

Il ciclo di conferenze e seminari didattici è stato organizzato da:

- Casa Editrice Palumbo
- ADI-SD Sicilia
- Dipartimento di Lettere dell'Università degli Studi di Palermo

Gli scrittori intellettuali del secondo Novecento Pasolini, Fortini, Volponi

ATTI DEL CICLO DI CONFERENZE E SEMINARI DIDATTICI
COORDINATI DA **ROMANO LUPERINI**

Palermo, novembre 2004-marzo 2005

a cura di
Paola Fertitta e Paola Liberale

G. B. Palumbo Editore

Indice

Presentazione	PAGINA	7
Cultura e politica nella prima età repubblicana <i>Salvatore Lupo</i>		9
Pasolini, la ragione, lo scandalo <i>Raffaele Donnarumma</i>		15
Saggistica e poesia in Franco Fortini <i>Felice Rappazzo</i>		23
Il «poema» della modernizzazione italiana. La scrittura di Volponi e i generi letterari <i>Emanuele Zinato</i>		34
Laboratori		
Il dibattito sul ruolo degli intellettuali negli anni Settanta attraverso gli scritti di Pasolini, Volponi e Fortini <i>Bruna Passarelli-Garzo</i>		43
Intellettuali e media <i>Paola Liberale</i>		53
Percorso tematico «Natura e animale» <i>Paola Fertitta</i>		60
La catastrofe. Un percorso tematico attraverso testi di Italo Svevo, Elsa Morante, Guido Morselli, Paolo Volponi, Primo Levi, Lawrence Ferlinghetti <i>Maria Rita Lanzilao</i>		76
Pasolini poeta <i>Ambra Carta</i>		80
Il ruolo dello scrittore intellettuale nello scenario contemporaneo <i>Romano Luperini</i>		88

© G. B. Palumbo & C. Editore S.p.A. - 2007

Proprietà letteraria dell'Editore

Stampato in Italia

ISBN 978-88-6017-024-8

PRESENTAZIONE

Sulla scena i decenni più difficili e complessi del secondo Novecento. I letterati raccontano, interpretano, indagano; lo storico coglie i nessi e le contraddizioni; un intellettuale s'interroga criticamente sullo scenario contemporaneo. Arte e impegno, letteratura e pratica didattica, politica e cultura in un articolato ciclo di incontri che invitano ad... *altro da veder che tu non vedi*.¹

Sono raccolti in questo quaderno di «Allegoria» le conferenze e i laboratori didattici presentati nel ciclo di incontri per l'aggiornamento degli insegnanti organizzato dall'ADI-SD, associazione degli italianisti-sezione didattica di Palermo, dalla casa editrice Palumbo e dall'Università degli Studi di Palermo durante l'anno scolastico 2004/5, con la collaborazione dell'ITI "Vittorio Emanuele III" e dell'ITT "Marco Polo", nei cui locali si sono tenuti gli incontri.

Le conferenze dei docenti universitari hanno presentato tre dei maggiori scrittori intellettuali della seconda metà del secolo scorso, Pasolini, Fortini, Volponi, che hanno segnato la cultura italiana con opere e interventi pubblici improntati un forte impegno civile. La lezione introduttiva è stata condotta da Salvatore Lupo, dell'Università di Palermo, storico, che ha tracciato le vicende degli intellettuali in rapporto alla politica nell'età repubblicana. Sono seguite le lezioni di Raffaele Donnarumma (Università per Stranieri di Siena) su Pasolini, di Felice Rappazzo (Università di Catania) su Fortini e di Emanuele Zinato (Università di Padova) su Volponi.

Per trasferire i contenuti dell'aggiornamento nella concreta pratica didattica, si sono tenute, nella sede della casa editrice Palumbo, due giornate di laboratori, nella quali alcuni docenti delle scuole superiori hanno presentato proposte di percorsi tematici incentrati sugli scrittori del secondo Novecento italiano, a partire dagli autori presentati dai docenti universitari. *Il dibattito sul ruolo degli intellettuali e il*

1. Il verso è il secondo di un distico di Fortini del 1985 intitolato *A un giovane*:

Non son colui, non son colui che credi.

E altro da veder che tu non vedi.

Sono tratti dall'*Inferno* dantesco, rispettivamente v. 62 del canto XIX e v. 12 del canto XXIX.

rapporto tra intellettuali e media sono stati presentati da Bruna Passarelli-Garzo e Paola Liberale, il tema dell'*apocalisse* da Maria Rita Lanzilao, il percorso *natura e animale* da Paola Fertitta, e infine un percorso all'interno della poesia di Pasolini è stato condotto da Ambra Carta. Franco Marchese ha poi sintetizzato il dibattito, suscitato da Romano Luperini sulle pagine de «l'Unità», sul ruolo dell'intellettuale nella società contemporanea (interventi raccolti in un quaderno di «Allegoria» già pubblicato). Ha concluso il ciclo nella sala dei Baroni del Rettorato dell'Università Romano Luperini, dell'Università di Siena, introdotto da Michela Sacco Messineo dell'Università di Palermo. La conferenza ha affrontato il tema del ruolo dell'intellettuale nello scenario contemporaneo, toccando i nodi cruciali del nostro mondo: crisi del pensiero debole e della postmodernità, globalizzazione, multiculturalità.

