

Lo spazio distorto nel romanzo industriale del secondo Novecento

di Massimiliano Tortora*

1. Definizione del campo

La letteratura di argomento industriale ha una lunga durata, da *Tre operai* di Bernari (1934) fino alla contemporaneità (anche nella produzione più o meno di consumo come può essere *Acciaio* di Avallone del 2010). Tuttavia è solo intorno agli anni Sessanta, in quel periodo che va da *Tempi stretti* di Ottieri (1957) a *Il padrone* di Parise (1965), o tutt'al più a *Vogliamo tutto* di Balestrini (1971), che questo filone (per evitare il termine «sottogenere» giustamente scoraggiato da Lupo¹) assume una sua fisionomia e dei connotati più stringenti. È insomma a cavallo degli anni Sessanta che da argomento episodico e prettamente realistico (come ancora è in Bernari o ne *Il capofabbrica* di Bilenchi) diventa un insieme coeso. I motivi di questa convergenza sono sostanzialmente tre.

In primo luogo si impone la figura di Adriano Olivetti, i cui progetti industriali e urbanistici accelerano la riflessione sul mondo-fabbrica, incentivano la speranza di cambiamento, e di fatto scardinano la dia-

* Università degli Studi di Torino.

¹ Scrive Lupo: «Si tratta di un nutrito elenco di titoli che sarebbe troppo riduttivo considerare un sottogenere e che anzi, tenendo presente quantità e qualità dei risultati raggiunti, sarebbe più corretto ritenere un capitolo a sé della letteratura sul neocapitalismo, una specie di orizzonte poetico-narrativo, il cui epicentro va individuato tanto in precise nozioni geografiche (Ivrea e Pozzuoli) quanto nell'utopia della fabbrica comunità (Giuseppe Lupo, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità, 2016, p. 119). Certamente Lupo non sbaglia a riconoscere la centralità di Olivetti, che peraltro facciamo nostra anche in questa sede, ma è indubbio che il «romanzo di fabbrica» riguarda anche altri centri oltre Ivrea e Pozzuoli, come altre realtà industriali al di là di quella olivettiana.

lettica padrone oppressore-salariato oppresso, proponendo nuove vie di interpretazione. Inoltre la sua stessa politica culturale avvicina gli scrittori alla fabbrica (ma non tutti vanno alla sua corte; alcuni vengono assunti anche da Pirelli o da altri grandi gruppi) e dunque incentiva l'interesse per il mondo industriale e in molti casi anche il desiderio di partecipazione.

In secondo luogo il quarto numero de "Il Menabò", di un anno successivo alla morte di Olivetti, ha dato compimento critico, teorico e anche storiografico (il riferimento è al saggio di Forti²) a una corrente che confusamente si stava imponendo.

Ma ciò che contraddistingue la produzione con interesse industriale è la questione del genere. Diversi sono i libri che non possono essere rubricati come romanzi, e che sconfinano, senza esserlo pienamente, nel reportage, nel diario, nell'inchiesta, nell'autobiografia. Ebbene in maniera troppo meccanica si è ricondotta questa devianza dal "romanzo istituzionale" (che poi negli anni Cinquanta era il best-seller all'italiana) al tema trattato: l'impossibilità di narrare l'industria avrebbe indotto i romanzieri a cercare vie alternative. Mentre è probabile che il rapporto di cause ed effetti sia (anche) l'inverso. Dalla seconda metà degli anni Cinquanta – nel '57 esce il *Pasticciaccio* solo per fare un esempio – il romanzo italiano sta lentamente sperimentando nuove soluzioni, e prepara il campo per quello che sarà il terremoto del '63-'65: ossia i convegni palermitani del Gruppo63, che certamente hanno cambiato le parole d'ordine, modificato il canone, implementato i tentativi di uscire dalla gabbia della trama e della mimesis di primo grado (a prescindere poi dai singoli prodotti licenziati dall'officina neoavanguardista)³. Questa seconda prospettiva – secondo cui il rinnovamento del genere influenza la rappresentazione del romanzo industriale – è alla base delle brevi riflessioni che qui proponiamo. Questo non esclude, naturalmente, che anche l'argomento in sé, secondo un connubio chiaramente inscindibile, abbia avuto una sua influenza sulla forma, come già evidenziato da tutta la precedente critica.

² Cfr. Marco Forti, *I temi industriali nella narrativa italiana*, in "Il Menabò", 4, 1961, pp. 213-239.

³ Più sensibile a far dialogare il romanzo di fabbrica con le coeve poetiche è Zinato; cfr. Emanuele Zinato, *Il romanzo industriale*, in *Il romanzo in Italia*, volume IV, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco De Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 233-245, in particolare pp. 235-240.

