

CRISTINA NESI

Fabbriche di parole: fra narrativa, teatro e cultura tecnologica

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CRISTINA NESI

Fabbriche di parole: fra narrativa, teatro e cultura tecnologica

Nei secoli passati la fusione fra le discipline era un dato di fatto e, come ricorda Levi, la distinzione fra arte, tecnica e scienza «non la conoscevano Empedocle, Dante, Leonardo, Galileo, Cartesio, Goethe, Einstein, né gli anonimi costruttori delle cattedrali gotiche, né Michelangelo; né la conoscono i buoni artigiani d'oggi, né i fisici esistenti sul bordo dell'inconoscibile» (L'altrui mestiere). Quello, che la modernità si è disabituata a fare, è pensare alla totalità e alla complessiva interrelazione fra le cose perché di fatto, al di là della provocatoria tesi della schisi fra The Two Cultures o della recente proposta di una Terza cultura (2011), questo divario ha acquisito consistenza con la «professionalizzazione» e la «burocrazia» delle scienze e della tecnica, per usare i termini di Pierpaolo Antonello. Ora, la cultura italiana cerca di ricollegarsi, non senza difficoltà, dice Remo Bodei, a una tradizione plurisecolare di collaborazione e di intersezione tra materie umanistiche e scientifiche, nonché di osmosi fra diversi livelli di istruzione dei cittadini (Incroci). Partendo da queste premesse, l'intervento si concentra sull'inserimento della fabbrica neocapitalistica nella narrativa, nel teatro e nel cinema dalla fine degli anni Cinquanta all'inizio del XXI secolo non come contenuto nuovo, ma come ricerca di una matrice di costituzione comune fra presupposti immaginativi e sistema tecnologico. La fabbrica come polo di interesse per coniugare gli strumenti conoscitivi del mondo: le interrelazioni, le dipendenze, i condizionamenti reciproci degli opposti in un sistema antinomico, che procede per bilanciamento delle reciprocità e delle ambivalenze, dunque per approssimazioni successive, e non per sintesi degli opposti.

È il 1974, quando per la prima volta in un ex-hangar del Fabbricone di Prato Luca Ronconi mette in scena *l'Oresteia*, ed è il 1990 quando allestisce *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus nel grande spazio affollato di macchine tipografiche, di piani mobili e carrelli della sala presse del Lingotto, passato da poco a ex-fabbrica per intervento di Renzo Piano: il teatro ingloba i luoghi emblematici della de-industrializzazione, destinata ad accentuarsi fortemente negli anni successivi.

Mai neutrali, gli spazi delle dismissioni industriali conservano sempre le proprie stigmate, tant'è che non stentiamo a credere all'episodio di un Erri De Luca, che all'ingresso del Lingotto in uno dei primi anni in cui il Salone del Libro vi si era insediato chiede un pass come «operaio», qualifica che aveva realmente avuto in Fiat dal 1976 al 1980.

Il dibattito su *Industria e Letteratura* si sviluppa in Italia alla fine degli anni Cinquanta e vede impegnati scrittori e intellettuali al servizio di grandi aziende, come l'Olivetti, Finmeccanica o Pirelli. Sul *Taccuino industriale* di Ottiero Ottieri rimane traccia di quel travaglio ideologico:

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?¹

Ascanio Celestini, che nel 2002 debutta al Festival di Spoleto con il «teatro di narrazione» intitolato *Fabbrica*,² sostiene che quando si chiede ad un operaio di parlare

¹ O. Ottieri, *Taccuino industriale*, in «Menabò», IV (1961), 21, confluito poi in *La linea gotica*. Ora in ID., *Opere scelte*, a cura di G. Montesano, M. P. Ottieri e C. Nesi, Milano, Meridiani Mondadori, 2009.

² In *Fabbrica* un operaio addetto al buon funzionamento di un altoforno racconta in una lunga lettera alla madre le vicende degli anni fra la fine del Fascismo e la deindustrializzazione degli anni Settanta. Il testimonio nasce da una ricerca di Celestini cominciata nel 2000 con la registrazione di numerose testimonianze orali. Alcuni laboratori hanno avuto un peso maggiore per la scrittura del testo, come quello alla Piaggio di Pontedera, dove un progetto della Fondazione Teatro aveva fatto interagire un gruppo di 15 attori con un gruppo di operai. Dopo il debutto nel 2002 al Festival di Spoleto e anni di rielaborazioni, in quanto *work in progress*, nel 2005 *Fabbrica* viene definitivamente pubblicato da Donzelli. Una versione RaiDue Palcoscenico, ambientata nell'ex acciaierie Falk, compare integralmente in rete: <http://www.youtube.com/watch?v=AQLxG43ZCSU>.

del proprio lavoro, questo si sente spiazzato. È la memoria del suo corpo a conoscere i movimenti del lavoro, non le parole: imparare il mestiere in fabbrica significa infatti guardare gli altri, che lavoravano, e poi ripeterne i gesti. A Terni, dove il Luigi Trastulli³ di *Fabbrica* lavorava nel dopoguerra, si diceva a ‘rubeccio’, cioè rubare con gli occhi il lavoro, come racconta Sandro Portelli, principale teorico della Storia orale e una delle fonti di Ascanio Celestini, insieme ad altre testimonianze orali degli operai della Piaggio di Pontedera.

