

JOANNA JANUSZ

Università della Slesia

Gioco allegorico ne *Le mosche del capitale* di Paolo Volponi

ABSTRACT: Paolo Volponi's last novel, *Le mosche del capitale*, published in 1989, is considered by most critics to be the most important novel of the late eighties. It revisits the issues from the author's earlier works, for example *Memoriale* (1962) and *Corporale* (1974), and transports the reader into a postindustrial factory world, dealing with the problems of human beings entangled in the complex and often cruel mechanisms of professional life in the contemporary world. Human characters are completely devoid of meaning and any humane dimension. In the pursuit of profit and power, they get so lost that they cease to be the driving force of narration.

In this dehumanised world the burden of *diegesis* is placed on personified objects, which not only talk about the human world from their "inanimate" perspective, but also keep their distance from that world, which is a prerequisite for a reasonably objective depiction of its problems. The narrative, told from the perspective of the main protagonist (engineer Bruto Saraccini), is supplemented by the allegorical characters' (i.e. objects' and environmental phenomena's) utterances. Therefore, allegory in Volponi's text becomes the basic carrier of meaning. It is thanks to allegory that the reader becomes aware of the void and meaninglessness of the reality in which objects are closer to humanism and humanity than people themselves. Allegory plays three functions in the novel:

- 1) interpretative-rhetorical, in which human beings' traits (vices) are projected onto inanimate objects, as a result of which the characteristics of the human world become clearer and more marked;
- 2) axiological, which explicitly names and establishes the system of values, exposing human characters' moral attitudes;
- 3) mimetic, whose aim is to supplement the description of the world depicted in a situation in which human characters are not able to provide such a description in a complete way (e.g. the use of allegorical objects as observers and "narrators" replaces the characters' inner monologue).

KEY WORDS: Volponi, allegory, postindustrial factory.

Anche se ambientato nel mondo dell'industria italiana degli anni Settanta, l'ultimo romanzo volponiano non si limita soltanto alla presentazione di un ampio quadro della problematica imprenditoriale ma costituisce una riflessione umanistica sul ruolo della letteratura in quell'universo dominato dalla fredda logica del guadagno. L'esito della riflessione è molto amaro e si riassume nella negazione del discorso stesso:

I popoli non esistono più. Noi siamo beni e mal del consumo. [...] L'italiano pare una lingua ormai fatta e usata solo e sempre per ingannare togliere truffare rubare. [...] Ma le cose vere intorno a lui restano sempre vere, necessarie e non dette, le cose vanno avanti e finiranno per trovare una lingua loro; mi pare già di sentirla.

VOLPONI, P., 1995: 191

In questo modo Volponi, nella seconda parte del suo romanzo, sembra giustificare il gioco condotto fin dall'inizio della narrazione, gioco che gli fece travestire in protagonisti oggetti inanimati e fenomeni naturali, equiparando umani e non-umani. Difatti, l'autore costruisce un mondo in cui la parola sembra negata all'uomo e concessa invece a quello che abitualmente ne è privo: il mondo delle cose.

Publicato nel 1989, l'ultimo romanzo di Volponi, considerato dalla critica il romanzo più significativo degli anni Ottanta, sembra un'evidente conseguenza sia dell'impegno politico-sociale dell'autore (conosciuto per le sue opinioni di sinistra), sia della sua vicenda personale (in quanto impiegato all'Olivetti e alla Fiat, conosceva il mondo industriale per esperienza diretta), sia quella del suo più ampiamente concepito progetto letterario. Volponi, ancora negli anni Sessanta, prese parte nella discussione, promossa e divulgata dalle riviste come *L'Officina*, *Il Verri* (TESSARI, R., 1976) sul rapporto tra letteratura e industria e scrisse, prima di *Le mosche del capitale*, due altri romanzi: *Memoriale* (uscito nel 1962) e *Corporale* (pubblicato nel 1974) (MARONGIU, E., 2003: 32—34), ambientati nel mondo della grande economia. *Le mosche del capitale* è tuttavia il romanzo più spregiudicato se non amaro per il suo messaggio tristemente lucido e, soprattutto, per lo stile usato. Volponi ambienta il suo romanzo in luoghi immaginari (Salisborgo, Bovino), ma ben identificabili con le città industriali italiane quali Torino e Milano. Il protagonista principale, Bruto Saraccini, è uno degli alti dirigenti della fabbrica MFM a Salisborgo. Uomo onesto e devoto all'azienda, tutto pervaso da nobili intenti di una riforma atta a migliorare i rapporti interaziendali nel senso di promuovere i valori di umanismo, creatività e operatività degli impiegati, si vede tuttavia ostacolato dal sistema, che, malgrado le dichiarazioni del presidente Nasàpeti, è interessato unicamente ad un guadagno economico