2. *Non si può raccontare ciò che non si conosce*

In un noto dialogo di Gaber, l'“impegnato” domandava polemico al “non so”, reo di aver parlato male de *Gli operai* e più in generale di essere un intellettuale troppo proiettato su se stesso: «Ci sei mai stato in una fabbrica?». La risposta, tra l'imbarazzato e il riflessivo, era netta: «Veramente no. Che ci vado a fare io in una fabbrica?». Sarà certamente banale ricordarlo, ma sebbene non siano pochi gli scrittori impiegati presso grandi istituti industriali, è da dire che nessuno di questi è chiaramente operaio, e dunque sperimenta in maniera diretta le macchine, l'olio e più in generale la “condizione operaia”. Quest'ultima, infatti, rimane sempre vista dall'esterno, e oltretutto da una posizione alternativa e differenziata, quando non proprio antagonista a quelle delle tute blu: quella appunto dei colletti bianchi. Sicché si crea il paradosso che lo scrittore o non sa – perché come il protagonista gaberiano non ha mai visto una fabbrica – oppure occupa un ruolo e una connotazione che sono antitetici alle aspettative del “romanzo di fabbrica”: l'orizzonte di attesa pretenderebbe infatti la descrizione del mondo operaio e l'accusa dello sfruttamento padronale (come in *Vogliamo tutto*), mentre il romanziere-dipendente-industriale è consigliere del padrone (il tradimento dei chierici su cui si sofferma ancora Lupo⁴) e organico alla dirigenza dell'impresa. Si spiega allora il monito lanciato da Ottieri già nel quarto numero de “Il Menabò” (ma scritto nel '54), e ripreso immediatamente da Vittorini nel suo editoriale. Il passo, poi rielaborato, è ripreso anche ne *La linea gotica* (1963):

Se la narrativa e il cinema ci hanno dato poco sulla vita interna di fabbrica, c'è anche una ragione pratica, che poi diventa una ragione teorica. Il mondo delle fabbriche è un mondo chiuso. Non si entra – e non si esce – facilmente. Chi può descriverlo? Quelli che ci stanno dentro possono darci dei documenti, ma non la loro elaborazione: a meno che non nascano degli operai o impiegati artisti, il che sembra piuttosto raro. Gli artisti che vivono fuori, come possono penetrare in una industria? I pochi che ci lavorano diventano muti, per ragioni di tempo, di opportunità, ecc. Gli altri non ne capiscono niente.

E infine, in maniera lapidaria, Ottieri chiude:

Troppi oggi si augurano il romanzo di fabbrica ecc., e troppo pochi sono disposti a riconoscere le difficoltà pratiche (teoriche) che si oppongono alla sua realizzazione. L'operaio, l'impiegato, il dirigente, tacciono. Lo scrittore, il

⁴ Cfr. Lupo, *La letteratura al tempo di Olivetti*, cit., in particolare pp. 199-206 (ma la questione è ripresa più volte nel volume).

regista, il sociologo, o stanno fuori e allora non sanno, o, per caso, entrano, e allora non dicono più⁵.

In maniera frontale Ottieri ritiene che la vita di fabbrica – non quella che scaturisce *dalla* fabbrica, ma quella che si consuma *in* fabbrica – non possa trovare rappresentazione. Ancora una volta, secondo una vulgata che abbiamo già detto essere imperante, il problema è istituito all'interno della tematica stessa, e più specificamente alla collocazione di chi il mondo industriale vuole raccontare: coloro che lo conoscono «tacciono», gli altri «stanno fuori» e non sanno. Eppure nei decenni precedenti qualche cenno in più si aveva sull'officina: lo dimostrano le opere di Bernari (si ricordi quando il padre mostra a Teodoro il funzionamento delle macchine dentro il capannone), in misura minore di Bilenchi, un po' di più il Pavese di *Tra donne sole*, ma anche, ad esempio, Micheli di *Pane duro*, sebbene da una prospettiva piccolo-impiegatizia⁶. È chiaro che nel giro di nemmeno vent'anni qualcosa è cambiato: a livello sociale, con il neocapitalismo che induce a una generale dematerializzazione dei rapporti, ma anche su un piano più strettamente narrativo, con la ricerca sperimentale in campo romanzesco, che fa apparire vetusto qualsiasi intento descrittivo.

Sicché, limitandoci agli elementi più macroscopici, quello che colpisce del romanzo industriale del secondo Novecento è il fatto che ciò che viene costruito in fabbrica è ignoto, avvolto nel mistero, solo indirettamente colto attraverso piccoli particolari. Se in *Memoriale* non è mai detto che il prodotto finale è la macchina da scrivere⁷, in *Tempi*

⁵ Ottiero Ottieri, *La linea gotica: taccuino 1948-1958*, in Id., *Opere scelte*, a cura di Cristina Nesi, Milano, Mondadori, 2009, pp. 360-361.

⁶ Di avviso diverso è invece Cesare De Michelis, che riferendosi a Bernari e Bilenchi sostiene «Poiché la fabbrica resiste impenetrabile e irrappresentabile, sarà la città a diventare lo scenario degli orrori della modernizzazione, la città nella sua smisurata dimensione metropolitana» (Cesare De Michelis, *I romanzi della fabbrica*, in *Letteratura e industria*, II. *Il XX secolo*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti e Carlo Ossola, Olschki, Firenze, 1997, p. 839). Sul romanzo industriale del primo Novecento, con una prospettiva diversa da quella di De Michelis, cfr. Gian Franco Vené, *Capitale e letteratura. Dall'illuminismo a "Pirandello fascista"*, Milano, Garzanti, 1974, in particolare pp. 387-401.

