridionale bracciantato. / Ultimamente gli hanno scritto: / non licenziato, / ma sei mesi cass'integrato. / E poi, che cosa si fa? / La mobilità. / è un lavoro? / No, è un metodo, un tenore / di vita, come la flessibilità. / Si diviene piccoli operatori commerciali / o camerieri» (p. 1102). Di fronte a questo desolante scenario da *day after* postindustriale, Ottieri ritorna a riconsiderare, rimpiangendole, le grandi aspettative riposte nel progetto riformista olivettiano e, assieme a quelle, le ragioni che alimentavano il suo impegno civile e intellettuale di una stagione ormai definitivamente alle spalle: «Letteratura e industria, / psicocotecnica, psicologia / del lavoro, dove siete / andate? / Non ho più le forze / per rincorrervi. / Mi facevate molto correre / e camminare / come un esploratore solitario» (p. 1351). Significativa, a tal proposito, la scelta di chiudere il poema proprio con le parole pronunziate da Olivetti in occasione dell'inaugurazione dell'avveniristico stabilimento di Pozzuoli (già riprese, peraltro, in *Donnarumma*), ormai tristemente diventato, come scrive Giuseppe Montesano, «uno dei non-luoghi della Modernità morta»⁵⁹: «Niente è più forte e violento, nei giusti, che il risentimento contro l'ingiustizia».

Lungi dall'esaurirsi con la crisi industriale di fine millennio e col tramonto della cultura operaista, la letteratura sul lavoro (o, come è stato detto, sul «non-lavoro»⁶⁰) degli anni Zero e Dieci, e il relativo dibattito critico che la accompagna⁶¹, conoscono un periodo di straordinaria vitali-

⁵⁹ G. MONTESANO, *Introduzione*, in OTTIERI, *Il poeta osceno*, cit., p. XLIV.

⁶⁰ Riprendo il titolo di un recente Convegno, organizzato dall'AIPI-Associazione Internazionale dei Professori di Italiano dedicato a questi problemi: *Il (non)lavoro nella cultura italiana contemporanea*, Aix-en-Provence, 3-5 luglio 2017, cui hanno partecipato autorevoli studiosi come Paolo Chirumbolo, Emanuele Zinato e Raffaele Donnarumma.

⁶¹ Fra gli interventi critici più interessanti usciti negli ultimi anni, oltre a quelli già citati nel corso del presente studio, segnalo: F. LA PORTA, *Albeggia una letteratura postindustriale*, in *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere: dieci modelli a confronto*, Il Saggiatore, Milano 2000;

tà. Se la fabbrica e la classe operaia non sono più, come una volta, il centro d'interesse pressoché esclusivo degli scrittori che decidono di occuparsi di industria, temi come il lavoro flessibile, il precariato e la disoccupazione diventano ricorrenti nelle loro opere, nel solco di un rinnovato impegno civile – che si riscontra anche nei più giovani: significativi, in questo senso, i manifesti, risalenti all'estate del 2011, del gruppo TQ, cioè i lavoratori della conoscenza della generazione dei trenta e quarant'anni –, e di quel 'ritorno alla realtà' che rappresenta una tendenza predominante della contemporaneità letteraria, alimentata anche da drammatici eventi come il rogo della Thyssenkrupp di Torino del dicembre 2007.

Come ha fatto notare Paolo Chirumbolo, nei testi della letteratura postindustriale gli scrittori raccontano il «passaggio da una società fondata sull'importanza sociale, politica, individuale, del Lavoro [...] ad una società in cui, viceversa, stanno velocemente scomparendo abitudini, modelli di vita e “privilegi” (lavoro a tempo pieno, garanzie previdenziali, diritti fondamentali dei lavoratori) faticosamente conquistati soprattutto nella seconda metà del secolo scorso»⁶². In questo periodo cambia anche radicalmente il rapporto fra intellettuali e industria, non più caratterizzato, come alcuni anni prima, da un progetto più o meno condiviso di rinnovamento politico e sociale, ma da inchieste e narrazioni condotte in maniera autonoma e indipendente: «da lungo tempo gli artisti e gli intellettuali» – spiega, infatti, Claudio Panella – «non sono più stati ammessi a lavorare in fabbrica per migliorarne il funzionamento e indirizzarne i progetti [...]. Gli autori contemporanei hanno quindi dovuto ricostru-

U. CASARI, *Letteratura e società industriale italiana negli anni Sessanta del Novecento*, Giuffrè, Milano 2001; C. VARETTI, *Fabbrica*, in *Luoghi della letteratura italiana*, G.M. Anselmi e G. Ruozi, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 180-190; E. ZINATO, *Il lavoro non è (solo) un tema letterario: la letteratura come antropologia economica*, «Moderna», X, 1, 2008, pp. 115-131; *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nella letteratura italiana degli anni 2000*, a cura di Contarini, «Narrativa», n. s., nn. 31-32, 2010; G. TURCHETTA, *Siamo tutti precari, Tirature 11. L'Italia del dopobenessere*, Il Saggiatore, Milano 2011; F. ZINELLI, «How beautiful it is... (?)». *Epifanie del lavoro nella poesia italiana di oggi*, in «Semicerchio», 48-49, 2013, pp. 140-145; *From otium and occupatio to work and labour in italian culture*, a cura di N. Bouchard e V. Ferme, «Annali d'italianistica», vol. 32, 2014.

⁶² P. CHIRUMBOLO, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2013, p. 16.

irsi un'autorevolezza nei confronti del mondo industriale conducendo inchieste per proprio conto o entrando in contatto con chi vi lavora quando la cronaca ne ha fornito loro l'occasione»⁶³. Nelle scritture postindustriali cambiano anche le strategie narrative, generalmente orientate a replicare il disagio e l'angoscia derivanti dalla diffusa precarietà lavorativa – e quindi esistenziale, spesso provata in prima persona anche dagli stessi autori, che tematizzano il disagio provato per il mancato riconoscimento del loro lavoro intellettuale e della loro funzione sociale – che si riflette in un'«instabilità» stilistica raggiunta attraverso una poetica della frammentarietà e l'ibridazione di generi letterari differenti (efficace, a tal proposito, la categoria, individuata dal collettivo Wu Ming, degli *UNO-Unidentified Narrative Objects*, e adoperata per descrivere libri che «sono indifferentemente narrativa, saggistica e altro: prosa poetica che è giornalismo, che è memoriale che è romanzo [...] ciascuno di questi oggetti è uno, irriducibile a categorie pre-esistenti»⁶⁴).

In questo contesto, il genere romanzo – sia pure con l'aggiunta di un trattino affianco, espediente spesso utilizzato da alcuni scrittori per meglio specificare il sottogenere ibrido in cui inquadrano i loro libri: romanzo-inchiesta, romanzo-poema, romanzo-ballata, ecc. – ha tuttavia un'indubbia predominanza editoriale e, come capita in alcuni casi, un buon riscontro di vendite⁶⁵. Sono da segnalare, inoltre, l'antologia *Poesia e lavoro*

⁶³ C. PANELLA, *Lavoro e mal di lavoro: il ritorno delle fabbriche nella letteratura italiana del nuovo millennio*, in *Cinquant'anni dopo...*, cit., p. 297.

⁶⁴ WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009, p. 12.

⁶⁵ Fra le opere più lette e apprezzate della letteratura postindustriale del nuovo millennio segnalò *La dismissione* (2002) di Ermanno Rea, romanzo che secondo alcuni critici sancisce la fine della letteratura industriale tradizionale; *AYE-Are you experienced* (2003) di Andrea Cisi, *Nicola Rubino è entrato in fabbrica* (2004) di Francesco Dezio e *Pausa caffè* (2004) di Giorgio Falco (e i successivi *L'ubicazione del bene*, 2009 e *Ipotesi di una sconfitta*, 2017), che avviano il florido filone delle scritture del precariato. Nel giro di pochi anni si affermano scrittori come Edoardo Nesi (*L'età dell'oro*, 2004; *Storie della mia gente*, 2010), Andrea Bajani, (*Cordiali saluti*, 2005; *Mi spezzo ma non m'impiego*, 2006; *Se consideri le colpe*, 2007), lo scrittore-operaio Antonio Pennacchi (*Shaw 150. Storie di fabbrica e dintorni*, 2006; *Mammut*, 2011); l'ex 'cannibale' Aldo Nove (*Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese*, 2006); Mario Desiati (*Vita precaria e amore eterno*, 2006; *Ternitti*, 2011); Angelo Ferracuti (*Le risorse umane*, 2006; *Il costo della vita. Storia di una tragedia operaia*, 2013); Mi-

nella cultura occidentale (2007) a cura di Maura Del Serra, che raccoglie testi di poeti di diverse epoche, da Omero alla Szymborska, riviste come «Il maleppeggio. Storie di lavori» (attiva fra il 2006 e il 2007), interamente dedicata a questo tema, o come «Area di Broca» (in particolare il numero 90-91 del luglio 2009-giugno '10) e «Semicerchio» (il numero 48-49 del 2013) che pubblicano poesie sul lavoro scritte da autori contemporanei, ulteriore spia di un interesse, anche negli autori più giovani, tutt'altro che sopito. Negli ultimi anni, infatti, anche sul versante della poesia non mancano operazioni editoriali significative, orientate o alla pubblicazione di emergenti o alla riscoperta di chi si era già guadagnato un suo spazio nella letteratura industriale (penso, per esempio, alla riedizione di alcune raccolte di Ferruccio Brugnaro o alla valorizzazione dell'opera, anche in prosa, di Luigi Di Ruscio, di cui vengono pubblicate, nel 2007, l'auto-antologia *Poesie operaie* e, nel 2014, i *Romanzi*).

Nel 2000 esce *Sirena operaia* di Alberto Bellocchio, «racconto in versi» in cui l'autore, già testimone e protagonista della stagione delle grandi lotte operaie («Gli attivisti / del picchetto prima dell'alba, i militanti / più duri che si sdraiano davanti ai cancelli / per non fare passare le macchine e si fanno / portare di peso in caserma, senza di loro / non si sarebbero fatti i contratti / e le leggi sociali ed il resto»⁶⁶, riflette sul senso di quella sua esperienza alla luce dell'odierno, desolante scenario dell'industria 4.0,

chela Murgia (*Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*, 2006, da cui è stato tratto il film di Paolo Virzì *Tutta la vita davanti*); Cosimo Argentina (*Maschio adulto solitario*, 2008; *Vicolo dell'acciaio*, 2010), Vitaliano Trevisan (*Il ponte*, 2008; *Works*, 2016); Silvia Avallone (*Acciaio*, 2010); Stefano Valenti (*La fabbrica del panico*, 2013); Alessandro Leogrande (*Fumo sulla città*, 2013); Stefano Massini (*Qualcosa sui Lehman*, 2016, romanzo-ballata sulla grande crisi finanziaria americana del 2007 che ha dato inizio a un periodo di recessione economica di dimensioni planetarie); Daniele Zito (*Robledo*, 2017); e, infine, un altro scrittore operaio, Eugenio Raspi (*Inox*, 2017). Il rinnovato interesse nei confronti del mondo del lavoro si riflette anche nelle sempre più frequenti raccolte di racconti come *Tu quando scadi?* (2005), *Laboriosi oroscopi* (2006), *Il lavoro e i giorni* (2008), *Sono come tu mi vuoi* (2009), *Lavoro da morire* (2009), *Articolo 1* (2009), *Maledetta fabbrica* (2010), *Lavoro vivo* (2012), *Lavoricidi italiani* (2012), o la recente *Meccanoscritto* (2017), curata dal collettivo MetalMente, Wu Ming 2 e Ivan Brentani, che ripropone i racconti scritti dagli operai che parteciparono a un concorso letterario indetto dalla rivista Fiom «Il Metallurgico» nel 1964.

⁶⁶ A. BELLOCCHIO, *Sirena operaia. Un racconto in versi*, Il Saggiatore, Milano 2000, p. 33.

in cui «A fare la guerra / a Bill Gates sono rimaste / le pulci dei cani»
(p. 79):

Deindustrializzazione,
terziario avanzato, nuove classi sociali:
le cercavamo forse un poco alla cieca.
Sui libri, sulle riviste era più agevole
l'incontro con loro; nella realtà
non c'era modo di entrare in contatto.

Senza la fabbrica non siamo capaci
[...]
Le classi sociali vengono risistemate.
Una parte dei nostri vengono messi
tra i ceti intermedi
[...]
In effetti la fabbrica
perdeva i pezzi, il padrone esternalizzava.
E nel prodotto finito cresceva il valore
della tecnologia, calava il peso della fatica.
L'operaio poi ci scappava da tutte
le parti: appena poteva faceva il concorso
da vigile urbano, usciere, bidello.
La cosa ci pesava sul cuore. (pp. 83-84)

Il rimpianto per la fine di un'epoca e di un progetto sociale percepiti ormai come irrimediabilmente perduti e la costernazione per l'attuale deriva tardocapitalista di un sistema-Paese che non sembra riconoscere più nel lavoro un valore da tutelare e su cui fondare le basi del vivere comune, ritorna anche nelle poesie di Antonio Riccardi, *Gli impianti del dovere e della guerra* (2004), seconda tappa di un ambizioso progetto epico-lirico, iniziato con il precedente *Il profitto domestico* (1996), basato sulle vicende della propria famiglia d'origine, che hanno per sfondo i grandi cambiamenti sociali ed economici verificatisi in Italia dal periodo preindustriale fino alla dismissione di alcuni grandi impianti produttivi (in particolare le acciaierie Falck di Sesto San Giovanni, chiuse nel 1995). Il tema della dismissione ritorna anche in opere più recenti come *Nel gasometro* (2006) della poetessa e performer Sara Ventroni, poemetto in cui la fabbrica appare come lo spettrale residuo di un paesaggio industriale or-

mai superato; *Fabrica* (2009, poi ripubblicata nel 2013), raccolta in dialetto trevigiano del poeta-operaio Fabio Franzin, che si concentra sul danno economico ed esistenziale causato ai lavoratori dalla desertificazione industriale del Nord Est; e *La dismissione* (2010, poi ripubblicata nel 2014) di Fabio Orecchini, poema sperimentale e multimediale, fra poesia sonora e verbo-visiva, centrato sui danni, non solo economici ma anche biologici, causati dall'industria dell'eternit sui lavoratori impiegati in quel settore produttivo ormai definitivamente abbandonato. Se il declino dell'industria pesante – nel caso specifico gli stabilimenti Ilva di Taranto – è l'argomento principale di *Acciaiomare* (2013) di Angelo Mellone, poemarequisitoria spesso incline a una sorta di esaltazione pseudo-futurista⁶⁷, tutto centrato sull'orgoglio operaio e sulla disillusione di chi vedeva nel siderurgico una speranza di riscatto per l'economia del Sud, il tema del precariato ritorna in due opere del 2012, *Pronta in bilico* di Natalia Paci e, soprattutto, *Perciò veniamo bene nelle fotografie* di Francesco Targhetta, romanzo in versi – sottogenere, come abbiamo visto, molto diffuso non solo nella contemporaneità letteraria ma anche, in particolare, nella storia della poesia industriale – che attraverso le vicende di un precario della ricerca, racconta le difficoltà di un'intera generazione 'immobile' («non si muove nessuno, / qua, / perciò veniamo bene / nelle fotografie»⁶⁸) e allo sbando, cui sembra per sempre negata la prospettiva di un lavoro stabile e (dunque) di una vita più dignitosa.

⁶⁷ Cfr., per esempio, A. MELLONE, *Acciaiomare. Il canto dell'industria che muore*, Marsilio, Venezia 2013: «Acciaio, vanto traslucido del distretto / di Occidente, / immaginato a emblema / di un secolo intero [...] / Acciaio era volontà di potenza / era sperma solido grigio brillante / quando le nazioni ornavano / a festa la loro esuberanza» (p. 37); «il Siderurgico, nuova acropoli del canto Moderno» (p. 40).

⁶⁸ F. TARGHETTA, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Isbn, Milano 2012, p. 196.

Parte II

POETI IN RIVOLTA

II.1

«Un grido troppo tempo in noi represso». *Una visita in fabbrica* di Vittorio Sereni

*De quoi souffres-tu?
De l'irréel intact dans le réel dévasté.*

René Char

1. Vittorio Sereni ha saputo rappresentare, nelle sue poesie, una fase storica ricca di contraddizioni: il passaggio da una cultura pre- o paleo-industriale a una cultura di massa, da una società segnata dagli stenti della guerra al consumismo, dalle grandi speranze della Ricostruzione alle diffuse frustrazioni per il sistema neocapitalistico che si andava inesorabilmente affermando in Italia fra il secondo dopoguerra e il cosiddetto ‘miracolo economico’. Anche la letteratura, in quegli anni, cambia, o per lo meno si propone di agganciare quell’inarrestabile «mutazione antropologica» – così l’avrebbe definita Pier Paolo Pasolini nei primi anni Settanta – che stava provocando una serie d’impressionanti sconvolgimenti nella vita economica, politica, sociale e culturale del nostro Paese. Dalle pagine del «menabò», Elio Vittorini dà l’abbrivo al dibattito sui rapporti fra letteratura e industria, proponendo sostanzialmente due constatazioni, o meglio una constatazione e un atto di accusa: 1) il progresso tecnologico e il nuovo sistema produttivo stanno trasformando rapidamente il mondo in cui viviamo; 2) la letteratura italiana non si è dimostrata ancora capace di stare dietro a queste trasformazioni epocali. Il mondo ‘nuovo’ ha bisogno di un nuovo immaginario che permetta di possedere una realtà che appare ancora fuori controllo, cioè ancora non adeguatamente interpretata dai nostri scrittori. Sulla scorta di Vittorini, Gianni Scalia, in quello stesso numero della rivista, intravede nella letteratura industriale una grande opportunità per un progetto di liberazione, non solo espressiva:

Il “futuro”, il progresso in cui viviamo, deve farsi programma e controllo del progresso. La letteratura dell’industria non è una letteratura “indu-

striale”, ma un compito conoscitivo e rappresentativo dell’alienazione industriale e della sua liberazione attraverso il legame con il *comune potere* di trasformare l’industria. La letteratura ha davanti a sé un compito enorme, ancora. [...] All’alienazione del “futuro” e del “benessere”, l’uomo può contrapporre una “costruzione” libera e organica del futuro, una scelta delle sue possibilità tecnologiche e dei suoi “valori” morali e politici. [...] E anche allo scrittore spetta il compito a tutti comune di costruire una antropologia trans-industriale che conosca, comprenda e trasformi l’industria industriale nell’industria umana¹.

Vittorini e Scalia, insomma, e con loro una parte consistente dei nostri intellettuali più progressisti, ritenevano di avere una missione da compiere, un progetto libertario da realizzare: la palingenesi di un’intera civiltà «fondata su una nuova filosofia della storia, del tempo, dell’attività produttiva e conoscitiva dell’uomo; e su una nuova civiltà del lavoro»². Il problema, però, è che, al di là dei buoni propositi, gli scrittori italiani ancora non ci stavano riuscendo. Per Vittorini, infatti, gli autori che si affannavano a rincorrere la nuova realtà industriale, compresi quelli ospitati in quel numero della sua rivista³, non erano ancora riusciti a fissare sulle loro pagine «un nuovo livello dell’insieme della realtà umana: riducendosi con ciò a darne degli squarci pateticamente (o pittorescamente) descrittivi che risultano di sostanza naturalistica»⁴. La loro era rimasta, in sostanza, una poetica preindustriale, e il *gap* con il progresso tecnologico e con le ambiguità della società affluente si faceva sempre più incolmabile: «la vecchiaia (rispetto all’industria) della letteratura che prende le fabbriche per argomento» – continua Vittorini – «è oggi non solo del suo modo di

¹ G. SCALIA, *Dalla natura all’industria*, in «Il menabò di letteratura», 4, 1961, pp. 112-113.

² Ivi, p. 110. Idee simili si riscontrano anche nell’intervento di A. PIRELLA, *Comunicazione letteraria e organizzazione industriale*, in «Il menabò di letteratura», 4, 1961, p. 117: «c’è un mondo di uomini da aiutare a diventare “soggetto”, mentre sono, o rischiano di restare, “oggetto”, se non merce. Il problema non è più (o non è) solo “sindacale”, o politico, o, come si è visto, psicosociologico. È un problema di “potere”, e di “liberazione”».

³ Cfr. E. VITTORINI, *Industria e letteratura*, in «Il menabò di letteratura», 4, 1961, p. 13: «I testi qui raccolti [...] non si può dire però che derivino una vera e propria “novità” letteraria da quanto pur dimostrano di sapere delle “cose nuove” in questione».

⁴ Ivi, p. 14.

atteggiarsi, o della sua retorica, ma anche del suo modo di vedere, del suo modo di osservare e del suo modo di concertare quanto vede e osserva, o insomma del suo modo di essere»⁵.

Ora, la poesia che apre il «menabò» n. 4 è proprio *Una visita in fabbrica* di Sereni, ma anche su quel testo Vittorini non nasconde alcune riserve: «Vittorio Sereni giunge anzi al limite più alto della possibilità di pronunciarsi elegiacamente su un mondo impoessuto; ma [*il suo*] sforzo [...] si manifesta ancora all'interno di un'esperienza letteraria già da tempo accertata come non altro che un ennesimo dei tanti sforzi interlocutori di questa»⁶. Il testo di Sereni rimarrebbe, dunque, al di qua della nuova frontiera indicata da Vittorini. Ovviamente, il commento non piace a Sereni che, in un suo scritto del 1962, ribatte:

Non sono d'accordo con Elio Vittorini quando scrive che in *Una visita in fabbrica* mi sono pronunziato "elegiacamente" su un mondo impoessuto; avrei preferito che scrivesse: "in termini ancora sentimentali e psicologici", perché mi sembra di poter affermare che quella mia cosa in versi è sostanzialmente riducibile al conflitto di due atteggiamenti sopra accennati, l'affettivo e il conoscitivo, e alla sostanziale sconfessione, appunto, del "modo elegiaco", in quanto insufficiente: tanto che la riserva vera, mi sembra, dovrebbe mirare a un non sanato dissidio tra una graduale presa di coscienza – e descrizione del fenomeno – e l'inclinazione a fissarla in un momento tipico e memorabile, magari irripetibile⁷.

Del resto, le obiezioni a Vittorini non si limitano solo all'uso improprio di un avverbio, ma si estendono anche alla sua complessiva impostazione del dibattito. Sereni gli contesta l'inclinazione a «preccettare»

⁵ Ivi, p. 19.

⁶ Ivi, p. 14.

⁷ V. SERENI, *Intermezzo neocapitalistico*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, con uno scritto di Mengaldo, Mondadori, Milano 2013, p. 871. Sereni ritorna su questo punto anche in una lettera a Mario Boselli del 16 dicembre 1961, pubblicata in «Nuova Corrente», n. 25, gennaio-marzo 1962, pp. 7-9, ora anche in SERENI, *Poesie*, a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 544: «Come vede, c'è qualcosa che va o vuole andare oltre l'inconciliabilità dei due mondi; e se l'angolo "elegiaco", o meglio affettivo, è quello dal quale si guarda per buona parte della poesia, ciò non toglie che la poesia porti argomenti e tenda a una conclusione non elegiaca, mentre in ogni caso esclude il rimpianto per un paesaggio destinato a scomparire».

gli scrittori sull'argomento proposto: «alcune ipotesi *di lavoro* di Vittorini – scrive – hanno potuto (come spesso gli accade) conferire all'ipotesi parvenze di precettazione»⁸. Nei loro articoli, in effetti, Vittorini e Scalia, oltre a sollecitare gli scrittori a misurarsi sul 'tema' letteratura e industria, non lesinano suggerimenti sullo 'svolgimento', cioè sul modo più opportuno di confezionare opere finalmente al passo coi tempi. Permane, però, la sensazione che quelle 'ricette' possano andare a detrimento della naturalezza espressiva necessaria per essere percepita dai lettori come sincera. La nuova realtà industriale, secondo Sereni, non dovrebbe essere un tema imposto dall'alto, ma appunto una necessità espressiva, sicuramente non dettata o commissionata da una postura artatamente impegnata o da un pregiudizio ideologico, il che è un prerequisito indispensabile per una scrittura che risulti davvero attuale e credibile: per poterla testimoniare nelle proprie opere, la nuova realtà industriale bisogna prima di tutto viverla: «Se si decide di starci, – scrive Sereni – e tanto più se si decide di *scrivere*, c'è allora un lungo giro da fare e parte dalla volontà di conoscerla e di capire tutto quello che è possibile capirne»⁹. Ciò non comporta una velleitaria e retorica immedesimazione con la difficile condizione della classe operaia, come ci avevano abituato, per esempio, alcuni scrittori naturalisti d'inizio secolo o come propongono, adesso, alcuni degli scrittori più *engagés* (Sereni, in una sua poesia, li definisce «la turba dei baschi marxesistenzialisti / esistenzialmarxisti»¹⁰); si tratta, piuttosto, di 'abitare' quella nuova realtà che peraltro non è più distante come una volta dai nostri intellettuali ma tocca da molto vicino, sempre più frequentemente, la loro vita (non solo) lavorativa: l'incontro fra ceti intellettuale e mondo dell'industria «è oggi molto meno occasionale di quanto non fosse una volta e [...] è del pari naturale, più naturale di una volta, che questo incontro o passaggio sia espresso o si tenti di esprimerlo»¹¹. L'intellettuale nella realtà industriale non può più permettersi di dichiararsi, rispetto a questa, un corpo estraneo o uno

⁸ Ivi, p. 869.

⁹ Ivi, p. 870.

¹⁰ Id., *Un intermezzo*, in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 591.

¹¹ Id., *Intermezzo neocapitalistico*, cit., p. 869.

«spostato»¹²; deve invece assumersi le proprie responsabilità e affrontare di petto la sfida di interpretare quel sistema complesso e contraddittorio di cui si trova a essere parte integrante:

Senza codificazione degli atti e rapporti di lavoro, oggi come oggi, non si lavora. Lo scrittore o più genericamente l'intellettuale, o anche la persona amabile e sensibile che passa per intellettuale, messo per necessità o per caso o per sbaglio proprio o altrui a lavorare in un'industria è portato a compiere quest'errore di respingere la codificazione solo perché tale e perché tale opposta alla libertà e alla naturalezza: doveva pensarci prima e, almeno questo, saperlo prima¹³.

La consapevolezza della loro organicità al sistema, non equivale però alla rinuncia da parte degli intellettuali a impegnarsi e lottare per cambiarlo: essere organici non significa per forza perdere la propria identità né tantomeno dimostrarsi pacificati. Solo se la realtà industriale diventerà testimonianza diretta ed esperienziale delle contraddizioni che la regolano i nostri scrittori potranno finalmente tentare di «farla parlare»¹⁴; e solo così, vivendola e codificandola, potranno contribuire a realizzare quel loro ambizioso progetto libertario.

2. Sereni l'industria la conosce molto bene perché ci ha lavorato per venticinque anni. Nel settembre 1952, dopo una breve esperienza da insegnante, entra in una delle più importanti aziende italiane dell'epoca, la Pirelli, dove assume la direzione dell'Ufficio Stampa e Propaganda, occupandosi anche delle sezioni di arte e letteratura dell'omonima rivista. L'incarico durerà fino all'ottobre del 1958, quando il poeta, «stanco della gomma e affini e avendo avuto occasione di passare tra i libri»¹⁵, sarà assunto in Mondadori, dove rimarrà, con la qualifica di Direttore letterario,

¹² Ivi, p. 870: «(in generale il laureato in lettere che finisce nell'industria è o si sente uno spostato, cioè uno che non è al suo posto; a meno che non trasformi in sete di potere certe sue attitudini d'origine, ma allora...)».

¹³ Ivi, p. 868.

¹⁴ Ivi, p. 869.

¹⁵ Id., *Poesie*, cit., p. CXVII. La citazione è tratta da *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di E.F. Accrocca, Sodalizio del Libro, Venezia 1960.

fino al 1976. Le date «di “partenza” e d’“arrivo”»¹⁶ di *Una visita in fabbrica*, 1952-1958, poste dallo stesso autore in cima al componimento, coincidono esattamente con la sua esperienza lavorativa in Pirelli, e quindi non indicano il periodo di stesura del poemetto ma «un periodo di esperienza personale e diretta»¹⁷. La stesura vera e propria si conclude, invece, come indica una nota autografa, «il 16 aprile '61»¹⁸.

Esistono due scritti di Sereni che documentano lo spunto iniziale della poesia e che, più in generale, ci forniscono interessanti informazioni sul suo modo di lavorare. Per Sereni occorre innanzitutto studiare attentamente il referente, cioè l'oggetto, l'esperienza di cui si vuole scrivere: «Importava stabilire *la cosa* e la sensazione della cosa, tenere lo sguardo su questa, sapere che attorno le si è formata una tensione, la quale non può non implicare un lavoro [...] di accentuazioni, riduzioni, scarti e di nuovo accentuazioni»¹⁹. La stesura di una poesia si sviluppa poi, prosegue Sereni, per superfetazioni d'immagini e associazioni innescate da quell'idea originaria, secondo un procedimento che è «l'opposto di qualunque programmazione: è la registrazione di una reazione a catena, spontanea ma controllata»²⁰. Il primo di questi scritti è una breve prosa del 1957, *Angelo in fabbrica*, che ripropongo integralmente qui di seguito:

La L., conosciuta anni fa un po' di sfuggita, mi telefona in ufficio. Ha saputo che lavoro qui e mi prega di raggiungerla in fabbrica, dove è arrivata con una *troupe* televisiva per girare un documentario. Facciamo colazione insieme nella nuovissima, prestigiosissima mensa impiegati. Mi ricordo di colpo di una foto della L., apparsa in tanti fogli e rotocalchi, anche in

¹⁶ D. ISELLA, *Presentazione*, in SERENI, *Poesie*, a cura di Isella e C. Martignoni, Einaudi, Torino 1993, p. VIII: «Molti dei suoi testi recano una doppia data, una di “partenza” e l'altra d’“arrivo”, con un *décalage* cronologico talvolta di parecchi anni: “un margine così largo di tempo”, dichiara una nota d'autore, “non implica in alcun modo fasi di lavorazione protratte al segno dell'incontentabilità o del rigore dal punto di vista strettamente stilistico bensì una serie di modifiche e aggiunte, di deviazioni e articolazioni successive, dilatazioni e rarefazioni offerte o suggerite, quando non imposte, dall'esistenza, dal caso, dalla disposizione dell'ora”».

¹⁷ SERENI, *Una visita in fabbrica*, in «Il menabò di letteratura», 4, 1961, p. 11.

¹⁸ Cf. ISELLA, *Apparato critico e documenti*, in SERENI, *Poesie*, cit., p. 531.

¹⁹ SERENI, *Il lavoro del poeta*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 1129.

²⁰ Ivi, p. 1130.

qualche libro, come un'immagine emblematica del 25 aprile e dell'insurrezione. Una ragazza di nemmeno vent'anni, impermeabile indosso e mitra in pugno. E adesso? Qui a legare l'asino dove vuole il padrone, con me e tutti gli altri qui intorno. Non glielo dico, naturalmente. Ma i suoi discorsi sul lavoro che fa, il suo tono distaccato nel commentarne le vicende, lo sottintendono. Distaccato e spento. Trovo in ciò un'analogia – di quelle che non si tenta nemmeno d'esprimere – col suono della sirena di fabbrica (che oggi non si sente più) nel momento in cui si spegneva, alla fine dei segnali di ripresa del lavoro: come una forza che rinunzia. E ne restava l'arezza e insieme una minaccia nell'aria. (È un mio chiodo da qualche anno: mi ha offerto stranamente lo spunto per una poesia che immagino lunga e che non mi riesce di scrivere). Fa bene pensarci, come a un'oscura solidarietà. È il ravvisare in questa donna disinvolta, che si crede e si vuole indifferente, un angelo, sui generis, del passato²¹.

Alla base della poesia che Sereni ha intenzione di scrivere c'è un'analogia, che si sviluppa prevalentemente sul piano acustico, fra il tono «distaccato» e «spento» dei discorsi di una partigiana – a suo tempo resa celebre da una foto che l'aveva innalzata a emblema della Resistenza, e che ora è «qui a legare l'asino dove vuole il padrone», cioè, più nel dettaglio, è finita ad accontentarsi di un grigio lavoro subordinato da documentarista – e il vecchio suono delle sirene di fabbrica, colto nella fase conclusiva che segnalava agli operai la ripresa del lavoro. La relazione che li accomuna è che in entrambi i casi quei suoni sono interpretati come una «forza che rinunzia»: la fine, o quanto meno l'interruzione, di un ambizioso progetto di rinnovamento. La partigiana, si è detto, è il simbolo della lotta per la liberazione dal fascismo; la sirena, della lotta operaia. Anche se apparentemente quietati, o quasi del tutto impercettibili, quei suoni tuttavia continuano a rappresentare una minaccia per l'ordine costituito, la possibilità e la speranza, mai del tutto abbandonata, di un progetto alternativo di società.

Il secondo scritto è un'intervista rilasciata da Sereni a Pier Annibale Danovi nel 1960 e pubblicata in volume l'anno successivo, in cui il poeta non accenna più al parallelismo fabbrica-guerra, ma, sempre partendo dal suono della sirena, si concentra, quasi schernendosene, su considerazioni

²¹ Id., *Angelo in fabbrica*, in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 612.

di tipo «sociologico», centrate sulla differenza fra l'industria 'eroica' dei pionieri della prima metà del secolo scorso e quella, perbenista e ipocrita, del neocapitalismo:

Da vario tempo penso a una poesia [...] il primo spunto dal fischio di una sirena di fabbrica [...] quando in un certo giro di aziende si era stabilito che per non disturbare la quiete del quartiere circostante si dovesse far tacere tutte le sirene, che avevano quel suono bello, gagliardo e in qualche modo così [...] foriero di storia, che hanno avuto fin dai primi anni del secolo. Ora, questo fatto, che si direbbe esteriore al primo momento, è un fatto concreto, al quale si possono riallacciare anche osservazioni e meditazioni, se lo vogliamo dire con brutte parole, di tipo sociologico²².

In base all'esame delle carte d'autore, Dante Isella distingue tre fasi successive di stesura: la prima è una versione manoscritta presente in un quaderno di appunti; la seconda è un dattiloscritto conservato da Giancarlo Buzzi, allegato a una lettera del 16 maggio 1961, che è una versione molto vicina a quella apparsa nel «menabò»; e la terza è una redazione prossima a quella, notevolmente ridotta, che apparirà negli *Strumenti umani*²³. Fra le due versioni pubblicate – quella in rivista e quella, definitiva, in volume – il testo è stato sottoposto a una severa revisione che ha portato l'autore a modificare alcuni versi e ad espungere molte parti evidentemente ritenute non più necessarie, ridondanti o retoriche. Gli interventi sono rivolti a creare una progressiva drammatizzazione dell'equazione fabbrica=guerra (p. e. il v. III, 11 che passa da «E oggi il tuo pianto sulla *fine* comune» a «E oggi il tuo pianto sulla *fossa* comune») e a dare al testo una connotazione più marcatamente esistenziale a scapito della dimensione sociologica, ritenuta dall'autore carica di un eccessivo, a tratti retorico, operaismo (p. e. l'incipit della versione in rivista, poi cassato, che recitava: «Bisbiglia la mattina degli sciami operai, / sono vesti leggere, tute linde»; oppure la parte conclusiva dei vv.

²² ID., *Poesie*, cit., p. 541. La citazione è tratta da *Scrittori su nastro*, a cura di P.A. Danovi, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1961, pp. 46-59.

²³ Cfr. ISELLA, *Apparato critico e documenti*, cit., pp. 531-539. Cfr. anche O. SCHIAVONE, *Letture di «Una visita in fabbrica» di Vittorio Sereni*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», a. XXXV, n. 3, settembre/dicembre 2006, p. 105.

II, 20–23 della versione in rivista, anche questi espunti, in cui si leggeva: «... In sospetto e tremore / cade lo sguardo da me a loro per via, / si spunta il mio solo argomento verso loro, / l'ansia di dirsi uguali...»). In una lettera a Franco Fortini del 30 maggio 1964, Sereni argomenta così le ragioni dei suoi interventi:

Abolire certi nessi, distruggere il tessuto connettivo era la sola via per impedirmi la sconfessione totale di questa poesia e dunque la sua soppressione dal libro. Rifare, neanche parlarne. Era dunque questo il solo modo per conservare una traccia di quegli anni e di quelle ore, che mi doleva troppo non documentare in qualche modo, non recuperare in qualche modo a una loro vita espressiva²⁴.