Abbandonato ogni effetto scenico a favore di una scenografia minimale, *Fabbrica* gioca solo sulle suggestioni istrioniche della voce narrante, che recupera storie vere (come del resto avviene nel dittico di Laura Curino e Gabriele Vacis su *Camillo e Adriano Olivetti*),⁴ più altre favolose, e sospinge mentalmente lo spettatore lungo un dedalo di macchinari, sotterranei, cunicoli, pozzi che si fanno utero e tomba di una Storia passata al setaccio dalla memoria popolare, che sbugiarda le versioni ufficiali dei fatti o ne rivela le omissioni. Il montaggio delle varie testimonianze consente di poter comprendere l'esistenza di ‘altre’ verità che si insinuano nell'ordito dei fatti e di cogliere dai desideri o dall'immaginazione i modi, in cui i singoli individui collocano se stessi nella storia della propria comunità operaia.

Il tema dell'industria moderna italiana, basata sull'automazione e su una produzione di massa, che la differenzia dalle industrie prebelliche, viene dibattuto nel 1958 su «Nuovi Argomenti» (nn. 31 e 32) e in modo ancora più specifico nel 1961 su «Menabò» (n. 4), diretto da Vittorini e Calvino. Il numero monografico, dedicato proprio a *Letteratura e industria*, accoglie oltre al *Taccuino industriale* di Ottieri, *Una visita in fabbrica* di Vittorio Sereni e il racconto *Il capolavoro* di Luigi Davì, a quel tempo operaio in una grande industria. Tanto diviene accesa la discussione, da proseguire anche sul numero successivo.

Vittorini, direttore della rivista, mette in campo un nucleo di questioni, preziose anche per l'individuazione di possibili competenze: comprendere la catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto e la metamorfosi delle relazioni fra realtà e soggetto, essere in grado di individuare una lingua⁵ adatta (e dunque comprendere la

³ A. PORTELLI, *The Death of Luigi Trastulli and other stories* (1991), in parte ripreso in ID., *Storie orali: racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli, 2007, 25-57. La morte di Luigi Trastulli davanti alle acciaierie di Terni il 17 marzo del 1949, nell'ambito di una protesta contro la Nato, porta con sé una singolare convergenza di invenzioni e di errori nei vari racconti orali, a partire dalla data stessa della morte, posticipata alla lotta per i licenziamenti del 1952-53. Il fatto, che molti operai con il passare degli anni confondano i due episodi principali della lotta di classe a Terni, non è un errore casuale della memoria, chiarisce Portelli: la morte di Trastulli, slittata di tre anni nella memoria di molti, diventa l'evento che per 2700 famiglie rimaste senza lavoro per i licenziamenti spacca in un 'prima' e in un 'dopo' la storia operaia della città. Quella morte viene inconsciamente assunta a rappresentazione della sofferenza più grande della comunità. Ne diviene quasi l'incarnazione.

⁴ In ambito teatrale sugli Olivetti hanno lavorato Laura CURINO e Gabriele VACIS con due lavori: *Olivetti. Camillo. Alle radici di un sogno* (Milano, Baldini & Castoldi, 1998) e *Adriano Olivetti* (Milano, Ipoc, 2010), un dittico di «teatro di narrazione» che racconta l'epopea del talento degli Olivetti, propugnatori dell'armonizzazione tra sviluppo industriale e affermazione dei diritti umani, grazie all'assunzione di una quantità straordinaria di intellettuali – urbanisti, designer, architetti, sociologi, letterati (fra cui Ottieri, Volponi, Fortini, Giudici, Sinisgalli, Pampaloni, Bigiaretti) - che operavano in differenti campi disciplinari, inseguendo il progetto ambizioso di una sintesi tra cultura tecnico-scientifica e cultura umanistica.

⁵ Forte è l'assillo di Ottieri per la lingua. Da un lato sente l'urgenza dei problemi linguistici e del dialetto, parlato dagli operai che lui purtroppo non conosce e non sa gestire. Opta, alla fine, per un lessico che assorba il mondo verbale del gergo tecnico-pratico e per un ritmo prosastico, che renda le pagine «chiare, ritmate in una prosa senza complessi, fatta delle cose stesse di cui parla, di una precisione spesso

relazione fra elementi intratestuali ed extra-testuali) e infine essere capaci di cogliere oggetti, personaggi e luoghi industriali con una mutata percezione spazio-temporale, perché non si può, come dirà più volte Vittorini, continuare a pensare «secondo la fisica di Newton anziché di Einstein». ⁶ Frase, che inquadra in modo fulmineo la discrepanza fra letteratura e scienza.