⁷ Si veda la seguente citazione, che è abbastanza indicativa per *Memoriale*: «All'inizio, quando i pezzi finiti erano ancora pochi sembravano nella cassetta tanti poveri orfanelli, vestiti di grigio con le bocche aperte e i loro denti; quelli da finire, ancora molti di più, erano prepotenti e sembravano un reggimento di soldati armati di spade» (Paolo Volponi, *Memoriale*, in Id., *Romanzi e prose*, I, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2002, p. 122).

stretti abbiamo informazioni solo sulla tipografia/casa editrice dove lavora Marini, ma non certo sulla fabbrica di Emma⁸ (come nei romanzi di Arpino del resto⁹). E in fondo sfuggente è anche l'impresa libraria di Parise, ne *Il padrone*; mentre è dato per implicito, ma occorre aspettare circa cento pagine per saperlo, che lo «pizzicologo» di *Donnarumma all'assalto* lavora all'Olivetti di Pozzuoli (ovviamente mai nominata, come mai menzionato direttamente è il luogo geografico)¹⁰. Insomma i personaggi di questi romanzi sono sì raffigurati nella giornata lavorativa – Albino Saluggia su tutti – ma sembrano non sapere cosa producono in fabbrica (come non lo sa il lettore). Vengono invece colti nel loro sforzo meccanico e ripetitivo (ancora *Memoriale*), controllati da un cronometrista (*Donnarumma all'assalto*), stanchi e psichicamente disturbati dallo stare molte ore in piedi a compiere sempre l'identico movimento, in gara con il tempo (Emma in *Tempi stretti*¹¹). È la rappresentazione, evidente, dell'*alienazione*: l'operaio ridotto allo stato di pura esecuzione meccanica, perde il senso della propria azione per diventare una «semplice cellula di risposta funzionale»¹² a un sistema più complesso.

Ma nella gran parte dei casi il mondo industriale e la condizione operaia, per utilizzare ancora l'efficace espressione di Simone Weil, sono descritti proprio da queste donne e questi uomini automizzati. C'è chiaramente una motivazione politica e di denuncia alla base di

⁸ Cfr. la seguente citazione, che si riferisce al periodo iniziale del lavoro di Emma: «Né prima né dopo capì che cosa accadesse intorno a sé nella distesa di macchine, attraverso la bassa selva dei reparti. Certo nessuno glielo spiegò mai: l'avevano portata al suo posto di peso» (Ottiero Ottieri, *Tempi stretti*, Matelica (MC), Hacca, 2012, p. 55).

⁹ In *Una nuvola d'ira* si parla genericamente di «otto ore al laboratorio, da sedici anni» (Giovanni Arpino, *Una nuvola d'ira*, Milano, Mondadori, 1974 [I^a ed. 1962], p. 48), vissute da Speranza di «meccanico di razza speciale» (ivi, p. 51) per Angelo. Poche informazioni si hanno anche di Ugo, operaio a Torino ne *Gli anni del giudizio*.

¹⁰ Totalmente divergente è il caso de *Il calzolaio di Vigevano* di Mastronardi, il cui obiettivo ultimo del suo lavoro è indicato già nel titolo: ma in questo caso si è calati in una realtà geografica che lavora unicamente il cuoio, le pelli e dunque produce borse, cinte e scarpe.

¹¹ Si ricorderà che Emma «prendeva la rincorsa, badando alla velocità, a finire presto e ciecamente come se davvero i pezzi [e si noti la ricorrenza del termine «pezzi» in tutta la narrativa di argomento industriale] potessero finire: svuotata la cassetta, un manovale ne portava un'altra piena, essi erano numerosi come i granelli della sabbia» (Ottieri, *Tempi stretti*, cit., p. 58).

¹² Max Horkheimer, *Eclisse della ragione*, Torino, Einaudi, 2000², p. 126.

questa scelta¹³, ma anche una trasformazione in atto nel mondo del romanzo. La stagione aperta dagli *Indifferenti* nel '29, che chiudeva con il modernismo, sta conoscendo i primi segni di crisi: giovani scrittori, sollecitati in questo proprio da Vittorini che dell'uscita dalle secche del neorealismo aveva fatto la sua parola d'ordine (come dimostra l'esperienza, benché a volte confusa e contraddittoria, dei "Gettoni"). Viene meno dunque la garanzia del narratore onnisciente e totalmente attendibile, o di quello testimone che è affidabile perché racconta quanto ha realmente visto, per lasciare spazio a narratori che smentiscono la propria attendibilità, siano essi eterodiegetici (obbligato il rimando a Gadda) o omodiegetici (il caso dell'*Isola di Arturo* è evidente, per tacere di *Notizie dagli scavi* di Lucentini). Ebbene quanto si registra a livello generale, accade anche nel microcosmo della letteratura industriale. Se Arpino persiste in moduli realistici – almeno da un punto di vista strutturale – in moltissimi altri casi abbiamo invece gradi diversi di inattendibilità da parte del narratore e di focalizzazioni fisse o comunque legate a personaggi, spesso poco lucidi, e in ogni caso inaffidabili: non solo Albino Saluggia, ma ad esempio la voce narrante di *Tempi stretti*, che assume l'ottica ristretta dei suoi personaggi, sempre pronti a cadere in errore, e caratterizzati da una visione troppo particolare e limitata del mondo circostante.

