

Alle origini del romanzo aziendale. Un'interpretazione de *La morte in banca* secondo la narratologia cognitivista

Alessandro Ceteroni
Università degli Studi di Macerata

Abstract

L'articolo sviluppa un'analisi testuale del primo romanzo di Giuseppe Pontiggia, *La morte in banca*, sfruttando la teoria degli *schema* e degli *script* per ricostruire i processi della fruizione narrativa del lettore, e la teoria della conoscenza incarnata per l'analisi dell'identità narrativa del protagonista Carabba. Si propone un'interpretazione complessiva del testo incentrata sul tema dell'utopia, che consente di cogliere la profonda attualità di questo romanzo.

Parole chiave

Pontiggia, Carabba, *La morte in banca*, identità narrativa, conoscenza incarnata, utopia

Contatti

alessandroeteroni@gmail.com

1. Premessa: sulla vitalità di un modello narrativo

Nell'articolo si sostiene che *La morte in banca*,¹ primo romanzo pubblicato da Giuseppe Pontiggia, costituisca un modello narrativo di rilievo per la rappresentazione del lavoro

¹ Si cita dalla terza edizione (Pontiggia, Giuseppe. *La morte in banca. Un romanzo breve e sedici racconti*. Milano: Mondadori, 1991), da ora abbreviata in *MB*. L'edizione del 1991 si compone di quattro parti che corrispondono alle due precedenti edizioni (1959, 1979) con una terza sezione di racconti inediti. Più esattamente, la prima e la seconda parte dell'edizione del 1991 coincidono con l'edizione pubblicata nel 1959 nei «Quaderni del Verrì» di Anceschi. Essa includeva i testi scritti negli anni Cinquanta: il romanzo *La morte in banca* e i racconti *La nomina dei procuratori*, *Sera*, *I colori della vita*, *Gli altri* (titolo poi modificato in *Il pazzo*), *Mancino*. Questo primo blocco confluisce, con i sei racconti che costituiscono la terza parte dell'edizione del 1991, nell'edizione Mondadori del 1979. I sei nuovi racconti dell'edizione del 1979 furono composti negli anni tra il 1960 e il 1978. Essi sono: *Mia zia*, *Io ti rispondo di sì*, *Lettore di casa editrice*, *Una serata di musica*, *Avari*, *Goloso*. La quarta sezione, quella degli inediti pubblicati nel 1991, si compone di cinque racconti scritti tra il 1979 e il 1985: *Viaggio di ritorno*, *Il nascondiglio*, *Il gioco della verità*, *Che cosa farai da grande*, *Storia di un verbalista*. Per quanto riguarda il romanzo *La morte in banca*, che costituisce la prima parte dell'edizione del 1991, va ricordato che il testo era stato composto da Pontiggia nel 1952–1953. Fu letto da Elio Vittorini nel 1953, ma pubblicato soltanto nel 1959, anno in cui Pontiggia si laurea con una tesi dal titolo *La tecnica narrativa di Italo Svevo*. Un articolo tratto dalla tesi fu pubblicato su «Il Verrì», 5, ottobre 1960, e poi inserito in appendice al volume *Destino e sorpresa* di Daniela Marcheschi (*Destino*: 113-137). La tesi completa su Svevo è apparsa nella rivista *Kamen'* nel 2003. Il titolo del romanzo ha subito diverse modifiche nel tempo (*Impiegati di banca*, *Un ragazzo in banca*, *Un impiegato in banca*, *Carabba*, *Un anno in banca*, *In banca*) prima di essere pubblicato, così come lo leggiamo oggi, con il nome *La morte in banca*. Daniela Marcheschi segnala che nel passaggio dall'edizione del 1959 a quella del 1979, fino a quella del 1991, le correzioni di Pontiggia sono andate verso una graduale semplificazione del racconto, eliminando in particolare gli elementi ridondanti e le notazioni esplicite.

nella letteratura italiana contemporanea. Tra gli aspetti più significativi di tale modello, si segnalerà in particolare come la vicenda del giovane Carabba, nell'offrire un prezioso affresco della società italiana di metà Novecento, abbia saputo mettere in rilievo processi e tensioni ancora attuali.

Concepito all'inizio degli anni Cinquanta, e pubblicato quando il dibattito su letteratura e industria stava per entrare nel vivo,² il romanzo di Pontiggia rivela una certa indipendenza rispetto alla letteratura industriale, vale a dire rispetto quella cerchia di

testi narrativi e poetici che eleggono a sfondo, da un lato, il lavoro operaio (corredato da riferimenti a ciminiera, turni, mense, sirene), dall'altro gli uffici e le sale riunioni, spazi riservati invece a funzionari e dirigenti (Lupo, *Orfeo* 4).

Protagonista de *La morte in banca* non è infatti un operaio, né un dirigente. Protagonista è Carabba, un diciassettenne neoassunto impiegato di banca. La caratterizzazione di Carabba sembrerebbe porsi nel solco tracciato dalla letteratura verista e modernista che, tra Otto e Novecento, aveva raccontato la figura dell'impiegato con una certa attenzione proprio verso i giovani neoassunti.³

tanti. Per ulteriori approfondimenti si rinvia agli apparati curati da Daniela Marcheschi in appendice alle *Opere* di Pontiggia, all'introduzione di Marcheschi al volume medesimo (Marcheschi, *La letteratura in «prima persona» di Giuseppe Pontiggia*), e allo studio di Giovanni Maccari.

² Il riferimento va soprattutto alla riflessione su letteratura e industria proposta da Vittorini sul quarto numero de «Il Menabò». Nel volume, oltre al *Taccuino industriale* di Ottiero Ottieri, al racconto *Il capolavoro* di Luigi Davì (poi raccolto in Davì, *L'aria che ti respiri*) e alle poesie di Lamberto Pignotti e di Giovanni Giudici, si leggono gli interventi di Vittorini, Gianni Scalia, Agostino Pirella e Marco Forti. Nel numero successivo della rivista la discussione prosegue con le obiezioni di Gianluigi Brigantini, Giansiro Ferrata e Franco Fortini, con due contributi di Italo Calvino (*La «tematica industriale»* e *La sfida al labirinto*) e con l'intervento di Francesco Leonetti. Calvino aveva in parte anticipato i temi qui discussi con un articolo nel secondo numero della rivista (Calvino, *Il mare dell'oggettività*). Sulla letteratura industriale si consulti il recente volume *Fabbrica di carta* di Giorgio Bigatti e Giuseppe Lupo. Di Giuseppe Lupo, si consulti inoltre la prefazione a *Tempi stretti* di Ottieri (Lupo, *La fabbrica triste*), la postfazione a *Gymkhana-Cross* di Luigi Davì, e quella a *L'amore mio italiano* di Giancarlo Buzzi (Lupo, *L'amore al tempo delle aziende*). Il dibattito su letteratura ed industria non può poi prescindere dalla figura di Adriano Olivetti, di cui si possono recuperare, tra gli altri, *L'idea di una comunità concreta e Tecnica delle riforme*.

³ Per i legami con la tradizione letteraria otto–novecentesca si recuperi la *Postfazione* di Mario Barenghi all'edizione del 1991. Barenghi spiega con chiarezza che *La morte in banca* «sul piano tematico riprende la figura topica del *travet*, naturalmente spogliata dalla bonaria impronta comico–patetica dell'originale, e riletta nella chiave analitica, psicologico–esistenziale, dell'«innetto» sveviano» (*Postfazione*: 177–178). Oltre a *Una vita* di Svevo, Barenghi menziona il *Demetrio Pianelli* di Emilio De Marchi, i *Ricordi di un impiegato* di Federigo Tozzi, il *Gino Bianchi* di Piero Jahier, non senza aver prima citato Balzac, Dickens e Gogol', ed aver ricordato il *Travet* di Vittorio Bersezio, per giungere infine al capolavoro assoluto della *Metamorfosi* di Kafka. Dalle *Metamorfosi* Barenghi propone di far derivare il nome Carabba [«L'abolizione del nome di battesimo, oltre a conferire al cognome un insolito rilievo (e fors'anche a evocare, all'orecchio dei kafkiani più accaniti, il nome di un coleottero), ha il valore di una riserva preventiva, di una pregiudiziale presa di distanza» (178)]. Barenghi sostiene tuttavia che «all'autobiografismo dev'essere attribuita in questo caso un'importanza secondaria» (173): un'affermazione che non ci trova pienamente concordi, così come il poco spazio assegnato ai collegamenti con la letteratura industriale (177). Non andrebbe infatti sottovalutato il legame del giovanissimo Pontiggia con Vittorini, che fu tra i primi a leggere *La morte in banca*, e che lo incoraggiò a proseguire negli studi letterari (in merito all'incontro con Vittorini, si consulti Dedola: 65–68). Da questo punto di vista, Carabba condivide elementi assai significativi con la biografia dell'adolescente Pontiggia: entrambi sono orfani di padre, entrambi si impiegano per necessità in banca, entrambi sono stu-

Ma Carabba non è a tutti gli effetti un *travet*. Egli non si è ancora integrato nell'ambiente professionale – se non altro, perché non ne ha avuto il tempo – e manifesta anzi delle resistenze verso questo processo. L'identità narrativa di Carabba non si risolve dunque nell'equazione personaggio = lavoro, tanto che il romanzo può essere inteso come la «tormentosa conquista della maturità dopo un periodo di illusioni e smarrimento». (Marcheschi, *La letteratura XXI*).

Questa specificità di Carabba suggerisce di evidenziare un altro elemento testuale che, se sommato al legame biografico con Vittorini ricordato in nota, sembrerebbe riavvicinare il romanzo di Pontiggia al dibattito su letteratura ed industria. Si tratta della rappresentazione del lavoro. Il narratore approfondisce elementi come la stanchezza fisica di Carabba, l'alienazione psichica del lavoratore, o le ripercussioni sociali e familiari della professione impiegatizia, che sono certamente validi anche per contesti diversi da quello della banca. Essi si pongono nel solco della riflessione tracciata da Vittorini, dal momento che, come ricorda Giuseppe Lupo,

una letteratura [...] non è industriale perché assume a oggetto le macchine (sostituendole agli elementi del paesaggio idillico), ma per la capacità di individuare i processi antropologici che il loro avvento provoca nel quotidiano, nella mentalità della gente comune, nei consumi, nel rapporto tra individuo e territorio. (Lupo, *Orfeo* 8)

Si registrano quindi elementi tanto di convergenza, quanto di distinzione rispetto alla tematica del *travet*, da un lato, e alla letteratura industriale, dall'altro. Recuperando il modello della cultura di Jurij Lotman,⁴ si potrebbe magari supporre che, al momento della sua pubblicazione, il romanzo di Pontiggia si ponesse in un'area periferica della rielaborazione letteraria italiana del lavoro, in quel periodo impegnata ad uscire dal dibattito su letteratura e politica ed a filtrare le forme della tradizione in relazione al processo di industrializzazione della penisola. Ciò spiegherebbe in parte la tiepida accoglienza riservata al romanzo nel 1959. Rammentando come il solo Umberto Marvardi colse le potenzialità di Pontiggia su «La Fiera Letteraria»,⁵ Daniela Marcheschi fa notare che «verso la metà circa degli anni Cinquanta, c'era stato un dibattito vivace nella cultura italiana, in cui spirava un vento d'insofferenza per il neorealismo» (Marcheschi, *La letteratura XX*); dibattito che tuttavia appariva ancora legato «ai presupposti concettuali del romanticismo e del decadentismo, o addirittura di quel populismo naturalista che avrebbero voluto combattere» (XXI).