Da quei problemi ci separano cinquant'anni di storia, eppure ancora oggi la cultura italiana non senza difficoltà cerca di ricollegarsi, come dice Remo Bodei, a una tradizione plurisecolare di collaborazione e di intersezione tra materie umanistiche e scientifiche, nonché di osmosi fra diversi livelli di istruzione dei cittadini. ⁷

Ora, le Linee guida della Riforma (il DPR 15/3/2010) insistono sull'integrazione fra cultura umanistica, scientifica e tecnologica: una formazione umanistica nuova, in vista di un ampio contesto di significati civili e culturali e la richiesta esplicita per gli Istituti tecnici di «orientarsi agevolmente fra testi e autori fondamentali, con riferimento soprattutto a tematiche di tipo scientifico, tecnologico ed economico».

Nei secoli passati la fusione fra le discipline era un dato di fatto e, come ricorda Primo Levi ne *L'altrui mestiere* la distinzione fra arte, tecnica e scienza non la conoscevano gli anonimi costruttori delle cattedrali gotiche, né Dante, Galileo e Goethe. Quello, che la modernità si è disabituata a fare, è pensare alla totalità e alla complessiva interrelazione fra le cose perché di fatto, al di là della provocatoria tesi di Snow della schisi fra *The Two Cultures* ⁸ o della recente proposta di una *Terza cultura*, ⁹ questo divario non esisteva prima della «professionalizzazione» e «burocratizzazione» della scienza e della tecnica, per dirla con Pierpaolo Antonello. ¹⁰

Partendo da queste premesse, il nostro intervento si concentrerà sulla fabbrica nella narrativa, nel teatro e nel cinema, a partire dall'utopia di Adriano Olivetti negli anni Cinquanta fino alla fine del secolo, scelta che esclude l'industria precapitalistica di Bernari, Bilenchi, Gadda, così come il florilegio di romanzi dell'ultimo decennio (Piersanti, Bajani, Desiati, Murgia, Carlotto, Genna, Pennacchi, Avallone, Nesi) incentrato su call center, morti bianche, precariato giovanile, lotte sindacali, manager industriali o sull'anarchia del mercato cinese: la fabbrica non è più oggetto primario del racconto (come del resto non lo era già più nel 1989 ne *Le mosche del capitale* di Volponi) ¹¹ e con lei la dimensione collettiva del lavoro operaio.

Dell'utopia di Adriano Olivetti e del suo progetto di proporre la fabbrica come modello sociale rimane forte la testimonianza degli scrittori, che l'industriale volle con sé

meccanica, nitida come i processi di montaggio, scandita sui tempi stessi del lavoro in serie» (U. ECO, *Un'impotenza assediata*, «Risorgimento», VI (giugno 1959), 168).

⁶ E. VITTORINI, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967, 10.

⁷ Cfr. R. BODEI, *Incroci*, in V. Lingiardi e N. Vassallo (a cura di), *Terza cultura*, Milano, Il Saggiatore, 2011, 53-55.

⁸ La conferenza di Sir Charles Percy Snow, *The Two Cultures*, è del 1959; ora C.P. SNOW, *Le due culture*, Venezia, Marsilio, 2005.

⁹ Lingiardi e Vassallo (a cura di), *Terza cultura...*

¹⁰ P.P. Antonello, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, 7.

¹¹ P. VOLPONI, *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989. La smaterializzazione della persona fisica dell'imprenditore è sostituita da una moltitudine di centri di potere indefinibili. Intervistato da Claudio Toscani Volponi dirà: «credo di essere rimasto praticamente solo a scrivere ancora di queste cose. E corro i miei rischi a farlo, perché molti leggono il mio libro come un libro in ritardo, come una polemica inutile, fuori misura.» (C. TOSCANI, *Intervista a Paolo Volponi su «Le mosche del capitale»*, «Otto/Novecento», XIII (1989), 6, 89.

per promuovere un nuovo sistema produttivo e al tempo stesso culturale: Volponi, Ottieri, Giudici, Fortini, Sinisgalli, Pampaloni, Bigiaretti.

Tra questi, Ottiero Ottieri è sicuramente l'indiscusso precursore della «Letteratura industriale» neocapitalista per la trilogia di *Tempi stretti* (1957), di *Donnarumma all'assalto* (1959)¹² e de *La linea gotica* (1962): il primo romanzo non lo soddisfa, il secondo è un diario di fabbrica, sui processi di selezione del personale e di produzione dei calcolatori Olivetti, il terzo libro è capace di utilizzare la lente interiore dell'alienazione, come uno strumento di conoscenza e si addentra nel rapporto nevrotico fra l'individuo e il mondo industriale: una conflittualità deflagrata anche nel vissuto di Ottieri, se dai primi anni Sessanta cominciano i suoi periodi di ricovero nelle cliniche psichiatriche.