Questo vuol dire che la rappresentazione dello spazio in questi romanzi non è oggettiva, ma filtrata dai personaggi: per questo motivo il lettore non può sapere cosa si produce nelle fabbriche (nel profondo non lo sa nemmeno chi ci è dentro, perché quel prodotto finito non lo vede mai) e non ha mai accesso a una rappresentazione generale e distaccata del mondo industriale. Quello spazio infatti non è mai descritto oggettivamente, ma sempre nella maniera in cui è percepito e vissuto dall'eroe.

3. *La fabbrica si espande e invade la vita privata*

Il romanzo che più di altri propone una visione soggettiva dello spazio industriale e della fabbrica nello specifico è senza dubbio *Memoriale* di Paolo Volponi (1962). La storia, com'è noto, è raccontata per iscrit-

¹³ È la prima parte degli obiettivi che Scalia si poneva sempre sul quarto numero del "Menabò": «Il compito di una letteratura contemporanea è, certo, quello di anticipare, nella rappresentazione dell'alienazione industriale, il divenire della liberazione dall'alienazione industriale» (Gianni Scalia, *Dalla natura all'industria*, in "Il Menabò", IV, 1961, p. 108).

to da un narratore psicotico, con una percezione alterata dalla realtà, e pagina dopo pagina con una fisionomia sempre più inattendibile. Ci teniamo a sottolineare l'evoluzione e i progressivi cambiamenti del narratore, poiché, contrariamente a quanto è stato più volte sostenuto, non è così certo che Albino Saluggia, nella finzione narrativa, abbia redatto tutto il suo memoriale nella casa materna dove si trova nell'ultimo capitolo. È vero che nell'incipit il protagonista dichiara di avere «già compiuto trentasei anni»¹⁴, e dunque di scrivere nel 1956 (ultimo anno del diario), ma è anche vero che in più punti dell'opera Albino si tradisce e fa capire che il suo resoconto è il frutto di un diario tenuto a caldo. Altrimenti non si capiscono gli improvvisi presenti indicativi che spuntano dal testo. Ad esempio in una pagina che racconta gli eventi del 1946, Saluggia, avendo un'ottica che non è quella che risale al suo ingresso in azienda (il '46 appunto), ma nemmeno al momento della sua espulsione (il '56), scrive:

Ho ancora oggi un lavoro, pur dopo tante sventure e i cattivi disegni dei medici. Un lavoro che mi pesa molto ma che mi dà da mangiare. Certe sere, specie d'inverno, esco solo dalla fabbrica già semispenta, dopo tutti gli altri. Mi illudo di essere contento di uscire, e immagino di sentire il caldo delle case di tutti e di essere aspettato nelle mille case della città o dei paesi vicini. A casa mia sono anche più solo, perché mia madre ogni giorno si allontana di più da me ed aumenta le sue lunghe pause di silenzio¹⁵.

Quando scrive questa pagina il narratore è ancora in servizio; ossia il momento di stesura (il posizionamento temporale del narratore potremmo dire) è precedente alla sospensione che chiude il romanzo¹⁶. Questo significa che in molte pagine l'eroe-narratore riferisce i suoi

¹⁴ Volponi, *Memoriale*, cit., p. 5.

¹⁵ Ivi, p. 18. Poco più avanti, in un altro passo, meno trasparente di questo ma che comunque rivela la presenza in fabbrica di Saluggia, si legge: «So che un mio collega di lavoro ha a casa la madre pazza che deve chiudere a chiave nella stanza da letto, dalla mattina alla sera, per poter venire a lavorare. Un altro si ubriaca, insieme alla madre. Lascia la moglie e raggiunge la madre all'osteria; trascorrono la serata bevendo e abbracciandosi come due ubriaconi. Spesso fuggono insieme, per mesi interi: prendono una sola stanza in albergo, bevendo sempre come matti e andando a tutti i divertimenti» (*ibidem*).

¹⁶ Il narratore non si posiziona mai oltre il momento della lettera di sospensione, con la quale si chiude il romanzo; lo ricaviamo proprio dall'ultima pagina dell'opera: «Dopo un interrogatorio di pochi minuti, mi hanno sospeso dal lavoro per tre giorni e mi hanno detto che mi consegneranno una diffida scritta di licenziamento. [...] Tra pochi giorni, come la lettera per me, arriveranno gli stormi, a branchi aguzzi» (ivi, p. 231).

stati d'animo a caldo; e conseguentemente anche la descrizione, la rappresentazione e la percezione della fabbrica sono riferite in diretta, e dunque condannate a modificarsi nel tempo. Insomma quando si analizza il romanzo si deve essere consapevoli che il punto di vista non è fisso, ma si sposta progressivamente con il processo diegetico, così come l'interpretazione del reale si evolve e matura. Anche la fabbrica, perciò, non può essere raccontata una volta per tutte, perché cresce, si modifica e cambia; cambia insieme al soggetto che la racconta.