Pur di «documentare» gli «anni» e le «ore» passate in Pirelli, Sereni è disposto persino a sopportare l'odiosa accusa di aver composto una poesia 'sociale', correndo dunque il rischio di essere frainteso, perché, nelle sue intenzioni, c'era semplicemente l'obiettivo di fornire una testimonianza poetica di una precisa esperienza biografica. La dimensione sociologica, tuttavia, è indissolubilmente legata a quell'esperienza, ne è parte integrante, e rimuoverla o insabbiarla sarebbe impossibile, perché significherebbe, in un certo senso, testimoniare il falso, svuotare di senso l'intera operazione. Nella lettera a Buzzi del 1961, rispondendo ad alcune riflessioni del corrispondente, Sereni scrive:

mi fai sospettare che una cosa non sia chiara in quello che ho scritto: che non si veda la condizione concreta dalla quale e della quale parlo: l'intellettuale gettato nell'industria, gli operai che hanno gradatamente perduto la loro tensione proletaria (tenuta viva, come un monito, dalla sirena "artigiana" à côté della grande industria), la demoralizzazione piccolo-borghese, il paternalismo dei grandi complessi aziendali. Io non avevo queste cose da dire, ma queste cose sono, con altre più immediate, i pezzi del mio discorso. Guai se non si avvertono nella loro identità, guai se appaiono "inesplicabili"²⁵.

²⁴ SERENI, Lettera a Franco Fortini datata «30 maggio 1964», citata in ID., *Poesie*, cit., p. 544.

²⁵ ID., Lettera a Giancarlo Buzzi del 15 maggio 1961, in «Concertino», a. I, n. 1, 1 giugno 1992, p. 43, ora in ID., *Poesie*, cit., pp. 541–42.

Fra i «pezzi del [...] discorso» che Sereni vuole portare avanti ci sono *anche* considerazioni di tipo sociologico, ma non bisogna considerarle come l'oggetto principale o, peggio, esclusivo della poesia. L'alienazione operaia, il «paternalismo» aziendale, la lotta di classe sono parti integranti di un' *erlebnis*, di un'esperienza personale che ha l'ambizione di diventare universale. Secondo Mengaldo, infatti, Sereni, «con inaudita capacità», è riuscito a introiettare in un discorso individuale ed esperienziale tutte le contraddizioni della nuova società affluente: «Geloso della propria individualità, Sereni sa però che questa non esiste se non modellata e offesa dalla società in cui vive»²⁶. Anche Franco Fortini, che di Sereni fu oltre che amico, interlocutore privilegiato, insiste su questa sua caratteristica fondamentale: «il “punto” archimedeo di Sereni è, lo sappiamo, di partire da materiali rigorosamente soggettivi, diaristici, occasionali, “lirici” nel senso più ottocentesco della parola e di provarne la resistenza fra le maciulle della realtà contemporanea»²⁷. In Sereni, il ‘diario’ di un'esperienza personale diventa allora la chiave d'accesso per cercare di comprendere la storia non solo di una generazione di intellettuali e di lavoratori che, uscita dalla drammatica esperienza della guerra, si trova adesso imprigionata nell'«asettico inferno» di un sistema alienante e mercificato, ma anche la storia di un'intera società che, intorpidita dalle lusinghe del benessere, ha colpevolmente rinunciato a interrogarsi sulle proprie regole e a lottare per i propri ideali. La poesia di Sereni affronta il tempo in cui vive non come oggetto di analisi sociologica, ma come terreno di confronto fra realtà e soggetto che la abita, cioè fra identità del soggetto e conoscibilità del mondo. Sereni insiste più volte sul primato della poesia rispetto all'ideologia. In un'intervista a Ferdinando Camon, per esempio, dichiara: «io penso che l'ideologia, gli affetti, gli oggetti nutrono la poesia, ma la poesia li trasforma»²⁸. E in un altro importante documento dattiloscritto che risale agli anni Ottanta, recentemente presentato da Giulia Raboni, Sereni spiega che l'impegno civile non può essere il movente principale di una poesia, semmai può concorrere a «nutrirla» e a farla maturare; e, alla fine del documento, il poeta arriva a «sconfessare» per davvero *Una*

²⁶ P.V. MENGALDO, *Giudizi di valore*, Einaudi, Torino 1999, p. 121.

²⁷ F. FORTINI, *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 196.

²⁸ F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano 1965, p. 144.

visita in fabbrica proprio perché ritenuto un testo che, anche per demeriti dell'autore, si presta facilmente all'equivoco di essere catalogato come poesia 'sociale':

Quello che io scrivo in versi e non in versi rifiuta dunque esplicitamente di avere alla propria base un'operazione culturale anche nella sua più semplice accezione letteraria. Si augura semmai che il suo grado di convinzione, fuoco, evidenza, eccetera abbia diritto di cittadinanza all'interno di un'operazione letteraria, o culturale o, al limite, politica; non rifiuta il giudizio espresso in termini culturali o, al limite, politici e sociologici, purché sia accertato che il suo movente non era né culturale né politico né sociologico [...]. Ora io non vorrei mai che mi si riconoscesse il merito, *tout court*, di avere allargato la mia sfera di interessi fino alla socialità o coralità, fino alla sociologia, e perché no? al socialismo. Sarei in mala fede se lo lasciassi dire e al tempo stesso non credo nemmeno che mi farebbe gioco. Se questo doveva essere la partenza o magari l'obiettivo, diciamo allora che altri hanno fatto ben più e meglio di me. La mia *Visita in fabbrica* è la poesia più equivoca e meno fedele a me stesso che io abbia mai scritto: in essa, lo vedo solo ora, ho inconsciamente barato: tanto che sono tuttora incerto se darla per intero o con qualche ritocco (perché dopotutto l'ho scritta e documenta un mio periodo difficile) o se darne solo alcuni tratti che mi sembrano estranei all'equivoco di fondo o, come sarebbe augurabile per quanto arduo, rifonderla nei lavori in corso di *La poesia è una passione?* [...]; la *Visita in fabbrica* è la più equivoca tra le mie poesie perché ho affidato ferite, ustioni, urticazioni mie a un discorso nemmeno molto perspicace né illuminante che trovo già fatto da altri, abbastanza generico nella sua fruibilità. Per questo la poesia ha preso quell'aria argomentante, quasi di razionalizzazione del disagio dell'intellettuale immesso nel mondo dell'industria, che non era affatto nelle mie intenzioni. [...] E d'altra parte la *Visita in fabbrica* ha per me valore di indizio di quel processo che sto descrivendo. È in se stessa, ben lungi dal voler essere un apporto al tema "letteratura e industria", un tentativo di proliferazione da una base squisitamente autobiografica mediante accostamento ancora grezzo di materiali non omogenei tra loro, o che il linguaggio non ha saputo rendere omogenei²⁹.

²⁹ SERENI, documento dattiloscritto citato in G. RABONI, *Nota introduttiva*, in SERENI, *Poesie e prose*, cit., pp. 26-30. Il malcontento per *Una visita in fabbrica* viene ribadito anche in P. LUCARINI, *Intervista a Vittorio Sereni*, in «Firme nostre», settembre 1982, p. 3; ora in

Sereni è consapevole di non avere alcun mandato sociale, ma è altrettanto consapevole che se la riflessione sulla contemporaneità è giustificata dall'urgenza autentica di testimoniare artisticamente una propria esperienza di vita e non da una velleitaria inclinazione all'*engagement*, solo allora potrà diventare argomento di poesia. Sempre a proposito di *Una visita in fabbrica*, il poeta, intervistato da Roberto Leydi, dichiara:

“L’ho scritta perché ho conosciuto, ho vissuto la vita della fabbrica. Se no, non l’avrei mai scritta. Io credo che sempre la poesia debba nascere da conoscenze, esperienze personali”. [...] Qual è allora il suo giudizio su quella giovane tendenza della poesia italiana che proprio ai temi della vita industriale cerca di dare significato e valore? “Non so”, risponde Sereni, “che cosa dire. Sono temi interessanti, ma bisogna, credo, afferrarli dall’interno, altrimenti si corre il rischio di un realismo senza realtà”³⁰.

«Afferrare i temi dall’interno», però, richiede una particolare sensibilità nel dosare nel testo i vari elementi che si hanno a disposizione. Se la dimensione sociale finisce per prevalere su quella lirica, significa che evidentemente qualcosa, anche per colpa dell’autore, non ha funzionato. E il rammarico di Sereni è appunto di non essere riuscito a equilibrare bene le parti, finendo, suo malgrado, per dare uno spazio eccessivo a generiche considerazioni sul neocapitalismo e sulla condizione operaia, ritenute peraltro poco originali e attribuibili, più che a lui, a una *koinè* molto diffusa in quegli anni.

Una visita in fabbrica, dunque, non è una poesia ideologica³¹, ma, al limite, fenomenologica, e cioè intenta a rappresentare, come scrive Eugenio

SERENI, *Poesie*, cit., p. 546: «In generale non amo le definizioni, del resto quando ho scritto “visita in fabbrica” c’è chi ha parlato di poesia sociale, una categoria che rifiuto. [Il lago, come] la fabbrica, fa[nn]o parte di un’esperienza e quindi rifiuta[no] l’etichetta. [...] è una lirica in cui si fondono motivi di autenticità e di ambiguità, mi sono immerso in un mondo fino a quel momento estraneo con la velleità di capirlo. [...] tra le mie poesie quella che amo di meno».

³⁰ R. LEYDI, *Allarmi, siamo ermetici*, in «L’Europeo», a. XVIII, n. 23, 10 giugno 1962, p. 48; ora in SERENI, *Poesie*, cit., p. 544.

³¹ Cfr. SERENI, Lettera a Mario Boselli, cit., p. 544: «Del resto questo sarà un episodio a sé stante nel mio lavoro, appunto perché si tratta di un’esperienza particolare in cui non confluiscie tutta la mia esperienza. E meno che mai ho voluto fare una poesia “ideologica”, né penso di essermi specializzato, con ciò, nella “letteratura industriale”».

Montale in una sua recensione agli *Strumenti umani*, «il microcosmo degli accadimenti situati fra il conscio e l'inconscio [...] mimando l'esperienza vissuta da un uomo per il quale cultura e sensazione immediata, realtà e sogno si presentano come un tutto indivisibile»³². Il lettore che oggi si accosta a *Una visita in fabbrica*, dunque, deve tener presente che l'autore non aveva l'obiettivo di scrivere una poesia ideologica né tantomeno una poesia sociale; più semplicemente, voleva scrivere una buona poesia, in cui il lettore che fosse disposto a prestare attenzione alla registrazione degli «accadimenti» interni di un animo inquieto avrebbe finito per trovare risposte non solo su se stesso ma anche sulla società in cui vive: «tanto più apparterrò agli altri e tanto più gli altri si specchieranno in me, – scrive Sereni – quanto più mi verrà fatto di tener fede alla mia scelta, a questa giustificazione che ho dato a me stesso del mio passaggio nel mondo»³³.

3. Proviamo, ora, ad «addentrarci [...] più a fondo» in *Una visita in fabbrica*, prendendo come testo di riferimento la versione definitiva della poesia, cioè quella pubblicata nella raccolta *Gli strumenti umani*³⁴. Per favorire una più agevole comprensione del testo, farò precedere ognuna delle sue cinque parti da un interessantissimo commento d'autore, qui presentato fra parentesi quadre, tratto dalla già citata lettera di Sereni a Mario Boselli del 16 dicembre 1961³⁵.

³² E. MONTALE, *Strumenti umani*, in «Corriere della Sera», 24 ottobre 1965, ora in ID., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 332.

³³ SERENI, *Esperienza della poesia*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 584.

³⁴ ID., *Poesie*, cit., pp. 123–128.

³⁵ ID., Lettera a Mario Boselli, cit., pp. 542–44. Il commento si riferisce quindi, è importante sottolinearlo, alla versione pubblicata in rivista.

Nell'aria amara e vuota una larva del suono 25
 delle sirene spente, non una voce più
 ma in corti fremiti in onde sempre più lente
 un aroma di mescole un sentore di sangue e fatica.

II

[Ecco qui uno che nella fabbrica c'è per forza o per caso, un borghese, un impiegato che un giorno c'è dall'ufficio nello stabilimento in visita, vogliamo arrischiare: un intellettuale, alla cui ironia non sfuggono gli allettamenti padronali (l'apparato degli svaghi e della decenza, attrezzature sportive, fiori, zampilli...), uno di propensioni filantropiche, umanitarie verso gli operai, portato a un'istintiva solidarietà, ma al tempo stesso respinto e affascinato, incapace di distinguere tra la fabbrica e chi ci lavora, tra operaio e macchina, a causa, se non altro, della propria impreparazione tecnologica, viziato dall'educazione umanistica di vecchio stampo. Si annoierà, alla lunga, uscirà stordito all'aperto.]

La potenza di che inviti si cerchia
 che lusinghe: di piste di campi di gioco
 di molli prati di stillanti aiuole
 e persino fiorirvi, cuore estivo, può superba la rosa. 5
 Sfiora torrette, ora, passerelle
 la visita da poco cominciata: s'imbuca in un fragore
 come di sottoterra, che pure ha regola e centro
 e qualcuno t'illustra. Che cos'è
 un ciclo di lavorazione? Un cottimo
 cos'è? Quel fragore. E le macchine, le trafile e calandre, 10
 questi nomi per me presto di solo suono nel buio della mente,
 rumore che si somma a rumore e presto spavento per me
 straniero al grande moto e da questo agganciato.
 Eccoli al loro posto quelli che sciamavano là fuori
 qualche momento fa: che sai di loro 15
 che ne sappiamo tu e io, ignari dell'arte loro...
 chiusi in un ordine, compassati e svelti,
 relegati a un filo di benessere
 senza perdere un colpo – e su tutto implacabile
 e ipnotico il ballo dei pezzi dall'una all'altra sala. 20

e morte...»

Ma qui, non è peggio? Accerchiati da gran tempo
e ancora per anni e poi anni ben sapendo che non
più duramente (non occorre) si stringerà la morsa.
C'è vita, sembra, e animazione dentro
quest'altra sacca, uomini in grembiuli neri
che si passano plichi
uniformati al passo delle teleferiche
di trasporto giù in fabbrica.

10

Salta su

il più buono e il più inerme, cita:

E di me si spendea la miglior parte

15

tra spasso e proteste degli altri – *ma va là* – scatenati.

V

[Il fatto è che siamo troppo abituati a coltivare in noi una certa parte di risorsa personale, di miti personali, negando istintivamente il resto. Ma ecco che cosa in realtà ci unisce agli operai, questo senso di rassegnazione che in loro sempre più pericolosamente è rassegnazione al miraggio del benessere, prima consistente vittoria dei padroni su di loro, primo effetto della politica paternalistica e neocapitalistica, allentamento della tensione sociale (contano gli anni cui tutto questo si riferisce, gli anni appunto tra il '52 e il '58, il pugno di ferro in quanto di velluto in questa e in quella fabbrica). L'istinto reagisce ancora una volta additando gli affetti, la città con promesse d'avventura (*selvosa* [v. 7a]; e in ciò ambigua tra “giungla” e “scampo” nel senso della vecchia *natura*). Ritorna in ballo la sirena della piccola fabbrica. Un monito a tener duro anche in nome di coloro (gli operai) che oggi sembrano “lieti” del pane padronale, “amaro” solo per chi sta sveglio e tiene d'occhio fatti e condizioni, capace d'ira ma desideroso soprattutto di chiarezza; disposto alla pazienza e all'esperienza e dunque non a scostarsi da quel mondo (della produzione) ma a camminarci fino in fondo, cioè fino alla chiarezza, al gran giorno, alla rivoluzione (se si tratterà di questo, non si sa in quali forme).]

La parte migliore? Non esiste. O è un senso
di sé sempre in regresso sul lavoro
o spento in esso, lieto dell'altrui pane
che solo a mente sveglia sa d'amaro.
Ecco. E si fa strada sul filo
cui si affida il tuo cuore, ti rigetta
alla città selvosa:

5

– Chiamo da fuori porta.
Dimmi subito che mi pensi e ami.
Ti richiamo sul tardi –.

Ma beffarda e febbrile tuttavia 10
ad altro esorta la sirena artigiana.
Insiste che conta più della speranza l'ira
e più dell'ira la chiarezza,
fila per noi proverbi di pazienza
dell'occhiuta pazienza di addentrarsi 15
a fondo, sempre più a fondo
sin quando il nodo spezzerà di squallore e rigurgito
un grido troppo tempo in noi represso
dal fondo di questi asettici inferni.

Una visita in fabbrica è suddivisa in cinque parti; ogni parte è costituita da un'unica strofe di versi di varia misura con prevalenza di endecasillabi e di versi lunghi o composti (frequenti, per esempio, i doppi settenari – vv. I, 4, I, 6, I, 9, ecc. – e gli endecasillabi più settenari – vv. I, 1, I, 7, I, 19, ecc.), ma si registrano anche novenari e settenari e alcuni iper o ipometri. Questa particolare polimetria è una caratteristica ricorrente nella terza stagione della poesia di Sereni, cioè quella che dopo le esperienze di *Frontiera* (Edizioni di «Corrente», 1941) e di *Diario d'Algeria* (Vallecchi, 1947), coincide con la raccolta *Gli strumenti umani* (Einaudi, 1965), e testimonia, più in generale, un'inclinazione abbastanza diffusa nella poesia coeva, cioè il tentativo di 'slabbrare' le maglie delle misure più tradizionali, innestando elementi prosastici in una prosodia dalla cadenza tendenzialmente classicheggiante. Attraverso queste soluzioni metriche, Sereni intende 'sporcare' il ritmo complessivo del dettato senza però appiattirlo nella direzione della prosa, mantenendolo, cioè, relativamente sostenuto. Anche alcune scelte lessicali, con elementi tratti dal linguaggio tecnico-specialistico dell'industria (p. e. il v. I, 28: «mescole», e i vv. II, 9-10: «ciclo di lavorazione», «trafile e calandre»), le inserzioni dialogiche (si vedano, p. e., i vv. IV, 1-7), le citazioni esplicite (v. IV, 16) o nascoste (p. e. i vv. V, 3-4) che rimandano a una più complessa intertestualità³⁶, le frequenti frasi interrogative (v. I, 3, I, 18, I, 9-10, III, 3 ecc.) e il calco di alcune forme tipiche del parlato, concorrono a formare quel particolare tono che Fortini ha opportunamente definito «dimesso sublime»³⁷, attraverso il

³⁶ Per l'analisi dei fenomeni di intertestualità in *Una visita in fabbrica* rimando al commento di Luca Lenzini in SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di G. Leonardi, Fabbri, Milano 1997, pp. 220-221 e a quello di SCHIAVONE, *Lettura di «Una visita in fabbrica» di Vittorio Sereni*, cit., pp. 110-112. Vorrei sottolineare, inoltre, alcuni evidenti echi eliotiani, come per esempio nei vv. IV, 1-2, che richiamano «If one, settling a pillow by her head, / Should say: "That is not what I meant at all. / That is not it, at all."» di T.S. ELIOT, *The love song of J. Alfred Prufrock*, in ID., *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 2000, p. 167.

³⁷ Cfr. FORTINI, *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 177: «[in Sereni si riscontra il] proposito di poetare in chiave di "dimesso sublime", prendendo ad occasione, a contenuto subito visibile, i massimi temi esistenziali e facendolo con immagini e linguaggio di tipo medio-alto, corretti da ironia e sempre sul punto di annichilirsi in silenzio, di complicità o fastidio».

quale il poeta tenta un equilibrio – che risulta, però, sempre precario – tra elementi lirici e prosastici.

Un'altra caratteristica peculiare di Sereni è il ricorso, più che a un monologo, a un problematico dialogo interiore, a un teatro dell'io che gli permette di inscenare, in una specie di apparente «dormiveglia», come ha scritto Montale, «il pensiero, i ribollimenti e le angosce di un uomo d'oggi»³⁸. È, questo, un aspetto già indagato da Enrico Testa in un saggio che studia, nel quadro di una generale tendenza alla spersonalizzazione dell'io lirico, propria della poesia del secondo Novecento, quel ricorrente procedimento sereniano che consiste nel proiettare il soggetto in un suo doppio, dialogizzando le voci interiori che lo attraversano. Il soggetto appare così in tutta la sua complessità e fragilità, non più, dunque, un'identità monolitica ma costantemente minacciata dall'alterità che non risiede tanto nella realtà esterna quanto in quella intima della sua vita psichica. Le voci interiori sono «agenti di un *contraddire*»³⁹ che risuonano in un soggetto decentrato, evoluzione parossistica del «viandante stupefatto» del *Diario d'Algeria*, ora diventato il *viator* cavalcantianamente spaurito e sbigottito che compie la sua visita come «uno spettro» trapassante, una «vaga immagine di sogno»⁴⁰.

Il *viator* non attraversa solo lo spazio e il tempo 'infernali' della fabbrica⁴¹ ma anche altri luoghi ed epoche della sua storia personale. Lo stabilimento milanese della Bicocca⁴², scenario della poesia e sineddoche dell'odierna industria taylorista, si sovrappone, così, alle drammatiche esperienze della guerra e della prigionia che riaffiorano durante la visita: le morti bianche dei lavoratori si confondono – «raffrontando e / ramme-

³⁸ MONTALE, *Strumenti umani*, cit., p. 331.

³⁹ E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999, p. 22.

⁴⁰ Ivi, p. 76.

⁴¹ Sull'equazione fabbrica=inferno, cfr., p. e., SCHIAVONE, *Lettura di «Una visita in fabbrica» di Vittorio Sereni*, cit., p. 109: «Dopo uno spoglio dei termini e del lessico utilizzato dal poeta per descrivere il percorso nella fabbrica, non pare un azzardo accostare questa visita ad una vera e propria catabasi infernale».

⁴² Già 'visitato', peraltro, da scrittori come OTTIERI (*La linea gotica. Taccuino 1948-1958*, Guanda, Parma 2012, pp. 78-79) e L. SINISGALLI (*Pneumatica*, Edizioni 10/17, Salerno 2003, pp. 23-24).

morando», vv. IV, 4-5 – con le tragiche vicende dei caduti (vv. III, 4-12); soldati e operai sono accomunati dalla loro condizione asfittica di prigionieri (vv. IV, 6-12) e così via. Il passato, insomma, spiega Dante Isella, non è ‘passato’ una volta e per sempre, ma continua a sovrapporsi al presente:

il proprio passato: non [è vissuto] come ingombro o museo memoriale, bensì come attualità, o per dirla con [Sereni] stesso, come una somma di “sostanze, ossia di qualcosa di ben più fondo, ben più inamovibile e inalienabile dei ricordi”. [...]. Non solo: il presente è soltanto la realizzazione parziale e riduttiva di un altissimo numero di potenzialità del passato che non si sono tradotte in atto, di fallaci lanci di dadi, propri e d'altri, e di destini mancati a cui il poeta, nella sua umanissima “carità”, restituisce una speranza, un diritto all'essere [...]. Caduta ogni paratia temporale, tutta l'esistenza diviene una storia sempre in movimento tra recuperi e proiezioni in avanti che si sovrappongono e si confondono e si richiamano tra loro. Ne viene che ogni situazione è una somma di situazioni, ogni luogo una somma di luoghi⁴³.

L., la partigiana con l'«impermeabile indosso e mitra in pugno» che, come ho ricordato, dà a Sereni la prima ispirazione per il componimento, è appunto un «angelo del passato», ne rappresenta la durata e, insieme, l'amara consapevolezza delle potenzialità non realizzate, delle opportunità che non si è riusciti a cogliere. E in ciò si intravede anche la chiamata in correità dello stesso poeta, che, dopo la straziante esperienza della prigionia, si sente ancora una volta escluso dalla Storia, «straniero al grande moto e da questo agganciato» (v. II, 13). La frustrazione o, se si vuole, il senso di colpa di Sereni è di assistere, sostanzialmente inerme e impotente, allo scempio degli ideali partigiani e democratici calpestati dall'utilitarismo di una società mercificata che stava trasformando l'Italia in una Repubblica fondata non sul lavoro ma sul profitto, così come durante la prigionia di Orano aveva assistito, solo da lontano e senza potervi partecipare direttamente, alle drammatiche ed eroiche vicende dell'avanzata alleata e della Resistenza⁴⁴.

⁴³ ISELLA, *Presentazione*, cit., p. IX. Per la cit. interna cfr. SERENI, *Materie prime*, in «La Rotonda», 1981, p. 37.

⁴⁴ Il tema della Resistenza mancata, fa notare Mengaldo, «è il buco nero, e un po' anche l'alibi della vita di Sereni». Cfr. MENGALDO, *Giudizi di valore*, cit., p. 127.

La poesia si apre e si chiude, simmetricamente, col suono di una sirena artigiana che, pur avvertito nel presente, riecheggia fra futuro e passato («tra vibrante avvenire e tempo dissipato», v. I, 20) e svolge, in un certo senso, una funzione simile alla *madelaine* proustiana. Come ha giustamente fatto notare Oscar Schiavone, quel suono ha un doppio valore: «dà l'input iniziale per la rievocazione delle condizioni di vita in fabbrica e tira i fili conclusivi della riflessione e dei richiami memoriali, dando lo spunto per un nuovo momento di riscatto, di rivalsa da parte dei lavoratori»⁴⁵. La dimensione acustica, più in generale, occupa un ruolo decisivo nell'economia della composizione, quasi interamente giocata sul contrasto e la sovrapposizione fra suoni reali e mentali (immaginati o ricordati). Nello schema seguente ho isolato una serie di suoni percepiti dal protagonista nel corso della sua visita, suddividendoli appunto in queste due categorie:

<i>suoni reali</i>	<i>suoni mentali (immaginati o ricordati)</i>
sirena artigiana (I, 1-2; I, 23-28; V, 10-11)	sirena di fabbrica (I, 8-14)
fragore della fabbrica (II, 6-12)	«brezza loquace» dei caduti (III, 2-3)
voce della guida (II, 8-11)	«grido» eversivo (V, 18)
voce della partigiana (IV, 1-7)	
voci operaie (IV, 16-17)	
voce del poeta al telefono (V, 7-9)	

Il «sibilo» (v. I, 1) della sirena artigiana è sufficiente a squarciare il silenzio di un «tempo tutto muto» (v. I, 4), voluto dall'ipocrisia del potere per creare un'illusione di benessere nei quartieri operai (i «quartieri di pena» dei vv. I, 4-6). Nel verso iniziale si anticipa, però, che quel flebile suono, ad ascoltarlo bene, ha già in sé il germe del «grido» (v. I, 1) che accompagnerà, nel finale, la profezia della rivoluzione (vv. V, 17-19). Dietro una calma solo apparente, e dietro la facciata ingannevole degna di un *resort* esclusivo (vv. II, 1-4) si nasconde l'inferno-prigione della fabbrica, che si manifesta apertamente in tutto il suo «fragore» solo a visita inoltrata (vv. II, 6-10). In quel contesto, anche le parole della guida (vv. II, 7-10) perdono di significato, retrocedono da *logos* a spaventoso «rumore», testimoniando, così, la sostanziale estraneità del *viator* al gergo della fabbrica

⁴⁵ SCHIAVONE, *Lettura di «Una visita in fabbrica» di Vittorio Sereni*, cit., p. 117.

(«questi nomi per me presto di solo suono nel buio della mente, / rumore che si somma a rumore», vv. II, 11-12). La rappresentazione della realtà industriale che si fa per bocca della guida – e che costituisce, dunque, un tentativo di giustificarla razionalmente – non riesce ad aderire al soggetto che, attraversandola, ne è a sua volta attraversato.

Alla fine del percorso, l'esperienza del *viator* finisce per sovrapporsi a quella dei lavoratori: significativo, a tal proposito, il passaggio dall'alternanza pronominale tu-io – spia, nelle prime quattro parti, della perseguita personalizzazione del soggetto – al 'noi' del penultimo verso (v.V, 18), che segnala la piena identificazione finale fra intellettuali e classe operaia. Per entrambi i ceti, il nemico da abbattere non sono più i padroni (che, come scrive Sereni, «almeno sanno quello che vogliono», vv. IV, 1-2); si tratta, piuttosto, di un avversario più temibile e subdolo che si annida all'interno della stessa coscienza di classe e nei meandri della coscienza dell'intellettuale, e coincide, nel primo caso, con la rassegnata 'letargia' indotta da un lavoro alienante e con l'indolenza provocata da un *welfare* solo illusorio e ornamentale che, allentando la tensione sociale, impediscono agli operai («relegati a un filo di benessere», v. II, 18), quasi fossero sotto ipnosi (cfr. v. II, 20), di reagire ai continui soprusi, del resto quasi nemmeno più considerati come tali («ben sapendo che non / più duramente (non occorre) si stringerà la morsa», vv. IV, 8-9); e, nel secondo, con una serie di antichi rimorsi e sensi di colpa che impediscono all'intellettuale di intervenire in maniera incisiva nella lotta operaia, sostenendone e incoraggiandone le rivendicazioni.

Ma al fine di un possibile rinnovamento della società, il compito degli intellettuali è decisivo: spetta a loro condurre la classe operaia alla definitiva presa di coscienza della sua condizione, comprendendo appieno («a fondo, sempre più a fondo», v.V, 16) e smascherando il sistema che la asservisce. La rivoluzione profetizzata da Sereni (v.V, 17) – che, secondo Fortini, pecca peraltro di un certo utopico velleitarismo⁴⁶ – non si rea-

⁴⁶ Cfr. FORTINI, *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 206: «L'elemento utopico, l'appello alla gioia e alla festa o (come nel finale del *Posto di vacanza*) al progetto in divenire di cui essere parte, mi paiono troppo genericamente o idillicamente espressi per poter essere il vero secondo termine dialettico di questi versi di frustrazione, negazione e morte. Sono illusioni volontarie e neanche troppo credute».

lizzerà solo coltivando la speranza di un futuro migliore né solo con la rabbia e la forza necessarie a compierla («conta più della speranza l'ira», v. V, 12), ma anche e soprattutto attraverso una paziente e lucida analisi dei meccanismi di sopraffazione («e più dell'ira la chiarezza», vv.V, 13) attraverso cui la società neocapitalistica conserva se stessa. Solo così l'intellettuale potrà redimersi e completare la propria trasformazione, come scrive Mengaldo, da «testimone disarmato di una sconfitta storica» a «giudice implacabile e attendibile di tutta una società»⁴⁷; solo così potrà finalmente avere piena espressione «quel grido troppo tempo in noi represso / dal fondo di questi asettici inferni» (vv.V, 18-19).

⁴⁷ MENGALDO, *Vittorio Sereni*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Mengaldo, Mondadori, Milano 1978, p. 750.

II.2

Un colletto bianco all'«inferno»: la poesia di Giudici e le utopie dell'«Ingegnere Adriano»

Nell'inverno del 1956, per gli uffici di Ivrea, circolava una battuta: Olivetti SPA, secondo i più maligni, starebbe per «Se Pampaloni Acconsente», laddove la Olivetti era un colosso dell'industria italiana e Geno Pampaloni un critico letterario di primo piano che vi svolgeva la mansione di capo dell'Ufficio Presidenza: letteratura e industria marciavano gomito a gomito nei tempi d'oro dell'Italia del *boom*. Chi registra questa battuta è Giovanni Giudici, all'epoca un promettente poeta appena reclutato dall'illuminato «ingegner Adriano» non tanto per il suo curriculum lavorativo, quanto per le sue referenze letterarie:

Nel febbraio del 1956 [...] la Olivetti e la città legata al suo nome potevano ben essere pensate come una moderna Atene periclea, una nuova montefeltresca Urbino. Di Urbino era (come si sa) Paolo Volponi, arrivato anche lui proprio in quei giorni a occuparsi, come direttore dei servizi sociali, di asili, di mense, di assistenza sanitaria, di colonie estive, di “memoriali” [...]. A Ivrea non si poteva non sentirsi nel mondo: per la quantità e la qualità delle persone che vi circolavano, degli stimoli che ne derivavano [...] poeti come Leonardo Sinisgalli e Franco Fortini, scrittori come Ottieri e Soavi, Giancarlo Buzzi e Libero Bigiaretti, studiosi di teatro come Luciano Codignola e Ludovico Zorzi. Ognuno aveva una sua responsabilità aziendale¹.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, Ivrea era paragonabile alla Silicon Valley odierna, Adriano Olivetti a Steve Jobs, forse con qualcosa in più: il fascino di un prodotto *made in Italy* e un progetto economi-

¹ G. GIUDICI, *Ivrea. L'utopia dell'ingegner Adriano*, in «Corriere della Sera», 17 febbraio 1998, p. 25.

co-sociale così ambizioso da far impallidire il profeta-*tycoon* californiano dello «stay hungry stay foolish»². Eppure, nonostante la natura «montefeltresca» e «periclea» di quella cittadina industriale e nonostante un inedito capitalismo dal volto umano ispirato alle idee di Jacques Maritain e al personalismo comunitario di Emmanuel Mounier³, gli intellettuali italiani che gravitavano attorno al gruppo Olivetti continuavano a serbare immutato l'antico sospetto nei confronti del potere economico, considerandosi come corpi estranei a quel sistema: la fabbrica era e rimane un 'inferno', anche se il Cerbero che ne stava a guardia aveva il volto «severo ma buono»⁴ di un Prospero progressista.

Per scrutare più da vicino le contraddizioni del cittadino-tipo della *affluent society*, Giudici – che proprio in Olivetti rimarrà a lavorare per venticinque anni – dà vita a un personaggio letterario attraverso cui intende rappresentare nevrosi e aspirazioni della vita impiegatizia. In queste pagine mi soffermerò proprio sull'antropologia di questo impiegato, precisando sin da subito che si tratta di una maschera, di una proiezione fittizia che solo occasionalmente coincide con l'esperienza biografica reale, cioè col vero 'volto' dell'autore, ma è da quel volto innegabilmente modellata:

Cresciuto negli stracci che mi vennero a pennello
e non parvero più travestimento
[...]
Mio tribunale che mi frughi incerto
fra essere e diventare
ho un bel dirti
che non è quel che sembro⁵

² Terminava con questa esortazione, divenuta poi celebre, un discorso pronunciato il 12 giugno 2005 da Steve Jobs in occasione della cerimonia per i neolaureati di Stanford.

³ L'influenza sul pensiero di Adriano Olivetti esercitata da Jacques Maritain (1882-1973) e Emmanuel Mounier (1905-1950) è ben illustrata in G. GALLI, *Prefazione*, in E. OLIVETTI, *Gli Olivetti e l'astrologia*, Edizioni Mediterranee, Roma 2004, pp. 25-28 e in G. LUPO, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Edizioni di Comunità, Roma/Ivrea 2016, pp. 26-45.

⁴ Cfr. G. MONTESANO, *Introduzione*, in O. OTTIERI, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 2009, p. XXI.

⁵ GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Mondadori, Milano 2000, p. 448. Per le altre citazioni tratte da questo libro, da ora in poi, indicherò solo il numero di pagina.

Un doppio, dunque, che permette di rendere più esplicita, attraverso una deformazione caricaturale, l'avversione di Giudici alla società capitalistica, sempre celata da un'esigenza quasi fisiologica di normalità, di adesione, seppur esteriore, ai meccanismi di quel modello economico.

Le angosce di quest'impiegato sono l'asfissiante routine delle giornate di lavoro: «Tra questi scatti la mia vita è chiusa: / le porte del mattino, l'orologio / marcatempo ai cancelli [...] e resisto / a un assedio di giorni e di rotaie, / d'empi orologi, di tranvai, di strade / affollate al mattino, se con voi / io m'affretto ai cancelli (e mi ripete: / lo sai perché resistere), se ancora / l'eco perdura in me della mia casa» (p. 768); il rischio dell'omologazione e, soprattutto, dell'alienazione è uno dei temi più ricorrenti nella poesia di Giudici:

Mi chiedi cosa vuol dire
la parola alienazione:
da quando nasci è morire
per vivere in un padrone

che ti vende – è consegnare
ciò che porti – forza, amore,
odio intero – per trovare
sesso, vino, crepacuore.

Vuol dire fuori di te
già essere mentre credi
in te abitare perché
ti scalza il vento a cui cedi.

Puoi resistere, ma un giorno
è un secolo a consumarti:
ciò che dà non fa ritorno
al te stesso da cui parte.

È un'altra vita aspettare,
ma un altro tempo non c'è:
il tempo che sei scompare,
ciò che resta non sei te. (p. 35)

Asfissiato dalla sua maschera, secondo il poeta, l'essere umano rischia di scomparire: chi si agita appena dietro le larve di una scialba esistenza

borghese emette un grido di dolore che è ormai quasi impercettibile. Quella maschera così pericolosa – ma allo stesso tempo comoda, poiché permette, a chi la indossa, di fruire di agi inimmaginabili per la generazione che si era da poco lasciata alle spalle le miserie e gli orrori della seconda guerra mondiale – è adoperata da Giudici come un cavallo di Troia per denunciare, dall'interno, le anomalie di una società che si pretende civilizzata ma che ha rinunciato alla propria identità perché sedotta dai falsi miti del benessere e del progresso («progresso scorsoio», lo definirà più tardi, adoperando un efficace ossimoro, Andrea Zanzotto nel libro-intervista omonimo).