maggiore e alla soddisfazione del tornaconto personale dei dirigenti. Deluso, Saraccini passa all'industria concorrente, il Megagruppo di Bovino, dove inizialmente si lascia adulare dalle promesse di libertà dell'azione e dalla possibilità di realizzare il proprio progetto, ma vedendosi altrettanto ignorato, depone anche lì le proprie dimissioni.

Il racconto è condotto dalla prospettiva bassa del protagonista principale, dottor Bruto Saraccini, ma la sua visione delle cose viene costantemente completata da altri, parziali a loro volta, punti di vista attribuiti agli oggetti inanimati e ai fenomeni naturali cui è conferita la capacità di esprimersi verbalmente. Servendosi del procedimento di prosopopea, Volponi costruisce un mondo surreale in cui cose, fenomeni naturali, uomini sono messi allo stesso piano narrativo e agiscono tutti in qualità di protagonisti a pieno titolo.

Volponi recupera in effetti una classica figura — l'allegoria. Nella storia della letteratura europea l'allegoria aveva assunto, per secoli, un ruolo di prima importanza senza tuttavia giungere ad una definizione univoca ed esplicativa, essendo fino al Settecento facilmente assimilata al concetto di simbolo (GŁOWIŃSKI, M., 1990: 100), al quale soltanto la filosofia romantica cominciò a contrapporlo (DE MAN, P., 2003: 144), in modo da attribuire al simbolo significati di originalità e creatività interpretativa, a scapito dell'allegoria ritenuta ormai come rigida interpretazione di valori semantici prestabiliti.

I significati principali attribuiti al termine sono tuttavia due: quello **religioso-dottrinale** secondo il quale con l'allegoria si intendeva una particolare interpretazione dei passaggi del Nuovo Testamento attraverso i frammenti dell'Antico Testamento; e quello **classico-letterario** che catalogava l'allegoria come una figura stilistica di pensiero, volta a rappresentare una nozione astratta con un'immagine concreta (LAUSBERG, H., 1969: 234); le rappresentazioni pittoriche e scultoree dei concetti astratti erano l'emanazione diretta dell'allegoria intesa in questi termini.

La funzione principale dell'allegoria consisteva allora nella capacità di razionalizzare e raffigurare un concetto astratto altrimenti difficilmente comprensibile, oppure interpretare il testo in maniera dottrinale, fortemente marcata sul piano ideologico (TUVE, R., 2003: 82—87). In ogni caso l'allegoria era sempre atta a celare il vero significato del testo. In effetti, tutte le definizioni del concetto ribadiscono il fatto che nell'allegoria, la denotazione si riferisce ad un significato più profondo e nascosto. Quanto alla struttura, l'allegoria presenta due caratteristiche primordiali: in primo luogo è comprensibile sempre in riferimento ad un sistema di significati e valori metasemantici, estranei al testo stesso (distinguendosi con ciò dal simbolo, che, a sua volta, è assolutamente indipendente e autotelico sul piano interpretativo) e, in seguito ha una forte tendenza di servirsi di

raffigurazione/immagine concreta come mezzo espressivo (ABRAMOWSKA, J., 2003: 94). L'allegoria doveva essere quindi interpretata in base ad un preesistente sistema estetico e assiologico e in modo assai costante legava una rappresentazione con un concetto astratto o un'idea. Molto in voga fino all'Illuminismo, perse la sua importanza con l'avvento della filosofia romantica che le contrappose il concetto di simbolo. Aspramente criticata ancora all'inizio del Novecento, torna come mezzo espressivo grazie alle opere degli autori come Kafka e Joyce (SAYERS, D.L., 2003: 48).