In *Memoriale*, la prima visione della fabbrica corrisponde a quella di un luogo certamente imponente e forse minaccioso («chiesa» e o «tribunale» com'è noto), ma senz'altro chiuso e delimitato, al punto che è possibile distinguere un «dentro», che è proprio dell'industria, e un «fuori», dove invece il mondo del lavoro non arriva:

La fabbrica, grandissima e bassa, ronzava indifferente, ferma come il lago di Candia in certe sere in cui è il solo, in mezzo a tutto il paesaggio, ad avere luce. Nemmeno in Germania avevo visto una fabbrica così grande; così tutta grande subito sulla strada, senza recinti e cancellate dove la gente potesse lavorare avanti e indietro, tra il chiuso e l'aperto. Io pensavo che una fabbrica avesse bisogno di movimento e quindi di cortili e di spazi, un poco come le officine dei meccanici, dove gli operai in tuta trafficano sempre tra il banco, le macchine e la strada. Le porte di queste officine reggono chiavi, martelli, tubi, e servono a provare le vernici e i fuochi. La fabbrica era invece immobile come una chiesa o un tribunale, e si sentiva da fuori che dentro, proprio come in una chiesa, in un dentro alto e vuoto, si svolgevano le funzioni di centinaia di lavori. Dopo un momento il lavoro sembrava tutto uguale; la fabbrica era tutta uguale e da qualsiasi parte mandava lo stesso rumore, più che un rumore, un affanno, un ansimare forte. 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, perché per tanti anni questo interrogativo anche se mi è venuto in mente non è mai stato decisivo, proprio come per una chiesa o per un tribunale¹⁷.

Tre elementi colpiscono di questa descrizione: in primo luogo, sebbene non abbia recinzioni («recinti»¹⁸), la fabbrica è comunque perce-

¹⁷ Ivi, p. 14.

¹⁸ Queste recinzioni compaiono, invece, nella rievocazione di Vittorio Gregotti; già il titolo del suo memoriale è del resto indicativo: *Recinto di fabbrica* (Torino, Bollati Boringhieri, 1996).

pita come un luogo distinto dal resto (e si noti che la parola «dentro» è citata più volte); in secondo luogo è accostata al mondo naturale attraverso una similitudine, che non sovrappone i due mondi (industria e natura), ma li pone solo in parallelo (molto banalmente Saluggia fa riferimento al «lago di Candia» perché quello è il suo immaginario); infine, ma questo è marginale nel nostro discorso, proprio uno degli elementi su cui Olivetti ha sempre puntato – la bellezza dei luoghi – è qui messo in discussione («non so dire se la fabbrica sia bella o brutta»).

Queste riflessioni, rielaborate nella finzione narrativa probabilmente nel '56, riferiscono però della prima visione del colosso industriale; e dunque si collegano a un Albino Saluggia che non è ancora operaio, si sente ancora elemento diverso dalla fabbrica, e in quanto uomo campestre ha ancora una divisione netta città/campagna, che nel nostro discorso diventa fabbrica-lavoro vs. lago-famiglia¹⁹.

Man mano che si procede nel testo, la fabbrica viene descritta sempre più come un luogo innaturale, in cui ad esempio «l'aria calda di giugno [è] più calda e *malata* intorno alla fabbrica come davanti a un forno»²⁰, e con una temporalità artificiale, che distacca dal mondo re-

¹⁹ Mentre ritorna a Candia, dopo aver ispezionato dall'esterno la fabbrica, e tra l'altro mentre fuma una sigaretta regalatagli da un operaio, Albino pensa: «Io non potrei vivere in città, pensavo, dove mi sento solo e dove vedo benissimo che la gente è cattiva, troppo furba e interessata. In città c'è da stare attenti con chi si parla, perché può sempre capitare l'incontro con un ladro, un pazzo, un assassino, una donnaccia o con truffatori e maghi. L'aria stessa della città mi stanca e mi fa sudare, soprattutto la schiena, i piedi e le mani. In città possono vivere le ragazze che hanno da passeggiare e possono lavorare nei negozi, dietro i banchi e le vetrine, meglio che nelle fabbriche o nei campi; e poi, come dicevo, ladri e altri malvagi oltre agli studenti e agli operai condannati; oltre a carceri, ospedali e medici, caserme e carabinieri e molti caffè e cinema per i ladri, le loro donne e i poveri derelitti. Trovare una strada è una fatica e così sapere dove andare. Io amo la campagna che dice prima, con strade e viottoli, che cosa si deve fare e che si fa vedere tutta, onestamente. Amo la campagna più ancora del mio stesso paese; ma non l'amo come un contadino perché il contadino ha, di fronte alla campagna, un formicolare interessato e zappa e taglia ogni giorno come certi animali che rovinano il legno. Se la campagna fosse lasciata rigogliosa e sola oltre ad essere più bella darebbe anche più frutti, da accogliere con giudizio. Non vorrei, io, nemmeno possedere terra perché uno finisce per sentirla propria e vorrebbe poi custodirla e difenderla e tagliarla dal resto del paese e vorrebbe governare i mutamenti del tempo sui suoi alberi e campi e magari scacciare i corvi e gli altri animali. La terra è forte e non può essere dominata da nessuno e ripara da se stessa ai suoi mali. Così pensavo nel treno, mentre il viaggio finiva verso gli alberi del lago di Candia ed io fumavo la sigaretta dell'operaio, una delle prime della mia vita» (Volponi, *Memoriale*, cit., p. 10).