È verosimile che Pontiggia abbia saputo intercettare una serie di valori letterari, primo fra tutti la focalizzazione su un personaggio giovane parimenti distante dalla figura dell'operaio strutturato nella fabbrica, da quella dell'intellettuale organico all'azienda, e da

denti più che meritevoli, entrambi scelgono inizialmente di studiare Lingue, entrambi sospendono l'università dopo il primo esame. Non a caso Dedola definisce *La morte in banca* come l'opera a cui Pontiggia «aveva affidato il compito di ricostruire la sua esperienza lavorativa e di studente lavoratore» (65), rimarcando poco più avanti, a suggello della propria interpretazione del romanzo, che «Pontiggia rivela le difficoltà in cui si era imbattuto quando era ancora adolescente, ma anche la consapevolezza acquisita in giovanissima età della necessità di lottare con intelligenza per sfuggire alle false ambizioni» (76). L'investimento autobiografico sul testo e l'incidenza del dibattito culturale dell'epoca sembrano pertanto elementi da tenere in considerazione, al pari dell'influenza dei modelli narrativi del passato recente e remoto.

⁴ Modello evidenziato ad esempio in *Semiotica e cultura*.

⁵ Riferimento alla recensione di Marvardi su «La Fiera Letteraria» del 5 febbraio 1961.

quella del provinciale rassegnato, che nei decenni successivi, in virtù del graduale passaggio ad una economia post-industriale globalizzata e al conseguente insorgere di una nuova cultura aziendale incentrata sulla flessibilità del lavoro,⁶ avrebbero raggiunto il centro di quello stesso sistema, espungendo le forme precedenti per costituire una nuova norma. È infatti indubbio che oggi la rappresentazione letteraria del lavoro appaia vincolata in maniera del tutto egemone alle esperienze di quei giovani tirocinanti, stagisti, neo-diplomati e neo-laureati che compongono un'eterogenea generazione di lavoratori estranei a quelle dinamiche sindacali, contrattuali e politiche, che avevano caratterizzato il secondo Novecento. Essi manifestano invece più di una affinità con Carabba, del quale recuperano gli interrogativi esistenziali, le oscillazioni tra euforia e disillusione, nonché una certa marginalità rispetto all'ambiente professionale.

Un processo di rinnovamento della rappresentazione del lavoro che peraltro, come ricorda Giuseppe Montesano nella prefazione a *Donnarumma all'assalto*, potrebbe scaturire da alcune contraddizioni insite nel romanzo industriale fin dalla sua origine:

Le incrinature che Ottieri riusciva a leggere con il suo doppio sguardo nell'utopia della fabbrica giusta, attribuendole però non allo sfruttamento dell'uomo sull'uomo ma a un potere oscuramente demoniaco insito nella natura stessa delle cose, sarebbero diventati squarci profondi appena una manciata di anni dopo: con l'atroce poesia del *Memoriale* di Paolo Volponi, attraverso la tragica comicità del *Padrone* di Goffredo Parise, nel *cupio dissolvi* testamentario e anticipatore delle *Mosche del capitale* di Volponi ancora. (*Donnarumma liberato* V).

Questa interpretazione non deve però essere fraintesa per una riduzione della teoria del romanzo all'isomorfismo tra letteratura e società. Sarebbe come dire che oggi si torna a scrivere di lavoro perché i processi sociali lo impongono, come poteva avvenire a metà Novecento. Ma tale affermazione non spiega in che modo, con quali esiti e con quali prospettive si torni a scrivere di lavoro.

La questione è certo più complessa. Se il linguaggio usato oggi dai narratori del mondo del lavoro è più simile a quello de *La morte in banca* che a quello di altri romanzi del Novecento, si dovrebbe semmai dedurre che tra queste produzioni esistano delle analogie ascrivibili non soltanto al piano del contenuto – lessico e campi semantici legati al tema del lavoro –, ma afferenti alla struttura stessa della narrazione: vale a dire, appunto, alla caratterizzazione del personaggio e allo stile narrativo. La scelta di Pontiggia di intessere la narrazione intorno alle azioni e ai pensieri di Carabba, optando per il discreto realismo di una narrazione in terza persona frammentata in micro-sequenze, definisce in

⁶ Sullo slittamento dal concetto di fabbrica a quello di azienda al volgere del Novecento, e alle relative ripercussioni sulla rappresentazione letteraria del tema del lavoro, si consulti il numero 31/32 di «Narrativa», a cura di Silvia Contarini, significativamente intitolato *Letteratura e azienda*. All'interno del volume si segnalano, oltre all'intervento della curatrice, quelli di Giuseppe Nicoletti, di Raffaele Donnarumma, di Donata Meneghelli e di Ugo Fracassa. L'articolo di Donnarumma recupera alcuni argomenti già affrontati dall'autore nel numero 57 di «Allegoria» (Donnarumma, *Nuovi realismi*). Nello stesso numero di «Allegoria» si consulti l'intervento di Gianluigi Simonetti sulla narrativa italiana del nuovo millennio. Infine, una precisazione lessicale: con l'espressione letteratura industriale, ed in particolare romanzo industriale, si fa riferimento nell'articolo ai testi del Novecento; con l'espressione letteratura aziendale, ed in particolare narrativa aziendale, si fa invece riferimento alle produzioni del nuovo millennio.

effetti uno dei modelli narrativi più sfruttati dagli autori che raccontano la smaterializzazione e la precarizzazione del lavoro.⁷

Che si torni o meno ad una letteratura in grado di lanciare la sfida al labirinto, occorre dunque registrare il recupero di forme slegate dalle poetiche postmoderniste, in cui torna ad essere decisiva l'identità del personaggio narrativo.⁸ Un recupero che, lungi dall'esser confuso con un acritico ritorno al passato, andrebbe pensato come la possibilità di raccontare la nascente società post-industriale facendo tesoro della lezione dei maestri di quella che, all'epoca, era la nascente società industriale.

In proposito, occorrerà interrogarsi anche sulla funzione del critico letterario. Il suo compito non potrà esaurirsi in un generico giudizio di apprezzamento o di rifiuto, di militanza o di neutralità, rispetto alla mutazione in atto. Egli è chiamato ad essere parte del processo di rinnovamento, ossia a sviluppare quella che Szondi definiva «ermeneutica letteraria»: un'interpretazione del testo in cui la storicità dell'interprete sia un elemento decisivo della comprensione del testo. Nel nostro caso, sviluppare un'ermeneutica letteraria significherà avere la consapevolezza che l'approccio al tema del lavoro della narrativa aziendale del nuovo millennio, risulta inevitabilmente condizionato da almeno due fattori: l'evoluzione della cultura aziendale nell'epoca della globalizzazione, e le trasformazioni intervenute nel campo letterario durante il Postmodernismo. La riflessione su industria e letteratura non può cioè essere più posta come nel Novecento, perché il processo di industrializzazione ha assunto una volto del tutto nuovo – dalle innovazioni tecnologiche, all'estensione del fenomeno –, e perché la letteratura stessa si è trasformata – si pensi in particolare al rapporto con il cinema, alla concorrenza degli altri vettori di comunicazione, alla centralità assunta dai *bestseller* nel sistema editoriale.

In termini operativi, i principi dell'ermeneutica letteraria hanno trovato accoglienza presso la narratologia cognitivista. Essa si fonda «sull'assunto che la percezione, la memoria e la formazione identitaria si strutturano in forma di storie» (Fioroni 421)¹⁰ e sulla dimostrazione scientifica che l'elaborazione di tali storie, vale a dire la conoscenza, è un

⁷ Tra gli esempi migliori si segnalano *Il sorcio* di Andrea Carraro e *Nessuno è indispensabile* dieppe Fiore. Diverso il caso della narrazione in prima persona, sviluppata con una certa continuità a partire dagli anni Novanta da autori come Sebastiano Nata (*Il dipendente, Mentre ero via, Il valore dei giorni*) e Giuseppe Culicchia (*Tutti giù per terra*). Ma a prescindere da questa distinzione, è innegabile la riscoperta in tempi recenti della componente autobiografica delle narrazioni, che si traduce non di rado nell'adozione di forme di auto-fiction e di non-fiction. Tra i casi più popolari, oltre ovviamente a *Gomorra* di Saviano, si potrebbero menzionare quelli di Michela Murgia (*Il mondo deve sapere*) ed Edoardo Nesi. Sul rapporto tra racconto di finzione ed autobiografia nella narrativa del nuovo millennio, si recuperi l'intervento di Barengi in «Tirature» (2010).

⁸ Per il concetto di identità narrativa si rinvia all'opera di Paul Ricoeur ed in particolare all'articolo *L'identità narrativa*, apparso anche in traduzione italiana nel numero 60 di «Allegoria». Sul recupero di importanza del personaggio narrativo si era espresso Franco Brioschi in «Tirature» (2004).

⁹ Così Szondi: «Se noi parliamo di ermeneutica letteraria anziché di ermeneutica filologica, ciò avviene anche perché la scienza interpretativa a cui pensiamo si distingue necessariamente dall'ermeneutica tradizionale della filologia classica in un punto: del carattere estetico dei testi da interpretare non tiene conto in un apprezzamento susseguente all'interpretazione, ma fa di esso la premessa dell'interpretazione stessa [...] Da ciò traspare un'ulteriore differenza rispetto all'ermeneutica filologica: la coscienza della propria storicità, che certo un'ermeneutica letteraria moderna non vorrà abbandonare» (17).

¹⁰ Si rinvia al *Dizionario* di Federica Fioroni anche per la voce 'Schema e script' (376-378), che illustra alcuni dei concetti di cui si fa uso nell'articolo.

processo incarnato nella specificità dell'interprete, di cui si mette in particolare risalto la funzione del dominio senso–motorio.¹¹ Attraverso l'ausilio delle categorie della narratologia cognitivista, si cercherà dunque di capire come il narratore abbia costruito l'identità di Carabba. Per ragioni di opportunità metodologica, si è scelto di dividere il corpo dell'articolo in tre capitoli. Nel primo si analizza il lessico aziendale in riferimento alla teoria dei *frame* e degli *script*; nel secondo si ricostruiscono i processi cognitivi di Carabba; nel terzo si tracciano alcune considerazioni sul modello narrativo emerso, con un confronto con Tozzi e con Calvino.

2. Descrivere la banca: l'asse semantico della narrazione

Volendo verificare l'appartenenza de *La morte in banca* alla tradizione letteraria citata in precedenza e stabilire dei collegamenti anche con la narrativa aziendale odierna, sarà necessario porsi un interrogativo per niente scontato: quali sono le parole che non possono mancare in un testo che appartenga a questa tradizione? Interrogativo che si potrebbe rovesciare in un'obiezione: quali valori linguistici consentono di collocare a priori *La morte in banca* nella tradizione della letteratura aziendale?

Senza nutrire pretese di esaustività – non si può determinare in questa sede quali siano, una volta per tutte, le parole che appartengono o che non appartengono alla rappresentazione letteraria del lavoro, se non altro perché ciò richiederebbe un'approfondita investigazione del concetto stesso di lavoro, che esula dalle possibilità dell'articolo –, si può dimostrare che l'analisi lessicale, vista dalla prospettiva della narratologia cognitivista, comporta un certo vantaggio operativo. La teoria dei *frame* e degli *script*, secondo cui «un *frame* dà il paradigma semantico di un accadimento, lo *script* ne costituisce l'articolazione sintagmatica» (Fioroni: 377), insegna infatti a considerare i campi semantici come la cornice all'interno della quale si attiva il processo di decodificazione della narrazione. Il riconoscimento della cornice linguistica permette cioè al lettore di “agganciarsi” alla narrazione fin dal momento in cui l'intreccio narrativo inizia a svilupparsi: ecco perché un lettore che dovesse ignorare parzialmente o interamente il paradigma semantico del testo, rischierebbe di capire poco o nulla del racconto.