Nel testo volponiano l'allegoria non è certo un mero artificio retorico, volto ad abbellire o fornire gli insegnamenti fin troppo palesi, ben al contrario. Volponi nel suo romanzo riutilizza l'allegoria come portatrice di significati primordiali del testo; l'allegoria conferisce al romanzo volponiano la solennità di un *exemplum* medievale servendo anche all'interpretazione della realtà rappresentata. Orbene, questa interpretazione non avviene tramite l'uomo-protagonista, siccome questi ha perso la sua funzione di motore della narrazione nonché quella di filtro attraverso cui guardare il mondo. Paradossalmente però il mondo di Volponi è mimetico in virtù e grazie alla sua allegoricità, e i numerosi personaggi allegorici sono gli unici a fornire informazioni veridiche sul mondo rappresentato.

Le figure usate da Volponi sono da considerare allegorie (e non simboli) in virtù della loro univoca interpretazione e forte carica assiologica. Nel presente studio si mira a studiare **la triplice funzione assunta da quest'antica figura di pensiero quale allegoria nel romanzo volponiano: interpretativa-retorica, moraleggiante-assiologica e mimetica-rappresentativa.**

La prima funzione assunta dall'allegoria nel testo volponiano si richiama più direttamente alla tradizione della retorica medievale, quella che serviva a concretizzare concetti legati all'etica e alla morale cristiana, e il più spesso i vizi e le qualità umane così definite nell'ottica dottrinale dell'insegnamento ecclesiastico. Il senso dell'allegoria usata in tal modo veniva definito come tropologico o morale (ABRAMOWSKA, J., 1995: 55; JACOMUZZI, A., 1984: 573).

Anche nel romanzo di Volponi la funzione definita per i bisogni del presente studio come **interpretativa-retorica** serve a proiettare sul mondo inanimato (oggetti) le qualità umane per meglio raffigurare i malvezzi dei protagonisti umani. In effetti, tramite l'allegorizzazione, Volponi espone tutto un ventaglio di atteggiamenti psicologici riscontrabili nel mondo industriale.

La presunzione e l'orgoglio, ad esempio, sono presentati tramite **il discorso delle borse**: quella del presidente della MFM, Ciro Nasàpeti e

quella di donna Fulgenzia, presidente dell'industria omologa e concorrente di Bovino. Il narratore lascia parlare gli oggetti inanimati, dalla cui prospettiva vengono descritti i loro proprietari. La borsa della presidentessa si autodefinisce come "la prima, superiore, ammirata, temuta, invidiata borsa dell'azienda e quindi la prima di tutte le borse dell'Industria e della Finanza del Paese" (VOLPONI, P., 1995: 78), riflettendo ovviamente l'atteggiamento della proprietaria. La borsa di Nasàpeti si considera invece la sua confidente intima, sostenendo di conoscere tutta la sua vita e perfino i suoi pensieri (VOLPONI, P., 1995: 71). Anche gli altri personaggi del racconto vengono definiti, sempre dalla protagonista-borsa in funzione della qualità delle loro borse personali: Saraccini è modesto e sincero perché proprietario di una borsa semplice, Sommersi-Cocchi invece, possedente "una borsa da primo ammiraglio USA" (VOLPONI, P., 1995: 77) è aggressivo e militante, qualifiche conformi con il campo semantico di guerra, con cui viene descritto questo personaggio.

Gli altri oggetti animizzati, nel corso della narrazione non si distaccano dal generale progetto di riflettere i vizi e i difetti dello staff manageriale delle due aziende, la MFM e il Megagruppo.

La poltrona della donna Fulgenzia è ad esempio l'incarnazione della maniloquenza e superbia di una donna che si crede più influente nel mondo industriale quasi da considerarsi l'erede delle gradi sovrane feudali:

Non sono un trono, ma rappresento esattamente per il mondo di oggi disposto ai miei piedi ciò che un trono rappresentava in altre epoche della storia. [...] incuto giustamente timore e deferenza. Quando poi donna Fulgenzia si siede su di me, insieme costituiamo un unico gruppo: allora noi investiamo e muoviamo l'universo di luce proclami elargizioni benevolenze come di editti e di raccomandazioni.