Cultura e politica nella prima età repubblicana

Salvatore Lupo
(Università di Palermo)

La parola *intellettuale* venne nel primo Novecento a definire un nuovo universo (fatto di letterati, economisti, giornalisti, insegnanti) desideroso di guidare la collettività sulla strade della modernità, e dunque di una politica moderna; forse nel tentativo paradossale di tutelare una propria unitarietà di gruppo sociale nell'epoca della inesorabile separazione tra le discipline e i linguaggi, tra i discorsi della cultura. In Italia, «La Voce» di Prezzolini rappresentò forse l'esperienza più espressiva di questo modo degli intellettuali di stare sullo scenario pubblico, e gli intellettuali forse più rappresentativi furono D'Annunzio, Marinetti e Pirandello. Tutti costoro simpatizzarono per il fascismo, che in effetti coronò quella loro mobilitazione di lunga lena.

Si può dire che nel primo trentennio del Novecento gli intellettuali italiani fossero di destra, anche se bisogna rendersi conto del carattere convenzionale e in ogni caso impreciso di una tale definizione. La loro adesione al fascismo si basava su una forte spinta radicale, era intesa allo svecchiamento e alla modernizzazione, alla realizzazione di un circuito tra la nazione e le masse che non fosse quello ottocentesco del parlamentarismo. Bisogna però dire che le raffinate teorie elitistiche novecentesche si risolsero nella pratica attuazione del regime, in una scombinata oligarchia, nel governo di una fazione o meglio di un tiranno. I giovani intellettuali negli anni Trenta erano anch'essi fascisti, e fascisti radicali più o meno sospettosi del compromesso tra regime e monarchia; ma la loro generazione non può essere equiparata alla precedente, se non altro perché formatasi in un regime totalitario, determinato a formare *totalitariamente* la gioventù, in grado di investire in questo suo progetto strumenti poderosi e lusinghe notevolissime. Il gioco si riaprì quando quella stessa gioventù venne coinvolta negli eventi tragici della guerra, visse la bancarotta del fascismo sulla propria pelle, e non poté non rendersi conto retrospettivamente – almeno nella sua parte più sensibile – della vacuità della soluzione adottata nel ventennio. La catastrofe finale gettò insomma una luce fosca sul passato, e molti di quei giovani maturarono una nuova coscienza politica, sancendo storicamente il passaggio degli intellettuali italiani da destra a sinistra.

Essi invocarono la rinascita dell'Italia ancorandola ancora – com'era tradizione – all'idea di nazione, ma con il presupposto che questa andasse riqualificata e

non semplicemente venerata. Federico Chabod, allievo del massimo storico di regime, Gioacchino Volpe, spiegò il nuovo concetto ai suoi studenti, tra il 1943-44 e il 1946-47, stando ben attento a distinguere la stagione liberatoria ottocentesca dalla degenerazione novecentesca. Benedetto Croce si disse convinto che la patria rinata non potesse che ricollegarsi alla sua radice patriottica risorgimentale facendosi nuovamente liberale. Però la sua perorazione non era fatta per affascinare i giovani tumultuosamente passati all'antifascismo, convinti ancor più che in passato della necessità di una rottura con la tradizione nel costume politico e nel costume *tout court*. Era da escludersi il ritorno all'Italia liberale con le sue chiusure elitarie, le sue antiche indulgenze verso il fascismo e la sua attuale incapacità di spiegarlo, esemplificata dallo stesso Croce e dalla sua celebre definizione del regime come «parentesi».

Da qui occorre partire per comprendere il fascino che su questa parte d'Italia, ben più che su tutte le altre, esercitò il Partito Comunista. Due delle definizioni del partito fornite da Gramsci, il «moderno principe» e «l'intellettuale collettivo», divennero in esso di uso comune. I *Quaderni dal carcere* spiegavano la complessità dei percorsi che andavano a legare la sfera (politica, culturale, economica) nazionale con la sfera popolare, a partire da una riflessione sofisticata centrata proprio sul ruolo svolto dagli intellettuali nel reticolo di relazioni simboliche (l'egemonia) che connettevano le masse al potere. Essi, gli intellettuali, rimasero per primi abbaocinati da quest'elaborazione, che sembrava fornire risposte certe a dibattiti antichi sui ritardi-limiti della costruzione nazionale, e alle stesse incongruenze della ricerca in cui la parte più pensosa del fascismo (penso a Bottai) aveva cercato di coinvolgerli. Sul piano del consenso il risultato fu straordinario: poco importa se esso venne ottenuto anche mediante una discreta manipolazione dei testi atta a ridurre i drammi, gli scontri e le contraddizioni della storia del bolscevismo, italiano e non, al *continuismo* dello slogan togliattiano «veniamo da lontano e andiamo lontano». Così richiamandosi a un concetto di cultura militante già forte nella tradizione italiana, reso vieppiù attuale dal dramma appena consumatosi con la catastrofica sconfitta, e così ben rappresentato dalla figura stessa del suo geniale predecessore, Togliatti poté rimettere in riga i «compagni di strada» come Elio Vittorini, in sospetto di deplorable indulgenze al principio dell'*autonomia* della cultura nei confronti della politica, senza ridursi al livello degli scherani stalinisti. Così la cultura di partito, da esso direttamente gestita attraverso istituti, riviste e case editrici, trovò un legame diretto con la cultura generale rappresentata da altre istituzioni, ad esempio con la casa editrice Einaudi, cui una decisione attentamente soppesata concesse la pubblicazione appunto delle opere gramsciane.