Aumenta così il peso strategico dei temi letterari, che nella prospettiva descritta varranno non soltanto per il contenuto veicolato, ma soprattutto per le modalità con cui lo organizzano.¹² Un approccio cognitivista permette in sostanza di rovesciare una potenziale obiezione in una proposta ermeneutica: più esattamente, permette di riconoscere nel lessico il primo livello dell'interpretazione del testo letterario. Se d'altronde la finzione narrativa è riconoscibile per una serie di elementi strutturali, peraltro non sempre accolti dai critici all'unanimità,¹³ si ammetterà che la comprensione di tali elementi, e dun-

¹¹ Per la teoria della conoscenza incarnata si rinvia al fondamentale intervento di Vittorio Gallese e George Lakoff, a cui si aggiungono il contributo di Lawrence W. Barsalou e quello di Bradford Z. Mahon e Alfonso Caramazza. In Italia le implicazioni sulla teoria della letteratura sono state recepite da Stefano Calabrese, Stefano Ballerio, Marco Bernini e Marco Caracciolo (cfr. Bibliografia).

¹² Calabrese, ricostruendo le tesi di Monika Fludernik, nota che «per i narratologi del Novecento, i temi e i motivi erano unità minimali del contenuto, mentre per la neuroretorica sono dei dispositivi semantici per selezionare, specificare e organizzare i significati di un testo» (*Retorica*: 49).

¹³ Sul concetto di finzione narrativa si recuperi, tra gli altri, gli interventi di Kate Hamburger e Dorrit Cohn segnalati in Bibliografia.

que il riconoscimento della finzionalità medesima, si rende possibile a partire dalla condivisione di un patrimonio linguistico in cui la finzione abbia modo di esprimersi, vale a dire dal paradigma semantico.

Sarà utile un esempio. È nota a tutti la funzione della categoria dell'«aiutante». Essa potrà assumere da testo a testo le sembianze di un mago, di un cavaliere, o di un collega di ufficio, mantenendo inalterato il proprio compito di sostegno all'eroe nell'espletamento della sua missione. Tuttavia il lettore riconoscerà la funzione di aiutante svolta dal mago, dal cavaliere o dal collega di ufficio, nella misura in cui potrà collocare la narrazione in un contesto linguistico dotato di senso. Nel caso del collega, che è quello di nostra pertinenza, il paradigma semantico di riferimento sarà quello della banca. L'aiutante sarà dunque colui o colei che aiuta Carabba a svolgere il lavoro correttamente, come l'impiegata che gli riordina la distinta,¹⁴ o come il collega che si getta insieme a lui all'inseguimento del commesso con il libro delle firme.¹⁵ Ma se Carabba avesse incontrato la stessa collega in un tram, si sarebbe potuto supporre che, in quel contesto, non sarebbe più stata chiamata a svolgere la funzione di aiutante. E se si fossero incontrati in un bosco fatato, o se lungo i corridoi dell'ufficio gli fossero venuti in soccorso un cavaliere armato e un mago, al posto del collega e del commesso, Carabba sarebbe di colpo diventato il protagonista di un racconto fantastico.

I paradossi sono interessanti perché nei casi esposti le alterazioni della decodificazione del testo non dipenderebbero da una modifica di ciò che i personaggi fanno o non fanno, ma dalla mutazione del paradigma semantico – cioè da chi fa o non fa un'azione, e dal contesto dell'azione. Volendo applicare la teoria fin qui esposta all'incipit del romanzo, si noterà che la prima informazione acquisita dal lettore dopo poche righe è che un personaggio di nome Carabba è convocato da un commesso ad un colloquio di lavoro. Di fronte a questo dato, il lettore reagisce attivando i propri *frame*. Di certo, il primo *frame* che egli attiva non sarà la categoria 'protagonista di un testo di finzione', poiché il lettore ancora non sa se Carabba sarà il protagonista di un romanzo. Carabba potrebbe essere un personaggio minore, e *La morte in banca* potrebbe non essere un romanzo.

Il lettore convoglierà su Carabba altre aspettative: quelle legate alla propria esperienza di un 'colloquio di lavoro'. È infatti questa la prima informazione che il lettore ha raccolto. Da una serie di indicazioni come «la porta di velluto», il «lungo divano» e l'ingresso in un «piccolo salotto rosso», il lettore potrà ricavare anche delle informazioni implicite, come la sensazione che il colloquio si svolga in un ufficio prestigioso. Con l'inizio del colloquio tra Carabba e il Segretario, il lettore acquisisce dati via via più precisi su Carabba. Egli potrà attivare ben presto un secondo *frame*: quello di un 'diciassettenne neodiplomato', come si apprende dalle risposte di Carabba alle domande del Segretario. Il narratore fornisce poi delle indicazioni puntuali sull'agitazione e, più in generale, sullo stato d'animo di Carabba. Il lettore ha così modo di stabilire un contatto emotivo con il personaggio.

Le aspettative sono rielaborazioni aperte di informazioni pregresse, che verranno confermate, smentite, arricchite o deluse dall'articolazione sintagmatica della narrazione. Ecco dunque che, poiché da un colloquio di lavoro è lecito aspettarsi un responso, il lettore

¹⁴ «L'impiegata, con mosse accomodanti, si sedette alla macchina: recuperò le cambiali, aggiunse i numeri e con un sistema di frecce riordinò la distinta» (*MB*: 26).

¹⁵ «Tirandolo per un braccio, si mise a correre attraverso l'ufficio, tra lo stupore degli altri. Il commesso era partito poco prima e riuscirono a raggiungerlo trafelati sulle scale [...] Mentre ripercorrevano le scale, il collega gli spiegò che chi non firmava il foglio veniva convocato all'Ufficio del Personale» (24).

– al pari di Carabba – si porrà nelle pagine successive degli interrogativi del tipo: lo assumono o non lo assumono? Gli daranno una comunicazione scritta? Lo richiameranno telefonicamente? Lo convocheranno?

Il racconto si sviluppa intorno a questi interrogativi, vale a dire come una concatenazione di nessi logici e causali focalizzati sul personaggio Carabba. Il racconto, nella prospettiva del lettore, diviene una catena di aspettative a cui si incaricano di rispondere le sequenze dell'intreccio narrativo. Prendendo atto che il fulcro di questa alternanza tra aspettative e sequenze narrative è Carabba, il lettore capisce che Carabba è il protagonista del romanzo. È a questo punto che il lettore applica a Carabba il *frame* 'protagonista di un testo di finzione'. Ciò implica una serie di conseguenze, tra cui la lecita aspettativa che Carabba presenzi alla narrazione fino al suo compimento, poiché il protagonista di un romanzo tende a restare in scena fino alla conclusione della storia che lo riguarda.

Un'interpretazione narratologica cognitivista del romanzo dovrà dunque concentrarsi sui campi semantici e sui temi letterari in grado di organizzare la narrazione in un impianto linguistico strutturato come una catena di aspettative e risposte. Da questo punto di vista, l'analisi del lessico dimostra in maniera inconfutabile che la cornice semantica generale del romanzo è incentrata sul tema del lavoro. Ad esso rinvia innanzitutto la pervasività delle famiglie semantiche delle voci 'lavoro' (12 [2], 17 [2], 18 [2], 19 [2], 21 [2], 24 [2], 25, 27, 29, 30 [2], 31 [2], 33, 34 [2], 35 [4], 37, 41 [2], 43, 44 [2], 46, 50 [2], 51 [3], 52, 55, 56, 57, 63 [2], 64 [2], 68),¹⁶ 'impiego' (11, 13, 14 [2], 15, 20, 27 [2], 59), a cui si ricollega quella della voce 'impiegato' (12 [2], 14, 17, 18 [2], 19 [2], 20 [2], 21 [2], 23 [3], 24 [2], 25, 26 [2], 27, 29, 30, 33, 34 [3], 37, 41, 43 [3], 44, 45 [2], 46 [2], 49, 50, 51 [2], 52 [3], 53, 55, 59 [3], 61), e ancora 'banca' (11, 12, 13, 17 [2], 19, 20 [2], 21, 24 [2], 26, 27 [2], 28 [3], 30 [2], 31, 33, 35, 41, 42, 43 [3], 44 [4], 46 [2], 47, 50 [2], 55 [2], 57 [3], 59 [3], 50 [2], 64 [2], 65, 67 [2]) e 'ufficio' (18 [2], 21 [2], 23 [4], 24 [2], 26, 27, 29, 30 [3], 31, 33 [3], 35, 37, 38, 41 [2], 43, 46, 49, 50 [3], 52, 56, 57 [2], 63, 68).

Di alcuni uffici si fornisce la nomenclatura esatta, come per 'ufficio del Personale' (12, 20, 24, 34, 53) o 'ufficio di collocamento' (14). Talvolta gli uffici sono definiti con l'indicazione 'Portafoglio estero' (13, 28), 'Portafoglio incasso' (18, 44), o semplicemente 'Portafoglio' (50 [2], 52, 56). In altri casi hanno un nome proprio, che può tradire l'origine dal gergo impiegatizio: ne è un esempio lo 'stanzino' (19 [3], 20, 21 [2], 24), ma andranno ricordate anche le voci 'anticamera' (13 [2], 17, 18) e 'sconto' (47). Nel complesso, la banca appare come un organismo proteiforme di uffici collegati, nei quali si svolgono mansioni differenti. Di questi ambienti si offre talvolta la descrizione, come per l'ingresso:

Stavano attraversando un ufficio spazioso, tra impiegati silenziosi e curvi sulle scrivanie. Ecco un corridoio con le vetrate grigie, poi una svolta e una scala. (18)

O per lo stanzino:

Lo stanzino era una sorta di piccolo corridoio appartato e cieco, in cui si prolungava l'ufficio: poche scrivanie e una sola macchina calcolatrice tra le pareti dipinte di giallo. (19)

¹⁶ Tra parentesi tonda la pagina del romanzo, tra parentesi quadra il numero di occorrenze nella singola pagina.

La descrizione degli interni si sofferma non di rado sull'arredamento e sui macchinari. Si distinguono le voci 'scrivania' (13, 14, 18, 19 [2], 24, 25, 33, 34, 38 [2], 39, 41 [2], 42, 45, 50 [2], 52 [2]) e 'macchina' (24 [2], 25 [2], 26 [6], 29, 31 [2], 35, 37, 38, 44, 45, 50, 52), anche nei tecnicismi 'macchine calcolatrici' (18, 19, 20, 23) e 'macchine addizionali' (24, 44, 50, 64).

Che cosa avviene all'interno degli uffici? Chi li abita? La gerarchia aziendale è ben rappresentata, grazie alla voce 'capo' (21, 29, 31, 38, 39, 41, 47, 51 [2], 52, 56), declinata oltretutto nelle forme 'capo del Personale' (17 [2], 33 [2], 34), 'capufficio' (19 [4], 24, 26, 27, 33, 38 [2], 39, 40 [5], 41, 45, 49, 51), 'capo reparto' (37, 42, 52); e alla voce 'collega' (20, 24, 27 [2], 30 [2], 33, 40 [2], 41 [2], 42 [2], 43, 44 [3], 45, 46, 56 [2], 63). Ben attestata la voce 'commesso' (11, 23, 24 [3], 33, 34, 52, 56), più occasionali le voci 'segretario' (11 [2], 12 [2], 13, 14, 17), 'funzionario' (13, 18 [4]) e 'ragioniere' (20, 30, 56).

