

Nella fabbrica non nasce erba o spiga.

Una critica ecologica di tre romanzi industriali (1962-1963)

Mattia Retta

Tesi di Laurea

Filologia italiana

Dipartimento di Lingue Moderne

Università di Helsinki

Maggio 2020

Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Kielten osasto	
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Italialainen Filologia			
Tekijä – Författare – Author Mattia Retta			
Tysön nimi – Arbetets titel – Title Nella fabbrica non nasce erba o spiga. Una critica ecologica di tre romanzi industriali (1962-1963)			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2020	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 92	
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Pro gradu -työssäni tutkin kolmea Italian teollisuutta käsittelevää romaania ekokritiikin näkökulmasta. Pohjois-Italian teollistumisella ja sen aiheuttamilla yhteiskunnallisilla ja taloudellisilla muutoksilla oli merkittävä asema italiankielisessä kirjallisuudessa maan talousihmeen aikana, eli 1960- ja 1970-luvulla. Korpuksiksi valitsin kolme lähes samaan aikaan julkaistua romaania, jotka ovat teollisuutta käsittelevän kirjallisuuden ensimmäisen vaiheen keskeisimpiä teoksia. Paolo Volponin esikoisromaani <i>Memoriale</i> (1962) on työmies Albino Saluggian vainoharhainen elämäkerrallinen tarina tämän työstään, henkisestä ja fyysisestä sairaudesta sekä tämän suhteesta teollistuneeseen maailmaan. Samana vuonna julkaistu <i>La vita agra</i> on Luciano Bianciardin menestyksekkäin romaani, ja se suhtautuu erittäin kriittisesti Italian näennäiseen vaurauteen ja hyvinvointiin. Tässä romaanissa nuori toscanalainen muuttaa Italian talouspääkaupunkiin Milanoon kostaakseen kylänsä kaivostyöläisten kuolemat. Pian vallankumoukselliset aiemukset paljastuvat mahdottomiksi ja nuoren anarkistin pitää sopeutua maailmaan, jossa pysäyttämätön liiketoiminta on ihmissuhteita tärkeämpää. Ottiero Ottierin <i>La linea gotica</i> (1963) on nuoren vasemmistolaisen intellektuellin päiväkirja ja samaan aikaan Italian talousihmeen sosiologinen analyysi. Päähenkilö työskentelee henkilöstöpäällikkönä tärkeässä nimettömässä yhtiössä ja matkustaa ympäri Italiaa. Hän on turhautunut tehtaiden olosuhteisiin ja olemattomaan poliittiseen edustukseen, mutta on kyvytön saamaan mitään aikaan neuroottisuutensa ja epävarmuutensa vuoksi.</p> <p>Ekokritiikki on humanisteja ja luonnontieteilijöitä yhdistävä tutkimussuuntaus, jossa tutkitaan miten esimerkiksi kirjallisuudessa esitetään inhimillisen ja epäinhimillisen välistä suhdetta. Tutkimuksessani pyrin sekä esittelemään kirjallisuuden ekokritiikin historian merkittävimpiä vaiheita että soveltamaan alkuperäistä anglosaksista lähtökohtaa italialaisen kirjallisuuden tutkimukseen Niccolò Scaffain kirjallisuusekologian teorian pohjalta. Teollisuuskaupungin kulttuurisessa tutkimuksessa toistuvat teemat ovat saastuttaminen, jätteiden tuottaminen ja ihannemaiseman (<i>locus amoenus</i>) ja inhottavan ympäristön (<i>locus horridus</i>) vertaileva kuvailu. Näiden osalta seurataan Lawrence Buellin toksiseen diskurssiin sekä Terry Giffordin ja Niccolò Scaffain pastoraaliin liittyviä jaotteluja ja käsittelytapoja. Tämän lisäksi olen kiinnittänyt erityistä huomiota <i>vieraannuttaminen</i> -käsitteen käyttöön, jonka tarkoituksena on häiritä normaalia tapaamme katsoa tuttuja asioita, jotta voimme nähdä ne uudella tavalla. Analyysini osoittaa, että kaikki tutkimani kirjailijat hyödyntävät samanlaista toksista diskurssista, jossa maaseutu kuvaillaan idealisoidun rauhallisena ja miellyttävänä paikkana oleilla ja teollisuuskaupunki on sitä vastoin fyysisesti ja moraalisesti saastunut yhteiskunnan turmeltumisen symboli. Tutkielmani eräs keskeinen teema on juuri se, että teollisuuden aiheuttama saastuminen vaikuttaa myös ihmissuhteisiin ja ihmisten ja oman maan väliseen siteeseen.</p> <p>Viimeisissä luvuissa tutkin vieraannuttamisen käyttöä retorisenä keinona venäläisen formalismin ja Kenneth Burken <i>perspective by incongruity</i> -käsitteen valossa sekä sitä, miten kirjailijat käsittelevät luonnonsuojelun aihetta. Analyysini osoittaa tältä osin, että Volponi ja Ottieri käyttävät ekologista diskurssia ainoastaan historiallisen ja yhteiskunnallisen pohdinnan välineenä, kun taas Bianciardin romaanissa luonnon- ja ympäristönsuojelu on itse kertomuksen kohde. Bianciardin ekologinen kertomus muistuttaa sekä Arne Naessin syväekologian ajattelusta että kreikkalais-roomalaisen kulta-ajan käsitteestä. Kaikista kolmesta teoksesta välittyvä sama melankolinen ja avuton tunne, ettei parempaan aikaan ole enää paluuta.</p> <p>Korpuksen romaanien analyysin lisäksi tutkimukseni tarkoitus on todistaa kuinka myös teollisuutta käsitteleviä selvästi realistisia romaaneja voidaan tutkia ekologisesti kriittisestä näkökulmasta. Kirjailijat tarjoavat eri keinoin ja eri tarkoituksissa lukijalle uuden perspektiivin ajanjaksoon, josta Italiassa yleensä puhutaan ylevillä termeillä. Ekokriittinen analyysi problematisoi kertomusta ja auttaa lukijaa ymmärtämään todellisuuden monimutkaisuutta.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Ekokritiikki, ekologinen kirjallisuuskritiikki, Italian kirjallisuus, vieraannuttaminen, toksinen diskurssi, <i>letteratura industriale</i>			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

INDICE

I. INTRODUZIONE	3
II. L'ECOCRITICA: DEFINIZIONE E STORIA	9
III. DA ECOCRITICA A CRITICA ECOLOGICA: LA PROPOSTA DI SCAFFAI	17
III.1 <i>L'etica pathocentrica</i>	17
III.2 <i>Critiche all'ecocriticism</i>	18
III.3 <i>L'Umwelt</i>	19
IV. LA CRITICA ECOLOGICA INDUSTRIALE	21
IV.1 <i>Inquinamento</i>	21
IV.2 <i>Pastorale e locus amoenus</i>	22
IV.3 <i>Lo straniamento</i>	27
V. LETTERATURA INDUSTRIALE	30
VI. IL CORPUS DELLA TESI: GLI AUTORI E I TESTI	38
VI.1 <i>Paolo Volponi e Memoriale</i>	38
VI.2 <i>Luciano Bianciardi e La vita agra</i>	41
VI.3 <i>Ottiero Ottieri e La linea gotica</i>	44
VII. IL DISCORSO TOSSICO NEI TRE ROMANZI	48
VII.1 <i>Locus amoenus e locus horridus, tra paradisi perduti e città contaminate</i>	48
VII.2 <i>L'inquinamento dei rapporti umani: società industriale e vite di scarto</i>	61
VIII. GLI STRUMENTI RETORICI	66
VIII.1 <i>La prospettiva incongrua</i>	66
VIII.2 <i>Lo straniamento nei tre romanzi</i>	67
IX. «LA RIVOLUZIONE DEVE COMINCIARE IN INTERIORE HOMINE»: LA SALVAGUARDIA DELL'AMBIENTE	76
CONCLUSIONI	86
BIBLIOGRAFIA	89

I. INTRODUZIONE

Nel giugno del 1972 si tenne a Stoccolma la prima conferenza delle Nazioni Unite sull'Ambiente Umano: per la prima volta i problemi ambientali legati alle conseguenze dell'attività umana ricevettero un riconoscimento ufficiale non solo da parte della comunità scientifica, ma anche di quella politica. L'intensificarsi dei fenomeni e dei cambiamenti climatici direttamente riconducibili all'azione umana ha portato all'aumento dell'attenzione generale su questi temi: una spia di questa sensibilizzazione è la nascita, a partire dagli anni Settanta, dei primi partiti Verdi, sia in Europa che in altri paesi del mondo. Nel 1989, inoltre, la rivista statunitense "Time Magazine" scelse come "persona dell'anno" la Terra in pericolo (*endangered Earth*) e in generale si è venuta a creare negli ultimi anni una più larga presa di coscienza da parte dell'opinione pubblica di come la protezione e la salvaguardia dell'ambiente rappresentino uno degli obiettivi più urgenti dell'umanità.

Oggi il cambiamento climatico è indiscutibilmente uno dei temi maggiormente discussi sui media di tutto il mondo e la lotta per la salvaguardia della natura non è più prerogativa esclusiva degli attivisti o degli scienziati. Se il volto più celebre della lotta al cambiamento climatico è quello della giovane attivista svedese Greta Thunberg, è altrettanto vero che gli ultimi anni hanno visto un proliferare di pubblicazioni letterarie, storiche, sociologiche e antropologiche che inquadrano e studiano da un punto di vista "umanistico" i fenomeni dell'inquinamento, del rapporto tra uomo e mondo naturale, dei cambiamenti a cui assisteremo e della paura che incutono. A livello globale le più rilevanti sono sicuramente le opere dello scrittore statunitense Jonathan Safran Foer, che da anni si batte per la dieta vegana, e dello scrittore indiano Amitav Ghosh, che insiste sul ruolo che la narrativa può giocare nella lotta al cambiamento climatico in quanto «ciò che contraddistingue gli umani in quanto specie [...] è la capacità di esperire il mondo attraverso le storie».¹ Per quanto riguarda l'Italia possiamo citare Bruno Arpaia e Antonio Moresco, autori di romanzi post-apocalittici nei quali un'umanità

¹ Ghosh 2013: 187.

impreparata cerca di evitare l'estinzione. È giusto menzionare inoltre alcuni scrittori più "classici" come Anna Maria Ortese, animalista ante-litteram, Mario Rigoni Stern, strenuo difensore dello stile di vita tipico delle sue montagne e Italo Calvino, che già alla fine degli anni Cinquanta accusava i cambiamenti ambientali e paesaggistici italiani in racconti quali *La nuvola di smog* (1958) e *La speculazione edilizia* (1963).

Si è solitamente portati a ritenere che le questioni legate all'inquinamento e alle sue conseguenze siano di esclusiva pertinenza della tecnica, ma è evidente che attrezzature e sistemi più efficienti non possano bastare da soli a risolvere la situazione critica di un pianeta che vedrà la popolazione umana crescere, secondo le stime più recenti, fino a un numero compreso tra i 12 e i 17 miliardi di individui nei prossimi 80 anni.² Da sola la tecnica non può risolvere un problema così complesso, tanto che alcuni studiosi arrivano a suggerire che, al contrario, proprio il modo in cui la tecnologia e la scienza vengono concepite nel mondo occidentale sia alla base della crisi ecologica, o quantomeno ne renda impossibile una soluzione soddisfacente. Lynn White jr. lega lo sviluppo tecnologico senza precedenti dei paesi europei e, in seguito, degli Stati Uniti, iniziato nel Medioevo e non ancora conclusosi, alla visione della natura come sottoposta e soggiogata all'uomo, tipica della «religione più antropocentrica che il mondo abbia mai visto»,³ il Cristianesimo.

L'antropocentrismo della religione cristiana sarebbe chiaro sin dal racconto della Creazione. A differenza della cultura greco-romana, con la sua nozione ciclica del tempo e l'impossibilità, esternata per esempio da Aristotele, che il mondo visibile possa avere un inizio preciso, la religione ebraica e quella cristiana hanno individuato in Dio colui che, per propria volontà, ha creato il cielo e la terra in un dato momento. Ma è proprio il modo in cui Dio crea l'universo che getterebbe le basi per l'indifferenza che l'uomo occidentale prova verso ciò che lo circonda:

L'uomo ha dato il nome a tutti gli animali, stabilendo di conseguenza il proprio dominio su di essi. Dio ha pianificato tutto esplicitamente per il beneficio dell'uomo e del suo potere: nessun essere della creazione fisica possedeva alcuno scopo se non quello di servire gli scopi

² Roser, Ritchie, Ortiz-Espina 2020.

³ White jr. 2015: 43 (traduzione mia).

dell'uomo. E nonostante il corpo dell'uomo sia creato a partire dall'argilla, egli non è semplicemente parte della natura: è fatto ad immagine di Dio.⁴

Adamo è creato a immagine e somiglianza di Dio e ha il potere di dare il nome a tutte le creature, animate e inanimate, che vivono con lui nel paradiso terrestre, ad eccezione dell'albero della conoscenza del bene e del male. L'imposizione del nome dà quindi un ordine alla natura determinato dall'uomo, ed ogni essere vivente è «determinato nella sua specificità e funzione dall'uomo e per l'uomo».⁵ Una conferma di questa relazione asimmetrica tra uomo e natura la troviamo anche in altri pensatori centrali della filosofia occidentale, come Cartesio o Marx. Cartesio, ad esempio, nel suo *Discorso sul metodo*, osserva che la comprensione razionale dei meccanismi della natura garantisca agli uomini il ruolo di «signori e padroni della natura».⁶

Per Lynn White jr. il nostro rapporto con la natura deve essere impostato su nuove basi:

Nonostante Copernico, tutto il cosmo ruota intorno al nostro piccolo pianeta. Nonostante Darwin non siamo, nei nostri cuori, parte del processo naturale. Siamo superiori alla natura, incuranti di essa, pronti ad utilizzarne le risorse per ogni nostro più piccolo capriccio. [...] Quello che facciamo riguardo l'ecologia dipende dalle nostre idee del rapporto tra uomo e natura.⁷

La questione del rapporto Cristianesimo-Natura è tuttavia più complessa. Innanzitutto, come nota Lorenzo Franchini, sebbene la religiosità cristiana non riconosca una particolare sacralità agli elementi naturali, non si trova nelle Scritture alcuna autorizzazione alla distruzione o al saccheggio da parte dell'uomo, che anzi riceve da Dio la missione di custodire e coltivare il Giardino dell'Eden.⁸ A testimonianza della complessità di questo rapporto, sia Lynn White jr. che Franchini trovano un nuovo modo di pensare il rapporto con la natura proprio all'interno del mondo cristiano.

⁴ White jr. 2015: 43 (traduzione mia).

⁵ Scaffai 2017: 74.

⁶ Cartesio 1996: 66.

⁷ White jr. 2015: 45 (traduzione mia).

⁸ Franchini 2013: 91.

San Francesco d'Assisi, il santo forse più radicale e rivoluzionario della Chiesa Cattolica, offre un modello di rapporto tra esseri umani e mondo naturale che mette al centro quella che Neil Evernden chiama *inter-relatedness*, ovvero l'interconnessione tra gli esseri viventi. Questo concetto non prevede solo una casuale connessione, ma una dipendenza tale da non rendere chiara, in qualche caso, la linea di demarcazione tra un essere vivente e l'altro. Evernden prende in prestito dalla biologia gli esempi del lichene, formato da due organismi separati, o delle cellule umane, nelle quali i mitocondri potrebbero essere considerati come organismi distinti, dal momento che il loro RNA differisce notevolmente da quello delle cellule nelle quali si trovano.⁹ Questa interconnessione è tradotta in versi nel Cantico delle Creature di San Francesco, nel quale gli elementi naturali diventano fratelli e sorelle e la terra *nostra matre*. Anche i famosi aneddoti della predicazione agli uccelli o del discorso per calmare il lupo di Gubbio non fanno che rinforzare l'idea che Francesco aveva della natura come parte integrante e integrata dell'uomo e non come risorsa da sfruttare, tanto da poter quasi considerare San Francesco come un precursore – o un patrono – della moderna ecologia:

Dalla lettura di esso [il Cantico delle Creature], e specie della sua prima parte, emergono, financo nei dettagli, impressionanti affinità non solo con i valori ispiratori della moderna causa ambientale, ma addirittura con la simbologia che essa variamente si è data.¹⁰

L'idea francescana dell'interconnessione tra gli esseri viventi in ambito giudeo-cristiano non è certo un *unicum*: i modelli di riferimento, sia dal punto di vista tematico che strutturale, del Cantico di Francesco sono il salmo 148 e il cantico dei tre fanciulli nella fornace in Dn 3, 51-89, in cui tutte le creature vengono esortate a lodare Dio.

Quello che gli umanisti possono porsi come obiettivo è aggiungere, o estendere, la dimensione ecologica nelle loro rispettive discipline e influenzare il pubblico verso un nuovo modo di concepire l'ambiente:

⁹ Evernden 1996: 94.

¹⁰ Franchini 2013: 93.

La natura sovversiva dell'ecologia si basa sul presupposto di una interconnessione letterale, non una semplice interdipendenza. [...] Mi sembra che un coinvolgimento delle arti sia di vitale necessità se si vuole enfatizzare questa connessione, oltre che l'intimo e vitale coinvolgimento dell'io con un luogo.¹¹

Ed è proprio con questo intento che è nata l'ecocritica, della quale nel capitolo II si tratterà la storia nelle sue fasi più importanti, soffermandomi sui temi e le problematiche principali sollevate dagli studiosi. Dopo questa prima parte storica, si passerà a delineare alcuni concetti teorici che saranno sfruttati nell'analisi ecocritica dei testi presi in esame. Nella sezione teorica verrà presentato un nuovo modo di concepire l'ecologia letteraria, proposto da Niccolò Scaffai, che prende le distanze dal nucleo originario dell'ecocritica, ritenuto eccessivamente legato al mondo nordamericano, e mette al centro dell'analisi i concetti di *Umwelt*, di 'straniamento' e di ecologia come metafora.

Nel capitolo V verrà brevemente presentato il genere della letteratura industriale: la sua storia, le caratteristiche principali e le opere che ne costituiscono il "canone". Nel capitolo seguente si presenterà dettagliatamente il corpus della tesi, con una sinossi delle opere prese in esame e una breve sintesi della vita e della carriera degli autori. Il corpus di questa ricerca è composto da tre romanzi italiani che mettono distintamente al centro della narrazione il mondo industriale, i cambiamenti socio-economici da esso prodotti nella vita degli italiani e che, soprattutto, hanno come vera protagonista la città industriale, con la sua peculiare flora e fauna. Oltre che dal tema, la scelta dei tre romanzi è stata dettata anche da un motivo cronologico: *Memoriale* di Paolo Volponi, *La vita agra* di Luciano Bianciardi e *La linea gotica* di Ottiero Ottieri sono stati tutti pubblicati nell'arco di 12 mesi, tra la seconda metà del 1962 e la prima metà del 1963, e possono essere considerati il primo nucleo di quella "letteratura industriale" che ha avuto successo nei cosiddetti anni del miracolo economico italiano.

Nel capitolo VII, nel quale si passa all'analisi testuale vera e propria, è approfondito il *discorso tossico* presente nei romanzi. L'accento viene posto in prima istanza sul contrasto tra le rappresentazioni del *locus amoenus*, quasi

¹¹ Evernden 1996: 102-103 (traduzione mia).

inevitabilmente corrispondente alla campagna, e quelle del *locus horridus*, la città industriale inquinata e corrotta. Nella seconda parte del capitolo si analizza l'inquinamento dei rapporti umani e sociali derivato dallo sfruttamento industriale degli operai.

Il capitolo seguente si concentrerà sul modo in cui gli scrittori presi in esame hanno utilizzato l'artificio retorico dello *straniamento*, fondamentale per lo studio delle opere letterarie in ambito ecocritico. Infine, viene messo sotto esame il carattere militante dei romanzi, ovvero il loro spirito ecologico, con notevoli differenze da sottolineare tra Bianciardi e gli altri due autori.

Procedere alla lettura ecocritica di un'opera letteraria vuol dire prima di tutto accettare il ruolo attivo e trasformatore che la letteratura può avere sulla realtà: non mero passatempo o documento storico, ma strumento che «permette a ciascuno di rispondere meglio alla propria vocazione di essere umano»¹² e che si presenta «come rivelazione del mondo che può, cammin facendo, trasformarci nel profondo».¹³ La vocazione umana di cui parla Tzvetan Todorov è il tendere verso l'universalità cercando di «comunicare con esseri diversi da noi, [...] pensare e sentire adottando il punto di vista degli altri».¹⁴ La novità dell'ecocritica sta nell'evidenziare un'alterità particolare, quella dell'elemento vegetale e animale nel nostro ambiente. Dopo la fine del secondo conflitto mondiale, nulla ha influenzato maggiormente la cultura, la società e il paesaggio italiano più della rapida urbanizzazione, della migrazione interna e del benessere (più o meno apparente) portato dal *boom economico*. È mia convinzione che una (ri)lettura in chiave ecologica della letteratura italiana del Novecento non possa prescindere dall'analisi delle opere che, in particolare negli anni Sessanta e Settanta, hanno come nucleo tematico la vita industriale.

¹² Todorov 2008: 17.

¹³ Todorov 2008: 65.

¹⁴ Todorov 2008: 69-70.

II. L'ECOCRITICA: DEFINIZIONE E STORIA

Dare una definizione precisa dell'ecocritica – o, come viene chiamata da altri, *ecologia letteraria* – non è un compito semplice, sia per la sua storia relativamente recente sia per l'eterogeneità degli studi che possono rientrare sotto questa “etichetta”.

La definizione più generalmente accettata è quella di Cheryll Glotfelty, titolare della prima cattedra al mondo di Letteratura e ambiente all'Università del Nevada, che qualifica questa nuova teoria letteraria come lo «studio della relazione tra la letteratura e l'ambiente circostante».¹ In altre parole, l'ecocritica parte dall'assioma fondamentale che natura e cultura sono inevitabilmente interconnesse e utilizza un approccio inter-disciplinare, che spazia dalla biologia all'antropologia, per interpretare le immagini culturali della natura e del rapporto tra essa e gli esseri umani presenti nei testi letterari.

A questo proposito, Serenella Iovino aggiunge che:

L'ecocriticism cerca di estendere l'attenzione critica al dialogo che esiste tra la letteratura (ma anche le altre forme della creazione culturale, dal cinema alle arti figurative), e il mondo in cui tali forme vivono e si calano.²

L'ecocritica si distingue dalla maggior parte degli altri movimenti di critica letteraria per almeno due caratteristiche principali. La prima è legata all'oggetto dello studio. La critica letteraria si concentra sul rapporto fra i testi, gli autori e il mondo: se solitamente il “mondo” rappresenta la sfera dei rapporti dell'uomo con se stesso e con gli altri, l'ecocritica allarga l'analisi al mondo fisico e in questo ha degli elementi in comune con la sociologia letteraria, soprattutto nella letteratura italiana del secondo Dopoguerra.

Per Lawrence Buell, professore di Letteratura americana a Harvard, «l'oggetto dell'ecocritica dovrebbe essere l'intera gamma dei modi in cui la

¹ Cheryll Glotfelty 1996: XVIII.

² Iovino 2006: 64.

letteratura (ma anche le altre arti) ha concepito i rapporti tra gli esseri umani e il loro ambiente fisico». ³ La letteratura per gli ecocritici non è quindi da considerarsi esclusivamente come un esercizio estetico distaccato dal mondo esterno, ma «gioca un ruolo importante nell'immensamente complesso sistema globale, nel quale energie, materia e *idee* interagiscono tra loro». ⁴

La seconda caratteristica propria di questa nuova corrente critica è il suo carattere etico-pedagogico. L'ecocritica non si concentra unicamente sull'analisi e sull'interpretazione di testi letterari pre-esistenti e su una loro eventuale classificazione in base al contenuto o alla struttura, ma sottintende un tentativo di originare un livello di consapevolezza superiore dei problemi ecologici e del rapporto tra l'ambiente naturale e la sua rappresentazione culturale. Citando Iovino:

[...] le attività culturali e letterarie non cadono nel vuoto e non provengono dal nulla. Comunque le si consideri, esse esprimono sempre una relazione a un ambiente e una presa di posizione tematica nei suoi confronti, secondo una visione ecologica della cultura e della mente. ⁵

In un suo celebre articolo, Buell individua quattro tipi di dimensioni ambientali e componenti del paesaggio fisico che si intersecano nell'interpretazione di un testo letterario, quantomeno di stampo realistico.

La prima dimensione è quella più ovvia dell'*ambientazione* dell'opera presa in esame, il paesaggio fisico e le strategie narrative usate nella sua rappresentazione. A questo proposito lo studioso "ecocritico" si può fare varie domande:

Come è rappresentata nel testo l'interdipendenza tra gli esseri umani e il loro ambiente fisico? Il testo ci presenta un contesto ambientale profondo in cui le figure umane sono contenute, costrette o addirittura marginalizzate con l'intento deliberato di correggere in qualche modo la prospettiva antropocentrica? L'opera si concentra sulla vita di altri animali o fa apparire gli esseri umani come prodotti o vittime del mondo fisico che hanno costruito? ⁶

³ Buell 2013: 4.

⁴ Cheryl Glotfelty 1996: XIX.

⁵ Iovino 2006: 64.

⁶ Buell 2013: 6.

La seconda componente ambientale è quella del *paesaggio implicito* dell'autore, da ricostruire in base alla nostra conoscenza della sua vita e della sua opera. L'idea di base dietro questa componente è che «l'immaginazione creativa sia, almeno in parte, condizionata dai contesti sia fisici che intellettuali»,⁷ per cui il paesaggio fisico che ha caratterizzato la vita di un autore inevitabilmente finisce per influenzarne l'opera. Questo elemento è particolarmente visibile nell'opera dei tre autori analizzati in questa tesi: uno dei temi centrali della loro narrazione è senza dubbio il contrasto violento tra il paesaggio contadino, puro e originario, e quello corrotto delle città industriali.