Queste ultime due opere hanno ancora oggi molto da dire. Lo dimostra la messa in scena nel febbraio 2011 di *Donnarumma* alla Cavallerizza Reale¹³ di Torino, opera voluta da Mario Martone e Giovanni De Luna per la rassegna teatrale di *Fare gli Italiani: 150 anni di Storia Nazionale*.

È la storia di un analfabeta, che si rifiuta di sottostare come gli altri 40.000 disoccupati di Pozzuoli ai metodi della psicotecnica e pretende di «faticare». Nella sua irremovibile, sorda e testarda protesta¹⁴ Donnarumma riafferma il diritto di vivere della propria fatica e di togliersi la fame con il proprio lavoro: diritto elementare, che mina alla base ogni scientifico criterio selettivo e ogni utopico riscatto sociale.

Come ci ricorda Martha Nussbaum (*Non per profitto*) proprio le discipline umanistiche possono sviluppare società democratiche e plurali, e questo grazie alla capacità di raffigurarsi i vari problemi della vita umana e di riconoscere negli altri persone con pari diritti, nonché aiutare a comprendere le potenzialità umane, tramite il racconto di problematiche e di scelte individuali in contesti difficili; nel caso di questo percorso sulla fabbrica, in un contesto di disoccupazione, di ingiustizia sociale o di vorticosa evoluzione tecnologica del lavoro.

Come un moderno Calibano shakespeariano, che nella *Tempesta* rifiuta la scienza di Prospero, anche il personaggio di Donnarumma segna il caso limite: il sordo rifiuto alla colonizzazione del Nord industriale, che ha intravisto «un nuovo, difficile oro»¹⁵ nella quantità di manodopera disponibile al Sud. Segna, insomma, uno scarto dalla norma.

E a questo riguardo Musil, scrittore e ingegnere al tempo stesso, sosteneva che la differenza conoscitiva tra scienza e letteratura è che la scienza si attiene a leggi rigorose e universali, a cui tende a riportare ogni anomalia, la letteratura invece converte i fatti oggettivi in soggettività e narra le «eccezioni», lo scarto dalla norma, appunto, a

¹² *Donnarumma all'assalto* sollecita subito l'immaginazione di Roberto Rossellini, che in un biglietto del 15 settembre 1960 (conservato al *Centro per la tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* dell'Università di Pavia), confida a Ottieri la sua intenzione, rimasta poi irrealizzata, di trarne un film ambientato a Pozzuoli. Solo nel 1972, il regista Marco Leto avrebbe realizzato l'omonimo sceneggiato televisivo in due puntate con la sceneggiatura di Ernesto Guida, Bruno Di Geronimo e dello stesso Marco Leto. Cfr. C. NESI, *Donnarumma all'assalto*, in OTTIERI, *Opere scelte...*, 1696.

¹³ *Donnarumma* va in scena in teatro per la prima volta alla Cavallerizza Reale di Torino dal 24 al 27 febbraio 2011, rivisto e adattato dal regista Domenico Castaldo, con il contributo di Marco Bosonetto e Francesca Netto; scene e luci di Lucio Diana. Le rappresentazioni rientrano nella rassegna *Fare gli Italiani - Teatro*, a cura di Mario Martone e Giovanni De Luna, organizzata dal Teatro Stabile di Torino. Al Circolo dei Lettori, il 10 febbraio 2011 la rassegna viene aperta con un dibattito sul tema *Lavoro e industria*, cui partecipa Marco Revelli, Cristina Nesi, Andrea Bajani e Giovanni De Luna.

¹⁴ La protesta arriverà a chiedere un risarcimento per la mancata assunzione. Dopo lo scoppio di una bomba fuori dai cancelli della fabbrica, Donnarumma viene arrestato pur in assenza di processo e di prove.

¹⁵ O. OTTIERI, *Donnarumma all'assalto*, in ID., *Opere scelte...*, 7.

«cominciare dal sacrificio di Adamo fino alla bella donna che ieri ha ucciso l'amante».¹⁶ In altri termini, per Musil la scienza conosce attraverso un movimento centripeto, per cui ogni fenomeno a prima vista inspiegabile deve rientrare nell'alveo delle già collaudate norme, la letteratura apre invece ciò che è noto o banalmente quotidiano ai territori dell'imprevisto. Dunque, con movimento centrifugo.