L'Italia del boom fa da sfondo alle gesta di questo personaggio e può rivelarsi utile, perciò, ripercorrere, almeno a grandi linee, l'impatto che uno sviluppo economico in apparenza inarrestabile ha provocato nella società e nella cultura italiana del tempo, soffermandoci in particolare sulle vicende del gruppo Olivetti, che di quella stagione fu uno dei principali protagonisti.

Giudici entra in azienda nel 1956, a ridosso del cosiddetto 'miracolo economico' che, com'è noto, abbraccia un arco temporale che va sup-
pergiù dal 1957, anno dell'istituzione del Mercato Comune Europeo, al 1963, anno che segna la fine di quel periodo di grande crescita per l'economia italiana in cui si iniziano già ad avvertire i primi sintomi di una crisi sistemica che porterà dapprima all'«Autunno caldo» del 1969, quindi agli agitati cortei degli anni Settanta e infine alla ferocia degli anni di piombo. È un lustro, o poco più, che segna la trasformazione socio-economica più notevole del Novecento italiano: il definitivo passaggio da una civiltà e da un sistema produttivo di tipo rurale-artigianale a un modello capitalistico-industriale, con conseguenze che agiscono in profondità nel tessuto sociale, interessando direttamente le aspirazioni, i valori e le angosce dell'uomo moderno. Questa rivoluzione arreca, da un lato, un benessere diffuso, le comodità degli elettrodomestici, dell'automobile e insomma i comfort davvero per la prima volta alla portata di tutte le tasche; dall'altro, c'è il prezzo da pagare per quel benessere, il dono sacrificale che si deve offrire sugli altari dei tempi moderni nella liturgia che si consuma nelle nuove cattedrali di ferro e cemento, negli «asettici inferni» delle fabbriche in cui gli operai, come scrive Sereni, sono «relegati a un filo di benessere» in cambio del quale barattano il loro turno lavorativo nello squallore alienante della catena taylorista.

I più accorti fra gli intellettuali non possono fare a meno di registrare questi cambiamenti e interrogarsi sulle conseguenze che provocano nella società e nella letteratura: come mutano, col mutare dei tempi, le strategie di rappresentazione della realtà? Come si rapporta la nostra cultura con la rivoluzione scientifica e tecnologica in atto? E poi, ancora, è opportuno immergersi nella nuova realtà industriale, cercando di comprenderla o, piuttosto, è meglio rifugiarsi in un nostalgico quanto resistente mito georgico, in un cantuccio solatio ben al riparo dalle nuove tensioni prodotte dalla società capitalistica? L'atteggiamento degli scrittori italiani è pressoché univoco. La fabbrica è un mito negativo, è la casa di pena per migliaia di uomini che vi lavorano avvolti da una fuliggine dickensiana, condannati a gesti ossessivamente ripetitivi. Dopo gli epitalami futuristi d'inizio secolo, dunque, la luna di miele fra letteratura e industria sembra definitivamente conclusa. Da allora in poi, gli scrittori guarderanno il mondo delle fabbriche con ostilità, persino nelle sedi di riflessione critica più autorevoli come nei celebri numeri 4 e 5 del «menabò» di Elio Vittorini, il primo fra gli intellettuali a denunciare un ritardo della letteratura italiana nei confronti della nuova società industriale e il primo a realizzare che senza una completa assimilazione delle nuove istanze del mondo moderno, tale ritardo non potrà mai essere colmato⁶.

Ciò a causa di un'eredità letteraria troppo sedimentata perché potesse essere rapidamente scartata pur con l'intervento delle avanguardie: nella tradizione classica latina e italiana, da Cicerone a Seneca, da Petrarca ad Ariosto, fino al sarcastico iperbato leopardiano delle «magnifiche sorti e progressive», natura e progresso, contemplazione e profitto o, se si vuole, *otium (litteratum)* e *negotium*, sono termini inconciliabili, e la letteratura è spesso legata a modelli arcaici inadeguati alla conoscenza della modernità. I contemporanei si soffermano sui danni e sugli aspetti negativi dell'industrializzazione, avviando così una moda di condanna dello sviluppo tecnologico che insiste sulla disumanizzazione della vita piegata alle regole del capitalismo; perciò, nonostante i tentativi di colmare quel ritardo segnalato da Vittorini – scrive Tessari –, «partire lancia in resta

⁶ Giudici partecipa immediatamente al dibattito sulle relazioni fra industria e letteratura, contribuendo al «menabò» 4 (1961) con diciassette poesie dal titolo *Se sia opportuno trasferirsi in campagna* (pp. 185-211).

contro l'alienazione e la reificazione diviene la forma d'un inedito eroismo intellettualistico»⁷, praticato anche da quegli scrittori che in fabbrica ci lavorano da impiegati o dirigenti come Fortini, Volponi, Ottieri, Sereni e, appunto, Giovanni Giudici.

Ma un tentativo di distensione dei rapporti fra letteratura e industria è stato portato avanti proprio da questi scrittori attraverso una serie d'iniziative editoriali che se da un lato sono rivolte a mitigare le posizioni politiche ed estetiche estreme, dall'altro conservano comunque una patina di sospetto se non di mal dissimulato disprezzo. Nascono proprio in quegli anni, infatti, le prime riviste finanziate dalle grandi industrie allo scopo di divulgare un'immagine positiva, o comunque non in contrasto con la tradizione letteraria, dello sviluppo economico e tecnologico: «Comunità» (1946-1992), «Pirelli» (1948-1977), «Civiltà delle macchine» (1953-1979) e «Il Gatto Selvatico» (1955-1965) – tutte riviste che nella stagione dell'autunno caldo entreranno in una crisi irreversibile, portando, di fatto, al ricongelamento dei rapporti fra intelligenza e capitalismo.

Ma la regola del sospetto permane: gli intellettuali vicini alle aziende sono guardati biecamente dagli *agit-prop* più ideologizzati che li considerano alla stregua di 'chierici obbedienti' se non addirittura di servi del padrone; ed essi stessi, in fondo, non si sentono mai pienamente assolti dal presunto tradimento alla libertà e all'autonomia della cultura – il senso di colpa, come vedremo, è una costante della poesia di Giudici – dato che non hanno risolto il loro lacerante dissidio interiore e perciò non esitano a costellare di distinguo, non appena possibile, la loro partecipazione ai meccanismi 'infernali' del mercato. Sembra che, in fondo, gli scrittori-funzionari non aspettino altro che il momento giusto per gettare via la cravatta e indossare, se non l'eskimo, una majakovskijana blusa gialla e gridare a piena voce contro quel potere che li nutre: «Chi parla della bellezza del lavoro? Il lavoro alla macchina è mostruoso come uno sfregio»⁸. La maggior parte delle volte, però, si guardano bene dal farlo, preferendo conservare, assieme alla cattiva coscienza, anche la sicurezza di un posto di lavoro stabile.

⁷ R. TESSARI, *Letteratura e industria*, Zanichelli, Bologna 1976, p. 5.

⁸ F. FORTINI, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, in «Il Politecnico», dicembre 1947, p. 9.

Tra i poeti scesi dal Parnaso alle officine (o meglio ai piani alti degli stabilimenti industriali) un posto speciale è occupato da quelli gravitanti attorno all'orbita Olivetti. La ditta d'Ivrea, negli anni Sessanta, dava lavoro a circa 50.000 persone in tutto il mondo, elaborando un progetto pionieristico di welfare aziendale che lasciava basiti perfino i sindacalisti più intransigenti. Adriano Olivetti era un padrone davvero *sui generis*, un uomo – scrive Giuseppe Berta – «con una carica progettuale tanto marcata da sconfinare nell'utopismo, [...] ben inserito nel mondo dell'economia e del profitto, senza per questo abdicare al diritto di possedere un inconscio»⁹. Ciò l'ha portato a ideare una fabbrica a misura d'uomo inimmaginabile per gli standard dell'epoca e ancora oggi considerata all'avanguardia: aumenti di salario e contemporanea riduzione dell'orario di lavoro, assistenza medica garantita, servizi come mense, asili nido e colonie estive per i dipendenti, padiglioni industriali che sembravano dei resort a cinque stelle. Era, insomma, un nuovo modello d'impresa, espressione tangibile di un progetto non solo economico ma sociale, politico e culturale di una «città dell'uomo», una «comunità» che ambiva a presentarsi come terza via fra capitalismo e socialismo¹⁰.

Gli investimenti sulla formazione anche spirituale dei lavoratori erano ingenti e prevedevano, oltre all'assunzione diretta di romanzieri e poeti, la realizzazione d'imponenti biblioteche e la ciclica organizzazione di seminari, dibattiti e incontri con gli intellettuali più in vista dell'epoca. Nell'ideologia olivettiana, la *pursuit of happiness*, raggiungibile attraverso la religione del lavoro, passava attraverso la crescita spirituale e la consapevolezza culturale dei lavoratori:

⁹ G. BERTA, *Introduzione*, in A. OLIVETTI, *Città dell'uomo*, Edizioni di Comunità, Torino 2001 (I ed. Milano 1960), p. IX.

¹⁰ Cfr. OLIVETTI, *Città dell'uomo*, cit., p. 27: «“Comunità”, il nome lo dice e il programma lo riafferma, è un Movimento che tende ad unire, non a dividere, tende a collaborare, desidera insegnare, mira a costruire. Non siamo venuti dunque per dividere, ma per esaltare i migliori, per proteggere i deboli, per sollevare gli ignoranti, per scoprire le vocazioni [...]. Affezionandoci ad essa ci sentiamo più vicini al mondo dello spirito, al silenzio dell'eterno. Ma la nuova Comunità, imperniata sulla libertà dell'uomo, sull'autonomia della persona, sulla dignità della vita umana, presuppone un mondo liberato dall'asservimento, dalla forza, dallo strapotere del denaro».

Una società che non crede nei valori spirituali, non crede nemmeno nel proprio avvenire e non potrà mai avviarsi verso una meta comune e affogherà la comunità nazionale in una vita limitata, meschina e corrotta [...]. Noi tutti crediamo nel potere illimitato delle forze spirituali e crediamo che la sola soluzione alla presente crisi politica e sociale del mondo occidentale consista nel dare alle forze spirituali la possibilità di sviluppare il loro genio creativo. Parlando di forze spirituali, cerco di essere chiaro con me stesso e di riassumere con una semplice formula le quattro forze essenziali dello spirito: Verità, Giustizia, Bellezza e soprattutto, Amore¹¹.

Le quattro virtù aziendali sono «Verità, Giustizia, Bellezza e Amore»: di profitto non si parla mai, perché i soldi sono lo sterco del diavolo. Più di qualcuno, però, ha avanzato il dubbio che quella di Olivetti fosse un'ideologia tutta esteriore, come fa notare Berta, «per racchiudere invece un nucleo industriale robusto, sì, ma assolutamente analogo a quello delle altre grandi imprese. Il comunitarismo, dunque, come il rivestimento esterno che celava una sostanza imprenditoriale moderna e innovativa, ma tutto sommato facilmente separabile dal velo ideologico che l'avvolgeva»¹². Alcune tensioni sindacali che si svilupperanno a metà degli anni Cinquanta, accusando l'azienda di aver istituito una sorta di sindacato-civetta legato alla direzione, provocano uno scossone: Fortini lascia il settore pubblicità e – continua Berta – «attorno a Olivetti restano soprattutto gli intellettuali disposti a condividere le sue idee e la sua prospettiva comunitaria»¹³. Aleggja, inoltre, il sospetto che alcuni degli intellettuali olivettiani siano stati assunti per svolgere il ruolo poco onorevole di *ghost writer*: i frequenti discorsi pubblici dell'Ingegnere non sarebbero, infatti, tutta farina del suo sacco¹⁴. Al di là della veridicità di tale accusa, non è difficile imbattersi in interventi filo-aziendali che rappresentano una realtà probabilmente edulcorata¹⁵. D'altronde lo stesso Giudici, in una

¹¹ Ivi, p. 5.

¹² BERTA, *Introduzione*, cit., p. XI

¹³ Ivi, p. XII.

¹⁴ Cfr. ivi, p. XX, n. 20.

¹⁵ Pampaloni, per esempio, parla in toni bozzettistici del placido via vai di operai che si muovono nei padiglioni «con la vivace macchia blu delle tute, trasferendosi da un'aula ad un esercizio di officina. Il cielo che si rispecchia sulle ininterrotte mura di vetro della fabbrica sembra darle una dimensione più chiara e senza limiti, in uno spazio in cui il

poesia giovanile, insinua l'esistenza di capannoni industriali presentati al lettore come una sorta di lager: «“In altri modi si manda in galera / chi è troppo comunista: / l'Officina Speciale Ricambi è uno. / Non si può visitare. Non insista”» (p. 800).

Sono, queste, luci e ombre dell'olivettismo che, come scrive Giuseppe Lupo, a proposito del romanzo *Il congresso* (1963) di Bigiaretti, per quanto espressione di un «capitalismo illuminato», non è «immune da comportamenti paternalistici e vessatori, al pari di altre realtà aziendali»¹⁶. Sarebbe ingiusto, tuttavia, non riconoscerne i meriti o sminuirne l'impatto nella storia letteraria italiana. L'azienda di Ivrea ha favorito l'incontro fra gli scrittori e la moderna realtà industriale attraverso «un'esperienza attiva non solo sul versante critico, ma anche su quello dell'invenzione letteraria; l'avvio, in altri termini, di quella letteratura industriale di cui si dibatteva, alle soglie del boom economico, sul Menabò vittoriniano»¹⁷. Opere capitali come *Donnarumma all'assalto* di Ottieri o *Memoriale* di Volponi costituiscono probabilmente gli esiti più celebri e studiati di

battere sordo delle macchine che vibrano nei grandi saloni riverbera sulla via un ronzio familiare e senza mistero, come di una calma navigazione» (G. PAMPALONI, *Prefazione*, in OLIVETTI, *Città dell'uomo*, cit., p. XXIII). Anche Ottiero Ottieri è autore di un ritratto in versi di Olivetti in cui l'ingegnere appare come un giusto *pater familias* disposto bonariamente a chiudere un occhio persino sul «maniacale operaismo» del suo dipendente 'indipendente': «L'altro mio padre che mi ha salvato la vita / e l'arte, / è stato l'ingegnere / Adriano Olivetti. / Lo vidi un mattino che correggeva / le sue bozze in uno stanzino. / Egli non era un mecenate, / ma un intellettuale, come quelli / che amava e molto pagava / [...] / sapeva che i dipendenti / hanno bisogno di soldi, / e anche di tempo libero, / e di non esser nel lavoro, torti pel collo. / Faceva una politica del personale. / Sorrideva un poco del mio maniacale / operaismo, mi ricordava / che ci sono anche gli impiegati. / Mai mi chiese di aderire al suo movimento politico, / di votare per lui, / non me lo fece mai sapere da qualcuno. / Mi rispettava. / Faceva ambientalismo / quando non sapevamo che fosse. / Costrusse una fabbrica sul mare / davanti a cui i turisti si fermavano / credendo che fosse un grande albergo. / [...] / Gli interessava la fabbrica per la nazione. / Da ingegnere progettava una nazione / come una fabbrica. / Era gelido ma intelligente / come i suoi uomini» (Cfr. OTTIERI, *Opere scelte*, cit., p. 199).

¹⁶ Cfr. LUPO, *Orfeo tra le macchine*, in G. BIGATTI-G. LUPO, *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, Laterza, Bari 2013, p. 13.

¹⁷ G. ZACCARIA, *Ivrea e Vigevano: la letteratura industriale*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, "L'età contemporanea", a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1989, pp. 162-167; ora in P. VOLPONI, *Memoriale*, Einaudi, Torino 2007, p. 229.

romanzi italiani d'ispirazione industriale che hanno contribuito a rendere paradigmatica la rappresentazione letteraria dell'alienazione esistenziale della classe operaia. Anche la poesia di Giudici utilizza, come accennato, quel particolare panorama aziendale in cui non è difficile registrare una dignitosa ritrosia dell'autore nei confronti della vita di fabbrica oltre che – scrive Ossola – una sempre «vigile coscienza delle conseguenze che i miti del progresso avrebbero indotto su coloro stessi che ne erano gli invocati destinatari»¹⁸.

Giudici è consapevole dell'ambiguità che contraddistingue l'intellettuale «aziendalizzato»: «L'intellettuale di sinistra, sia pure aziendalizzato, non può non avvertire sofferenze: cerca, a tutti i costi, un segno che alla sua speranza offra un qualche conforto»¹⁹. Egli, tuttavia, non cerca di risolvere quell'ambiguità, anzi ne fa il centro di una poesia tutta giocata fra il volto e la maschera, tra dottrina poetica e simulata ordinarietà di una vita da impiegato. Il disagio che l'intellettuale moderno vive nei confronti della società capitalistica è dovuto all'impossibilità di trasformare quel mondo da cui, suo malgrado, si trova a dipendere economicamente. Ciò lo porta a vivere una condizione schizofrenica in bilico fra le sirene della poesia e quelle della fabbrica e che, in Giudici, sembra essere il corollario di un'altra lacerazione interiore che lo porterà a conciliare, nella vita come nella poesia, cristianesimo e marxismo, come fa notare Ossola («Sempre la scelta di Giudici si situa sul crinale impervio tra due campi e due obbedienze»²⁰) in base all'evidenza che ci offre lo stesso Giudici:

L'atto di scrivere versi nasce da uno stato di contraddizione (individuale o sociale o tutte due) per approdare (se il risultato non è positivo) a uno stato di minor contraddizione e quindi di maggiore chiarezza e di maggior probabilità di decisione (da parte del destinatario). [...] Direi che lo scrivere versi è una conseguenza dell'alienazione, anzi, per essere precisi, delle due fondamentali specie dell'alienazione: quella connaturata all'uomo (conseguenza, secondo la religione cattolica, della caduta originale) e

¹⁸ C. OSSOLA, *Giovanni Giudici: «L'anima e il nome»*, in GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. XVII.

¹⁹ GIUDICI, *Macchina a sorpresa*, in «Rinascita», n. 38, settembre 1966, p. 35.

²⁰ OSSOLA, cit., p. XIX.

quella che le strutture sociali gli hanno portato attraverso la storia (così ben individuata da Hegel e definita da Marx)²¹.

È con queste premesse, dunque, che il poeta Giovanni Giudici si appresta a timbrare il cartellino in una delle aziende italiane più floride dell'epoca, pronto a far aderire al suo volto, da quel momento in poi, e per oltre un quarto di secolo, una grigia maschera da impiegato. Ecco come Carlo Di Alesio commenta questo camuffamento del poeta:

Cittadino, con la sua famiglia, di una grande città industriale negli anni del 'boom'; dipendente – rango impiegatizio – di una grande azienda; individuo, sotto il profilo sociologico, 'irrimediabilmente medio' [...], o incline a considerarsi tale [...], sensibile ai problemi morali, ma incline ad accettare come una necessità l'arte dell'impostura e arrendevole ai compromessi²².

²¹ GIUDICI, *Premesse per un dialogo*, in «La Situazione», III, 13, febbraio 1960, p. 35.

²² C. DI ALESIO, *Prefazione*, in GIUDICI, *Un poeta del Golfo. Versi e prose di Giovanni Giudici*, Longanesi, Milano 1995, p. 11. Giudici viene assunto in Olivetti il 19 gennaio 1956 grazie alla raccomandazione dell'amico Riccardo Musatti e prende servizio a Ivrea un mese dopo, il 18 febbraio. Il poeta, allora poco più che trentenne, aveva fino a quel momento sbarcato il lunario con lavoretti saltuari: «Io ho sempre lavorato: ho fatto il cronista di bianca, di nera, sono stato il più giovane capocronista di Roma. Di un giornale scassato, si intende. Ho lavorato anche alla Questura di Roma, all'ufficio stampa e dal momento che non c'era poi tanto da fare, ne approfittai per scrivere la tesi di laurea. Sono stato anche direttore di una rivista, "Mondo Occidentale", un po' filo-atlantica, ma io cercavo di barcamenarmi in modo obiettivo. Poi quando c'è stato qualche funzionario d'ambasciata che voleva indicarmi con insistenza quello che dovevo fare, allora sono andato a Ivrea. In Olivetti venni assunto da Adriano, che era uno che dava a tutti del lei. Non mi aveva preso per fare l'intellettuale dell'azienda, ma per fare un giornale: "Comunità di fabbrica". Avevo un bel legame con questi operai piemontesi, che mi sentivano come uno di loro. Io in effetti sono un popolano che ha fatto l'università» (GIUDICI, *Ivrea. L'utopia dell'ingegner Adriano*, cit., p. 25). Proprio su quella rivista «un po' filo atlantica», nel 1955, Giudici aveva ospitato un articolo del suo futuro datore di lavoro. L'idea che il poeta si era fatto dell'ingegnere, ne amplificava la fama d'imprenditore illuminato: «Non si deve pensare che alla Olivetti un intellettuale fosse un soprammobile da salotto buono. L'«ingegner Adriano» (come si usava nominarlo a Ivrea) era tutto l'opposto del mecenate paternalistico. Un intellettuale egli stesso, uno che aveva letto Bergson e Péguy, Mounier e Simone Weil, credeva fermamente in una funzione attiva degli intellettuali; nell'industria e, insieme, nel progetto sociale di una "comunità" di cui l'industria fosse il momento propulsore» (*Ibid.*).

Nel febbraio 1956 Giudici prende servizio a Ivrea con la qualifica d'impiegato di I categoria. Ci metterà del tempo ad acclimatarsi al nuovo ambiente lavorativo e allo stile di vita di quel Nord industrializzato così diverso dalla periferia romana in cui era cresciuto dopo il trasferimento dalla Liguria. Le sue prime raccolte, inoltre, da *Fiori d'improvviso* (1953) fino a *L'intelligenza col nemico* (1957), non avevano ottenuto un immediato successo di critica e ciò lo porta a sviluppare un imbarazzante timore reverenziale nei confronti degli altri intellettuali olivettiani, alcuni dei quali già pienamente affermati. La prima mansione che ricopre è quella di addetto alla biblioteca; il suo diretto superiore è Luciano Codignola. Il primo articolo per «Comunità», la rivista finanziata dal gruppo Olivetti, è pubblicato nell'estate del 1957. A questo ne seguiranno, negli anni successivi, altri su argomenti ora letterari, ora di attualità, poi confluiti nelle raccolte *La letteratura verso Hiroshima* (1976), *La dama non cercata* (1985) e *Per forza e per amore* (1996). L'anno seguente si trasferisce a Torino con l'incarico di redattore per «La via del Piemonte», settimanale fondato appositamente per supportare la sfortunata campagna elettorale di Olivetti per le politiche del 1958, che si sarebbe poi conclusa con risultati deludenti. L'esperienza lavorativa nel capoluogo piemontese, comunque, permette a Giudici di avere le prime esperienze letterarie di un certo rilievo, come lo stesso poeta ricorda in un'intervista rilasciata a Camon nel 1982: «Torino è una città dove sono stato molto bene e dove ho imparato di più. Ho imparato soprattutto questo: che l'idea di letteratura alla quale mi ero abituato fin allora era superficiale, scolastica, insufficiente, velleitaria»²³. Il 14 luglio del 1958 viene trasferito a Milano, dove è impiegato in qualità di *copywriter* presso la Direzione Pubblicità e Stampa²⁴.

²³ F. CAMON, *Giovanni Giudici*, in ID., *Il mestiere di poeta. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano 1982, p. 155; ora in GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 159.

²⁴ Questa esperienza lavorativa sarà ricordata in *Un poeta del golfo*, cit., p. 264: «Non è facile improvvisarsi *copywriter*. E anch'io, per qualche tempo, dovetti tenermi nei limiti dell'apprendista: scrivere, per esempio, articoli promozionali come faceva (ma nella sede di via Clerici) anche Nello Ajello [...]. In più scrivevo opuscoli d'istruzioni per l'uso delle macchine, curando anche le bozze delle loro traduzioni nelle varie lingue [...]. Dovevamo trovare anche i nomi delle macchine. I più belli erano quelli di Fortini: come "Lettera" o anche "Lexicon" [...]. Credo che il nome migliore che ebbi a proporre fosse "Mercator" [...] mi era disceso da un "mercatores ventitant" del *Bellum gallicum* durante un mio

Franco Fortini – che era entrato in azienda fin dal 1947, e alla cui inventiva, scrive Giudici, «si dovevano gli impeccabili copy degli annunci pubblicitari della Olivetti di quegli anni» – è il suo illustre «dirimpettaio in una grigia stanza di via Baracchini, sede decentrata dove operavano i grafici coi loro collaboratori»²⁵. L'incontro fra i due poeti, in un posto così insolito per le relazioni letterarie, sarà decisivo per la maturazione culturale di Giudici²⁶: La frequentazione di Fortini permette a Giudici non solo di allargare le proprie letture in una prospettiva più ideologicamente impegnata, nel solco di un marxismo umanistico di matrice lukácsiana che trovava appunto nell'autore della *Verifica dei poteri* una sponda autorevole, ma anche di essere introdotto in riviste importanti come «Officina» e «Quaderni piacentini», di incontrare intellettuali di assoluto prestigio come Roland Barthes, e di avere le prime proposte editoriali di un certo rilievo, come, ad esempio, l'incarico di tradurre per l'editore Einaudi alcune poesie di Robert Frost, progetto che, iniziato nel 1961, si sarebbe realizzato alcuni anni più tardi con la pubblicazione di *Conoscenza della notte e altre poesie*.

A Milano Giudici intensifica l'attività lavorativa curando cataloghi di mostre grafiche, partecipando a convegni e scrivendo saggi sul *design* industriale²⁷. Intensa è anche l'attività letteraria che, anche grazie alle rela-

andare e venire (appunto: “ventitare”) tra via Baracchini e via Clerici. Quei “mercatores” attraversavano il Reno; io, la piazza del Duomo». La citazione dal *De bello gallicum* ritorna anche nell'esergo della poesia *L'intelligenza col nemico*. Cfr. GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 8: «*Mercatoribus est aditus*».

²⁵ GIUDICI, *Un poeta del Golfo*. cit., p. 263.

²⁶ Cfr. ID., *Oltre il '900. Un testimone della classicità*, in «l'Unità», 29 novembre 1994, p. 2. «Confesso che gli devo molto in termini di formazione personale, sentendomi al suo cospetto quasi come un ripetente; ho imparato da lui a studiare molte cose e soprattutto a lavorare sui testi poetici. È stato Fortini a introdurmi allo studio di Hegel e Lukács, è stato lui a farmi conoscere Giacomo Noventa [...] per due tre anni la nostra è stata una consuetudine importante, prima privata e poi sostanziale».

²⁷ Giudici sviluppa una singolare analogia fra *design* e poesia, poi proposta in *Un poeta del Golfo*. cit., p. 265: e in *Il design della poesia*, in *Letteratura e industria. Il XX secolo*, cit., p. 1258: «Ogni minimo poema rappresenta, pur con tutti i suoi limiti, un *kairòs*, un evento eccezionale [...]. Oggetto in movimento, oggetto-quasi-persona, che tende per naturale inclinazione alla sua compiutezza e a reclamare (quasi hegelianamente) riconoscimento, in antagonismo con la stessa intenzione progettuale dell'autore, il testo

zioni con gli intellettuali milanesi e soprattutto con Fortini – che è stato, fin dagli esordi, uno dei suoi lettori più attenti – ha una netta evoluzione stilistica rimarcata dal titolo *Svolta*, significativamente scelto dall'autore per raggruppare una serie di poesie scritte in quel periodo, poi confluite nella raccolta *Prove del teatro (1953-1988)*. Il capoluogo lombardo e la nuova sede lavorativa si rivelano, insomma, ambienti ricchi di sollecitazioni intellettuali, come scrive Cucchi: «Era un periodo di idee, di pensiero, di progetti di trasformazione, di speranze»²⁸. La maturazione stilistica del poeta coincide con la maturazione dell'uomo d'azienda: il volto e la maschera, che ormai sembra aderire sempre di più ai tratti fisionomici del poeta, crescono insieme. L'esperienza lavorativa in Olivetti, oltre a costituire lo sfondo che si staglia dietro numerose composizioni poetiche, si rivela una palestra che permette a Giudici di affinare la propria arte, di essere introdotto in cenacoli letterari esclusivi, di partecipare, attraverso la collaborazione a riviste importanti, al dibattito culturale più avanzato di quel periodo. Tutto ciò senza sacrificare la propria carriera lavorativa, anzi acquistando, proprio grazie ai meriti letterari, quel credito che spenderà nell'avanzamento professionale, ricoprendo incarichi di sempre maggiore responsabilità.

continuerà pur sempre, in questa fase elaborativa, a comportarsi come un “manufatto” con ciò esigendo dall'autore un particolare tipo di capacità artigianale, di *craftmanship* e di lucida flessibilità. Di ciò credo di aver preso piena consapevolezza negli ultimi decenni del mio esercizio, forse influenzato anche da un ambiente di lavoro molto legato al *design*: *design* di macchine, *design* di materiali grafici e di comunicazione. Il *designer* di un qualsiasi prodotto è tenuto, come tutti sanno, a confrontarsi con molte esigenze: con l'uso e con le categorie di persone a cui il prodotto in questione si destina, con i materiali e le tecniche impiegati nella sua fabbricazione, con i valori di funzionalità e di convenienza che dovranno raccomandarlo all'uso e, insieme, con la sua propria ambizione estetico-creativa che, quando non si accontenti di un banale “abbellimento” (il cosiddetto, e purtroppo tristemente diffuso, “*styling*”), gli impone una rigorosa ricerca di coerenza, compattezza e compatibilità [...]. Anche la composizione poetica (e letteraria in genere) comporta un *design*, non necessariamente nel senso di una progettazione che potrà essere del tutto casuale e aleatoria, ma nella rispondenza e compatibilità di tutti i suoi elementi costitutivi: soltanto così l'opera potrà “stare in piedi” e potranno *adhaerere* e *pertinere* i suoi diversi momenti».

²⁸ M. CUCCHI, *La Milano di Giudici, uno sguardo di poeta*, in «La Repubblica», edizione milanese, 19-20 aprile 1992, p. 7.

Il rapporto di Giudici con la ditta, nonostante la prematura scomparsa dell'Ingegnere, avvenuta nel marzo 1960, prosegue senza interruzioni: l'incarico ricoperto nell'Ufficio Pubblicità comporta frequenti viaggi che gli permetteranno di visitare, fra l'altro, Manchester e Metz (1957), Parigi (1960 e 1973), Chartres e Port Royal des Champs (1964), Mosca (1966), alcune città della Finlandia (1969), New York (1975) e Amsterdam (1978). Anche le missioni estere per conto dell'azienda, solitamente organizzate per curare le campagne pubblicitarie estere o per partecipare a convegni o a corsi d'aggiornamento, piuttosto che costituire delle distrazioni alla carriera di scrittore, si rivelano delle occasioni importanti per intessere relazioni con altri intellettuali e per arricchire il proprio bagaglio di esperienze letterarie: il viaggio a Mosca, ad esempio, sarà decisivo da questo punto di vista perché proprio in quella città l'autore sviluppa l'idea di tradurre Puškin, poi concretizzata con la celebre versione poetica dell'*Eugenio Onieghin*, e ha modo di conoscere Mario Alicata e Giancarlo Pajetta, il quale lo invita a collaborare alla rivista «Rinascita»; in America, è *visiting professor* all'Università del Connecticut e incontra, proprio grazie a una visita di lavoro nella sede newyorkese dell'Olivetti, Giuseppe Cardillo, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura; in Olanda visita la casa di Spinoza e tiene alcune conferenze in diverse sedi universitarie; in Inghilterra, terminato un corso per l'aggiornamento professionale a Manchester, si reca a Londra per percorrere itinerari eliotiani, da King William Street a St. Magnus e al London Bridge.

Il 31 dicembre del 1979 Giudici conclude la sua carriera in Olivetti. Venticinque anni di onorato servizio gli hanno permesso di rappresentare efficacemente le frustrazioni dell'uomo impiegatizio all'interno della società del benessere. Secondo Zanzotto, «Giudici ha così creato una specie di suo doppio [...], un tipo malignamente consapevole delle sue parentele con lontani Travet e con più aggiornate figure di area Bristow; e tanto ovviamente ostile all'ordine del neocapitalismo quanto ovviamente succube dal punto di vista comportamentale»²⁹. La lunga abitudine a un impiego borghese, tuttavia, non l'ha portato a rinunciare a «un'idea

²⁹ A. ZANZOTTO, *L'uomo impiegatizio e Giudici*, in «Corriere della Sera», 28 aprile 1977; ora in *Id.*, *Aure e disincanti del Novecento letterario*, Mondadori, Milano 2001, p. 131.

di democratica lotta»³⁰. Ed è proprio in questa contraddizione così ben evidenziata da Zanzotto, cioè nella constatazione di un atteggiamento tanto «ostile» quanto «succube» del capitalismo che emerge tutto il dissidio interiore del poeta, il quale, nonostante la raggiunta tranquillità economica e le opportunità di crescita intellettuale garantitegli dal suo datore di lavoro, continua a manifestare, nelle poesie come negli scritti di taglio saggistico, un'irriducibile ostilità al sistema.

Giudici, da marxista convinto, coltiva l'ideale rivoluzionario e ritiene che tutte le opportunità offerte dai 'padroni' altro non siano, in fondo, che espedienti per blandire gli intellettuali, il cui antagonismo al potere economico e politico è tollerato (anzi, paradossalmente, è sollecitato) dai detentori di quel potere perché fornisce al sistema gli anticorpi indispensabili alla propria sopravvivenza, permettendogli, così, di evitare il rischio di rivolte meno gestibili e dunque ben più minacciose, come, ad esempio, quelle che avrebbe potuto organizzare una classe «oggettivamente sfruttata»³¹ come quella operaia. Gli intellettuali aziendalizzati rappresentano un'anomalia prevista e quindi del tutto innocua; non sono né servi né uomini liberi ma «liberti del privilegio»³² che, illudendosi di esercitare una funzione di contestazione e di lotta, non fanno altro che contribuire alla sopravvivenza del modello socio-politico che vorrebbero rovesciare. Per quanto occupati a manifestare, attraverso i loro pamphlet, una ferma condanna alla società del profitto, sono ridotti a essere nient'altro che *instrumentum regni*, dei menestrelli ingaggiati per garantire il sollazzo del sovrano. Si rendono complici, insomma, «di quella mistificazione che ne sancisce la dipendenza dal potere, e, peggio ancora, condanna il prodotto dello scrivere a una strumentalizzazione mercantile o apologetica»³³.

La letteratura, secondo Giudici, rischia così di perdere di vista la sua funzione primaria che è, soprattutto, politica, cioè mirata a un intervento reale ed efficace nella società; e rischia, persino, come del resto già era

³⁰ ZANZOTTO, *Lettera aperta a Giovanni Giudici. I tuoi versi, le nostre vite*, in «Io donna», supplemento del «Corriere della Sera», 25 novembre 2000; ora col titolo *Giudici: i versi della vita*, in ID., *Aure e disincanti del Novecento letterario*, cit., p. 453.

³¹ GIUDICI, *La letteratura verso Hiroshima*, Editori riuniti, Roma 1976, p. 57.

³² Ivi, p. 62.

³³ *Ibid.*

accaduto in uno dei proclami di Adriano Olivetti citato in precedenza, di farsi espropriare – da un capitalismo solo fittiziamente umanitario – del diritto all'uso di parole come 'Verità' e 'Bellezza' che da sempre costituiscono la parte più essenziale del proprio vocabolario³⁴. Per evitare questi rischi, gli scrittori non si dovrebbero limitare a esercitare un inane diritto di critica, ma dovrebbero recuperare, oltre a un progetto politico, una dimensione etica. Il che non significa, però, prendere la decisione di rassegnare in via definitiva le dimissioni dal loro incarico lavorativo:

Lo scrittore, intellettuale, uomo di cultura, che voglia considerarsi impegnato nella trasformazione, difficilmente può accettare di vivere (intendo nel senso elementare: della busta-paga) in quanto scrittore, intellettuale, uomo di cultura socialmente integrato nella cosa (nella società) non trasformata. È bene che il suo stato pratico e il suo stato intellettuale siano due cose diverse. Qualsiasi concessione sarà sempre pericolosa, potrà essere vanificante: anche se le vie della doppia verità sono infinite [...]. Abbiamo perduto [...] quasi ogni fiducia nella scelta culturale come fattore di trasformazione; e gli avversari (oggi più agguerriti) ne hanno approfittato per usare la cultura come fattore di non trasformazione³⁵.