Gramsci, De Viti, De Marco, Nitti, Fortunato, ma anche Machiavelli, Vico, Labriola, De Sanctis, Spaventa, Garibaldi e magari anche Dante: per uscire dall'isolamento ideale nel quale la guerra fredda rischiava di sospingerlo, il togliattismo evocò personaggi e con essi concetti o parole talvolta incompatibili tra di loro. Togliatti rivalutò anche Giolitti e Turati, bruscamente passato dal ruolo di traditore a quello di predecessore. Peraltro, seppure eterogenei, questi riferimenti avevano

qualcosa in comune, erano tutti distanti dalla linea nazional-cattolica risultata vincente nel '48, e ovviamente dal retaggio del clerico-fascismo. Da questa trincea molti potevano essere chiamati a raccolta per contrastare o quanto meno frenare la Democrazia Cristiana.

Il discorso sopra fatto non significa ovviamente che nell'Italia degli anni '40-'60 tutte le persone colte fossero di sinistra, né che lo fossero tutte le persone colte che si interessavano di politica. Personaggi come lo scrittore Guareschi, il giornalista Montanelli, il politologo Maranini ebbero grandissima influenza sul grande pubblico, certamente maggiore di quella esercitata da letterati, storici e registi saldamente schierati a sinistra. Solo che ben pochi pensano a Guareschi, Montanelli e Maranini come a intellettuali, mentre personaggi come Carlo Levi, Ernesto Ragionieri, Pier Paolo Pasolini, Luigi Russo, per citare solo quelli che mi vengono sulla penna per primi, erano perfettamente a loro agio in questa qualifica. Non bisogna nemmeno insistere oltre misura sull'egemonia comunista, come in genere si fa riducendo per giunta quella grande operazione politico-culturale a una mera manipolazione, a una strumentalizzazione. L'intellettualità democratica si aggregò anche su altre linee, e talora su una prospettiva che aveva l'anticomunismo tra le sue fondamentali fonti di ispirazione.

Si pensi al settimanale «Il Mondo», fondato nel 1949 da Mario Pannunzio su una linea di sinistra liberale che propugnava una battaglia su due fronti contro l'oscurantismo «clericale» democristiano e contro il totalitarismo comunista, e che si imperniava su una (talora confusa) prospettiva di ibridazione della tradizione risorgimentale, di quella crociana e di quella radical-liberista, di quella resistenziale dell'azionismo, con più moderne suggestioni keynesiane, laburiste, antimonopoliste. Era la linea di La Malfa, eminenza grigia del gruppo, di Ernesto Rossi, adamantino antifascista e grande polemista, del vecchio Gaetano Salvemini e del giovane Eugenio Scalfari. L'influenza di questo gruppo era destinata a crescere anche perché, dal 1955, esso andò occupando un più vasto spazio non solo politico-culturale ma anche editoriale. Fu in quell'anno che Pannunzio spinse il repubblicano Francesco Compagna a creare a Napoli la rivista «Nord e Sud», nella quale si raccolse un gruppo di brillanti intellettuali post-crociani che nello stile de «Il Mondo» ingaggiarono una lotta su due fronti contro il laurismo e contro gli intellettuali comunisti impegnati sempre a Napoli nella rivista «Cronache meridionali»; ma soprattutto «Nord e Sud» si impegnò in una grande operazione di svecchiamento della cultura meridionale, in un'assidua opera di stimolo, di supporto, di critica delle politiche interventiste governative. Intanto Arrigo Benedetti, già direttore del settimanale «L'Europeo», creava «L'Espresso», rotocalco dall'inusitato approccio battagliero, vocato all'inchiesta anche nei misteriosi santuari della finanza, laddove emergere la competenza e lo spirito polemico di Scalfari.

Inizialmente Salvemini aveva invitato i suoi amici di sinistra a votare per i partiti laici di area governativa stringendosi «il naso tra il pollice e l'indice» (e qui egli usava significativamente la stessa espressione che sull'opposto versante, quello del liberalismo di destra, era utilizzata da Longanesi e Montanelli per spingere la de-

stra laica a votare per il partito cattolico), però in breve lui e gli altri del «Il Mondo» convennero che nessuna terza via poteva derivare da quel contesto di totale subalternità alla Dc, con il suo spirito clericale e la sua vocazione conservatrice. Cominciò così il primo dei molti tentativi di costruzione di una terza forza, che nella fattispecie si voleva ricavare dall'unificazione tra repubblicani, socialdemocratici e la sinistra liberale emancipatasi dal moderatismo di Malagodi. Fallito questo progetto, cominciò il dialogo con i socialisti, dopo il 1953 in via di emancipazione da troppo stretti legami di solidarietà con i cugini comunisti. Si andò verso la costituzione di un'area culturale (e poi politica) di centro-sinistra, laica, antifascista, democratica, riformatrice.