Andrea Battistini ci viene in soccorso per un inquadramento storico del problema:

Questa differenza tra la scienza che vuole riportare l'eccezione fenomenica vero la regola della legge e la letteratura che vuole rendere eccezionale e unico anche ciò che è normale non è però sempre uguale lungo tutta la storia. Nei momenti in cui la scienza vive stagioni fortemente rivoluzionarie (si pensi a Galileo o a Einstein), essa tende ad avvicinarsi molto di più al modo di procedere della letteratura, perché, volendo rovesciare verità sclerotizzate, fa vedere i fenomeni in modo straniante, con occhi diversi. Non solo, ma poiché nei periodi rivoluzionari gli scienziati innovatori non hanno mai prove scientifiche sicure e oggettive di aver ragione, perché altrimenti le loro tesi sarebbero accolte senza discussione, essi tendono ad usare anche le risorse persuasive della retorica e i mezzi più tipicamente letterari.¹⁷

Ora, il rischio presente in un percorso interdisciplinare fra letteratura e scienza è quello di ridurlo a un'indagine sullo stile letterario degli scienziati, oppure a un'elencazione dei contenuti scientifici presenti nelle poesie e nelle prose dei letterati, un po' come è avvenuto per molte analisi critiche svolte sui testi di Calvino.¹⁸ Al contrario, come puntualizza Paolo Rossi, «i testi scientifici e i testi letterari non contengono né solo dimostrazioni o resoconti di esperimenti, né solo pagine esteticamente rilevanti. Scienziati e letterati sono sempre anche elaboratori e/o portatori di un'ideologia e di una visione del mondo.»¹⁹

Chiediamoci allora se in questa comprensione del reale esistano delle sinergie fra presupposti immaginativi e sistema scientifico, se emergano insomma, alcune strutture isomorfe in condivisione.

Giacomo Debenedetti, sempre al limite dell'eresia interdisciplinare anche per gli studi fatti al Politecnico di Torino, si addentra nel territorio delle convergenze

¹⁶ R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1972, I, 245.

¹⁷ A. BATTISTINI, *Due statuti a confronto*, in C. Imbroscio (a cura di), *Il testo letterario e il sapere scientifico*, Bologna, CLUEB, 2003, 52-53.

¹⁸ In *Molteplicità*, una delle *Lezioni americane* di Calvino, la letteratura si fa carico di rappresentare le molteplicità delle relazioni, in atto e potenziali, mentre la scienza diffida delle spiegazioni generali e delle soluzioni non specialistiche. La letteratura può tessere insieme i diversi saperi ed i diversi codici in una visione plurima e sfaccettata del mondo. Non mancano comunque posizioni critiche nei confronti di Calvino: «Va detto, d'altronde, che non sempre i pochi umanisti che si sono avventurati su qualche sentiero battuto dalla scienza hanno reso un gran servizio alla ricomposizione delle due culture. Facciamo un esempio impegnativo: Italo Calvino. Sì, proprio lui, nonostante la sua grandezza. Perché a me, con molta umiltà, sembra che, più che provare a raccontare il mondo avendo nel proprio bagaglio intimo di narratore l'immaginario e la conoscenza scientifici, Calvino sia al massimo riuscito a citare i semplici nomi della scienza, riducendola spesso a materia sottilmente esotica da cui attingere evocativamente, mentre, a livello di struttura, non è quasi mai andato oltre il fascino dell'enumerazione o della simmetria. Del resto, la sua visione della scienza, illuministica, algida, immancabilmente esatta (quindi in radicale contrasto con la stessa epistemologia novecentesca, aperta alla probabilità e all'indeterminazione), non è stata capace di riversare sulla pagina il mistero, la passione e la fascinazione che abitano quel mondo, i tesori ancora da scoprire in quei territori.» (B. ARPAIA, *Non due ma mille culture*, «Il sole 24 ore», 10 luglio 2011, ora in Lingiardi e Vassallo (a cura di), *Terza cultura...*, 30).

¹⁹ Cfr. P. ROSSI, *1980-1900. Alcuni letterati italiani e la loro immagine della scienza*, in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, atti del IX Congresso A.I.S.L.L.I. (Palermo, Messina, Catania, 21-25 aprile 1976), Palermo, Manfredi, 1978.

analogiche:

Oggi si direbbe che nel romanziere, come nel fisico venuto dopo la teoria dei quanta, vige l'idea dell'onda di probabilità, la quale permette solo di constatare dei comportamenti di corpuscoli (i personaggi, i moventi) che vengono a contatto solo perché esiste statisticamente la probabilità che tale contatto si avveri.²⁰

La sua visione del «personaggio-uomo» trasformato in «personaggio-particella»,²¹ teoria mutuata certo dalle ipotesi probabilistiche studiate dai fisici, lo avvicina al *principio di indeterminazione*²² di Heisenberg, che nella fisica moderna mette in soffitta le rigorose concatenazioni di cause ed effetti e lascia il posto agli eventi in balia dell'*onda di probabilità* di Plank. Come alla deriva del possibile sono gli inattivi personaggi de *L'eclisse*²³ di Antonioni. Quel film, analizzato da Debenetti nella *Commemorazione del personaggio-uomo* nel 1965, porta la firma nella sceneggiatura proprio di Ottiero Ottieri. Il destino è ormai divenuto sorte, addentrandosi nelle riserve inesauribili del possibile, come è ben chiaro anche a Primo Levi:

È già difficile per il chimico antivedere, al di fuori dell'esperienza, l'interazione fra due molecole semplici; del tutto impossibile predire cosa avverrà all'incontro di due molecole moderatamente complesse. Che predire sull'incontro di due esseri umani? O delle reazioni di un individuo davanti a una situazione nuova? Nulla: nulla di sicuro, nulla di probabile, nulla di onesto.²⁴

Nel rapporto di assimilazione fra scienza e letteratura, opera singolarissima rimane *Il sistema periodico*: autobiografia, ricordi di fabbrica (quelle di vernici dove Levi ha lavorato) e indagine sulla realtà attraverso la materia.