Il recupero di una dimensione etica della funzione dello scrittore non si persegue né con gesti così estremi, né tantomeno mimando «nei comportamenti i comportamenti della lotta operaia»³⁶, per esempio con atti di picchettaggio e volantaggio davanti ai cancelli delle fabbriche, ma solo attraverso altre più sofisticate azioni di sabotaggio, «illegali» perché alternative al sistema:

Soltanto illegalmente (non dico in senso strettamente giuridico) l'intellettuale costretto a chiedere i mezzi del suo sostentamento a un sistema non omologo a quello della sua personale ricerca può ancora, e in modo sempre più episodico, tornare a essere se stesso: quando scriva (per fare degli esempi) un diario, una poesia, qualcosa insomma di non immediatamente utilizzabile, merce senza corso³⁷.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 65.

³⁵ *Ivi*, pp. 70–72.

³⁶ *Ivi*, p. 70–71.

³⁷ *Ivi*, p. 52.

Il poeta, detto in altri termini, potrà dare il suo maggiore contributo per il cambiamento della società solo a patto di tornare a fare il mestiere che sa fare meglio: quello del poeta. Il suo rivoluzionario progetto etico e politico, se mai si dovesse realizzare, dovrà prima di tutto essere un progetto estetico, perché è solo con la sua «merce senza corso» – l'unica cosa davvero intollerabile per una sistema fondato sul profitto – che egli avrà «come prospettiva la liberazione della sua opera da ogni condizionamento mistificante, il recupero alla sua opera e anche alla sua funzione di quell'efficacia che è l'onore della letteratura»³⁸.

Giudici, nelle sue poesie, lamenta l'impossibilità di una vita pienamente umana in una società sempre più disindividualizzante che, scrive Alberto Bertoni, è «abitata da 'private persone senza storia', 'spettatori televisivi' e 'utenti di servizi'»³⁹, la cui sola religione è quella del denaro: «Ma eccovi tornati al particolare / dove solo politico è il privato / dove apertura è un buco / solo interesse i soldi / sì che realizzarsi è realizzare / nel senso della moneta e unico male / è se manca» (p. 1150). Il personaggio cui dà vita, scrive Zanzotto, è «acclimatato, pur mugugnante, ad uffici dal mezzo puzzo di obitorio, come accasato in questi cunicoli»⁴⁰. Il gioco delle parti cui si presta consiste nel mascherare di «civico decoro» un disagio esistenziale che non riesce a reprimere e che perciò continua a manifestarsi, se non nella quotidiana condotta lavorativa, nelle poesie. Nei suoi versi, infatti, dietro la maschera dell'impiegato affaccendato nelle occupazioni di una vita borghese rispettabile, covano insofferenze e istinti mai repressi di ribellione:

E mi maschero.
 E mi annullo.
 E mi asciugo il cervello fino a farlo scomparire.
 E di me dico "egli" – uno che non mi riguarda.

³⁸ Ivi, p. 63.

³⁹ A. BERTONI, *Giovanni Giudici: «Una sera come tante»*, in *Breviario dei classici italiani. Guida all'interpretazione di testi esemplari da Dante a Montale*, a cura di G.M. Anselmi, Bruno Mondadori, Milano 1996, p. 273.

⁴⁰ ZANZOTTO, *L'uomo impiegatizio e Giudici*, cit., p. 132.

Vi faccio tutto il credito che volete
 Alle bugie delle vostre parole:
 Ma un attimo per sputarmi addosso mi lascerete,
 Te faccia di merda, te viso di sole? (p. 427)

Il confine che separa la vita lavorativa dalla vita interiore diviene dapprima una voragine, poi un abisso che marca la distanza, sempre più incolmabile, fra l'autenticità del dolore e l'inautenticità – l'«impostura», per usare una delle parole-chiave del lessico di Giudici – cui lo costringe la precaria adesione ai ritmi di un'ordinaria esistenza borghese: «Riesco persino un poco a far credere di essere uno di loro. Che me ne importa? A che mi serve?» (p. 185).

Giudici è diverso dagli altri impiegati perché sconta la pena di una vita votata al sublime; è consapevole dell'esistenza di una vita-per-la-poesia che è irrimediabilmente in contrasto con la 'vita agra' in cui si barca-mena. Nonostante i vari camuffamenti – compresi i frequenti episodi di mimesi linguistica volti a ricreare quella precisa varietà diastratica dei suoi colleghi di lavoro e dei suoi sottoposti –, il poeta non riesce a lavar via lo stigma che lo rende diverso perché, come afferma Zanzotto, «il marchio del diavolo perdura sul corpo della strega»⁴¹:

Questo impiegato ha sempre avuto a che fare con qualcosa che si doveva dare per morto o poco decente in un clima di “produttività”: cioè un eros canagliesco e bisbetico ma anche giocherellante e pirotecnico: e questo impiegato doveva fare ancora i conti con un “dono”, con un “destino”, proprio come ai tempi in cui “esisteva la poesia” [...]. Ma quel dono e quel destino riguardano soprattutto un'altra e definitiva identità, morsa da una religiosa volontà di mutamento, di totale innovazione politica ed etica [...], tesa anche a ricercare perfino nella peggiore banalità le tracce del pur detestato sublime. Sono appunto queste le forze che si inseriscono nel discorso del sotto-vice-manager del castello industriale⁴².

Il poeta-impiegato, perciò, può solo dissimulare di essere integrato nel proprio ambiente lavorativo e nella società; non teme l'impostura bensì si adegua al ruolo da interpretare perché sa che la Verità – il progetto

⁴¹ Ivi, p. 134

⁴² Ivi, p. 133.

rivoluzionario, che è un fatto politico – e la Bellezza – il perseguimento del sublime, che è un fatto estetico – sono parole meravigliose e allo stesso tempo terribili. Verità e Bellezza si manifestano attraverso lo sfogo della poesia e riscattano da una vita di menzogne e di servili obbedienze; ma, allo stesso tempo, possono annichilire l'animo di chi le sperimenta, sono pericolose perché, di fatto, costruiscono un'alternativa all'ordine sociale e politico: «Credo, per quanto mi riguarda, alla realtà che spacca la crosta del rituale, alla verità che infrange vetri e vetrine e pretende l'irragionevole, l'unica cosa che valga la pena pretendere [...]. Dobbiamo ricominciare dal minimo, dalla piccola cosa, purché sia *irragionevole*, da strappare con sgarbo, con offesa al sistema che la nega»⁴³.

Sarebbe compatibile, allora, per quest'uomo apparentemente mediocre e servile, un imprevedibile *coup de théâtre* che si risolve in un seppur tardo smascheramento? In fondo, egli, entrando nel mondo dell'industria, ha firmato un contratto: «E prima di sottoscrivere solo chiedevo se in cambio / dell'accettare quel molto di finzione che diceva / un minimo di verità sarebbe stato compatibile» (p. 225). L'impostura è diventata una sua seconda pelle ed egli è perfino troppo abituato a invocare «Il Dio dell'ipocrisia» e «la Musa della menzogna» (p. 323). Pensare di cambiare in corsa il copione significherebbe non trovar più schermo in un'altra identità surrogata e abbastanza tranquillizzante rispetto alla rivoluzione permanente e forse ingestibile che comporterebbe diventare-ciò-che-si-è: «Così mentiscono in questa / inevitabile algebra i negozi quotidiani / il far l'amore uccidere rubare / e adorare gli idoli e sperare / speranze non nostre e pensieri di schiavi / pensando che ci dicono liberi» (p. 923). La parte, insomma, va recitata fino in fondo senza tentennamenti – come scrive Ossola – in questo «“teatro della colpa” che non mira, nella rappresentazione, alla catarsi, ma a meglio aderire – pirandellianamente – alla lingua della maschera, cioè della persona [...], a finire con la recita, a terminare la parte»⁴⁴.

Chi dice «io», nella poesia di Giudici, è un colletto bianco che dissimula la propria vocazione e con essa la segreta ambizione di attentare all'ordine fittiziamente rassicurante del sistema economico da cui

⁴³ GIUDICI, *Omaggio a Praga*, Scheiwiller, Milano 1968, p. 30.

⁴⁴ OSSOLA, *Introduzione*, in GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. XXV.

dipende – «del mondo a cui costretto vivo / contraddizione, mia falsa salute / mentre pensando a distruggerlo scrivo» (p. 50) – attraverso l'unico mezzo che ha a disposizione e che riesce a governare: la poesia. Questo sfogo poetico rappresenta, però, l'unico contributo che può effettivamente dare alla causa della rivoluzione; ed è proprio perché non riesce a intervenire in altro modo, cioè in maniera più concreta e pratica, al rovesciamento del sistema, e poi perché non può rinunciare a esserne complice, che egli è costretto a convivere con un connaturato senso di colpa che gli fa sembrare ineluttabile l'espiazione cui si autocondanna: «La colpa è un guscio, io ci sto dentro. / Per uscirne non mi resta che sorridere. / E non dico con ciò di annuire al potente / Ma di più – in qualsivoglia circostanza / essere premuroso e ossequiente / affinché di rompere il guscio / non si rompa l'esigua speranza» (p. 344). Di questa colpa – «I nemici sono molti. Primo / il senso di colpa» (p. 429) – si arriva perfino a dimenticarne l'origine: «Promettere di non farlo / mai più... Che cosa?» (p. 395); «Esserne perdonato non sapendo / il mio delitto» (p. 957). L'abitudine alla colpa, inculcatagli fin dalla più tenera età – «Turbato bambino che ognora paventavo / carabinieri ammanettanti il mio caro» (p. 448) –, è diventata una quintessenza del suo carattere.

Non si ha alternativa alla recita che il mondo comanda: la condanna all'inautenticità non è raggrabile. Le lusinghe della società del benessere si scontano con una non-vita – «e intanto muoio per aspettare a vivere» (p. 51) –, con una «felice morte»:

questo ci chiede il tempo, le migliori
condizioni che allietano la vita,
il progresso, i miracoli, i conforti
della tecnica nostri servitori,
questo l'industria dei semplici cuori
che ci apparecchia le felici morti

delle poche letture, pochi amici,
pochi giuochi serali, pochi storti
ribelli umori... Così ci vuole il mondo
che invecchia delle nostre vecchie sorti. (p. 45)

Pena, questa, mitigata solo dalla remota speranza di un sovvertimento di natura politica che appare, però, improbabile, perché la storia inse-

gna che «La borghesia è un'onesta gerente / degli affari del proletariato» (p. 34). Così il tentennamento del poeta oscilla continuamente tra integrazione (l'omologazione borghese) e apocalisse (l'istinto di rivolta mai sopito ma che ormai assomiglia, suo malgrado, più che a un progetto eversivo, a un'innocua e serotina eresia): «Se sia / giusto appassire qui tutta la vita / in attesa di trasformarla oppure / rassegnarsi ai perduti, dar partita / vinta ai traffici, al corso degli onori, / [...] un me stesso a un tavolo, a uno scranno / servile insegue vana libertà / di giorno in giorno rinviata, e spera / ritrovare per sé l'ultima luce dell'anno» (p. 45).

L'altro volto del benessere, secondo Giudici, consiste nella detenzione in una comoda prigione che coincide esattamente con le mura di casa:

Quanti hanno avuto ciò che non avevano:
 un lavoro, una casa – ma poi
 che l'ebbero ottenuto vi si chiusero.
 Ancora per poco sarò tra voi. (p. 42)

L'uomo impiegatizio non può che fingere di adeguarsi, giorno dopo giorno, a un confortevole martirio; ma a differenza della maggior parte dei suoi colleghi, egli riesce a riconoscere «l'inganno / di chi ci ha fatti a servire» (p. 63). Agisce in lui e nei suoi scritti la lucida consapevolezza della propria condizione e sa che «ciò che è giusto» (p. 981) fare è continuare la recita fino a che cali il sipario.

Il mestiere di poeta – dirà Giudici in un'intervista rilasciata a Ferdinando Camon – consiste anche nello sperimentare sulla propria pelle le contraddizioni e le inquietudini della società in cui si vive, senza rinunciare ad alimentare, attraverso la scintilla della poesia, la fiaccola della rivolta. La consuetudine all'impostura che caratterizza la maschera dell'impiegato non cancella la dignità e l'autonomia del poeta. Giudici sembra ricordarcelo attraverso un fiero sorriso che s'intravede appena dietro quella maschera:

Non so se sono stato uno scriba dell'industria. Credo di essere stato uno che ha dato all'industria, in cambio di uno stipendio, un po' di scrittura. Scriba dell'industria è l'intellettuale che va nell'industria come intellettuale. Io non sono andato nell'industria come intellettuale; io sono andato nell'industria come venditore di forza-lavoro: la mia. Ho dunque alienato parte della mia forza-lavoro, che era la scrittura, ma in modo assoluta-

mente anonimo. Non posso dunque considerarmi un “intellettuale olivettiano”, tra virgolette, ma un intellettuale che era per caso impiegato all'Olivetti. Sono due cose distinte⁴⁵.

La società del benessere tende a snaturare il ruolo del poeta e, obbligandolo alla routine di un lavoro ‘utile’ e ‘produttivo’, fa cadere su di lui una spessa coltre di fuliggine che rischia di annientarlo. Ma la comoda ‘stagione all’inferno’ di Giudici, la sua lunga esperienza in Olivetti, ci insegna anche questo: è legittimo, per un intellettuale, alimentare il dissenso e la resistenza a un sistema socio-economico percepito come ostile, anche se si è costretti a farlo dal suo interno. Il colletto bianco che il poeta accetterà di indossare potrà anche diventare ogni giorno più sdrucito, la sua anima no.

⁴⁵ CAMON, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 166.

Estetica dell'opposizione. La rappresentazione del lavoro nella poesia di Elio Pagliarani

1. *Pagliarani poeta in rivolta*

In un epigramma pubblicato su «L'immaginazione», nel numero della rivista interamente dedicato a Elio Pagliarani, Roberto Roversi coglieva una dote peculiare dello scrittore di Viserba, cioè il suo essere in netto anticipo sui tempi:

Carissimo Elio (Pagliarani)
quanto sei giovane ancora
mi sembri nato non ieri
ma domani¹.

Pagliarani, in effetti, è un precursore: fra i primi, nel Novecento, a innestare nel ramo della lirica la gemma della plurivocalità che conferisce ai suoi testi quell'inconfondibile impostazione epica e polifonica direttamente proporzionale alla programmata 'riduzione dell'io' di vulgata neo-avanguardista; è il collante che salda la frattura fra i diversi sperimentalismi degli anni Cinquanta e Sessanta, cioè fra la lingua nembrotica dei Novissimi e le istanze morali e realistiche officinesche; collabora al declino del 'poetese', aggiornando il vocabolario lirico con un lessico mutuato da altri settori disciplinari, senza preoccuparsi della distinzione fra linguaggio 'alto' e 'basso'; è un pioniere del *reading* in pubblico, cioè ha lavorato sin dagli esordi sulla dimensione orale e performativa della poesia, molto prima delle derive di Castelporziano o dei recenti *slam* d'importazione. Per tutti questi motivi, i poeti che oggi attraversano la loro piena ma-

¹ R. ROVERSI, *Per Elio*, in «L'immaginazione», 190, 2002, p. 34.

tura espressiva lo tengono in grande considerazione: si spiegano così i frequenti *revival* e gli omaggi, in versi e in contributi critici originali, che molti di loro gli hanno dedicato negli ultimi tempi, e anche alcune fortunate pubblicazioni di romanzi in versi che sono in qualche modo imparentate con la sua opera più celebre, *La ragazza Carla*².

Pagliarani racconta, già prima dell'epoca del «menabò» e del diffuso dibattito sui rapporti fra letteratura e industria, non tanto la difficile condizione degli operai impegnati nella produzione manuale e materiale, su cui si era soffermata l'attenzione di molti intellettuali di quel periodo, ma l'alienazione impiegatizia, lo sviluppo del lavoro d'ufficio (come Giudici, ma con la sostanziale differenza che l'obiettivo è ora focalizzato su lavoratori subordinati di livello inferiore) e le nuove problematiche legate all'aumento consistente del lavoro femminile, di cui si inizierà a discutere più diffusamente solo a partire dagli anni Settanta.

La critica della società dei consumi, in Pagliarani, è inquadrata da una prospettiva marxista secondo cui il capitalismo e il 'falso' benessere che ne deriva sono il male assoluto. In una poesia del 1995 dedicata a Pasolini, si legge: «potrò perdonarti di aver detto la verità, che questo benessere è una rovina / che tu avevi prevista, che l'uomo più sta bene più è egoista»³. L'assunto ideologico dell'autore spesso si mimetizza nei discorsi e nei pensieri dei personaggi da lui creati⁴, camuffandosi in una generica contestazione del sistema motivata da istanze populistiche e moralistiche. L'«imborghesimento» del proletariato e le politiche di *welfare* che consen-

² Oltre al già citato numero celebrativo de «L'immaginazione», si veda il recente *Ma dobbiamo continuare. 73 per Elio Pagliarani a un anno dalla morte*, a cura di A. Cortellessa, Nino Aragno, Torino 2013. Fra i romanzi in versi più apprezzati, segnalo il lavoro di F. TARGHETTA, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Isbn, Milano 2011. La prima edizione in volume della *Ragazza Carla* esce nel 1962 presso Mondadori.

³ E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2006, p. 436; tutte le successive citazioni delle poesie di Pagliarani, se non diversamente indicato, sono tratte da questo volume. Luigi Ballerini ha fatto notare come la critica della società del benessere nella poesia di Pagliarani si serva di metafore ricorrenti: «vi riaffiora, come ognuno vede, la copia (ossessiva?) di *roba* e di *affogamento*». Cfr. L. BALLERINI, «Perché l'opposizione agisca da opposizione e abbia i suoi testimoni», in «L'immaginazione», 190, 2002, p. 4.

⁴ Sul caratteristico «pensato-parlato» di Pagliarani cfr. I. BALDELLI, *Premessa*, in G. DI PAOLA, *La ragazza Carla: linguaggio e figure*, Bulzoni, Roma, 1984, p. 9.

tono ai lavoratori un miglior tenore di vita rappresentano una minaccia per la coesione della classe operaia e della sua lotta; l'altro volto del *boom* sono gli operai e gli impiegati che sacrificano sull'altare del benessere i loro anni migliori, mettendo da parte le loro aspirazioni e la loro vitalità, e ricevendo in cambio dai padroni, oltre al salario, l'inevitabile corredo di alienazione e frustrazioni; i governi sfruttano l'enorme manodopera a disposizione per perseguire i loro disegni imperialisti e antiproletari: sono questi gli ingredienti consueti di una 'letteratura del rifiuto' – l'omonimo libro di Gian Carlo Ferretti esce nel fatidico 1968 –, basata su un'istanza di opposizione in chiave anticapitalistica che ne determina l'atteggiamento contestatario.

Pagliarani è uno scrittore che vive e sconta il suo dissenso come attitudine etica ed estetica. Sono significativi, a questo proposito, i versi che si leggono in *Lezione di fisica*:

E invece non ci basta nemmeno dire no che salva solo l'anima
ci tocca vivere il no misurarlo coinvolgerlo in azione e tentazione
perché l'opposizione agisca da opposizione e abbia i suoi testimoni (p. 178).

L'etica dell'opposizione comporta una severa autodisciplina e una coerenza ideologica che bisogna testimoniare non solo attraverso l'esempio delle proprie azioni, ma anche attraverso i propri pensieri e desideri («in azione e *tentazione*», appunto): secondo Franco Cordelli, ogni deroga a tali principî, «ogni acquiescenza, ogni rinuncia, ogni mortificazione sarebbero risultate (a se stessi prima di tutti) inique, indegne, suscettibili d'altra ira, d'altro furore»⁵; l'estetica dell'opposizione, d'altro canto, si deve praticare non solo attraverso la forzatura e il sabotaggio di un linguaggio riconosciuto come espressione del Potere, ma soprattutto attraverso una poesia civile, passionaria e ideologica, che abbia il coraggio di confrontarsi con la realtà senza per questo rimanerne schiacciata. L'eredità di Pagliarani, secondo Cecilia Bello Minciocchi, consiste proprio in questo insegnamento: «che non si può scegliere la mistica del privato; che non possiamo chiamarci fuori [...] che non possiamo, insipienti, lavarcene le mani»⁶. In

⁵ F. CORDELLI, intervento senza titolo in *Ma dobbiamo continuare*, cit., p. 41.

⁶ C. BELLO MINCIACCHI, *Una parola che non uso*, in *Ma dobbiamo continuare*, cit., p. 19.

una nota autobiografica degli anni Novanta, quasi un ritratto dell'artista da giovane, Pagliarani ricorda il momento preciso della sua transizione da una poesia ancora tardo-ermetica a una civile; passaggio che coincide col suo arrivo, dalla provincia, in una metropoli industriale: «Quando andò a Milano, sui diciott'anni, scrisse o disse, con linguaggio più o meno rilkianno, che andava a cercare le “parole d'oro”: le trovò di ferro, e poi si accorse che erano proprio quelle, di ferro o acciaio, che andava cercando»⁷.

Coniugando passione civile e ricerca sperimentale, la poesia di Pagliarani acquisisce una carica eversiva che si esprime attraverso la furia stilistica di un poeta in rivolta. Scontata la coincidenza di etica ed estetica, in Pagliarani il tema del lavoro è utilizzato, allora, come un prisma che permette di declinare un problema sociologico in una serie di considerazioni di ordine artistico ed esistenziale. Un fatto sociale, come può essere, per esempio, la situazione dei lavoratori di una ditta di *import-export* nel primo dopoguerra, può allora diventare allegoria di una condizione e di un disagio interiore. Il tema del lavoro permette di praticare una poesia non più richiusa su se stessa ma animata da un furore civile capace di produrre nuove interpretazioni dell'io e della realtà. In questo senso, Pagliarani anticipa i precetti pubblicati da Vittorini nel «menabò» n. 4, nel celebre articolo in cui esortava gli intellettuali a non occuparsi del lavoro semplicemente come argomento di letteratura, ma di adoperarsi per cercare di colmare il *gap* fra una società in piena trasformazione e una classe intellettuale che non riusciva a reggerne il passo e che non aveva ancora trovato le parole giuste per raccontarla.

La denuncia di un modello iniquo di società coincide con una naturale empatia per le rivendicazioni dei lavoratori e con la partecipata descrizione dei loro sentimenti più segreti, delle loro sofferenze e aspirazioni. È una poesia di lotta; ma, come giustamente scrive Walter Pedullà, si tratta di una lotta tanto di classe quanto interiore: «La struttura della *Ragazza Carla*, di *Lezione di fisica* e della *Ballata di Rudi* privilegia la lotta (di individui, fuori e dentro di loro, contro i se stessi di prima, e di classe)

⁷ Cfr. la voce *Pagliarani Elio*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Leonardo, Milano 1990, pp. 249-252; ora in PAGLIARANI, *Tutte le poesie*, cit., p. 462.

come premessa per campare secondo irrinunciabile moralità e laicità»⁸. Ci sono dei momenti, nella poesia di Pagliarani, frequenti in particolar modo nella *Ragazza Carla*, in cui dal vocio apparentemente superficiale dei personaggi, si staglia, assertiva e nitida come un antico coro, la voce del poeta che riassume il senso di quanto si è inteso fin lì rappresentare, dando una profondità esistenziale al componimento, traducendo in una poesia dal tono concentrato e sostenuto ciò che fino a quel momento era la messinscena di un vivacissimo teatro verbale. Uno di questi momenti è il seguente:

È nostro questo cielo d'acciaio che non finge
Eden e non concede smarrimenti,
è nostro ed è morale il cielo
che non promette scampo dalla terra,
proprio perché sulla terra non c'è
scampo da noi nella vita (p. 137).

E appunto sul tema della 'moralità', specchio di una partecipata adesione ai problemi del tempo e del rifiuto di una poesia autoreferenziale e consolatoria, ha centrato una sua lettura Francesco Muzzioli, secondo cui «Il poemetto “realistico” di Pagliarani utilizza la figurazione retorica proprio in funzione anti-ornamentale. Ed esplicita, proprio qui, il contraccolpo dell'etica sull'estetica. Il cielo non è bello; il cielo è, invece, “morale”»⁹. Se dalla moralità della poesia di Pagliarani si volesse ricavare il suo contenuto moralmente istruttivo, cioè la sua morale, ciò che emergerebbe – continua Muzzioli – sarebbe «una morale non “trascendente”,

⁸ W. PEDULLÀ, *Elio Pagliarani*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino, W. Pedullà, XII, Motta, Milano 1999, p. 196; ora in PAGLIARANI, *Tutte le poesie*, cit., p. 494.

⁹ F. MUZZIOLI, *L'immagine “dura” di Pagliarani*, in «L'immaginazione», 190, 2002, p. 26. Fa un certo effetto rilevare come anche un economista di successo come Thomas Piketty, nel suo recente *Il capitale nel XXI secolo*, proprio come Pagliarani, ma circa mezzo secolo dopo, insista su argomentazioni simili: «Non mi piace molto l'espressione “scienza economica”. [...] Preferisco di gran lunga l'espressione “economia politica”, che [...] ha il merito di mettere in luce quella che, secondo me, è l'unica peculiarità dell'economia accettabile nell'ambito delle scienze sociali: la prospettiva politica, normativa e morale». Cfr. T. PIKETTY, *Il capitale nel XXI secolo*, Bompiani, Milano 2014, p. 923, corsivo mio.

che consiste piuttosto nell'aprire gli occhi sulle cose come sono [...]. O, se si vuole, una pedagogia omeopatica consistente nell'affrontare l'incerto della vita senza illusioni¹⁰. Una morale che, con la sua esortazione ad agire anziché rassegnarsi, si trasforma in elogio della militanza, perché la partecipazione è un atto d'amore nei confronti di se stessi e degli altri, uno slancio disinteressato verso il prossimo in cui è racchiuso il senso di un'intera esperienza civile e poetica. Pagliarani lo ribadisce nell'*explicit* della *Ragazza Carla*:

*Non c'è risoluzione nel conflitto
storia esistenza fuori dell'amare
altri, anche se amore importi amare
lacrime [...].* (p. 153)

Un modo di partecipare (e quindi di amare), può consistere, allora, nella scelta di scrivere poesie di argomento civile che ambiscano, poun-dianamente, a «mantenere in efficienza il linguaggio»¹¹, reagendo così all'omologazione borghese che determina, fra le altre cose, l'appiattimento dei costumi linguistici di una società. Pagliarani riconosce alla letteratura una «funzione sociale»¹² che si realizza, per esempio, trasferendo «nel discorso poetico le contraddizioni presenti nel linguaggio di classe, adoperando un materiale lessicale plurilinguistico»¹³. Come ha giustamente osservato Fausto Curi – ricorrendo al magistero di Bachtin, tanto opportuno quanto insolito per spiegare il funzionamento di un'opera in versi – «nelle poesie di Pagliarani il lettore percepisce “l'atmosfera sociale della parola” giacché quella che funziona in esse è una lingua “ideologicamente saturata” dall'intersecarsi degli infiniti discorsi, reali o immaginari, che costituiscono la condizione dell'attività poetica»¹⁴. Con l'invenzione del “dramma in versi”, il poeta-narratore diventa una sorta di cassa di risonanza non tanto dei fatti quanto degli eventi linguistici

¹⁰ Ivi, p. 26.

¹¹ PAGLIARANI, intervento senza titolo in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, a cura di N. Balestrini, Feltrinelli, Milano 1966, p. 105.

¹² *Ibidem*.

¹³ ID., *La sintassi e i generi*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 460.

¹⁴ F. CURI, *Mescidazione e polifonia*, in «L'immaginazione», 190, 2002, p. 18.

che accadono attorno a lui, li orchestra sapientemente in una sinfonia 'logorroica' che fagocita le più disparate varietà diastratiche e diafasiche. In Pagliarani è sempre il ritmo a precedere il racconto: è lo stesso poeta a sottolineare, nella sua *Cronistoria minima*, che «l'intento e la conseguente materia della *Ragazza Carla* consistono nel ritmo di una città mitteleuropea nell'immediato dopoguerra»¹⁵.

2. Da Cronache e altre poesie alla Ragazza Carla

Dalla poesia di Pagliarani emerge, come ha scritto Giorgio Patrizi, un «grande affresco storico-linguistico»¹⁶ in cui sono rappresentate le varie epoche del lavoro susseguitesi in Italia nel secondo Novecento, in un percorso che sancisce il progressivo passaggio dai tempi dell'illusione a quelli del disincanto: «al tempo della *Ragazza Carla* non solo l'autore coltivava "svariate idee d'amore e di ingiustizia", ma anche tutto il nostro Paese: non così certamente negli anni della conclusione della *Ballata*, e anche prima, anche molto prima»¹⁷. Se già nelle prime raccolte, *Cronache e altre poesie* (Schwarz, 1954) e *Inventario privato* (Veronelli, 1959), il lavoro era rappresentato come un'ineludibile imposizione che comporta una graduale perdita di libertà – «"I bambini devono piangere / gli uomini lavorare"» (p. 73); «Le strutture sono in cemento armato dove non / annidano tarli, il meccanismo è garantito e non consente / deviazioni» (p. 81); «Quante ore / d'ufficio e quanti giorni in questi anni / d'ufficio fanno il totale della giovinezza?» (p. 96) – è con *La ragazza Carla* che esso assurge a tema centrale.

Il poemetto, scritto in tre anni fra il 1954 e il 1957, prende spunto da una reale esperienza lavorativa risalente a circa dieci anni prima, quando Pagliarani, che ancora doveva iniziare la sua carriera di giornalista, trovò impiego presso una ditta milanese:

¹⁵ PAGLIARANI, *Cronistoria minima*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 466.

¹⁶ G. PATRIZI, *Poesia come parodia. Le armi della critica nell'ultimo Pagliarani*, in «L'immaginazione», 190, 2002, p. 29.

¹⁷ PAGLIARANI, *Cronistoria minima*, cit., p. 470.

I Vanni mi avevano trovato un lavoro, un impiego come traduttore e interprete di inglese nella società di esportazioni Itolorient Import-Export Company con uffici di due stanze in piazza del Duomo. [...] Il mio compito più impegnativo e che non mi creava problemi era quello di tradurre i telegrammi in codice [...]. Di quella esperienza di quasi sessant'anni fa ho un ricordo piuttosto nitido soprattutto perché proprio cinquant'anni fa ho iniziato a scrivere *La ragazza Carla*, lavoro che avevo progettato pochi mesi, o un anno o due al massimo dopo l'evento, in due paginette dattiloscritte. [...] All'Itolorient ci rimasi per otto/nove mesi, dall'autunno del '47 al giugno del '48 [...] [*al dottor Stanchi, il superiore*] piaceva molto, come è detto anche nella *Ragazza Carla*, "mettere la firma in molti posti". [...] Il più incredibile e piuttosto mostruoso mi appariva il gran capo ex russo poi turco che sarà capitato in ufficio non più di quattro o cinque volte [... *il quale predicava*] che era necessaria una terza guerra mondiale: l'ho scritto anche ne *La ragazza Carla*¹⁸.

Pagliarani estrapola dalla sua biografia alcuni episodi e personaggi che saranno poi ripresi per 'romanzare' la vita anonima e banale di una giovane impiegata appena assunta in una ditta di *import-export*. Carla Dondi è una delle tante lavoratrici che, nell'immediato dopoguerra, cercano di affrancarsi da una difficile situazione economica attraverso la ricerca di un posto fisso in una grande città del nord industrializzato. Il miraggio della stabilità, e quindi di un'esistenza più serena, s'infrange contro la brutale realtà di un lavoro routinario e mortificante, in una città che sembra aver perduto la sua dimensione comunitaria. La società italiana, in rapida marcia verso lo sviluppo economico, mostra il suo volto più cupo, che poi è quello più rappresentato nella nostra

¹⁸ ID., *Pro-memoria a Liarosa (1979-2009)*, prefazione di W. Pedullà, Marsilio, Venezia 2011, pp. 196-199. Per la genesi redazionale della *Ragazza Carla* e per le precedenti pubblicazioni del poema in riviste e antologie rimando a DI PAOLA, *La ragazza Carla...*, cit., p. 15 e a BALLERINI, *Documenti per una preistoria della "Ragazza Carla"*, in «L'Illuminista», 20-21, 2007, pp. 121-128. Si veda anche la seguente ricostruzione d'autore in PAGLIARANI, *Cronistoria minima*, cit., pp. 466-467: «ero impiegato come traduttore dall'inglese e dattilografo in una Società milanese di import-export, una cartella e mezzo per un eventuale soggetto cinematografico da proporre, possibilmente, alla coppia De Sica-Zavattini. Un'idea velleitaria di un ventenne [...] decisi che avrei accettato di sottopormi soltanto al giudizio di Pasolini e soltanto a lui inviai il dattiloscritto (anzi mi pare che glielo portai a Roma di persona)».

letteratura: il capitalismo è una macchina infernale, un Moloch che si nutre delle vite dei lavoratori, li inserisce, con la lusinga del benessere, in un meccanismo alienante, mastica donne e uomini pieni di vitalità e aspettative, e infine espelle, in serie, automi incapaci di relazionarsi con il prossimo, i quali, chiusi nel loro abulico autismo, non riescono a sentirsi pienamente vivi non solo al lavoro, ma nemmeno durante il tempo libero. Nell'esergo, Pagliarani dedica significativamente il poemetto a una «giovane impiegata tanto poco allenata alle domeniche cittadine che, spesso, il sabato, si prende un sonnifero, opportunamente dosato, che la faccia dormire fino al lunedì» (p. 125). Anche la famiglia è disgregata e non svolge più la sua tradizionale funzione di profilassi dalle minacce esterne. Una volta al corrente delle molestie sessuali subite dalla figlia sul posto di lavoro, la madre di Carla, un personaggio che ha perso irrimediabilmente la sua umanità a causa dell'abitudine alle privazioni e ai soprusi, ha una reazione aberrante:

La vedova signora Dondi
 forse si sarà spaventata
 ma non ha dato tempo a sua figlia
 Non ti ha nemmeno toccata
 gli chiederemo scusa
 fin che non ne trovi un altro
 tu non lascerai l'impiego
 bisogna mandare dei fiori
 alla signora Praté (p. 146).

Il messaggio è evidente: la sicurezza di uno stipendio viene prima di tutto, anche a costo di sacrificare la felicità e l'integrità morale dei propri figli.

La ragazza Carla è ambientata in una società disumana e perversa; racconta di un mondo in cui il lavoro non nobilita l'uomo, ma lo tiene ben stretto alle catene dell'abitudine e della necessità. Tutto il poemetto si sviluppa sulla frizione fra due poli. Da una parte ci sono la disciplina e le regole imposte dalla società borghese, dall'altra una vitalità che non è del tutto coercibile, che è insieme umana e animalesca, una domanda quasi biologica di libertà che non è possibile soffocare. Il capitalismo domanda acquiescenza: «Sopravvive / difatti, solo chi impara a vivere. // *Necessità necessità verbo dei muti / idillio accanto alla calcolatrice / corsa proficua degli*

storpi» (p. 150); «Negli uffici si imparan molte cose / ecco la vera scuola della vita» (p. 137); «Dicono che la gente che lavora / deve stare al suo posto / che si sa bene per chi bisogna votare» (p. 149). Chi non si abitua a quel meccanismo è considerato un corpo estraneo potenzialmente pericoloso, e perciò è guardato con sospetto: «Angelo è un abulico [...] (Alla ditta hanno detto alla signora / fa bene in officina, ma non è / affabile, e chi lo sa come la pensa?)» (p. 129). L'azienda sorveglia i propri lavoratori; si ritiene padrona non solo del loro tempo, ma anche del loro corpo – le molestie su Carla e sulle altre dipendenti – e dei loro pensieri. I cittadini-automi che marciano al lavoro in maniera disciplinata sembrano definitivamente incapaci di reagire e ribellarsi, assuefatti all'osservanza delle regole che gli hanno imposto. Il fiato caldo che esce dalla loro bocca, però, rivela un residuo di umanità che ancora non si è perso del tutto, ma che sembra inevitabilmente destinato a scomparire. Carla, affacciata dalla finestra del suo ufficio, guarda con innocenza e con placido sgomento la marcia di quelle persone, si riconosce in loro e capisce che qualcosa in lei si è spento, ma non sa più dire cosa:

Carla spiuma i mobili
 Aldo Lavagnino coi codici traduce telegrammi night letters
 una signora bianca ha cominciato i calcoli
 sulla calcolatrice svedese.