La terza componente è quella più ideologica, legata alle *forme di intertestualità* e ai riferimenti culturali presenti nel testo. Una chiara citazione di Virgilio o Teocrito, per esempio, potrebbe sottintendere una percezione del mondo pervasa da una nostalgia per il passato rurale e l'innocenza contadina.

La quarta e ultima componente è la *scena della ricezione*, ovvero «i presupposti con cui i lettori si avvicinano al testo».⁸ Secondo Buell, infatti, la ricezione di un testo letterario comporta sempre un dialogo tra «le idee di storia e l'etica dell'ambiente che i lettori portano nel testo e il testo stesso».⁹

Una volta definita l'ecocritica, bisogna passare a delimitare l'oggetto della sua analisi. Spesso si pensa, erroneamente, che soltanto testi di carattere manifestamente ecologico possano essere presi in considerazione: saggi sulla protezione ambientale, distopie ambientate in un futuro post-apocalittico, o testi classici che trattino esplicitamente del rapporto con la natura (per esempio le leggende mitologiche sulla creazione). In realtà, se consideriamo la letteratura in quanto prodotto umano, come profondamente interconnessa con il mondo che la circonda, possiamo adattare i principi dell'ecocritica a «ogni creazione in cui ci sia un'esplicita o implicita caratterizzazione etica del rapporto tra umanità o società e natura».¹⁰

Prendendo in esame alcuni degli studi monografici ecocritici degli ultimi anni, salta infatti subito all'occhio come molti di essi non rientrino in un genere

⁷ Buell 2013: 7.

⁸ Buell 2013: 8.

⁹ Buell 2013: 8.

¹⁰ Iovino 2006: 65.

strettamente “ambientale”: tra i più importanti, si possono citare Simon C. Estok e il suo studio ecocritico delle opere di Shakespeare,¹¹ Helena Feder, concentratasi sulla rappresentazione dell’ambiente nel cosiddetto *bildungsroman*,¹² o ancora Connie Scarborough e la sua lettura ecologica dei classici della letteratura medievale spagnola.¹³ Il raggio d’azione dell’ecocritica è ampio:

Qualunque genere letterario è potenzialmente significativo [...]. In linea di principio, nessuna opera dell’immaginazione mai creata dall’inizio dei tempi è irrilevante. Perché l’interdipendenza del corpo e della mente umana con l’ambiente fisico precede qualunque atto dell’abilità o dell’invenzione umana.¹⁴

Questa ampiezza tematica non deve spaventare, ma anzi convincere delle potenzialità di questo nuovo modo di guardare alla letteratura. Iovino ci aiuta a comprendere perché la ricchezza di possibili obiettivi dello studio ecocritico sia una conseguenza del concetto di *interrelatedness* proposta da Neil Evernden, lettore di Studi ambientali all’Università di York:

L’idea e la consapevolezza della nostra interdipendenza con il mondo non umano possono venirci non solo da opere esplicitamente ecologiche o ambientaliste, ma da ogni opera in cui è tematizzata la relazione tra l’umanità e il suo “altro”.¹⁵

Cercando di ripercorrere in breve la storia e l’evoluzione dell’ecocritica, due sono gli “avvenimenti” fondamentali che possiamo considerare come alla base dell’origine di questo nuovo movimento: l’uscita nel 1962 di *Silent spring* (“Primavera silenziosa” in italiano, nella traduzione della Feltrinelli apparsa solamente nel 1999) dell’autrice americana Rachel Carson, e la pubblicazione nel 1978 del saggio *Literature and Ecology. An experiment in Ecocriticism* di William Rueckert. L’opera della Carson è in generale considerata come l’inizio del movimento ambientalista: l’inchiesta si concentra sugli effetti nefasti dell’abuso di

¹¹ Simon Estok, *Ecocriticism and Shakespeare: reading ecophobia*, London, Palgrave, 2011.

¹² Helena Feder, *Ecocriticism and the idea of culture: biology and the bildungsroman*, Farnham, Ashgate, 2014.

¹³ Connie Scarborough, *Inscribing the environment: ecocritical approaches to Spanish medieval literature*, Berlin, De Gruyter, 2013

¹⁴ Buell 2013: 5.

¹⁵ Iovino 2006: 67.

DDT su flora, fauna ed esseri umani in alcune zone rurali degli Stati Uniti e, per la prima volta, sottolinea la nostra responsabilità individuale nell'aver causato questo enorme danno, oltre alla necessità di mettere la Terra al centro del discorso scientifico, politico ed economico. L'importanza della Carson per l'ecocritica va tuttavia oltre l'aver "semplicemente" dato inizio a un movimento di coscienza ecologica: le sue qualità di scrittrice permettono di vestire l'ecocritica di quel prestigio artistico che differenzia la letteratura da un semplice saggio ambientalistico. L'estetica della narrazione aggiunge il piacere della lettura alla riflessione ambientale, provocando così un effetto maggiore sul lettore medio. Il movimento ecocritico ha dunque come fondamento la "sintesi" tra analisi scientifica e comunicazione letteraria. Citando Ken Hiltner, nella sua introduzione a *Ecocriticism: an essential reader*,

Ciò che ha reso questa un'opera così forte e influente non sono stati solo (o forse neanche principalmente) gli studi della Carson come scienziata, quanto piuttosto la sua esperienza decennale e le sue abilità di scrittrice. [...] L'atto di scrivere e di comunicare può avere un enorme impatto dal punto di vista ambientale.¹⁶

Il saggio di W. Rueckhert, pubblicato originalmente nel 1978, è invece importante perché è il primo articolo accademico a utilizzare il termine *ecocriticism*. L'autore da una parte sottolinea l'importanza di questo nuovo approccio critico – in particolar modo se applicato alla poesia – e dall'altro lo difende dall'accusa di essere solamente una nuova moda all'interno di un mondo, quello della ricerca letteraria, diventato dal Novecento in poi caotico e alla continua ricerca di originalità. La tesi dello studioso è che la protezione della natura sia un parametro indispensabile da considerare nell'analisi letteraria, soprattutto se si spera di influenzare il mondo politico ed economico a prendere sul serio la minaccia che l'inquinamento ambientale, nelle sue varie declinazioni, costituisce per la sopravvivenza della nostra stessa specie su questo pianeta:

Se continuiamo a insegnare, a scrivere, e a scrivere di poesia senza considerare e cercare di influenzare il fatto che, per citare un solo esempio, tutti gli oceani della nostra casa vengono lentamente contaminati da tutto l'inquinamento creato dalle comunità moderne

¹⁶ Ken Hiltner 2015: XIII (traduzione mia).

[...], perderemo allora presto l'ambiente nel quale scriviamo e insegniamo.¹⁷

La storia dell'ecocritica è ad ogni modo recente e in continua evoluzione. In particolar modo l'importanza rivestita dall'interdisciplinarietà rende difficile una divisione degli studiosi in correnti o scuole, come invece è stato possibile fare per altri movimenti di critica letteraria, anche recenti (marxismo e femminismo su tutti).

È possibile individuare però, come ha fatto Ken Hiltner, una prima e una seconda generazione di ecocritici, che si possono distinguere principalmente per la differenza degli oggetti d'analisi dei loro studi.

La prima "generazione" è rappresentata da quegli studiosi, quali Leo Marx, White jr., J. Bate o L. Buell, che per primi si sono consapevolmente interrogati sul rapporto tra letteratura e mondo naturale: ad essere studiati sono stati soprattutto grandi classici, quali Wordsworth, Thoreau, Shakespeare o i testi sacri delle grandi religioni occidentali. I primi ecocritici sono stati influenzati dall'*ecologia profonda*. Con questo termine, coniato dal filosofo norvegese Arne Naess nel 1973, si intende quella corrente filosofica che rifiuta categoricamente la distinzione tra esseri viventi secondo un valore relativo a loro assegnato, mettendo al centro del discorso, da una parte, il valore intrinseco della vita non-umana, e dall'altro la consapevolezza che l'interferenza umana è eccessiva e la situazione peggiora sempre più gravemente.

La prima generazione di ecocritici è interessata soprattutto ai concetti di *wilderness* e ruralità, celebrati nei loro testi come la condizione ideale degli esseri umani. In questa visione della natura è ben presente l'eco del pensiero del filosofo francese Jean Jacques Rousseau, con la figura dell'uomo come *buon selvaggio* corrotto dalla società e dal progresso. Particolarmente significativo a questo proposito è un passaggio tratto dal celebre trattato pedagogico *Émile*, nel quale l'autore si sofferma sull'importanza di un rapporto diretto tra fanciullo e natura, senza il filtro nefasto della società urbana:

Osservate la natura, e seguite la strada che essa traccia per voi. La natura mette i bambini continuamente alla prova, ne rafforza il carattere con prove di ogni genere, insegna subito cosa sia la fatica e il dolore [...]. È questa la regola della natura. Perché contrastarla? Non vedete che

¹⁷ Rueckert 1996: 112-114 (traduzione mia).

pensando di correggerla distruggete la sua opera, impedito gli effetti del suo soccorso?¹⁸

Questa visione porta ad un'eccessiva idealizzazione della natura, elevata a luogo mitico e primordiale, contrapposta alla decadente città industriale. Inoltre l'ecologia profonda presenta una prospettiva quasi antropofobica, per la quale l'originaria purezza e bellezza della natura può essere ritrovata solo in seguito all'eliminazione dell'elemento umano.

Come ha fatto notare Niccolò Scaffai, questo discorso ha diversi limiti: quale sarebbe questo mitico stato originario della natura? È mai veramente esistito? Il limite maggiore è comunque di natura logica: se l'uomo è nemico dell'ambiente di cui fa parte, per salvaguardarlo, deve necessariamente essere nemico di se stesso.¹⁹

Il rifiuto di questa idea – o meglio, la sua messa in discussione – è uno dei cambiamenti più decisivi che porta alla distinzione tra i primi ecocritici e quelli più recenti della cosiddetta “seconda generazione”, che si oppongono a una visione romantica della natura e indirizzano le loro preoccupazioni verso le attuali problematiche ecologiche e lo studio di paesaggi diversi, anche urbani. Questo elemento di storicità, in precedenza quasi del tutto assente, sottolinea gli aspetti più militanti dell'ecocritica, che si sente in obbligo di esercitare un'influenza culturale e politica sulla società contemporanea. Così Hiltner:

Uno dei vantaggi principali di questo cambiamento di prospettiva è che, dal momento che ora la critica ambientalista è diretta verso problematiche ecologiche attuali e non più verso un improbabile passato pastorale, [...] è in procinto di avere una reale rilevanza culturale e politica nel ventunesimo secolo.²⁰

Una letteratura che non metta solamente l'ambiente al centro della narrazione, ma l'ecologia come fulcro dell'analisi, è funzionale a precisi intenti etici ed educativi: i testi letterari che passano sotto la lente ecocritica non rimangono solamente un prodotto artistico e culturale, ma divengono «un potenziale strumento

¹⁸ Rousseau 2009: 52.

¹⁹ Scaffai 2017: 76.

²⁰ Hiltner: 2015: 131 (traduzione mia).

di educazione etico-ambientale, in grado di orientare le interazioni tra esseri umani e ambiente». ²¹

Si può quindi concludere che la prima generazione di ecocritici era legata al locale, all'idealizzazione della natura e alla scrittura naturalistica; gli ecocritici della seconda generazione, invece, spostano la propria attenzione sul globale, su un approccio più concreto e attuale ai problemi ecologici e su generi letterari diversi. Per gli obiettivi di questa tesi si preferirà l'approccio critico di questa seconda generazione, in particolar modo riguardo i metodi di descrizione dell'ambiente naturale e la possibile influenza ecologica esercitata dai testi presi in esame, nella versione rivisitata di Niccolò Scaffai, che verrà analizzata di seguito.

²¹ Iovino 2013: 19.

III. DA ECOCRITICA A CRITICA ECOLOGICA: LA PROPOSTA DI SCAFFAI

III.1 *L'etica pathocentrica*

Niccolò Scaffai, nel suo volume *Letteratura e ecologia*, dedicato alla ricerca di un intreccio storico e narrativo tra queste due discipline, propone un nuovo modo di intendere la critica letteraria ecologica che si discosta, almeno parzialmente, dall'ecocritica tradizionale nordamericana.

Scaffai parte da ciò che definisce *etica pathocentrica*, ovvero un modo di intendere il rapporto uomo-natura che, da una parte, prenda coscienza e si assuma la responsabilità dell'*altro* e, dall'altra, ne valorizzi l'ibrido che risulta dall'incontro con esso, superando così sia la visione antropocentrica del pensiero occidentale che quella antropofobica dell'ecologia profonda.¹ Il termine greco *pathos* è qui collegato alla capacità di provare dolore o piacere: qualunque essere vivente in possesso di queste facoltà soddisfa le condizioni necessarie a diventare oggetto di considerazione sul piano morale.² In altre parole, Scaffai riprende dalla *Dialettica dell'Illuminismo* di Horkheimer e Adorno la tensione dinamica tra spirito umano e natura, scostandosi dalla classica alternativa tra sottomissione *della* natura o sottomissione *alla* natura. L'affermazione sulla natura genera uno stato di alienazione non solo tra uomo e oggetti esterni, ma anche del soggetto con se stesso:

L'estraniamento degli uomini dagli oggetti dominati non è il solo prezzo pagato per il dominio: con la reificazione dello spirito sono stati stregati anche i rapporti interni fra gli uomini, anche quelli di ognuno con sé stesso.³

Lo spirito così *reificato* “condanna” l'uomo a dominare la natura, continuano Horkheimer e Adorno, ma il riconoscimento e l'accettazione di questo dominio fanno sì che il soggetto prenda allo stesso tempo coscienza del suo asservimento

¹ Scaffai 2017: 75-77.

² Scaffai 2017: 228.

³ Horkheimer - Adorno 2010: 35.

alla natura. L'uomo, ritrovandosi in questa tensione paradossale, si può liberare solo attraverso un dominio misurato e regolato.⁴

Questa nuova prospettiva dialettica tra uomo e natura risulta, per Scaffai, maggiormente produttiva dal punto di vista della critica letteraria, dal momento che questa tensione va a coincidere con il compito della letteratura, ovvero quello di «individuare le contraddizioni, di rappresentare forme di relazione anche conflittuali affinando le capacità di comprenderne le cause».⁵

III.2 Critiche all'ecocriticism

Scaffai muove diverse critiche al modello ecocritico nordamericano. La prima è all'antistoricità, che si esprime nell'idea, presentata in precedenza, che qualsiasi opera letteraria possa essere oggetto di studio ecocritico. In questo modo, sostiene Scaffai, si erode la differenza tra ecologia e natura, senza che si riesca a distinguere «la presenza del tema ecologico in senso proprio dai barlumi di riflessione sull'ambiente o dai semplici indugi sul paesaggio caratteristici della letteratura di ogni tempo».⁶

Ed è proprio sulla differenza terminologica tra *paesaggio* e *ambiente* che Scaffai insiste particolarmente. Il primo è «l'oggetto dello sguardo egocentrato dell'io sulla natura e sul contesto»,⁷ legato al pittoresco e allo sguardo umano che lo fissa e lo delimita, tipico per esempio della letteratura di viaggio delle descrizioni naturalistiche del *Grand Tour* del XVII e XVIII secolo. L'ambiente, invece, è lo spazio di relazione, non necessariamente antropocentrico, tra il soggetto e ciò che si trova nel medesimo territorio.⁸ L'oggetto dello studio della letteratura ecologica è quindi «la rappresentazione dei rapporti tra il soggetto e l'ambiente».⁹ Questo soggetto è da riconoscersi soprattutto nell'autore e nei protagonisti delle opere immersi in un dato ambiente.

Il problema di fondo dell'*ecocriticism* rimane comunque, secondo Scaffai, la

⁴ Horkheimer - Adorno 2010: 46-47.

⁵ Scaffai 2017: 77.

⁶ Scaffai 2017: 57.

⁷ Scaffai 2017: 32.

⁸ Scaffai 2017: 32.

⁹ Scaffai 2017: 33.

sua «vocazione ecumenica»¹⁰ e l'eccessiva importanza data all'aspetto parenetico. Il voler trovare a tutti i costi collegamenti tra opere letterarie e coscienza ecologica porta a perdere di vista «il nesso tra l'ecologia e la struttura delle opere in cui gli elementi di quella tematica agiscono come figure e determinano lo sviluppo della trama» e a trasformare la critica letteraria in una sorta di religione ecologista, o, come affermato da Buell, «un circolo di adoratori della natura».¹¹

III.3 *L'Umwelt*

Uno dei concetti fondamentali introdotti da Scaffai è preso in prestito dalla biologia e più precisamente dal lavoro di Jakob von Uexküll, uno dei padri dell'ecologia. Il biologo tedesco-estone mise in discussione l'egemonia umana sull'ambiente, dimostrando che «ogni organismo percepisce il medesimo ecosistema per mezzo di coordinate di spazio e di tempo diverse».¹² Questo sistema non si basa su un'armonia esistente o auspicata, bensì sull'ignoranza che ogni specie ha dell'*Umwelt*, letteralmente 'mondo circostante', degli altri esseri viventi che ne condividono lo spazio fisico. In condizioni normali questa ignoranza è benefica e aiuta lo sviluppo delle varie specie. Quando però l'equilibrio viene per qualche circostanza alterato, il contatto può diventare conflitto ed è sulle cause o sulle conseguenze di questa alterazione che si concentra la letteratura a sfondo ecologista.

Come si è visto in precedenza, l'uomo non deve abbandonare il proprio controllo sul mondo naturale, ma la critica ecologica della letteratura si pone come obiettivo la «riconsiderazione critica delle facoltà che, pur restando prerogativa umana, possono essere orientate e mitigate calandosi nell'*Umwelt* altrui».¹³

Il referente di una critica ecologica della letteratura, conclude Scaffai, non può essere né la semplice presenza del tema naturalistico o ecologico in un'opera letteraria né la natura in quanto tale, dal momento che è un soggetto non delimitabile, in continuo cambiamento, e soprattutto è «l'effetto di una

¹⁰ Scaffai 2017: 58.

¹¹ Buell 2005: 8 (traduzione mia).

¹² Scaffai 2017: 29.

¹³ Scaffai 2017: 38.

inquadratura».¹⁴ Il vero referente della critica è la relazione tra i vari soggetti presenti in un dato ambiente e la rappresentazione dell'ambiente stesso, quell'*Umwelt* che è «territorio di coesistenza che può sfociare nell'incontro, nel conflitto, nel rovesciamento di prospettive fra agenti che hanno valori e percezioni diverse».¹⁵

L'adorazione degli ecologisti profondi e dei primi ecocritici nei confronti della natura intesa come ambiente puro, originale e spontaneo della vita umana rischia di trasformarsi, utilizzando un termine chiave degli studi post-colonialisti, in una visione orientalista della natura stessa: non sistema complesso e straniante, ma semplice spettacolo estetico.

Un testo letterario ha bisogno di tre costanti in stretta relazione tra loro per essere oggetto di indagine critica ecologica: il *tema*, la *forma* e la *pratica*.

Il tema è ovviamente legato alla presenza della natura, non più condizione sufficiente per la critica ecologica ma punto che suscita e non soddisfa l'interesse critico. Al tema va affiancata la costante formale, ovvero il referente della critica ecologica della letteratura, che, come si è visto in precedenza, Scaffai riconosce nell'*Umwelt*, in quanto l'immaginario contemporaneo non comprende la rappresentazione idillica della natura, ma la considera come teatro di una rottura più o meno cosciente di equilibri. Infine sia il tema che la forma necessitano della costante pratica, ovvero le azioni contro o a favore dell'ambiente, affinché non si commetta l'errore di sovrapporre perfettamente *natura* ed *ecologia*. Scaffai conclude così:

Se il suo vero referente consiste dunque in una relazione, anche la critica ecologica tenderà ad interpretare il testo letterario come ecosistema, come complesso di viventi relazioni.¹⁶

¹⁴ Scaffai 2017: 72.

¹⁵ Scaffai 2017: 72.

¹⁶ Scaffai 2017: 72.

IV. LA CRITICA ECOLOGICA INDUSTRIALE

In questa sezione teorica vengono presentati alcuni dei *topoi* ricorrenti nello studio dell'immagine culturale di una tipica città industriale, vista ovviamente in una prospettiva critica legata all'ecologia: *in primis* la rappresentazione dell'inquinamento e dei rifiuti; in secondo luogo la contrapposizione città/campagna, in particolar modo attraverso i concetti di pastorale e *locus amoenus*; infine si analizzerà la figura retorica e narrativa dello straniamento, sottolineandone l'importanza per l'analisi dei testi presi in esame in questo lavoro.

IV.1 *Inquinamento*

Il termine 'inquinamento' si può prestare a un campo di problematiche ambientali molto vasto: per questi si parla di inquinamento atmosferico, da piombo, acustico, luminoso e la lista potrebbe, purtroppo, continuare ancora. In questa sede, tuttavia, non mi occuperò né dell'inquinamento nelle sue varie forme, né del suo impatto fisiologico o chimico; piuttosto verrà considerato dal punto di vista culturale e retorico, analizzandolo come metafora per cercarne «gli specifici effetti politici o i particolari interessi sociali che porta con sé».¹

Contrariamente a quello che il senso comune potrebbe suggerire, l'inquinamento non è un prodotto esclusivo della società moderna o contemporanea, ma ha una lunga storia che precede la prima Rivoluzione Industriale. Come Ian Douglas ricorda nel suo *Cities*, libro dedicato ai cambiamenti dell'ambiente urbano nei secoli, già ai tempi dei Romani fumo e fuliggine provocavano preoccupazione e problemi: l'autore ricorda, ad esempio, di come Seneca venisse spesso esortato dal suo medico a lasciare Roma per via della sua salute cagionevole.² Anche l'Europa medievale non era esente da problemi di aria inquinata: a Londra, per esempio, abbiamo già nel 1306 un'ordinanza reale che vieta esplicitamente l'uso del carbone nella città³. L'inquinamento ha quindi radici

¹ Garrard 2004: 7 (traduzione mia).

² Douglas-James 2015: 69.

³ Douglas 2013: 69.

molto antiche, tanto da essersi «insinuato in molte aree della nostra cultura e in vari livelli di rappresentazione».⁴

Buell ha classificato il “discorso tossico”, ovvero le diverse rappresentazioni culturali dell’inquinamento, in quattro temi distinti. Il primo è la distruzione della natura nella sua costruzione e immagine bucolica, l’*Eden tradito*. Il secondo è rappresentato dalle immagini di un mondo completamente soggiogato da particelle tossiche, nato dalla paura, tipica degli anni della Guerra Fredda ma purtroppo ancora attuale, di una guerra nucleare. Il terzo è il pericolo di un’oppressione egemonica da parte delle multinazionali e dei governi, che perseguono i loro obiettivi senza alcun riguardo per le comunità umane, animali o vegetali. Infine ci sarebbe la “goticizzazione” dello squallore e dell’inquinamento, tipica per esempio della narrazione ambientalista giornalistica o dei romanzi di Charles Dickens, nei quali le conseguenze dell’inquinamento sono caratterizzate in particolare da dettagli macabri e paurosi.⁵

L’analisi dei romanzi del corpus di questa tesi sfrutta tutte le rappresentazioni del *discorso tossico* di Buell. Il dualismo natura-industria in queste opere è complesso e articolato: il dato biografico ricorrente di questi autori, ovvero il rapporto lavorativo in alcune delle più grandi industrie italiane, ha certamente influito nel preferire la ricerca di una nuova via all’industria rispetto a una condanna *tout court*.

IV.2 *Pastorale e locus amoenus*

I concetti di *pastorale* e *wilderness* – per quest’ultimo termine non esiste una convincente traduzione in italiano – hanno egemonizzato il modo di intendere e comprendere la natura a partire dal mondo classico in poi. È importante innanzitutto definire che cosa si intende con questa terminologia e quali dibattiti ha provocato nel mondo dell’ecocritica.

Terry Gifford distingue tre tipologie di pastorali: la prima è la tradizione specificamente letteraria, ovvero la fuga dalla città per rifugiarsi in campagna; la

⁴ Garrard 2004: 12 (traduzione mia).

⁵ Buell 2001: 35-44.

seconda è in generale «ogni letteratura che descrive la campagna in contrasto implicito o esplicito con l'urbano»; infine, in un senso peggiorativo, il termine 'pastorale' implica un'idealizzazione della vita rurale che nasconde la dura realtà.⁶ Un elemento centrale della pastorale classica è la nostalgia per un passato glorioso, un'epoca d'oro perduta per sempre e irraggiungibile. Un sentimento simile è comune a tutti i generi della pastorale e non è necessariamente legato al passato: l'*elegia* guarda con nostalgia a un mitico passato; l'*idillio* celebra il presente ma allo stesso tempo si rammarica della sua caducità; e infine l'utopia indirizza le sue speranze verso un futuro ideale e spesso irrealizzabile, sottolineando le contraddizioni e le difficoltà del presente.

La pastorale crea grossi problemi agli ecocritici: la natura, infatti, viene celebrata come paesaggio, non nel suo bisogno di essere protetta, ma piuttosto nei suoi elementi maggiormente pittoreschi e "umani":

La natura romantica non è mai seriamente in pericolo, e nel suo stato normale può essere povera di diversità biologica. È amata, piuttosto, per la sua vastità, bellezza e resilienza.⁷

Collegato alla pastorale abbiamo il concetto di *wilderness*, che condivide con essa i motivi della fuga dall'urbano e del ritorno alla natura, ma sposta il focus dalle ambientazioni "addomesticate" figlie della cultura greco-romana all'esplorazione dei nuovi mondi selvaggi (Americhe e Australia). È infatti nel XIX secolo, come conseguenza per esempio dell'espansione a Ovest negli Stati Uniti d'America o dei grandi viaggi scientifici, che questo tipo di costruzione della natura diventa culturalmente rilevante, trovando comunque una certa corrispondenza con il *sublime* sette-ottocentesco o con il mito del Buon Selvaggio. Così Garrard:

L'idea di *wilderness*, nell'accezione di natura in uno stato incontaminato dalla civiltà, è la più potente costruzione della natura disponibile al movimento ecologista del Nuovo Mondo [...]. È vista come un luogo per il rinvigorimento di coloro che sono stanchi dell'inquinamento morale e materiale della città. La *wilderness* ha quasi un valore sacro: contiene in sé la promessa di una rinnovata e autentica relazione tra l'umanità e la Terra.⁸

⁶ Gifford citato in Garrard 2004: 33.