Già nel primo capitolo, *Argon*, c'è il racconto dell'infanzia di Primo nella comunità degli ebrei torinesi, il *coté* di formazione scientifica della famiglia, l'amore per la lettura e compare la dimensione inventiva della chimica insita nel suo patrimonio di metafore. Levi compie l'operazione singolarissima di un risveglio catacretico (meccanismo di sostituzione terminologica, per sopperire alle carenze di lessico specifico della chimica), ricontestualizzando quelle stesse metafore utilizzate dalla chimica in un ambito extra-scientifico. Così, gli elementi della tavola di Mendeev divengono paradigmatici di comportamenti e caratteri umani, quasi potessero essere trasformati in personaggi: il Nascosto, lo Straniero, l'Inoperoso, il Pesante, il Luminoso, l'Impervio... In questo modo la metafora si sveste di ogni carattere decorativo e rivela le sue implicazioni

²⁰ G. DEBENEDETTI, *Un punto d'intesa sul romanzo moderno*, «L'Europa letteraria», IV (1963), 22-24, 41-50, poi in ID., *Il personaggio uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

²¹ ID., *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, «Paragone - Letteratura», CXC (1965), 3-36. Nel testo si legge anche: «La nostra tesi è che oggi la narrativa e la scienza sembrano trasmettere, con due codici diversi, lo stesso tipo di informazioni su ciò che maggiormente interessa la natura dell'uomo e del mondo.»

²² Asserisce che la misurazione simultanea di due variabili coniugate, come la posizione e la quantità di moto di una particella, si può effettuare solo con precisione limitata. Quanto più precisa è la misurazione della posizione, quanto più imprecisa è quella della quantità di moto e viceversa. Nel caso limite, una precisione assoluta per una delle variabili comporterebbe una imprecisione assoluta per l'altra. Il legame causale fra presente e futuro è perduto e le leggi e le previsioni della meccanica quantistica assumono una natura puramente probabilistica, ossia statistica.

²³ *L'eclisse*, 1962. Regia Michelangelo Antonioni, Sceneggiatura di Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri. Fotografia di Gianni Di Venanzo. Montaggio di Eraldo Da Roma. Scenografia di Piero Poletto. Musiche di Giovanni Fusco. Premiato al Festival di Cannes del 1962.

²⁴ P. LEVI, *Opere*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, I, 1093.

conoscitive ed ancora una volta epistemologiche.

Ora, tornando al segmento temporale del nostro percorso, Giancarlo Vigorelli considera «sintomatico che il 1962 si sia aperto e chiuso con due opere, *Il memoriale* di Volponi e *La linea gotica* [di Ottieri], che sono diversamente l'itinerario di una esperienza operaia ed aziendale sino al buio della nevrosi»²⁵ e a noi sembra altrettanto significativo che a quarant'anni di distanza, nel 2002, Ermanno Rea racconti *La dismissione* di Bagnoli e la nevrosi perfezionistica del lavoro ben fatto di Vincenzo Buonocore, incaricato di sovrintendere lo smantellamento dell'Ilva: non un lavoro costruttivo, ma uno scrupoloso disfacimento degli impianti di colata, con smantellamento di ogni ingranaggio e di ogni macchinario. Insomma, un fare per disfare. Due verbi in rapporto ossimorico.

Per Marco Revelli con questo romanzo di Rea inizia un grande racconto epocale sulla fine di un mondo, il mondo delle fabbriche e degli operai:²⁶ strutture industriali svuotate, smantellate, smontate per essere venduta pezzo per pezzo in Cina o in India.²⁷

Rea per mesi ha seguito in fabbrica il lavoro di Vincenzo Buonavolontà (divenuto nel romanzo Buonocore), ha mangiato a mensa con gli operai, ha ascoltato le loro confidenze, ha raccolto documenti tecnici nell'archivio dell'ILVA: una straordinaria inchiesta, in cui colate, siviere, laminatoi finiscono per dare voce, forma, spessore e corpo al mondo industriale e a una classe operaia in estinzione come i *Mammuth*.²⁸

Nel mezzo, fra l'utopia degli anni Cinquanta e la fine del secolo, c'è una produzione industriale passata dal taylorismo (vendere per produrre) al toyotimo (produrre solo in risposta alla domanda effettiva del cliente) e che con travaglio sociale approda alla deindustrializzazione degli anni Ottanta, testimoniata anche dal film *Signorina Effè*²⁹ di Wilma Labate, che utilizza fonti d'archivio sui licenziamenti della Fiat di quegli anni, e infine alla delocalizzazione degli impianti, narrata dal film di Gianni Amelio, *La stella che non c'è* (2004), che si ispira a *La dismissione* di Rea, raccontando il viaggio di Buonocore fino in Cina.