Proviamo a identificare alcuni dei temi che per eccellenza vennero proposti quali ponti tra cultura e politica, e che quindi rappresentarono i cavalli di battaglia degli intellettuali creando un terreno comune di aspettative e richieste destinato a esercitare una pressione sull'Italia ufficiale, e nel contempo a costituire un piano di comunicazione tra la sinistra e la Democrazia Cristiana. Il primo fu quello della Resistenza, epopea di una rinnovata concordia nazionale e popolare, ma anche grande occasione mancata per un rinnovamento radicale della vita pubblica, per una nuova moralità, vanificata dalla conversione neo-conservatrice della Democrazia Cristiana. Col finire degli anni Cinquanta, con l'allentarsi delle tensioni più aspre della guerra fredda, le forze centriste e quelle di sinistra tornarono a celebrare insieme la ricorrenza del 25 aprile, il tema della Resistenza fece timidamente capolino nelle scuole. Sempre nei secondi anni Cinquanta, per impulso del Presidente della Repubblica Gronchi, si aprì la stagione del "disgelo costituzionale" che alla fine di quell'anno portò finalmente all'insediamento della Corte Costituzionale, seppure *in extremis* l'Avvocatura dello Stato cercasse (vanamente) di salvaguardare l'intero edificio legislativo fascista sostenendo la tesi bizzarra che al vaglio della Corte dovevano essere portate solo le leggi approvate dopo il 1947. Così la sinistra coronava vittoriosamente la prima parte di una prestigiosa battaglia per l'attuazione della Costituzione contro una maggioranza impegnata a conservare in vigore vecchi strumenti legislativi e amministrativi. La celebre frase di Calamandrei, secondo il quale nel determinare i principi costituzionali, «per compensare le forze di sinistra della rivoluzione mancata, le forze di destra non si opposero ad accogliere una rivoluzione promessa», va corretta nel senso che quelle "promesse" della Costituzione consentirono alla sinistra socialcomunista di individuare un terreno d'opposizione legalitario per definizione, sul quale si mantenne saldamente radicata, nobilitandola sul piano dei principi liberali.

Vorrei soffermarmi maggiormente sul terzo grande tema politico-culturale, quello della questione meridionale, a sinistra considerata come il grande scandalo nazionale, ovvero il disvelamento della contraddizione di fondo del modo in cui un grave scandalo, contemporaneamente sociale e morale, pesava sulla storia italiana. Riemergevano problemi e dibattiti antichi, gli antichi fantasmi della mafia e del brigantaggio, che venivano come banalizzati sul versante dell'*establishment*, in particolare nella discussione sulle complicità politiche e poliziesche emerse dalla

vicenda del bandito Salvatore Giuliano e della sua morte (1950). La camorra, la mafia e il brigantaggio, secondo la vecchia formula di Pasquale Villari, vennero rappresentati sul versante progressista come la più clamorosa manifestazione di un sottostante malessere sociale, di una carenza di lungo periodo nei processi di nazionalizzazione o interiorizzazione dell'etica pubblica. Ancora, era nello stile del miglior positivismo ottocentesco l'equazione *banditismo = povertà, disperazione, analfabetismo* proposta da Danilo Dolci nel suo *Banditi a Partinico* (1955), inchiesta condotta in quello che sino a qualche anno prima era stato il regno di Giuliano, come anche l'*Inchiesta a Orgosolo* del 1954 di Franco Cagnetta, con le sue polemiche contro lo spiegamento dell'esercito in contrapposizione al banditismo, destinato a confermare quella stessa estraneità delle popolazioni allo Stato che era all'origine del fenomeno. Appena qualche anno dopo Antonino Pigliaru, intellettuale sardo autore di un magistrale studio sulla faida, avrebbe sostenuto la necessità che il nuovo Stato democratico non si configurasse più come un mero «fatto di polizia, oppure di corruzione sistematica, ma come uno strumento di liberazione, come un fatto di libertà».

Per molti di noi – scrisse Norberto Bobbio nel 1955 introducendo Dolci – il crollo del fascismo e la guerra di liberazione sono stati occasione per la scoperta di un'Italia segreta e nascosta [...] dei poveri, dei diseredati, degli oppressi, di coloro che non erano mai stati protagonisti di storia etico-politica, né tanto meno di *Kulturgeschichte*, che nella storiografia come narrazione dell'individuale non potevano trovar posto [...] [se non] attraverso nomi collettivi come contadini, braccianti, plebe, masse, soldati, banditi.

Sull'asse che collegava i contadini ai banditi, dunque, la cultura di sinistra scopriva un mondo "segreto" anche se il capitolo non poteva dirsi assolutamente innovativo. Il tema degli esclusi, delle masse ignorate, richiamava da vicino i Fortunato, i Sonnino, i Pasquale Villari che nel secolo precedente, da un versante liberale, avevano segnato la scoperta della questione sociale, identificata in una questione agraria e appunto meridionale. Nel secondo Ottocento era stata la parte più sensibile della classe dirigente a fare autocritica sui modi della costruzione dello Stato unitario, mentre la prima età repubblicana vide la sinistra al centro di questa riflessione. Il riferimento agli eventi post-risorgimentali era comunque sempre esplicito e quasi ossessivo. Come allora, la delusione per gli esiti di un grande rivolgimento (la Resistenza, e in una certa misura il movimento contadino, al pari del Risorgimento) portò in evidenza, per contrasto, la vischiosità di fattori sociali "nascosti" ma operanti nel frenare il progresso; come allora, l'inchiesta sociale "sul campo", a confutare le verità convenzionali della retorica nazionale, si collocò, seppure in forme e con tecniche diverse, al centro della scena. Venne denunciata la continuità tra nuovo potere democristiano e potere "di sempre", anche qui con riferimento a un altro dibattito ottocentesco, quello sul "fallimento" della distribuzione dei beni demaniali, che fece da *pendant* al dibattito sul "fallimento" della riforma fondiaria.

Si ebbe così il paradosso per cui l'opposizione di sinistra, debole a Sud e tagliata fuori da politiche di intervento sul Sud che per molti anni furono alquanto effica-

ci, fece della questione meridionale il suo cavallo di battaglia nel dibattito ideale sullo stato della nazione. Il richiamo a questo tema si sovrappose a quelli alla Resistenza o alla Costituzione, alla tradizione laica o a quella socialista, costituendo il piano per un discorso di opposizione sul quale i comunisti potevano convergere con radicalismi di varia origine, mentre la destra vi rappresentava solo il fantasma del passato e la Dc il principale imputato – nell’attesa di diventare l’interlocutore per operazioni rinnovatrici, fossero il centro-sinistra o il compromesso storico.