Illustrano più nello specifico l'attività professionale di Carabba le famiglie semantiche delle voci 'cambiale' (19 [3], 20, 21 [4], 25, 26 [2], 29 [2], 34, 35, 38 [4], 41, 51 [2], 56), 'timbro' (19 [5], 20, 21 [5], 25 [2], 26), 'distinta' (25 [2], 26 [2], 27, 38 [2]), 'importo' (19, 25, 26 [2], 34, 35, 44, 50, 51). Vi è poi un insieme di famiglie semantiche che stabiliscono le relazioni tra lavoratore e banca: 'candidato' (12) e 'colloquio' (13, 17), che indicano la selezione del nuovo lavoratore; 'assunzione' (14) e 'stipendio' (44 [2], 46), che ne certificano l'inquadramento professionale; 'carriera' (18, 28 [2], 46, 53), 'foglio di presenza' (24 [5], 33) e 'ferie' (44, 51, 68), che descrivono la permanenza in banca.

Tra i tecnicismi di area bancaria, si segnalano 'numeratore' (19), 'pagherò' (20 [2]), 'semestrale nota informativa' (51), 'mastro della statistica' (51 [2], 55), 'verbalisti' [49], 'imbucare gli effetti' (41), fino ad espressioni del gergo impiegatizio come 'travet' (28 [5], 30, 55) e 'cavia' (45 [2]), oltre agli epiteti 'galera' (30) e 'Caienna' (30) rivolti alla banca.

Stabilito che il lessico aziendale registra una oggettiva diffusione ed una discreta variabilità, occorre chiedersi in che modo esso si struttura in quei processi di aggregazione di informazioni che sono i temi. Tali processi non avvengono arbitrariamente. È la funzione del protagonista che, orientando l'asse semantico lungo determinati percorsi sintagmatici, produce l'emersione dei temi. Attraverso le azioni di Carabba, si assegna infatti un particolare valore finzionale e narrativo agli uffici, ai colleghi, ai timbri e via dicendo. Così, ad esempio, verranno associate all'ufficio le tematiche della stanchezza, dell'euforia, dell'ansia e dell'alienazione, perché Carabba in ufficio si stanca, si esalta, si impaurisce, si intristisce. Non verranno invece associati valori come la lotta di classe, la rappresentanza sindacale o la frequentazione extra-professionale dei colleghi, perché di queste tematiche Carabba non fa esperienza.

Si sviluppa in tal modo una dialettica tra il lettore e il personaggio narrativo. Il lettore riversa sul racconto le proprie aspettative legate alla cornice semantica del testo; il personaggio racconta la propria versione, cioè traduce quella cornice in una storia. In definitiva, il lettore conosce gli uffici in cui lavora Carabba, i colleghi con cui si confronta Carabba, i timbri tenuti in mano da Carabba: e li conosce a partire dalla propria esperienza di 'ufficio', 'collega', 'timbro'.

È giunto dunque il momento di passare allo studio del personaggio. Prima di concludere il capitolo, si vorrebbe però far notare che la cornice semantica si mantiene in maniera sostanzialmente coerente in almeno tre dei cinque racconti che integrano l'edizione del 1959. Uno dei più interessanti è *La nomina dei procuratori* (MB 71-74) che narra la promozione di sei impiegati «raccomandati»:

Tutti sanno che è un raccomandato, che anzi è uno molto raccomandato, ma ognuno al suo posto ne avrebbe approfittato. Dei cinque, del resto, non uno che non l'abbia fatto. (71)

Il racconto, narrato in prima persona da un impiegato escluso dai privilegi della promozione, contrappone la sorte dei sei nuovi funzionari a quella degli impiegati destinati a rinunciare alla carriera che gli era pur stata promessa. Interessante l'insistenza sulla voce 'carriera':

È questa la carriera che mi avevano promesso, l'epilogo dei rinvii e delle strette di mano, di tutti gli inviti a non avere fretta, perché ognuno ha il suo turno. E dopo che è passato altro tempo: «Certo lei non è più giovane. Comunque non si preoccupi: lasci fare!» (71)

Prima cercavo di fare carriera senza saperne tutti i perché. Ora sapevo l'essenziale: *perché ha importanza anche nella mia vita privata.* (72)

Fabbri però, che non farà mai carriera, ma ha la lingua tagliente [...] (73)

Al campo semantico della carriera si associano quelli delle voci 'promozione' (71 [2]), che include le formule 'passaggio di categoria' (72, 73) e 'ricevere la procura' (72), e 'stipendio' (72 [3]), che include il riferimento alle 'gratifiche' (72). Ma più in generale sono attestate le voci 'impiegato' (71, 71), 'ufficio' (71 [2], 73), 'collega' (72 [3], 73), 'scrivania' (73 [3], 74), senza dimenticare una occorrenza di «funzionari» (71), una di «Ufficio del Personale» (71), una di «direttore centrale» (73), e una di «licenziamento» (74).

Altrettanto importante per la riflessione sulla rappresentazione del lavoro è *Il pazzo* (MB 83-90). Vi si affronta il tema dell'alienazione aziendale, con le relative conseguenze sulla psiche del lavoratore. L'io-narrante è un impiegato anziano in prossimità della pensione, che assiste alla degenerazione del collega Bertoni. In *Il pazzo*, al pari de *La nomina dei procuratori*, si accresce quella sensazione di distopia aziendale che, come si vedrà nel prossimo capitolo, veniva già avallata da *La morte in banca*. Le relazioni sociali all'interno dell'ambiente di lavoro esprimono la supremazia del più forte sul più debole. È pur vero che non tutti gli impiegati ostentino la propria supremazia, come Molinari in *La nomina dei procuratori*, e che qualcuno si adoperi anzi per ricucire lo strappo con i colleghi più deboli, come Frigerio in *Il pazzo*. Ma sono eccezioni destinate a fallire. Nel caso di Molinari poiché, sebbene si prodighi di far dimenticare la sua origine, «non ci riesce, ma gli altri gli sono grati dello sforzo» (73); nel caso di Frigerio perché il suo impegno volontario viene punito con una violenza fisica.

Vi è poi un differenza sostanziale tra questi personaggi e Carabba. Mentre Carabba ha dalla sua l'età, che gli consentirebbe di licenziarsi dalla banca per intraprendere un nuovo percorso professionale, ai narratori di questi due brevi racconti non resta altro da fare che accontentarsi della sorte ingloriosa impartita dal destino.

In *Sera* (MB 75-77) infine, la narrazione si sposta in un tram. Qui il tema del lavoro agisce da cornice generale della conversazione tra l'io narrante e una giovane donna appena conosciuta: entrambi sono infatti sul punto di tornare a casa dopo una giornata di lavoro.

3. Raccontare la banca: l'asse sintagmatico della narrazione

Torniamo alla prima apparizione di Carabba e al *frame* 'colloquio di lavoro'. Il personaggio si mostra impacciato, ansioso: «raccolse affannosamente» (MB: 11) i documenti sparsi sul divano, «si ravviò agitato i capelli» (11), «il cuore gli martellava in gola» (11). Nonostante queste difficoltà, Carabba sostiene una conversazione brillante. Si noti che mente all'esaminatore in due circostanze: quando afferma di volersi iscrivere alla facoltà di Lingue Straniere, mentre in verità vorrebbe scegliere Lettere; e quando dichiara che alcuni suoi amici già impiegati sono «molto soddisfatti» (12) del lavoro in banca, mentre in verità egli conosce un solo ragazzo già impiegato, il quale, come confida il narratore, «diventava depresso quando accennava al suo lavoro» (12).

Le informazioni relative al *frame* 'colloquio di lavoro' consentono di individuare due nuclei semantici. Il primo nucleo definisce chi sostiene il colloquio: Carabba. L'altro nucleo rinvia invece più all'idea del lavoro, specialmente del luogo di lavoro: la banca. Di Carabba si apprende che ha diciassette anni ed ha conseguito la maturità classica in anticipo, riuscendo a saltare la quinta elementare e la terza liceo. Questo ragazzo, che vive con la madre vedova, si affaccia sul mondo del lavoro con tutte le inquietudini e le speranze che si accompagnano alla giovinezza. Viene messa in risalto la sfera emotiva di Carabba, con un'attenzione specifica ai moti interiori (agitazione, turbamento, ambizione) e alla rappresentazione senso-motoria (postura, contegno, gestualità, linguaggio).

In merito al secondo nucleo, si osservi che la rappresentazione della banca in questa fase non è negativa. Carabba è emozionato ed al contempo convinto che, grazie ai propri mezzi, potrà cogliere un'eccezionale opportunità professionale. L'immagine della banca che si ricava dalla sequenza iniziale è profondamente filtrata dalle sensazioni e dalle opinioni di Carabba: un'immagine nel complesso astratta, mentale, poco concreta. Simile ad un oggetto del desiderio per il quale si è disposti a mentire.

La vaghezza dell'immagine iniziale della banca è certo dovuta al fatto che Carabba non ne ha ancora avuto una esperienza diretta. Si tratta per lui di un universo da scoprire. La necessità di trovare lavoro si salda così alla curiosità del giovane desideroso di entrare nella società degli adulti, implicando come conseguenza l'innalzamento della banca ad utopia individuale e collettiva. Nella banca si oggettiva infatti il desiderio – oltre che di Carabba, degli altri candidati – di ottenere una stabilità economica e professionale, destinata a migliorarsi nel tempo con gli avanzamenti di carriera:

In fondo, aveva sempre sperato in quella banca [...] Nell'anticamera del Segretario del Personale aveva conosciuto altri giovani nella sua stessa condizione. E tutti speravano, e tutti ripetevano, corrugando la fronte, le identiche considerazioni. (13)

Una sensazione confermata in seguito, quando sarà Carabba a fare da maestro ad un nuovo impiegato, la *cavia*. Quando Carabba gli chiede se nutrisse ambizioni di carriera, questi risponde: «Ma certo! Questo non è che il primo gradino» (46).¹⁷

¹⁷ In riferimento all'incipit del romanzo, Rossana Dedola ha correttamente osservato che «il velluto con cui la porta è foderata pare indicare eleganza, raffinatezza, possibilità di elevamento sociale, di ingresso in una élite che la carriera in banca sembrerebbe prospettare. In effetti, negli anni in cui Pontiggia lavorò in banca, quello del bancario era uno dei lavori meglio retribuiti, poteva rappresentare perciò una tentazione di guadagno e di sicurezza economica a discapito della propria realizzazione personale» (Dedola: 72). Nello stesso volume, si recupera l'intervista della Dedola a Pontiggia, in cui l'autore dichiara che «il lavoro in banca rappresentava allora il lavoro meglio remunerato, io poi ho scoperto

Si può quindi affermare che la narrazione, nell'organizzarsi come una dialettica tra le aspettative del lettore e le risposte offerte dal personaggio, inscena un confronto tra il personaggio (Carabba) e l'ambiente professionale (la banca). In base a quanto osservato, il primo giudizio di Carabba sulla banca è quello di uno spazio vago, su cui il protagonista proietta le proprie speranze di realizzazione sociale e professionale. Questo giudizio, in termini narratologici, si configura come una rielaborazione, compiuta dal narratore esterno in terza persona, dei giudizi e delle impressioni esperite da Carabba prima ancora di entrare in banca.

Ma le valutazioni di Carabba, come noto, muteranno durante il processo di inquadramento professionale. La narrazione viene così a consistere nel susseguirsi delle esperienze di Carabba – discussioni con i colleghi, operazioni di lavoro, confidenze con la madre, incontri con i compagni di scuola, monologhi interiori – che consentono al narratore di registrare le integrazioni e le correzioni del giudizio iniziale. Il giovane brillante e determinato, a lungo convinto di poter bilanciare lavoro e studio in una «doppia vita» (MB 37, 44, 57), finisce per scontare la frustrazione del lavoratore «esaurito» (63) che strappa appena la sufficienza all'esame universitario. Da oggetto del desiderio, la banca si trasforma in un involucro inospitale simile ad una galera. A dimostrarlo sono alcune spie lessicali,¹⁸ non ultima la rappresentazione dell'ufficio chiamato «sconto»:

L'ufficio nuovo era stranissimo. Piccolo, privo di finestre, con le pareti foderate di cassette di ferro [...] L'aria era secca, si impregnava subito di fumo. Non esisteva, durante il giorno, alcuna aerazione sensibile, data la scarsa efficienza dei ventilatori e delle bocchette. (49)

Il rovesciamento distopico dell'immagine della banca impone delle considerazioni sul significato complessivo del rapporto tra personaggio ed ambiente lavorativo. Per prima cosa, occorre comprendere come si sia potuta verificare un'inversione di valori tanto radicale. La decostruzione dell'immagine idealizzata della banca ha certo inizio quando Carabba prende posto in ufficio. È qui che egli fa per la prima volta esperienza di una serie di situazioni, che incrinano la sua fiducia nella banca. Tali situazioni definiscono la rappresentazione generale del lavoro, perciò si potrebbe non a torto parlare, più che di singole situazioni, di vere e proprie tematiche.