⁷ Garrard 2004: 43 (traduzione mia).

⁸ Garrard 2004: 59 (traduzione mia).

Come la pastorale, anche il concetto di *wilderness* pone alcuni problemi agli ecocritici. L'aspirazione alla vita in una natura incontaminata fa intrinsecamente parte della cultura nordamericana ed è difficilmente applicabile ad altre tradizioni letterarie che non posseggano questi «valori protoecologisti».⁹ Inoltre particolarmente esemplificativo è il concetto filosofico-letterario del *sublime*, secondo cui la natura potente, terribile e misteriosa risveglia nell'animo dell'osservatore determinati sentimenti e passioni. Riprendendo la definizione del filosofo tedesco Immanuel Kant, «il sublime [...] sta nella natura brutta semplicemente in quanto ha in sé una grandezza» e corrisponde con la natura «in quei suoi fenomeni la cui intuizione comporta l'idea della sua infinità».¹⁰ *Infinito* e *intuizione* sono i due termini chiave. La natura non è l'infinito, ma ne è solo un fenomeno, «un'infinità raccolta in una comprensione».¹¹ La percezione dell'infinito e il conseguente rapporto con il divino non nascono dalla natura, ma dall'animo dell'osservatore:

l'irresistibilità della sua potenza [della natura] ci dà, sì, a conoscere la nostra impotenza fisica, in quanto esseri della natura, ma ci rivela nello stesso tempo una facoltà per giudicarci come indipendenti da essa. [...] In tal modo la natura viene giudicata sublime nel nostro giudizio estetico non in quanto suscita timore, ma perché evoca in noi la nostra forza (che non è natura). [...] Quindi la natura vien detta qui sublime solo perché solleva l'immaginazione all'esibizione di quei casi nei quali l'animo può far sentire a se stesso la sublimità che è propria della sua destinazione, anche al di là della natura.¹²

Da ciò ne deriva che l'interazione tra uomo e natura non è basata su un profondo rispetto, ma al contrario la natura si ritrova ad essere nuovamente oggetto dello sguardo umano, che per questa sua capacità si ritiene superiore:

Quindi la sublimità non è contenuta in nessuna cosa della natura, ma solo nel nostro animo, in quanto possiamo divenire coscienti di essere superiori alla natura in noi e, per questa, anche alla natura fuori di noi.¹³

⁹ Scaffai 2017: 47.

¹⁰ Kant 1999: 89-91.

¹¹ Kant 1999: 92.

¹² Kant 1999: 98.

¹³ Kant 1999: 100.

Sia la pastorale che il sublime, quindi, sono concetti difficilmente condivisibili da un punto di vista ecocritico in quanto non attribuiscono all'elemento naturale un valore indipendente dal bisogno umano.

Nel mondo antico la pastorale si accompagna anche a un altro *topos* di grande successo, il *locus amoenus*, un luogo incantevole idealizzato e stilizzato, che ispira poesia e amore a chiunque lo visiti. Gli elementi del *locus amoenus* sono più o meno ricorrenti: in un sito naturale e ombroso troviamo uno o più alberi, un campo, una fonte e, a piacere dell'autore, una leggera brezza e uccelli che cantano.¹⁴ Nei primi poeti pastorali come Teocrito e Virgilio la descrizione di un ambiente di questo tipo serviva principalmente come sfondo alla poesia pastorale. Successivamente viene utilizzato come espediente retorico ricorrente nella descrizione dei paesaggi epici: dai paradisi in terra della poesia del XII secolo alle ambientazioni più selvagge e violente della poesia epica d'ispirazione cortese.¹⁵ Questo *topos*, che idealizza e sacralizza la natura, è uno dei miti fondanti dell'ecologismo contemporaneo. È tuttavia importante sottolineare che la tutela della natura non era, in epoca antica, rivestita della nostra consapevolezza ecologica, ma anzi dipendeva da valori religiosi e morali. Lucrezio, Cicerone e Plinio si lamentano, per esempio, del sempre più aggressivo disboscamento e dell'eccessivo impiego del legname:¹⁶ la preoccupazione principale però è la perdita di spazi dedicati alla venerazione e il progressivo allontanamento dell'uomo dalla sua condizione originaria ideale e perfetta. A differenza delle nostre società industriali e post-industriali, nell'antichità romana il progresso del sapere, sempre ben accetto e auspicabile, non corrisponde al progresso della tecnica, visto con sospetto:

Tutto ciò che doveva riuscirci utile, Dio, nostro padre, ce l'ha posto davanti agli occhi [...]. Soltanto di noi possiamo lagnarci: abbiamo tirato fuori ciò che sarebbe stato per noi causa di rovina, contro il volere della natura, che lo sottraeva al nostro sguardo. Abbiamo dato l'animo in balia del piacere, benché il cedere ad esso sia il principio di tutti i mali, l'abbiamo reso schiavo dell'ambizione e della gloria e di tutti gli altri sogni parimenti inutili e vani.¹⁷

¹⁴ Curtius 1979: 195.

¹⁵ Curtius 1979: 198-201.

¹⁶ Scaffai 2017: 86-87.

¹⁷ Seneca 1969: 883.

Il successo di questo *topos* non si ferma certo alla latinità classica, ma conosce grandissima fortuna nella letteratura didascalica del XII e XIII secolo, a partire dal *Roman de la Rose* fino ad arrivare al *De amore* di Andrea Cappellano, che ne precisa le valenze allegoriche a cui si rifaranno i poeti della scuola siciliana e gli stilnovisti. Alcune vicende poetiche e narrative delle tre maggiori opere della letteratura italiana, la *Commedia*, il *Canzoniere* e il *Decameron*, sono riconducibili al tema del luogo ameno. Nel canto XXVIII del *Purgatorio*, Dante descrive la propria entrata nel giardino dell'Eden, che preannuncia il suo arrivo in Paradiso, tra uccellini che cantano, dolci venti e acque purissime.¹⁸

Nel *Canzoniere* petrarchesco la natura è racchiusa nelle *chiare fresche e dolci acque*, ovvero lo scenario entro il quale il poeta può meditare sul proprio animo e sull'amore per Laura. Per quanto riguarda la terza corona fiorentina, Boccaccio, il luogo ameno è parte della cornice della raccolta di novelle: sono le colline vicino a Fiesole, dove i dieci ragazzi trovano ristoro e protezione dall'epidemia di peste che ha colpito Firenze. Ovviamente queste sono notevoli semplificazioni, ma danno un'idea del successo del *locus amoenus* che continua con l'epica cavalleresca, in particolare con le descrizioni dei boschi nell'*Orlando Furioso* e nella *Gerusalemme Liberata*, e l'*Arcadia* di Sannazzaro, nella quale il motivo tradizionale si concilia con la dimensione pastorale in una ripresa più fedele dei modelli classici.

Questo *topos* vive il suo declino a partire dal Settecento, ma viene ripreso nel Novecento, seppure con una interpretazione infedele.¹⁹ La rinnovata attenzione all'amenità dell'ambiente naturale, in autori come Montale o Zanzotto, è legata indissolubilmente a una situazione di crisi, in atto o imminente, e di perdita:

La vicenda letteraria novecentesca, votata all'alterazione e allo straniamento dei codici, sembra segnare un destino di irrimediabile inattualità per il *locus amoenus*.²⁰

Questo luogo ameno novecentesco si ritroverà nei romanzi esaminati in questa tesi. Particolarmente interessante per la letteratura industriale, inoltre, è il dualismo tra il *locus amoenus* e il motivo opposto, il *locus horridus*. Con questo

¹⁸ Pg XXVIII 6-33.

¹⁹ Scaffai 2017: 93-94.

²⁰ Scaffai 2017: 95.

termine si indicano tutte le descrizioni che contengono gli elementi del *locus amoenus*, ma «connotate in maniera polarmente diversa».²¹ In questo modo, secondo il classicista Ermanno Malaspina, teniamo distinti dall'*horridus* tutti quegli elementi riconducibili al *locus terribilis*, ovvero al timore e alla reverenza che la natura incute negli esseri umani.

L'accentuazione dei tratti edenici della natura contrapposti alla minaccia dell'industria e della tecnica sono presenti in molte opere centrali del Novecento. Tra tutte spicca la trilogia fantastica del *Signore degli anelli* di J.R.R. Tolkien, nella quale la contrapposizione tra ambiente naturale *ameno* e mondo industriale *orrido* è simboleggiata da due "popolazioni" create dall'autore britannico: i pacifici hobbit, cresciuti nell'idilliaca e rurale Contea, e i temibili orchi, forgiati nelle oscure officine infuocate di Mordor, sotto il diretto controllo di Sauron, il malvagio padrone. Nell'atteggiamento tolkeniano scorgiamo un'attitudine comune a molti autori del secondo Novecento europeo:

In Tolkien s'intravedono ancora le tracce del paradigma antico, senecano e pliniano, che condanna coloro che, invece di godere dei beni offerti dalla natura, si affannano a cercare ulteriori risorse attraverso gli strumenti della tecnica.²²

IV.3 *Lo straniamento*

Il concetto di straniamento è stato introdotto per la prima volta dal formalista russo Viktor Šklovskij come procedimento letterario intenzionale che cerca di ottenere una prospettiva diversa sulle cose, liberandosi così dalla consuetudine e attirando l'attenzione del lettore.²³ Lo straniamento, *ostranenie* in russo, è uno strumento che il critico letterario pietroburghese considerava fondamentale per uno dei compiti più importanti dell'arte: evitare che le impressioni prodotte dagli oggetti siano trasmesse come mero riconoscimento, anziché come visione «per resuscitare

²¹ Malaspina 1994: 13.

²² Scaffai 2017: 99.

²³ Gabbani 2011: 97-98.

la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra».²⁴

Lo straniamento non è da intendersi come semplice tecnica letteraria, ma diventa un modo per cogliere l'essenza vera e nascosta delle cose e per questo ne viene fatto largo uso sia in letteratura che in filosofia. Importanti esempi di straniamento sono presenti nel teatro di Brecht, con la sua volontà di annullare il coinvolgimento emotivo dello spettatore e di suscitare in esso un atteggiamento critico rispetto ai fatti narrati, o nei romanzi di Verga, nel quale questo procedimento serve spesso a sottolineare l'impossibilità di essere puri e onesti in un mondo dove tutto ciò che conta è la *roba*.

Si possono riconoscere almeno due procedimenti, diversi e complementari, con i quali raggiungere lo straniamento: la *naturalizzazione* e la *defamiliarizzazione*. Nel primo caso si assume il punto di vista di ciò che normalmente sarebbe *altro* e *alieno* ed è una tecnica comune, per esempio, nel genere fantascientifico; nel secondo caso si fanno apparire strani e inusuali «figure e oggetti che non hanno mutato ontologicamente le loro qualità normali».²⁵

La definizione di straniamento adottata in questa tesi è la stessa di Niccolò Scaffai nel suo saggio *Letteratura ed ecologia*: si basa, cioè, non sulla semplice creazione di una “visione” inedita e originale, ma sul «ribaltamento di prospettiva, che si attua tra umano e non umano, tra domestico ed estraneo».²⁶ Esempi di questo ribaltamento sono per esempio il romanzo *L'uomo e il cane* (1977) di Carlo Cassola, nel quale il narratore è un cane, Jack, che viene abbandonato dal suo padrone e comincia un lungo vagabondaggio per tornare a casa, descrivendo la realtà – umana – che incontra; oppure ancora *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi, nel quale in un mondo post-apocalittico tre animali e un nano vagano per il pianeta ormai quasi completamente disabitato alla ricerca di una terra promessa, il “regno”. I temi principali del romanzo sono quelli del dominio e dello sfruttamento e la conclusione proposta dall'autore è drastica: meglio sacrificare l'uomo se una sua convivenza con il mondo animale è impossibile.

Una delle tesi di fondo della mia ricerca è che la tecnica dello straniamento

²⁴ Šklovskij 2003: 82.

²⁵ Scaffai 2017: 27.

²⁶ Scaffai 2017: 28.

adottata dagli autori presi in esame, e più in generale dalla letteratura industriale italiana degli anni Sessanta e Settanta, segue delle linee comuni basate sull'utilizzo di metafore, immagini e simboli naturalistici ed ecologici atti a descrivere il nuovo ambiente urbano e industrializzato nel quale prende corpo la narrazione.

L'alterazione dell'ecosistema come immagine e conseguenza dei mutamenti socioeconomici, infatti, domina le opere degli scrittori italiani del secondo Novecento, tanto che, citando ancora una volta Scaffai, ci sono scrittori «per i quali l'ecologia ha assunto la funzione di una formula o di una metafora attraverso cui semplificare e descrivere dinamiche di tipo storico o antropologico-sociale».²⁷ In questo caso possiamo parlare di *ecologia sociale*, ovvero la convinzione, derivata a sua volta dal pensiero marxista, che a causare la rovina ambientale non sia solo l'attitudine antropocentrica radicata nella cultura occidentale, ma anche un «sistema di dominazione e sfruttamento di uomini su altri uomini».²⁸

Per fare qualche esempio, basti pensare al celebre articolo di Pasolini sulla scomparsa delle lucciole,²⁹ simbolo della perdita di diversità di pensiero e di comportamento delle varie classi sociali, oppure al Marcovaldo di Calvino, nella sua futile, angosciata e frustrante ricerca della natura nella moderna città industriale: tutto ciò che ottiene sono funghi velenosi e una multa per aver pescato dove era proibito. Conclude Scaffai su questi due autori:

Anche per Calvino, come sarà poi per Pasolini, l'immaginario ecologico è la forma letteraria assunta dalla riflessione storico-sociale; anche per Calvino, l'unico esito possibile è sostanzialmente regressivo.³⁰

Il discorso ecologico è perciò un discorso politico, che cerca di offrire una chiave di lettura per il presente. È in questa tradizione che si inserisce la letteratura industriale e i tre romanzi del corpus della tesi, che ora procedo a presentare.

²⁷ Scaffai 2017: 31.

²⁸ Garrard 2004: 28 (traduzione mia).

²⁹ L'articolo in questione è *L'articolo delle lucciole*, apparso per la prima volta con il titolo *Il vuoto del potere in Italia* sul Corriere della Sera il 1.2.1975. Si trova in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 405-411.

³⁰ Scaffai 2017: 199.

V. LETTERATURA INDUSTRIALE

Dare una definizione precisa ed esauriente di “letteratura industriale” non è facile, data la vastità delle tematiche e delle ambientazioni; tuttavia mi sembra che Giuseppe Lupo abbia trovato la formulazione migliore:

Quando si parla di letteratura industriale ci si riferisce ad un insieme ben preciso di opere omogenee per area tematica, venute alla luce negli anni in cui l’Italia abbandona l’economia agricola e artigianale per compiere definitivamente il salto verso l’industrializzazione e attestarsi tra le prime nazioni manifatturiere al mondo.¹

La fabbrica di carta del 2014, curata da Giuseppe Lupo insieme a Giorgio Bigatti, è l’antologia più completa sulla letteratura industriale italiana: contiene, oltre a vari saggi critici introduttivi, 68 brani di autori italiani. Nonostante l’inclusione di diversi autori dei primi anni Duemila, i curatori dell’antologia delimitano il percorso della letteratura industriale al periodo che va dal 1934 al 2002, ovvero tra la pubblicazione di *Tre operai* di Carlo Bernari e *La dismissione* di Ermanno Rea. Queste due opere hanno vari punti di contatto: l’ambientazione nel meridione italiano, anziché nelle regioni industrializzate del nord come sarebbe più facile immaginare, e soprattutto un fulcro geografico ben preciso, ovvero lo stabilimento dell’Ilva di Bagnoli a Napoli, appena inaugurato in tutta la sua mostruosa magnificenza nel romanzo di Bernari e in via di dismissione e abbandono in quello di Rea. Date le similitudini, questi due romanzi sembrano inglobare tutto il capitolo storico-economico della “rivoluzione industriale italiana”, lasciando ovviamente aperte nuove possibilità, visto il rinnovato interesse per il mondo operaio – industriale e post-industriale – dei narratori italiani contemporanei.² Nella loro antologia Lupo e Bigatti sviluppano il discorso industriale per temi e prossimità geografiche degli autori, mentre in questa sede preferisco concentrarmi sull’evoluzione cronologica della letteratura industriale, sottolineando, oltre agli autori e ai temi principali, anche le discussioni critiche, ideologiche e militanti che ne rappresentano tratti fondamentali.

¹ Lupo 2014: 3.

² Bigatti – Lupo 2014.

Come già visto in precedenza, la prima opera a rientrare in questo filone è senza dubbio *Tre operai* (1934) del napoletano Carlo Bernari, racconto delle sofferenze di tre operai dell'Ilva di Bagnoli sullo sfondo del movimento operaio e delle sue rivendicazioni durante il biennio rosso. Quella di Bernari è una narrazione che poggia fortemente su basi storiche e che, rifiutando la tipica immagine pittoresca ed esageratamente gioviale di Napoli, cerca di «indagare le ragioni storiche della condizione proletaria, di descriverne drammi, speranze, contraddizioni, evitando però schemi populistici o compiacenze sentimentali».³

Anche prima di Bernari, peraltro, i fenomeni dell'industria, della classe operaia e del suo ruolo sempre più rilevante all'interno della società italiana avevano interessato diversi autori. Un esempio a questo proposito è *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, romanzo del 1916 di Luigi Pirandello. Nonostante in quest'opera manchino catene di montaggio o fabbriche nel senso stretto del termine, possiamo già ritrovare temi portanti della letteratura industriale: l'alienazione causata dal lavoro, in questo caso di cineoperatore, e la meccanizzazione della vita, non più legata ai ritmi naturali ma a quelli imposti dalla modernità. Il tema della disgregazione dell'io, tipico di tutta l'opera pirandelliana, si immerge qui nella modernità, in polemica anti-futurista: Serafino, estraniato dal suo ruolo naturale di uomo, si annulla fino a perdere tutto, anche la propria voce e le proprie emozioni.⁴ Altri autori che possiamo includere in questo periodo “primitivo” della letteratura industriale sono Leonardo Sinigalli, il poeta-ingegnere lucano che per primo tra gli intellettuali italiani del periodo ha intuito le possibilità linguistiche e poetiche di una commistione tra cultura umanistica e cultura tecnico-scientifica in opere come *Ritratti di macchine* (1935) e *Furor mathematicus* (1944) e Ada Negri, figlia di operai, che con il suo esordio *Fatalità* (1892) attirò subito l'attenzione del pubblico e della critica e nel quale la poetessa lodigiana con «voce poetica vigorosa e ribelle [...] parlava della sua infanzia povera e dolorosa e agitava temi umanitari».⁵ Tra questi temi spicca la condizione operaia, legata in particolar modo alle traumatiche esperienze vissute dalla madre nel suo lavoro di tessitrice.

³ Ragni 2000: 416-417.

⁴ Guglielminetti & Ioli 1999: 1207.

⁵ Ceserani 1999: 788-789.

Il periodo più interessante e prolifico per quanto riguarda la letteratura industriale è però quello che va dalla fine degli anni Cinquanta ai primi anni Settanta, in prevedibile concomitanza con il miracolo economico italiano. La figura centrale è senza dubbio quella di Elio Vittorini, prima come direttore della collana Gettoni dell'Einaudi e poi come co-direttore, insieme a Italo Calvino, della rivista letteraria «Il menabò», pubblicata tra il 1961 e il 1967. Proprio nella collana diretta dallo scrittore siciliano escono nel 1957 due opere che si focalizzano interamente sul rapporto operaio-fabbrica, sulla profonda influenza esercitata dai ritmi e dalle cadenze industriali sull'animo e sul corpo degli operai, con prospettive e conclusioni divergenti: *Tempi stretti* di Ottiero Ottieri e *Gymkhana Cross* di Luigi Davì. Il romanzo di Ottieri mette al centro della narrazione le rivendicazioni sociali degli operai: è ambientato nel 1950, uno degli anni più caldi per quanto riguarda i conflitti sindacali all'interno delle fabbriche. L'autore romano si concentra sul lato grigio della vita in fabbrica, determinato dal contrasto tra operai e padroni, dai ritmi incessanti, dal rischio di alienazione. La descrizione di Ottieri non è necessariamente negativa, ma include tutta l'ambiguità del processo industriale: ci sono operai che riescono a integrarsi e abituarsi al sistema produttivo e c'è chi invece, come una delle protagoniste, Emma, ne rimane escluso e cade vittima di una nevrosi prodotta dai ritmi quotidiani insostenibili.⁶ Di altro avviso è invece Davì, per il quale la fabbrica è un luogo di riscatto sociale: nei suoi racconti non troviamo traccia di alienazione o sofferenza fisica, bensì di liberazione economica. Questo contrasto tra alienazione e busta paga assicurata a fine mese, tra perdita dei ritmi di vita naturali e benessere economico non va necessariamente eliminato, ma rappresenta proprio quello che secondo Vittorini è il compito dei letterati, ovvero mostrare le diverse facce dell'industria:

Vittorini si augurava di vedere all'opera una narrativa capace di concentrare sul linguaggio il senso del proprio interesse verso le cose, e quindi non puramente descrittiva, ma in grado di inventare e progettare. Il problema non era tanto parlare di fabbriche, del lavoro aziendale, del lavoro specializzato, ma cogliere il riflesso della nuova realtà industriale sulla vita dell'uomo.⁷

⁶ Ragni - Iermano 2000: 1006-1009.

⁷ Leonelli 2000: 702.

Sulle pagine del «Menabò» nasce il primo vero dibattito su letteratura e industria, che vede contrapposte visioni diverse sulla loro relazione, rappresentate da un lato da Vittorini e in parte Calvino e dall'altro da Franco Fortini e Umberto Eco.

Vittorini ha sottolineato per primo l'inadeguatezza dei metodi di indagine letteraria tradizionali – come per esempio il romanzo naturalistico ottocentesco o quello neorealista – una volta inseriti nel mondo industriale e tecnologico. Il modo in cui l'industria ricrea l'uomo, dal punto di vista cognitivo e linguistico, fa perdere rilevanza a una letteratura rimasta ferma all'universo preindustriale, nel quale tra realtà e forme letterarie vi era una corrispondenza perfetta.⁸ Ed è proprio con la mancanza di un linguaggio storicamente attivo e aggiornato che Vittorini giustifica la necessità di un rapporto più profondo tra letteratura e industria:

il rapporto ch'egli così viene ad avere con le cose nuove è mediato dall'ideologia e risulta chiaramente, punto per punto, ch'è tale: mediato, sforzato, senza radici in esse e senza neanche consapevolezza della novità di esse, senza mai tensione per esse, senza eccitazione su di esse, senza adesione ad esse. [...] mentre l'ideologia ha necessariamente trascritto in simboli le cose vecchie da cui è partita non meno delle nuove che ha via via coinvolto, lo scrittore parla un linguaggio di simboli per tutto ciò che riguarda le cose nuove e un linguaggio invece di cose (pur se ormai vecchio e invalido, e cioè pseudoconcreto) per tutto ciò che riguarda le vecchie cose del mondo preindustriale che tutti continuiamo a vedere con gli occhi dei padri e dei nonni come se l'industria non le avesse, investendole dei suoi ritmi, modificate.⁹

Da questo intervento è chiaro come per Vittorini lingua e letteratura dovessero essere completamente indipendenti dall'ideologia, in particolar modo quella marxista, che anzi lo scrittore percepiva come una gabbia che «vanificava la possibilità di far presa sul reale».¹⁰ Più equilibrata e «fedele» al comunismo è invece la linea di Calvino, che se da una parte difende la tesi di base di Vittorini e riconosce una netta differenza incolmabile tra letteratura e ideologia, dall'altra non nega l'importanza dell'applicazione di una prospettiva di stampo chiaramente socialista:

⁸ Giovannuzzi 2012: 8.

⁹ Vittorini 2008: 958.

¹⁰ Giovannuzzi 2012: 8-9.

Vittorini ha definito benissimo come il problema deve essere posto sul piano dell'esperienza storica globale messa in moto dall'industria [...] e non si risolve se ci si limita alla tematica. [...] Oggi, per noi, si tratta di un'area letteraria (*la letteratura industriale* n.d.A.) che entri in dialettica con la cultura socialista da una parte e con quella neocapitalistica dall'altra [...] e non rimanga prigioniera delle remore dell'una e dell'altra, il che per me equivale a dire che si situi già in quel punto di convergenza di varie rette da cui partirà la futura visione prospettica del socialismo.¹¹

Franco Fortini, nel suo famoso saggio *Astuti come colombe*, pubblicato sempre sul «Menabò», nel 1962, critica fortemente la proposta vittoriniana, sostenendo che il calarsi nella realtà industriale senza volerla mutare radicalmente fosse «sintomatico della situazione del capitalismo contemporaneo [...], interessato a mostrare un volto umano e tollerante per rendere dialetticamente funzionale a sé stesso anche l'opposizione».¹² Fortini difende strenuamente l'ideologia marxista, rifiutando di conferire una particolare importanza all'industria, che reputa una componente del «conflitto fondamentale» tra le classi sociali, conflitto che può essere superato solo da una rivoluzione e non certo dal cambiamento linguistico-letterario auspicato da Vittorini.¹³ Alla visione di Fortini si aggiunge quella neo-avanguardista di Eco, che nel suo saggio *Del modo di formare come impegno sulla realtà* propone una disamina dei vari significati di *alienazione* in Marx e Hegel, sostenendo come l'alienazione non sia solo un prodotto del capitalismo, ma la cifra fondante dell'uomo moderno, di cui costituisce «una condizione come la mancanza di gravità per il pilota spaziale: una condizione in cui imparare a muoversi e a individuare le nuove possibilità di autonomia, le direzioni di libertà possibili».¹⁴ Queste nuove libertà possibili sono per Eco ricercabili esclusivamente nei lavori dei poeti d'avanguardia, gli unici ad essere in sintonia con il linguaggio inevitabilmente alienato di questo mondo:

Così paradossalmente, mentre si crede che l'avanguardia artistica non abbia un rapporto con la comunità degli altri uomini tra i quali vive, e si ritiene che l'arte tradizionale lo conservi, in realtà accade il contrario: arroccata al limite estremo della comunicabilità, l'avanguardia artistica

¹¹ Calvino 1983: 33-35.