Sono momenti belli: c'è silenzio
 e il ritmo di un polmone, se guardi dai cristalli
 quella gente che marcia al suo lavoro
 diritta interessata necessaria
 che ha tanto fiato caldo nella bocca
 quando dice buongiorno
 è questa che decide
 e son dei loro
 non c'è altro da dire (p. 136)

L'integrazione di Carla passa per una progressiva perdita della propria istintiva vitalità, non ancora del tutto repressa, che emerge prepotentemente, per esempio, nella sfera sessuale: l'episodio dell'autoerotismo («S'è lavata nel bagno e poi nel letto / s'è accarezzata tutta quella sera...», p. 135) attesta il bisogno fisiologico di soddisfare il desiderio frustrato con

un surrogato meccanico dell'amore; il tempo non è scandito solo dall'orologio economico del salario mensile ma anche da quello biologico del ciclo mestruale che puntualmente lascia Carla turbata, quasi sorpresa della propria fertilità: «A fine mese sangue / maculato tra le gambe pallide / la fa tremare sempre, e Praték quando / la chiama nel suo ufficio per dettare» (p. 141). Alla fertilità di Carla corrisponde l'inaspettato rigoglio della natura che continua ostinatamente a germinare, anche se si è costretti a osservarla dalla 'gabbia' di un ufficio. Pagliarani è il poeta della resistenza civile al sistema capitalistico-borghese nella misura in cui scrive dell'irriducibile e istintivo desiderio di vita e di libertà che vi si oppone: la civiltà industriale, nonostante le sue sopraffazioni, non può (non deve) vincere del tutto sulla natura.

Ma il sangue, è vero che ha un ritmo
in certi mesi detti primavera
accelerato? E vale anche per noi, qui sotto il ritmo
della città?

e quest'interno rigoglio come viene
tradotto sopra i volti? Ma dietro i vetri
che cosa bolle alla Montecatini
dov'è la primavera della Banca
Commerciale? (p. 149)

3. *Da Lezione di Fisica agli Epigrammi*

La tensione civile di Pagliarani diventa ancora più diretta e veemente in *Lezione di fisica e Fecaloro* (Feltrinelli, 1968). Il poeta, ora, non affida più ai suoi personaggi le invettive anticapitaliste, ma espone in prima persona le argomentazioni – spesso in forma di prediche che ricordano da vicino, per impetuosità stilistica e livore contestatario, il Pound più intransigente – della sua ideologia classista fondata su un'evidente sperequazione. Come si constata amaramente in *Proseguendo un finale*, la 'lettera' di apertura indirizzata a Franco Fortini, nel mondo descritto da Pagliarani le diseguaglianze generano uno Stato incapace di garantire pari opportunità a tutti i cittadini: «Una morte per fame vera e propria non è dato / vedere, ma all'affamato basta un raffreddore» (p. 162). Un eventuale riscatto

sociale lo si può ottenere solo a costo di una progressiva rinuncia alla propria cultura e identità:

da noi può capitare che dei poveri
si spremano per fare un estraneo del figlio
perché non lo vogliono immondo (p. 162);

Mi hanno generato genitori giovani e robusti
come non potrà più essere per i miei eventuali figli (p. 164).

Il popolo degli emarginati e degli sfruttati, il «terzo stato»-«terzo mondo»-«terzo caos» (p. 194), come lo definisce Pagliarani nella poesia *Per conto terzi*, non ha mai avuto, nella storia, alcuna rappresentatività politica ed è perciò condannato all'oltraggio e all'emarginazione:

l'uomo al congresso di Vienna
cominciava dal barone
il terzo Napoleone motu proprio
ammise anche il banchiere
Guglielmone il capitano
d'industria
ma il peone il cafone stiamo calmi
la loro pratica non risulta (p. 196).

Chi dovrebbe farsi portavoce delle sue istanze, cioè i politici, di destra o di sinistra che siano, non se ne occupano affatto, intenti come sono a difendere i loro interessi corporativi o a procurarsi consensi con una sterile demagogia:

Ma c'è in giro una puzza di fascismo
classico degli industrialotti
ma c'è in giro anche a sinistra un qualunque
che entra nel brodo (p. 187).

Queste premesse costituiscono un terreno fecondo per lo sviluppo di una società antidemocratica, non già una Repubblica fondata sul lavoro, come l'avevano immaginata i Padri costituenti, ma una plutocrazia fondata sulla «[...] fede / nel possesso / dell'oro» (p. 223). Il culto del dio-

denaro, privando l'uomo della propria umanità, lo degrada a corpo privo di anima: «il tempo infine / si presenta anch'esso come tempodenaro dell'obbligazione della misura / che distribuisce a frammenta la vita in cose e sottocose identiche» (p. 218). Lo stesso titolo della raccolta, *Fecaloro*, insiste sulla rivoltante equazione denaro=feci:

il denaro si sarebbe tentati di chiamarlo
 fecaloro per assonanza e affinità con fecaloma la massa fecale
 [ritenuta e indurita
 sino alla consistenza della pietra (p. 218).

Dalla furente requisitoria di Pagliarani emerge, insomma, un quadro a tinte fosche della società italiana negli anni che gli storici si ostinano a chiamare del 'miracolo economico', ma che sono invece, dal punto di vista del poeta, un periodo in cui la civiltà ha abdicato ai suoi ideali di fratellanza e solidarietà, e in cui ogni cittadino è condannato irrimediabilmente all'isolamento e all'alienazione: «Vero è che l'età nostra privata e più quella del tempo / ambiscono a ridurci in solitudine» (p. 164).

Nella *Ballata di Rudi* (Marsilio, 1995), il torrenziale 'romanzo in versi' scritto da Pagliarani in più di tre decenni, alle gesta dell'eroe eponimo e degli altri protagonisti fanno da sfondo le varie epoche del lavoro susseguites in Italia dagli anni del *boom* fino all'ultimo scorcio del secolo scorso. L'età postindustriale, caratterizzata dalla supremazia della finanza sul mercato produttivo, ha fatto emergere, accanto alle tradizionali tipologie di lavoratori, alcuni mestieri prima inediti nel panorama italiano. Pagliarani descrive, anche con un certo cinismo e con agghiacciante «pietà oggettiva» (p. 169), l'«altra parte della gente» (p. 289), un'umanità che si arrabatta, senza molti scrupoli, fra un lavoretto e un altro: broker improvvisati che promettono guadagni ingenti e immediati, pensionati che si fidano di loro e investono in Borsa la loro liquidazione, tassisti abusivi che, pur di far soldi rapidamente, sono disposti ad accettare incarichi loschi e persino a farsi investire da un tram per ottenere un indennizzo dal Comune, indossatrici e strippers, e, accanto a loro – mischiati con loro – l'esercito degli aspiranti statali che si presentano in «centosessantamila in gara / per duecentosettantaquattro posti all'INPS» (p. 331).

In attesa della tanto agognata stabilità economica, ognuno si barcamena come può: significativa, a tal proposito, la parabola lavorativa di Rudi,

che, da spigliato «animatore / di balli sull'Adriatico» (p. 259), finisce col diventare dapprima un ruffiano e quindi un poco affidabile intermediatore finanziario («è la caccia al soldo il suo vero mestiere / trovare sempre nuovi adepti al gioco della Borsa», p. 316). Come ha rilevato in un suo intervento Renato Barilli, nella *Ballata di Rudi* «mutano gli sfondi sociali, ma resta la “pena di vivere”, la lotta per sbarcare il lunario»¹⁹. Tutti i protagonisti sono accomunati dal desiderio di arricchirsi il più velocemente possibile, anche a costo di rischiare la propria salute e libertà:

Gira ruota gira gira
e lavora per la lira
per godere e riposare
prima occorre lavorare
e saper rischiare (p. 301).

Nessuno, però, riesce a realizzarsi: tutti rimangono, a loro modo, schiavi del sistema. I pescatori, i «braccianti del mare» che tirano a tratta le reti, si esibiscono in «una danza notturna di schiavi legati alla corda» (p. 277); le operaie di una grande industria di Milano sono sottoposte a turni disumani e massacranti:

Stamattina al reparto T.A. il ritmatore
della Siemens, a San Siro, è stato allentato di una frazione di qualcosa
e il tempo fra i due lampi verdi entro i quali lampi le operaie
dobbiamo svolgere il lavoro è durato più a lungo
nessuna a differenza di ieri è svenuta (p. 308);

il tassista Armando deve ricorrere ai tranquillanti per mettere a tacere la propria coscienza e per riuscire a sopportare un oppressivo ménage familiare: «Grazie dei tranquillanti lei dice che mi faranno bene però che stranezza i tranquillanti / mi pareva una cosa da gente senza polso, da signori» (p. 300); l'umore della pensionata Camilla è ormai irrimediabilmente condizionato dalle imprevedibili oscillazioni finanziarie della Borsa: «Stato di ipocondria ha deciso il professore, niente di grave

¹⁹ R. BARILLI, *Per la «Ballata di Rudi»*, in «L'immaginazione», 190, 2002, p. 10.

però / diventa più faticoso vivere, sopportare anche le minime difficoltà della vita» (p. 314).

Pagliarani denuncia, così, l'abbruttimento e la decadenza della società in cui vive, il suo asservimento al denaro e i peccati contro natura di un sistema capitalistico percepito come inemendabile. Anche nella sua estrema stagione poetica, caratterizzata da una 'riscrittura' che omaggia il predicatore Savonarola suo conterraneo, ritornano prepotentemente, ma in una forma del tutto inconsueta, tutti i temi principali della sua poesia: la condanna della cupidigia e della sete di potere e lo sdegno per le offese ripetutamente perpetrate alle classi più vulnerabili. Ma si affaccia, in maniera più netta di prima, l'eventualità, non più remota, della rivolta, l'istigazione alla lotta e alla disobbedienza: «Costoro non credono e non possono credere, e queste parole / li eccitano a ira maggiore: io sono contento di eccitarli» (p. 348). La poesia di Pagliarani, come ha notato anche Guglielmo Pianigiani, assume ora un tono esortatorio e apocalittico:

I suoi nemici sono i potenti di sempre, i tiranni, i ricchi e contro questi è degno impugnare le armi e combattere. Il popolo deve rovesciare la tirannide, ne è in diritto proprio per poter ripristinare la giustizia di Dio. [...] L'uomo pubblico, all'interno quindi di un organismo di protesta sociale, è legittimato a sconfiggere il tiranno che lo opprime²⁰.

Se nelle raccolte precedenti la lotta di classe, o comunque la rivendicazione anche violenta di uno stato sociale più giusto, è vista come una lontana minaccia (o una speranza: dipende dai punti di vista), nelle ultime poesie si impone, invece, àuspici Lutero e Savonarola, un clima da resa dei conti definitiva. In un'auto-presentazione del 1990, il poeta si ritrae in questo modo: «il suo fondo di moralista padano lo tira giù coi piedi e la bile per terra, come si vede anche dai recenti *Epigrammi* estratti dal ferrarese Savonarola. E forse è questo il suo blasone» (p. 463). La vita «inesemplare» di Pagliarani, che «si è svolta [...] sotto i segni dell'amore (fuoco e gelo di disamore), della poesia e della passione politica»²¹, sembra rivendicare, ancora una volta, tutta la sua indisponibilità all'integrazione.

²⁰ G. PIANIGIANI, *Per «Sette epigrammi dai detti conviviali di Martin Lutero» e «E gli eccetera di un contemporaneo»*, in «L'immaginazione», 190, 2002, p. 34.

²¹ PAGLIARANI, *Pro-memoria a Liarosa*, cit., p. 42.

II.4

«Dove sono le armi?».

Lavoro e lotta di classe nella poesia di Pasolini

Per un animo elegiaco è impossibile vivere nella storia e farci bella figura

E. Cioran

1. 'Ideo-elegia' di Pasolini

La naturale postura sciamanica¹ di Pasolini è spia di un'altra attitudine, già opportunamente evidenziata da Piergiorgio Bellocchio: «quella di un poeta che è anche altro: un pedagogo e un capo. Un intellettuale che deve insegnare e guidare»²; «Sentirsi, come era, un capo, una guida, – continua Bellocchio – significava per lui assunzione di responsabilità collettive, etico-pedagogiche, infine politiche»³. In Pasolini, il rapporto fra poesia e ideologia ha un peso determinante; eppure questa semplice constatazione non può non dar adito a fraintendimenti e a ulteriori precisazioni: spesso, infatti, ci si chiede – quasi crocianamente: fatto di per sé già paradossale, se si considera la dichiarata ispirazione marxista di alcuni fra i suoi primi interpreti – dove finisca l'ideologia e inizi la poesia, o ci si sofferma a puntualizzare come e perché vadano mantenute rigidamente separate l'una dall'altra.

¹ Cfr. F. BANDINI, *Il «sogno di una cosa» chiamata poesia*, in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, t. I, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, p. XV: d'ora in poi TP, seguito dall'indicazione del tomo (I o II) e dal numero di pagina. Cfr. anche A. ZANZOTTO, *Pasolini poeta*, in ID., *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 2001, p. 153.

² P. BELLOCCHIO, «Disperatamente italiano», in PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. XV: d'ora in poi SPS, seguito dal numero di pagina.

³ Ivi, p. XVII.

Alcuni critici, d'altro canto, sostengono che il gioco dei distinguo non abbia alcun senso: per Fernando Bandini, per esempio, la poesia ideologica di Pasolini è lo specchio di una lacerazione interiore, «il frutto di una tendenza irrazionalistica e misticcheggiante»⁴: «L'ossimoro, troppo dominante della poesia pasoliniana, nasce da questa tensione tra *dulcedo* di fondo e la rappresentazione di oggetti bassi e crudi del reale»⁵. Ed è d'altronde lo stesso Pasolini, nel 1961, in polemica con Carlo Salinari, a insistere sulla *coincidentia oppositorum* fra elegia e ideologia, proponendo una sintesi che si potrebbe presentare come 'ideo-elegia' pasoliniana, in cui i due poli si fondono e sono alla base di un'ideologia poetica espressa in termini pressoché programmatici:

Le opinioni politiche del mio libro non sono solo opinioni politiche, ma sono, insieme, poetiche. [...] L'ideologia di uno scrittore è la sua coscienza letteraria (articolata in una serie di opinioni, alcune chiare, altre, certo, confuse) che provvede a fondere in modo stilisticamente irreversibile gli schemi della vera e propria ideologia politica e gli schemi della ideologia estetica, che spesso hanno due storie non coincidenti. Nel mio caso: l'ideologia politica è quella marxista, ma l'ideologia estetica proviene – per quanto poi profondamente modificata – dall'esperienza decadentistica, e trascina quindi con sé, i rottami di una cultura superata: evangelismo, umanitarismo, ecc. L'ideologia politica è proiettata verso il futuro, l'ideologia estetica (dato essenziale nell'operazione di uno scrittore) contiene il passato. Uno scontro, e insieme una fusione. [...] La verifica di quello che succede in questo urto, in questa fusione, è la vera e propria ideologia di uno scrittore; quello che egli esprime poeticamente, va riportato a tale sua specifica ideologia, e non a quella, razionale e oggettiva, che egli professa come cittadino. (SPS, 972-74)

Attraverso l'ideo-elegia, per esempio, il sottoproletariato poteva diventare, da categoria sociologica e politica, oggetto di letteratura: un approccio di tipo denotativo e documentario si fondeva, nelle intenzioni dell'autore, con uno di tipo connotativo e poetico. Secondo alcuni lettori, però, l'alchimia non sempre funzionava: il furore ideologico di Pasolini minacciava la tenuta della sua poesia, almeno quanto un esibito

⁴ BANDINI, *Il «sogno di una cosa» chiamata poesia*, cit., p. XXXII.

⁵ Ivi, p. XXXIV.

«cuore elegiaco»⁶ rendeva vulnerabili le sue argomentazioni politiche, provocando uno ‘smottamento’ che rendeva inefficaci l’uno e le altre. Uno dei principali esponenti di questa linea interpretativa è Franco Fortini, il quale, nell’introduzione al suo *Attraverso Pasolini*, scrive: «Sono convinto che una valutazione critica sulla sua opera non possa distinguersi *subito* dai suoi enunciati ideologici; ma che da quelli debba distinguersi *subito dopo*»⁷. Secondo Fortini, ciò che Pasolini scriveva in versi aveva indubbiamente un suo peso e un suo valore⁸. Se, però, si pretendeva di discutere le sue argomentazioni dal punto di vista politico e non più da quello estetico, Pasolini aveva indubbiamente torto: «Non sono lontano dal credere – prosegue Fortini – che una delle operazioni di bonifica intellettuale e politica in Italia debba cominciare con la demolizione del modello rappresentato da Pasolini politico»⁹; e ancora:

Gli appelli dei suoi ultimi scritti [...] possono apparire ambigui e perfino declamatori o ipocriti. Di qui la stoltezza, per non dire di peggio, di chi continua ancora oggi a non intendere che per preservare il meglio di Pasolini bisogna, come si usa dire, disaggregarlo, compiere quel lavoro che per non distruggere le proprie capacità creative egli non ha mai voluto o potuto fare. Separare la biografia dall’opera e, nell’opera, l’autenticità dalle recitazioni di sé¹⁰.

⁶ Cfr. TPI, 1114: «Sesso, morte, passione politica, / sono i semplici oggetti cui io do / il mio cuore elegiaco».

⁷ F. FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, p. VIII.

⁸ In realtà, il valore assoluto della poesia di Pasolini è tutt’altro che indiscusso. Per una sintetica rassegna dei pareri negativi e per le ragioni di fondo che li sostengono cfr. C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 9-10. Segnalo inoltre, sullo stesso tema, il seguente passaggio dell’intervento di A. CORTELLESA, *Misero e impotente Socrate. Sul Pasolini “corsaro” e “luterano”*, postato sulla rivista online «Zibaldoni e altre meraviglie», il 23 marzo 2007: «Il paradosso principe, relativo a questo grande maestro del paradosso [...] è che sempre più, col passare del tempo e l’allontanarsi fisico del suo carisma, lettori avversari (il che è ovvio), neutri (che è già meno ovvio) o addirittura seguaci e cultori (che è assolutamente strano e, credo, abbastanza unico) facciano tra loro a gara a indicare i limiti delle opere».

⁹ FORTINI, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 205.

¹⁰ Ivi, p. 212.

Per Pasolini, però, una distinzione del genere era inaccettabile perché equivaleva a rinnegare, in un colpo solo, se stesso e la propria opera (cosa che di fatto avverrà, anche se solo sarcasticamente, nella stagione di *Trasumanar e organizzar*). E significava anche prestare il fianco a chi lo sospettava di essere, in fondo, un apocalittico integrato che, esibendosi sui *media* nel ruolo di predicatore eretico e sfruttando a pieno le potenzialità di canali privilegiati come il cinema e la televisione, provocava per farsi pubblicità, riscuotendo un successo direttamente proporzionale allo scandalo suscitato nell'opinione pubblica¹¹.

Come poteva, infatti, chi era incapace di «disaggregare» la letteratura dalla vita, distinguere, «*subito dopo*», fra poesia e ideologia? La sua ossessione narcissica, come ha osservato Giovanni Giudici, «non sopportava l'idea di uno “scritto” scisso dall’“atto” e dall’“attore” dello scrivere»¹², e Pasolini, «facendo della passione pubblica un’“agonia” (nel senso anche dell’etimologia) privata e della passione privata un’agonia pubblica»¹³, perseguiva l'ambizione dantesca di un'opera in cui tutto, persino il corpo stesso dell'autore¹⁴, concorreva ad alimentare il fuoco sacro della poesia. Pasolini non era un poeta rivoluzionario; era rivoluzionario proprio in quanto poeta, e proprio perché tale, come sostiene Arcangelo Leone de Castris, non poteva intervenire direttamente nelle grandi trasformazioni sociali, per esempio impegnandosi in prima persona nella lotta di classe del movimento operaio¹⁵. In un passo del *Sogno del centauro* leggiamo: «l'artista

¹¹ Cfr. Ivi, p. 197: «Dai gruppi che si formano in quegli anni attorno a delle piccole riviste ideologiche e politiche (“Quaderni rossi” a Torino, “Quaderni piacentini” a Piacenza, “Giovane Critica” a Catania, “Nuovo Impegno” a Pisa), Pasolini è estraneo e ostile, repulso dall'aspetto dottrinario e (come egli lo chiama) moralistico; ed è ricambiato col giudizio sommario e sprezzante di chi lo vede ormai completamente compromesso nell'universo dei festivals e dei dibattiti».

¹² G. GIUDICI, *Pasolini: l'inespresso esistente*, in PASOLINI, *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di G. Chiarocci e W. Siti, Garzanti, Milano 1993, p. XIV.

¹³ Ivi, p. XX.

¹⁴ Per approfondire la dimensione 'performativa' della poesia di Pasolini rimando a BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, cit., pp. 139-144.

¹⁵ Cfr. A. LEONE DE CASTRIS, *Sulle ceneri di Gramsci. Pasolini, i comunisti e il '68*, Data-news, Roma 1997, pp. 7-55. Si veda, in particolare, il seguente passaggio (p. 50): «Dall'inizio alla fine, e nelle *Ceneri* in misura compiutamente articolata, questo interlocutore

o lo scrittore, quale che sia, purché sia degno del suo nome, contesta sempre, pur non essendone consapevole. L'opera poetica, in particolare, costituisce sempre un'impresa "contestataria", nella misura in cui, infrangendo il codice, essa innova rispetto ad esso, e al contesto sociale in cui vige tale codice» (SPS, 1459). Testimoniare la propria totale opposizione a un sistema percepito come oppressivo e ferocemente totalitario era una questione non solo di 'stile' ma anche «di dignità»: «Per noi che siamo nati con l'idea della Rivoluzione, – dichiarerò Pasolini a Camon nel 1969 – è coerente e, non foss'altro, dignitoso rimanere attaccati a questo ideale. Un po' di dignità, santo cielo» (SPS, 1635).

La sua, dunque, non era una chiamata alle armi, ma un disperato tentativo di resistenza e opposizione al Potere testimoniato attraverso «le armi della poesia»¹⁶, le quali non possono che adoperarsi in un'insurrezione di ordine esclusivamente intellettuale. L'eventualità della lotta armata, per esempio, è sempre contemplata dalla poesia di Pasolini non come possibile scenario politico, ma come allegoria. Si vedano, per esempio, i seguenti versi che introducono *Vittoria*, poemetto posto significativamente alla fine di *Poesia in forma di rosa*:

Dove sono le armi? Io non conosco
che quelle della mia ragione:
e nella mia violenza non c'è posto

NEANCHE PER UN'OMBRA DI AZIONE
NON INTELLETTUALE. Faccio ridere
ora, se, suggerite dal sogno,

[...] grido
parole di lotta? (TPI, 1259)

impossibile del movimento dice al movimento: io non posso venire con voi *perché sono poeta*. La poesia appartiene a un'altra civiltà. Quale che sia la forma del mio soffrire, e la metafora del rimpianto (rabbia, scandalo, scisma, abiura, ecc.), questo è il dramma in cui la poesia si incarna. Io *sono* questo dramma. E il dramma è immutabile, come la sua testimonianza: perché la poesia è immutabile, è l'antitesi del movimento».

¹⁶ Cfr. TPI, 1200: «Poi ci fu la Resistenza / e io / lottai con le armi della poesia».

E si veda, inoltre, nello stesso poemetto, il visionario passaggio in cui Pasolini fa parlare «una parte dell'anima di Nenni» (TPI, 1268), portavoce dei valori che hanno ispirato la lotta partigiana, incitando il popolo allo sterminio dei grandi capitalisti, considerati i primi responsabili del nuovo tecno-fascismo:

«[...] Quelli

infine tra voi a cui una triste nascita casuale
in famiglie senza speranza, ha dato spalle dure, capelli
ricci di criminale, oscuri zigomi, occhi senza pietà,

vadano, tanto per cominciare, dai Crespi, dagli Agnelli,
dai Valletta, dai potenti delle Società
che hanno portato l'Europa sulle rive del Po:

è giunta per ognuno l'ora che non ha
proporzione con quanto ebbe e quanto odiò.
Coloro poi che hanno sottratto al bene comune

capitale prezioso, e che nessuna legge può
punire, ebbene, andate, legateli con la fune
dei massacri. In fondo a Piazzale Loreto

ci sono ancora, riverniciate, alcune
pompe di benzina, rosse nel quieto
solicello della primavera che riviene

col suo destino: è ora di rifarne un sepolcreto». (TPI, 1269)

«Nei suoi versi civili» – scrive Enzo Golino – Pasolini mostrava «una tale carica dirompente da oscurare ogni altro tentativo di poesia civile a lui coeva»¹⁷. Né tantomeno sarebbe stato più possibile, per gli epigoni, scrivere versi della stessa portata potenzialmente distruttiva, disinnescati, però, dal loro particolare statuto ideo-elegiaco che faceva slittare l'istigazione alla lotta di classe in una sostanzialmente innocua mistica della rivoluzione.

¹⁷ E. GOLINO, *Tra luciole e Palazzo. Il mito Pasolini dentro la realtà*, Sellerio, Palermo 1995, p. 108.

2. *Gli operai, questi sconosciuti*

Se, come afferma Pasolini, l'ideologia complessiva di uno scrittore consiste nello scontro e nella fusione della sua ideologia politica con quella estetica, è chiaro che, a seconda del genere di volta in volta praticato, il peso specifico dell'una o dell'altra sarà opportunamente calibrato di conseguenza. Nel Pasolini 'corsaro' o 'luterano', per esempio, il livello d'ideologia politica giunge a saturazione, senza tuttavia la rinuncia a un complesso armamentario retorico che garantisce a quei testi un indiscutibile valore letterario. Nei suoi interventi polemici sulla politica e sulla società, Pasolini, partigiano del popolo, chiarisce qual è il suo nemico: la borghesia dittatrice¹⁸, ossia, come si è detto, la selvaggia industrializzazione neocapitalista e l'edonismo consumistico, responsabili di aver instaurato un regime «completamente irreligioso; totalitario; violento; falsamente tollerante, anzi, più repressivo che mai; corruttore; degradante» (SPS, 354). Il cosiddetto *boom* – «parola», secondo Pasolini, «che ci fa già sorridere come *belle époque* o “stile aerodinamico”» (SPS, 674) – ha portato, in Italia, sviluppo ma non progresso¹⁹, e ha provocato una violenta omologazione delle masse al modello imposto dal sistema capitalistico-borghese. La

¹⁸ Cfr. SPS, 1578: «tutti i mali del mondo si identificano per me nella borghesia, intendendo naturalmente non il singolo individuo, ma la classe nel suo insieme e per quello che essa rappresenta. Un'opposizione e un'avversione che nascono in me prima secondo gli schemi classici della dottrina marxista, come opposizione cioè alla classe che detiene tutti i privilegi e che lotta unicamente per difenderli e per mantenere soggiogate e per sfruttare le classi lavoratrici. E infine per una reazione istintiva di borghese deluso. Anzi dovrei dire che questa reazione fu cronologicamente la prima e che su essa si innestò poi la lezione marxista. L'ideale per esempio della proprietà privata, cui la borghesia e il liberalismo non sanno né potrebbero rinunciare, è per me la matrice di tutto il male dell'umanità, di quell'egoismo che fu sempre alla radice delle divisioni tra gli uomini».

¹⁹ Il tema è ripreso, in poesia, anche nel tardo *Appunto per una poesia in Giappone*, testo redatto in seguito al dibattito *I nuovi modelli di sviluppo*, pubblicato sull'«Unità» del 23 dicembre 1973 e poi inserito nella raccolta *La nuova gioventù* (Einaudi, 1975). Cfr. TP II, 496: «Il “modello di sviluppo” è quello voluto dalla società capitalista che sta per giungere alla massima autorità. Proporre altri modelli di sviluppo, significa *accettare* tale modello di sviluppo. Significa voler migliorarlo, modificarlo, correggerlo. No: non bisogna accettare tale “modello di sviluppo”. E non basta neanche *rifiutare* tale “modello di sviluppo”. *Bisogna rifiutare lo “sviluppo”*. Questo “sviluppo”: perché è uno sviluppo capitalista».

«mutazione antropologica»²⁰ di cui parla Pasolini, infatti, registra la comparsa, più che di una nuova ‘specie’, di una nuova idea di uomo, le cui caratteristiche sono individuate sulla base del suo rapporto con l’ideologia dominante, e quindi con il nuovo sistema di potere che la esprime. Pasolini la descrive come una barbara apocalisse culturale, veicolata attraverso la persuasione occulta esercitata dai nuovi *media*, che, con le sue illusorie promesse di benessere, sta trasformando le classi subalterne (sottoproletari, contadini, operai) in una massa indistinta di «infimo-borghesi»²¹, non più cittadini ma consumatori:

La classe dominante, il cui nuovo modo di produzione ha creato una nuova forma di potere e quindi una nuova forma di cultura, ha proceduto in questi anni in Italia al più completo e totale genocidio di culture particolaristiche (popolari) che la storia italiana ricordi. I giovani sottoproletari romani hanno perduto (devo ripeterlo per l’ennesima volta?) la loro “cultura”, cioè il loro modo di essere, di comportarsi, di parlare, di giudicare la realtà: a loro è stato fornito un modello di vita borghese (consumistico): essi sono stati cioè, classicamente, distrutti e borghesizzati. [...] E ho ripetuto già un’infinità di volte in questi miei maledetti articoli che l’atroce infelicità o aggressività criminale dei giovani proletari e sottoproletari deriva appunto [...] dall’impossibilità di realizzare (se non mimeticamente) modelli culturali borghesi a causa della persistente povertà mascherata da un illusorio miglioramento del tenore di vita. (SPS, 697)

Ora, da tali premesse, ci si aspetterebbe, tanto nei «maledetti articoli» di Pasolini quanto nelle sue poesie, una ricorrente e approfondita tematizzazione degli apparati produttivi (la fabbrica, la catena di montaggio, ecc.) e della condizione dei lavoratori all’interno di essi (sfruttamento del lavoro, alienazione operaia, ecc.). Ci si aspetterebbe, insomma, che Pasolini

²⁰ Cfr. SPS, 308: «I “ceti medi” sono radicalmente – direi antropologicamente – cambiati: i loro valori positivi non sono più i valori sanfedisti e clericali ma sono i valori [...] dell’ideologia edonistica del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di tipo americano».

²¹ Cfr. *ivi*, p. 618: «Guardo la folla e mi chiedo: “Dov’è questa rivoluzione antropologica di cui tanto scrivo per gente tanto consumata nell’arte di ignorare?”. E mi rispondo: “Eccola”. Infatti la folla intorno a me, anziché essere la folla plebea e dialettale di dieci anni fa, assolutamente popolare, è una folla infimo-borghese, che sa di esserlo, che vuole esserlo. Dieci anni fa amavo questa folla; oggi essa mi disgusta».

si occupasse, seppur ideo-elegiacamente, dell'operaio come ingranaggio minimo di quel sistema. Quando, però, si tratta di scendere dall'universale al particolare, di trasformare, cioè, quell'ingranaggio storicamente reale in figura, l'approccio empirico-esistenziale di Pasolini rivela, almeno in questo caso specifico e malgrado le stesse intenzioni dell'autore²², alcune incertezze e difficoltà di focalizzazione, dovute, secondo Fortini, non solo a un «bagaglio ideologico-politico piuttosto leggero»²³, quanto piuttosto a un equivoco di fondo che potremmo riassumere in questi termini: quando parlava di operai e di industria, Pasolini non aveva ben chiaro di chi e di che cosa stesse esattamente parlando, perché la sua esperienza biografica, da sempre essenziale nella sua strategia poetica, gli aveva impedito una conoscenza diretta di quelle realtà. Vivendo a Roma, città il cui livello d'industrializzazione non poteva in alcun modo essere paragonato a quello dei grandi distretti industriali del Nord, Milano o Torino, Pasolini era portato a assimilare o confondere l'industria con l'edilizia, gli operai con quella grande massa anonima di lavoratori semi-irregolari e scarsamente qualificati costituita da muratori, stagionali, garzoni, ecc.²⁴. La scarsa dimestichezza con il mondo operaio, d'altronde, era ammessa anche dallo stesso autore:

Quanto all'altra classe popolare, la classe operaia, ho avuto con essa un rapporto molto difficile, inizialmente romantico, populista e umanitario. [...]. Non ho mai conosciuto da vicino la classe operaia perché nelle città in cui ho abitato da bambino e da ragazzo conoscevo solo quelli che venivano a scuola con me, che erano tutti di famiglia borghese. Poi andai a Casarsa, dove conobbi dei contadini, ma non degli operai. Da lì venni direttamente a Roma, che non è una città operaia. Diciotto anni fa, quando vi giunsi, qui l'industria non esisteva. (SPS, 1298)

²² Cfr. *ivi*, p. 346: «Certo se io cerco di “descrivere” l'aspetto terribile di un'intera nuova generazione, che ha subito tutti gli squilibri dovuti a uno sviluppo stupido e atroce, e cerco di “descriverlo” in “questo” giovane, in “questo” operaio, non sono capito: perché al sociologo e al politico di professione non importa personalmente nulla di “questo” giovane, di “questo” operaio. Invece a me personalmente è la sola cosa che importa».

²³ FORTINI, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 150.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 33: «L'industria', per Pasolini, è, al massimo, l'edilizia, la più povera delle industrie moderne, la più carica di non-qualificati, la più attiva nelle più reazionarie 'opere pubbliche'».

La sua estraneità ‘esistenziale’ alla vita di fabbrica, oltre che una conoscenza solo ideologica, «romantica» e «umanitaria» degli operai, esponevano Pasolini alle critiche di tutti gli ‘attori’ della contestazione, non solo dei lavoratori che praticavano ‘sul campo’ la lotta di classe, ma anche degli studenti e degli intellettuali: «Quando» – ricorda Fortini – «[...] due studenti contestatori, rifiutandosi di dibattere con lui davanti ai registratori dell’“Espresso”, gli proposero senza successo di andare con loro in una fabbrica ormai da molti giorni occupata dagli operai, essi esprimevano – anche nel gergo retorico del momento – una verità»²⁵.

3. *Il disilluso, il mistico rivoluzionario, il folle moderato*

Archiviata la stagione fëlibrista delle poesie friulane e del relativo «controcanto in lingua nazionale-alta»²⁶ costituito dalle liriche poi confluite nell’*Usignolo della chiesa cattolica* (Longanesi, 1958, ma scritto fra il 1943 e il 1949), la storia di Pasolini poeta civile inizia con *Le ceneri di Gramsci* (Garzanti, 1957), raccolta di poemetti scritti tra il 1951 e il 1956. È in questa raccolta che industria e operai si affacciano per la prima volta nelle sue poesie, ma il discorso sull’una e sugli altri rimane sempre sullo sfondo, senza assurgere mai a tema centrale di quelle composizioni. In un passaggio di *Recit*, Pasolini descrive un infernale paesaggio industriale che incombe come una minaccia sulle periferie di una Roma ancora in bilico fra ‘miracolo’ e arretratezza: si tratta, nello specifico, di una raffineria e di una fabbrica di cemento che sorgono proprio a ridosso di case fatiscenti e miseri orticelli, in un quartiere popolare che lo scrittore abitò realmente negli anni di via Fonteiana (1954-1959) e che aveva già usato come scenario di *Ragazzi di vita* (Garzanti, 1955):

Ecco lì, dietro il lume fragrante del sole
tra sterri e impalcature, l’oleato fulgore

d’una periferia nuda come un inferno,
un fiume di terrazze contro lo sfatto schermo

²⁵ Ivi, p. 212.