La prima tematica in questione è quella del rumore. Soltanto nei primi tre, dei dodici capitoli che compongono il romanzo, si registrano i seguenti passi:

Il funzionario entrò in un ufficio assordato dalle macchine calcolatrici. (18)

Si fecero largo nel frastuono. (18)

Carabba udiva un tramestio indistinto nell'ufficio grande, di cui vedeva soltanto uno scorcio. (21)

Poi, quasi di colpo, una fuga generale verso l'uscita, tra rumori di sedie. (21)

che in banca avevano lavorato diversi scrittori, in fasi o in periodi circoscritti della loro vita, come Eliot, come lo stesso Svevo, oppure per tutta la vita, come nel caso di Solmi» (26).

¹⁸ ««Che tomba, la banca!»» (20); «Però su questo ritmo procedeva l'intero ufficio, la galera, la Caienna (ognuno arricchiva il repertorio)» (30, corsivo originale).

Si avviavano all'uscita, sulle scale si levava un vociare confuso e le luci erano violente. (21)

Poiché il lavoro era iniziato da alcuni minuti, si udiva un frastuono incessante. (24)

Era frastornato dal fragore delle macchine, dai colpi dei timbri, dagli squilli dei telefoni, dalle frasi incomprensibili. (26)

Il resto della mattinata fu un susseguirsi di ansie, di visi nuovi, di domande curiose o prevedibili, e sempre in quel frastuono. (26)

Pur differenziandosi le une dalle altre, le situazioni narrative elencate tendono a trasmettere al lettore un messaggio condiviso: la fabbrica è un luogo rumoroso, a tratti violento. Si potrebbe stabilire un collegamento tra queste situazioni, in cui il rumore appare come un impedimento alla conversazione, e il metodo di insegnamento all'interno della banca, tutto orientato su azioni pratiche che annullano il valore della teoria:

In realtà l'amico bancario gli aveva accennato un giorno ai pagherò, concludendo però, come l'ometto, che quello che conta non è la teoria, ma la pratica. (20)

L'altro ridacchiò: «Già timbrato? Già iniziato il lavoro di concetto?» La teoria naufragò subito dopo nella pratica, Carabba si rivelava goffo e impacciato. (25)

Carabba non afferrava molto né capiva il senso generale del lavoro. (50)

Imparava gradualmente e certi particolari, prima trascurati, gli rivelavano d'improvviso la loro importanza e insieme l'inconsistenza e la contraddittorietà delle sue idee precedenti. «Basta che tu non sbagli» lo rassicurava il suo maestro. «Con il tempo capirai». In effetti si poteva lavorare senza capire la teoria: o afferrandola, magari, tutta al contrario. (51)

In banca si lavora nel rumore. Si impara dal rumore degli altri, più che dalle loro parole.¹⁹ È un dato rilevante, considerando la propensione di Carabba per gli studi letterari e la sua goffaggine nelle operazioni manuali. Dal rumore e dalla manualità si risale poi ad un altro tema fondamentale, attestato per la prima volta quando Carabba torna a

¹⁹ Nel suo intervento nel volume *Le vie dorate*, Leonardo Lattarulo ha fatto notare che «in Pontiggia il dialogo è quasi sempre conflitto, aggressione coperta, attenta strategia mirante alla sconfitta e allo smascheramento dell'altro» (Marcheschi, *Le vie dorate*: 39). Lattarulo nota con acume che questo «dominante spirito di sospetto e di demistificazione» pervade anche «l'atteggiamento del narratore verso i suoi personaggi» (41): una prerogativa che, si vorrebbe far notare, contraddistingue lo stile di Pontiggia dalle prime righe del romanzo d'esordio, poiché proprio nell'incipit de *La morte in bianca* il narratore non esita a segnalare le menzogne di Carabba all'esaminatore. Occorre però rilevare, con Daniela Marcheschi, che «nei dialoghi di Pontiggia, fra reticenze, ipocrisie, nascondimenti, equivoci, fra le "crepe" dell'incontro con l'altro, non importa se amico o nemico, fa il suo apparire la verità» (Marcheschi, *Le vie dorate*: 52). In effetti la conflittualità del dialogo, ed in particolare quella con il narratore per *La morte in banca*, rappresenta la possibilità, per quanto incerta o talvolta disattesa, di scoprire tracce di verità: non solo nella scena del colloquio di lavoro, dove l'opposizione tra verità e menzogna è evidente in quanto Carabba sta coscientemente mentendo; ma più in generale in ogni atto di rielaborazione dell'esperienza del protagonista. Il dialogo segreto tra personaggio e narratore diventa, in tal senso, il veicolo che consente al lettore di accedere alla verità più profonda di Carabba, ben diversa, come si vedrà tra poco, da quella che il personaggio avrebbe voluto stabilire nel proprio autoritratto, in maniera del tutto unilaterale.

casa dal colloquio di lavoro, e destinato ad accrescersi nel corso del romanzo: la stanchezza fisica del protagonista:

Salì poi stanco le scale di casa. (12)

Cessò di timbrare perché i muscoli gli dolevano. (21)

Era in piedi e si asciugava il sudore. (26)

Queste tensioni avevano ripercussioni sul suo fisico: usciva la sera piuttosto spassato e con un dolore, anzi con uno strano calore nella schiena, provocato dallo stare curvo a lungo sulla macchina. (29)

Il lavoro lo stancava perché era troppo assillante. (30)

«Costa un po' di fatica, ma d'altra parte...» (35)

A metà striscia era già sudato. (38)

L'inizio degli studi fu faticoso. (55)

Ma alla fine scoraggiava, subentravano momenti di delusione o di stanchezza e allora si vedeva interamente tutto l'assurdo della propria situazione e di quella degli altri. (56)

Lo assalivano paure improvvise, in ufficio rideva senza motivo, si affannava per mantenere inalterata la media delle pratiche, si stancava. (57)

Carabba era piuttosto stanco. (60)

Il giorno dopo disse che aveva la mente stanca e che si sentiva esaurito. (63)

Se il rumore è ciò che viene incontro a Carabba quando si immerge in banca, la stanchezza è ciò che affiora dall'immersione. L'esperienza del rumore, della manualità e della stanchezza determina lo slittamento dalla visione idealizzata della banca ad una rappresentazione più concreta.

In proposito, si noti che le tematiche del rumore, della manualità e della stanchezza, afferiscono tutte al dominio senso-motorio del protagonista. La centralità gradualmente assunta nella narrazione da queste tematiche potrebbe testimoniare la preminenza via via assunta dal corpo di Carabba rispetto agli esangui convincimenti iniziali. Potrebbe cioè rappresentare lo slittamento da una conoscenza arbitraria ed astratta, ad una conoscenza incarnata nell'esperienza del protagonista. Per afferrare a pieno l'incidenza di questo dato, andrà recuperata la sequenza conclusiva del primo capitolo del romanzo:

L'euforia del mattino svaniva. Se ne stupì. Cercò allora di vedersi dal di fuori, oggettivamente, come fosse un altro. Chi era? Un ragazzo che sta per impiegarsi e viene assalito da dubbi mentre legge nella cornice di una biblioteca. Ripensò a quanto poteva avere creato quello stato d'animo: il silenzio, l'avvicinarsi della sera, il libro che aveva tra le mani e altri particolari che continuava a scoprire. L'autoritratto finì per disturbarlo. Bisognava riportare la situazione alla sua dimensione vera: la realtà era che lui aveva finalmente ottenuto l'impiego e al massimo poteva essere un poco *incerto* per la nuova vita che doveva affrontare. Allora raccolse il libro soddisfatto e uscì a passi indifferenti dalla biblioteca. (14-15)

La voce «euforia» appartiene alla sfera emotiva del personaggio, tanto che poco dopo il narratore parla di «stato d'animo». Alla parola euforia il narratore ricorre anche in seguito, in circostanze sempre legate allo stato d'animo di Carabba,²⁰ ma è proprio in questo passo che il lettore può accedere alla chiave di lettura dell'interiorità del personaggio. A determinare il rovesciamento dell'euforia mattutina sono stati una serie di «particolari» che afferiscono, ancora una volta, al dominio senso–motorio del protagonista: il silenzio, che è l'esatto rovesciamento del frastuono della banca; il libro, che si oppone all'apprendimento del lavoro tutto articolato sulla pratica; e l'immagine della sera, che appartiene al dominio senso–motorio persino a livello formale, essendo descritta come un «avvicinarsi».

Non sarebbe esagerato affermare che l'unione di elementi come il silenzio, la lettura e la sera, possa aver suscitato nell'animo di Carabba una qualche suggestione romantica. Questa eventualità è del tutto irrilevante dal punto di vista stilistico o estetico, mentre invece è di un certo interesse da quello cognitivo. Nella suggestione dei «particolari» si coglie infatti un riferimento all'attività psichica del personaggio, che assume qui le modalità di una reazione empatica all'ambiente circostante. Per dirla in maniera più semplice: Carabba è combattuto tra l'imperativo di guardarsi «dal di fuori, oggettivamente», e il fascino segreto, interiore, di quei «particolari» capaci di alterare il suo stato d'animo.

Si gioca qui una scelta importante per il destino del personaggio. La sua identità narrativa appare infatti contesa tra stimoli contrastanti. Sta a lui decidere se e come restare sé stesso, ossia in che modo cercare di vivere la propria identità in relazione a quella che, senza mezzi termini, egli stesso definisce «la nuova vita che doveva affrontare». Risulta pertanto decisivo il ricorso alla parola «autoritratto»: un rinvio per niente celato alla dimensione estetica. Il narratore sembrerebbe dirci che Carabba, nella solitudine della biblioteca, guarda sé stesso come l'oggetto di una rappresentazione estetica. Carabba è chiamato a scegliere tra l'autorappresentazione che racconta un giovane brillante appena assunto in banca, e quella che descrive invece un adolescente insicuro, sorpreso ad abbandonarsi alle suggestioni serali di una biblioteca silenziosa. Carabba sceglie la prima: egli decide che la sua «dimensione vera» è la banca, non la biblioteca; egli decide che la «realtà» non ammette suggestioni. Si tratta con ogni evidenza di una scelta unilaterale. È Carabba a stabilire arbitrariamente ciò che è vero e ciò che non lo è. Si noti che Carabba esce dalla biblioteca «indifferente»: una parola che esprime il rifiuto delle suggestioni degli stati d'animo, convalidando la pretesa di auto–ritrarsi in maniera oggettiva.