¹² Leonelli 2000: 703.

¹³ Fortini 1962: 36.

¹⁴ Eco 1962: 250.

è l'unica a intrattenere un rapporto di significazione col mondo in cui vive.¹⁵

Alla "linea" di Vittorini e Calvino aderiscono in primo luogo i tanti autori legati all'esperienza del «Menabò» e successivamente i cosiddetti autori olivettiani – con la chiara eccezione di Fortini - ovvero tutti quegli scrittori e poeti che orbitavano intorno all'universo eporediese di Adriano Olivetti. Tra le opere e gli autori più importanti possiamo citare, oltre ai già menzionati Ottieri e Davì, Lucio Mastronardi con *Il calzolaio di Vigevano* (1959), Elio Pagliarani con *La ragazza Carla* (1960), Vittorio Sereni con uno dei suoi più celebri componimenti poetici, *Una visita in fabbrica* (1961), *L'amore mio italiano* (1963) di Giancarlo Buzzi e ovviamente le opere di Bianciardi e Volponi prese in esame in questa tesi. Queste opere sono accomunate, da una parte, da una ancor viva speranza nelle possibilità di migliorare e sensibilizzare il mondo dell'industria e dall'altra da un certo anti-modernismo capitalistico e dalla strenua difesa di tutto ciò che è anti-profitto: i diritti degli operai, la civiltà contadina, le vecchie tradizioni, la natura.

La linea avanguardistica e di militanza "radicale" ha avuto decisamente meno seguito, anche per la breve durata dell'esperienza del Gruppo '63. Oltre a Fortini è interessante sottolineare l'opera di Nanni Balestrini, che concentra tutto l'odio e la rabbia nei confronti delle classi dominanti nel protagonista del suo romanzo *Vogliamo tutto* (1971), un operaio meridionale a Mirafiori che cerca nuove forme di aggregazione e lotta sindacale:

E allora diciamo che è ora di finirla, che con tutta questa enorme ricchezza che noi produciamo qua e nel mondo, poi oltre tutto non sanno che sprecarla e distruggerla. La sprecano per costruire migliaia di bombe atomiche o per andare sulla luna. Distruggono la frutta, tonnellate di pesche e di pere, perché ce ne sono troppe e allora hanno poco valore. Perché tutto deve avere un prezzo per loro, tutto deve avere un valore, che è l'unica cosa che a loro interessa, non sono i prodotti che senza valore non possono esistere. Non possono servire alla gente che non ne ha da mangiare, per loro. Con tutta questa ricchezza che c'è invece la gente potrebbe non morire di fame, potrebbe non più lavorare. Allora noi prendiamoci questa ricchezza, prendiamoci tutto. Ma stiamo impazzendo? I padroni che ci fanno lavorare come bestie e poi distruggono la ricchezza che noi abbiamo prodotto. Ma è ora che gli facciamo il culo a tutti questi porci finalmente, che li facciamo fuori

¹⁵ Eco 1962: 258.

tutti e ce ne liberiamo per sempre. Stato e padroni fate attenzione, è la guerra, è la lotta finale.¹⁶

Alla fine degli anni Settanta assistiamo sempre di più alla fine di questa fase eversiva e a un «recupero del controllo sulla produzione da parte degli imprenditori [...] e a un generale riflusso dell'interesse politico da parte della classe operaia».¹⁷ A questa fase corrispondono opere pervase da un profondo spirito di rassegnazione: l'industrialismo capitalista ha vinto, senza possibilità di redenzione. In *Tuta blu* (1978) l'autore Tommaso di Ciuala, egli stesso metalmeccanico, descrive malinconicamente le tragedie quotidiane degli operai che indossano, senza distinzione, un'identica tuta blu: alienati, spersonalizzati, rassegnati al loro destino. Ancora più in là si spinge Volponi con la sua ultima opera *Le mosche del capitale* (1989), di stampo chiaramente autobiografico: dedicato ad Adriano Olivetti, il romanzo si concentra sulla frustrazione del suo protagonista, Bruto Sarracini (alter-ego dello scrittore), nata dalla consapevolezza dell'impossibilità del suo progetto di imprenditoria umana e umanistica, volto a cambiare un sistema basato sullo sfruttamento continuo da parte dei padroni e dei dirigenti, le mosche del capitale, che non fanno altro che rubare i profitti sottraendoli agli operai, ormai anch'essi convinti che questo sia l'unico metodo di conduzione industriale.

Nell'ultimo trentennio lo sviluppo del filone industriale si è spostato verso la decadenza dell'industria e la morte, figurata e letterale, che porta con sé. Esempio a questo proposito è il finale del romanzo già menzionato di Rea, *La dismissale*. Nello stesso momento, infatti, hanno luogo sia i funerali di Marcella, giovane ragazza del quartiere operaio, a cui partecipa tutta la comunità, sia quelli “simbolici” della torre dell'acciaieria, che abbattuta tra lo sgomento dei presenti e le note dell'Internazionale comunista, sottolinea «la fine della politica di industrializzazione voluta dalla sinistra italiana, l'incapacità delle forze politiche di gestire con criteri economici una grande fabbrica e di elaborare piani di sviluppo industriali di grande portata».¹⁸

¹⁶ Balestrini 1971: 188-189.

¹⁷ Vignazia 2014: 120.

¹⁸ Vignazia 2014: 137.

Opere come *Acciaio* (2010) di Silvia Avallone, romanzo ambientato nell'acciaieria Lucchini a Piombino, e il romanzo-reportage *12:47 Strage in fabbrica* (2012) di Saverio Fattori su una fabbrica in Emilia-Romagna, portano il pessimismo industriale al culmine massimo: le stragi sul lavoro – le cosiddette morti bianche – sono percepite come una parte ineluttabile dell'industria decadente e decaduta del Duemila. Così come è inevitabile l'uso di sostanze stupefacenti per sfuggire a una realtà in cui la ripetitività e l'alienazione del lavoro dell'operaio si trovano a non essere bilanciate nemmeno dalla sicurezza di un lavoro stabile o da un possibile ascensore sociale: chi fa l'operaio, negli anni Duemila, lo fa perché non ha altra scelta. A queste opere si aggiunge la fortuna del romanzo-inchiesta: si pensi ai primi capitoli di *Gomorra* (2006), il best-seller di Roberto Saviano sul mondo affaristico e criminale della camorra, o ancora ad *Addio. Il romanzo della fine del lavoro* (2016) di Angelo Ferracuti sulla storia industriale di una delle regioni più povere d'Europa, il Sulcis-Iglesiente, area storica della Sardegna meridionale che corrisponde all'attuale provincia di Carbonia-Iglesias.

Tranne qualche raro caso, in generale la letteratura contemporanea italiana ha ormai smesso di preoccuparsi di catene di montaggio, di tute blu, di operai sfruttati, sostituita da quella che Adriana Vignazia chiama "letteratura d'azienda", ovvero opere che rielaborano situazioni lavorative manageriali del terziario avanzato.¹⁹ L'operaio diventa consulente oppure scompare del tutto, insieme alla produzione industriale sempre più delocalizzata nei paesi emergenti del sud-est asiatico. La finanza sostituirà l'industria anche nei romanzi.

¹⁹ Vignazia 2014: 121.

VI. IL CORPUS DELLA TESI: GLI AUTORI E I TESTI

VI.1 Paolo Volponi e *Memoriale*

Paolo Volponi nasce a Urbino nel 1924 e qui compie i suoi studi in Giurisprudenza. La sua vita professionale e letteraria lo lega indissolubilmente alla Olivetti e per lavoro si trasferirà a Roma, Ivrea e Torino. Pubblica agli esordi diverse raccolte poetiche, quali *Il Ramarro* (Urbino 1948), *L'antica moneta* (Firenze 1955) e *Le porte dell'Appennino* (Milano 1960). I testi sono già caratterizzati da alcuni dei temi ricorrenti della poetica volponiana: il mondo contadino, la sua depressione e il suo passato mitico e mitizzato. Solo a partire dagli anni Sessanta l'autore si dedica alla narrativa ed esordisce nel 1962 con il suo primo romanzo, *Memoriale*, dove fa la comparsa il tema della fabbrica e dell'industrializzazione. Se nel suo primo romanzo lo scrittore mette l'accento sulla discrepanza tra la rapida industrializzazione e la condizione sociale degli operai, nel romanzo successivo, *La macchina mondiale* (1965), riaffiora il tema contadino delle sue poesie, con il confronto fra la tecnologia più avanzata e la natura degli Appennini. In *Corporale* (1974) e *Sipario ducale* (1975), l'ottica del narratore torna a un tentativo di recupero dell'oggettività: se nel primo assistiamo a un progressivo avanzamento dello stato allucinatorio del protagonista, l'intellettuale di sinistra Gerolamo Aspri in crisi di identità e vocazione, nel secondo vediamo uno dei primi tentativi di interpretazione degli anni di piombo e del terrorismo italiano.

Gli ultimi anni della produzione letteraria dell'autore sono caratterizzati sia dalla poesia che dalla prosa: tra le raccolte di poesie ricordiamo *Foglia mortale* (1974), *Con testo a fronte* (1986) e *Nel silenzio campale* (1990), che affrontano temi comuni anche nei suoi romanzi, come l'alienazione dell'uomo moderno e la spietatezza del mondo industriale. Le ultime opere di prosa sono *Il pianeta irritabile* (1978), favola post-apocalittica con protagonisti degli animali, *Il lanciatore di giavellotto* (1981), un romanzo di formazione ambientato in epoca fascista e, infine, *Le mosche del capitale* (1989), ultima fatica di Volponi, con la quale l'autore torna al tema industriale e tratta dei rapporti capitalistici con modalità tipiche del postmodernismo, come *pastiche* di generi letterari oppure personaggi sempre a

metà tra realismo e allegoria. Dopo una breve esperienza politica parlamentare nelle fila di Rifondazione Comunista, Volponi muore ad Ancona nel 1994.

Memoriale è l'esordio narrativo dell'autore abruzzese: il racconto in prima persona dell'operaio-contadino Albino Saluggia ne descrive l'entrata nel mondo dell'industria e la discesa verso la malattia, psichica e fisica. La stesura del romanzo, pubblicato nel 1962, richiese circa due anni e non è un caso che la composizione di quest'opera, critica verso le prospettive future dello sviluppo industriale italiano, sia coincisa con la morte di Adriano Olivetti, il mentore civile e ideologico dell'autore.¹

La trama del libro è, almeno all'apparenza, semplice: Albino Saluggia ritorna in patria, al termine della seconda guerra mondiale, dalla prigionia in Germania e viene assunto in una fabbrica in Piemonte vicina alla sua casa natia di Candia. Albino, abituato alla vita di campagna, vuole a tutti i costi dimostrare la sua bravura e inizia la sua carriera da operaio determinato a ottenere la qualifica che lo avrebbe aiutato a scacciare tutti i suoi mali, fisici e psicologici. Molto presto, tuttavia, i medici della fabbrica gli diagnosticano, tra le altre cose, la tubercolosi e a più riprese lo esortano a riposarsi e lasciar stare il lavoro. Ossessionato dalla sua volontà di guarigione e di riscatto attraverso la fatica del lavoro manuale, Albino si convince che i medici stiano ordendo un complotto contro di lui: inizia così un vortice di spostamenti, di ospedale in ospedale, di mansione in mansione, finché Saluggia non viene trasferito definitivamente in catena di montaggio. Dopo esser stato raggirato da un medico-santone, Albino finisce per accettare sia la sua malattia che il suo destino di operaio non specializzato, alienato, destinato a ripetere lo stesso gesto centinaia di volte al giorno, tutti i giorni. Il suo disagio psichico non si calmerà mai e lo porterà ad essere escluso dalla fabbrica e, probabilmente, dall'intera comunità:

(1) A quel punto ho capito che nessuno può arrivare in mio aiuto (M 308)

Volponi è abile nel creare un'atmosfera di completo straniamento nel romanzo. Non solo l'alienazione del protagonista e la sua sempre più crescente difficoltà nell'adattarsi alla vita dentro e fuori la fabbrica: la descrizione del tempo e dello spazio – il cosiddetto *cronotopo*, per usare il termine coniato da Mikhail

¹ Zinato 2001: 15.

Bachtin – confonde il lettore e rende esplicita la nevrosi del protagonista. Dalla prima pagina sappiamo che Saluggia è originario di Candia, in provincia di Torino, ed è da qui che compone il suo memoriale. Eppure non si sa in che fabbrica lavori, in che città si trovi la fabbrica – probabilmente un piccolo centro vicino a Torino, ma non è mai esplicitato nel testo – o che cosa si produca in questa fabbrica. D'altronde, come nota Zinato,² l'intento straniante e universalistico è esplicitato da Volponi nella dedica:

- (2) I personaggi e i fatti di questo romanzo sono immaginari; i luoghi e i paesi esistono. La città industriale non ha identità, anche perché l'autore non vuole che, con la pretesa di riconoscere una città o una fabbrica, si giunga ad attribuire soltanto a questa le cose narrate (M 5)

Il tempo del racconto è invece scandito dai continui spostamenti: da una parte la vita da pendolare con il treno che ogni giorno lo porta dalla casa di campagna alla fabbrica; d'altra parte i trasferimenti da un sanatorio all'altro per trovare una improbabile cura ai propri mali. Il cronotopo viene spezzato solo nel penultimo capitolo: Albino è internato in un sanatorio in Lombardia, un luogo a lui completamente estraneo, in cui il protagonista rimane in isolamento per più di due anni e inizia a comporre dei versi. L'ambiguità del rapporto uomo-industria pervade tutto il romanzo e neanche le ingenue poesie finali ne sono esenti: la fabbrica è nemica, traditrice, fonte di malattia e delusioni, piena di farabutti, impostori e disperati; tuttavia Albino sembra anche concepire un'industria comunitaria e democratica, secondo l'ideologia olivettiana, nella quale gli operai cercano e trovano una realizzazione personale e professionale.³

² Zinato 2001: 15-16.

³ Zinato 2001: 21.

VI.2 Luciano Bianciardi e *La vita agra*

Nato nel 1922 a Grosseto e trasferitosi a Milano nel 1954, Bianciardi è stato uno degli intellettuali più eclettici e controversi degli anni Sessanta e Settanta in Italia. Non è stato solo scrittore, ma anche bibliotecario, critico televisivo, giornalista, traduttore (sue le prime traduzioni dei poeti e scrittori della *Beat Generation* americana) e attivista. La sua opera è caratterizzata da una forte critica all'*establishment* culturale, di cui peraltro l'autore toscano faceva parte, almeno a partire dalla pubblicazione della *Vita agra* (1962), e la vicinanza ai lavoratori umili delle sue zone, in particolar modo i minatori. Ragni e Iermano lo descrivono così:

Dissacrante quanto radicale critico della società italiana degli anni del benessere economico, delle sue depressioni e dei suoi linguaggi, fu [...] inquieto e tormentato interprete delle contraddizioni della realtà contemporanea e accanito demolitore dei miti del progresso industriale e della modernità.⁴

Gli esordi letterari di Bianciardi sono legati alla sua attività di giornalista e sociologo: il suo primo libro, *I minatori della Maremma* (1956), scritto in collaborazione con Carlo Cassola, è un'inchiesta sulle condizioni di vita e di lavoro dei minatori nelle miniere del Grossetano e si concentra sui fatti tragici di Ribolla del 1954, quando una parte della miniera di lignite esplose uccidendo 43 minatori. Nel 1957 Bianciardi esordisce come narratore con *Il lavoro culturale*, romanzo nel quale si narrano le speranze vane della generazione della Resistenza. L'Italia degli anni Cinquanta si trova davanti a un bivio per quanto riguarda il proprio sviluppo sociale, culturale e politico: da una parte l'esaltazione della libera espressione e dall'altra la subordinazione dell'individuo alle leggi della produzione industriale. Purtroppo per noi, sostiene Bianciardi, abbiamo scelto la seconda di queste strade.

Su tematiche simili insiste anche il secondo romanzo, *L'integrazione* (1960). Questi due romanzi formano una trilogia insieme a quella che universalmente è riconosciuta come l'opera più riuscita di Bianciardi, *La vita agra* (1962). Se i romanzi di questa insolita trilogia hanno in comune la tematica di fondo e un forte autobiografismo, quest'ultimo volume si concentra sulla scelta più

⁴ Ragni - Iermano 2000: 1004.

radicale possibile per un intellettuale: l'isolamento completo dalla società che lo circonda, che lui reputa senza particolari speranze.

Dopo il successo e la stabilità economica seguiti alla pubblicazione della *Vita Agra* – tradotto in molte lingue e da cui è stato tratto un film omonimo di Carlo Lizzani con protagonista Ugo Tognazzi nel 1963 – Bianciardi si dedica a un filone narrativo risorgimentale, con opere di carattere storiografico quali *Daghela avanti un passo!* (1969) e *Garibaldi* (1972) e con romanzi. Tra questi ultimi il più interessante rimane *Aprire il fuoco* (1969), l'ultima opera di narrativa dell'autore grossetano. Il romanzo consiste in una rivisitazione fantastica e allucinata delle Cinque giornate di Milano, ambientate però nel 1959: a contrastare Radetzky non incontriamo Carlo Cattaneo, ma personaggi quali Enzo Jannacci e Papa Giovanni XXIII. Bianciardi muore nel 1971 a soli 49 anni per una cirrosi epatica, dovuta alla sua grave e cronica dipendenza dall'alcol.

Nella *Vita Agra*, il romanzo del 1962 che tanta fama ha dato al suo autore, un giovane intellettuale originario di Grosseto si trasferisce a Milano, con l'intento di vendicare un incidente in miniera che è costato la vita a quarantatré persone. Il piano originale è quello di far saltare in aria il grattacielo della ditta che ha diretto gli scavi, in protesta alla diabolica mentalità del rischiare tutto pur di aumentare la produttività degli impianti. Il protagonista lascia quindi moglie e figlio per trasferirsi nel capoluogo lombardo e condividere una camera ammobiliata con il fotografo Carlone. La *vita agra* inizia ad intravedersi nei volti delle persone che girano in quella casa tra sogni, antiche canzoni di guerra, pittori e la dura realtà capitalista fatta di bollette, scommesse e conti. La “collera grigia della città” inizia a stringersi attorno al protagonista, che pian piano perde la sua voglia di ribellione e viene risucchiato nel meccanismo capitalista: per lui inizia un lavoro pallido di traduttore, noioso, fatto di correzioni e di righe da contare, puntellato da fumo e aperitivi. In questo mondo grigio entra Anna, attivista di partito, che spiega al protagonista come organizza insurrezioni e proteste. Fuori, una società fatta di riduzione del fine a mezzo, di alienazione, di sesso come atto meccanico, di noia. Dentro, il sogno di un amore libero e vivificante, un *locus amoenus* che richiama immagini di natura in fiore e rischiarata dalla luce delle stelle. La beatitudine dell'amore per Anna è tuttavia destinato a scontrarsi con un evento negativo, il

licenziamento del protagonista. Ecco che il sogno inizia a infrangersi e l'esterno preme con forza: il cambio di lavoro significa caduta in basso e una posizione peggiore agli occhi degli altri. I conti di fine mese diventano un incubo, iniziano i ritardi nei pagamenti e gli oggetti impegnati per ricavarne qualche soldo. Il miraggio del benessere sottrae inesorabilmente l'amore dalla coppia di amanti e riempie il vuoto lasciato con calcoli su quante pagine tradurre per trasferirsi in una casa migliore. Il trasloco in periferia li avvicina alla "vera città", i tram trasportano persone con solchi profondi sotto gli occhi, facce smunte e tirate. Il protagonista viene fermato dalla polizia e incarcerato per una notte per atteggiamenti sospetti: come può andare a passeggio rallentando, addirittura fermandosi per strada, senza cravatta? Non è possibile muoversi lentamente, bisogna fare le scarpe ai propri colleghi e sollevare polveroni.

L'ultima parte del romanzo introduce una critica diretta del Bianciardi autore e protagonista, che non coinvolge solo il mondo economico, ma anche quello politico. Il boom economico viene descritto come dilagante indifferenza nei confronti del prossimo: se qualcuno sta morendo per strada, che muoia, conta solo chi può versare dei soldi. La rivoluzione, che appare un sogno voluttuoso, dovrebbe compiersi *in interiore homine*. Il narratore spiega come il segreto di tutto starebbe nella rinuncia: rinunciare al produrre e al far nascere nuovi bisogni. Ridurre al minimo il lavoro ed estendere così il tempo per la vita, in un *neocristianesimo disattivistico e copulatorio* (VA 165). Fuori da questa realtà illusoria il protagonista avverte prepotente il ringhio della città: far girare i *dané* è tutto ciò che importa. Le giornate trascorrono tutte identiche, scandite dal numero di cartelle da tradurre per pagare le spese. Anna e Luciano vorrebbero trasferirsi in un paese sul mare, ma il timore è che una volta messo piede fuori da Milano perderebbero tutto quel poco che hanno. L'eroe si sgretola nella paura: *bisogna* sgobbare, *bisogna* stare lì e possibilmente non fare vacanze. Il sonno chiude il libro e gli occhi del protagonista, lasciando nel lettore tante domande sul senso di questa vita agra.

VI.3 Ottiero Ottieri e *La linea gotica*

Nato a Roma il 29 marzo del 1924, Ottieri si laurea in Lettere e lavora per qualche anno come traduttore letterario, dal greco antico e dall'inglese, presso piccole case editrici della capitale. Insoddisfatto della vita lavorativa romana fatta di collaborazioni saltuarie e sporadiche, si trasferisce nel 1948 a Milano. Il cambiamento di vita e di lavoro rappresenta il punto di partenza dell'opera analizzata in questo lavoro, *La linea gotica* (1962):

- (3) Ho lasciato il 2 febbraio, a 23 anni, Roma per Milano. Ho lasciato la letteratura, la casa agiata dei miei, la nevrosi di figlio unico. [...] Solo, appoggiato con la testa sul tavolino dello scompartimento, dalla stazione scendo su una Milano nera dentro una malinconia nera. (LG 23)

La *Linea gotica* si profila come diario intimo della nevrosi di un intellettuale di sinistra frustrato dalla vita industriale e dall'inconsistenza della rappresentanza politica e allo stesso tempo analisi sociologica dell'Italia del boom economico. Prima di quest'opera Ottieri aveva pubblicato tre romanzi: *Memorie dell'incoscienza* (1954), sponsorizzato da Elio Vittorini, è il racconto dell'inconsapevolezza e dell'ignoranza politica dei giovani italiani negli anni della guerra civile; *Tempi stretti* (1957) inaugura la stagione industriale dello scrittore romano, che mette al centro della narrazione le lotte sociali all'interno delle fabbriche italiane; *Donnarumma all'assalto* (1959), il romanzo di più grande successo dell'autore, riporta le impressioni di uno psicologo assunto in una fabbrica di Pozzuoli come selezionatore del personale. Dietro il protagonista si nasconde Ottieri stesso, che come Paolo Volponi, ha lavorato per vari anni a stretto contatto con Adriano Olivetti. Il romanzo si concentra sull'opposizione tra la cultura contadina, tipica del Sud Italia, e quella industriale del Settentrione, sentita come falsa, ingannevole e fraudolenta.

Terminata con *La linea gotica* la stagione industriale, Ottieri inizia a collaborare con Tonino Guerra ad alcune sceneggiature di film: da questa esperienza nascerà *L'impagliatore di sedie* (1964), la storia romanizzata, scritta come fosse una sceneggiatura, di una settimana della vita di Carlo Armani, un dirigente industriale milanese che si reca per piacere mondano a Roma.

La produzione successiva di Ottieri è di poco conto, con l'eccezione di un piccolo ritorno all'industria: *L'irrealtà quotidiana*, opera vincitrice del Premio Viareggio per la saggistica nel 1966, è un romanzo-saggio sull'ineluttabilità del dramma psichico per la classe operaia, il mal di vivere di montaliana memoria, e sulla difficoltà che ha l'arte nel rappresentare la realtà nella nostra società industriale.

Negli anni Settanta Ottieri comincia anche a comporre e pubblicare poesie: il tema più ricorrente è, oltre alla nevrosi del mondo moderno, la sessualità, vista sia nei suoi aspetti di disagio psico-fisico che nella sua accezione più positiva: un esempio è la pubblicazione del *Poema osceno* (1996), un vero e proprio omaggio lirico all'amore carnale.

Ottieri è uno degli scrittori italiani più prolifici del suo tempo: la sua ultima stagione, che comprende i romanzi *Una tragedia milanese* (1998), *Cery* (1999) e *Una irata sensazione di peggioramento* (2002), si concentra sulla mediocrità culturale italiana, sull'assenza di una classe politica adeguata e sul disagio psichico degli individui, spesso colpiti da malattie misteriose o affetti da alcolismo. Nel 2002, a 78 anni, si spegne nella sua casa di Milano, colpito da un infarto.