²⁶ ZANZOTTO, *Pasolini poeta*, cit., p. 156.

dell'agro nella cui vampa diffusa fiata
tra le gru la Permolio la vampa ranciata;

e infossa il divorato vallo la Ferro-Beton
tra frane di tuguri, qualche marcio frutteto,

e file di cantieri già vecchi nel mattino. (TPI, 831)

Nelle *Ceneri*, gli operai sono generalmente descritti *in absentia* e non *in praesentia*, in gruppo (memorabile la descrizione dei pendolari sul treno per la *Terra di lavoro* nell'omonima poesia: «Nelle panche, nei corridoi, // eccoli con il mento sul petto, / con le spalle contro lo schienale, / con la bocca sopra un pezzetto // di pane unto, masticando male, / miseri e oscuri come cani / su un boccone rubato», TPI, 858-59) e non individualmente, in lontananza e non in primo piano. La loro esistenza è testimoniata o dai loro canti oppure dal rumore, ossessivo e percussivo, prodotto dal loro inesauribile lavorio. Ed è proprio attraverso quei rumori e quelle voci fuori campo che Pasolini rappresenta, da una parte, la vitalità della classe operaia contrapposta al desolante squallore del paesaggio industriale e, dall'altra, l'esclusione dalla Storia di quella «gente umiliata [...] rassegnata a esser vinta, a brulicare oscura» (TPI, 829). Nel *Canto popolare*, poemetto peraltro tutto costruito sull'innesto di cantilene o canzoni nazional-popolari nel *continuum* di un'intonazione essenzialmente elegiaca, gli operai (edili) sono soltanto uno sfondo sonoro:

Un grande concerto di scalpelli
sul Campidoglio, sul nuovo Appennino,
sui comuni sbiancati dalle Alpi,
suona, giganteggiando il travertino
nel nuovo spazio in cui s'affranca
l'Uomo: e il manovale *Dov'andastù
jersera...* ripete con l'anima spanta
nel suo gotico mondo. Il mondo schiavitù
resta nel popolo. E il popolo canta. (TPI, 785-86)

Questa impostazione 'acustica' viene riproposta nel poemetto eponimo, *Le ceneri di Gramsci*, dove la presenza dei lavoratori si avverte solo come scalpiccio, un basso continuo che accompagna il poeta durante il suo 'pellegrinaggio' al cimitero degli inglesi:

[...]. E, sbiadito,
solo ti giunge qualche colpo d'incudine
dalle officine di Testaccio, sopito

nel vespro: tra misere tettoie, nudi
mucchi di latta, ferrivecchi, dove
cantando vizioso un garzone già chiude

la sua giornata, mentre intorno spiove. (TPI, 816)

Ed anche in *Recit* la presenza dei lavoratori è attestata solo da «canti lieti e feroci / di garzoni, di serve e d'operai perduti / su bianche impalcature, tra bianchi rifiuti» (TPI, 827); ma nel poemetto va segnalata, inoltre, l'altra inclinazione di Pasolini, poc'anzi accennata, e cioè la sua tendenza ad annettere la classe lavoratrice alla più larga categoria popolare, di derivazione dostoevskiana, degli 'umiliati e offesi'²⁷, ribadita, peraltro, anche nel seguente passaggio: «Quasi allegri, è vero, con il loro destino // per vie calde d'asfalto, contro baracche e prati, / garzoni, operai, serve, disoccupati // brulicano al più recente giorno del creato» (TPI, 832). Nel *Pianto della scavatrice*, infine, la dimensione acustica è ancora prevalente e coincide con una sorta di 'sublimazione', in senso fisico, degli operai:

[...] disperate
vibrazioni raschiano il silenzio
che perdutamente sa di vecchio latte,

di piazzette vuote, d'innocenza.
Già almeno dalle sette, quel vibrare
cresce col sole. Povera presenza

d'una dozzina d'anziani operai,
con gli stracci e canottiere arsi
dal sudore, le cui voci rare,

²⁷ Cfr., p. e., TPI, 824: «umile fervore cui dà un senso di festa / l'umile corruzione»; TPI, 829 «fervore di gente umiliata»; ecc.

le cui lotte contro gli sparsi
 blocchi di fango, le colate di terra,
 sembrano in quel tremito disfarsi. (TPI, 847)

In queste terzine, il rumore di fondo degli operai al lavoro fa da preludio e bordone all'apocalittico grido della scavatrice, via via crescente in un *climax* («a gridare è [...] / la vecchia scavatrice: ma, insieme, il fresco / sterro sconvolto [...] / tutto il quartiere... È la città, [...] è il mondo», TPI, 848) attraverso il quale Pasolini rappresenta l'avvento della 'civiltà' industriale e dei suoi scempi. E si noti, infine, come sia proprio l'inesorabile avanzata di questa «nuova Preistoria» – concetto sviluppato, come vedremo, alcuni anni dopo, all'altezza di *Poesia in forma di rosa* – a 'zittire' una volta per tutte gli operai, la cui descrizione slitta ora significativamente da un piano acustico a uno visivo:

Piange ciò che muta, anche
 per farsi migliore. La luce
 del futuro non cessa un solo istante

di ferirci: è qui, che brucia
 in ogni nostro atto quotidiano,
 angoscia anche nella fiducia

che ci dà vita, nell'impeto gobettiano
 verso questi operai che muti innalzano,
 nel rione dell'altro fronte umano,

il loro rosso straccio di speranza. (TPI, 849)

L'inarrestabile ascesa del neocapitalismo industriale è il tema centrale anche della raccolta successiva, *La religione del mio tempo* (Garzanti, 1961), che comprende poesie scritte fra il 1955 e il '60, durante gli anni cioè, della maggiore accelerazione economica del nostro paese. Il libro, che secondo Pasolini «esprime la crisi degli anni Sessanta... La sirena neocapitalistica da una parte, la desistenza rivoluzionaria dall'altra: e il vuoto, il terribile vuoto esistenziale che ne consegue» (SPS, 978), riprende un tema già affrontato nelle *Ceneri*, e cioè il definitivo tramonto dei valori morali e civili della Resistenza, cui ormai si guarda con disillusione, e la piena af-

fermazione dell'edonismo consumistico che si manifesta nell'imborgheamento delle masse, primo segnale del «genocidio culturale» di cui Pasolini parlerà diffusamente nei suoi articoli. Nel poemetto *La ricchezza*, lo scrittore, che all'epoca lavorava come insegnante a Ciampino²⁸, incrocia sull'autobus che lo conduce a scuola: «Quelle facce dei passeggeri / quotidiani, come in libera uscita / da tristi caserme, dignitosi e seri / nella finta vivacità di borghesi / che mascherava la dura, l'antica loro paura di poveri onesti» (TPI, 908-09); e osserva, dal finestrino, «Quelle file di operai, / disoccupati, ladri,» – raggruppamento, per Pasolini, ormai abituale – «che scendevano / ancora unti del grigio sudore / dei letti» (TPI, 909) nel desolante scenario di borgate deturpate da un'edilizia selvaggia: «Quella periferia tagliata in lotti / tutti uguali, assorbiti dal sole / troppo caldo, tra cave abbandonate, / rotti argini, tuguri, fabbrichette...» (TPI, 909).

Nella *Religione*, però, come nota Bandini, «il discorso poetico rinuncia in gran parte alle sue pretese totalizzanti e si apre la via verso una più intensa e scorata ricognizione di se stesso [...] come se un periodo eroico, quello delle *Ceneri*, si fosse definitivamente concluso, iniziasse una “nuova Preistoria”, e solo restasse al poeta il bilancio consuntivo della propria vita e la denuncia della fine di un tempo irripetibile»²⁹. Uno dei temi principali della raccolta, corollario diretto dell'ideologia consumistica, è il desiderio di possesso³⁰, considerato come la vera rovina della società contemporanea e analizzato sia nella sfera privata sia in quella sociale: «La parte I – scrive Pasolini in una lettera ad Antonello Trombadori – è la descrizione della mia *privata* miseria e della mia *privata* voglia di essere ricco [...]. La II parte è la descrizione della miseria di una popolazione (di tipo sottoproletario), quella romana, e la sua voglia disperata, qualunque, influenzata dall'ideologia borghese (RAI, TV, ROTOCALCHI,

²⁸ Per un'esautiva analisi di questo periodo della vita di Pasolini rimando al recente libro di G. MEACCI, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Minimum fax, Roma 2015.

²⁹ BANDINI, *Il «sogno di una cosa» chiamata poesia*, cit., p. XL.

³⁰ Cfr. TPI, 984: «Lo so bene che altro non è che insicurezza / vitale, antica angoscia economica: / che era regola della nostra vita animale // ed è stata assimilata ora in queste povere / nostre comunità: che è difesa, / disperata, che si annida là dove // c'è un minimo di pace: nel possesso. / E ogni possesso è uguale: dall'industria / al campicello, dalla nave al carretto. // Perciò è uguale in tutti la viltà: / com'è alle grige origini o agli ultimi / grigi giorni di ogni civiltà...».

ecc.) di essere ricca»³¹. Appartengono alla prima categoria le ristrettezze economiche patite da Pasolini nei suoi primi anni romani: «Quanta vita mi ha tolto / l'essere stato per anni un triste / disoccupato, una smarrita vittima / di ossesse speranze» (TPI, 908); e i sacrifici fatti dallo scrittore per 'sbarcare il lunario', sperimentando sulla propria pelle le difficoltà legate al lavoro, sia pure svolgendo un mestiere rispettabile e, come si dice adesso, non altamente usurante come quello dell'insegnante:

Bestia vestita da uomo-bambino
mandato in giro per il mondo,
col suo cappotto e le sue cento lire,
eroico e ridicolo me ne vado al lavoro,
anch'io, per vivere... Poeta, è vero,
ma intanto eccomi su questo treno
carico tristemente di impiegati,
come per scherzo, bianco di stanchezza,
eccomi a sudare il mio stipendio,
dignità della mia falsa giovinezza,
misericordia da cui con interna umiltà
e ostentata asprezza mi difendo... (TPI, 912)

Il desiderio di ricchezza dei «quasi fratelli» sottoproletari, ugualmente ossessivo ma più «anarchico»³² rispetto a quello del poeta, si manifesta, in loro, attraverso un'istintualità animalesca, ed è esasperato dal miraggio del benessere che li attrae «come un gregge attorno a poche biade» (TPI, 986). Un'avidità, impossibile da reprimere, fa assumere loro un'aria furtiva anche durante lo svolgimento di un lavoro onesto. Pasolini rappresenta questa 'perversione' attraverso il ricorso a un'aggettivazione («mafiosi», «ferini», «invertiti», «incarnogniti», «tisici») che destabilizza e corrompe, dall'interno, l'apparente normalità dei loro mestieri:

³¹ Un brano della lettera è riportato in TPI, 1649.

³² Cfr. Ivi, p. 936: «Il loro desiderio di ricchezza / è, così, banditesco, aristocratico. / Simile al mio. [...] / La nostra speranza è ugualmente ossessa: / estetizzante, in me, in essi anarchica. / Al raffinato e al sottoproletario spetta / la stessa ordinazione gerarchica / dei sentimenti: entrambi fuori dalla storia, / in un mondo che non ha altri varchi / che verso il sesso e il cuore, / altra profondità che nei sensi. / In cui la gioia è gioia, il dolore dolore».

è certo la prima delle loro passioni
 il desiderio di ricchezza: [...]

[...]
 Se lavorano – lavoro di mafiosi macellari,
 ferini lucidatori, invertiti commessi,
 tranvieri incarogniti, tisici ambulanti,
 manovali buoni come cani – avviene
 che abbiano ugualmente un'aria di ladri:
 troppa avita furberia in quelle vene... (TPI, 936)

In *Luglio*, poesia poi espunta dall'edizione definitiva della *Religione* e pubblicata sull'«Unità» del 29 dicembre 1960, Pasolini osserva da vicino, con orrore e sgomento, un'umanità ormai irrimediabilmente trasfigurata dallo sfruttamento capitalistico:

Ma se vedo un vecchio... Ce n'è tanti,
 e poi non sono neanche vecchi, di quaranta,
 cinquanta anni: ma i visi già di teschi,
 le bocche sdentate e rattappate in un riso
 di macchietta, la pelle della nuca, bianca
 sotto i peli bianchi, delicata, offesa
 le ossa che sporgono, sotto la giacchetta
 lunga fino ai ginocchi, penzolante al peso
 del cartoccio del pasto, i pantaloni
 lavati e stirati mille volte [...]. (TPI, 1066)

Quegli stessi sottoproletari che Pasolini, fino a poco tempo prima, aveva disperatamente amato, si stanno trasformando, con rapidità, in anonimi *travet*, sfruttati e senza più speranze di riscatto: «Se m'infurio», scrive il poeta, «è perché l'umiliazione / di quel loro stato è senza la speranza» (TPI, 1067). Quella gente che ha ceduto alle lusinghe di benessere propagandate da un'ideologia perversa, è ora rappresentata come una mandria di bestie che, condotta placidamente al macello, «segue supina ogni richiamo / da cui i suoi padroni la vogliono chiamata, / adottando, sbadata, le più infami // abitudini di vittima predestinata» (TPI, 985).

Poesia in forma di rosa (Garzanti, 1964) segna un ulteriore stadio della poesia civile di Pasolini, che ora si muove fra «abiura» delle sue precedenti posizioni estetico-politiche – l'abbandono di una forma desueta, come per esempio la terzina o il distico e la conseguente scelta di una

versificazione magmatica sono il correlativo stilistico della deriva consumistica – e mistiche profezie di rivoluzione. In *Una disperata vitalità* c'è un passaggio, che ha il tono asciutto e perentorio di un dispaccio, in cui il poeta scrive: «Il Neo-capitalismo ha vinto, sono / sul marciapiede / come poeta, ah [singhiozzo] / e come cittadino [altro singhiozzo.» (TPI, 1185). A trionfare è, appunto, la «nuova Preistoria» che costringe a deporre, con ormai disilluso rimpianto, «le belle bandiere» della speranza operaia³³. Se, infatti, il riscatto della classe lavoratrice, sull'onda lunga dell'eroica stagione resistenziale, sembrava ancora possibile durante la lotta partigiana e subito dopo, ora, invece, si rinnova la consapevolezza della fine di un'epoca e, con essa, della scomparsa non solo di determinati mestieri, ma di un'intera civiltà del lavoro – con le sue regole interne, i suoi ritmi, le sue tradizioni e i suoi valori –, devastata ormai irrimediabilmente dall'inciviltà industriale. In un petalo di *Nuova poesia in forma di rosa*, si legge:

Ché
io, del Nuovo
Corso della Storia
– di cui non so nulla – come
un non addetto ai lavori, un
ritardatario lasciato fuori per sempre –
una sola cosa comprendo: che sta per morire
l'idea dell'uomo che compare nei grandi mattini
dell'Italia, o dell'India, assorto a un suo piccolo lavoro,
con un piccolo bue, o un cavallo innamorato di lui, a un piccolo
recinto, in un piccolo campo, perso nell'infinità di un greto o di una valle,
a seminare, o arare, o cogliere nel brolo vicino alla casa
o alla capanna, i piccoli pomi rossi della stagione
tra il verde delle foglie fatto ormai ruggine,
in pace... L'idea dell'uomo... che in Friuli...
o ai Tropici... vecchio o ragazzo, obbedisce
a chi gli dice di rifare gli stessi gesti

³³ Cfr. Ivi, p. 1181: «l'umile, pigro sventolio / delle bandiere rosse. Dio!, belle bandiere / degli Anni Quaranta! / a sventolare una sull'altra, in una folla di tela / povera, rosseggiante, di un rosso vero, / che traspariva con la fulgida miseria / delle coperte di seta, dei bucati delle famiglie operaie».

nell'infinita prigione di grano o d'ulivi,
 sotto il sole impuro, o divinamente vergine,
 a ripetere a uno a uno gli atti del padre,
 anzi, a ricreare il padre in terra,
 in silenzio, o con un riso di timido
 scetticismo o rinuncia a chi lo tenti,
 perché nel suo cuore non c'è posto
 per altro sentimento
 che la Religione. (TPI, 1206)

Il poeta non può che assistere, inerme, a questo drammatico passaggio epocale, di fronte al quale il suo mandato sociale è abolito e il suo messaggio, di conseguenza, condannato a rimanere inascoltato: «“è passato il tuo tempo di poeta...” / “Gli anni cinquanta sono finiti nel mondo!” / “Tu con le *Ceneri di Gramsci* ingiallisci, / e tutto ciò che fu vita ti duole / come una ferita che si riapre e dà la morte!”» (TPI, 1157). A quest'altezza si segnala, come anticipato, un'ulteriore, impreveduta svolta nella poesia di Pasolini, e cioè la sua mutazione da deluso cantore dello scempio capitalista a profeta mistico della lotta rivoluzionaria: «“Restaurai la Logica, e fui / un poeta civile. / Ora è il tempo / della Psicagogica. / Posso scrivere solo profetando / nel rapimento della Musica / per eccesso di seme o di pietà”» (TPI, 1200). Secondo Pasolini, perseverare in una sterile contestazione del sistema è diventato uno «sport»³⁴ inutile e pericoloso se non addirittura controproducente ai fini della lotta di classe: lo scrittore riconosce che le sue precedenti poesie civili sono, in fondo, previste e tollerate dal Potere e ciò al netto dell'accanita persecuzione, giudiziaria e mediatica, di cui è stato vittima nel corso della sua vita; agiscono, quelle poesie, come un virus che si inietta a un organismo per farlo sopravvivere, immunizzandolo, e quindi favorendo paradossalmente la realizzazione di un obiettivo contrario a quello prefissato. Ed è forse anche per questi motivi che Pasolini,

³⁴ Cf. *ivi*, p. 1090: «mi si vuole spelacchiato leone che rugge // contro i servi o contro le astrazioni / della potenza sfruttatrice: / ah, ma non sono sport le mie passioni, // la mia ingenua rabbia non è competitiva. / Non c'è proporzione tra una nuova massa / predestinata e un vecchio io che dice // le sue ragioni a rischio della sua carcassa».

adesso, alza il tiro. In un'intervista rilasciata a Paolo Spriano e pubblicata sull'«Unità» del 20 aprile 1963, e dunque a un anno esatto dalla pubblicazione di *Poesia in forma di rosa*, Pasolini illustra le ragioni di fondo di quella che sarà la sua prossima raccolta:

Il benessere è una faccenda privata della borghesia milanese e torinese. Io so che a livello popolare nulla è mutato. Anzi [...] le cose sono peggiorate. [...] tutto è peggio che dieci anni fa, perché almeno, dieci anni fa, intorno alle borgate e ai villaggi di tuguri c'erano i prati: oggi c'è qualcosa di indicibile, il puro orrore edilizio, qualcosa che condanna chi vi abita alla contemplazione dell'inferno. [...]. Mai come in questo momento in cui il fascino del qualunquismo neocapitalistico [...] agisce soprattutto negli animi dei semplici, che si illudono di cambiare la propria vita imitando come possono la vita volgarizzata dai privilegiati, o addirittura accontentandosi di averne coscienza, *la rivoluzione della struttura appare necessaria* [...]. Una orrenda «Nuova Preistoria» sarà la condizione del neocapitalismo alla fine dell'antropologia classica, ora agonizzante. L'industrializzazione sulla linea neocapitalista disseccherà il germe della Storia... Ma mi interrompo, perché questi, così, sono discorsi da dilettante, e si giustificherebbero solo... se in versi... Sì, i miei versi di questi due anni parlano di questi problemi. L'addio dell'uomo alle campagne... cioè alla civiltà classica... alla religione. Si intitolano [...] *Poesia in forma di rosa*, ma potrebbero logicamente intitolarsi *La Nuova Preistoria. La lotta operaia mi appare non solo come una lotta ideale per il futuro dell'uomo, ma anche come una lotta necessaria e terribilmente urgente per salvare il suo passato...* (SPS, 1265-66, corsivi miei)

Ma come può un poeta che si mostra prostrato e disilluso dare il suo contributo attivo a un'eventuale stagione rivoluzionaria? Attraverso un semplice *escamotage*. Trasferendo il suo discorso sulla realtà politica del tempo da un piano progettuale a uno onirico o profetico, infatti, Pasolini può persino permettersi non solo di paventare una rivoluzione, ma persino di evocare gli spettri della lotta armata. Ecco, per esempio, un passaggio da *La realtà*: «“Solo un mare di sangue può salvare, / il mondo, dai suoi borghesi sogni destinati // a farne un luogo sempre più irreal-le! / Solo una rivoluzione che fa strage / di questi morti, può sconscacrarne il male!” // Questo può urlare, un profeta che non ha / la forza di uccidere una mosca – la cui forza / è nella sua degradante diversità» (TPI, 1123). Ed ecco, ancora, la cruenta *rêverie* di *Vittoria*, in cui il poeta, come

già ricordato, immagina una sollevazione popolare ispirata e condotta dai partigiani caduti (fra cui suo fratello)³⁵ che risorgono proprio per guidare la rivoluzione contro il Capitale. La piena coscienza di non essere che un profeta inascoltato, infine, gli permette di vaticinare liberamente una sanguinosa rivincita nei confronti del tecno-fascismo: ciò avviene in *Profezia*, poesia che appare nella prima edizione di *Poesia in forma di rosa* nella sezione *Il libro delle croci*, ma che poi, già dalla seconda edizione, viene espunta per confluire definitivamente, con notevoli varianti, in *Alì dagli occhi azzurri* (Garzanti, 1965). In *Profezia*, Alì, condottiero degli ultimi e degli oppressi e redentore della classe lavoratrice stanca di lottare «solo per il salario» (TPI, 1287) e non, invece, per l'obiettivo più ambizioso di una nuova civiltà del lavoro, viene immaginato mentre marcia alla testa dei rivoluzionari che

[...] usciranno da sotto la terra per rapinare –
 saliranno dal fondo del mare per uccidere, – scenderanno dall'alto del cielo
 per espropriare – e per insegnare ai compagni operai la gioia della vita –
 – per insegnare ai borghesi
 la gioia della libertà – per insegnare ai cristiani
 la gioia della morte
 – distruggeranno Roma
 e sulle sue rovine
 deporranno il germe
 della Storia Antica.
 Poi col Papa e ogni sacramento
 andranno come zingari
 su verso l'Ovest e il Nord
 con le bandiere rosse
 di Trotzky al vento... (TPI, 1291)

³⁵ La decisiva influenza di Guido Pasolini sulla poesia civile del fratello è approfondita in A. TRICOMI, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Carocci, Roma 2005, pp. 143-146. In particolare, segnalo questo suggestivo passaggio (p. 144): «In un certo senso, è qui, in questa ammissione di colpa e di inferiorità rispetto al fratello, che va rintracciata la scaturigine della poesia civile di Pasolini, come pure del conseguente desiderio – impolitico [...] e anzitutto “privato” – di emularne le eroiche gesta incarnando la figura del pedagogo e del profeta».

È, questo, il momento della maggiore, e più diretta, veemenza rivoluzionaria di Pasolini, o per lo meno lo è nell'ambito della sua produzione poetica. Ma si tratta, appunto, di una furia disinnescata dal suo *status* di profezia che, facendo slittare la sua potenzialità devastatrice da un livello ideologico e progettuale a un livello ideo-elegiaco, la rende innocua. Come afferma giustamente Gian Luca Picconi, «Pasolini colloca la venuta di Alì su un piano di stretta contemporaneità: un piano in cui la realizzazione della profezia è perfettamente impossibile. Tanto che il finale trozkysta del testo, nella sua scoperta irrealizzabilità, trasforma la profezia in un testo parodico. La profezia di Pasolini diventa in questo senso impossibile e già fallita in partenza»³⁶. Negli anni in cui i lavoratori stavano progressivamente perdendo la propria coscienza di classe e il proletariato si avviava verso un rapido imborghesimento³⁷, il poeta non poteva che presentare la rivoluzione come un sogno irrealizzabile; ed è per questo motivo che la vitalità rivoluzionaria di Alì e dei suoi uomini, come fa notare Marco Bazzocchi, «si capovolge nella disperazione del marxista deluso»³⁸. In un'altra delle poesie espunte dalla prima edizione, *L'alba meridionale*, è indicativo, in tal senso, il brusco 'risveglio' del poeta dal suo sogno sovversivo: quegli stessi operai che Pasolini immaginava già sulle barricate, pronti a combattere per rovesciare il sistema, sono semplici pendolari che rientrano sommessamente nelle loro abitazioni dopo un'altra giornata di lavoro. La rivoluzione – Pasolini ne è disperatamente consapevole – non è un progetto, ma «un sentimento»:

Io mi ritrovo il vecchio cuore, e pago
il tributo ad esso, con lacrime

³⁶ G.L. PICCONI, *Atena in Algeria tra profezia e regresso. Profezia di Pier Paolo Pasolini*, «LaRivista», 4, 2015, pp. 199-200.

³⁷ SPS, 1098: «Quanti operai, quanti intellettuali, quanti studenti sono stati morsi, nottetempo, dal vampiro, e, senza saperlo, stanno diventando vampiri anche loro! È giunto dunque il momento in cui non è più sufficiente riconoscere la borghesia come classe sociale, ma come malattia: ormai, riconoscerla come classe sociale è anche ideologicamente e politicamente sbagliato. [...] Infatti, la storia della borghesia [...] si accinge, ora, in concreto, a coincidere con l'intera storia del mondo».

³⁸ M. BAZZOCCHI, *Poesia. Profezia*, intervento disponibile sul sito: <http://www.doppiozero.com/materiali/ppp/poesia-profezia>, visitato il 15 ottobre 2016.

ricacciate, odiate, e nella bocca
 le parole della bandiera rossa,
 le parole che ogni uomo sa, e sa far tacere.
 Nulla è mutato! siamo ancora negli Anni Cinquanta!
 siamo negli Anni Quaranta! prendete le armi!
 Ma la sera è più forte di ogni dolore.
 Piano piano i due tre tram la vincono
 sulle migliaia di operai, lo spiazzo
 è quello dei dopocena, sul fango, sereno,
 brilla il chiaro d'una baracca di biliardi,
 la poca gente fa la coda, nel vento
 di scirocco di una sera del Mille, aspettando
 il suo tram che la porti alla buia borgata.
 La Rivoluzione non è che un sentimento. (TPI, 1297)

La rassegnazione all'ineluttabilità del neocapitalismo è il sentimento dominante di *Trasumanar e organizzar* (Garzanti, 1971), raccolta che contiene poesie scritte fra il 1968 e il 1970, negli anni, cioè, della contestazione studentesca e dell'autunno caldo, e dunque della maggiore esposizione del paese all'eventualità di una (vera) rivoluzione. Pasolini, anziché cavalcare l'onda lunga di quelle fibrillazioni sociali, ripiega, ironicamente³⁹, su posizioni riformiste se non addirittura provocatoriamente reazionarie. Ciò accade, per esempio, nella *Poesia della tradizione*, in cui l'autore si schiera, sulla falsariga della notissima *Il PCI ai giovani*, pubblicata su «L'Espresso» nel giugno del 1968, contro la protesta studentesca, ritenendola, paradossalmente, una forma di lotta efficace non per rovesciare il sistema ma

³⁹ A proposito del particolare uso pasoliniano dell'ironia, si veda BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, cit., p. 52: «L'ironia che imprigiona il gioco della letteratura non è una semplice faccenda di registri. Ironicamente si possono infatti assumere tutti i registri, persino quello tragico. L'ironia di cui parlo è qualcosa che viene prima della scelta di un registro, ed è tale che qualunque tonalità venga scelta, ironica o tragica, pura o contaminata, sia alla fine sentita come ironica perché da essa colui che scrive si distanzia nel momento stesso in cui la adotta. Questa ironia è in effetti una modalità enunciativa che interviene nel rapporto tra chi parla e la propria voce: una voce non usata ma solo menzionata; una voce messa tra invisibili virgolette; una voce che mentre parla, è come se dicesse: "non sono io che parlo"».

per conservarlo⁴⁰: «Oh generazione sfortunata!» – scrive il poeta – «[...] capirai di aver servito il mondo / contro cui con zelo “portasti avanti la lotta”: / era esso che voleva gettar discredito sopra la storia – la sua; / era esso che voleva far piazza pulita del passato – il suo; / oh generazione sfortunata, e tu obbedisti disobbedendo! / era quel mondo a chiedere ai suoi nuovi figli di aiutarlo / a contraddirsi, per continuare» (TPII, 139). Al mistico rivoluzionario di *Poesia in forma di rosa* subentra, adesso, «un nuovo tipo di buffone» e cioè un poeta che si presenta come «fascista di sinistra»⁴¹ e «folle moderato»: «L’Ulyxes è rimasto a casa: / vi fa (appunto) dell’ironia e vi difende / da folle moderato le istituzioni» (TPII, 60). In un’intervista del 1969 a Jean Dufлот, poi confluita nel *Sogno del centauro*, Pasolini spiega le ragioni di questo suo nuovo atteggiamento, chiarendo anche il senso del titolo scelto per l’imminente raccolta:

E vado scoprendo sempre più in proposito, man mano che studio i mitici, che l’altra faccia del misticismo è proprio il “fare”, l’“agire”, l’azione. Del resto, la prossima raccolta di poesie che pubblicherò s’intitolerà *Trasumanar e organizzar*. Con questa espressione voglio dire che l’altra faccia della “trasumanizzazione” [...] ossia dell’ascesa spirituale, è proprio l’organizzazione. (SPS, 1462)

L’altra faccia del misticismo rivoluzionario sarebbe, dunque – e in ciò è evidente il corrosivo sarcasmo di Pasolini – un pragmatismo riformista che coinciderebbe col buon senso ‘civico’ delle istituzioni e con la loro naturale, istituzionale, moderazione. Significativamente, l’ironico *endorsement* di Pasolini al PCI arriva proprio nel momento in cui il Partito stava diventando «serio: come una Ditta» (TPII, 135), e cioè quando l’opposizione non si presentava più come un progetto politico alternativo al sistema ma replicava, al suo interno, l’ideologia dell’avversario: era ormai

⁴⁰ Si noti che posizioni analoghe sono espresse da Pasolini, ma a proposito della sua precedente produzione cinematografica, nell’*Abiura dalla trilogia della vita* (SPS, 599-603), scritta il 15 giugno 1975 e pubblicata postuma il 9 novembre 1975 sul «Corriere della sera».

⁴¹ Cfr. TPII, 37: «Vedi: adesso hai capito: parlo un po’ da fascista di sinistra. / Il mio conformismo, abi, ha ora trovato questa nuova fonte / di argomentazioni – atte, consone, funzionali, capaci, efficaci, / a edificare il monumento dei Disperati. / [...] / E chi è troppo umano, dovrà trovare pure il modo / d’essere almeno un po’ disumano».

alle porte la stagione politica del compromesso storico, più tardi definito polemicamente, in uno degli *Scritti corsari*, come «un aiuto agli uomini del potere a mantenere l'ordine» (SPS, 296)⁴². Questa svolta in senso provocatoriamente istituzionale e riformista segna, per Pasolini, la definitiva resa al sistema neocapitalistico; resa cui corrisponde, in poesia, la disperata presa di coscienza della completa inefficacia dell'*ethos* civile e l'abbandono di qualunque velleità rivoluzionaria, bandita persino dai sogni o dalle profezie. Il solo oracolo attendibile è, ora, quello di chi riconosce nel cinismo delle istituzioni, dunque nell'«organizzar», l'unico «semplice modello per l'umanità»:

Ma ora facciamo qualche profezia
 Anime belle del cazzo, per cos'altro moriranno
 i due fratelli Kennedy, se non
 per un'*istituzione*? E per cos'altro, se non per un'*istituzione*,
 moriranno tanti piccoli, sublimi Vietcong?
 Poiché le istituzioni sono commoventi: e gli uomini
 in altro che in esse non sanno riconoscersi.
 Sono esse che li rendono umilmente fratelli.
 C'è qualcosa di così misterioso nelle istituzioni
 – unica forma di vita e semplice modello per l'umanità –
 che il mistero di un singolo, in confronto, è nulla. (TPII, 25)

I lavoratori che Pasolini, nella poesia eponima, rappresenta impegnati a dibattere in una tesissima assemblea, sono lo specchio di questa pragmatica vocazione istituzionale. Essi, infatti, non vogliono una rivoluzione ma

⁴² In un precedente passaggio dello stesso articolo (p. 295), si legge: «Nel momento in cui si delineava in Europa una nuova forma di civiltà e un lungo futuro di “sviluppo” programmato dal Capitale – che realizzava così una propria rivoluzione interna: la rivoluzione della Scienza Applicata, pari per importanza alla Prima Seminazione, su cui si è fondata la millenaria civiltà contadina – si è sentito che ogni speranza di Rivoluzione operaia stava andando perduta. È per questo che si è tanto gridato il nome di Rivoluzione. Non solo, ma ormai era chiara non tanto l'impossibilità di una dialettica, quanto addirittura l'impossibilità di una commensurabilità, tra capitalismo tecnologico e marxismo umanistico [...] Il Pci si è reso realisticamente conto fin da allora dell'ineluttabilità del nuovo corso storico del capitalismo e del suo “sviluppo”: ed è stato probabilmente proprio in quei giorni che è cominciata a maturare l'idea del “compromesso storico”».

tutt'al più delle semplici riforme: «Gli operai vogliono il PCI così com'esso in sostanza è. / Ora, questa volontà mi è apparsa finalmente in tutta la sua chiarezza [...] Questa volontà è la volontà delle istituzioni. / Gli operai accanto a me [...] / erano presenze carnali di quella volontà» (TPII, 81). I soli che ancora non sembrano aver compreso le loro ragioni sono dei sedicenti intellettuali, copie involgarite del poeta, che si ostinano a urlare, stolidamente, «“Non democrazia ma rivoluzione!”» (TPII, 82). Ma a zittirli sono proprio gli stessi operai che «pazientano un po'. Poi perdono la pazienza. / Ed è stato un caso che non li abbiano cacciati a calci. / [...] Dunque, ho visto per la prima volta con i miei occhi / l'operaio avventarsi con le sue grosse mani sull'intellettuale vociante» (TPII, 82). Questo emblematico episodio induce il poeta a una sorta di volontaria 'autocastrazione' che consiste nel rinnegare, almeno apparentemente, gli ideali rivoluzionari per i quali si era battuto:

[...] da ora in avanti

farò tacere i miei scrupoli di verità, facendo torto a me stesso.

Amo o non amo le istituzioni? La verità più vera non è questa?

[...]

Compio un ennesimo atto di viltà. Rientro nell'ordine.

Se potessi iscrivermi al PCI, lo farei. E agirei di conseguenza,

con una lealtà, che può giungere anche a tacitare la coscienza.

[...]

Tradisco un patto di lealtà – quello verso me stesso idealista –

perché mi sembra più giusto adattarmi al patto di lealtà

con gli operai, e col loro Partito, che è così come essi lo vogliono. (TPII, 83-4)

Così come la vita miserabile degli operai e la loro vile sottomissione al Potere non può che riflettersi in istituzioni «miseri e meschine»⁴³, la mediocrità dell'ideologia consumistica, cui il mondo sembra essersi votato, non può che riflettersi in mediocri poesie⁴⁴: «Ah fratelli, non mi ammirare-

⁴³ Cfr. TPII, 85: «Il loro sapere non corrisponde alla realtà, ma a questa realtà. / Ed è un sapere misero e intero, meschino e forte. / E esso non può che produrre istituzioni, misere e meschine / che devono cercare intelligenza e forza».

⁴⁴ Come fa notare Berardinelli, all'altezza di *Trasumanar e organizzar*, le poesie di Pasolini «diventano sciatti articoli in finti versi [...]». Pasolini inventava un nuovo efficace

rete più / attraverso la mia ammirazione. / Gioco al gioco contrario, / e se qualche verso mi riesce passabilmente / è per semplice abitudine» (TPII, 62); e anche nei «propositi» dettati in un *Comunicato all'ANSA* si ribadisce: «Una volta decisa l'omissione dei principali doveri / (di poeta, di cittadino) / i miei versi saranno *completamente pratici* / [...] / Così, i miei consigli saranno di folle moderato. / Dopo la mia morte, perciò, non si sentirà la mia mancanza» (TPII, 75).

Con *Trasumanar e organizzare* sembra concludersi, così, con una nuova e definitiva abiura, la parabola della poesia civile di Pasolini. Ed è un'abiura che stavolta non interessa solo la sua letteratura o le belle speranze di un periodo storico, quello della Resistenza e della Ricostruzione, in cui tutto sembrava ancora possibile, ma arriva a coinvolgere, assieme a quelle, la sua stessa identità, la sua vita, e cioè quello che da sempre ha costituito, come scrive Bandini, «il certificato di autenticità della sua poesia»⁴⁵.

È chiaro, però, che il tradimento del patto di lealtà verso se stesso è solo apparente: è una reazione, sarcastica e comunque provvisoria, che scaturisce, in realtà, dalla convinzione della più completa disappartenenza al proprio tempo. Sotto le ceneri, infatti, continua a covare il fuoco della rivolta: «E quanto a me» – scrive il poeta in *L'ortodossia* – «continuerò (in prima persona, s'intende) / ad avere dei barbari la poetica idea / che mi rende meravigliosa la vita» (TPII, 169). Ciò è confermato, inoltre, dalle poesie inserite nella sezione *Tetro entusiasmo* dell'estrema raccolta friulano-italiana *La nuova gioventù* (Einaudi, 1975), in cui il poeta considera l'incipiente recessione economica, iniziata con la grande crisi energetica

organismo formale: il poemetto ideologico in prosa, l'articolo "di poesia". Cfr. A. BERNARDINELLI, *La poesia verso la prosa*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 14. Secondo Carla Benedetti, quella di Pasolini di fronte al crollo delle poetiche e al consumismo dilagante che minaccia di trasformare la cultura in industria culturale, non è una reazione pacifica ma agonistica: «Il "senso" dell'ultima produzione di Pasolini, che molti si rifiutano di accogliere come letteratura, sta proprio qui: un conflitto, fundamentalmente tragico, con questa istituzione. Pasolini non cerca la parola letteraria ma la fuoriuscita da essa, l'uscita dal suo cerchio depotenziato, dalla sua finta autonomia, ormai *tutta utile*. Il suo procedere, che nega l'autonomia formale dell'arte, è, in un senso più profondo, un modo di tener fede all'autonomia dell'arte: vale a dire alla sua possibilità di farsi portatrice di punti di vista "altri"». Cfr. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, cit., p. 23.