²⁰ Ivi, p. 17, corsivo mio.

ale: «Anche il tempo, come gli uomini, è diverso nella fabbrica; perde il suo giro per seguire la vita dei pezzi»²¹; più in generale l'officina diventa alternativa alla natura²². Inoltre è caratteristica della fabbrica il rumore assordante che stordisce e cattura il soggetto: «Il rumore mi rapiva; 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»²³. E parole ancora più severe sullo strepito spaventoso dei macchinari si trovano ne *La Linea gotica*, quando Ottieri riesce finalmente a visitare l'Alfa Romeo:

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 continui²⁴.

È naturale pertanto che il luogo di lavoro diventi sempre più, in *Memoriale*, un microcosmo chiuso, che fagocita l'individuo e ne distrugge lo spirito e la socialità: «In quell'officina che aveva preso un tono compatto e duro, illuminata di verde, *non era possibile niente di particolare*: nemmeno un'amicizia, o una parola che non fosse riposta nei pensieri, che non lievitasse dalla testa come un fumo»²⁵.

²¹ Ivi, p. 47.

²² Si legga la seguente citazione: «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» (ivi, p. 57).

²³ Ivi, p. 47.

²⁴ Ottieri, *La linea gotica*, cit., p. 263. Ma «il frastuono ritmico delle macchine» ad esempio si ha anche nella ditta Alessandri di *Tempi stretti* (Ottieri, *Tempi stretti*, cit., p. 49).

²⁵ Volponi, *Memoriale*, p. 54, corsivo mio. Non diversa è la situazione di Emma in *Tempi stretti* di Ottieri: «Emma lavorava in fabbrica, in mezzo agli altri, come da sola. Non le nascevano amicizie intorno» (Ottieri, *Tempi stretti*, cit., p. 54). Questa dinamica, in ogni caso, era stata già ben descritta da Simone Weil: «Per me, personalmente, lavorare in fabbrica ha voluto dire, che tutte le ragioni esterne sulle quali si fondavano la coscienza della mia dignità e il rispetto di me stessa, sono state radicalmente spezzate, in due o tre settimane, sotto i colpi di una costrizione brutale e quotidiana. E non credere che ne sia conseguito in me qualche moto di rivolta. No; anzi, al contrario, quel che meno mi aspettavo da me stessa: la docilità. Una docilità di rassegnata bestia da soma. Mi pareva d'essere nata per aspettare, per ricevere, per eseguire ordini – di non aver mai fatto altro che questo – di non dover mai far altro che questo. Non sono fiera di confessarlo» (Simone Weil, *La condizione operaia*, Milano, SE, 2016, p. 127).

È già sul finire del '47 che la fabbrica, antagonista alle stelle, al clima e al lago di Candia, aggredisce anche il mondo naturale, per inglobarlo e farlo suo. C'è una scena che segna questo passaggio: quando Saluggia, ormai sempre meno lucido, assiste all'antropomorfizzazione degli oggetti artificiali. È il caso delle due scavatrici, che «lavoravano ai lati del terreno con grande rumore; ruotavano e si dirigevano l'una contro l'altra. Si fermavano, facevano un altro giro, giravano in alto la pala, l'affondavano nella terra, rifacevano un giro e riprendevano a muoversi in senso contrario»²⁶. Ebbene a un certo momento una delle scavatrici non riesce a scavare: si inceppa, trova ostacoli, a tratti si blocca. Per superare la fase di stallo è necessario l'intervento dell'altra scavatrice; questo passaggio, però viene riferito (e visto) da Saluggia come una vicenda i cui protagonisti non sono dei macchinari, ma due essere animati, che di fronte a una difficoltà si aiutano reciprocamente:

Poi una, la prima, cominciò a strepitare regolarmente, quasi cantando; l'altra la seguì più piano. I rumori aumentarono insieme e le due macchine si abbracciarono, sempre più strette. Capii che l'una aiutava l'altra e che insieme facevano forza nella stessa direzione. Con la sua pala, una spingeva l'altra sotto il sedere e la rincalzava al fianco. Finalmente furono libere, si voltarono le spalle e ripresero il loro lavoro²⁷.

Le scavatrici cantano, hanno un sedere e un fianco, si abbracciano. L'antropomorfizzazione dimostra che ormai non c'è più nulla oltre la fabbrica. Per questo motivo il protagonista può più avanti sostenere: «la fabbrica fu la cosa che mi interessò di più: la mia vita divenne quella del mio lavoro»²⁸.