VOLPONI, P., 1995: 125

L'allegoria della poltrona presidenziale esprime tutto l'atteggiamento di donna Fulgenzia che tratta la sua azienda come un feudo all'antica e il suo comportamento è quello di una sovrana di una pseudo-corte rinascimentale.

I ficus, piante ornamentali disposte nella sede del Megagruppo, diventano invece simbolo della **brama di potere** di chi si appropria il posto dell'indispensabile e insostituibile nell'impresa, cui "nessuno può essere paragonato", in virtù della loro "purezza", "dignità vegetal-dirigenziale" e "autorità" (VOLPONI, P., 1995: 128). Non smettono di parlare della propria importanza per paura di essere trascurati e dimenticati, ciò che è la sorte peggiore nella cultura e società industriale. Si sfogano allora con le tende, con la moquette, con la scrivania, il telefono, la poltrona, la porta,

che sono nella gerarchia aziendale al livello più basso e adulano il nuovo terminale che potrà diventare loro alleato o almeno evitare di nuocerli nelle loro complicate alleanze e giochi di potere fittizio.

La metafora degli oggetti indispensabili per l'azienda continua anche più avanti, come un'esasperata esaltazione dei pregi e meriti di chi si crede importante pur non essendolo in realtà. Ai ficus rispondo **scope, spazzole, stracci secchi e detersivi**, dichiarandosi pure loro conoscitori più acuti degli uomini e dei problemi aziendali, che, senza il loro prezioso apporto, non sarebbero mai potuti essere risolti. La vanagloria degli utensili di pulizia è da interpretare come l'atteggiamento dei sindacalisti che parlando di "simboli di battaglia" operaia e di "rivendicazione sindacale" non conoscono in realtà la vita degli operai né i loro problemi, chiudendosi nella propria idealizzata visione del mondo operaio.

La rappresentazione allegorica di questo tipo sfiora la satira e il grottesco nel momento in cui comincia a parlare un dipinto di Roy Lichtenstein, un importante esponente del *Pop Art* statunitense. Appeso nello studio del dottor Astolfo è una effigie simbolica della realizzazione di tutti i principi dell'industria rinnovata nello spirito umanistico. Vi si trova in effetti un'allegorica (sic!) rappresentazione di armoniosi rapporti tra un'industria forte e capace, della politica, delle istituzioni pubbliche e della classe operaia. Gli ospiti del dottor Astolfo venuti ad ammirare il nuovo acquisto trovano il dipinto difficile sebbene "bello chiaro e assai significativo" (VOLPONI, P., 1995: 246). L'idea del quadro come pure l'idea di un reale rinnovamento dell'industria rimane quindi incompresa, e il dipinto destinato a scurire e consumarsi contro la parete, dimenticato da tutti. L'ironia e la satira trapelanti nei motivi dei ficus e degli utensili di pulizia sembrano raggiungere il loro apice nella presentazione del capolavoro pittorico di Lichtenstein ed assumere in questo momento gli scopi fortemente critici, esprimendo l'intento di una valutazione assiologica.

Orbene, lo scopo più prevalentemente valutativo è assegnato nel romanzo volponiano a questo tipo di rappresentazione allegorica che possiamo definire come modalità o **funzione assiologica**. Il giudizio assiologico di valore viene sempre espresso in modo esplicito e senza equivoci. La prosopopea serve quindi a esprimere in modo univoco le qualifiche riferite al mondo rappresentato. Così succede ad esempio, quando la borsa di Nasàpeti svela il vero atteggiamento del padrone nei confronti di Saraccini, apparentemente apprezzato e lodato, ma in realtà considerato un sognatore preteziioso e innocuo. È la borsa a definire il comportamento di Nasàpeti dopo le dimissioni di Saraccini. Il presidente della MFM si presenta in quel momento come una persona falsa, insincera perfino con se stessa, incapace di ammettere i propri errori, esistente in un mondo di bugie assunte come verità oggettive (VOLPONI, P., 1995: 77).