La linea gotica sfugge alle caratterizzazioni tipiche dei generi letterari. È il diario tenuto da Ottieri dal 1948 al 1958, durante l'inizio della sua esperienza milanese e industriale. È anche una riflessione sociologica sui profondi cambiamenti sociali, politici e interpersonali che l'esplosione dell'industria porta in Italia in quegli anni. Come dice Furio Colombo nella prefazione all'ultima edizione del libro, «è una storia dell'Italia del dopoguerra che non c'è mai stata in alcun film o in alcun romanzo».⁵ *La linea gotica* rappresenta però anche il romanzo della vita di Ottieri: i suoi amori giovanili, l'attività di partito nel PSI, le delusioni politiche, l'incapacità a trovare il proprio ruolo da intellettuale – o quantomeno un ruolo che lo soddisfi - all'interno del mondo dell'industria:

Ottiero sperimenta su se stesso. Improvvisamente, nella riflessione saggistica, irrompe il suo privato, il suo intimo, un frammento di amore,

⁵ Colombo 2012:12.

sofferenza o relazione con qualcosa o qualcuno che lo riguarda come individuo, non come mondo o classe o destino.⁶

Il nucleo del libro va ricercato, a mio parere, nel cambiamento personale di Ottieri scrittore/personaggio da figlio della borghesia romana a simbolo intellettuale della classe operaia, di cui condivide lotte e rivendicazioni, ma soprattutto ansie, nevrosi, inquietudini. E come per Volponi e Bianciardi, lo scrittore romano individua l'essenza della classe operaia nella malattia psichica e nella subordinazione della singola volontà al bene supremo della produzione e del profitto:

Ecco dove Ottiero trova la definizione di classe. Classe operaia è dove il tormento di vivere, il vuoto e il buio che nascono dentro, l'ansia che ti rende ingombrante, instabile, disperatamente al di sopra dei tuoi limiti e al di sotto del tuo dovere, non possono essere neppure sfiorati da un soccorso. [...] Classe operaia vuol dire che puoi morire di disperazione e sembrerai soltanto inadeguato alla mansione.⁷

La storia editoriale stessa del libro è travagliata. La prima versione del diario fu offerta a Calvino, che però ne rifiutò la pubblicazione: nel 1961 uscì una scelta di brani per «*Il Menabò*», la rivista di letteratura e industria diretta da Calvino stesso e da Vittorini, con il titolo di *Taccuino industriale*. Solo l'anno successivo l'intero diario sarà pubblicato da Bompiani con il titolo che conosciamo oggi, vincendo il Premio Bagutta del 1963. Una volta passati all'editore Guanda di Parma, i "classici" di Ottieri sono stati interamente ristampati: l'ultima edizione della *Linea gotica* è stata pubblicata nel 2012 per celebrare il decennale della morte dell'autore.

Come accennato in precedenza, con quest'opera termina il "periodo industriale" dell'autore. Ottieri arriva alla conclusione di non poter conciliare, né a livello teorico né a livello pratico, il bene dell'industria con il bene degli operai. L'utopia olivettiana è definitivamente accantonata:

- (4) La "via aziendale alla classe operaia" è una via lunga; ma, alla fine, chiusa. O ci trovi, in fondo, il padrone; o, nel migliore dei casi, la tua stessa coscienza e la storia, che la sbarrano. (LG 293)

⁶ Colombo 2012: 13.

⁷ Colombo 2012: 18-19.

Per quanto riguarda le citazioni estratte dai tre romanzi presi in esame in questo lavoro sono usate le seguenti abbreviazioni: M per *Memoriale*, VA per *La vita agra* e LG per *La linea gotica*.

VII. IL DISCORSO TOSSICO NEI TRE ROMANZI

VII.1 *Locus amoenus e locus horridus, tra paradisi perduti e città contaminate*

Come si è visto in precedenza, il contrasto tra le rappresentazioni di un paesaggio ideale e ameno da un lato e di un ambiente squallido e orrido dall'altro è un espediente letterario che risale alla poesia bucolica classica e alla letteratura medievale. La letteratura industriale predilige una declinazione particolare della dicotomia *locus amoenus* e *locus horridus*, ovvero la contrapposizione tra città industriale e campagna contadina. La natura ideale e pacifica corrisponde, nei romanzi presi in esame in questo lavoro, quasi esclusivamente alla campagna o più generalmente ad ambienti poco urbanizzati. Gli elementi classici del *locus amoenus*, quali alberi, prati in fiore, corsi d'acqua e uccelli che cantano¹ sono tutti variamente presenti.

Albino Saluggia, protagonista e narratore di *Memoriale*, è legato a due particolari ambienti contadini: quello della sua infanzia francese ad Avignone e quello di Candia, piccolo paesino del Canavese, nel quale abita con la madre e al quale torna ogni sera dopo il lavoro in fabbrica. Il narratore è ossessionato dal lago di Candia, presenza costante nel testo e simbolo quasi mistico di unione con la terra, che scandisce il ritmo della vita di Saluggia e rappresenta un memento costante della tranquillità passata:

- (5) Ad un certo punto m'accorsi che il pezzo cambiando sotto le frese, un attimo prima d'essere finito, assumeva il colore opaco del lago di Candia. (M 60-61)
- (6) Ogni mattina e ogni sera guardavo il lago per vedere se cominciava a vestirsi di nebbia e a chiamare la pioggia; ma era sempre scintillante e piccolo. (M 179)
- (7) Il lago era tutto irrequieto e così i pioppi e le betulle intorno. (M 215)
- (8) C'è un lago / dalle parti di casa mia / verso cui drizzo l'ago / della mia nostalgia. / Rimpiango la sua riga / nell'orizzonte vago / quando l'acqua intriga / con la terra, nel brago / o quando il vento briga / con la voce nell'arco / serale che fumiga. (M 292)

¹ Curtius 1979: 195.

Nel romanzo possiamo distinguere due fasi ben precise nella descrizione naturalistica di Volponi: la prima in una prosa realistica, quasi documentaristica, e l'altra più simbolica, ideale e idealizzata, nelle poesie che Saluggia compone nel sanatorio lombardo in cui viene ricoverato alla fine del racconto.

In uno dei rari momenti in cui è libero dal lavoro e dalla malattia, Saluggia decide di fare una passeggiata intorno al lago e ci offre questa descrizione del paesaggio invernale dal quale rimane estasiato, quasi come in una visione:

- (9) Da anni non prendevo da quella parte e la passeggiata diventò subito misteriosa. Intanto il lago cambiava fisionomia; sembrava più piccolo ma più colmo d'acqua e molto meno luminoso. Il terreno era squadrato da tanti pioppi, spogli e alti, con poche foglie scure, accartocciate sui rami delle cime, che sembravano uccelli; dappertutto sulle cime un branco fermo e silenzioso di uccelli. Il terreno era gelato, verdissimo e scuro con il barbaglio delle gocce di brina rimaste nella palma delle foglie cadute; soltanto il mio passo mutava quel tappeto che sembrava immobile da anni. [...] Cominciai a trovare molti canaletti dove le acque si purificavano tra le barbe delle radici e filtravano tra le terre granulose. Nei punti cavi e ombrosi scintillavano costruzioni di ghiaccio. I canali non erano profondi più di un metro ma con le piccole cascate, le erbe, le radici, le grotte di terra, i ghiacci, i movimenti dell'acqua, avevano un aspetto misterioso così convincente che si ingigantivano ai miei occhi. Ero così preso dalla magia che potevo pensare di essere travolto da una cascata di gocce e di fili d'erba o di cadere in una spelonca di ghiaccio. (M 248)

Anche il seguente autunnale ritorno a casa con le vigne ancora piene di frutti segue la stessa tipologia descrittiva:

- (10) Tornando a casa vedevo per la campagna e intorno al lago un bellissimo autunno. La stagione non sembrava alla fine e il sole ancora forte e un'aria dolce facevano pensare che nelle vigne ci fossero ancora i grappoli. Le vigne erano folte di pampini colorati, specie intorno e verso il lago, e nel cielo fischiavano ancora fringuelli, molti, e senza la paura che in genere a quel tempo accompagna i voli di quelli rimasti [...]. Mi prese una grande voglia di stare in campagna, di accudire all'orto, di passeggiare per le strade più nascoste, di cercare funghi. (M 186)

In entrambe le descrizioni ci sono chiari elementi pastorali – la natura incantata, le vigne in fiore, gli uccelli, la tranquillità dell'ambiente naturale – ma sono chiaramente legati allo stato d'animo del protagonista, che fuori dalla fabbrica si

dimentica della sua malattia e delle sue ossessioni e trova dei brevi momenti di felicità. Queste descrizioni vengono infatti puntualmente seguite dal ritorno alla realtà, dall'oppressiva presenza della fabbrica che elimina qualsiasi possibilità di riabbracciare il paradiso perduto contadino:

- (11) L'importante è che le fabbriche, così come sono fatte oggi, annullano piano piano per tutti quelli che vi sono il sentimento di essere su questa terra, da solo e insieme agli altri e a tutte le cose della terra. (M 176)
- (12) La fabbrica mi sembrava lontanissima, addirittura inesistente sopra una terra come quella che andavo ammirando, e solo il dolore che seguiva il pensarla anche per un attimo mi restituiva la sua presenza e la sua minaccia contro la mia vita. (M 186)

La fabbrica diventa il simbolo della negazione di tutto ciò che è vitale e interconnesso sulla terra. In questa contrapposizione tra campagna e industria, riconosciamo una condanna sociale ancora prima che ecologica. Spesso infatti, nella letteratura del Novecento, «la rappresentazione di un paesaggio incupito dalle industrie contribuisce a dare al tema un rilievo non soltanto estetico, sentimentale o morale, ma anche sociale».²

Come prevedibile, l'immagine del *locus horridus* corrisponde alla fabbrica. È importante notare come in Volponi la dicotomia sia prettamente legata al contrasto campagna contadina-industria, mentre la città, in questo caso Torino, è descritta in termini neutri se non addirittura positivi. Questa linea di demarcazione è sottolineata dalla nomenclatura: i luoghi vivi, legati ancora a una natura umana libera, sono chiamati con il loro nome, mentre la fabbrica e il territorio dov'è situata sono denominati semplicemente "X", come spiega l'autore nella nota al testo (si veda *supra* p. 40). Nella nota di Volponi risalta la volontà sociale e politica di critica all'industrialismo capitalista così come era concepito negli anni Cinquanta e Sessanta. Tuttavia possiamo leggere questa scelta in modo simbolico: l'alienazione deriva dalla consapevolezza che l'industria sia atemporale, astorica, senza un'identità diversa dalla necessità di massimizzare i profitti:

² Scaffai 2017: 100.

- (13) Anche il tempo, come gli uomini, è diverso nella fabbrica; perde il suo giro per seguire la vita dei pezzi. [...] Il sentire andare tutta la fabbrica come un solo motore mi trascinava e mi obbligava a tenere con il mio lavoro il ritmo che tutta la fabbrica aveva. [...] La gente non esisteva più. (M 62)
- (14) La stessa fabbrica stava sulla terra come se vi si fosse posata pochi attimi prima. (M 226)

È particolarmente interessante e originale il modo in cui Volponi sviluppa il tema del *locus horridus*. A differenza degli altri due autori di cui parleremo in seguito, non ci sono descrizioni nette della fabbrica come luogo squallido o tossico. Anzi, in alcuni passi Saluggia sembra esserne attratto, soprattutto quando, nei primi tempi, la vede ancora come l'unica possibilità di riscatto nella vita:

- (15) La fabbrica era così grande e pulita, così misteriosa che uno non poteva nemmeno pensare se era bella o brutta. Ed anche a tanti anni di distanza, dopo tanti anni durante i quali vi ho lavorato, non so dire se la fabbrica sia bella o brutta. [...] ma io non posso dire che la fabbrica sia bella, guardandola da fuori o da dentro; cioè bella davanti a me, come una casa o un albero. Nel corso di tanti anni, qualche volta mi è sembrata bellissima; ma ero io a giudicare dentro di me quasi senza vederla. (M 19-20)

L'orrido della fabbrica non risiede per Volponi in un discorso tossico, quanto piuttosto nel rovesciamento delle caratteristiche che rendono *naturale* l'ambiente all'esterno della fabbrica. La natura è in costante mutamento, attraverso il passaggio delle stagioni e degli agenti atmosferici; la fabbrica è immutabile, sempre uguale nel suo percorso. La natura è caotica e a volte sporca, la fabbrica sempre precisa e pulita. La natura segue un percorso millenario nel quale l'uomo ha un proprio ruolo, nella fabbrica comanda la catena di montaggio e l'uomo non può far altro che annullarsi:

- (16) Fuori cadeva un brutto inverno, nero e nevoso; di una brutta neve sempre marcia e tra le nebbie. La fabbrica rimaneva pulita, con le sue porte luminose e profonde e i suoi angoli nei quali né l'inverno né la notte riuscivano ad attaccare niente. (M 76)
- (17) La fabbrica nega qualsiasi soddisfazione e quindi è come se dentro di essa il tempo non passasse, [...] oppure è come se passasse tutto insieme. La fabbrica è chiusa, di ferro; dentro passa il tempo dalle sette alle diciannove; ma tutto è fermo come tutto è di ferro. La fabbrica

costruita per la velocità, per battere il tempo, è invece sempre ferma perché il tempo degli uomini batte qualsiasi artificiale velocità. La fabbrica in quel posto è costruita e in quel posto resterà. (M 262-263)

L'industria, «edificio senza senso» e «luogo ostile e innaturale» (M 23) assurge a totale negazione della natura:

- (18) Tutti avevano un pensiero che batteva dentro le loro teste e rimbalzava su tutta la fabbrica e ancora batteva. La fabbrica non dava distrazioni a tale pensiero: un albero, un uccello, una parola, un passante. Non bastava levar gli occhi dal lavoro e muoverli in giro: non c'era nulla che non fosse un pezzo della fabbrica. (M 162-163)

L'autore punta ad inquietare il lettore e trasmettere il senso di impotenza, alienazione, spersonalizzazione e innaturalità del lavoro industriale. La rappresentazione espressiva non è però legata a tratti aspri e selvaggi, come il motivo del *locus horridus* classico vorrebbe, ma all'artificiosità e all'immutabilità della fabbrica. Tutto ciò è reso ancora più chiaro dal lirismo delle ultime pagine del romanzo, dove un Saluggia ormai arresosi all'evidenza della sua malattia, compone alcune poesie deliranti. Questi versi risultano comunque importanti perché sanciscono una volta per tutte il contrasto insanabile tra natura e industria:

- (19) Nella fabbrica non nasce / erba o spiga / e neppure una capra si pasce / ma soltanto la fatica. (M 286)
- (20) Non gli altari / solo i banchi / tutt'in fila / che non manchi / d'esser pari / nella fila / tutti uguali, / i santi mortali. / Nella fabbrica / si predica; / la preghiera / alla sera / è quella di uscire / per benedire / un altro giorno; / dopo quel forno / con una / boccata d'aria / ed una / occhiata alla luna. (M 290-291)

Dal punto di vista formale, inoltre, recuperano in maniera più evidente i canoni e le stilizzazioni del *locus amoenus*:

- (21) C'è un lago / dalle parti di casa mia / verso cui drizzo l'ago / della mia nostalgia. / Rimpiango la sua riga / nell'orizzonte vago / quando l'acqua intriga / con la terra, nel brago / o quando il vento briga / con la voce nell'arco / serale che fumiga. / Scendevano uccelli nel varco / tra le colline / e si posavano nel parco / tra le boschine. [...] Anch'io volavo sul lago / e andavo come un mago / con i miei occhi a vedere / dove nascevan le sere, / come faceva l'aria / da chiara a farsi scura / recando la paura / di un'altra notte amara. [...] La terra si rovesciava / nel buio di quei mesetti / di primavera che andava / per i suoi sentieri stretti, /

nella notturna bava / della luna sul lago / e solo gli alberi lasciava / coi
rami come un'imago / sopra l'impronta rossa. (M 291-293)

Il forte contrasto tra le prime pagine del romanzo, in cui l'industria è percepita quasi come unica possibile fonte di salvezza, e queste descrizioni che abbiamo appena visto è spiegato dalla storia personale dell'autore, inizialmente convinto della possibilità di riuscita dell'utopia olivettiana (si veda *supra*, p.39). La condanna dell'industria non è da intendersi quindi come un rifiuto, ma piuttosto come una riflessione su possibili riforme e miglioramenti.

*

Nel romanzo di Ottieri il *locus horridus* è chiaramente rappresentato dalle città industriali del Nord Italia, in particolar modo Milano e Torino. Il suo è un discorso chiaramente tossico, corrispondente alla seconda tipologia di Buell: gli ambienti urbani sono velenosi, nocivi e deprimenti:

- (22) Solo, appoggiato con la testa sul tavolino dello scompartimento, dalla stazione scendo su una Milano nera dentro una malinconia nera. (LG 23)
- (23) Peregrinazioni per Milano, dura, grigia, fatta solamente di strade, in cerca di lavoro. (LG 26)
- (24) L'ho risalita contro corrente, facendo indigestioni di uomini estranei, di folla ma borghese, nel centro della città chiusa fra le alte case, i colonnati novecenteschi, le gallerie liberty, l'architettura ricoperta di polvere fumosa e ferrosa. [...] L'aria di Milano è sempre bruciata. (LG 28)
- (25) Tutto è sommerso, dopo una giornata di pioggia stillante, non dal cielo, che non esiste, ma dall'aria marcia. (LG 249)

Come in Volponi, anche nella *Linea gotica* la fabbrica appare ontologicamente diversa da tutto ciò che la circonda, un ecosistema estraneo al resto ed essenzialmente autosufficiente. L'Ottieri narratore lavora nel personale di una azienda che ha varie succursali in tutta Italia. Dopo aver passato del tempo a Napoli, Ottieri viene ritrasferito dalla sua azienda a Milano e visita, durante la prima notte, la fabbrica dell'Alfa Romeo:

- (26) All'Alfa Romeo, di notte. È inverno. I piazzali coi lampioni tondi a mezz'aria e gli alberelli. Grandi distese vuote, come piazze deserte nella

città: palazzoni illuminati in fondo. Mondo grande, lunare. Tutto è chiuso in se stesso. [...] Ogni movimento deve possedere una ragione e non si passeggia mai. L'aria, la natura, il tempo, non ci legano mai. (LG 247)

Come vediamo, anche Ottieri insiste sull'annullamento delle coordinate spazio-temporali all'interno della fabbrica, dove le attività naturali sembrano fermarsi per lasciare spazio al ferro e alle macchine. Le città industriali sono agglomerati informi, prolungamenti violenti, disorganici e irrazionali di centri abitati pre-esistenti:

- (27) Sesto nuova è senza quiete e senza misura, né piccola, né grande; né città né paese. Non ha anima, né presente, né remota. Non sembra nemmeno attiva. [...] Non c'è dentro nulla da rispettare, che suggerisca un impedimento alla violenza, prima, e poi a un ordine nuovo, duro, pesante. [...] Qui l'idea della rivoluzione alligna come l'unica anima e l'unica speranza, senza rimorsi, dentro una vita industriale la quale cresce disordinata, pura e nera. [...] Nessuno ha mai fatto il tentativo di darle centro, bellezza, ragione. (LG 76-77)

In questo tipo di cultura e nelle strategie politiche e sociali che promuove non c'è spazio né per gli ideali – la paventata rivoluzione rimarrà per sempre un sogno o una *speranza* – né per la bellezza. Viviamo in una *cultura del casinò*, nella quale tutto è concentrato sulla rottura con il passato e sull'obsolescenza immediata, rifiutando il collegamento tra bellezza ed eternità, o tra valori estetici e durabilità.³

Una novità portata da Ottieri è legata alle descrizioni sensoriali, quasi completamente assenti in Volponi: gli odori, i rumori e i sapori della fabbrica fanno la comparsa nella sua narrazione. Prevedibilmente non si tratta di esperienze piacevoli, tanto che l'autore paragona l'ambiente dei reparti all'inferno:

- (28) I reparti sono quasi tutti un inferno di rumore e di caldo. I rumori esplodono come durante un bombardamento e ognuno pare l'ultimo, definitivo, dopo il quale crollerà tutto, mentre è solo uno fra migliaia di fragori continui. Il caldo viene dal fuoco liquido, dal metallo travasato da un recipiente all'altro come l'acqua o l'olio. In fonderia, sotto i capannoni alti e oscuri, si stende un pavimento di terra come un'aia, una terra nera, la terra delle forme: qui si ritrova un certo silenzio, di fumo. [...] Alle forge l'inferno è più ricco. Lavorano insieme i magli e i forni. (LG 66-67)

³ Bauman 2014: 117-119.

- (29) Il lavoro si è succhiato tutti, dentro i muri, e Stalingrado sembra abbandonata. Non ci sono nemmeno rumori. Soltanto il puzzo di gomma della Pirelli si fa vivo, spia che qualcosa sta succedendo, mescolandosi all'aria grigia, aggiungendosi alla nebbia contro il sole giallastro. (LG 78)
- (30) La acciaieria Vanzetti. I vecchi stabilimenti rimasti dentro la città, sono i più cupi, fumosi, senza scampo. Il puzzo della crematura asfissia, anche da fuori. Muri glabri e insignificanti. (LG 94)

Riprendendo ancora una volta Buell, possiamo classificare queste immagini come *goticizzazioni* della tossicità: non sono descrizioni neutrali della vita in fabbrica, ma servono a generare nel lettore ansia, paura e soprattutto apprensione verso le condizioni dei lavoratori.

Più problematica dal punto di vista di una lettura ecocritica è la rappresentazione naturalistica di Ottieri, dal momento che vere e proprie descrizioni di ambienti naturali scarseggiano nel suo diario letterario. Nonostante ciò, gli unici luoghi sopportabili della città sono proprio quelli immersi nel verde, in una commistione tra città e campagna, come la periferia di Milano o Roma, la sua città natale:

- (31) In città, specie a Milano, mi perdo nella selva delle sovrastrutture. Soddisfano bisogni che non ho, quindi mi schiacciano. In più, sono brutte. Vado nell'unica oasi possibile, in periferia, tra città e campagna, dove le fabbriche nascono dai prati. (LG 57)
- (32) Per le vacanze di Natale, a Roma: gita a Torre S. Lorenzo, a Ardea, ritrovando i colori, le meraviglie del selvaggio e la desolazione economica. In questi posti, rimanere sempre, nel lucido inverno, stando quieti a guardare il cielo mosso, alto, eccitante. (LG 60)

Eccola qui la linea gotica del titolo: un confine immaginario che divide l'Italia settentrionale, ricca, industriale e grigia, e il Meridione rurale, povero, ma solare e "vero":

- (33) Una linea gotica, mentale, per me taglia a mezzo l'Italia. [...] Roma è il mio essere, Milano il mio dover essere. (LG 23)
- (34) E io mi polarizzo fra Nord e Sud, proiettando nel settentrione il mondo del dover essere, del lavoro, dell'impegno civile, della fatica morale e del collettivismo; e sul centro, sul meridione il mondo dell'essere, della gioia di vivere, della mancanza di responsabilità, della natura. (LG 82)

L'interesse di Ottieri per la natura, la campagna, il mondo rurale è puramente sociologico: il contrasto città-campagna rappresenta in realtà il contrasto tra l'animo nevrotico e alienato di chiunque abbia a che fare con l'industria, operai e dirigenti, e la serenità laboriosa e "primitiva" dei contadini:

- (35) Tornando a Chiusi per Pasqua, mi fa effetto questa gente che non lavora con macchine, carta, telefoni, ma con pulcini, tacchini, anitre, concime. La loro macchina utensile è un bove. I polli con l'andatura idiota, l'occhio cretino, razzolanti fra le nostre gambe e i maiali, sono la produzione, una buona fetta di fatturato. Il contadino sta ancora tutto nel suo lavoro, con la fantasia, la famiglia, le donne. [...] Non ha rapporto né con una cultura popolare, né con una cultura borghese per il popolo. (LG 65-66)

Ottieri crea nella sua opera una natura artificiale, plasmata sui bisogni dell'uomo, per contrastare l'artificiosità della vita industriale. Riprendendo gli studi di Andreas Puff-Trojan sulla poesia simbolista, «dal momento che la tecnica rappresenta sempre di più la natura dell'uomo, [...] allora si tratta di costruire una sorta di contro-artificio».⁴ Questo contro-artificio è la Natura rappresentata non in sé, ma come simbolo e astrazione, ovvero come un *tempio*, «un luogo sacro in modo religioso-artificiale».⁵ In altre parole Ottieri assegna una grande importanza all'elemento naturale, forse addirittura superiore a quella assegnatagli da Volponi, ma lo fa da una prospettiva completamente antropocentrica: in quanto tempio, questa rappresentazione della natura è «necessariamente creata da noi uomini».⁶

Tra i due scrittori finora presi in esame assistiamo quindi a una differente scala di valori applicata alla natura. Dale Jamieson, professore di Studi ambientali e Filosofia all'Università di York, ha distinto tre tipologie di valori, in base a ciò che gli uomini apprezzano nella natura: i valori estetici, i valori naturali e infine quelli prudenziali. Con valori estetici si intendono valori come la bellezza, l'autenticità, il legame con il locale, le emozioni suscitate dalla visione della natura o dalle rappresentazioni artistiche che di essa sono state fatte.⁷ I valori naturali, più difficili da circoscrivere, sono legati a proprietà indipendenti dalla nostra

⁴ Puff-Trojan 2013: 158.

⁵ Puff-Trojan 2013: 158.

⁶ Puff-Trojan 2013: 164.

⁷ Jamieson 2008: 158-161.

esperienza. Sebbene Jamieson riconosca la difficoltà e l'ambiguità del termine "naturale", il filosofo statunitense fornisce comunque una definizione di *naturalezza*:

Il senso di naturalezza che è importante per molti di coloro che conferiscono valore alla natura è questo: qualcosa è naturale dal momento in cui non è un prodotto dell'influenza umana.⁸

Le campagne di Ottieri non hanno alcun valore se non per la presenza umana dei contadini; il lago di Candia di Volponi resta indifferente ai sentimenti di chi lo osserva puntigliosamente.

Per contro, i valori prudenziali sono «quelli in relazione con gli interessi propri dell'agente»,⁹ ovvero il modo in cui si dà valore alla natura in base all'interesse umano. Ed è proprio a questo che *serve* l'ambiente naturale per Ottieri: a ricordare all'uomo industriale un passato migliore, ormai perduto. D'altronde, in una delle sue riflessioni, Ottieri stesso sembra suggerire che l'evoluzione verso una società civile – quella industriale e capitalista – rappresenti la *naturale* evoluzione umana:

(36) Ma la società, la civiltà, nascono invece dall'aiuto reciproco, dalla divisione del lavoro, istintiva e necessaria... Così almeno si può pensare che la nascita della società civile sia anch'essa naturale e mi consolo, accetto pian piano i grandi dolori odierni, la cultura, i giornali, la burocrazia, il commercio. (LG 58)

Utilizzando la distinzione di Jamieson, quindi, possiamo concludere che Volponi insiste sui valori estetici e, anche se in maniera appena accennata, su quelli naturali, mentre Ottieri conferisce estrema importanza ai valori prudenziali.