Testi citati

- F. Cagnetta, *Banditi a Orgosolo*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1974.
F. Chabod, *L’idea di nazione*, Laterza, Roma-Bari 1974.
D. Dolci, *Banditi a Partinico*, con introduzione di N. Bobbio, Laterza, Bari 1955.
A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, ed. critica a cura di V. Giarratana, Einaudi, Torino 1975.
A. Pigliaru, *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, in Id., *Il banditismo in Sardegna*, Giuffrè, Milano 1970.
P. Togliatti, *Discorso su Giolitti*, in Id., *Momenti sulla storia d’Italia*, Editori riuniti, Roma 1973.

Pasolini, la ragione, lo scandalo

Raffaele Donnarumma
(Università per Stranieri di Siena)

La pubblicazione delle opere complete di Pasolini, nei «Meridiani Mondadori», si è completata da pochi mesi: si tratta di dieci tomi fra *Romanzi e racconti*, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, *Saggi sulla politica e la società*, scritti *Per il cinema*, *Teatro*, *Poesie*, per un totale di poco meno di 17.000 pagine. In una vita neppure lunghissima (1922-75: muore a cinquantatré anni), Pasolini è stato uno degli autori più prolifici, più versatili della letteratura non solo italiana: si è cimentato con tutti i generi di scrittura (e non solo, visto che alla sua attività di regista si può affiancare quella di disegnatore a tempo perso), ha tradotto e bruciato ogni esperienza vissuta sulla pagina scritta. Di questo patrimonio immenso, cosa è passato a scuola? Sino a qualche anno fa, una parte neppure esigua, ma irrisoria. Pasolini era nei manuali di letteratura per le superiori quasi solo due pagine famose (e diciamo pure, sopravvalutate): il *Pianto della scavatrice*, dalle *Ceneri di Gramsci*, e un passo da *Ragazzi di vita*. Per fortuna, dagli anni Novanta il quadro si è svecchiato, e Pasolini è stato rappresentato anche nei suoi film (spesso, però, lasciati alla buona volontà di singoli insegnanti cinefili), e soprattutto nei saggi sulla politica e la società di *Scritti corsari* e di *Lettere luterane*: per fortuna, anche perché quel Pasolini è un altro da quello poeta e romanziere – vedremo, poi, se solo un altro Pasolini, o anche un Pasolini migliore.

Non era il solito problema, costante a scuola, di faticare ad aggiornarsi sul Novecento, e di affidarsi alle cose più vecchie e – almeno in apparenza – consolidate e facili (per lo stesso motivo, mettiamo, Montale è stato a lungo quello degli *Ossi*, anziché delle *Occasioni* e della *Bufera*). Questo ritardo ha certo determinato, in primo luogo, un’immagine di Pasolini falsata: perché il Pasolini dagli esordi sino a metà anni Sessanta, guardato dall’oggi, è certo il Pasolini che mostra più la corda, quello più datato; ma anche quello più facilmente fruibile a scuola. Pasolini di quella prima fase è, anzitutto, un poeta civile: certo, un poeta civile comunista e quindi d’opposizione, ma pur sempre un poeta civile, dunque un poeta *educativo*, dunque, un poeta *per la scuola* (tanto più che – sia pure a modo suo e solo in superficie – recupera certi modi tranquillizzanti della poesia civile e politica ottocentesca, addirittura carducciana). Quanto al romanziere, è vero che Pasolini aveva subito, restandone assolto, un processo per oscenità, giacché in *Ragazzi di vita* (come poi in *Una vita violenta*) affronta i temi – altamente scabrosi nell’Italiotta clericale di allora – dell’esistenza sottoproletaria e dell’omosessualità; ma è anche vero

che, quello che da quei libri passava nelle pagine delle antologie aveva conosciuto un pudico setaccio censorio: così, mentre la diversità sociale restava inquadrata nel tema della vita giovanile e nei modi del picaresco (anziché del violentemente realistico), sulla diversità sessuale calava un silenzio assoluto.