In sostanza Carabba riduce la propria identità ad un'unica informazione: alla constatazione di aver ottenuto l'impiego. Ma questa notizia, di per sé vera, non esaurisce la totalità interiore del personaggio – restano infatti escluse, come si è visto, le reazioni empatiche di Carabba in biblioteca. Essa andrebbe valutata in una prospettiva diacronica, ossia in riferimento all'ipseità di Carabba: per dirla con le sue stesse parole, andrebbe interpretata alla luce della capacità del personaggio di restare fedele a sé stesso pur iniziando una nuova vita. È dunque qui che si innesca quel processo di non riconoscimento di sé stesso, che condurrà Carabba alla crisi e all'esaurimento. La fallace parzialità dei convincimenti iniziali appare infine al protagonista stesso:

Ma un pomeriggio, mentre lavorava all'addizionatrice e cercava, per vincere la monotonia, di prevedere quante volte sarebbe apparso, all'inizio di ogni cifra, il numero 21, si fermò

²⁰ «Carabba attraversava un periodo di euforia». (43)

sgomento. *C'era* una differenza tra lui e gli altri studenti. Cioè che lui lavorava in una banca e passava qui tutta la sua giornata. E questa esperienza contava, perché era lui a viverla, perché era la *sua* esperienza. Era inutile fingere di ignorarla, chiamarla pratica, transitoria. Gli parve di aver scoperto l'essenziale, che prima non aveva neanche intravisto. Perciò non aveva mai capito tutto il resto. Fino all'uscita non riuscì ad applicarsi a niente. Che cos'era stato quel continuo volersi imporre alla esperienza? Una volta constatato che essa agiva su di lui giorno per giorno e che faceva da sfondo a tutte le sue reazioni? Che arbitrio, anche, negare l'influenza degli altri. La loro importanza, che gli si rivelava nei rari momenti in lo incoraggiavano. (64)

L'insistenza sull'«esperienza» dimostra che la rappresentazione della realtà si è rovesciata. Non è più Carabba a stabilire, con proprio «arbitrio», che cosa sia vero e che cosa non lo sia; è l'esperienza, ossia la conoscenza filtrata dal suo dominio senso-motorio, ad imporsi alla coscienza, costringendo Carabba a rivedere le sue posizioni e ad includere quegli elementi che non aveva voluto vedere. Si recupera così, insieme alla conoscenza incarnata, il valore irrinunciabile degli «altri». Dall'insofferenza verso la madre alla distanza mantenuta con i colleghi, fino alla pretesa di ingraziarsi qualche studentessa per ricevere gli appunti, Carabba si era posto come un personaggio solo ed autosufficiente. Ora impara che gli altri sono decisivi per la comprensione della propria identità, se non altro come punto di partenza di un'eventuale autocritica e di un cambiamento di rotta.

La pretesa di rappresentarsi oggettivamente «dal di fuori» è pertanto fallita. Recuperando la categoria bachtiniana dell'extra-località, che insegna ad interpretare il personaggio narrativo come un'identità dinamica in costante dialogo con il mondo finzionale postogli intorno dall'autore, si potrebbe affermare che l'errore iniziale di Carabba sia stato quello di ingessare la potenziale polifonia di questo processo, scacciando tutti quegli elementi ambientali che potevano entrare in collisione con il proprio rassicurante autoritratto. La considerazione è importante da un punto di vista narratologico, perché consente di concludere la riflessione fin qui tracciata con uno sguardo d'insieme su Carabba. Analizzando in *Le vie dorate* la struttura narratologica di alcuni romanzi di Pontiggia, tra cui *La morte in banca*, Marcheschi ha segnalato che essi

appaiono come costruiti su due sole «situazioni»: la situazione iniziale che mostra le problematiche relazioni del protagonista con uno oppure con un gruppo più o meno ampio di personaggi e la realtà narrativa rappresentata, e quella finale che cambia tali rapporti o, meglio, constata il mutamento dello sguardo del protagonista, la sua scoperta di una possibilità nuova di «leggere» le cose e di rapportarsi ad esse. (49)

Queste osservazioni valgono senz'altro per *La morte in banca*, a patto naturalmente di riconoscere che tra le due situazioni oppositive di inizio e di risoluzione dell'intreccio narrativo, vale a dire tra l'euforia mattutina di Carabba quando apprende la notizia dell'assunzione in banca, e la crisi definitiva a seguito dell'esame universitario, si colloca un movimento sinuoso dalle frequenze variabili. Esso descrive le oscillazioni interiori del protagonista, dibattuto tra il godimento di soddisfazioni occasionali e l'irruzione di malinconici smarrimenti. Alla luce del dialogo tra eroe ed ambiente sociale, l'opposizione tra le due situazioni descritte da Marcheschi potrebbe essere allora interpretata come il rovesciamento dell'utopia iniziale – la fiducia assoluta nella banca come spazio di redenzione individuale e collettivo – in una disincantata rassegnazione – Carabba si accorge di doversi uniformare alla mediocrità del ceto impiegatizio. Vi sono tuttavia degli interessanti elementi testuali che depongono a favore di una lettura del romanzo meno negativa, incentrata sulla continuità dell'utopia di Carabba.

Di questi elementi ci si occupa nel prossimo capitolo. Fin qui, si è riusciti a dimostrare che il romanzo breve di Pontiggia si configura come una dialettica tra il lettore e Carabba; che l'asse semantico del racconto, incentrato sulla rappresentazione del lavoro, veicola la dialettica tra lettore e Carabba verso una riflessione sempre più serrata sulla banca, ricostruibile mediante la teoria dei *frame* e degli *script*; e infine, che Carabba vanta una significativa caratterizzazione psicologica, che può essere illustrata mediante le categorie della conoscenza incarnata.

4. Il destino dell'utopia. Per una riabilitazione di Carabba

A proposito dello stile narrativo de *La morte in banca*, scrive Marcheschi:

L'autore usa la tecnica naturalistica della narrazione in terza persona, ma al contempo elude pure la tradizione (il cui antecedente più illustre è Svevo, studiato in profondità da Pontiggia), perché organizza la scrittura per sequenze – più o meno ampie. Tale frammentazione è l'espedito narrativo tramite il quale Pontiggia può riprodurre il processo di sfaldamento della personalità di Carabba, che avviene in crescendo sotto i colpi di una realtà che ininterrottamente nega i suoi sforzi, e che smaschera, in modo spietato, ogni illusione di trovare stabilità. (*Destino* 28-29).²¹

L'opposizione tra la personalità in sfaldamento di Carabba e la spietata realtà che ne smaschera le illusioni è il dialogo tra protagonista ed ambiente sociale descritto in precedenza. Marcheschi chiarisce in che modo il dialogo arrivi al lettore: nelle forme di una testualità frammentata, certo memore della lezione sveviana per gli aspetti generali della narrazione, ma anche sensibile alle innovazioni apportate da altri antecedenti. Tra i quali si segnalano i *Ricordi di un impiegato* di Federigo Tozzi.²² Appaiono condivise con il testo di Tozzi la centralità del confronto tra personaggio ed ambiente sociale, la frammentazione del testo in brevi sequenze, e soprattutto le similarità tra i protagonisti del racconto: la giovane età di entrambi, i condizionamenti familiari, la prima occupazione, l'isolamento dai colleghi, la stanchezza fisica e mentale, le inquietudini sul futuro. Vi sono tuttavia almeno due differenze fondamentali: il registro della narrazione – il racconto in terza persona in Pontiggia, il diario in prima persona in Tozzi – e l'esito della vicenda. Mentre infatti il testo di Tozzi si conclude con il lapidario «Resto a Firenze» (164), che esprime la rinuncia di un ritorno del protagonista a Pontedera, *La morte in banca* lascia in sospeso il giudizio grazie all'opportuno avvento delle ferie di Carabba.

In tal senso, il finale del romanzo di Pontiggia resta in sostanza indefinito. Il testo non stabilisce univocamente se Carabba, dopo essersi ristabilito durante le ferie, deciderà di continuare a lavorare in banca o licenziarsi. Ma in verità, questa indeterminatezza costituisce la profonda modernità de *La morte in banca*, il cui scopo ultimo si rivela essere quel-

²¹ Altrettanto efficace l'analisi di Barengi, il quale osserva che «recuperando una serie di temi e caratteri di importanza cruciale nella letteratura contemporanea – la perdita delle illusioni giovanili, la scomparsa d'ogni immagine di autorità paterna, l'ingresso nell'età adulta come rinuncia all'autenticità personale, la sottomissione avvilita del *travet* – Pontiggia applica una serie di procedimenti selettivi e restrittivi, da cui gli apporti della tradizione escono scarnificati, ridotti all'osso. Il risultato è una narrazione essenziale, rasciugata, quasi ossessivamente sobria, che sarà anche in seguito la cifra distintiva della sua opera». (Barengi, *Postfazione*:182)

²² Si cita nell'articolo dall'edizione Feltrinelli del 1994.

lo di sviscerare i processi psichici di Carabba, per consegnare al lettore un personaggio potenzialmente allegorico. I turbamenti, i desideri e le disillusioni di Carabba diventano, in altri termini, lo specchio di una condizione esistenziale che trascende il destino del singolo personaggio – vale a dire, se Carabba resterà o meno in banca. Tale aspetto veniva già colto da Marcheschi, quando affermava che Pontiggia seppe

armonizzare aspetti del romanzo tradizionale – in cui, per dirla con il Pancrazi, vivano persone, dove accada davvero qualche cosa e dove siano un principio, un seguito e una fine – e aspetti del romanzo moderno, in cui la realtà esterna sfuma nella complessa percezione psichica, il personaggio può diventare sfuggente e la fine restare come sospesa. Per l'appunto è la comprensione della verità, una conquista immateriale dello spirito più che una serie di fatti e avventure concrete a caratterizzare lo scioglimento di molte esistenze dei personaggi di Giuseppe Pontiggia: basti pensare ad esempio a Carabba nella *Morte in banca*. (*Percorsi* 48)

Su questo stile narrativo influivano di certo alcune ascendenze filosofiche del giovane Pontiggia, come la fenomenologia mediata dalla figura di Luciano Anceschi. In proposito Marcheschi ha segnalato che lo «scrivere per sequenze, come Pontiggia lo concepiva, significa raccontare le vicende di un personaggio che, prima di tutto, percepisce e si percepisce allorché è gettato nel mondo e mischia la sua coscienza con esso» (*Percorsi* 57). Tuttavia, come sottolinea la stessa Marcheschi, l'aspetto decisivo del racconto non è la ricostruzione sequenziale di «fatti e avventure concrete», ma il processo di conoscenza del personaggio, che si indirizza alla «comprensione della verità». La verità si lascia comprendere, la verità è una «conquista immateriale dello spirito», che appartiene dunque al personaggio, il quale la comunica al lettore nelle forme di una dialettica tra aspettative e risposte. Occorre allora capire in che modo il lettore accolga le sollecitazioni del personaggio moderno «gettato nel mondo» – e si scriveva non a caso in precedenza di una “immersione” di Carabba nella banca.

La verità dello spirito a cui fa riferimento Marcheschi si manifesta in tal senso nel concetto medesimo di morte in banca. Nell'intervista a Dedola, Pontiggia afferma di aver vissuto in maniera negativa l'esperienza in banca per due motivi: in primo luogo per il contatto con gli adulti, che egli aveva idealizzato e che invece «mentono e sono preda di passioni meschine» (Dedola 26); e in secondo ordine per il timore che la banca divenisse un'esperienza definitiva. Un disagio sintetizzato attraverso il concetto della morte in banca, così definito dopo poche righe da Pontiggia:

Quello che c'è di negativo, che io avvertivo di negativo come giovane, era la prospettiva riduttiva di alcuni miei colleghi, i quali così esibivano un cinismo brutale, liquidatorio nel quale non mi riconoscevo, nel quale scopro un tradimento della vita.