Questo quarantennio di grandi trasformazioni può spiegare la distanza abissale fra la nevrosi di Buonocore e quella del Saluggia volponiano, una nevrosi che non origina dall'ingranaggio della fabbrica, totalizzante fino all'alienazione, ma dal dissidio fra l'ossessione di un lavoro ben fatto e le minacce e l'ostilità degli altri operai dell'ILVA: il dissidio di un uomo vocato ad un lavoro condotto a regola d'arte, ma che ha perso ogni fine di utilità per la sua comunità, destinata all'entropia.

²⁵ G. VIGORELLI, *La linea gotica*, «Tempo», v (1963), 64.

²⁶ Cfr. M. REVELLI, *La rivincita del disordine*, «Carta», 2002, 35.

²⁷ Eventi più recenti, come il tragico incidente del dicembre 2007 alla ThyssenKrupp di Torino, ricostruito dai documentari *La fabbrica dei tedeschi* (2008) di Mimmo Calopresti e *ThyssenKrupp Blues* (2008) di Monica Balla e Mauro Repetto, rivelano con tremenda chiarezza come gli operai possano trovarsi costretti allo smantellamento della propria fabbrica, anche in condizioni di totale insicurezza.

²⁸ *Mammuth* (Roma, Donzelli, 1994) è il romanzo di Pennacchi che racconta il distacco umano, politico, esistenziale di un operaio dal proprio gruppo di appartenenza. Il romanzo è ambientato in una fabbrica, la Supercavi di Latina, e il protagonista della vicenda è Benassa capo storico del Consiglio di fabbrica e rappresentante sindacale, uomo attivo, combattente, colto che in passato è stato a capo di importanti azioni come l'occupazione della centrale nucleare di Nettuno, e che, a malincuore, si ritrova a dover annunciare ai suoi colleghi di aver accettato la proposta di restare a casa due anni per scrivere un libro sulla Supercavi. Benassa sceglie la cultura per disperazione e la sceglie nel momento in cui la collettività, l'unione, la fraternità, nate dalla lotta che negli anni precedenti aveva caratterizzato il rapporto con i suoi colleghi e che ora è venuta meno.

²⁹ Il film del 2007 racconta la vicenda della Fiat che all'inizio degli anni Ottanta annuncia il licenziamento di 15.000 operai e firma, poi, un accordo sindacale che prevede la cassa integrazione per 23.000 lavoratori, mai reintegrati: i germi della de-industrializzazione da quel momento non si arrestano.

Del resto, come ci ha insegnato Primo Levi, lavorare bene è «una virtù fortemente ambigua», se è vero che «ha animato Michelangelo fino ai suoi ultimi giorni, ma anche Stangl, il diligentissimo carnefice di Treblinka.»³⁰

Riuscire a ‘riappropriarsi’ dei testi di Primo Levi e di Ermanno Rea, significa avere anche la capacità di cogliere nelle opere il valore epistemologico³¹ di certe forme retoriche, in questo caso dell’ossimoro, scelto per mettere in guardia contro un pensiero troppo sicuro di sé e per rivelare la natura contraddittoria dell’uomo, i suoi ibridi comportamentali, la sua complessità:

Buonocore sembra fatto a scacchi bianchi e rossi come la vetta della grande ciminiera del suo impianto: scacchi rossi di genialità tecnica e attenzione assoluta che lo fanno risaltare come uomo nato con la vocazione per l’acciaio, scacchi bianchi di cecità completa, di concentrazione avvilita su di sé, di normalità senza storia, a volte ingenua a volte pedante e cocciuta.³²

E ibrida appare anche «Ferropoli», l’Ilva, in bilico fra luogo desiderato³³ e anticamera dell’Inferno.

Curiosamente, ad accomunare Levi e Rea rimangono anche i macchinari e gli strumenti, che non espropriano mai l’uomo dal suo lavoro, né assimilano il mondo umano al mondo meccanico.³⁴ Anzi. In Libertino Fassone de *La chiave a stella*, così come nel Buonocore de *La dismissione* i protagonisti aggirano i problemi insolubili delle strutture metalliche, che montano o smontano con inedite soluzioni empiriche, e dunque si pongono in confronto con gli imprevisti. Levi, addirittura, *Riesce a creare suspense con il montaggio di una gru*, come titola il pezzo di Giovanni Raboni sul numero 13 di «Riga» (1997).