Un Pasolini, insomma, *ad usum delphini*. E anche, oggi lo possiamo dire, il Pasolini meno interessante. Quasi scontato che a scuola non arrivasse *La meglio gioventù*, un libro certo nuovo nella letteratura italiana degli anni Quaranta, ma a cui la veste linguistica dialettale (e per di più di un dialetto minoritario come il friulano) faceva troppo da ostacolo. Certo più leggibili le *Ceneri di Gramsci* (1957), *l'Usignolo della Chiesa cattolica* (1958; ma i testi sono del 1943-49), *la Religione del mio tempo* (1961). Sono libri posti sotto l'insegna dello «scandalo del contraddirmi»: lo scandalo delle contraddizioni fra adesione al comunismo e retaggio cattolico, identità borghese e amore per il sottoproletariato, identità del poeta civile e pulsione omosessuale. Una poesia, dunque, il cui senso possiamo riconoscere oggi non nel suo aspetto più educativo e dunque tranquillizzante, ma proprio nella tensione costante fra quella volontà politica e una biografia che si esibisce come irriducibile a quegli schemi così per bene e così moralistici (perché, se moralista era allora la Dc, non lo era certo di meno il Pci). Lo scandalo vero sta qui: che il personaggio-poeta che elabora il discorso educativo dei valori è lo stesso che esibisce la propria omosessualità. Per essere più precisi: lo scandalo sta non tanto nell'omosessualità in sé, ma nel fatto che l'omosessualità sia esibita, e che sia esibita da qualcuno che rivendica il diritto a nominare valori collettivi (quelli, cioè, dei comunisti, del proletariato e del sottoproletariato). Pasolini rompe il tabù dell'Italia perbenista secondo cui si può peccare, purché di nascosto (e magari, purché ci si confessi). Oltretutto, rivendica il carattere esemplare della propria diversità. Per lui, l'omosessualità è un accesso diretto alle classi subalterne: l'amore per i giovani sottoproletari fa tutt'uno con l'adesione alla causa marxista. Dunque, per lui l'omosessualità vuol essere precisamente un modo per evitare quel pericolo di populismo che invece gli è stato spesso rimproverato: se il populista, nel suo andare verso le masse, conserva la distanza di un'origine sociale superiore, Pasolini al contrario vuole mescolarsi a quelle masse, esserne parte. Possiamo anche aggiungere che in realtà non ci è riuscito e che, anzi, nel corso degli anni ci sarebbe riuscito sempre meno: la fama che gli darà il suo lavoro letterario, e il successo economico che gli verrà dall'attività di regista, acuiranno il divario fra lui e i 'ragazzi di vita'. Tanto che l'amore assume stabilmente la forma dell'amore mercenario e così Pasolini, che tuona contro il consumismo, si fa attore della forma più avanzata, più disumanizzante di consumismo: il consumismo non solo del sesso, ma delle persone ridotte a merci, per di più enfatizzando la distanza di potere fra l'uomo celebre e famoso che compra, e il ragazzo senza mezzi né cultura che viene comprato.

Eppure, quando Pasolini deve rappresentarsi, non lo fa in questa veste scomoda di sopraffattore (anche se, specie nell'ultima produzione, l'insistenza su temi sado-masochistici rivela l'emergere di questa frattura aperta). Non è solo falsa coscienza. Pasolini crede di vivere, nelle sue contraddizioni, le contraddizioni del suo

tempo; crede che quanto più esibisce se stesso, tanto più esibisce la qualità dei tempi. Così, l'immagine mitica alla quale tende ad assimilarsi è quella dell'agnello sacrificale, che porta su di sé i peccati del suo mondo, è il mito, ben radicato nella cultura europea da Baudelaire in poi, e soprattutto nei cosiddetti *décadants*, del Poeta come Vittima, che paga il privilegio dell'intensità e della pienezza nelle quali vive il suo tempo, con la deiezione, l'emarginazione, il rifiuto pubblico. Per di più, il Poeta si offre come Vittima sacrificale: è quello che paga per tutti, soffre per tutti, muore per tutti. Alla fine, lo scandalo della sua esistenza diventa uno scandalo ritualizzato: e in questo si trova ripagato non solo il suo narcisismo protagonista, ma anche la sua volontà di tornare dentro quel corpo sociale da cui è escluso (perché se ne è allontanato, e perché ne è stato allontanato).

Nonostante scriva all'ombra di questo mito del Poeta e della Poesia (lo ha sottolineato bene Ferdinando Bandini nella sua introduzione al «Meridiano» delle *Poesie*), Pasolini ha però un'idea di poeticità assolutamente strumentale. Direi che è questo il suo vero limite come autore di versi. Per lui la poesia è sempre l'applicazione di una poetica e, dunque, colore retorico aggiunto o sparso su un discorso che, di fatto, cammina per conto suo: dunque, di fatto, prosa più retorica, discorso più abbellimento. Di qui una figuratività convenzionale quando non impacciata, come rivela la pesantezza della sintassi e dell'aggettivazione, eccessiva e preposta ai sostantivi (glielo rimproverava già Fortini).

Lo stesso limite si riscontra nei romanzi: è lo stesso Walter Siti, che ne ha curato le opere, a osservare come a Pasolini mancasse una reale vocazione narrativa e, aggiungerei, per questo si rifugiava o in uno sperimentalismo stilistico di fatto solo superficiale, in quanto non intaccava la sostanza delle cose da narrare, o riusava forme narrative consolidate, più o meno neorealiste o neoveriste, tutt'al più poetizzandole. (Si può addurre a questa difficoltà un piccolo ma significativo indizio: l'intelligenza che Pasolini ha speso nella comprensione e nella scoperta di Gadda, di fatto non lascia traccia sostanziale nei suoi primi due romanzi che, pure, vorrebbero porsi sotto l'insegna di un personale discepolato gaddiano: di Gadda rimane solo il romanesco, per di più ridotto da espressionismo a mimetismo, e nulla delle sue dirimpenti invenzioni romanzesche). Il risultato è che, letti oggi, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* appaiono pieni di buona volontà, ma – se posso essere sincero – davvero noiosi.

Insomma, si starà chiedendo qualcuno, un Pasolini tutto da buttare? E se lo sono chiesto anche i lettori della sua opera completa allorché, giunti al finale del bellissimo saggio di Walter Siti, hanno scoperto persino il curatore di quei volumi (che è pure colui che più di tutti ha saputo entrare dentro il mondo di Pasolini) ad accusare i limiti, le facilonerie, la megalomania del nostro autore.