Il gioco prosopopeico di Volponi diventa particolarmente acuto nella presentazione della figura di un pappagallo antropomorfizzato, dotato della capacità di parlare. Si tratta di un animale di compagnia del dottor Astolfo vice-presidente del Megagruppo e nipote della “sovrana” donna Fulgenzia. È la prima volta che il narratore instaura un dialogo reale fra un personaggio animalesco e quello umano. Il pappagallo assume nei confronti del suo padrone il ruolo di uomo di fiducia, di confidente e più perspicace consigliere. È infatti il pappagallo ad escogitare il machiavellistico stratagemma per far licenziare Saraccini dalla MFM, tramite l’occulto intervento delle spie, e farlo assumere a Bovino. Il piano sarebbe riuscito, ma l’abile mossa dei dirigenti del Megagruppo si sarebbe rivelata un gesto assolutamente “pappagallesco”: una imitazione, priva di un senso più profondo, dei comportamenti frequenti nell’industria, dove è concesso tutto purché nuoccia alla ditta concorrente. Nemmeno a Bovino gli intenti di Saraccini sarebbero capiti meglio né gli si sarebbe permesso di realizzare il suo piano di risanamento dell’industria.

La figura di pappagallo ha servito anche al narratore per annunciare un chiaro e molto spregiudicato giudizio di valore sul mondo aziendale che viene paragonato dall’uccello all’universo spietato della foresta tropicale; gli umani, con i loro “canti ossessivi, [...] singhiozzi profondi, ripetuti, autoinsorgenti, dall’amore per se stessi, dalla convinzione grandiosa di essere i più bravi i più belli gli unici i superiori” (VOLPONI, P., 1995: 104) non sono dissimili da serpenti, scimmie, coccodrilli e felini che popolano la foresta tropicale, intenti solamente a conquistare e mantenere il posto più elevato nella catena dei carnivori. La figura di pappagallo assume per la narrazione il ruolo di un narratore onnisciente, che vede e giudica dall’alto. Fra i protagonisti è anche quello più cosciente perché non maschera né i propri intenti né il vero carattere dell’attività industriale. Ovviamente non è portatore di banali insegnamenti sul male e sul bene, ma la sua totale spregiudicatezza, chiaroveggenza e sincerità nei confronti degli umani porta una forte carica moraleggiante. Un personaggio umano capace di esprimersi con simile sincerità è Ciro Nasàpeti e il suo molto significativo discorso sul potere del denaro, definito dal presidente della MFM come cosa più bella nel mondo.

Un altro animale sorprendentemente dotato del dono di parola appartiene pure al dottor Astolfo; è il suo cane, provvisto di una identità tutta umana con nome e cognome — Eros Tozzi — preceduto da un titolo onorifico di dottore. Proprio al cane Astolfo affida le sue amare riflessioni sulla degradazione della città industriale odierna, diventata ormai così brutta e sfatta da non esser più “raccontabile” (VOLPONI, P., 1995: 122). Astolfo è in effetti, accanto a Saraccini e Tecraso, uno dei personaggi ambigui del romanzo. Da una parte avverte la necessità del cambiamento nel

mondo industriale che vorrebbe più attento ai bisogni e aspettative della società, ma dall'altra parte non si rende conto della crescente alienazione del lavoro manuale e del sempre più profondo varco che separa l'industria sfruttatrice e la città che ne vittima è più diretta. L'ottusità e il falso idealismo di Astolfo che aspira alla bellezza e all'eleganza mentre tralascia le condizioni reali di vita dei suoi operai fanno sì che perfino il suo cane è più attento e sensibile alla sorte della città degradata. E proprio l'animale a porre la domanda cruciale: "Ma cosa succede alla città, alla società, agli uomini dell'industria? Che cosa si può raccontare di loro?" (VOLPONI, P., 1995: 122). La risposta del suo padrone è altezzosamente univoca: non c'è più niente da raccontare. Volponi nega il senso del discorso stesso, affermando l'impossibilità di parlare del mondo industriale che ha reso tutto e tutti uguali e ripetitivi, uccidendo ogni originalità. Perfino la letteratura è diventata un prodotto uguale a tutte le altre categorie di merce, frutti della grande industria.