Dietro a tutto questo c’è una scommessa letteraria, che è anche una scommessa

³⁰ LEVI, *Opere...*, I, 1088.

³¹ «Pietà e brutalità possono coesistere, nello stesso individuo e nello stesso momento contro ogni logica» (ID., *Opere...*, II, 1033). Isolare il male, come qualcosa che non ci riguarda, per Levi corrisponde a una ricaduta nella logica del lager: gli ebrei erano l’Altro da eliminare, l’incarnazione del Male. Ma il Male si annida in ciascuno di noi: «Non siamo tutti uguali, abbiamo livelli di colpa diversi. Però siamo fatti della stessa stoffa. Un oppresso può diventare un oppressore. E spesso lo diventa.» (ID., *Conversazioni e interviste*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, 247)

³² D. SCARPA, *Rea, Bagnoli e l’ipotesi generale*, «Il Manifesto – Alias», 20 aprile 2002.

³³ «Noi amavamo Bagnoli. Perché rappresentava mille cose insieme ma, prima di tutto, perché incarnava ai nostri occhi una salutare contro-cartolina della città. L’amavamo perché introduceva in una città inquinata – la Napoli della guerra fredda, dell’abusivismo selvaggio, del contrabbando – valori inusuali: la solidarietà; l’orgoglio di chi si guadagna la vita; l’etica del lavoro; il senso della legalità [...]» (E. REA, *La dismissione*, Milano, Rizzoli, 2002, 65).

³⁴ Le macchine in Ermanno Rea diventano addirittura l’unico appiglio all’ordine e al rigore, in uno spazio divorato dal caos, l’unico «riflesso della nostra umanità. Se c’è, c’è. Se non c’è, che cosa può fare la macchina se non farsi essa stessa specchio della nostra stupidità diventando a sua volta cieca e brutale?» (ID., *La dismissione...*, 118). Anche per Levi è sempre l’uomo con la sua mano e la sua mente a decidere sull’utilizzo della tecnologia. La tecnica in sé non è mai buona o cattiva, ma «buona o cattiva a seconda del soggetto sociale che la usa e la dirige in una certa direzione» (M. NACCI, *Pensare la tecnica. Un secolo di incomprendimenti*, Roma-Bari, Laterza, 2000, 27). Anche in Gadda, sia pure nel 1940, l’idea della macchina è spogliata di ogni connotazione negativa o mitica: sono congegni, preparati e messi in moto dall’intelligenza umana, che non devono suscitare «più meraviglia di una vacca»: «La macchina non è che l’attuazione di un nostro procedimento mentale, esteriorizzato e automatizzato in una prassi. Sotto la direzione del nostro pensiero, la macchina si sostituisce al nostro movimento e al nostro sforzo muscolare: e in ciò è mossa (oggi) da una energia esterna al mondo biologico» (C.E. GADDA, *L’uomo e la macchina* (1940), in R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti (a cura di), *Saggi, Giornali, Favole e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1988, I, 256).

ideologica: riuscire a cogliere nel lavoro tecnico l'esercizio di competenza e l'impresa creativa: insomma la dimensione in cui l'uomo può pienamente misurarsi con se stesso, ritrovare il gusto della sfida, ponderare ogni scelta e, in tal modo, conoscersi.

Riannodiamo i fili in conclusione. Affrontare il tema della fabbrica non implica un travaso di sapere scientifico nella letteratura, nel teatro o nel cinema, ma un rapporto osmotico di metodiche nella raccolta dei dati, nei modelli di ordinamento, nelle strutture e forme del senso: un campo di forze aperte e un ventaglio di ipotesi che accomunano la letteratura alla ricerca scientifica. Così, se la scienza è un territorio misto, che costruisce reti «reali come la natura, raccontate come il discorso, collettive come la società»,³⁵ la letteratura è per sua stessa natura, come ricorda P.P. Antonello, la più ibrida fra le strutture discorsive, quindi è di fatto un osservatorio privilegiato per comprendere le possibili strutture isomorfe fra discipline tecniche, scientifiche e umanistiche, le possibili interiezioni e le eventuali migrazione di immagini e metafore.

Imprescindibile è l'approccio interdisciplinare, in quanto nell'atto dell'interpretazione la letteratura diventa punto d'incontro e di interferenza di una serie di elementi culturali diversi, che implicano il mondo dell'esperienza esistenziale e quello dell'immaginario degli studenti, il presente e il passato, la storia materiale e quella dell'evoluzione scientifica e tecnica della società, in cui ciascuno si trova a vivere.

E per finire, misurarsi con il tema della fabbrica, una realtà ormai a rischio di dissolvenza, può far comprendere che ogni romanzo è di necessità, come ci ricorda Rea a conclusione de *La dismissal*, il racconto di una perdita, la storia di qualcosa che prima c'era e poi non c'è più.

³⁵ Cfr. B. LATOUR, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Milano, Elèuthera, 1995, 17-18.