No. Quello che dovrebbe emergere da quanto sto dicendo è un Pasolini che riduce spesso la ritualità letteraria a feticcio o strumento, ma che trova la propria forza in un discorso progettuale, razionale, saggistico. E allora, il Pasolini migliore sta proprio in quelle scritture in cui questa vena emerge con maggiore libertà. Tutta la sua ultima fase, soprattutto negli anni Settanta, è profondamente compenetrata di

saggismo: non solo nel senso che Pasolini, dopo una serrata esperienza di collaborazioni giornalistiche e dialoghi con i lettori su questioni di attualità sociale e politica, pubblica libri come gli *Scritti corsari* e le *Lettere luterane*; ma anche nel senso che le altre opere più propriamente letterarie sono ispirate alla necessità di dire la verità sull'Italia contemporanea. In *Trasumanar e organizzar* (1971) (ma un parziale anticipo di questa tendenza era in *Poesia in forma di rosa* del 1964, che è un'opera di passaggio) Pasolini abbandona la tradizionale ritualità poetica perché, ha compreso, il mondo non sa che farsene. *Trasumanar e organizzar*, con il suo stile informale, la sua metrica libera, il suo discorso raziocinante, i suoi *Comunicati all'Ansa* è una calcolata negazione o palinodia della poeticità. In un certo senso, è come se Pasolini infliggesse alla poesia gli stessi colpi che gli infligge la comunicazione di massa (se ci pensate, qualcosa di simile fa Montale da *Satura* in poi); e per contrappeso, mentre la comunicazione di massa vuol ridurre l'arte a puro intrattenimento, Pasolini la sbilancia tutta sul versante dell'analisi e dell'ideologia. Proprio in questo libro, del resto, si trovano alcuni dei suoi testi più belli, come quelli scritti per Maria Callas o i *Versi del testamento*.

L'altra grande opera degli anni Settanta è *Petrolio*, il romanzo che lo impegna dalla primavera-estate del 1972 e che rimarrà incompiuto per la morte. *Petrolio*, attraverso le vicende del suo protagonista sdoppiato, Carlo, è una storia d'Italia dal boom economico in poi; e qui la tangenza con gli scritti saggistici è talmente forte, che alcune sue pagine – oltretutto fra le più belle – potrebbero essere trapiantate negli *Scritti corsari*. E del resto, *Petrolio* è anche quel «romanzo delle stragi» uno dei saggi più famosi di quel libro, originariamente pubblicato sul «Corriere della sera» del 14 novembre 1974.

Io so i nomi che hanno gestito le due differenti, anzi opposte, fasi della tensione: una prima fase anticomunista (Milano 1969), e una seconda fase antifascista (Brescia e Bologna 1974).

Io so i nomi del gruppo di potenti, che, con l'aiuto della Cia (e in second'ordine dei colonnelli greci e della mafia), hanno creato (del resto miseramente fallendo) una crociata anticomunista a tamponare il 1968, e in seguito, sempre con l'aiuto e per ispirazione della Cia, si sono ricostituiti una verginità antifascista a tamponare il disastro del referendum [SPS 362].

Questa tesi è esattamente quella espressa e drammatizzata in *Petrolio*. Il romanzo prevede infatti due «blocchi politici»: nel primo, Aldo Troya, presidente dell'Eni, «con la cricca politica ha bisogno di anticomunismo ('68)», cioè ordisce atti di terrorismo da attribuire ai fascisti per indurre nel paese una svolta a destra; nel secondo, «ha bisogno, con la cricca dei politici, di una verginità fascista»: e in questo caso l'attribuzione di colpe ai fascisti serve a scagionare il Potere dall'accusa di collusioni, e a mostrare lo Stato vittima di quegli attacchi che, in realtà, esso stesso ha predisposto [RR II 1298; e cfr. RR II 1724]. Il protagonista Carlo è implicato in entrambi i casi: nel primo «incoscientemente (in un abnorme rapporto fra l'Io e l'Es) diventando membro attivo del complotto»; nel secondo «allucinatoriamente (facendo esplodere la bomba appunto visionaria alla stazione di Torino)» [RR II 1298].

Ciò che colpisce è che la denuncia del romanzo va persino oltre quella dello scritto corsaro. Se infatti in quello i nomi che Pasolini sa non sono fatti («Io so ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi»), nel romanzo compaiono esplicitamente: e sono Eugenio Cefis, presidente dell'Eni, giunto a controllare la Montedison dopo la morte di Mattei (e anzi, Pasolini avanza l'ipotesi che egli avesse commissionato la «soppressione» del predecessore [RR II 1298]); l'imprenditore Attilio Monti, che Pasolini giudicava non solo impegnato, insieme all'editore Rusconi e alla Cia, «nella fondazione di una grande Destra culturale» [SPS 432], ma responsabile di aver finanziato Pino Rauti e, attraverso lui, gli «attentati della estrema destra» [RR II 1662]; Amintore Fanfani, collegato a Cefis; Giulio Andreotti, collegato a Monti.