Anche Saraccini sembra condividere l'opinione di Astolfo sull'impossibilità del racconto, anientato dalla mancanza di originalità in un mondo di copie identiche (VOLPONI, P., 1995: 132). L'unico autentico personaggio sembra allora il potere. Forse da questo non-senso della narrazione nasce la volontà derisoria di servirsi di uno dei più decantati e criticati modi retorici di espressione quale l'allegoria. Siccome il senso della narrazione "classica" viene a più riprese contestato, e la capacità umana di costruire un racconto più volte messa in dubbio, avendo l'inautenticità e il caos sommerso il dono della parola, l'espressione verbale è concessa agli oggetti, ormai gli unici portatori di significati veri ed autentici.

Nella situazione in cui il ruolo del personaggio umano per la narrazione viene, per motivi ideologici e filosofici, negato, la funzione dei personaggi allegorici è quella di sostituirlo, acquistando anche **la funzione mimetica** nel senso di completare il quadro della rappresentazione e fornire informazioni che gli umani non sono più capaci di dare. In questo caso la stilistica rappresentativa di un discorso puramente descrittivo si avvicina alla stilistica del discorso allegorico (BLOOMFIELD, M.W., 2003: 54). Così succede quando dalla prospettiva dell'oggetto (la borsa del presidente) viene riferito l'incontro fra Nasàpeti e Saraccini, venuto a deporre le dimissioni. A questo punto l'allegoria si rivela un abile trucco narrativo con cui relatare ad esempio il contegno fisico dei protagonisti, ciò che sarebbe dovuto essere taciuto senza ricorrere alla prospettiva di un narratore onnisciente. Tutta la narrazione del romanzo è infatti svolta da un (parziale) punto di vista di Saraccini. La prospettiva dell'oggetto inanimato sostituisce quindi il monologo interiore cioè maggiormente spersonalizza il protagonisti umani, siccome la verità e il giudizio sul mondo sono profertiti da oggetti inanimati.

Molto spesso gli oggetti rivestono il ruolo di un “voyeur”, osservatore nascosto, per parlare di comportamenti, pensieri dei protagonisti umani che altrimenti, in un mondo in cui la comunicazione interpersonale non esiste più, sarebbero passati sotto silenzio. Grazie alle parole della protagonista-borsa (VOLPONI, P., 1995: 77), il lettore viene a conoscenza del desiderio di rivincita di Nasàpeti, sentitosi umiliato dalla dimissione inaspettata di Saraccini; la sua penna dattilografica è invece fonte di informazioni quanto allo svolgimento dell'incontro dei due protagonisti. Nello stesso modo il pappagallo riferisce il vero contegno del capo delle guardie del Megagruppo, Radames, apparentemente devoto ai suoi padroni, ma in realtà altrettanto avido di potere come tutti gli altri membri dell'azienda e pieno di sogni di potenza, in cui avrebbe disposto lui personalmente di un'autorità illimitata e senza esitazioni, avrebbe represso ogni manifestazione di democrazia, sempre per il bene della ditta.

Nello stesso modo la poltrona presidenziale della donna Fulgenzia dà un quadro completo della tipologia degli impiegati dell'industria, dove ognuno è ridotto alla qualità più utile per l'azienda: “integrità, distinzioni, conservazioni, trasmissioni, e ancora tanti altri pozzi di energia per la propulsione intarrestabile, conoscitiva ed esaltante del loro universo” (VOLPONI, P., 1995: 149).

Nel mondo industriale l'uomo ha perso tutta la sua dignità e l'automatizzazione del lavoro ha reso la presenza umana del tutto accessoria, perché ogni attività è regolata e sorvegliata dalla macchina. Ne parlano due frammenti allegorici del romanzo: il primo è la conversazione della luna e del computer, il secondo invece la lite degli oggetti. Nel primo frammento il computer spiega alla luna il suo modo di lavorare catalogando i dati, anche gli uomini e le loro capacità, e programmando ogni minima mossa e comportamento nell'ambito industriale (VOLPONI, P., 1995: 80). Il secondo frammento è assai più amaro, perché questa volta, il computer, rappacificando la contesa degli suppellettili degli uffici che litigavano usurpandosi ciascuno il posto più rilevante nell'azienda, dice con autorità:

[...] esistono ormai solamente i programmi e il sistema che io posso stabilire e svolgere [...] Conta solo ciò che io introito codifico collego calcolo trasmetto. Tutto il resto fuori, anche gli impianti l'energia le società di ogni tipo, le persone fisiche e giuridiche, sono solo materiale; figure e volumi del passato [...].