⁴⁵ BANDINI, *Il «sogno di una cosa» chiamata poesia*, cit., p. XXXIII.

del 1973, come l'ultima occasione per realizzare «un mondo davvero comunista», finalmente affrancato dall'egemonia borghese, in cui, per esempio, le fabbriche non saranno che reperti di archeologia industriale: «Li pissulis fabrichis tal pì bièl / di un prat verd ta la curva / di un flun, tal còur di un veciu / bosc di roris, a si sdrumaràn // un puc par sera, murèt par murèt / lamiera par lamiera»⁴⁶.

Secondo Pasolini, una delle armi più pericolose del tecno-fascismo è stato il suo potere di corrompere, attraverso l'illusione del benessere, l'«anima»⁴⁷ stessa della classe lavoratrice, imborghesendola e quindi privandola della volontà di perseguire un progetto rivoluzionario: «La stessa forza che ai lavoratori ha tolto / la capacità, la facilità di sorridere / [...] / [...] ha tolto al mondo / ogni voglia di rivoluzione» (TPII, 492). All'altezza di *Tetro entusiasmo*, però, lo scrittore sembra credere nella possibilità di un nuovo corso della Storia, favorito, paradossalmente, dalle nuove opportunità offerte dalla crisi recessiva: «Ora ciò che non era stato previsto, / accade. I ricchi diventeranno / meno ricchi, i poveri più poveri. / Si guarderanno di nuovo negli occhi» (TPII, 492). La lotta di classe, insomma, è ancora possibile. E non si tratta più, adesso, di profetizzare, misticamente, una rivoluzione cruenta, ma di lavorare, con pedagogico fervore⁴⁸, alla condivisione, la più larga possibile, di nuovi valori culturali che demoliscano una volta per tutte i feticci del benessere e del «desiderio di possesso», imponendo un modello alternativo di società. Il mistico rivoluzionario cede così il passo al pedagogo sovversivo. In *Appunto per una poesia in terrone*, Pasolini scrive:

⁴⁶ TPII, 499. Trad.: «Le piccole fabbriche sul più bello di un prato verde, nella curva di un fiume, nel cuore di un vecchio bosco di querce, crolleranno un poco per sera, muretto per muretto, lamiera per lamiera».

⁴⁷ In *Agli studenti greci, in un fiato* si legge: «Il pòpul al era il furmint ch'a no'l mòur. / Adès al scuminsia a murì. Qualchidùn / a à tociàt la so anima». Trad.: «Il popolo era il frumento che non muore. Adesso comincia a morire. Qualcuno ha toccato la sua anima» (TPII, 486).

⁴⁸ Emblematica, in tal senso, la poesia *Saluto e augurio*, indirizzata a «un fassista zòvin» (un fascista giovane) che significativamente chiude la raccolta (TPII, 513-518). Per la vocazione pedagogica di Pasolini rimando a GOLINO, *Pasolini: il sogno di una cosa*, Il Mulino, Bologna 1985, e al recente *Pasolini e la pedagogia*, a cura di R. Carnero e A. Felice, Marsilio, Venezia 2015.

Bisognerà tornare *indietro*, e ricominciare daccapo. Perché i nostri figli non siano educati dai borghesi, perché le nostre case non siano costruite dai borghesi, perché le nostre anime non siano tentate dai borghesi. Perché se la nostra cultura, non potrà e non dovrà più essere la cultura della povertà, si trasformi in una cultura comunista. [...] Torniamo *indietro*, col pugno chiuso, e ricominciamo daccapo. [...] Nessun compromesso. Torniamo indietro. Viva la povertà. Viva la lotta comunista per i beni necessari. (TPII, 501)

In un provocatorio articolo su Penna del 1973⁴⁹, Pasolini sosteneva che l'Italia contadina del ventennio era «meravigliosa» proprio perché, malgrado tutto, era riuscita a non vendere l'anima al fascismo, conservando intatta la sua purezza. Il testamento poetico della *Nuova gioventù*, pubblicato a meno di sei mesi dall'efferato assassinio dello scrittore, ci dice che il progetto di un paese «meraviglioso», nonostante le ricorrenti minacce eversive e terroristiche, è ancora possibile.

⁴⁹ SPS, 421.

«Con questo “io” reso furioso dal mondo». La poesia metallurgica di Luigi Di Ruscio

1. «completamente spatriato ed estraneo a tutto»

Nato a Fermo, in quella che lui stesso definisce «Marca sporca»¹, da una famiglia di umili condizioni; bracciante a cottimo, muratore, militante di una sgangherata sezione del Partito comunista locale; e poi talentuoso autodidatta della poesia italiana, *coté* neorealista, nella presentazione che ne fecero, fra gli anni Cinquanta e Sessanta, due *scout* d’eccezione, un giovane e promettente Franco Fortini e Salvatore Quasimodo, all’epoca fresco vincitore del premio Nobel; e poi, ancora, emigrante all’estero in cerca di lavoro; «straniero nella propria lingua», per dirla con Deleuze, più che per scelta stilistica, per condizione naturale; quindi operaio metalmeccanico per quasi quarant’anni in una fabbrica norvegese; gran collezionista di rifiuti editoriali (memorabile quello di Italo Calvino che cercava, senza successo, di indirizzarlo verso le teste d’uovo della neoavanguardia)²; e

¹ L. DI RUSCIO, *Neve nera*, in ID., *Romanzi*, a cura di A. Cortellessa e A. Ferracuti, Feltrinelli, Milano 2014 [d’ora in avanti NN], p. 410. Per le altre opere di Di Ruscio userò le seguenti abbreviazioni: P=*Palmiro*, CP=*Cristi polverizzati* (sono gli altri due titoli confluiti in *Romanzi*); UR=*L’ultima raccolta*, prefazione di F. Leonetti, Manni, Lecce 2002; PO=*Poesie operaie. Scelta antologica*, prefazione di A. Ferracuti, postfazione di M. Raffaelli, Ediesse, Roma 2007.

² Cfr. I. CALVINO, Lettera a Luigi Di Ruscio del 1 aprile 1969; documento ora disponibile sul sito di Biagio Cepollaro, www.cepollaro.it. Si veda, in particolare, il seguente passaggio: «La verità è che io sono un maniaco dell’ordine e della geometria, e nel Suo eroico disordine mi raccapezzo poco. Per fortuna, in Italia oggi abbiamo molti lettori qualificati (e autori) di testi informali e collages verbali e romanzi aleatori: Balestrini, Di Marco, Testa, che sono anche autori, per non parlare di Sanguineti, e Balestrini è anche consulente di una casa editrice, e così Filippini, Davico. Insomma, qualcuno che la legga e consigli “dall’interno” dovrebbe trovarlo». Sull’episodio cfr. anche NN, 442: «amo l’ordine

infine «poetu de lu feru»³, come lo canzonavano i suoi compagni in officina, o, più semplicemente, «poeta operaio metallurgico» (NN, 398), in un'auto-definizione che sta un po' stretta, perché fin troppo riduttiva, ai tanti critici e scrittori di rilievo che negli ultimi anni ne hanno rilanciato l'opera. Basterebbero questi cenni biografici a dare l'idea della splendida eccezione rappresentata da Luigi Di Ruscio (1930-2011), scrittore irregolare ed extra-canonico, una delle più sorprendenti riscoperte della nostra recente letteratura.

Ciò che emerge in maniera evidente da questo seppur scorciato ritratto è la profonda estraneità di Di Ruscio non solo all'ambiente letterario, ma anche a quello politico, culturale, sociale, perfino linguistico, del suo tempo. Come ha fatto notare Andrea Cortellessa, che assieme a Massimo Raffaeli e Angelo Ferracuti è uno dei suoi più convinti sostenitori, si tratta di un'estraneità «connaturata [...] al suo modo di essere»⁴: lo scrittore marchigiano, insomma, è 'ontologicamente' diverso, e rivendica con orgoglio, anzi persegue la propria disappartenenza, facendone un punto d'onore, perché essa coincide con una vitale esigenza d'indipendenza e libertà (anche) espressiva. Una scelta che Di Ruscio ha pagato sulla propria pelle, ritagliando per sé la tanto guappesca quanto scomoda identità di «poeta matto non omologabile» (NN, 421), di esule «completamente spatriato ed estraneo a tutto» (PO, 70) la cui «versificazione [è] ridotta ad

e la pulizia mi scrisse un Italo Calvino, non venire da me e vai dagli informali con le tue scritture periodiche e in quel periodo gli informali erano per me una specie particolarmente misteriosa e per far parte della corrente non basta essere rigorosamente informali ma occorre essere invitati [...] non mi aggruppò anche perché non mi fanno aggruppare».

³ Cfr. DI RUSCIO, *Racconti*, in «il verri», n. 49, giugno 2012, p. 32.

⁴ CORTELLESA, *La vergogna delle lettere italiane*, in DI RUSCIO, *Romanzi*, cit., p. 526. Il critico approfondisce questo aspetto anche nel suo precedente saggio *Luigi Di Ruscio, l'estraniamento*, in *Dossier Luigi Di Ruscio*, «il verri», n. 49, giugno 2012, pp. 5-10. Particolarmente significativi sono i passaggi in cui parla «della sua estraneità, insomma a un carattere italiano (non solo in senso letterario) che proprio la lontananza gli ha consentito di flagellare con [...] virulenza» (p. 5); di «irregolarità, nel rapportarsi agli organigrammi ideologici e culturali della parte politica alla quale, nelle viscere e nella testa, sino alla fine resterà fedele» (p. 8); e persino della sua sostanziale estraneità agli anni del miracolo economico: «quegli anni, che in altre parti d'Italia erano già boom o quasi, in quella periferia profonda del Paese [le Marche] erano, ancora e sempre, fame e disperazione» (p. 8).

attività clandestina» (NN, 486); uno scrittore, insomma, «poeticamente portato a delinquere» (NN, 488).

La fiera, quasi sdegnosa vocazione minoritaria e ‘luddista’ della sua letteratura e la sua vicenda biografica apparentemente marginale possono anche tradursi, magari nei momenti di maggiore fragilità emotiva, in un tormentato *cupio dissolvi*, in una «voglia continua di sparire, rendersi invisibile» (NN, 425) che è direttamente proporzionale a uno stile logorico e percussivo, caratterizzato da furenti scariche espressionistiche, da un’«ostinazione digitoria da persecutoria macchina impazzita»⁵ (ancora Cortellessa). Ma, per Di Ruscio, solo nascondendo le proprie tracce e testimoniando così, con l’esempio di una vita e di una scrittura ‘dal confino’, la propria estraneità ai salotti letterari e al perbenismo della società borghese, solo vivendo dall’interno, cioè dall’inferno della fabbrica fordista e in perfetto anonimato («di questo italiano straniero non sappiamo niente / si sa solo che puzza ed esiste» PO, 96) la propria emarginazione – che poi è quella condivisa da intere generazioni di reietti: risiede in questo il carattere epico della sua poesia – si può radicalizzare «un estremismo quasi poppato dalle mammelle paesane, una opposizione che serve più che altro a dimostrare che una diversità è ancora possibile» (NN, 438).

Di Ruscio si sente profondamente diverso anche da quelli scrittori *engagé* che, come lui, si schierano dalla sua stessa parte, raccontano con *pietas* operaista il mondo del lavoro e considerano il capitalismo come il male assoluto. Un’intera vita passata in fabbrica ha inasprito il suo carattere – lo scrittore parla di un «“io” reso furioso dal mondo» (CP, 215) –, rendendolo sospettoso nei confronti di chi – specie fra gli Officineschi, definizione che a uno come lui doveva sembrare piuttosto ironica – assume posture da profeta della lotta di classe. Ciò lo porta a irrigidirsi su posizioni di ‘massimalismo’ letterario a volte francamente poco condivisibili. Secondo Di Ruscio, gli scrittori che si occupano della condizione operaia, ma che in fabbrica non ci hanno mai messo piede, o tutt’al

⁵ Ivi, p. 537. Sull’argomento si veda anche E. ZINATO, *I «lapsus voluti» di Luigi Di Ruscio*, in «Allegoria», 42, 2002, in particolar modo i passaggi in cui parla di «oltranza dello scrivere» e di una «litania ossessiva, potenzialmente interminabile e irta a ogni rigo di trappole e di trabocchetti» (p. 164) che l’autore esprime in uno stile «lucidamente farneticante» (p. 165).

più l'hanno solo 'visitata' fugacemente nelle loro opere, non sono che parvenu, e non hanno dunque titoli per parlarne in maniera credibile. Persino Fortini, che in fondo è stato il suo maestro riconosciuto e il suo primo mentore, viene spesso punzecchiato per la presunta ipocrisia della sua doppia morale. Escluso anche dal giro della letteratura olivettiana, Di Ruscio non accetta prediche da chi si dichiara ostile al sistema ma che nel sistema ricopre comunque un ruolo da dirigente: «Io scrissi all'Olivetti una bellissima lettera: Sono un poeta, regalatemi almeno una portatile. Vergognati a chiedere la carità ai padroni che vuoi combattere, così mi rispose il Fortini con il suo moralismo luterano e in quel periodo era un funzionario dell'Olivetti» (CP, 305).

La differenza con Fortini e con gli altri poeti di «Officina» consiste anche nella loro appartenenza a un ceto diverso dal suo, privilegiato, e questa distanza sociale non è qualcosa che il loro operaiamo, anche se sincero e intransigente, possa accorciare o abolire. Pasolini, Roversi e Fortini sono, lo riconosce, grandi poeti; possono anche difendere i lavoratori, denunciare l'asservimento al potere, lo sfruttamento, l'alienazione, ecc., ma non potranno mai essere in tutto e per tutto *come* loro: «Fortini continua a scrivere dei servi dei servi ma chi sa cosa intende» (UR, 121), si chiede Di Ruscio, e, ricordando i tempi i cui andava a vendergli i libri a rate⁶, riporta un episodio emblematico: «Fortini, leggendomi questa poesia, per il modo con cui scandiva i versi mi fece capire il mistero del verso, però Fortini non si accorse che io in quel momento avevo una fame disperata, speravo che mi offrisse qualcosa e io non ho avuto il coraggio di chiedergli neppure un bicchiere d'acqua, e pensare che nell'ambiente della mia infanzia e ora in Norvegia sarebbe impensabile ospitare a casa mia una persona senza offrirgli qualcosa» (CP, 219). Se a proposito di Roversi Di Ruscio ricorda un altro aneddoto significativo, cioè la sua adesione, solo «con un telegramma», alla convocazione del «primo convegno della poesia operaia» (NN, 425), è su Pasolini che lo scrittore formula un giudizio politicamente (molto) scorretto: «mi si richiede le mie poesie più metallare per il centenario della Camera del lavoro di Torino e mi incazzai con "abiti

⁶ Cfr. PO, 73: «suonando i campanelli cercavo di vendere a rate i libri / sa molto di sale quel suonare / ripetutamente i campanelli altrui / in quella occasione incontrai fortini».

lavoro” perché elogiavano il poeta romano che andava verso il popolo per incularselo» (NN, 400); concetto ribadito, alcune pagine dopo, con espressioni davvero omofobe ed esecrabili⁷.

Le frequenti invettive contro scrittori, critici ed editori vanno lette – ha ragione Ferracuti – come un «rigurgito di classe»⁸: sono un modo per ribadire, una volta di più, la sua irriducibilità all’ambiente letterario, cioè a quella stessa *élite*, da lui tanto bistrattata, che oggi, paradossalmente, tesse le sue lodi⁹. Di Ruscio, che ne ha davvero per tutti, si scaglia anche contro Cassola («è venuto [...] a spiegare che l’arte si impegna solo con l’arte, ma chi ve li paga ’sti viaggi?» NN, 433) e contro Piersanti («mi ha scritto che lui sarebbe per tutte le libertà anche formali, non si capisce perché certe stronzate uno le viene a raccontare al sottoscritto», NN, 466); condanna tanto il patetismo a comando della poesia impegnata («mi sembrava schifoso quel tono singhiozzante e leggermente ipocrita di certi versi, toni che io ho cercato sempre di evitare», CP, 208), quanto il disimpegno della poesia ‘ornamentale’ («I soldi li danno ai poeti ornamentali», CP, 269), gli sterili esercizi delle avanguardie («*sognavo poesia invisibile per far dispetto a quelli della poesia visiva*», UR, 89) e perfino la recente moda dei poeti-operai («Ma dove stanno sti poeti operai? Quale poeta lavora ancora in fabbrica?», NN, 448); non sopporta l’insipienza della critica («carissimi professori in belle lettere, io scrivo le lettere bruttissime e non rompetemi i coglioni», NN, 466), la vacua passerella dei premi letterari («mi mancherà anche il certificato di buona scrittura poetica / tanto che mai avrò il premio carducciano che nel 2001 stanziò / al poeta di buona condotta e buona scrittura poetica Mario Luzi ben 12.000.000 / la virtù ricompensata oppure non ci sarebbe la convenienza ad essere virtuosi», PO, 82), l’arroganza degli editor («In caso di pubblicazione correggete o non correggete gli sbagli d’ortografia, raccorciate come vi pare, però non

⁷ Cfr. NN, 476: «visitatore accanito di tutti i vespasiani, prendeva come niente fosse cazzi in bocca e pugni in faccia, amatore come era della furia mascolina, vennero elogiati i poliziotti veri figli del popolo mentre gli universitari erano borghesi e a cazzo moscio e venne ammazzato da un figlio del popolo che non voleva sverginarsi il buco del culo».

⁸ FERRACUTI, *Prefazione. «Le realtà scatenate»*, in DI RUSCIO, *Zibaldone norvegico*, a cura di M.F. Minervino, prefazione di Ferracuti, Pellegrini editore, Cosenza 2013, p. 6.

⁹ Del paradosso di un «autore per *happy few*» parla anche RAFFAELI nel suo *Invito a Luigi Di Ruscio*, in «il verri», n. 49, giugno 2012, p. 34.

aggiungete niente, non mischiamoci» NN, 487), l'avidità degli editori («per la pubblicazione aspettavo la decisione di chi più profondamente disprezzavo», UR, 96) e i millantatori professionisti della scrittura creativa («se la poesia è linguaggio scintillante che può essere espresso solo nell'inversione di una coscienza disgregata, una scuola di poesia significa fare una scuola per la formazione di disgraziati», UR, 165); per Di Ruscio, insomma, il ceto intellettuale è generalmente, genericamente, «tutto il contrario del poeta sottoscritto nostro, strafottente quando si trova in situazioni di sudditanza, chiede scusa in una condizione di potere, il nostro eroe è stupido però migliore di tutti voi intellettuali di merda»¹⁰.

La sua, dunque, è una presunta superiorità che non si fonda esclusivamente sul valore estetico delle sue opere. Di Ruscio sa di essere più indietro, su questo punto, rispetto agli scrittori che contesta, e sa di non poter competere con loro sul piano della preparazione culturale e della tecnica: «Fa il poeta e scrive "l'aradio". Avevo vergogna di tutti i miei sbagli ortografici [...] le pagine erano strapiene di correzioni e cancellature, chi ti credi di essere brutto stronzo? Come ti permetti d'iscrivere le poesie nostre?» (CP, 209). Ma quelle competenze, Di Ruscio ne è convinto, da sole non sono sufficienti per la riuscita di una poesia valida, ossia sincera: «Una volta mio figlio mi chiese cosa fosse per me la poesia» – ricorda – «non ho potuto dare risposta, gli dissi che per correre velocemente non è necessario conoscere la fisiologia della gamba, anzi senza sapere niente si corre meglio»¹¹. Di Ruscio è anche convinto, però, di avere delle doti che gli altri poeti non hanno e comunque non possono acquisire a tavolino, e cioè la coerenza e la dignità: la coerenza di chi scrive sulla fabbrica *vivendo* da operaio («Io pensavo che se uno vuole scrivere poesie operaie deve fare come minimo l'operaio, idea questa molto scema per un letterato professore di belle lettere», CP, 270) e la dignità di farlo da uomo libero, che non è succube dell'intelligenza e non ambisce a far parte dei suoi circoli esclusivi, ma preferisce, piuttosto, guadagnarsi col sudore della fronte il privilegio della propria indipendenza creativa, nel tempo – in tutti i sensi libero – che gli resta fra un massacrante turno di lavoro e l'altro: «il non dover rendere conto a nessuno di quello che scri-

¹⁰ DI RUSCIO, *Racconti*, cit., p. 20.

¹¹ Ivi, p. 11.

vo, l'essere sottoposti a tutti i poteri invece ci imbestialisce, scrivo in italiano e perfino qui a casa mia nessuno potrà mai leggere quello che scrivo. Entro nel mondo dei metalli allegramente» (NN, 414). In altre parole, la superiorità da lui rivendicata, nonostante la repressibilità della sua esibita cattiva condotta¹², è di ordine, più che letterario, etico; ed è proprio questa sua dignità morale che legittima Di Ruscio a compiere – da poeta pressoché semi-analfabeta ma anche da operaio che trova la propria redenzione attraverso il lavoro – la sua catabasi nel mondo di sotto: «In tanti poeti la condizione dei culi seduti s'introdurrà nelle loro poesie, io sono in piedi per troppo tempo perché la posizione eretta non sia quella dominante e mi ripeto continuamente NON INDEGNAMENTE M'ADDENTRO NELLE TENEBRE e la presenza degli oppressi e stritolati è dietro le mie spalle» (NN, 446).

Più volte, nei suoi libri, Di Ruscio ha il vezzo di presentarsi come l'«ultimo dei neorealisti» (CP, 388), forse affezionato – in un certo senso anche 'nostalgicamente': le aspirazioni dei promettenti esordi si tramutarono ben presto in un lungo letargo creativo, cui corrispose, peraltro, un frustrante silenzio anche da parte della critica –¹³ al profilo che aveva

¹² Cfr. PO, 82: «Il certificato di buona condotta non potranno mai rilasciarmelo / neppure con la raccomandazione / dell'arcivescovo di fermo ascoli piceno. / la buona condotta non potranno mai rilasciarmela perché non ho rubato / ho pagato le tasse fino all'ultima goccia di sborbo / ho partecipato ai complotti della poesia invisibile / ho messo le corna a mia moglie senza chiedere il permesso / e mi sono rifiutato di sculacciare i culetti ignudi dei miei figli / ho detto ai miei figli di dire sempre le menzogne / anche se io cercherò di dire la verità / insomma la mia condotta è stata pessima / [...] / ho consigliato al caporeparto di andarsene / a farsi inculare da un somaro sordo che non sente la botta».

¹³ La terza raccolta di DI RUSCIO, *Apprendistati* (Bagaloni, Ancona 1978) apparve a ben dodici anni di distanza dalla precedente. Se si eccettuano le sporadiche apparizioni in antologia (*La giovane poesia italiana*, a cura di E. Falqui, Colombo, Roma 1957; *Poesia italiana del dopoguerra*, a cura di S. Quasimodo, Schwarz, Milano 1958; *Poesie e Realtà*, a cura di G. Majorino, Savelli, Roma 1977; *Poesia degli anni settanta*, a cura di A. Porta, Feltrinelli, Milano 1979; *Poesia erotica italiana del Novecento*, a cura di C. Villa, Newton Compton, Roma 1981; *Centanni di letteratura*, a cura di G. Majorino, Liviana, Padova 1984), una prima, parziale riscoperta dell'autore avviene col romanzo *Palmiro* (presentazione di A. Porta, Il lavoro editoriale, Ancona 1986; poi Baldini & Castoldi, Milano 1996; e poi, ancora, a cura di Raffaelli, Ediesse, Roma 2011). Ma è solo a partire dalla raccolta *Poesie operate*, apparsa nel 2007, che la sua opera tornerà al centro del dibattito critico, approdando, nel 2014, alla definitiva consacrazione di *Romanzi*.

ritagliato per lui, presentandolo nel lontano 1953, Franco Fortini: «Questi versi sono un documento umano delle aree depresse, di quella parte di noi stessa depressa che chiede, da generazioni, il riconoscimento iniziale del volto umano»¹⁴. E, in effetti, se consideriamo le sue prime due raccolte, *Non possiamo abituarci a morire* (Schwarz, 1953) e *Le streghe s'arrotano le dentiere* (Marotta, 1966), è difficile non collocare la sua poesia nella *koiné* neorealista né tantomeno non riconoscere come vocazione primaria la sua tendenza a introdursi «dentro la miseria delle cose» (NN, 396) cioè a eleggere la cruda realtà come materia della sua ricerca letteraria, con l'obiettivo dichiarato – ma col senno di poi giudicato del tutto velleitario – di perseguire una poesia impegnata: «Con quel neorealismo volevamo svegliare chi era tanto beatamente addormentato e i nostri urli terrorizzavano solo noi stessi, le nostre affabulazioni suscitano solo irrisioni, il tutto è anche innocuo basta un fiammifero e sparisce tutto» (NN, 491).

A ben vedere, però, se consideriamo l'opera diruscesca nel suo insieme, l'afflato civile che pure ne è alla base non è sufficiente, da solo, a inquadrarla appieno; anzi, secondo alcuni lettori, sarebbe addirittura fuorviante. Per Massimo Gezzi, per esempio, l'inclinazione al neorealismo è quantomeno pari a un «incontenibile gusto per la deformazione grottesca o impressionistica, o per l'iperbole di sapore epico o eroicomico, gusto che si rifrange necessariamente anche sulla lingua, specie su quella della prosa»¹⁵, ipotesi avallata anche da Cortellessa, il quale non esita ad accostare a Di Ruscio i nomi di Gadda, D'Arrigo, Roversi e Pagliarani¹⁶. Ma è stato soprattutto Massimo Raffaeli a segnalare l'equivoco di un'etichettatura forse troppo frettolosa, ribaltando, di fatto, la prima diagnosi di Fortini: «Il termine neorealismo» – scrive – «[...] è il meno adatto a comprendere e valutare la novità di un poeta il cui sguardo dal basso, da sotto, la cui potenza immediata e si direbbe tellurica, sgorgavano invece da un vissuto che a tutto ambiva meno che a una rappresentazione foto-

¹⁴ FORTINI, *Prefazione*, in DI RUSCIO, *Non possiamo abituarci a morire*, Schwarz, Milano 1953, p. 6. Si noti che anche Walter Siti, nel suo *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Einaudi, Torino 1980, aveva considerato la poesia di Di Ruscio come espressione di quella tendenza (cfr., in particolare, pp. 40-41).

¹⁵ M. GEZZI, *Don Chisciotte della Marca. Annotazioni sulla prosa «picaresca» di Luigi Di Ruscio*, in «il verri», n. 49, giugno 2012, p. 47.

¹⁶ CORTELLESA, *La vergogna delle lettere italiane*, cit., p. 538.

grafica dell'esserci o, peggio, alla nuda esposizione di documenti storico-sociali»¹⁷. Impostazione, questa, che un Di Ruscio più maturo sembra peraltro confermare, correggendo in chiave impressionistica, cioè nella ribollente cronaca del suo *déraillement*, il confronto, sempre comunque sistematico e ineludibile, con la realtà: «di tutto il suo realismo o neorealismo che fosse è rimasto lo scrutare le fibre più intime del sottoscritto» (UR, 25).

L'originaria componente neorealista viene allora filtrata da un'ineludibile istanza impressionistico-sperimentale di presunta ascendenza celineana. L'aveva sostenuto per primo Calvino nella sua già citata lettera di rifiuto: «In certi momenti ricorda Céline, per la volontà di scaricare nel flusso delle parole una cupa aggressività. Lei lavora come molti pittori, specialmente della scuola astratto-espressionista e informale: comincia a riempire la pagina di segni fitti fitti e lascia che questi segni si organizzino da sé in una forma»; e l'avrebbe ribadito, anni dopo, lo stesso Raffaelli, il quale affianca allo scrittore francese, «per la forza ritmica e la vena eroicomico»¹⁸, il nome di un altro irregolare, il ceco Jaroslav Hašek, solo dopo aver puntualizzato, però, che «Di Ruscio non si appoggia a modelli precostituiti e gli è del tutto estraneo il gusto della allusione o della citazione»¹⁹. Ma il rapporto con Céline e Hašek, più che di reale filiazione, è di carattere puramente indicativo; serve più che altro a segnalare una 'disobbedienza' stilistica che è specchio, a sua volta, di un'insofferenza per qualunque modello letterario, compresi quelli dei 'cattivi maestri'. C'è anche, però, in questa poetica anarchica e ribelle, una forte valenza sociologica. Di Ruscio intende, cioè, rivendicare il diritto di cittadinanza di una poesia operaia che riesca a farsi espressione, per una volta, di una classe sociale non abituata a praticarla: «la poesia dovrebbe essere interclassista» – scrive – «non dovrebbe essere obbligatorio che siano solo i

¹⁷ RAFFAELLI, *Una furibonda allegria*, postfazione a DI RUSCIO, *Poesie operaie*, cit., p. 111. Sull'equivoco neorealista, cfr. anche ID., *Cahier di Ruscio*, in «Hortus», n. 14, 1993, ora in ID., *Questa siepe. Scrittori nelle Marche*, Il lavoro editoriale, Ancona 2000, p. 108: «l'inganno ottico che lo assimilava al neorealismo è da imputarsi al rilievo in astratto di certe procedure, alla voluta povertà ed economicità del suo repertorio formale che d'altronde denuncia fastidio ed orrore per la prevalenza dei significanti sui significati».

¹⁸ Ivi, p. 114.

¹⁹ Ivi, p. 112.

borghesi a scriverla, dovrebbe poter essere iscritta anche da un tipo come me senza destare scandalo» (CP, 309). Una poesia che presupponga anche, come destinatario ideale, non solo il pubblico della *working class*, ma, come poi in effetti è avvenuto, lettori più accorti, disposti a comprenderne la portata e a riconoscerne gli elementi di novità dietro il camuffamento di uno stile basso o addirittura infimo: «vi prego di tenere presente che se il tono del mio iscrivere è molto abbasso però la mia scrittura presuppone un lettore che non sia un imbecille» (CP, 267).

Di Ruscio, specie nelle sue raccolte più tarde, ricorre a una serie di soluzioni formali 'estreme' che sono la caratteristica più evidente del suo furioso «iscrivere», malapropismo che ha la duplice valenza di iscrizione lapidaria e, all'opposto, di effimero esercizio di un eterno principiante. E proprio i malapropismi e i lapsus sono i tratti più appariscenti della sua scrittura (per esempio «delitti d'autore» per «diritti d'autore», «gattolici» per «cattolici», «serpi» per «serbi», ecc.), e diventano, come spiega Cortellessa, «il nucleo generativo di tante formidabili lasse»²⁰, caratterizzate, a livello retorico, dalla ricorsività di paronomasie e poliptoti, evidentemente usati per rappresentare al meglio un io lirico dall'identità instabile, mutevole. Le sue poesie sono spesso costituite da un unico periodo che si presenta come un lacerto testuale (in apparenza solo casualmente) isolato da un flusso enunciativo più grande di cui non è dato conoscere i confini certi; le frasi, al suo interno, non sono organizzate secondo una precisa coerenza logica ma per improvvise e spontanee associazioni d'idee e per accumuli paratattici; la punteggiatura è pressoché assente. Ogni verso corrisponde a un'unità minima di senso, a volte puntualizzata e a volte contraddetta dai versi adiacenti. Giorgio Falco, a proposito di queste continue riprese e contrappunti, ha parlato di una sintassi che «ricorda il rugby [...]: è una lingua armoniosa nell'avanzata furiosa, procede con percussioni, a folate, attraverso piccoli passaggi all'indietro che la compattano pur aprendosi allo stupore di infiniti rivoli digressivi»²¹. Queste anomalie stilistiche sono accentuate,

²⁰ CORTELLESA, *La vergogna delle lettere italiane*, cit., p. 532.

²¹ G. FALCO, *Una parola esule che avanza furiosa*, in «Repubblica», 5 febbraio 2010. Per un approfondimento dello stile di Di Ruscio rimando anche agli interventi di ZINATO (*I «lapsus voluti» di Luigi Di Ruscio*, cit., pp. 164-165), di GEZZI (*Don Chisciotte della Marca*) e

inoltre, dalla scelta di un metro abnorme, costruito su base para-ende-casillabica e fortemente ritmato, collocabile in una terra di nessuno a metà strada fra poesia e prosa²², che costituisce l'ingranaggio minimo di una 'macchina' testuale, apparentemente fuori controllo e prossima al collasso, da Di Ruscio costruita, ma allo stesso tempo sabotata, per «potizzare l'impoetizzabile» (P, 72), cioè per raccontare, in versi, il mondo degli emarginati e degli oppressi.

2. La «grande cattedrale»

La condizione operaia è il tema fondamentale dell'opera di Luigi Di Ruscio, da lui sviluppato anche come sineddoche delle contraddizioni del sistema capitalistico e della società affluente. La sua centralità è stata peraltro ribadita dalla scelta di raccogliere tutte le composizioni ispirate alla vita di fabbrica in un'auto-antologia del 2007, intitolata appunto *Poesie operaie*, che lo ha reinserito, di fatto, nel dibattito critico contemporaneo²³, anche sull'onda lunga di un rinnovato interesse per i rapporti fra letteratura e lavoro, stimolato dalla grande crisi economico-finanziaria iniziata proprio in quel periodo. Come spiega Raffaelli, però, non bisogna considerare Di Ruscio un poeta-operaio «come pure e sbrigativamente si

di E. CAPODAGLIO (*La gaia apocalisse di Luigi Di Ruscio*), questi ultimi pubblicati entrambi in «il verri», n. 49, giugno 2012, pp. 46-53 e pp. 54-62.

²² Antonio Porta parlava a proposito di una «straordinaria resistenza del verso lungo, che ha raggiunto una portata da trave di cemento armato rafforzato» (Cfr. A. PORTA, *Note ai testi. 1978*, in *Poesia degli anni settanta*, cit., p. 91); e lo stesso Di Ruscio, a proposito di questa sua particolarità stilistica, precisa: «per aumentare lo spessore della mia poesia introducevo pezzi di prosa andati a male, come sospesi nella pagina bianca [...] scritte di terribili catastrofi scritte mentre ridevo» (NN, 463).

²³ Cfr., su questo punto, FERRACUTI, *Fermo a Oslo*, cit., p. 11: «si deve alla Ediesse, la casa editrice della Cgil, il suo vero rilancio quando era ormai dimenticatissimo»; e ID., *Scrivere mentre affonda il Titanic. Appunti per un libro su Luigi Di Ruscio*, in «il verri», n. 49, giugno 2012, p. 40: «quando gli proposi di fare un libro "a tema", raccogliendo la sua produzione con soggetto il lavoro e la fabbrica, che era l'unico appiglio che avevo in quel momento per riportarlo in libreria dopo anni di silenzio (era il centenario della CGIL), il libro, che poi uscì con il titolo *Poesie operaie* (Ediesse, Roma 2007), lui voleva intitolarlo *Operaie poesie*. E dovetti discutere non poco per convincerlo».

è detto tante volte, quasi si trattasse di sommare il sostantivo all'aggettivo, o viceversa, ma un poeta capace di introiettare/metabolizzare/rielaborare la condizione operaia alla stregua della condizione umana *tout court*²⁴. La fabbrica, cioè, non è solo un tema sociale o letterario ma diventa, più in generale, lo spunto per una riflessione di tipo antropologico-esistenziale sulla condizione dell'uomo nella società di massa: per Di Ruscio, la fabbrica è «il cuore della vita contemporanea» (CP, 229), è «il centro, la nostra cattedrale, io per iscrivere poesie operaie divento il chierichetto della grande cattedrale» (NN, 460)²⁵.

Di Ruscio è, di volta in volta, guida, testimone, cantore del mondo di sotto. La sua epopea metallurgica rappresenta, invariabilmente, un'umanità di dannati, persi nei ciechi gironi del loro inferno. E il poeta, proletario fra proletari e «dannato per un mondo di dannati» (PO, 51), scrive per conferire dignità letteraria a quegli uomini e alle loro storie; e si sente legittimato a farlo, come si è già detto, proprio perché è uno di loro: «io però teorizzavo che le poesie può scriverle solo chi è un niente, il mondo perfettamente visto dall'ultimo banco dove venivano relegati gli alunni più disgraziati più svogliati e sporchi» (CP, 234). È, questo, il progetto di un'epica operaia («per questo reparto occorre un'epica», PO, 66) che in Di Ruscio è sempre, invariabilmente, antagonista («scriverò una poesia sulla fabbrica, contro tutte le fabbriche» P, 61): non c'è spazio, nella sua opera, per la retorica consolatoria dello stipendio sicuro, di un benessere relativo, di una vita modesta ma tutto sommato dignitosa, ecc. La fabbrica è sempre allegoria del male: è l'inferno, soprattutto; e poi è il vampiro che si nutre, come già in Marx, del sangue degli operai («la fabbrica dei cancri dovendo il capitale morto risuscitare succhiando sangue vivo / tanto più succhia più vive succhiando distribuisce cancri incarnati» (PO, 68); è il lager del sarcastico motto «arbeit macht frei» («quindi quel reparto puzzava come un forno di Buchenwald», PO, 68); ed è la guerra senza fine che logora chi la combatte, sapendo di non poterne uscire vittorioso («uscire

²⁴ RAFFAELI, *Una furibonda allegria*, cit., p. 111.