Ed è questo che considero la morte in banca, non tanto il fare un'attività ripetitiva, monotono, in cui si maneggia molto denaro senza poter intervenire sul suo corso, sulla sua utilizzazione, fiumi di denaro che però non riguardano minimamente chi li avvicina. Non è questa la morte. La morte era piuttosto la rinuncia a un approfondimento ulteriore, vero, della vita, la banalità, la convenzionalità dei giudizi, delle interpretazioni, la rassegnazione alla mediocrità intellettuale, quando non l'orgoglio della mediocrità intellettuale. (27)

Si potrebbe certo obiettare che la verità dell'autore non debba necessariamente coincidere con la verità del personaggio. Occorre dunque verificare se le dichiarazioni rilasciate da Pontiggia si applichino in effetti a Carabba. E la risposta, non può che essere positiva. La tesi argomentata nell'articolo sostiene in definitiva proprio questo: e cioè che

La morte in banca suggerisce al lettore due interpretazioni di Carabba distinte ma complementari. Da un lato, lo spinge ad immedesimarsi nella spossatezza e nella malinconia di Carabba, a considerare il personaggio «gettato nel mondo» come un proprio doppio credibile, e quindi a valutare l'opportunità di rientrare o meno in banca "come se" stesse al posto di Carabba. Ma scoprendo la verità interiore di Carabba, ossia la crisi delle sue illusioni e il rovesciamento della rappresentazione della banca in una distopia sociale e professionale, il lettore produce implicitamente un'interpretazione allegorica di Carabba come giovane lavoratore dell'Italia moderna. Il racconto rappresenta in tal senso la ricostruzione dell'ingresso nella comunità degli adulti di un giovane promettente, costretto a crescere più in fretta dei suoi coetanei. Di questo processo, *La morte in banca* non sta tanto a denunciare l'alienazione del lavoratore o la corruzione del sistema economico, ma preferisce piuttosto investigare i processi psichici ed emotivi del protagonista, descrivendo una condizione antropologica e culturale che non appartiene soltanto alla banca di Carabba, ma ad ogni ufficio del moderno stato industrializzato in cui, per dirla con Pontiggia, si respira «l'orgoglio dell'ignoranza» (Dedola 27).

La sospensione finale si traduce così in un interrogativo aperto sul destino dell'utopia, a cui soltanto il lettore può rispondere. Appurato che la banca è una distopia, un'anti-utopia, a Carabba occorre prendere un periodo di ferie per riflettere sul significato della propria esistenza. La funzione narrativa di Carabba si esaurisce, non a caso, nel momento in cui la sua vicenda apre degli orizzonti di senso che soltanto il lettore può completare. *La morte in banca* si appropria in tal modo di quella polifonia stilistica tipica del romanzo moderno, così descritta da Roberto Talamo in riferimento a Ricoeur:

Se l'incontro tra teoria del *mythos* aristotelica e romanzo moderno aveva prodotto l'estensione del concetto di configurazione dell'azione ai pensieri e ai sentimenti dei personaggi [...], l'incontro con la polifonia di questa forma produce la necessità di leggere la chiusura della configurazione non soltanto all'interno del testo, ma nel campo più ampio della relazione estetica: è il lettore che realizza quella chiusura compiente dell'intrigo che può sfuggire ai personaggi e allo stesso narratore del romanzo polifonico moderno. (Talamo 60).

Per comprendere a pieno la modernità di Carabba, occorre insistere ancora sulla carica utopica della sua vicenda. Potrebbe giovare in proposito il confronto con un romanzo di Italo Calvino di quegli anni: *La nuvola di smog*.²³ Il redattore de «La Purificazione» condivide con Carabba diversi attributi qualificanti, tra cui la propensione letteraria, l'impiego in una grande città industriale, l'inserimento in una nuova sede di lavoro, il distacco dai colleghi. E soprattutto, la mancanza di un interlocutore in grado di capirlo veramente. Né la madre di Carabba né Claudia, la fidanzata del redattore, riescono infatti a penetrare in profondità la psicologia dei protagonisti, anzi finiscono per fraintendere i loro stati d'animo, evidenziando una sostanziale incomunicabilità.

Entrambi i protagonisti esprimono poi una visione pessimistica del luogo di lavoro: nel caso di Calvino, perché il direttore della rivista, ingegner Cordà, è anche uno dei principali responsabili dell'inquinamento che la rivista pretenderebbe di denunciare; nel caso di Pontiggia, perché la banca diviene uno spazio labirintico di dispersione delle energie mentali e fisiche, invece di veicolare il miglioramento sociale ed individuale. Vi è tuttavia una differenza sostanziale. Il redattore di Calvino oscilla tra il nichilismo di chi non esita

²³ Si cita nell'articolo dall'edizione Mondadori del 1996.

ad affermare che «era un periodo che non m'importava niente di niente» (Calvino, *La nuvola 3*) e che «doveva esser tutto provvisorio» (4), e il vittimismo di chi si definisce «l'uomo anonimo che ero sempre stato, di cui non ci s'accorge più che d'una macchia d'umidità sul muro» (47). «Di motivi ideali non ne avevo né volevo averne» (21), dichiara il redattore di Calvino, aggiungendo che:

volevo solo fargli un articolo come piaceva a lui, per conservare quel posto, né migliore né peggiore di un altro, e continuare quella vita, né migliore né peggiore di tutte le altre vite possibili. (21)

Carabba invece non accetta la riduzione dell'esperienza ad un'indistinta mediocrità. Certo, nemmeno Carabba è un idealista – si ricordi che aveva mentito durante il colloquio e che si era convinto di porre l'impiego al di sopra di tutto –, ma a seguito della crisi a cui va incontro, scopre di aver trascurato degli elementi decisivi della propria personalità. Reintegrare tali elementi, significa ammettere di essersi sbagliato. Significa ammettere che il suo progetto di vita e il lavoro in banca sono inconciliabili. La morte in banca è, in tal senso, «una delle infinite morti nella vita» (*MB 67*), poiché dopo questa morte, cioè dopo la crisi delle utopie, il personaggio – e, con lui, il lettore – non potrà più rimandare l'interrogazione sul significato ultimo della propria esistenza. Carabba lascia il lettore ad un bivio: uniformarsi alla mediocrità, al nichilismo, al vittimismo, o perseguire nella via della ricerca, anche a costo di sacrificare il proprio rassicurante posto in banca.

A conferma dell'apertura di senso al lettore, si noti che l'utopia di un'autentica realizzazione interiore e sociale sembrerebbe agitarsi nell'immagine della città, i cui «grattacieli, oltre il parco, parevano scacchiere illuminate» (*MB 68*). La scacchiera potrebbe qui rappresentare una proiezione dell'interiorità di Carabba sull'ambiente sociale. Carabba sa infatti di aver recuperato quella «libertà di movimento» (68) che gli era a lungo mancata nella stretta cornice del proprio autoritratto forzato, ma non sa bene come muoversi sullo scacchiere del presente e del futuro. Carabba va in ferie: si alza dal tavolo della finzione narrativa, ma la scacchiera, e dunque la città, restano lì davanti al lettore.

Ma come si può costruire un'utopia concreta? Qual è il sentiero che Carabba, congedandosi dal racconto, suggerisce al lettore di intraprendere? Carabba aveva pronunciato ad un certo punto una frase di fondamentale importanza: «Io studio per avere la possibilità di scegliere tra la banca e un'altra vita» (60). L'utopia è l'«altra vita» che si oppone alla banca. L'utopia si oppone alla vita del *travet*, né migliore né peggiore di tutte le altre vite possibili, per dirla con Calvino.

Dell'importanza dell'«altra vita» Carabba è sempre stato consapevole. L'utopia individua la propria dimensione concreta nello studio, ma non tanto nell'università – ambiente propedeutico alla banca, poiché Carabba vi si iscrive per aumentare le possibilità di carriera. L'utopia assume piuttosto il volto della biblioteca, che è il solo e autentico spazio di verità del personaggio. La biblioteca che sta a ricordare come Carabba avrebbe preferito Lettere a Lingue, lo studio al lavoro manuale, le discussioni articolate con il professore alle battute, talvolta volgari, dei colleghi.

Lungi dall'essere il regno fanciullesco ed accomodante dal quale Carabba non si separa del tutto, la biblioteca andrebbe considerata come il primo volto concreto dell'utopia. La biblioteca è uno spazio di incubazione per il ragazzo che, diventando uomo maturo, si sforza di elevarsi culturalmente ed interiormente rispetto all'ignoranza persino animale dei colleghi che ostentano con orgoglio il rifiuto dei classici. Si riconoscono anche qui elementi di continuità con la biografia di Pontiggia, che nell'intervista a Dedola oppone la ricerca libera ed autonoma alla mediocrità livellatrice degli uffici:

[...] ho sviluppato una diffidenza così forte nei confronti degli ambienti di lavoro che poi ho cercato sempre di fare un'attività il più possibile autonoma, perché negli ambienti di lavoro direi che vige la regola dei vasi comunicanti e predomina il livello più basso, cioè chiunque voglia emergere da quel piano fallimentare in cui la maggior parte si riconosce, è visto con diffidenza, quando non con ostilità dagli altri. [...] per quello anche a un certo punto ho preferito l'attività libera, di consulente editoriale, ho insegnato per venti anni, ma in scuole serali, avendo la giornata libera per sviluppare i miei interessi, le mie letture, un'esperienza formidabile, perché ho avuto finalmente un tempo libero per me leggendario, mai più l'ho avuto: poter leggere, scrivere tutto il giorno senza assilli di tempo. È durata una decennio. (Dedola 27-28).

Si potrebbe certo obiettare che lo spazio chiuso e silenzioso della biblioteca costituisca una rinuncia ad un vero e proprio inserimento nella società degli adulti. Ma a pensarci bene, chi o che cosa impedisce a Carabba di vivere la sua utopia? Non un anti-eroe, come già registrava Barenghi.²⁴ Carabba è impedito, semmai, dalla necessità di impiegarsi. Una necessità che non ha il volto mitico di antiche divinità, che non parla per bocca degli oracoli; bensì la necessità che emette i rumori assordanti dei macchinari in funzione. Vi è dunque nel romanzo una cifra tragica innegabile, la quale però non resta fine a sé stessa, né rivela alcun fine consolatorio. La componente tragica del romanzo ha una funzione etica, perché sollecita il lettore a prendere posizione nella scacchiera della società moderna al fianco del personaggio.

In tal senso si comprende l'assoluta attualità di Carabba. Dagli anni Cinquanta ad oggi sono infatti intervenute numerose e radicali trasformazioni sociali, politiche e tecnologiche, ma il tema fondamentale del romanzo, ossia il destino dell'utopia, continua ad agitarsi tra le pieghe della moderna città-scacchiera industrializzata. Evitando di restringere la caratterizzazione di Carabba ai temi, pur di grande importanza, dell'alienazione economica e della lotta di classe, Pontiggia ha confezionato un eroe ed un ambiente sociale proiettati verso l'Italia del secondo Novecento e del nuovo millennio. Carabba può essere davvero considerato uno degli archetipi degli odierni studenti che, per "diventare adulti", sono costretti a confrontarsi con il tramonto delle utopie, che si traduce spesso nel dover accettare un lavoro non gratificante e differente da quello per cui si è studiato, ricorrendo in alternativa alla prospettiva, non sempre praticabile e in ogni caso per molti sofferta, di emigrare all'estero. Carabba è il precursore degli universitari moderni che, con garanzie contrattuali ben minori delle sue, affollano i *call-centre* e i centri dell'impiego, cercando di mediare tra il lavoro e lo studio. Carabba stigmatizza le contrastanti opinioni degli universitari che optano per le celebri facoltà "spendibili", essendo queste le più richieste dal mercato. A proposito di mercato: il segretario che intervista Carabba nelle pagine iniziali del romanzo costituisce una delle prime eccellenti rappresentazioni di questa figura nella narrativa italiana contemporanea. Quanto alla banca di Carabba, essa potrebbe essere interpretata come una grande anticipazione del capitalismo avanzato, globale e globalizzante, fondato su quei flussi finanziari a cui Carabba – personaggio senza nome – assegna un numero, una filiale, un timbro.