VOLPONI, P., 1995: 165

È una futuristica e spaventosa visione dell'esistenza in cui l'uomo si rivela accessorio, sopraffatto dalla sua propria creazione, ormai incapace

di controllarla. Anche questa volta ad un oggetto inanimato è affidato nel romanzo il compito di annunciare verità primordiali sui rapporti non solo all'interno dell'azienda ma anche sul mondo, di cui le relazioni allegoriche fra gli oggetti costituiscono il diretto riflesso.

L'allegoria concede al romanzo volponiano solennità e forza espressiva, contribuendo anche all'interpretazione del mondo rappresentato e scoprendo un significato nascosto sotto le apparenze delle parole stesse. Volponi, usando l'allegoria, da una parte avvalora la sua classica funzione di interpretatrice, facendo di questa figura retorica una chiave di lettura per l'intero testo (funzione retorica-interpretativa), che spesso contiene giudizi espliciti di valore e manifesta le opinioni critiche dell'autore nei confronti della realtà imprenditoriale descritta (fusione assiologica-moraleggiante). Dall'altra parte tuttavia il Nostro trascende il modo classico di concepire l'allegoria, attribuendole pure una funzione puramente descrittiva, denotativa e mimetica.

Quest'ultima, originale, funzione dell'allegoria risulta dalla concezione filosofica esposta dalla narrazione, concezione secondo la quale qualsiasi discorso nel mondo postindustriale ha perso il significato, dato che anche il protagonista umano è stato ridotto ad un simulacro rappresentativo, senza reale consistenza. In effetti, tutta l'esistenza dei protagonisti del romanzo si esaurisce nella loro attività professionale, non ci sono momenti di apertura nei confronti dell'altro e nemmeno tentativi di un sincero dialogo in cui ci si ascolta e si esprime apertamente la propria opinione. In quest'universo di falsità, menzogne e abili giochi di potere, l'umanesimo è un disvalore, come lo dimostra la totale sconfitta di Saraccini, e gli oggetti inanimati diventano repositario di quel minimo di sincerità e oggettività di cui purtroppo è ormai privo il mondo degli umani.

Bibliografia

- ABRAMOWSKA, Janina, 1995: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis.
- BLOOMFIELD, Morton W., 2003: *Alegoria jako interpretacja*. W: ABRAMOWSKA, Janina, red.: *Alegoria*. Kraków, Słowo/Obraz Terytoria.
- DE MAN, Paul, 2003: „Retoryka czasowości”. W: ABRAMOWSKA, Janina, red.: *Alegoria*. Kraków, Słowo/Obraz Terytoria.
- GŁOWIŃSKI, Michał, 1990: *Symboli i symbolika*. Warszawa, Czytelnik.
- JACOMUZZI, A., 1984: „Allegoria”. In: *Gran Dizionario Enciclopedico*. Vol. 1. Torino, UTET.
- LAUSBERG, H., 1969: *Elementi di retorica*. Bologna, Il Mulino.

- MARONGIU, E., 2003: *Intervista a Paolo Volponi*. Milano, Archinto.
- SAYERS, Dorothy L., 2003: „O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych”. W: ABRAMOWSKA, Janina, red.: *Alegoria*. Kraków, Słowo/Obraz Terytoria.
- TESSARI, R., 1976: *Industria e letteratura*. Bologna, Zanichelli.
- TUVE, R., 2003: „Alegoria narzucona”. W: ABRAMOWSKA, Janina, red.: *Alegoria*. Kraków, Słowo/Obraz Terytoria.
- VOLPONI, Paolo, 1995: *Le mosche del capitale*. Torino, Einaudi.