*

Tra i tre autori presi in esame in questo lavoro, Bianciardi è sicuramente il meno "operaio", non avendo avuto esperienze lavorative dirette in fabbrica come invece Volponi e Ottieri nei loro anni in Olivetti. Questa circostanza biografica si riflette nel romanzo *La vita agra*, nel quale il contrasto tra l'ambiente urbano orrido

⁸ Jamieson 2008: 162-163 (traduzione mia).

⁹ Jamieson 2008: 156 (traduzione mia).

e inquinato e l'ambiente naturale vivo e salvifico non sono analizzati attraverso il filtro di una fabbrica, bensì all'interno di una critica più ampia nei confronti del benessere economico degli anni Sessanta. La città è descritta con termini ormai consueti, a tinte fosche: grigia, priva di vitalità, una gabbia che imprigiona gli uomini nelle sue logiche di produzione e profitto:

- (37) Così ora con Carlone la sigaretta scambiata è un pegno di amicizia a difesa contro quest'altra collera grigia della città che si stringe attorno a noi. (VA 27)
- (38) Per intendere la città, per cogliere al disotto della sua tesa tetraggine il vecchio cuore di cui molti favoleggiavano, occorre – adesso lo capivo – fare la vita grigia dei suoi grigi abitanti. (VA 96-97)
- (39) Qualche volta abbiamo discusso il progetto di trasferirci in un posto più bello, non so, in un paesetto sul mare [...]. Almeno, mettendo gli occhi fuor di finestra, non vedrei solamente fumo, acquerugiola e le finestre altrui serrate. (VA 192)

Tra questi tre autori Bianciardi è quello che mette in maggior risalto il tema dell'inquinamento. Riprendendo il *discorso tossico* di Buell, nell'autore grossetano ritroviamo tre delle rappresentazioni tipiche: la distruzione e il tradimento della natura, l'ambiente soggiogato dalle particelle tossiche e la noncuranza dei padroni a cui interessa solo guadagnare.

A questo proposito è necessario soffermarsi su due brani in particolare. Il primo è legato alla motivazione originaria per cui il Bianciardi protagonista si trasferisce a Milano: cercare vendetta per i minatori suoi correzionali morti nell'incidente di Ribolla, sede di un'importante miniera di carbone. Nel descrivere le cave, l'autore sottolinea la devastazione lasciata da un secolo di scavi:

- (40) Il bisolfuro di ferro va frantumato nella misura di due tre millimetri, diventa cioè una sabbia granulosa e verdastra, che arrostisce ed esala gas solforosi, avviati verso le camere di piombo dove, a contatto con l'acqua e con la nitrosa, gocciola giù acido solforico. Più ne gocciola e meglio è, anche per la nazione, perché il grado di civiltà di una nazione, dice l'ufficio stampa, si misura dalla sua capacità di produrre e consumare l'acido solforico. Sterile e fumo hanno bruciato il verde della campagna, sporcato le costruzioni [...] e tutto sembra sudicio e vecchio. (VA 35-36)

Questa è la prima di una serie di forti critiche che l'autore muove alla società che il boom economico sta contribuendo a far nascere, incurante sia della devastazione naturale che di quella umana a cui si va incontro. Il benessere economico portato dalla miniera, infatti, è solo passeggero: appena il mercato decreta la sua preferenza per l'antracite americana rispetto alla lignite toscana, i padroni «cominciarono a buttarli fuori a centinaia per volta» (VA 37).

Il secondo brano è una delle pagine più riuscite del romanzo: Bianciardi paragona la nebbia di campagna con quella di città. La prima è naturale, legata alla terra e al ciclo della vita; quella di città non è altro che veleno e inquinamento, fisico e morale:

- (41) La chiamano nebbia, se la coccolano, te la mostrano, se ne gloriano come di un prodotto locale. E prodotto locale è. Solo, non è nebbia. No, la nebbia è semmai nelle campagne, viene su dalle rogge fumiganti che vanno ad allagare le marcite, sì da consentire anche dieci tagli di fieno l'anno, e infatti ha odore di stalla, questa nebbia che trovi fuori di città. Ma dentro non è nebbia. È semmai una fumigazione rabbiosa, una flatulenza di uomini, di motori, di camini, è sudore, è puzzo di piedi, polverone sollevato dal taccheggiare delle segretarie, delle puttane, dei rappresentanti, dei grafici [...]. (VA 169)

I locali sono così assuefatti al loro modo di vivere da non riuscire più a sopportare neanche il vento che restituisce loro per qualche giorno un'aria pulita e respirabile, ma desiderano la loro grigia nebbia posticcia:

- (42) Due, tre volte all'anno vedi il cielo longobardo, così bello quando è bello, ma subito ricominciano a taccheggiare gli attivisti, a rifare fumi, flatulenze, fetori, polveroni, esalazioni, e in un paio di giorni al massimo la cupola fuliginosa è ben ricomposta, e gli attivisti ci respirano dentro soddisfatti, perché hanno ritrovato l'aria natia, senza sole, senza vento e senza pioggia. (VA 169)

La nebbia non è l'unico elemento naturale ad essere trasformato e deturpato dall'inquinamento. Proprio come in una delle riflessioni di Ottieri, anche per Bianciardi la pioggia che cade in città non è vera pioggia, perché non cade dal cielo, ma dalla cappa di smog che ingloba Milano:

- (43) A volte piove, lo so, anzi piove spesso, ma alla prima goccia qualcuno deve dare l'allarme, perché in tutta la città spuntano ombrelli e impermeabili, fanno una seconda tettoia più bassa, una cupola sotto la

cupola, che escluda quell'acqua già del resto impastata di fuliggine, perché non viene giù dalle nuvole, viene giù dal cupolone fuliginoso, e insomma anche lei è un prodotto meteorologico collettivo, una flatulenza di uomini, di camini e di motori che ha incontrato una falda d'aria più fredda e si è condensata (VA 169-170)

Oltre all'inquinamento atmosferico, in questo passaggio l'autore allude polemicamente alla creazione di una nuova natura, prodotta dai liquidi di condensazione e dalle emissioni di materiale inquinante, che vuole sostituirsi in tutto e per tutto alla natura primigenia, ma finisce per esserne solamente una parodia. Una parodia vincente, tuttavia, visto che i milanesi la percepiscono come *natìa*, l'unica aria che riconoscono come propria.

Oltre a essere il più *tossico*, Bianciardi è anche il più onirico dei tre autori presi in esame, nonostante i deliri del Saluggia volponiano o i sogni di gloria intellettuale di Ottieri. Tutte le occorrenze del motivo di un *locus amoenus* nel suo romanzo sono difatti legate a sogni, speranze, elucubrazioni su un mondo e una civiltà nuovi. Bianciardi utilizza immagini consuete, come il prato in fiore, la primavera, il cielo limpido e il canto degli uccelli, a cui aggiunge una novità: il rovesciamento del dinamismo tecnologico. Nella nostra vita siamo abituati a macchine costantemente in funzione, sempre più efficienti e veloci. In questi passi Bianciardi fa coincidere lo sperato ritorno a uno stato più naturale con la cessazione dell'attività meccanica, diventata obsoleta:

- (44) E poi ogni anno, al volgere della primavera, ciascun villaggio sceglierebbe il suo prato, e lì s'intratterrebbero, da stelle a stelle, due trecento coppie di copulanti, sullo sfondo del cielo terso, durante lo strillare delle cicale, ma senza ventilazione di ninfe biancovelata, con accompagnamento dei cori che vanno dalla terra al cielo, e in un angolo, gialla, ferma, inattiva, una macchina trebbiatrice della premiata ditta Cosimini di Grosseto. (VA 68)
- (45) Vedremo automobili ferme per via, senza più carburante, e le abbandoneremo ai giochi dei bambini, ai quali però nessuno dovrà dire che cosa erano, a che cosa servivano quelle cose un tempo. Ovunque cresceranno vigorose erbe e piante, in breve l'asfalto si tingerà tutto di verde, con immediato miglioramento del clima. [...] Cessato ogni rumore metalmeccanico, suonerà dovunque la voce dell'uomo e della bestia. (VA 164)

In quest'ultimo passaggio è evidente la preoccupazione ecologista di Bianciardi, di cui parleremo più avanti. Riprendendo la distinzione di Jamieson sui diversi valori attribuibili alla natura, risulta evidente come l'autore grossetano sia quello che dà più importanza ai valori naturali, di protezione e amore per la Natura in quanto tale e non solo come rappresentazione di bisogni umani. L'autore si scaglia così contro una società in cui si aprono sempre nuovi cantieri, senza motivo apparente, solo per «far circolare la grana», in modo che gli operai possano «spendere i danè» (VA 171).

VII.2 *L'inquinamento dei rapporti umani: società industriale e vite di scarto*

Il discorso tossico portato avanti da questi tre romanzi industriali non si ferma al solo aspetto paesaggistico o di qualità dell'aria, ma include la sfera dei rapporti umani. L'attenzione sociologica degli autori si sofferma infatti sulla corrosione e sul deterioramento portati dalla nuova società industriale sui rapporti naturali tipici della civiltà contadina. La vita in fabbrica, con il mito della crescita infinita e dell'automatizzazione di ogni singolo movimento, ha così creato delle *vite di scarto*, uomini e donne inevitabilmente sradicati dalla loro terra d'origine e in cerca del benessere promesso:

Sin dall'inizio, l'epoca moderna è stata un periodo di grande migrazione. Ancora non numerate e probabilmente innumerevoli masse di popolazioni si sono spostate attraverso il globo, lasciando le loro terre native che non offrivano possibilità di sostentamento per terre straniere che promettevano una fortuna migliore.¹⁰

È chiaro che nei suoi studi Bauman fa riferimento soprattutto alle migrazioni tra paesi e continenti diversi e le sue «vite di scarto» sono essenzialmente quelle dei migranti in cerca di migliori condizioni lavorative. Nonostante ciò, il suo discorso può benissimo essere applicato alla massa contadina che, soprattutto nel secondo Dopoguerra, ha lasciato la terra per la promessa di stabilità economica delle industrie. Questa necessità della migrazione dalle campagne alle città è sottolineata spesso dai nostri autori:

¹⁰ Bauman 2004: 37.

- (46) La mia scelta fra agricoltura e industria. Nella prima ho qualcosa alle spalle, una tradizione, o un'abitudine, una predestinazione. Nell'industria niente. [...] Eppure l'industria concentra i nodi del mondo contemporaneo, guida tutte le risposte concrete alle nostre domande, e infine serve da miraggio per sfuggire una buona parte delle nostre contraddizioni. (LG 33-34)
- (47) Faccio, da privato, una vita pubblica. Da solo, una vita di massa. Estraneo, con radici strappate da un'altra terra, finito in mezzo a queste radici della nuova città con un trapianto tutto ideologico, violento, voluto, feroce. (VA 36)
- (48) Insomma non c'è niente da fare, bisogna star qui perché siamo poveri, e ci manca il coraggio di dar di balta al carretto e metterci a campare come barboni autentici. Finché non avremo questo coraggio, dovremo stare qui a sgobbare. (VA 193)
- (49) Se avessi fatto il contadino e fossi rimasto a Candia, pensavo, non mi sarei ammalato. Avrei potuto comperare altra terra, prendere un trattore e mettere su una stalla. Avrei potuto vivere per conto mio e decidere ogni giorno il mio lavoro libero per i campi. [...] Invece ho accettato il lavoro della fabbrica. Mi è stato imposto dai progetti degli altri, che mi hanno scelto come la loro vittima. (M 219-220)

Ottieri insiste sulla perdita delle proprie radici, ma la sua è una posizione privilegiata: da intellettuale ha potuto *scegliere* la via dell'industria, anche se questa lo porterà alla nevrosi e all'alienazione. Il desiderio del Saluggia volponiano è invece solo teorico: sa benissimo che non sarebbe potuto rimanere a lavorare la terra a Candia, proprio come tutti gli altri operai che mantengono un contatto posticcio con la terra natia facendo i pendolari ogni giorno. Allo stesso modo il Bianciardi protagonista sogna una casa al mare, ma sa benissimo che abbandonare fisicamente Milano equivarrebbe a perdere il proprio misero sostentamento. Le “vite di scarto”, infatti, non hanno possibilità di scelta:

I rifugiati, i destituiti, i richiedenti asilo, i migranti, i *sans papiers*, sono lo scarto della globalizzazione. Ma non sono l'unico scarto prodotto dai nostri tempi in volumi sempre crescenti. C'è anche il “tradizionale” scarto industriale che ha accompagnato sin dall'inizio la produzione moderna. [...] Coloro le cui forme di sostentamento ortodosse e forzatamente svalutate sono già predisposte alla distruzione [...] non hanno possibilità di scelta.¹¹

¹¹ Bauman 2004: 58-59 (traduzione mia).

L'uomo soggiogato dal benessere industriale non possiede più la sua casa e il suo passato. La moderna cultura liquida, per continuare il discorso di Bauman, «non sembra più una cultura di apprendimento e accumulazione, [...] quanto una cultura di disimpegno, discontinuità e dimenticanza».¹² E i rapporti umani in questa nuova società sono superficiali e contaminati, tanto che gli autori li descrivono spesso ricorrendo proprio a immagini tossiche:

- (50) Lotterò fino in fondo per non venire portato su e giù dagli ingranaggi totali di Milano: in tram, andare e venire dal lavoro, quattro volte al giorno; la fetta del mezzo sabato; la domenica fra due muri, che sono la settimana a ridosso e quella futura; gli svaghi serali; il mito in eterna dissolvenza delle ferie. [...] Uscendo la sera dall'ufficio, subito entro sotto una massa d'acqua nera, liquida e schiacciante. (LG 106)
- (51) Un ubriaco muore di sabato battendo la testa sul marciapiede e la gente che passa appena si scansa per non pestarlo. Il tuo prossimo ti cerca soltanto se e fino a quando hai qualcosa da pagare. [...] Il padrone ti butta via a calci in culo, e questo è giusto, va bene, perché i padroni sono così, devono essere così; ma poi vedi quelli come te ridursi a gusci opachi, farsi fretta per scordare, pensare soltanto meno male che non è toccato a me, e teniamoci alla larga perché questo ormai puzza di cadavere, e ci si potrebbe contaminare. (VA 158-159)

La fabbrica ci avvelena gradatamente, ogni giorno (M 225); così come in generale tutta la civiltà portata dal benessere economico. Per vederne gli orrori dobbiamo prenderne le distanze, scappare via. Solo l'uomo *naturale*, con le radici ancora piantate nella propria terra e la memoria intatta, è in grado di costruire un vero rapporto, anche di breve durata, con un altro essere umano che non sia legato al guadagno o al bisogno. Questo sembra suggerirci Volponi con il seguente brano, nel quale il suo protagonista Saluggia non riesce più a trovare la strada per tornare a casa e si perde su un lembo di terra in mezzo al lago di Candia. In quel momento, come in una visione, arriva un uomo, un silenzioso sconosciuto, che lo riporta a riva:

- (52) Dal lago venne un altro rumore ed era quello di una chiatta che un uomo in piedi guidava lungo la riva. [...] Dietro la sua barca avanzava la sottile nebbia del freddo. Emisi un grido di richiamo, improvviso e netto come un altro elemento naturale; era la paura di essere solo e di restarci per sempre. Solo come da ragazzo, come in un sogno, e mi sembrò nel momento in cui gridai che tutta la mia vita sbagliata avesse sempre

¹² Bauman 2004: 117 (traduzione mia).

mirato a tale sorte. L'uomo della barca si avvicinò alla mia sponda e nascose la faccia per piegarsi a remare con maggior forza; approdò quindi come uno sconosciuto e, anche quando vidi il suo volto, tale rimase [...]. Non era nessuno di quelli che nella vita mi avevano aiutato o potevano farlo. Salii sulla sua barca in silenzio mentre l'uomo diceva soltanto le parole necessarie per aiutarmi nell'imbarco fra le cannicce e i vuoti del terreno sotto i ponti d'erba. [...] Come aveva fatto a capire che volevo il suo aiuto soltanto dal mio grido? Appariva tanto chiaro, anche a chi non guardava, che io ero solo e perduto! Egli era un uomo giusto e tagliò dritto il lago verso Candia; al suo posto un malvagio, Tortora¹³, m'avrebbe lasciato nella palude. (M 250)

Questa mitizzazione del contadino si ricollega a varie tradizioni presenti nella letteratura europea. Da una parte abbiamo la tradizione medievale popolareggiante, che ritroviamo per esempio nel *Pantagruel* di Rabelais e nelle *Sottilissime astuzie di Bertoldo* di Giulio Cesare Croce, nella quale «il re veniva sfidato da un contadino, il cui grottesco aspetto fisico era imprevedibilmente accompagnato da acume e sapienza»;¹⁴ dall'altra abbiamo la tradizione moralistico-illuminista di autori francesi e russi, quali Montaigne, La Bruyère e soprattutto Lev Tolstoj. È soprattutto il pensiero di quest'ultimo che riecheggia in Volponi, Ottieri e Bianciardi, in particolar modo il suo «profondo convincimento che i contadini, essendo lontani dalla società moderna e dalla sua artificiosità, sono più vicini alla verità».¹⁵

Esiste nella letteratura italiana anche una tradizione opposta, probabilmente di maggior successo: quella del villano furbo, malizioso e inaffidabile. Si pensi, per esempio, alla novellistica toscana del Trecento: nei racconti di Boccaccio, Sacchetti e Sercambi il mondo contadino è sì un mondo altro rispetto alla città, ma è arretrato e inferiore. I protagonisti campagnoli di queste novelle dovevano risultare divertenti e caricaturali al pubblico cittadino a cui gli autori si rivolgevano: i contadini sono quindi spesso rozzi, mancano di igiene, sono avidi e avari. Rappresentano, in un certo senso, il rovesciamento dei valori cittadini, così come l'industria rappresenta il rovesciamento dei valori naturali. Un esempio più moderno di narrativa anti-

¹³ Tortora è il medico che Saluggia accusa di inventarsi la diagnosi di tubercolosi per allontanarlo dal lavoro e dagli affetti e rinchiuderlo nei sanatori. In questo passo è il simbolo dell'industria malvagia, che ingabbia e abbandona, a confronto dello sconosciuto, che invece aiuta senza chiedere o aspettarsi nulla in cambio. Bisogna comunque sempre ricordarsi che Saluggia è paranoico e delirante, per cui è un narratore inattendibile.

¹⁴ Ginzburg 2019: 26.

¹⁵ Ginzburg 2019: 27.

contadina ci è offerto da Federigo Tozzi, che secondo Sandro Maxia esclude totalmente le masse delle campagne dal processo storico in quanto «appartengono al campo del biologico ancora scarsamente umanizzato» dal momento che il contadino «è sempre uguale, non si evolve nel tempo».¹⁶ Proprio queste forti radici nella propria terra e questa resistenza al cambiamento indotto dall'industria sono invece, per gli autori industriali, caratteristiche positive.

D'altra parte anche la speranza di Saluggia di essere salvato dal mondo contadino nasconde un retrogusto amaro. Non è chiaro infatti se il salvataggio sia stata una reale esperienza di Saluggia o semplicemente una fantasticheria. È lo stesso narratore a dirci che «tutto procedeva come in un sogno» (M 249). Il mondo industriale e capitalista è probabilmente troppo compromesso, troppo inquinato per poter ritrovare delle radici forti che ristabiliscano l'equilibrio nei rapporti umani.

L'unico a cercare una via d'uscita diversa dalla rassegnazione o dall'accettazione dello status quo è Bianciardi, con la sua proposta di rivoluzione ecologica di stampo hippie che definisce *neocristianesimo disattivistico e copulatorio* (VA 165), di cui si parlerà più avanti.

¹⁶ Maxia 1971: 117.

VIII. GLI STRUMENTI RETORICI

VIII.1 *La prospettiva incongrua*

Come si è detto nel capitolo teorico di questa tesi, il concetto di *straniamento* utilizzato nell'analisi dei romanzi è quello del formalista russo Viktor Šklovskij, che lo concepisce come «un procedimento artistico di base, che consente a ogni vera opera d'arte di rappresentare il mondo in modo nuovo e fresco, guardandolo quasi con gli occhi di uno straniero».¹ Rimane invece estranea agli obiettivi di questo lavoro l'evoluzione brechtiana del termine *straniamento*, che nei lavori del drammaturgo tedesco arriva a evidenziare «l'effetto [...] di distacco critico, di distanziamento emozionale dalla vicenda che viene rappresentata sul palcoscenico per poterne cogliere meglio il messaggio didattico».²

Allo straniamento va aggiunto un altro termine chiave, anche se di natura più strettamente retorica, la *prospettiva incongrua* (*perspective by incongruity*), coniato per la prima volta nel 1937 dal critico e studioso americano di scuola costruzionista Kenneth Burke. Questo concetto parte dal presupposto che il linguaggio sia essenzialmente costituito da metafore e che la realtà possa essere modificata con il modificarsi delle metafore. La maggior parte delle nostre metafore sono *orientate*, ovvero assimilate o imparate senza alcuno sforzo immaginifico e per questo le possiamo considerare come metafore morte. L'unico modo per ridare vita alle metafore è quello di *riorientarle*, grazie appunto alla prospettiva incongrua, che consiste nel sovrapporre nuove immagini a vecchie realtà o nell'interpretare nuove situazioni dislocando le parole in posizioni diverse da quelle normali.³ Burke entra, con questa sua concezione linguistica, in aperto contrasto con il positivismo logico e la sua distinzione tra proposizione e pseudo-proposizione. Secondo quest'ultimo, la proposizione è legata a un uso letterale e scientifico della lingua e ha significato solo in quanto verificabile; una pseudo-proposizione è tutto ciò che è legato alla poesia, alla metafisica o all'etica, per sua natura non dimostrabile empiricamente. Di conseguenza i positivisti logici non ritengono le pseudo-proposizioni di alcuna

¹ Ceserani 1998: 65.

² Ceserani 1998: 66.

³ Wess 1996: 69-71.

importanza per i filosofi del nuovo mondo scientifico (e industriale) dei primi decenni del Novecento.⁴ Burke, invece, non solo difende l'importanza del linguaggio metaforico, ma decostruisce la differenza tra proposizioni e pseudo-proposizioni sottolineando un aspetto fondamentale comune: stabilire analogie è il punto di partenza inevitabile per qualunque tipo di proposizione linguistica, anche quelle scientifiche.

Se Burke mette in evidenza le analogie presenti in tutte le proposizioni, è evidente che viene messa in discussione l'esistenza di *essenze*, ovvero di realtà o classificazioni immutabili. Tutto è costruito, niente è dato:

Nessun sistema di classificazione è fondamentale. Questi sistemi sono tutti costruzioni che regolarmente vengono sostituite da altre. [...] La classificazione è inevitabile, ma non lo è nessuna classificazione particolare, perché tutte le classificazioni sono dettate da un interesse. Le classificazioni sono dunque sempre posizionali, ovvero dipendono dal punto di vista dell'interesse in questione, che può essere sempre localizzato e datato.⁵

Il mondo dei romanzi studiati in questo lavoro è un mondo che parte da una concezione positivista dell'industria, che rappresenta il motore della liberazione dai bisogni primari, la spinta verso un'evoluzione del genere umano mossa dal ritmo razionale e scientifico della catena di montaggio. Criticare questo mondo vuol dire cambiare il discorso linguistico e metaforico che lo circonda, inventare una nuova prospettiva. Il nuovo linguaggio utilizzato è di interesse ecocritico perché segue una linea comune fatta da metafore, immagini e simboli naturalistici ed ecologici atti a descrivere il nuovo ambiente urbano e industrializzato nel quale prende corpo la narrazione.

VIII.2 *Lo straniamento nei tre romanzi*

Il romanzo di Volponi può essere di per sé considerato come il racconto di un *estraniamento*: quello del protagonista Albino Saluggia, reduce di guerra, che ripone tutte le sue speranze di una vita migliore nell'apparente razionalità e

⁴ The Editors of Encyclopaedia Britannica 2015.

⁵ Wess 1996: 72 (traduzione mia).

meritocrazia dell'industria. Presto però la facciata ordinata e democratica della fabbrica lascia spazio all'alienazione, al lavoro ripetitivo e opprimente, al logorio fisico e alla malattia mentale. L'alienazione di Saluggia viaggia su due binari paralleli: da una parte quella individuale, la malattia e i vari ricoveri scanditi dalla mania di persecuzione che lo porta a credere che tutti i medici fingano di trovare in lui qualcosa che non va per allontanarlo dal lavoro. Dall'altra parte c'è l'alienazione del Saluggia operaio nei confronti della fabbrica, una alienazione di classe condivisa con chiunque venga schiacciato dagli ingranaggi *innaturali* dell'industria e «non si arrende al suo potere» (M 146) ed è di questa che ci occuperemo. Man mano che Saluggia inizia a percepire la crudeltà del lavoro in fabbrica, le immagini e il simbolismo del romanzo convergono verso un tema ricorrente: il contrasto tra il mondo esanime dell'industria e quello vitale della natura.