²⁶ Volponi, *Memoriale*, cit., p. 76.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 179. È da dire che però in Saluggia il mito della campagna persiste a lungo; del resto, come ricorda De Michelis, «L'unica alternativa all'«orrore» della fabbrica che avvelena giorno per giorno la vita di chi ci lavora e ci fatica è la possibilità di «tornare in campagna», di ritrovare a contatto con la natura quel piacere di vivere che altrimenti è impossibile» (De Michelis, *I romanzi della fabbrica*, cit., p. 849). La dicotomia industria-campagna è di Saluggia, ma non di Volponi, il quale del resto vede proprio in questa falsa alternativa un segno di sconfitta. Come già ricordava Trockij, polemizzando con Razmkin, «La terra e la macchina sono contrapposte tra loro come l'eterna fonte della poesia e la sua fonte effimera, e, naturalmente, Razmkin, da quell'idealista immanente e semimistico cauto e farisaico che è, dà la preferenza all'eterno rispetto all'effimero. Ma in realtà questo dualismo della terra e della macchina è fittizio» (Lev Trockij, *L'arte della rivoluzione*, in *Letteratura e rivoluzione*, Torino, Einaudi, p. 222).

È chiaro che nel finale (ad esempio nelle pagine del '53) la stessa Candia diventi poco ospitale, e più in generale tutto il mondo fuori della fabbrica si presenti come monotono: «Le strade dei giorni seguenti furono sempre le stesse. Tutto era monotono, come in un viaggio lungo, quando uno abbandona e si lascia accompagnare dal loro movimento pendolare»²⁹.

La parabola di Saluggia, qui descritta sommariamente, caratterizza anche gli operai degli altri romanzi: Emma in *Tempi stretti* vede progressivamente divorato il suo mondo intimo e sentimentale, e di pari passo umiliata ogni giovanile e ingenua speranza. Per tacere del protagonista de *Il padrone* di Parise, costretto a subire le inutili e umilianti iniezioni di vitamine prescritte autoritariamente dal signor Max, e poi a sposare, contro la sua volontà, una minorata impostagli dalla madre del suo padrone. E lo stesso processo colpisce anche Mario ne *Il calzolaio di Vigevano*, che procrastina l'amore, e poi il benessere con la moglie, fin quando è sottoposto, direttamente o indirettamente (attraverso le leggi di mercato), alla grande industria. È insomma nella vita privata che si vedono gli effetti della fabbrica. Ed è proprio questa, per le ragioni sin qui esposte, che viene maggiormente raccontata e rappresentata.

4. Conclusioni provvisorie

Dal quadro sin qui descritto, seguendo soprattutto le pagine di *Memoriale*, ma avendo presenti anche quelle di altri romanzi (Ottieri, Mastronardi, Parise), si nota come la fabbrica sia descritta dal punto di vista dell'operaio (o del salariato di basso livello come in Parise); e tuttavia questo racconto non restituisce le reali dimensioni e funzioni del luogo di lavoro: non si sa cosa si produce, non si riferisce la topografia, manca nel complesso una visione d'insieme.

Maggiore attenzione, invece, viene riservata alla vita privata, la quale però è ostaggio anch'essa del padrone: così di Saluggia sappiamo le assurde cure con Fioravanti, di Emma e Marini possiamo seguire il loro sfortunato amore (e i loro ancora più sfortunati amplessi), mentre *Il padrone* inchioda il lettore a una vicenda in particolare, quella che concerne il progetto/obbligo di matrimonio del protagonista.

Anche gli ambienti privati vengono maggiormente descritti: in fondo a Candia, in *Memoriale*, ci muoviamo con più consapevolezza che a Ivrea (benché il treno, anno dopo anno, fino alla comparsa poi di Giu-

²⁹ Volponi, *Memoriale*, cit., p. 209.

liana, porti il mondo operaio anche in campagna, sancendo così il tramonto del mito di natura a lungo difeso da Albino). E le povere case di *Tempi stretti*, de *Gli anni del giudizio* o de *Il calzolaio di Vigevano* sono descritte nel dettaglio, al fine di far comprendere al lettore le ristrettezze fisiche, che sono a loro volta manifestazione empirica di quelle economiche (si pensi alla casa in affitto che deve prendere il giovanissimo impiegato ne *Il padrone*; ma conferme si hanno anche in *Donnarumma all'assalto*, con rifugi di fortuna, spesso di origine naturale).

Anche i quartieri operai – ma questo vale indirettamente anche per *Il fabbricone* di Testori – sia pure nel loro anonimato (e anche nella loro interscambiabilità) godono di una fotografia all'interno dei romanzi: ancora *Tempi stretti* e *Il padrone*³⁰.

Si salvano, come è ovvio che sia, i lavoratori con alte cariche di responsabilità e i padroni stessi. È Max, o peggio ancora sua madre, a gestire le visite in casa propria del giovane impiegato parigiano. Mentre lo psicologo di Ottieri caccia fermamente Dattilo, in *Donnarumma all'assalto*, non appena lo vede chiacchierare con sua moglie di fronte a casa sua. Sono insomma i dirigenti – a vario livello – che possono mantenere una vita privata (benché anche loro siano vittime spesso di alienazione e perdita di controllo: si pensi all'incauto intervento pubblico del dirigente ne *Il congresso* di Bigiaretti, alla frustrazione, addirittura onirica, del protagonista di Buzzi ne *Il senatore*, che addirittura non conosce il suo padrone, e alla requisitoria sempre di Buzzi in *L'amore mio italiano*).