²⁵ Sull'equazione fabbrica=cattedrale cfr. G. LUPO, *Orfeo fra le macchine*, in *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, a cura di G. Bigatti e G. Lupo, Laterza, Roma/Bari 2013, pp. 16-18; ID., *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Edizioni di Comunità, Roma/Ivrea 2016, p. 162.

dalla fabbrica era come uscire da una guerra / dove si esce vivi solo per caso» PO, 96).

Per i dannati del reparto, insomma, «la salvezza non è possibile» (PO, 56) e l'ultimo barlume di umanità lo si trova solo nella solidarietà operaia e nella consapevolezza di appartenere a una comunità che soffre e lotta insieme: «è solo nel lavorare insieme – scrive Di Ruscio – che si riesce a sentire a volte una fraternità assoluta e si capisce cosa significhi essere insieme in un destino comune, essere io e anche un altro, essere io e anche tutti gli uomini, sudare, diventare leggeri» (P, 124). Proprio questo senso di appartenenza è ciò che permette a Di Ruscio di passare dall'«io» al «noi», cioè di far slittare la sua poesia da un piano lirico-soggettivo a uno epico-collettivo; e, a livello ontologico, dalla trascurabile «non esistenza» del singolo («la morte di una formica non ha nessuna importanza / l'io risiede nel formicaio / la singola formica è quasi una non esistenza», PO, 98) alla rivendicazione del diritto a esistere di un'intera classe sociale, legittimata, finalmente, anche come soggetto letterario. E non è un caso che Di Ruscio scelga di chiudere la sua antologia proprio con un commovente omaggio agli amici caduti, *Ai compagni con cui ho lavorato per quasi una vita*, e con una riflessione in prosa sul significato dell'*Essere insieme*:

Questa notte vi ho sognato tutti
splendidamente vivi
ritornammo a vedere
tutti gli orrori di quel reparto ridendo
non sono riusciti ad ammazzarci
siamo ancora tutti vivi
nuovi come fossimo risuscitati
non più contaminati dalla sporca morte (PO, 108);

[...] Eravamo insieme diversi in tutto ma eravamo insieme nello stesso disprezzo per i padroni, insieme quando abbiamo sabotato e scioperato, insieme nei sotterfugi operai, ridevamo insieme e sudavamo insieme senza neppure accorgerci di questo miracolo, l'essere diversi però fraternamente insieme. (PO, 109)

Nella «grande cattedrale» si celebra ogni giorno il rito sacrificale dei lavoratori sull'altare del capitalismo e, nella ciclicità delle turnazioni, si perpetua la loro alienazione. Di Ruscio testimonia la propria esperien-

za personale, a partire dalla scelta di emigrare definitivamente dall'Italia, Paese in cui l'endemico ritardo sul *welfare* si sconta non solo a livello sociale e politico ma anche letterario: «in Scandinavia dove le differenze sociali sono le più ravvicinate» – scrive – «non solo non esiste terrorismo, ma è anche molto limitata la comune criminalità [...] insomma c'era in Norvegia Ibsen e in Italia Carducci [...]. Da cosa dipende la nostra arretratezza culturale? Che in Italia ora siano i libri della Susanna Tamaro i più letti che significato ha?» (NN, 474); e sa di essere l'eccezione a quella paradossale regola della letteratura italiana, già segnalata alcuni anni prima da Ottiero Ottieri nella *Linea gotica*, secondo cui alla prolissità degli autori di estrazione borghese sul tema della fabbrica, si oppone la parallela reticenza degli autori operai: «chi era dentro l'inferno della condizione operaia non diceva niente / e chi era fuori della condizione poteva dire tutto però non sapeva niente» (PO, 95).

Dell'operaio metallurgico Di Ruscio Luigi, invece, sappiamo tutto, perché è lui stesso a raccontarci, nelle sue opere, tutti i particolari della sua vita lavorativa. Sappiamo, per esempio, che è emigrato in Norvegia nella primavera del 1957 e che lì ha lavorato prima «come lavapiatti in un ristorante della stazione» (NN, 471), per poi essere assunto alla Christiania Spigerverk, una fabbrica «inventata del 1853 [*che*] dopo aver resistito a tutte le intemperie e cambiando continuamente di padrone non riesce a fallire e resiste ancora imperterrita almeno di nome anche ora arrivati incolumi al nuovo millennio» (UR, 159). La sua mansione è di addetto alla trafilatrice, un lavoro massacrante che si svolge in «due turni, dalle 6 alle 15, dalle 15 a mezzanotte» (NN, 471). La sua giornata-tipo è regolata da un ritmo ossessivo e invariabile: «e così mi alzo tutte le mattine raccomandate alle 4,30 del mattino / come niente fosse mi dirigo verso la fabbrica e l'inferno» (PO, 91). Ogni giorno, per quasi mezzo secolo, Di Ruscio veste la stessa divisa («ecco gli occhiali con lenti di plastica chiara / sudare e la plastica s'appanna e vedo un mondo appannato vacuo e girante / [...] / il pensiero non segue più l'azione ripetuta in eterno / sono diventato automatico», PO, 59); e inizia, così catafratto, il suo solito lavoro quotidiano, che terminerà solo col suono della sirena a fine turno:

le ore sei sono l'inizio della nostra giornata
 noi siamo l'inizio di tutti i giorni
 inizia il giro delle ore sulla trafilatrice

che mi aspetta con la bocca spalancata
 inizia la mia danza il mio spettacolo
 in certe ore entra nel reparto una chiazza di sole
 e lo sporco nostro è schiarito come nelle immagini dei santi
 rubo il tempo per una fumata che raspa nella gola
 spio i minuti sul quadrante dal grande occhio
 e tutto ad un tratto ci scuote l'urlo della sirena
 ci attende il riposo per la sveglia di domani
 la suoneria che entra dentro i sogni esplodendoli
 ed ecco un nuovo giorno della mia esistenza
 con l'allegria fuori della mia ragione (PO, 49)

Di Ruscio, alla Spigerverk, costruisce chiodi («questa furiosa costruzione / che a me fa costruire chiodi che non si saprà mai / a quale cristo andranno a crocifiggere» PO, 50), e il suo lavoro alla catena di montaggio non ammette soste; perciò passa la giornata a correre come un forsennato da una macchina all'altra, costretto a non perdere il ritmo per non rallentare la produzione. La fabbrica è un microsistema che riproduce, in scala minore, le gerarchie sociali del mondo esterno. Appena sopra i dannati ci sono i loro guardiani, i capireparto, «tipi spesso ripugnanti [*che*] devono venir scelti tra i tipi più scemi e aggressivi, essi devono respingere in prima fila le richieste operaie più immediate» (NN, 416). Gli operai condividono un ambiente a dir poco malsano: la fabbrica produce «una perenne e terrificante puzza di merda [...] il direttore della fabbrica della merda dice che la grande puzza è tecnicamente eliminabile però i costi sarebbero tanto elevati che è preferibile chiudere la fabbrica» (NN, 420). Di Ruscio scrive, provocatoriamente, che nemmeno i maiali riuscirebbero a sopravvivere più di un giorno in un posto del genere:

chiudere un porco vero nel reparto
 non un porco normale
 un porco insomma un maiale insomma
 chiuderlo nel reparto per otto ore
 vediamo come reagisce l'associazione protezione animali
 vediamo come reagisce a questa estrema crudeltà il maiale
 schianta strozza impazzisce si indemonia
 vediamo se è ancora commestibile
 vediamo se il sistema nervoso non gli si è spezzato
 vediamo se è diventato impotente (PO, 77)

Di Ruscio e i suoi compagni sopportano turni sfiancanti e cercano di schivare come possono, quasi come improvvisati acrobati, i continui pericoli che rischiano di mettere a repentaglio la loro incolumità, e che spesso dei modesti investimenti sulla sicurezza basterebbero per eliminare²⁶. Non sempre, però, gli operai riescono a salvarsi. Già nel primo periodo della sua esperienza norvegese, Di Ruscio assiste a un tragico incidente che costa la vita a un suo compagno²⁷ e che è solo il tetro preludio di altre assurde morti sul lavoro, puntualmente registrate nelle sue poesie come in un desolante bollettino di guerra²⁸. Gli operai, però, non hanno alternative. Perdere il lavoro significherebbe, per loro, sprofondare in un girone ancora più cupo: «nella fabbrica siamo terrorizzati» – scrive Di Ruscio – «rimanere disoccupati significa cadere nell'ultimo inferno» (CP, 143); «chi non resiste verrà scaraventato nel massimo dell'orrore sociale, questa è l'ultima stazione, sei ancora nell'organismo sociale se ti licenziano è come se venissi sputato nell'ignoto in una caduta che non verrà attutita» (NN, 422). Ai più fortunati, cioè ai 'reduci' che, dopo una vita di duro lavoro, riescono a uscire dalla fabbrica sulle loro gambe, spetta una pensione del tutto inadeguata a risarcirli di una vita di sacrifici e che

²⁶ Cfr. PO, 75: «ieri è crollata di schianto la gru l'elevatrice / ognuno sparì dietro quella grande polvere / uno spezzarsi improvviso dei materiali si spezza / in piena notte la botta il guidatore vidi in un salto salvarsi / prima che la grande polvere si alzasse vidi quel salto / l'acrobata trovò un filo teso in un punto giusto implacabile / corse per tutta la linea del reparto scintilla di fili elettrici toccati / brucerà la grande valvola aspettare che la grande valvola bruci / il capo reparto prese un libro / dove tutte le grandi cadute dovrebbero essere previste / basta un pugno di segatura per fermare tutto / (non potete prevedere tutto) / occorre un consenso totale / se basta un pugno di segatura per fermare tutto».

²⁷ Cfr. NN, 435: «pochi giorni prima delle ferie estive un cappio d'acciaio esce velocemente dalla trafilatrice e tronca di netto la testa di un compagno di lavoro, erano anni che richiedevano reti di riparo davanti le trafilatrici, pare che sia stata necessaria la decapitazione di un compagno di lavoro perché mettessero le reti protettive su tutte le trafilatrici. Perdere un uomo in questa maniera è solo atroce, questo mi ha timbrato per sempre, quella morte fu come uno sputare sul sacro essendo ogni uomo una immagine d'Iddio».

²⁸ Cfr. PO, 38: «[...] quello che cadde nella vasca della calce viva / scavata la fossa scaricate le pietre cotte / poi con l'acqua tutto ribolliva e fumava / il ribollire delle pietre cotte fu l'ultima cosa che vide». Cfr. anche PO, 41: «è morto con la testa spaccata sul selciato / sporco di olio benzina e sangue / e senza dignità buttando pezzi di cervello / tutta la nostra fragilità davanti ai mostri / in quello spavento del cozzo in quell'ultimo istante / con gli occhi scoppiati vedere la vita che esplode».

ribadisce, anche nella malattia e nella morte, l'incolmabile distanza che li separa dai privilegiati dell'*upper class*: «*i clinici più rinomati non appresteranno a noi lunghe strazianti agonie / la nostra miseria ci salva / dall'insulto di essere vivi senza più lo spirito nostro*» (UR, 59).

La condizione operaia – lo segnala per primo Antonio Porta – è descritta da Di Ruscio «senza cadere nella retorica dell'impegno»²⁹. Negli anni della contestazione le sue poesie iniziavano a circolare negli ambienti universitari, ma lo scrittore era ben lontano dall'assumere posture affettate da intellettuale rivoluzionario: «nel '68 avvenne che gli studenti adoperavano le mie poesie per contestare i professori. Pensare che sarebbe bastato che mi avessero dato un posto da guardiano dei gabinetti pubblici (posto perfetto per il poeta delle poesie continue) per corrompermi per sempre» (CP, 311). Avendo vissuto in fabbrica per tanti anni, Di Ruscio sa anche, però, che le persistenti diseguaglianze sociali, le pessime condizioni di lavoro, la perdita del potere d'acquisto dei salari, gli scarsi investimenti sulla sicurezza, ecc. rischiano, alla lunga, di incendiare gli animi degli operai, e proprio per questo motivo non esclude, anzi auspica l'eventualità di una loro rivolta: «chi lavora in una fabbrica per infinite ore consecutive / può diventare molto pericoloso / [...] / apri il suo cervello vedi cosa medita / misura la sua rabbia / aspettati che scoppi» (PO, 78)³⁰.

Il giorno della definitiva resa dei conti degli operai con i loro padroni, però, più che una possibilità concreta, è un'utopia: «La salvezza e la nostra sopravvivenza» – scrive Di Ruscio – «è affidata alla più assurda delle utopie»³¹. Nelle sue opere, infatti, l'autore rappresenta se stesso come un comunista tanto irriducibile («sono ancora comunista e me ne vanto e la molla della rivoluzione bolscevica non si è allentata» CP, 227) quanto deluso («ed io che consideravo guaribili tutti i rutti i mali del mondo con la rivoluzione italiana e la dittatura del proletariato e il massimo che è avvenuto da noi è stato il movimento dei disperati», UR, 157), che

²⁹ PORTA, *Note ai testi. 1978*, cit., p. 91.

³⁰ Cfr. anche NN, 428: «Attenzione però, coi miracoli economici e l'espansione del capitalismo avanzato il regno diabolico ha oltrepassato Eboli sino all'estremo, sognavo perfino la rivoluzione musulmana, vacillavo fra le più assurde speranze. State attenti però, quando vi sentirete troppo sicuri e sazi, gonfi sino allo stordimento. Finirono i dinosauri e finirà anche questa stupidissima specie umana».

³¹ DI RUSCIO, *Racconti*, cit., p. 32.

più che progettare una vera rivoluzione, si limita a fantasticarci sopra («e sognerò la lotta di classe», P, 61). Il suo comunismo, come ha spiegato Ferracuti, è «atipico, lirico, visionario»³²; e, aggiunge Raffaelli, «Quando Di Ruscio pronuncia la parola comunismo si capisce che non vuole riferirsi tanto a una rivoluzione politica quanto all'approdo a una più alta e ricca modalità dell'*humanitas*, che finalmente sia alla portata di tutti e di ognuno»³³. Le lotte operaie cui ha preso parte – cioè, nello specifico, e più modestamente, alcune occupazioni o alcuni scioperi – si risolvono spesso in proteste isolate e occasionali, insomma in copie sbiadite di un progetto rivoluzionario percepito ormai come inattuale e comunque non più concretamente realizzabile: «Percorrendo le scale notturne dei ritorni fischiettare canti sovversivi e il tutto degenerò con l'abbattimento del portone con una sega idraulica, affezionati ad una anarchia con suggestioni piratesche, ritorna la voglia rossa con l'occupazione di fabbriche da secoli disoccupate» (UR, 55). La perdita coesione operaia, che si riflette anche nella parcellizzazione del sindacato, inoltre, fa avanzare ad alcuni dei suoi compagni delle rivendicazioni poco o per nulla condivisibili: «hanno scioperato perché non potevano più vendere pesce inquinato / sciopereranno perché sopravviva la fabbrica delle armi / certi andavano dietro alle bandiere rosse / altri correavano dietro i crocifissi / il tutto è tanto scemo che è penoso anche raccontarlo» (PO, 98). Il massimo contributo che Di Ruscio si sente in grado di dare alla lotta di classe, allora, è la «*verbalizzazione disastrosa*» (UR, 119) che ne fa nei romanzi e nelle poesie, sempre caratterizzata, però, da un filtro ironico e grottesco che ne deforma gli intenti, disinnescandone la carica potenzialmente sovversiva (l'autore la definisce «una specie di sovversivismo innocuo»³⁴) e facendo slittare la contestazione al sistema da un livello politico-sociale a uno ontologico-letterario: i reati di cui Di Ruscio è disposto a farsi carico sono, semmai, derubricabili a «*sofisticte incitazioni all'olio [sic] e alla vendetta di classe / associazione a banda armata d'Olivetti portatile*» (UR, 151).

³² FERRACUTI, *Fermo a Oslo*, cit., p. 10.

³³ RAFFAELI, *Una furibonda allegria*, cit., p. 114.

³⁴ DI RUSCIO, *Racconti*, cit., p. 11. Su questo punto cfr. anche SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana*, cit., p. 298, in particolare il passaggio in cui si registra una regressione della lotta di classe a «stato di conflitto interpersonale».

Di Ruscio, a fine turno, sembra quasi sorpreso di scoprirsi ancora vivo, come sembrano attestare le impronte che lascia sulla neve, rincasando: «dopo aver respirato per tante ore la puzza infernale delle vasche piene di acido solforico [...] ritorno a casa camminando sulla neve nuova soffice e immacolata, solo le orme mie sulla neve, mi volto a guardarle» (NN, 423). Si conclude, così, la sua giornata lavorativa; anzi, in realtà, non si conclude affatto, perché «finita una produzione ne inizia un'altra» (PO, 62), cioè il «lavorio» frenetico e semi-clandestino nella sua officina letteraria: *«un lavoro incessante senza tregua / prima che sia troppo tardi / trovare il verso che attesti / la nostra esistenza per sempre / esposti ad un ritorno così massiccio / della ferocia dei tempi nostri»* (UR, 117). È appunto nel suo domestico e privatissimo *scriptorium* che l'autore trova il modo di riscattare le offese subite attraverso l'inarrestabile ticchettio della sua Olivetti Lettera 22. Scrivere, per Di Ruscio, è una questione di redenzione personale (e collettiva) e di recupero della propria dignità (e, più in generale, di quella dei suoi compagni); è, soprattutto, il quotidiano esercizio di contestazione che gli permette di certificare la propria esistenza, esibendola, quasi a mo' di schermo, di fronte al sistema che ha cercato invano di annichirla: «sono certo che esisto anche se le prove sono vacue e se preciso scompaio / [...] / se non riesco ad inventarmi rischio di non esistere» (PO, 62). L'«altra produzione», perciò, cioè la poesia, è, rispetto a quella industriale, almeno altrettanto serrata e necessaria: scrivere è (r)esistere; è tradurre il negativo in positivo, l'insignificanza in evidenza, la morte in vita: «in questa morte ipotetica scrivere versi come un cadavere produce vermi vivi» (PO, 58). Le umiliazioni accumulate nell'inferno alienante della fabbrica fordista si rovesciano, così, nella furente trascrizione delle cronache dello sfruttamento operaio: «dopo aver fatto lo schiavetto tutto il giorno eccomi davanti ai verbi a riferire le notizie della nostra brutalizzazione» (NN, 435). E, proprio per questa sua vitale importanza, la scrittura è un lavoro che non può prevedere soste o interruzioni («la poesia per me non è il lavoro della domenica ma di tutti i giorni, di tutti i momenti liberi», UR, 157); che si prolunga e sovrappone, senza soluzione di continuità, col lavoro in fabbrica («nel caos produttivo del reparto ogni tanto incido sulla polvere un verso», UR, 158); e attraverso cui si rivendica l'eccezionalità (il «miracolo») di una vicenda – personale e corale, umana e letteraria – irripetibile: «ritorneremo tranquillamente nel niente da dove siamo venuti / è già tanto che il miracolo della mia esistenza ci sia stato / riuscendo perfino a testimoniarmi tutti» (PO, 89).

Indice dei nomi

- Accrocca, Elio Filippo, 63n.
Ajello, Nello, 94n.
Alicata, Mario, 97.
Alighieri, Dante, 30 e n, 66, 126.
Amendola, Giorgio, 34.
Anselmi, Gian Mario, 51n, 100n.
Argentina, Cosimo, 53n.
Ariosto, Ludovico, 87.
Asor Rosa, Alberto, 40, 91n.
Avallone, Silvia, 53n.
Bachtin, Michail Michailovič, 112.
Bajani, Andrea, 52n.
Baldelli, Ignazio, 108n.
Balestrini, Nanni, 42, 43n, 112n, 151n.
Ballerini, Luigi, 108n, 114n.
Bandini, Fernando, 123n, 124 e n, 136 e n, 148 e n.
Baranelli, Luca, 36n.
Barberi Squarotti, Giorgio, 16n, 29 e n.
Barilli, Renato, 120 e n.
Barolini, Antonio, 39.
Barthes, Roland, 95.
Bazzocchi, Marco, 143 e n.
Bellezza, Dario, 34.
Bello Minciocchi, Cecilia, 109 e n.
Bellocchio, Alberto, 53 e n.
Bellocchio, Piergiorgio, 123 e n.
Benedetti, Carla, 125n, 126n, 144n, 148n.
Berardi, Franco (Bifo), 42n.
Berardinelli, Alfonso, 31 e n, 147n, 148n.
Bergson, Henri-Louis, 93n.
Bernari, Carlo, 25.
Berta, Giuseppe, 89 e n, 90 e n.
Bertolucci, Attilio, 28.
Bertoni, Alberto, 100 e n.
Bigatti, Giorgio, 91n, 162n.
Bigiaretti, Libero, 31, 35, 39 e n, 83, 91.
Bilenchi, Romano, 25.
Bodini, Vittorio, 41.
Borsellino, Nino, 111n.
Boselli, Mario, 61n, 70n, 71 e n.
Bouchard, Norma, 31n.
Brentani, Ivan, 53n.
Brugnano, Ferruccio, 33, 41 e n, 53.
Buzzi, Giancarlo, 31, 35, 66, 67 e n, 83.
Buzzi, Paolo, 24.
Calvino, Italo, 10, 36 e n, 40, 151 e n, 152n, 159.
Camon, Ferdinando, 46, 68 e n, 94 e n, 104, 105n, 127.
Campagna, Federico, 42n.
Cantatore, Domenico, 28n.
Capodaglio, Enrico, 161n.
Caproni, Giorgio, 27, 28n, 41.
Cardillo, Giuseppe, 97.
Carducci, Giosuè, 17, 155, 164.
Carnero, Roberto, 149n.
Casari, Umberto, 51n.
Cassola, Carlo, 155.
Cavalcanti, Guido, 78.
Cavalli, Silvia, 27 e n, 40n.
Céline, Louis-Ferdinand, 159.
Cepollaro, Biagio, 151n.
Chemello, Adriana, 16n.
Chiarocossi, Graziella, 126n.

- Chicco Vitzizzai, Elisabetta, 28n, 30n, 40n, 42 e n, 46, 47n.
 Chirumbolo, Paolo, 50n, 51 e n.
 Cicconi, Luigi, 16.
 Cicerone, Marco Tullio, 87.
 Cisi, Andrea, 52n.
 Codignola, Luciano, 83, 94.
 Comisso, Giovanni, 27, 28n.
 Contarini, Silvia, 51n.
 Cordelli, Franco, 109 e n.
 Cortellessa, Andrea, 108n, 125n, 151n, 152 e n, 153, 158 e n, 160 e n.
 Cucchi, Maurizio, 96 e n.
 Curi, Fausto, 112 e n.
 d'Annunzio, Gabriele, 21 e n, 22 e n, 23.
 D'Arrigo, Stefano, 158.
 Dalmas, Davide, 38n.
 Danovi, Pier Annibale, 65, 66n.
 Davì, Luigi, 33.
 Davico Bonino, Guido, 151n.
 De Laude, Silvia, 123n.
 De Libero, Libero, 28n.
 De Michelis, Cesare, 28 e n, 30 e n, 41, 42n.
 De Sica, Vittorio, 114n.
 Del Buono, Oreste, 43n.
 Del Serra, Maura, 53.
 Deleuze, Gilles, 151.
 Desiati, Mario, 52n.
 Dezio, Francesco, 52n.
 Di Alesio, Carlo, 93 e n.
 Di Ciaula, Tommaso, 33, 41.
 Di Marco, Roberto, 151n.
 Di Paola, Gabriella, 108n, 114n.
 Di Ruscio, Luigi, 10, 32, 33n, 37, 53, 151-169.
 Dickens, Charles, 87.
 Donnarumma, Raffaele, 50n.
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič, 134.
 Dufлот, Jean, 145.
 Eco, Umberto, 28, 40.
 Eliot, Thomas Stearns, 77n, 97n.
 Falco, Giorgio, 52n, 160 e n.
 Falqui, Enrico, 157n.
 Felice, Angela, 149n.
 Ferme, Valerio, 51n.
 Ferracuti, Angelo, 52n, 151n, 152, 155 e n, 161, 168 e n.
 Ferretti, Gian Carlo, 29n, 109.
 Filippini, Enrico, 151n.
 Fortini, Franco, 28n, 31, 32, 35, 37 e n, 38 e n, 39 e n, 40, 67 e n, 68 e n, 77 e n, 81 e n, 83, 88 e n, 90, 94n, 95 e n, 96, 117, 125 e n, 131 e n, 132, 151, 154 e n, 158 e n.
 Franzin, Fabio, 55.
 Frost, Robert, 95.
 Gadda, Carlo Emilio, 28n, 158.
 Galli, Giorgio, 84n.
 Gates, Bill, 54.
 Gatto, Marco, 37, 38n.
 Gentilini, Franco, 28n.
 Gezzi, Massimo, 158 e n, 160n.
 Giolitti, Giovanni, 21.
 Giovannuzzi, Stefano, 40n.
 Giudici, Giovanni, 10, 31, 35, 39 e n, 40, 83-105, 108, 126 e n.
 Golino, Enzo, 48, 49n, 128 e n, 149n.
 Gramsci, Antonio, 34, 48.
 Guerrazzi, Vincenzo, 33, 41.
 Guerrini, Olindo (*alias* Lorenzo Stecchetti), 19 e n.
 Hašek, Jaroslav, 159.
 Hegel, Georg Wilhlem Friedrich, 93, 95n.
 Ibsen, Henrik, 164.
 Isella, Dante, 61n, 64n, 66 e n, 79 e n.
 Jobs, Steve, 83, 84n.
 Kafka, Franz, 36.
 La Porta, Filippo, 50n.
 Lenzini, Luca, 37n, 77n.
 Leogrande, Alessandro, 53n.
 Leonardi, Gilberto, 77n.
 Leone de Castris, Arcangelo, 126 e n.
 Leonetti, Francesco, 151n.
 Leopardi, Giacomo, 15, 16, 87.
 Levi, Carlo, 36.
 Levi, Primo, 41.

- Leydi, Roberto, 70 e n.
 Lucarini, Paola, 69n.
 Lukács, György, 95 e n.
 Lupo, Giuseppe, 26, 27n, 28n, 29 e n, 31 e n, 35 e n, 36 e n, 38n, 44 e n, 84n, 91 e n, 162n.
 Lutero, Martin, 121.
 Luzi, Mario, 155.
 Luzzatto, Sergio, 46n.
 Mafai, Mario, 28n.
 Majakovskij, Vladimir Valdimirovič, 32, 88.
 Majorino, Giancarlo, 31 e n, 33 e n, 34, 157n.
 Maritain, Jacques, 84 e n.
 Martignoni, Clelia, 64n.
 Marx, Karl, 42, 93, 162.
 Massini, Stefano, 53n.
 Mattei, Enrico, 40.
 Matteotti, Giacomo, 34.
 Meacci, Giordano, 136n.
 Meda, Anna, 23n.
 Mellone, Angelo, 55 e n.
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 61n, 68 e n, 79n, 82 e n.
 Milanini, Claudio, 36n.
 Minervino, Mauro Francesco, 155n.
 Minzoni, Giovanni (don), 34.
 Montale, Eugenio, 71 e n, 78 e n.
 Montesano, Giuseppe, 50 e n, 84n.
 Mounier, Emmanuel, 84 e n, 93n.
 Murgia, Michela, 53n.
 Muzzioli, Francesco, 45n, 47 e n, 111 e n.
 Negri, Ada, 19, 20n, 21.
 Nenni, Pietro, 128.
 Nesi, Edoardo, 52n.
 Nove, Aldo, 52n.
 Noventa, Giacomo (Giacomo Ca' Zorzi), 95n.
 Olivetti, Adriano, 27, 34 e n, 35, 38n, 40, 46, 48, 50, 83, 84n, 89 e n, 90, 91n, 94, 99.
 Olivetti, Erica, 84n.
 Omero, 53.
 Orecchini, Fabio, 55.
 Ossola, Carlo, 16n, 92 e n, 102 e n.
 Ottieri, Maria Pace, 48n
 Ottieri, Ottiero, 28n, 31, 35, 36, 37, 39, 48 e n, 49 e n, 50 e n, 78n, 83, 84n, 88, 91 e n, 164.
 Paci, Natalia, 55.
 Pagliarani, Elio, 10, 31, 33, 107-121, 158.
 Pajetta, Giancarlo, 97.
 Pampaloni, Geno, 35, 83, 90n, 91n.
 Panella, Claudio, 51, 52n.
 Pascoli, Giovanni, 21.
 Pasolini, Guido, 142n.
 Pasolini, Pier Paolo, 10, 40, 42, 48, 59, 108, 114n, 121-150, 154.
 Patrizi, Giorgio, 113 e n.
 Pavese, Cesare, 25 e n, 31.
 Pedullà, Gabriele, 46n.
 Pedullà, Walter, 110, 111n, 114n.
 Péguy, Charles, 93n.
 Pennacchi, Antonio, 52n.
 Petrarca, Francesco, 87.
 Pianigiani, Guglielmo, 121 e n.
 Picconi, Gian Luca, 143 e n.
 Picone-Stella, Simonetta, 29n.
 Piersanti, Umberto, 155.
 Pignotti, Lamberto, 40.
 Piketty, Thomas, 111n.
 Pinto, Pasquale, 33, 41.
 Piovano, Giorgio, 31, 32 e n.
 Pirella, Agostino, 60n.
 Pistilli, Manuela, 44n.
 Porta, Antonio, 157n, 161n, 167 e n.
 Pound, Ezra, 112, 117.
 Prisco, Michele, 28n.
 Proust, Marcel, 80.
 Puškin, Aleksandr Sergeevič, 97.
 Quasimodo, Salvatore, 28n, 151, 157n.
 Raboni, Giovanni, 33 e n.
 Raboni, Giulia, 61n, 68, 69n.

- Raffaelli, Massimo, 46 e n, 151n, 152, 155n, 157n, 158, 159 e n, 161, 162n, 168 e n.
- Raspi, Eugenio, 53n.
- Rea, Ermanno, 52n.
- Riccardi, Antonio, 54.
- Rilke, Rainer Maria, 110.
- Rosselli, Carlo, 34.
- Rossi, Alessandro, 16 e n, 17.
- Roversi, Roberto, 107 e n, 154, 158.
- Ruozzi, Gino, 51n.
- Saibene, Alberto, 34n.
- Salinari, Carlo, 124.
- Sanguineti, Edoardo, 31, 151n.
- Savonarola, Girolamo, 121.
- Scalia, Gianni, 59, 60 e n, 62.
- Scarpa, Domenico, 46n.
- Schiavone, Oscar, 66n, 77n, 78n, 80 e n.
- Seneca, Lucio Anneo, 87.
- Sereni, Vittorio, 10, 40, 59-82, 86, 88.
- Sinisgalli, Leonardo, 26, 27, 28 e n, 35, 78n, 83.
- Siti, Walter, 123n, 126n, 158n, 168n.
- Smiles, Samuel, 16.
- Snow, Charles Percy, 9.
- Soavi, Giorgio, 35, 83.
- Spagnoletti, Giacinto, 41.
- Spriano, Paolo, 141.
- Stajano, Corrado, 41.
- Starabba, Antonio, marchese di Rudini, 19.
- Stecchetti, Lorenzo (vedi Guerrini Olin-
do)
- Stocchi, Giulio, 33, 41.
- Strafforello, Gustavo, 16.
- Szymborska, Wislawa, 53.
- Tadini, Emilio, 28n.
- Tamburi, Orfeo, 28n.
- Targhetta, Francesco, 55 e n, 108n.
- Tessari, Roberto, 22n, 24 e n, 87, 88n.
- Testa, Enrico, 78 e n.
- Testa, Gaetano, 151n.
- Togliatti, Palmiro, 38n.
- Trevisan, Vitaliano, 53n.
- Tricomi, Antonio, 142n.
- Trombadori, Antonello, 136.
- Turchetta, Gianni, 51n.
- Valenti, Stefano, 53n.
- Vené, Gianfranco, 18 e n, 19.
- Ventroni, Sara, 54.
- Vespignani, Renzo, 28n.
- Vinti, Carlo, 27n.
- Virzì, Paolo, 53n.
- Vittorini, Elio, 10, 38, 40, 59, 60 e n, 61, 62, 87, 91, 110.
- Voza, Pasquale, 42 e n.
- Weil, Simone, 36, 37, 93n.
- Wu Ming, 52 e n, 53n.
- Zaccaria, Giuseppe, 91n.
- Zampa, Giorgio, 71n.
- Zavattini, Cesare, 114n.
- Zinato, Emanuele, 50n, 51n, 153n, 160n.
- Zinelli, Fabio, 51n.
- Zito, Daniele, 53n.
- Zolla, Elémire, 39.
- Zorzi, Ludovico, 83.
- Zucco, Rodolfo, 39n, 84n.

Questo libro si occupa dei poeti che hanno rappresentato il lavoro in fabbrica nei suoi molteplici aspetti, dal mito primonovecentesco dell'acciaio e della macchina al motivo dominante, almeno dal secondo dopoguerra in poi, dell'alienazione operaia fino all'eclissi del modello fordista e alla crisi occupazionale dei giorni nostri. Nella prima parte è tracciata una sintetica rassegna della poesia ispirata da questo tema, indicando gli autori e i testi più rilevanti in un arco temporale che va dall'Unità all'attuale fase post-industriale in cui il lavoro, vilipeso dalla ormai endemica precarietà introdotta dalle recenti politiche neoliberiste e dalla delocalizzazione della produzione in quei Paesi in cui i salari e le tutele sindacali sono risibili, è ritornato a essere percepito come un argomento di stringente, drammatica attualità. La seconda parte, più analitica, è dedicata all'approfondimento di cinque poeti del secondo Novecento, la cui opera si colloca fra gli anni del 'miracolo economico' e quelli della progressiva dismissione dei grandi impianti produttivi. Si tratta di autori molto diversi per stile, linguaggio, ideologia, estrazione sociale, esperienze biografiche e lavorative, ecc., tutti accomunati, però, da un forte antagonismo nei confronti dell'ordine neocapitalistico: Vittorio Sereni, Giovanni Giudici, Elio Pagliarani, Pier Paolo Pasolini e Luigi Di Ruscio.

SIMONE GIORGINO svolge attività di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento. Oltre a vari saggi in riviste e miscellanee su scrittori italiani del Novecento, ha pubblicato: *Antonio L. Verri. Il mondo dentro un libro* (Lupo, 2013), *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene* (Milella, 2014). Recentemente ha curato i volumi Vittorio Bodini-Vittorio Sereni, «*Carissimo omonimo*». *Carteggio (1946-1966)* (Besa, 2016) e Nicola G. De Donno, *Tutte le poesie* (Milella, 2017).

€ 15,00

ISBN 978-88-99541-84-2



9 788899 541842



UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Ripartizione Risorse Umane
Area Sviluppo del Personale
Ufficio Reclutamento

Allegato C del Bando

DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DELL'ATTO DI NOTORIETÀ¹

(Artt. 19 e 47 del D.P.R. 28 dicembre 2000, n. 445)

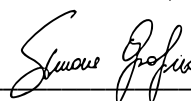
Il sottoscritto Simone GIORGINO

nato a Lecce prov. Lecce il 11.12.1975 e residente in Lecce prov. Lecce via Costantino Dimidri n. 14 a conoscenza di quanto prescritto dall'art. 76 del D.P.R. 28 dicembre 2000, n. 445 sulla responsabilità penale in caso di falsità in atti e di dichiarazioni mendaci, ai sensi e per gli effetti degli artt. 19 e 47 del D.P.R. 28 dicembre 2000, n. 445 e sotto la propria personale responsabilità:

DICHIARA

- Che la copia della pubblicazione dal titolo: *Poeti in rivolta. Lavoro e industria nella poesia italiana contemporanea*, edita da: Sinestesie riprodotta per intero da pag. 1 a pag. 174 e quindi composta di n. 174 pagine, allegata in formato .pdf, è conforme all'originale

Data 15 luglio 2022

 Il Dichiarante

¹ Ai sensi dell'art. 38 del D.P.R. 28 dicembre 2000, n. 445, la dichiarazione sostitutiva dell'atto di notorietà è sottoscritta dall'interessato in presenza del dipendente addetto ovvero sottoscritta e presentata unitamente a copia fotostatica non autenticata di un documento di identità del sottoscrittore.