La realizzazione della crudeltà della fabbrica non può che arrivare attraverso uno sguardo straniato, filtrato dall'elemento naturale. All'inizio del romanzo, tuttavia, Saluggia spende parole più che positive nei confronti dell'industria, un luogo di riscatto le cui virtù basilari sono «la disciplina e l'ubbidienza» (M 30) in cui le uniformi tutte uguali simboleggiano l'eliminazione delle differenze sociali e familiari. In fabbrica «gli operai erano tutti uomini seri che andavano avanti bene e con calma» (M 54). Saluggia arriva persino a sentirsi un privilegiato, uno dei pochi a comprendere veramente il significato della fabbrica:

- (53) La fabbrica mi appariva sempre più bella e mi sembrava che si rivolgesse direttamente a me, come se fossi l'unico o uno dei pochi in grado e ben disposto a capirla. (M 63)

Durante una giornata invernale e nevosa, Albino si sofferma per la prima volta ad osservare il mondo esterno alla fabbrica e nota come, in mezzo al pantano e alla fanghiglia creata da una neve bagnata, l'unico luogo che rimane pulito e uguale a se stesso è la fabbrica:

- (54) Fuori cadeva un brutto inverno, nero e nevoso; di una brutta neve sempre marcia e tra le nebbie. La fabbrica rimaneva pulita, con le sue porte luminose e profonde e i suoi angoli nei quali né l'inverno né la notte riuscivano ad attaccare niente. Solo io in tutta la fabbrica facevo caso a quell'inverno ostile e più ancora vuoto e inesistente. (M 76)

Nonostante la solita boria di Saluggia nel considerarsi speciale e più attento al mondo circostante rispetto ai suoi colleghi, questo è un punto di svolta all'interno del romanzo. È vero che l'aggettivo *pulito* può essere considerato positivo, ma l'accento va messo a mio parere su un altro aspetto: il protagonista del romanzo, per la prima volta, si rende conto con lucidità del fatto che la fabbrica "si comporta" in modo diverso rispetto alla natura. Non si sporca quando si dovrebbe sporcare, non è attaccata in alcun modo dall'inverno o dalla notte. Da questo momento in poi Saluggia metterà costantemente in contrasto la natura, le sue stagioni mutevoli e gli agenti atmosferici con l'industria, facendo emergere l'impossibilità e l'innaturalità della relazione fra *il sangue e la carne* degli uomini e *il ferro* della fabbrica:

- (55) Uno dei primi giorni di ottobre, nel pomeriggio, scoppiò un temporale con molti tuoni, grandi per tutto il cielo e scrosci di pioggia a raffica. Eravamo ancora al lavoro e il temporale sembrava un guasto enorme della fabbrica, anche perché era saltata la corrente elettrica. [...] I lampi facevano risaltare i telai del soffitto, i cavi, gli ingranaggi. Il temporale ci faceva vedere il corpo orribile della fabbrica, indifferente, altro, costruito e in piedi non per noi. (M 179)
- (56) Come può un cristiano, un figlio di Dio, un uomo prezioso di carne e sangue, rimettersi alle decisioni della fabbrica, cioè di un organismo dove nemmeno il lavoro viene rispettato? [...] La fabbrica è chiusa, di ferro: dentro passa il tempo dalle sette alle diciannove; ma tutto è fermo come tutto è di ferro. (M 261-262)

Sono cruciali gli aggettivi con cui il narratore descrive il corpo – elemento teoricamente naturale – della fabbrica: orribile, indifferente ma soprattutto *altro*, non fatto su misura per gli uomini.

Il ricordo, o anche solo la breve osservazione degli elementi naturali, offrono uno sguardo straniato e nuovo su ciò che è diventata la nuova normalità per gli operai, ovvero il tempo scandito dalla catena di montaggio. Per i formalisti russi «l'arte è uno strumento per ravvivare le nostre percezioni rese inerti dall'abitudine»: ⁶ l'elemento naturale è lo strumento artistico che ravviva, nella narrazione, le percezioni degli operai ormai obnubilate dal lavoro alienante e, nella lettura, le percezioni dei fruitori del romanzo, costretti a riflettere sul mondo

⁶ Ginzburg 2019: 16.

industriale e le sue ripercussioni sociali. Emblematico è il personaggio del capo sala della mensa:

- (57) l'unico a comportarsi in fabbrica come se fosse libero, parlando a voce alta, ridendo, riferendosi sempre a fiori e a piante. (M 271)

Il romanzo ci offre un altro tipo di utilizzo straniante di un linguaggio naturalistico, che verrà però maggiormente sviluppato nei romanzi di Ottieri e Bianciardi: il paragone tra gli operai – individui o comunità – e la flora o la fauna. Dopo essere tornato dal sanatorio lombardo in cui era rimasto rinchiuso per svariati mesi, a Saluggia, rimosso definitivamente dalla catena di montaggio, viene assegnato un nuovo lavoro: il piantone. È così che la fabbrica riporta la sua vittoria definitiva:

- (58) Un uomo ancora giovane con la consegna di guardare uno spigolo, nemmeno come una guardia ma come un piantone, che *non è una pianta che vive ma un paletto secco piantato*. [...] Io ormai, io e le mie sventure, appartenevo alla fabbrica che aveva sempre continuato a rovinarmi e a curarmi. (M 296, corsivo mio)

Il romanzo si conclude con la sconfitta personale di Saluggia, licenziato per aver partecipato a uno sciopero (fallito). Ma la sua è la sconfitta del mondo operaio e soprattutto del mondo rurale, destinato a una lenta ma inesorabile trasformazione:

- (59) Guardavo quei punti, quadrati e a strisce, dove la campagna è attaccata dalla fabbrica e dalle case intorno agli stabilimenti. Vedevo quanto perde la povera campagna, nata insieme all'uomo; quanta vita le viene raschiata per le scorie, i sassi, la polvere, i metalli, le stradacce. E gli uomini stanno tutti proprio su quei quadrati e strisce, come s'ammucchiano le mosche proprio sulle ferite. (M 304)

Alla fine del suo romanzo, Volponi paragona gli uomini a mosche che cercano di succhiare via la poca linfa vitale rimasta alla campagna, prima di doversi necessariamente spostare. È interessante notare come questa descrizione dell'essere umano come mosca è ricorrente nell'opera volponiana, tanto da dare il titolo a uno dei suoi romanzi più celebri, *Le mosche del capitale* (1989): in questo le mosche sono i capitalisti industriali italiani, votati solo al profitto e alla speculazione finanziaria, che hanno tradito la missione, o utopia, storica dell'industria illuminata.

Questa descrizione dell'essere umano come *inumano*, appena accennata in Volponi, è invece frequentemente impiegata da Ottieri e Bianciardi, tanto da poter essere considerata la vera *prospettiva incongrua* di questi romanzi. Questi uomini industriali hanno perso la loro umanità o, come sostiene citando Marx l'Ottieri narratore, sono stati costretti a venderla all'altare del capitale industriale:

- (60) Le giornate si consumano dentro se stesse, come un guadagno che entra ed esce, senza capitale. Per inseguire la speranza devo alzarmi, con la fantasia, in punta di piedi e sbirciare oltre la realtà. L'uomo ogni mattina va a venderci e la sera si è venduto. Merce inesauribile. (LG 49)

Nel suo taccuino, Ottieri insiste su due immagini ricorrenti, entrambe impersonificate dallo scrittore-narratore: da una parte l'uomo sradicato, allontanato dalla sua terra e dalla sua vita semplice e gratificante da contadino e dall'altra l'uomo svenduto e mercificato delle industrie. L'immagine delle *radici strappate* ritorna molte volte all'interno del romanzo, sia come rimpianto per una vita che non esiste e probabilmente non esisterà più, sia come spiegazione data dall'autore all'alienazione del mondo operaio:

- (61) Estraneo, *con radici strappate da un'altra terra*, finito in mezzo a queste radici della nuova città con un trapianto tutto ideologico, violento, voluto, feroce. (LG 36, corsivo mio)
- (62) Dice Orwell: questo è il prezzo che si paga quando si abbandona la propria terra, quando cioè *si trasportano le radici in un terreno meno profondo*. (LG 47, corsivo mio)
- (63) Mi sento sradicato. (LG 54)

La presenza del tema dello sradicamento in relazione al contrasto tra la *propria terra* e *la nuova città* non è certamente originale. Il grande modello sembra essere Giovanni Verga, che alla fine dell'Ottocento con i suoi romanzi cambia la prospettiva al tema del disagio e dello sradicamento. Ad essere senza radici non è più l'esule politico alla Foscolo che tanto ha influenzato la letteratura risorgimentale, ma chi viene socialmente escluso dalla propria comunità, chi non riesce ad adeguarsi al mondo nuovo della seconda rivoluzione industriale, il *vinto*. I nuovi sradicati sono i personaggi alla 'Ntoni, il giovane nipote che nei *Malavoglia* si trasferisce in città pur di scappare dal mondo di sudore e fatica dei pescatori di Acì Trezza, incarnato dal nonno. L'abbandono della famiglia, il tradimento dei

valori della tradizione, la bramosia di ignote ricchezze unita a una fondamentale bontà d'animo porteranno 'Ntoni al delitto e all'umiliazione. Riutilizzando le immagini di una novella centrale per la poetica verghiana, ovvero *Fantasticheria*: il nuovo mondo lo ha inghiottito come un pescecane, mentre il vecchio, l'ostrica che lui ha rifiutato, lo ha definitivamente escluso.

Gli operai sradicati di Ottieri, proprio come 'Ntoni, finiscono per essere inghiottiti dagli ingranaggi di quelle macchine industriali che dovevano essere fonte di benessere e progresso. Perdonano la loro indipendenza, la loro volontà, la loro umanità:

- (64) Milano. L'organizzatore è un uomo speciale, che ama soprattutto manovrare gli uomini, lavorare attraverso di essi. La sua macchina utensile sono gli uomini, li ingrana, sgrana, sposta, comanda e lusinga, sicuro di conoscerli nelle loro minime rotelle. Li usa. (LG 99)

L'uomo è una *macchina utensile* a disposizione del capitale: non solo alienato, ma costantemente manovrabile e sostituibile. Non lavora per un fine – il sostentamento, il miglioramento delle condizioni di vita, l'ascensione sociale-, ma il lavoro diventa il suo unico fine. Lo sguardo straniante dell'autore non si posa solo sugli esseri umani, ma anche sulla produzione industriale stessa. Si osservino queste due descrizioni, la prima relativa alle industrie del Varesotto e la seconda della Dalmine di Bergamo:

- (65) Dal Sacro Monte, alto su Varese, sembra di guardare giù una carta orografica, un modello finto. E oltre, all'orizzonte, dopo laghi e ville, *non appare un orizzonte naturale, ma un lago immenso e verde pallido di abitazioni e stabilimenti*, laborioso e malinconico. [...] Finalmente mi accorgo che questo piccolo muro esterno nasconde una piccola industria. Lo stabilimento nascosto fra le abitazioni – e che magari avrà il suo bel fatturato – *fa pensare a un podere di pochi ettari, senza orizzonte e senza cielo*. (LG 63-64, corsivo mio)
- (66) Ai laminatoi, sto fra i lingotti che vengono immessi nel forno di riscaldamento, da lì estratti con pinze enormi, trasportati alla pressa, infine nella guida che li conduce al laminatoio obliquo e a quello chiamato Pellegrino, da cui escono *lunghe, rosse, infuocate come orribili vermi*. [...] I tubi si raffreddano, *rotolano* meccanicamente sui grandi rapidstan, *saltano, sgusciano da ogni parte*. (LG 95, corsivo mio)

Come nell'esempio del temporale volponiano, anche in questo caso il parallelo tra industria e natura serve a sottolineare l'innaturalità della prima, che

crea una nuova realtà di ombre, quali il lago pallido e il podere senza cielo, oppure di immagini terrificanti, come i tubi-vermi. La natura non è solo deformata, ma sostituita da una sua versione corrotta e *marcia*:

(67) Tutto è sommerso [...] non dal cielo, che non esiste, ma dall'aria marcia. (LG 249)

In Bianciardi è invece predominante l'immagine dell'uomo-animale: i lavoratori delle industrie milanesi, sono descritti spesso come lupi, tartarughe, bestie selvatiche ma soprattutto insetti, in una sorta di rivisitazione industriale di Gregor Samsa. A differenza del personaggio kafkiano, tuttavia, i *bauscioni* di Bianciardi non fanno di perdere progressivamente, o di aver già perso, la propria umanità a scapito del profitto. Se potessero rinunciare anche alla variabilità del clima e delle stagioni:

(68) Gli dà noia il sole, gli dà noia la pioggia, gli dà noia il vento, e se potessero, se comandassero in tutto e per tutto loro, non ci sarebbe nemmeno più il clima, le stagioni, il tempo, ma soltanto una cupola grigia e fuliginosa sopra la città. (VA 168)

I primi ad essere paragonati agli animali sono i reietti, gli scarti della società industriale e capitalistica, che finiscono per diventare invisibili, come fantasmi o *larve*:

(69) Di giorno ci andavano i ragazzini a giocare agli indiani, ma di notte si riempiva di larve indistinte in quella scarsa luce di frammezzo alla nebbia che si abbioccolava sugli sterpi. A sostare nella strada vicina, le vedevi, contro i lumi opposti e lontani, muoversi, sparire, incontrarsi, dividersi ancora, scomparire. [...] Era una bolgia di purgatorio, e mai ho saputo con precisione se quelle larve fossero uomini oppure donne, persone vere o fantasmi. (VA 102-103)

La novità sostanziale di Bianciardi sta nell'inclusione, nel suo straniante "catalogo animalesco", dei cosiddetti colletti bianchi: impiegati, commessi, segretarie, direttori. Nei romanzi di Volponi e Ottieri, infatti, si ha spesso la sensazione che le problematiche sollevate ricadano esclusivamente sulla classe operaia o, di riflesso, su quella contadina. Bianciardi compie invece un salto successivo, a sottolineare come la filosofia del profitto industriale investa l'intero tessuto sociale.

- (70) Basta che una di queste segretariette, *con le sue gambette secche e il visino terreo*, si impadronisca, d'un pezzo di tubatura aziendale, e lo intasi, perché poi tutto si subordini a lei. [...] Ho visto segretarie rischiare di sgravarsi in ufficio, allo scoccare del nono mese, solo perché non volevano mollare il marcamento, divellersi dalla scrivania, *staccare la zampetta dal ricevitore*. (VA 112-113, corsivo mio)
- (71) Poi, dopo la messa, *rieccoli in branco*, stimolati dal digiuno, accecati dalla santità della cerimonia, drogati dalla prospettiva del relax [...]. Vanno sempre *in branco* alla partita. Gli altri giorni sono pericolosi, e chi ha un bambino fa bene a mettergli in testa la paura del traffico [...]. Come se fossero lupi le automobili. [...] E al bimbo, se ce l'hai, mettilgli bene in testa la favola del lupo-automobile, *anche a costo di far diventare lupo lui*. (VA 166-167, corsivo mio)
- (72) Nelle ore di punta il vassoio non fa nemmeno più in tempo a ritornare sul bancone: appena visto e tastato, passa in mano a un'altra donna, *percorre tutta la fila delle donnette chine come tanti polli a beccare in un pollaio modello*. [...] La fila delle cassiere è sempre attiva ai calcolatori, e *le dita saltabeccano di continuo sui tasti, come cavallette impazzite*. In testa hanno un berrettino azzurro col nome del bottegone, non battono palpebra, fissano i numerini con le pupille dilatate, e ogni giorno *hanno il visino più smunto, le occhiaie più bluastre, il colorito più terreo, il collo più vizzo, come tante tartarughetta*. (VA 173, corsivo mio)

La differenza nella scelta delle immagini è piuttosto eloquente. Il mondo delle *segretariette*, giovani arriviste che cercano costantemente l'approvazione dei direttori e il potere all'interno della quotidiana banalità del lavoro d'ufficio, è simboleggiato dalla figura dell'insetto, laborioso e attento, ma altrettanto ripugnante. L'aggressività del milanese nel tempo libero e immerso nel traffico viene legato invece alla figura più aggressiva del lupo e soprattutto del branco, nel quale le individualità si appiattiscono e l'istinto sostituisce la ragione. Ed è proprio la perdita dell'individualità personale verso un appiattimento consumistico ad essere sottolineata nel terzo estratto, con le clienti del supermercato paragonate a polli beccanti e le cassiere pallide, con lo sguardo perso nel vuoto e il colorito da *tartarughetta*. Le logiche capitalistiche in Bianciardi hanno inquinato la vita umana in tutti i suoi aspetti.

Gli animali, il mondo vegetale, il corpo umano, sia isolati che combinati, forniscono agli autori «un punto di vista da cui guardare la società con occhio distaccato, straniato, critico».⁷ Quello su cui si posa lo sguardo è chiaramente

⁷ Ginzburg 2019: 27.

diverso da autore ad autore. Volponi si concentra sull'alienazione dell'operaio-individuo, sulla malattia mentale e fisica come conseguenza quasi inevitabile del lavoro in fabbrica. La visione di Ottieri è invece filtrata dall'intellettuale socialista che trasferendosi dalla campagna alla città cerca di penetrare, da osservatore esterno e senza alcun successo, il segreto della condizione operaia e le motivazioni che hanno portato il capitalismo industriale alla vittoria. In entrambi percepiamo ancora echi del pensiero di Rousseau o di Tolstoj, con il loro convincimento che i contadini fossero più vicini alla realtà e alla vita "vera", per via della loro lontananza dall'artificialità della vita moderna. Bianciardi, una volta abbandonati i suoi piani da eco-terrorista, rivolge il suo sguardo a una sorta di analisi sociologico-umoristica della società che lo circonda: una società in cui lo stile di vita capitalistico è ormai l'unico possibile e in cui le alternative sono l'adattamento o l'esclusione. Qualunque sia l'accento posto dagli autori, la motivazione è la medesima: rompere l'illusione positivista che vedeva il capitalismo industriale come una necessaria evoluzione per l'essere umano moderno, pronto ad abbandonare le sue terre e le sue abitudini per dei grigi conglomerati urbani, in cambio di una prospettiva di infinita crescita e innovazione, che tuttavia termina in una quotidianità sterile e ripetitiva. Utilizzando le parole di Carlo Ginzburg, lo straniamento è un efficace antidoto «contro un rischio a cui siamo esposti tutti: quello di dare la realtà (noi stessi compresi) per scontata».⁸

⁸ Ginzburg 2019: 40.

IX. «LA RIVOLUZIONE DEVE COMINCIARE *IN INTERIORE HOMINE*»: LA SALVAGUARDIA DELL'AMBIENTE

Leggere e interpretare delle opere di narrativa da un punto di vista ecocritico equivale ad accettare anche gli aspetti militanti di questo approccio critico. Questo significa studiare in aggiunta ai simboli, alle metafore, alle figure retoriche e altri referenti testuali, il rapporto tra testo e realtà ambientale, o meglio tra il testo e la volontà di protezione e salvaguardia dell'ambiente narrato. Lo scrittore indiano Amitav Ghosh lamenta da anni la mancanza di un filone letterario legato al cambiamento climatico e ai grandi cambiamenti sociali, politici e culturali che da esso potrebbero nascere. Il suo discorso parte da un assioma chiaro: noi esseri umani siamo l'unica specie terrestre a concepire ed esprimere il mondo attraverso le storie.¹ Utilizzando come esempio un racconto di ambientazione indiana dello scrittore francese Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), in cui il rispetto e l'amore per la natura sono fonte di grande saggezza, Ghosh sottolinea come la narrazione, la propagazione e la ricezione di queste storie non si limita a raccontare il mondo, ma può modificarlo:

Insieme al suo famoso mentore Rousseau, Saint-Pierre creò e diffuse la visione romantica che avrebbe tanto influenzato la percezione della natura non solo in Europa, ma in tutto il mondo: nel corso del tempo re, presidenti e cittadini si sarebbero tutti ispirati a essa. È infatti ampiamente noto quanto il Romanticismo abbia contribuito alla creazione dei primi parchi naturali negli Stati Uniti. [...] La capanna indiana di Saint-Pierre non è quindi un racconto qualunque: esso ha contribuito a plasmare ecosistemi reali, a cominciare da quelli del paese in cui è ambientato.²

Ghosh è convinto che la narrativa sia l'unico strumento a disposizione dell'uomo per comprendere la complessità del rapporto tra noi esseri umani e l'ambiente naturale e superarne le criticità:

Se la natura deve essere ri-figurata in modo da reintegrare la presenza dell'uomo al suo interno – non come predatore ma come amico -, allora anche questo processo deve essere prima narrato sotto forma di racconto.³

¹ Ghosh 2013: 187.

² Ghosh 2013: 190.

³ Ghosh 2013: 201.

La tradizione letteraria italiana del secondo Dopoguerra ha molte volte sfruttato l'immaginario o le dinamiche ecologiche, quali l'inquinamento, la corruzione degli ambienti naturali, la sofferenza di alcune specie animali o anche l'arrivo di una specie aliena, come un pretesto per alludere a dinamiche storiche, politiche o esistenziali.⁴ In un suo celebre intervento giornalistico, di cui si è brevemente parlato già nel capitolo teorico di questa tesi, Pasolini utilizza l'immagine della sparizione delle lucciole dalle campagne italiane come metafora della trasformazione dell'Italia rurale a lui tanto cara e come punto di partenza per una feroce critica alle nuove abitudini e ai nuovi valori dell'Italia immersa nel benessere, che si appresta a una mutazione antropologica:

La mutazione avrebbe avuto come effetto quello di cancellare la diversità, nei comportamenti e nei desideri, tra le classi e le ideologie. Si sarebbe trattato, potremmo dire, della sparizione di una "biodiversità sociale", che egli rappresenta proprio attraverso dinamiche e immagini del discorso ecologico.⁵

L'altro grande autore della trasformazione italiana, umana e ambientale, è stato Calvino e anche quest'ultimo, come Pasolini, utilizza la trasformazione dell'*oikos*,⁶ 'casa' in greco, l'ambiente nel quale si muovono i personaggi, come pretesto o sfondo per riflettere sulla condizione del soggetto umano e sulle conseguenze che la citata trasformazione ha su di essi. L'atteggiamento calviniano è rivelato efficacemente dal personaggio di Marcovaldo, che da uomo di città non rinnega o condanna mai il contesto urbano, ma si mette maldestramente alla ricerca di situazioni o esperienze naturali, come la raccolta dei funghi poi rivelatisi velenosi o la pesca delle tinche nel fiume inquinato dalle esalazioni industriali. Marcovaldo non conosce la natura, ne ha soltanto un'immagine idealizzata e romanticizzata, e per questo viene *rifiutato*:

Se il degrado, la speculazione, la vita della città appaiono connotati in senso negativo, ciò dipende principalmente dal fatto che tali elementi

⁴ Scaffai 2017: 222-223.

⁵ Scaffai 2017: 188-189.

⁶ Utilizzando il termine greco si fa riferimento all'etimologia del termine 'ecologia', coniato nel 1866 dal tedesco Ernst Haeckel. La parola deriva dal lemma *oikos* (casa) e *logos* (discorso, studio) ed è stato costruito simmetricamente al termine 'economia', nella sua accezione originale di gestione della casa.

possono far perdere al soggetto le coordinate (anche sociali e storiche) dell'*oikos*.⁷

Per Pasolini e Calvino, e con loro la maggior parte degli autori italiani dal secondo Dopoguerra in avanti, «l'immaginario ecologico è la forma letteraria assunta dalla riflessione storico-sociale»:⁸ gli uomini, calati nei contesti di città inquinate o paesaggi alterati, hanno perso la sintonia con il mondo circostante e con sé stessi.

Volponi e Ottieri si inseriscono perfettamente in questo “filone”, sebbene entrambi svilupperanno, con il passare degli anni, una sensibilità ecologista più netta. In particolar modo è necessario citare *Il pianeta irritabile* del 1978, la favola distopica e umoristica nella quale Volponi racconta un'Italia irriconoscibile, 300 anni nel futuro, con i suoi quattro improbabili personaggi: un babbuino, un'oca, un elefante e un nano, unici superstiti di un disastro nucleare.

Nei romanzi di questi due autori esaminati nella tesi, tuttavia, l'*immaginario ecologico*, per riutilizzare il termine di Scaffai, è decisamente subordinato al racconto delle trasformazioni sociali, economiche, politiche e antropologiche causate dalla rapida industrializzazione italiana. Il Saluggia volponiano si muove, quando non è ricoverato in qualche sanatorio, tra due ambienti: quello della città industriale “X” e quello contadino dei paesini riuniti intorno al Lago di Candia. Questi due ambienti non dialogano praticamente mai tra di loro e sono essenzialmente estranei: in uno domina la fabbrica, la malattia e l'alienazione e nell'altro la vita “normale” dei contadini piemontesi con la loro (presunta) serenità. Ottieri invece, da dirigente, viaggia in lungo e in largo per l'Italia per visitare vari impianti industriali. Anche nel suo caso, però, a essere contrapposti sono principalmente due tipologie ambientali: da un lato le città industriali del Nord e dall'altro la campagna del Centro-Sud. Entrambi gli autori mitizzano il lavoro contadino e la purezza campagnola:

- (73) Se avessi fatto il contadino e fossi rimasto a Candia, pensavo, non mi sarei ammalato. Avrei potuto comperare altra terra, prendere un trattore e mettere su una stalla. Avrei potuto vivere per conto mio e decidere ogni giorno il mio lavoro libero per i campi. Le stelle segnano le stagioni e si sa quando seminare, rivoltare la terra, mietere e tagliare i fieni. Le piogge gonfiano i semi e aprono i solchetti al sole che viene

⁷ Scaffai 2017: 195.

⁸ Scaffai 2017: 199.

dopo. Avrei potuto cambiar strada dietro una lepre o risalire i fossi del confine. Scuotere gli alberi da frutta o sedermi e dare una voce a quelli degli altri campi. Fare un lavoro mio, completamente; risparmiare, scegliere le scorte, la legna, i mangimi. Lasciare le cose per l'inverno; usare poco i soldi. Invece ho accettato il lavoro della fabbrica. (M 219-220)

(74) Il popolo della campagna è naturalmente pacifista, forse perché ignora la tecnica, che può portare alla guerra. La campagna è il luogo inconsapevole dell'odio sincero alla guerra, assai più che la fabbrica dove il pacifismo è una coscienza difficile. (LG 143)

(75) Il cielo è limpidissimo, la campagna gloriosa. (LG 157)

L'atteggiamento e la storia dei due personaggi sono diversi. Saluggia è un vero uomo di campagna: è stato costretto ad abbandonarla prima a causa della guerra e poi per trovare un lavoro – e con esso un guadagno – stabile, ma ne conosce bene le dinamiche. La fuga dalla campagna è anche una fuga dalla madre, un personaggio silenzioso e appena tratteggiato, con la quale ha un rapporto di amore e odio per motivi mai chiariti del tutto. L'Ottieri-personaggio è invece un socialista che prova una nostalgia non per il mondo naturale e contadino in sé, quanto per un'idea di campagna come sinonimo di purezza umana. Nonostante si senta costantemente sradicato e fuori posto, Ottieri sa benissimo che un intellettuale come lui può sopravvivere solo in un ambiente industriale: la campagna gli serve come contraltare positivo per la bruttezza che vede nella quotidianità lavorativa, uno stimolo – spesso sterile – a migliorare le condizioni dei lavoratori.