²⁴ Barenghi segnala nella banca «la mancanza di una figura antagonista» (*Postfazione*: 183), e ne deduce che «se le figure umane che la popolano possono essere considerate vittime, degli oppressori non c'è traccia alcuna (184). Meno convincente il giudizio di «congenita meschinità» (184) su Carabba.

7. Bibliografia

- Bachtin, Michail. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi, 1988. Stampa.
- Ballerio, Stefano. *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*. Milano: Ledizioni, 2013. Stampa.
- Barengi, Mario. *Postfazione*, in Pontiggia, Giuseppe. *La morte in banca. Un romanzo breve e sedici racconti*. Milano: Mondadori, 1991. Stampa.
- . *Ripartire dalla propria storia personale*. *Tirature* (2010): 43-48. Stampa.
- Barsalou, Lawrence W. *Grounded Cognition*. *Annual Review of Psychology*, 59 (2008): 617-645. Web.
- Bernini, Marco e Caracciolo, Marco. *Letteratura e scienze cognitive*. Roma: Carocci, 2013. Stampa.
- Bertoni, Federico. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Einaudi, 2007. Stampa.
- Bianciardi, Luciano. *La vita agra*. Milano: Rizzoli, 1995.
- Bigatti, Giorgio e Lupo, Giuseppe. *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*. Bari: Laterza, 2013. Stampa.
- Brigantini, Gianluigi. *La questione del potere*. *Il Menabò*, 5 (1962): 10-18. Stampa.
- Brioschi, Franco. *Il postmoderno e la lingua della tribù*. *Tirature* (2004): 10-17. Stampa.
- Buzzi, Giancarlo. *Il senatore*. Milano: Lampi di stampa, 2010.
- . *L'amore mio italiano*. Roma: Avagliano, 2014: 223-230. Stampa.
- Calabrese, Stefano. *Retorica e scienze neurocognitive*, Roma: Carocci, 2013. Stampa.
- . *Neurogenesi del controfattuale*. *Enthymema*, 8 (2013): 96-109. Web.
- Calvino, Italo. *Il mare dell'oggettività*. *Il Menabò*, 2 (1960): 9-14. Stampa.
- . *La «tematica industriale»*. *Il Menabò*, 5 (1962): 18-21. Stampa.
- . *La sfida al labirinto*. *Il Menabò*, 5 (1962): 85-99. Stampa.
- . *La nuvola di smog*. *Nuovi argomenti*, 34 (settembre-ottobre 1958): 180-220. Stampa.
- . *La nuvola di smog. La formica argentina*. Milano: Mondadori, 1996. Stampa.
- Carraro, Andrea. *Il sorcio*. Roma: Gaffi, 2007. Stampa.
- Cohn, Dorrit. *Indicazioni di funzionalità. Una prospettiva narratologica*. *Allegoria* 60: 42-72. Stampa/web.
- Contarini, Silvia, ed. *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*. *Narrativa*, 31/32 (2010). Stampa.
- . *Raccontare l'azienda, il precariato, l'economia globalizzata. Modi, temi, figure*. *Narrativa*, 31/32 (2010): 7-24. Stampa.
- Culicchia, Giuseppe. *Tutti giù per terra*. Milano: Garzanti, 1994. Stampa.

- Davì, Luigi. *Il capolavoro*. Il Menabò, 4 (1961): 153-183. Stampa.
- . *L'aria che ti respiri*. Torino: Einaudi, 1964. Stampa.
- . *Gymkhana–Cross*. Matelica: Hacca, 2011. Stampa.
- Dedola, Rossana. *Giuseppe Pontiggia. La letteratura e le cose essenziali che ci riguardano*. Roma: Avagliano, 2013. Stampa.
- Donnarumma, Raffaele. *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*. *Allegoria*, 57 (2008): 26-54. Stampa/web.
- , Raffaele. “*Storie vere*”: *narrazioni e realismi dopo il postmoderno*. *Narrativa*, 31/32 (2010): 39-60. Stampa.
- Ferrata, Giansiro. *L'«arretratezza»*. Il Menabò, 5 (1962): 21-24. Stampa.
- Fiore, Peppe. *Nessuno è indispensabile*. Torino: Einaudi, 2012. Stampa.
- Fioroni, Federica. *Dizionario di narratologia*. Bologna: Archetipolibri, 2010. Stampa.
- Forti, Marco. *Temi industriali della narrativa italiana*. Il Menabò, 4 (1961): 213-239. Stampa.
- Fortini, Franco. *Astuti come colombe*. Il Menabò, 5 (1962): 29-45. Stampa.
- Fracassa, Ugo. *In luogo della fabbrica. Similitudini e paragoni dal Memoriale alla Dimissione*. *Narrativa*, 31/32 (2010): 75-88. Stampa.
- Giudici, Giovanni. *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*. Il Menabò, 4 (1961): 185-211. Stampa.
- Gallese, Vittorio e Lakoff, George. *The Brain's Concepts: the Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge*. *Cognitive Neuropsychology*, 21 (2005). Web.
- Hamburger, Käte. *La finzione narrativa*. *Allegoria*, 60: 13-41. Stampa/web.
- Lattarulo, Leonardo. *L'“inferno animale”*. *Appunti per una lettura di Pontiggia*, in Marcheschi, Daniela, ed. *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*. Parma: Mup, 2009. Stampa.
- Leonetti, Francesco. *Un supplemento di società*. Il Menabò, 5 (1962): 46-68. Stampa.
- Lotman, Jurij e Uspenskij, Boris, *Semiotica e cultura*. Napoli: Ricciardi, 1975. Stampa.
- Lupo, Giuseppe. *Orfeo tra le macchine*, prefazione a Bigatti, Giorgio e Lupo, Giuseppe. *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*. Bari: Laterza, 2013, 3-20. Stampa.
- Lupo, Giuseppe. *La fabbrica triste di Ottiero Ottieri*. Prefazione a Ottieri, Ottiero. *Tempi stretti*. Matelica: Hacca, 2012: 9-18. Stampa.
- . *Postfazione*, in Davì, Luigi. *Gymkhana–Cross*. Matelica: Hacca, 2011: 303-313. Stampa.
- . *L'amore al tempo delle aziende*, postfazione a Buzzi, Giancarlo. *L'amore mio italiano*. Roma: Avagliano, 2014: 223-230. Stampa.
- Mahon, Bradford Z. e Caramazza, Alfonso. *A Critical Look at the Embodied Cognition Hypothesis and a New Proposal for Grounding Conceptual Content*. *Journal of Physiology*, 102 (2008): 59-70. Web.
- Maccari, Giovanni. *Giuseppe Pontiggia*. Firenze: Cadmo, 2003. Stampa.

- Marcheschi, Daniela. *Uno scrittore contemporaneo: Giuseppe Pontiggia*. Rassegna lucchese, 6 (1981): 18-29. Stampa.
- . *Destino e sorpresa: per Giuseppe Pontiggia, con i suoi primi scritti sul Verri*. Pistoia: CRT, 2000. Stampa.
- . *La letteratura in «prima persona» di Giuseppe Pontiggia*. Introduzione a Pontiggia, Giuseppe. *Opere*. Milano: Mondadori, 2004. Stampa.
- , ed. *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*. Parma: Mup, 2009. Stampa.
- . *Percorsi nell'opera di Giuseppe Pontiggia*, in Marcheschi, Daniela, ed. *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*. Parma: Mup, 2009. Stampa.
- Marvardi, Umberto. *Recensione*. La Fiera Letteraria (5 febbraio 1961). Stampa.
- Meneghelli, Donata. *Gli operai hanno ancora pochi anni di tempo? Morte e vitalità della fabbrica*. *Narrativa*, 31/32 (2010): 61-74. Stampa.
- Montesano, Giuseppe. *Donnarumma liberato*. Prefazione a Ottieri, Ottiero. *Donnarumma all'assalto*. Milano: Garzanti, 2004. Stampa.
- Murgia, Michela. *Il mondo deve sapere - Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*. Milano: Isbn, 2006. Stampa.
- Nata, Sebastiano. *Il dipendente*. Roma: Theoria, 1995. Stampa.
- . *Mentre ero via*. Milano: Feltrinelli, 2004. Stampa.
- . *Il valore dei giorni*. Milano: Feltrinelli, 2010. Stampa.
- Nesi, Edoardo. *Storia della mia gente. La rabbia e l'amore della mia vita da industriale di provincia*. Milano: Bompiani, 2010. Stampa.
- Nicoletti, Giuseppe. *Una premessa quasi necessaria. Volponi e il romanzo industriale*. *Narrativa*, 31/32 (2010): 25-38. Stampa.
- Olivetti, Adriano. *L'idea di una comunità concreta*. Ivrea: Edizioni di Comunità, 1950. Stampa.
- . *Tecnica delle riforme*. Ivrea: Edizioni di Comunità, 1951. Stampa.
- Ottieri, Ottiero. *Donnarumma all'assalto*. Milano: Bompiani, 1959. Stampa.
- . *Donnarumma all'assalto*. Milano: Garzanti, 2004. Stampa.
- . *Taccuino industriale*. Il Menabò, 4 (1961): 21-94. Stampa.
- . *Tempi stretti*. Matelica: Hacca, 2012: 9-18. Stampa.
- Parise, Goffredo. *Il padrone*. Milano: Feltrinelli, 1965. Stampa.
- Pignotti, Lamberto. *L'uomo di qualità*. Il Menabò, 4 (1961): 121-151. Stampa.
- Pirella, Agostino. *Comunicazione letteraria e organizzazione industriale*. Il Menabò, 4 (1961): 115-119. Stampa.
- Pontiggia, Giuseppe. *La morte in banca. Cinque racconti e un romanzo breve*. Quaderni del Verri: 1959. Stampa.
- . *La morte in banca*. Milano: Mondadori, 1979. Stampa.

- . *La morte in banca. Un romanzo breve e sedici racconti*. Milano: Mondadori, 1991. Stampa.
- . *La tecnica narrativa di Italo Svevo (Parte I e Parte II)*. Kamen'. Rivista di poesia e filosofia, 21-22 (gennaio e giugno 2003). Stampa.
- , Giuseppe. *Opere*. Milano: Mondadori, 2004. Stampa.
- Ricoeur, Paul. *L'identità narrativa*. Allegoria, 60: 93-104. Stampa/web.
- Saviano, Roberto. *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milano: Mondadori, 2006. Stampa.
- Scalia, Gianni. *Dalla natura all'industria*. Il Menabò, 4 (1961): 95-114. Stampa.
- Simonetti, Gianluigi. *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*. Allegoria 57 (2008): 95-136. Stampa/web.
- Spinazzola, Vittorio. *Albeggia una letteratura postindustriale*. Tirature (2000): 97-105. Stampa.
- Svevo, Italo. *Una vita*. Milano: Mondadori, 2004: 3-396. Stampa.
- Szondi, Peter. *Introduzione all'ermeneutica letteraria*. Parma: Pratiche Editrice, 1979. Stampa.
- Talamo, Roberto. *Il romanzo moderno nella poetica del sé di Paul Ricoeur*. Enthymema, 9 (2013): 56-65. Web.
- Tozzi, Federigo. *Ricordi di un impiegato*. Milano: Mondadori, 1927. Stampa.
- . *Con gli occhi chiusi. Ricordi di un impiegato*. Milano: Feltrinelli, 1994. Stampa.
- Vittorini, Elio. *Industria e letteratura*. Il Menabò, 4 (1961). Stampa.
- Volponi, Paolo. *Memoriale*. Milano: Garzanti, 1962. Stampa.
- . *Le mosche del capitale*. Einaudi: Torino, 1989. Stampa.