È in questo scacco della vita privata, reso visibile attraverso una calcolata gestione degli spazi, che trova compimento la rappresentazione di quella che è l'alienazione dell'operaio. È questo, in fondo, il vero oggetto del romanzo di fabbrica.

5. Le ultime fasi del romanzo di fabbrica: qualcosa cambia

Eppure se seguiamo il decorso del romanzo industriale lungo tutta la sua evoluzione notiamo che non sempre la fabbrica è avvolta nel mistero³¹. Nel libello memorialistico-autobiografico di Gregotti, *Recinto di*

³⁰ La raffigurazione dei quartieri dormitorio della classe operaia fa emergere maggiormente la condizione di sfruttamento e di umiliazione dei lavoratori, alla luce delle tesi proposte e messe in pratica invece da Olivetti. Si vedano i saggi di urbanistica degli anni Trenta, ora raccolti in Adriano Olivetti, *Civitas hominum. Scritti di urbanistica e di industria 1933-1943*, a cura di Giuseppe Lupo, Torino, Aragno, 2010.

³¹ La fabbrica viene disegnata con sempre maggiore precisione tanto più ci spin-

fabbrica, gli ambienti sono descritti con precisione. L'ormai affermato Vittorio ricorda quando bambino girava per i reparti dell'azienda paterna, oppure vi lavorava durante le vacanze scolastiche. E addirittura c'è spazio, nel finale, per un rapido parallelo tra il mondo industriale-infantile, e quello nuovo e informatizzato, ormai gestito dal sapiente fratello.

Ma anche Buonocore, l'eroico protagonista de *La dismissione*, che si dà anima e corpo allo smontaggio dell'Ilva di Bagnoli, ci tiene a mostrare al lettore la conformazione di quello che è stato il suo mondo. Addirittura a un certo punto mostra al lettore il disegno della «Macchina di colata continua»; non solo lo mostra, ma implora chi legge di osservarlo con attenzione:

E qui consentitemi una preghiera. Non puoi immaginare quanto mi renderesti felice inserendo nel libro [qui Buonocore si rivolge a Rea stesso] che andrai a scrivere uno di questi disegni, uno soltanto, am con la raccomandazione al lettore di non girare subito pagina, di non metterlo sbrigativamente da parte rifiutando con pregiudiziale insofferenza, ma di osservarlo attentamente, di meditarlo, di sottoporlo a un'accurata ricognizione, centimetro per centimetro, lungo l'armoniosa successione curvilinea dei neri e dei bianchi, dei pieni e dei vuoti³².

Non c'è spazio per analizzare l'evoluzione di questo filone romanzesco a cavallo tra XX e XXI secolo, ma colpisce che a fornire una rappresentazione precisa dello spazio industriale sia anche Alfonso in *Vogliamo tutto*: sia l'ambiente torinese della Fiat, che quello meridionale vissuto nel periodo dell'Ideal Standard.

A ben vedere questi tre resoconti sono forniti da narratori e personaggi di estrazione molto diversa: da un figlio di un industriale, da un tecnico specializzato molto apprezzato dai vertici, e da un operaio massa. Cosa unisce allora questi tre soggetti? Il fatto che tutti e tre sono usciti dal mondo industriale: chi per seguire la propria vocazione di architetto, chi perché ha visto chiudere il polo siderurgico dove ha sempre lavorato, chi perché ha lasciato perdere tutto, alimentato da una rabbia sovrumana³³.

giamo all'inizio del nuovo secolo. Una certa aria di "ritorno alla realtà" sembra infatti caratterizzare anche il romanzo industriale; a dimostrazione che la specifica forma romanzesca non è influenzata (solo) dal tema, ma anche (ovviamente) dalle correnti letterarie contemporanee e dalle parole d'ordine vigenti.

³² Ermanno Rea, *La dismissione*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 123.

³³ Proprio in *Vogliamo tutto*, Davì vede l'inizio di una nuova stagione del romanzo industriale: «Con l'affacciarsi degli anni '70, dopo l'"autunno caldo", i temi

Allora tutto questo ci riconsegna una traccia, sebbene tutta da verificare, che forse corregge quanto sostenuto da Ottieri ne *La linea gotica*. È senz'altro vero che la fabbrica non è raccontabile da chi la vive o da chi non c'è mai stato. Ma c'è una terza categoria di scrittori (Balestrini, Rea, Gregotti) che la fabbrica l'ha vissuta e poi persa o abbandonata. Questi autori, col senno di poi e al passato remoto, possono raccontare l'officina, il suo funzionamento e la vita che vi si crea. Questo sembra dirci l'analisi della rappresentazione dello spazio nel romanzo industriale del secondo Novecento.

diventeranno: la rabbia, l'invettiva, il rifiuto, la rivolta» (Luigi Davì, *Narrativa di fabbrica*, in *Letteratura e industria*, cit., p. 1235).