La mitizzazione del mondo rurale raggiunge la sua vetta lirica in una scena dal sapore onirico del romanzo di Volponi, nella quale Saluggia si avventura tra i canali intorno al lago di Candia. A un certo punto, resosi conto di aver perso la strada e di non saper tornare indietro, si mette a gridare per chiedere aiuto e l'unico ad arrivare in suo aiuto è un locale, probabilmente un contadino o un pescatore, che in silenzio lo porta in salvo (si veda *supra*, pp. 63-64).

Questo passo, ovviamente, può avere diverse interpretazioni. Non è un caso, però, che a salvare Saluggia sia un uomo *naturale*, e per questo buono: non come Tortora, simbolo dell'uomo *industriale*, che invece sembra fare di tutto, nella percezione del protagonista del romanzo, per lasciarlo nella sua palude di incertezza, solitudine e alienazione. D'altro canto Saluggia, ormai stato trasformato

dall'esperienza in fabbrica, insiste sull'incomunicabilità, sull'impossibilità di una vera salvezza: il mondo contadino, naturale, "originale" è destinato a rimanere estraneo.

Diversa è da considerare l'esperienza di Bianciardi e della sua *Vita agra*, nei cui ultimi capitoli assistiamo a una vera e propria rivoluzione narrativa: la protezione e la salvaguardia dell'ambiente diventano l'oggetto della narrazione. Il romanzo, come abbiamo anche visto finora, non si discosta troppo dagli altri due: racconta la nevrosi e l'alienazione di un giovane professionista al tempo del boom economico, un intellettuale in bilico costante tra la voglia di rivoluzionare il sistema e l'ansia di esserne riconosciuto.

(76) Lo so, direte che questa è la storia di una nevrosi, la cartella clinica di un'ostrica malata che però non riesce nemmeno a fabbricare la perla. [...] È vero, e di mio ci aggiungo che questa è a dire parecchio una storia mediana e mediocre, che tutto sommato io non me la passo peggio di tanti altri che gonfiano e stanno zitti. Eppure proprio perché mediocre a me sembra che valeva la pena di raccontarla. Proprio perché questa storia è intessuta di sentimenti e di fatti già inquadrati dagli studiosi, dagli storici sociologi economisti, entro un fenomeno individuato, preciso ed etichettato. Cioè il miracolo italiano. (VA 158)

Il Bianciardi-personaggio si trasferisce dal grossetano a Milano per vendicare i minatori suoi compaesani morti in un incidente causato da scarsa sicurezza e manutenzione: la colpa è dei padroni per aver preferito il profitto al benessere degli operai. Nonostante il protagonista abbandoni in fretta il suo intento anarco-terrorista, la scrittura di Bianciardi è pervasa da un odio profondo nei confronti del capitalismo industriale che promette automobili, televisori, lavatrici, radio e acqua calda a tutti – insomma, tutti i simboli del progresso tecnologico – purché «tutti lavorino, purché siano pronti a scarpinare, a fare polvere, a pestarsi i piedi, a tafanarsi l'un con l'altro dalla mattina alla sera» (VA 160). Negli anni Cinquanta e Sessanta Bianciardi, già professore di inglese, ha spesso collaborato con la Feltrinelli per la traduzione di diversi scrittori americani, quali William Faulkner, John Steinbeck e Henry Miller: possiamo quindi desumere che conoscesse bene le dinamiche culturali e le nuove filosofie nascenti in quel periodo negli Stati Uniti. Sono convinto che Bianciardi sia venuto a contatto con l'ideologia

hippy, evoluzione della *beat generation*, che proprio in quegli anni muoveva i suoi primi passi, e di questa apprezzasse soprattutto lo spirito di controcultura, di trasgressione nei confronti dell'*ethos* dominante. Inoltre gli *hippy* americani hanno come figura culturale di riferimento Henry David Thoreau, il filosofo della riconciliazione dell'uomo con il mondo naturale e della povertà materiale. La sua opera più celebre, *Walden ovvero vita nei boschi* (1854), è il resoconto del soggiorno durato più di due anni dell'autore stesso in una capanna sulle sponde del lago Walden, in Massachusetts. L'autore ritrova, a contatto costante con la natura, la bellezza di valori come la semplicità e la povertà, riscoprendo se stesso lontano dalla società coeva, che percepiva come tesa solamente all'utile mercantile. Gli echi di Thoreau sembrano abbastanza chiari nelle ultime pagine della *Vita agra*:

(77) Non basta sganasciare la dirigenza politico-economico-social-divertentistica italiana. La rivoluzione deve cominciare da ben lontano, deve cominciare in *interiore homine*. Occorre che la gente impari a non muoversi, a non collaborare, a non produrre, a non farsi nascere bisogni nuovi, e anzi rinunciare a quelli che ha. La rinuncia sarà graduale, iniziando coi meccanismi, che saranno aboliti tutti, dai più complicati ai più semplici, dal calcolatore elettronico allo schiaccianoci. Tutto ciò che ruota, articola, scivola, incastra, ingrana e sollecita sarà abbandonato. Poi eviteremo tutte le materie sintetiche, iniziando dalla cosiddetta plastica. (VA 162)

Già in questo primo passaggio, dal sapore quasi luddista, si evince come il tono dell'autore sia allo stesso tempo divertito e amaro: Bianciardi sembra dolorosamente convinto sia delle parole che pronuncia sia della loro impossibilità sul piano pratico.

Il collegamento con l'ideologia *hippy*, anche dal punto di vista estetico, risulta ancora più evidente nel passaggio in cui l'autore spiega come cambierà la figura degli uomini e delle donne e su che base funzioneranno i nuovi rapporti sociali:

(78) Scomparsi i metalli, gli uomini avranno barbe fluenti. Scomparse le diete dimagranti e i pregiudizi pseudoestetici, le donne saranno finalmente grasse. [...] Grandi, barbati, eloquenti, gli uomini coltiveranno nobili passioni, quali l'amicizia e l'amore. Non esistendo la famiglia, i rapporti sessuali saranno liberi, indiscriminati, ininterrotti e frequenti, anzi continui. Le donne spesso fecondate ingrasseranno ancora, e i bambini da loro nati saranno figli di tutti e profumeranno la terra. (VA 164-165)

Il racconto-delirio utopico continua con la lode della povertà e della condivisione. Oltre a Thoreau, possiamo notare echi di pensieri ben più antichi: la rinuncia alla ricchezza di San Francesco, che preferisce la vita in povertà con i suoi frati all'agio dell'eredità paterna, e il rifiuto delle convenzioni sociali e dei valori tradizionali di Diogene di Sinope, il fondatore della scuola cinica.

- (79) Eliminata carta e metallo non sarà più possibile la moneta, e con essa l'economia di mercato, per fare posto a un'economia di tipo nuovo, non del baratto, ma del donativo. Ciascuno sarà ben lieto di donare al suo prossimo tutto quello che ha e cioè – considerando le cose dal punto di vista degli economisti di oggi – quasi niente. Ma ricchissimo sarà il dono quotidiano di tutti a tutti nella valutazione nostra, nuova. (VA 162)

A un uomo di quegli anni le parole di Bianciardi saranno suonate molto probabilmente deliranti. Per molti un anno come il 1961 – l'anno precedente alla pubblicazione del libro – doveva sembrare pieno di presagi positivi: l'esposizione universale si tiene a Torino in occasione del centenario dell'Unità di Italia, l'economia prospera e l'Italia entra di diritto tra le prime 7 economie del mondo. Inoltre in quell'anno l'uomo conquista per la prima volta lo spazio, con il volo di Gagarin: la strada verso il progresso era spianata. Eppure un lettore contemporaneo riesce a percepire un indiscutibile carattere profetico nelle parole dell'autore grossetano, che con lucida e profonda intuizione era riuscito fin dall'inizio a comprendere il rovescio della medaglia del sistema economico e sociale dominante. Questa consapevolezza lo ha portato a ipotizzare modelli alternativi che potessero alleviare la nostra vita *agra*:

- (80) Agli inizi formeremo appena delle piccole comunità, isolette sparute in mezzo allo sciaguattare dell'attivismo, e gli attivisti ci guarderanno con sufficienza e dispregio. Per parte nostra, metteremo alla porta con ferma dolcezza i rappresentanti di commercio, gli assicuratori e i preti. Avremo eletto per nostra dimora le zone meno abitate, cioè quelle che hanno clima migliore. [...] Il lavoro si sarà ridotto per noi quasi a zero, vivendo dei frutti spontanei della terra e di pochissima coltivazione. Saremo vegetariani, e ciascuno avrà gli arredi essenziali al vivere comodo, cioè un letto. Il problema del tempo libero non si porrà più, essendo la vita intera una continua distesa di tempo libero. (VA 163)
- (81) Vedremo automobili ferme per via, senza più carburante, e le abbandoneremo ai giochi dei bambini, ai quali però nessuno dovrà dire che cosa erano, a che cosa servivano quelle cose un tempo. Ovunque cresceranno vigorose erbe e piante, in breve l'asfalto si tingerà tutto di verde, con immediato miglioramento del clima. Anche le zone umide e

nebbiose diventeranno abitabili. Gli animali domestici passeranno liberi e robusti in mezzo a noi, galline, dromedari, pipistrelli, pecore eccetera. (VA 164)

Leggendo questi due passaggi riportati salta all'occhio una somiglianza con alcuni dei punti cruciali del movimento filosofico-ecologista dell'ecologia profonda. Arne Naess, il pensatore norvegese che ha coniato questo termine e dato vita al movimento, ha formulato negli anni 8 massime che precedono la fase dell'attivismo vero e proprio. Soprattutto le massime centrali, che riporto qui tradotte, si applicano perfettamente al pensiero bianciardiano, che però precede di almeno 10 anni la prima formulazione delle tesi di Naess:

4. La prosperità della vita e delle culture umane è compatibile con una sostanziale diminuzione della popolazione umana. La prosperità della vita non umana richiede tale diminuzione.

5. L'attuale interferenza dell'uomo nel mondo non umano è eccessiva e la situazione peggiora progressivamente.

6. Preso atto dei punti precedenti, le politiche collettive devono cambiare. Questi cambiamenti nelle politiche influenzano le strutture ideologiche, tecnologiche ed economiche fondamentali. Lo stato delle cose che ne risulterà sarà profondamente diverso da quello attuale e renderà possibile l'esperienza gioiosa dell'interconnessione tra tutte le cose.

7. Il mutamento ideologico consiste principalmente nell'apprezzamento della qualità della vita come valore intrinseco piuttosto che nell'adesione a un tenore di vita sempre più alto. Si dovrà essere consapevoli della differenza fra la grandezza in quantità e quella in qualità.⁹

Con questa sua utopia, Bianciardi guarda sia al futuro che al passato. Nella sua "profezia", infatti, troviamo idee che saranno centrali nello sviluppo dei movimenti ecologisti e verdi in Europa dalla seconda metà del Novecento: la dieta vegetariana, il rapporto tra lavoro e tempo libero, la decrescita felice e la diffidenza nei confronti della tecnica e della tecnologia, che invece di sollevare gli uomini dai lavori pesanti e ripetitivi li condannano a una schiavitù dorata. D'altra parte è evidente il collegamento, sia per quanto concerne le immagini che per la natura

⁹ Naess 2008: 102.

profetica, con l'*aurea aetas*, l'età dell'oro che a partire dalla classicità greco-latina attraversa a fasi alterne la cultura europea, in particolar modo nel Rinascimento e nel Settecento: la giustizia e la pace che regnano incontrastate, i frutti della terra nati spontaneamente senza la fatica umana e disponibili a tutti, la primavera eterna, uno stato di vita primitivo e senza bisogni eccessivi sono tutte caratteristiche che ritroviamo già nelle *Metamorfosi* ovidiane o nell'*Arcadia* di Sannazzaro. Quello che distingue la profezia bianciardiana dal mito dell'età dell'oro è la nostalgia di questo passato mitico, che nell'autore grossetano non ritroviamo. L'età dell'oro si presenta infatti come *memoria del futuro*:

Questo statuto anomalo [...] è solo apparentemente ossimorico. Si tratta di ricordare un momento di perfezione nella storia dell'essere che, proprio in virtù della fondamentale unità di questo essere, rivive incessantemente come aspirazione a ripristinare quell'ideale di perfezione. [...] L'età dell'oro diventa allora uno degli stadi archetipici nella preservazione del senso dell'essere, il quale senso andrà a realizzarsi in un futuro più o meno prossimo. Qui l'immagine di una perfezione originaria – primitiva appunto – persa nelle nebbie primordiali del passato, agisce in realtà come mito costitutivo di futuro.¹⁰

La profezia di Bianciardi si configura invece come una *speranza programmatica di futuro*. Una speranza destinata probabilmente a rimanere sulla carta: il Bianciardi-personaggio è costretto ancora una volta dalle contingenze ad arretrare rispetto ai suoi progetti di rivoluzione. Tutti e tre i personaggi dei romanzi sono uniti nella rassegnazione: l'uomo industriale non può far altro che accettare il sistema che con una mano gli offre il sostentamento e con l'altra lo priva di molte libertà.

- (82) A quel punto io ero già all'altezza dell'orto di casa mia, quando finisce la salita e restano venti metri in piano per arrivare alla porta. A quel punto ho capito che nessuno può arrivare in mio aiuto. (M 308)
- (83) Infamia è che un conto sia l'immaginazione, un conto la realtà. Che l'immaginazione sia ogni volta più forte della realtà, e la realtà ogni volta più forte, o più debole – diversa – dell'immaginazione. [...] Quanto durerà ancora questa storia? Sarebbe ora di fare finalmente coincidere i fantasmi e la carne. Altrimenti... (LG 297)

¹⁰ Giglioni 2017: 3.

- (84) Nell'attesa che ciò avvenga, e mentre vado elaborando le linee teoriche di questo mio neocristianesimo a sfondo disattivistico e copulatorio, io debbo difendermi e sopravvivere. (VA 165)

CONCLUSIONI

La letteratura industriale non è una letteratura esplicitamente ambientalista: al centro della narrazione c'è lo sfruttamento della classe operaia e soprattutto l'alienazione dell'individuo che si ritrova allo stesso tempo sradicato dalla sua terra e incapace di adattarsi realmente al nuovo mondo. Utilizzare la lente d'ingrandimento della critica ecologica ci permette di analizzare i motivi di questa alienazione da un'altra prospettiva, quella dell'*Umwelt* del mondo industriale: il terreno di continuo scontro tra la natura primigenia e la natura artificiale costruita dall'uomo. La letteratura e la critica letteraria si propongono quindi come *ecologia della mente*, con lo scopo di ripresentare all'uomo la complessità dei rapporti con ogni tipo di ambiente che lo circonda:

per l'essere umano [...] perdere la percezione della complessità significa infatti perdere il mondo, diventare alieno a se stesso e a ciò che lo circonda. Per evitare forme di alienazione sempre più radicali, l'individuo deve quindi imparare a rapportarsi al mondo secondo una visione non utilitaristica, ma libera.¹

Gli obiettivi di questa tesi sono duplici: da una parte portare in risalto, all'interno dei romanzi in esame, la relazione tra gli individui e l'ambiente in cui sono immersi, il modo in cui questo ambiente viene descritto e l'attenzione posta alla protezione di tale ambiente; dall'altra si è cercato di dimostrare come anche romanzi industriali di stampo marcatamente realista possano essere oggetto di studio da parte della critica ecologica.

Tutti e tre i romanzi condividono il medesimo *discorso tossico*: la contrapposizione tra la campagna idealizzata, che riprende il tema classico del *locus amoenus*, e la città inquinata si ripetono con immagini simili. A cambiare è l'approccio degli autori. Albino Saluggia è un personaggio delirante, paranoico, malato, un narratore inaffidabile che cambia spesso idea e confonde il lettore. Volponi insiste spesso sul contrasto tra la carne e il ferro, tra la vitalità della natura e delle campagne piemontesi e l'artificiosità della fabbrica. Ottieri invece porta in scena un intellettuale nevrotico, che si sente costantemente escluso e fuori posto nella sua inutile ricerca di una nuova via al socialismo industriale: è l'autore che

¹ Iovino 2013: 19.

più degli altri restituisce al lettore un'impressione vivida e ripugnante dello squallore della fabbrica, ma allo stesso tempo tratteggia un ambiente naturale che ha valore solo in relazione all'interesse umano. Bianciardi, infine, è il più tossico e onirico dei tre autori. Il suo protagonista oscilla costantemente tra i sogni di ecoterrorismo e una realtà fatta di servilismo e squallore: la sua Milano è un concentrato di fumi esausti, grigiore, nebbia e branchi di individui incolleriti. Proprio questo è uno dei temi centrali della tesi: l'inquinamento industriale non è solo ambientale, visibile e quantificabile, ma è anche quello che influisce sui rapporti umani e sul legame che gli uomini hanno con la propria terra. Ad essere scartato non è solo il materiale che resta inutilizzato e inutilizzabile alla fine del processo di produzione, ma l'essere umano stesso.

Gli ultimi due capitoli, di stampo più retorico, sullo straniamento e sull'ecologia intesa in senso stretto danno un'idea delle potenzialità della critica ecologica e, in generale, del rapporto tra ecologia e letteratura. Citando Scaffai:

L'ecologia vale in sé, per il rilievo delle questioni che affronta, ma vale anche come risorsa su cui la letteratura può contare per esprimere la complessità; per cogliere il reale di sorpresa, offrendone molteplici rappresentazioni e possibili interpretazioni; per farsi terreno di mediazione tra la vita degli individui e la vita in comune.²

Sebbene con strumenti e intenzioni diverse, gli autori offrono al lettore uno scorcio diverso del miracolo economico italiano, mettendone in risalto il lato nascosto. Il tema ecologico è quindi lo spunto per la problematizzazione di un periodo di cui si parla generalmente in toni positivi, se non entusiastici. Lo straniamento offre, all'autore e al lettore, un modo diverso di guardare la realtà, per poterne comprendere meglio i meccanismi complessi.

Nell'introduzione, citando Todorov, si è detto che la letteratura può trasformarci nel profondo, grazie alla sua capacità empatizzante di farci immedesimare nell'*altro*. La cultura dell'ecologia, declinata nei suoi valori etici ed estetici, ha la possibilità di dare una nuova struttura di senso alla ricezione delle opere letterarie. L'utopia bianciardiana, così fuori dalla storia e dall'idea di progresso lineare, rimane un sogno o un progetto delirante per un uomo degli anni

² Scaffai 2017: 223.

Sessanta. Quello che resta a noi lettori, tuttavia, è la consapevolezza della possibilità di una vita diversa e dei limiti che dobbiamo porre all'*hybris* umana per migliorare la nostra stessa esperienza del mondo. Questo nuovo umanesimo, come lo chiama la Iovino, ci permette di imparare a vivere oltre l'io:

Per sopravvivere in un mondo che cambia, Darwin insegna, dobbiamo evolverci. L'ecologia letteraria ci invita a farlo consapevolmente con un atto creativo di responsabilità, immaginando che anche i racconti [...] possano aiutarci nelle nostre strategie di sopravvivenza.³

Modificando una celebre massima dello scrittore russo Fëdor Dostoevskij, la complessità salverà il mondo. La complessità delle relazioni tra gli uomini e gli altri esseri viventi, tra gli uomini e il loro ambiente e tra ambienti diversi. Questa è la complessità che la letteratura ci offre e di cui spero di aver dato uno scorcio attraverso il mio lavoro.

³ Iovino 2013: 25.

BIBLIOGRAFIA

CORPUS

LUCIANO BIANCIARDI, *La vita agra*, Milano, Feltrinelli, 2013 [VA]

OTTIERO OTTIERI, *La linea gotica*, Parma, Guanda, 2012 [LG]

PAOLO VOLPONI, *Memoriale*, Torino, Einaudi, 1962 [M]

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

NANNI BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, Milano, Feltrinelli, 1971

ZYGMUNT BAUMAN, *Wasted lives: modernity and its outcasts*, Cambridge, Polity, 2004

LAWRENCE BUELL, *The future of Environmental crisis*, Oxford, Blackwell, 2005

LAWRENCE BUELL, *La critica letteraria diventa eco*, in *Ecocritica 2013*: 3-15

ITALO CALVINO, *La tematica industriale*, in Id., *Mondo scritto e mondo non scritto*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 33-37

REMO CESERANI, *Letteratura e cultura di fine secolo e del primo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana: Tra l'Otto e il Novecento*, dir. da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 777-832

REMO CESERANI, *Lo straniero*, Roma – Bari, Laterza, 1998

FURIO COLOMBO, *Introduzione*, in Ottiero Ottieri, *La linea gotica*, Parma, Guanda, 2012, pp. 7-20

ERNST ROBERT CURTIUS, *European literature and the Latin Middle Ages*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979

IAN DOUGLAS, *Cities: An environmental history*, New York, Bloomsbury Publishing, 2013

IAN DOUGLAS – PHILIP JAMES, *Urban Ecology: an introduction*, London-New York, Routledge, 2015

UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962

THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, *Logical positivism*, [http: https://www.britannica.com/topic/logical-positivism](http://https://www.britannica.com/topic/logical-positivism) (contributo immesso in rete il 28.4.2015 e consultato il 10.5.2020)

FRANCESCA ERVAS – ELISABETTA GOLA, *Che cos'è una metafora*, Roma, Carocci, 2016

FRANCO FORTINI, *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 2017

LORENZO FRANCHINI, *La causa ecologica tra cultura laica e cristiana*, in *Ecocritica* 2013: 89-97

CARLO GABBANI, *Epistemologia, straniamento e riduzionismo*, «Annali del dipartimento di Filosofia», N.S. XVII (2011), pp. 95-134

GREG GARRARD, *Ecocriticism*, London-New York, Routledge, 2012

The Oxford handbook of ecocriticism, ed. by Greg Garrard, Oxford, Oxford University Press, 2014

AMITAV GHOSH, *Narrativa e politica ambientale: una visione extra-occidentale*, in *Ecocritica* 2013: 187-201

GUIDO GIGLIONI, *Tra oro e ferro: realtà e filosofia nel Rinascimento*, <http://docenti.unimc.it/guidomaria.gigliani/teaching/2017/18376/files/12019eta-dell2019oro-nel-rinascimento> (contributo immesso in rete nel gennaio 2019 e consultato il 5.5.2020)

CARLO GINZBURG, *Occhiacci di legno*, Macerata, Quodlibet, 2019

STEFANO GIOVANNUZZI, «*Industria e letteratura*». Vittorini, «*Il menabò*» e oltre: metamorfosi di un dibattito, «*Levia Gravia*», XIV (2012), pp. 1-42

The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology, ed. by Cheryl Glotfelty, Athens, The University of Georgia Press, 1996

MARZIANO GUGLIELMINETTI – GIOVANNA IOLI, *Luigi Pirandello*, in *Storia della letteratura italiana: Tra l'Otto e il Novecento*, dir. da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 1179-1244

Ecocriticism: the essential reader, ed. by Ken Hiltner, London, Routledge, 2015

MAX HORKHEIMER – THEODOR W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2010

SERENELLA IOVINO, *Ecocritica: teoria e pratica*, in *Ecocritica 2013*: 17-25

SERENELLA IOVINO, *Ecologia letteraria: una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2006

DALE JAMIESON, *Ethics and the environment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008

IMMANUEL KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, a c. di Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger, Torino, Einaudi, 1999

GIUSEPPE LEONELLI, *La letteratura tra impegno e sperimentazione*, in *Storia della letteratura italiana: Il Novecento*, dir. da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 689-728

GIUSEPPE LUPO, *Orfeo tra le macchine*, in *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, a c. di Giorgio Bigatti e Giuseppe Lupo, Roma – Bari, Laterza, 2013, pp. 3-20

ERMANNIO MALASPINA, *Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. Locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione*, «Aufidus», XXIII (1994), pp. 7-22

SANDRO MAXIA, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova, Liviana, 1971

ARNE NAESS, *The ecology of wisdom: writings by Arne Naess*, ed. by Alan Drengson and Bill Devall, Berkeley, Counterpoint, 2008

ANDREAS PUFF-TROJAN, *La Natura. Un tempio perduto? Baudelaire e il secondo Novecento*, in *Ecocritica 2013*: 155-166

EUGENIO RAGNI, *Cultura e letteratura dal primo dopoguerra alla seconda guerra mondiale*, in *Storia della letteratura italiana: Il Novecento*, dir. da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 287-450

EUGENIO RAGNI – TONI IERMANO, *Scrittori dell'ultimo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana: Il Novecento*, dir. da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 925-1156

MAX ROSER – HANNAH RITCHIE – ESTEBAN ORTIZ-OSPINA, *World Population Growth*, <https://ourworldindata.org/world-population-growth> (contributo immesso in rete nel maggio 2019 e consultato il 24.2.2020)

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Émile o dell'educazione e come procedimento*, trad. di Marina Valensise, Milano, Rizzoli, 2009

Ecocritica: la letteratura e la crisi del pianeta, a c. di Caterina Salabè, Roma, Donzelli, 2013

NICCOLÒ SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017

SENECA, *Lettere a Lucilio*, trad. di Umberto Boella, Torino, UTET, 1969

VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *L'arte* trad. di Cesare De Michelis e Renato Oliva, in *I formalisti russi: Teoria della letteratura e metodo critico*, a c. di Tzvetan Todorov, trad. di Cesare De Michelis et al., Einaudi, Torino, 2003, pp. 75-94

TZVETAN TODOROV, *La letteratura in pericolo*, trad. di Emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2011

ADRIANA VIGNAZIA, *La classe operaia è andata in paradiso? Letteratura e industria oggi*, «Italogramma», VIII (2014), pp.115-142

ELIO VITTORINI, *Letteratura arte società. II. Articoli e interventi 1938-1965*, [«Il menabò» 4 (1961)], a c. di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 957-962

ROBERT WESS, *Kenneth Burke: rhetoric, subjectivity, postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996

LINN WHITE JR., *The historical roots of our ecological crisis*, in *Ecocriticism 2015*: 39-46

EMANUELE ZINATO, *Volponi*, Palermo, Palumbo, 2001