Petrolio, dunque, è un romanzo che aiuta a ricostruire la nostra storia recente in una piena assunzione di responsabilità politiche. Le accuse di reati spaventosi che Pasolini rivolge a Cefis, a Monti, a Fanfani e ad Andreotti non sono comprovate, ma fanno parte stabile dell'immaginario di molta sinistra italiana se non addirittura, come ho l'impressione, del senso comune. Anche per questo non credo che lo scandalo di *Petrolio* stia qui (e, anzi, pagine come quelle che ho citato possono essere tranquillamente presentate in classe). Lo scandalo dell'ultimo Pasolini, e che esplose, oltre che nel romanzo, nei suoi film, resta la sessualità. Nella *Trilogia della vita*, girata fra il 1971 e il 1974, Pasolini credeva ancora che la sessualità fosse l'espressione di pulsioni libere contro l'alienazione del neocapitalismo. Si rese conto ben presto che si sbagliava. Da un lato, quella sessualità che egli metteva in scena per scandalizzare e scuotere il pubblico borghese benpensante, di fatto a quel pubblico – al di là di qualche ipocrisia di facciata – era più che gradita, e ne vellucava i bassi istinti; dall'altro, la sessualità non è solo pulsione vitale, ma anche, precisamente e drammaticamente, il teatro in cui l'alienazione neocapitalista si insedia più stabilmente. Era quello che qualunque lettore di Freud sa; ma che Pasolini scopre sulla propria pelle, e vive come sintomo della «mutazione antropologica» che ha investito l'Italia del boom economico. Di qui, nelle sue ultime opere, un'ossessione sulla sessualità o come coazione a ripetere, che sfigura l'atto amoroso riducendolo a tic nevrotico di una serialità incontrollabile; o perversione sadomasochista. *Salò* è l'espressione più parlante di questa evoluzione; ma anche in *Petrolio* i segni non mancano, se pensate che nei primi capitoli il protagonista ha rapporti sessuali rispettivamente con le sorelle, la madre e la nonna (e non nascondiamoci che questa volontà di infrangere i tabù e infrangere l'idolo della famiglia, già preannunciata da *Teorema*, scivola nel ridicolo involontario); e che uno degli episodi ormai più celebri, quello sul *Pratone della Casilina*, mette in scena il protagonista metamorfosato in donna che si fa possedere da una ventina di giovani sottoproletari romani (i coiti sono descritti con tale insistenza, da suonare manieristi anziché realisti). Giustamente, la legge vieta di presentare ai minori di 18 anni cose del genere; resta il fatto che pagine del genere non solo non sono ridicibili alla pornografia (anzi, la loro forza sta proprio nel fatto che, a differenza della pornografia, sono davvero perturbanti) e che da un lato rendono conto di quella rivoluzione sessuale che è un fatto capitale nella storia del costume dopo il Sessantotto, e

che dall'altro la sessualità nelle sue forme più dirette è diventata, nelle rappresentazioni artistiche, una parte così importante che, se si dovesse censurare tutto quello che la include, ci ridurremmo a leggere Susanna Tamaro e a guardare film su Padre Pio. Mi rendo ben conto della delicatezza del problema: quello di cui dobbiamo tenere conto è la salvaguardia dell'identità anzitutto psicologica dei ragazzi, le convinzioni morali delle loro famiglie, la sensibilità degli insegnanti. Ma non si può eludere un problema: dobbiamo lasciare i ragazzi al bombardamento sessuale di cui li investe la comunicazione di massa (per tacere delle cose ancora più efferate che circolano su Internet), o ci può essere un modo in cui questo stesso discorso, che è una parte centrale della cultura occidentale dagli anni Settanta, entri *criticamente* a scuola? Forse anche in questo caso – come sempre – può servire una risposta ispirata al buon senso: se leggere certe pagine di *Petrolio* o vedere *Salò* può rischiare di essere, più che altro, controproducente, non lo è invece porre la questione della sessualità come centrale nell'immaginario contemporaneo.

Del resto, la grandezza dell'ultimo Pasolini sta proprio nella sua capacità di leggere quei mutamenti. Gli *Scritti corsari* e le *Lettere luterane* restano perciò fra i libri decisivi della cultura italiana del secondo dopoguerra; e se anche le *Lettere* inseriscono il saggio d'indagine e di denuncia in un disegno studiatamente letterario, di fatto quei due libri difendono un'idea di letteratura inconsueta, e che avrebbe avuto pochissimo seguito negli anni successivi, dominati dal ripiegamento postmoderno o, come si diceva allora, dal riflusso: un'idea di letteratura che la strappa con violenza a ogni pretesa di autonomia e che getta l'intellettuale nel campo della realtà culturale, politica, sociale. Non era una semplice riedizione dell'impegno. Non lo era perché, da un lato, il legame organico con il Pci su cui l'impegno si fondava non era più possibile: anche se Pasolini continua a dichiararsi marxista, e in molte questioni assume posizioni analoghe a quelle del Partito, anche se difende i comunisti come un paese sano e buono in un paese malato, tuttavia resta un indipendente, privo di legami istituzionali; tanto che, negli ultimi anni, dialoga sempre più fittamente con il Partito Radicale e Marco Pannella. Ma d'altro lato, c'è qualcosa che mina più in profondità le basi dell'impegno come lo si intendeva nell'immediato dopoguerra, quando l'intellettuale, proprio tramite l'adesione al Partito, si sentiva investito di un mandato sociale dalle masse. Dopo la "mutazione antropologica", infatti, Pasolini non ama più le masse: non riconosce più quei contadini, quegli operai e quei sottoproletari che aveva investito di una carica insieme politica ed erotica. Il dilagare di modelli piccolo-borghesi ha travolto una cultura antica, agraria e persino precristiana, e imposto i *diktat* del consumo. Per qualche tempo, Pasolini cercherà nel Terzo Mondo la sopravvivenza di quella antica umanità; poi, si renderà conto che essa sta per essere cancellata persino là. Come tutti gli amanti che si sentono traditi, Pasolini trasforma la vecchia passione in odio. Se l'odio è contenuto negli *Scritti corsari* (ma qualcosa emerge dal *Discorso dei capelloni*), esso esplose invece direttamente in *Petrolio*: il personaggio su cui ricade, un proletario imborghesito, viene battezzato sprezzantemente il Merda, e intorno a lui Pasolini costruisce le visioni del degrado contemporaneo.

Le espressioni (se non le cause) di questo degrado sono quelle della società dei consumi, e non comprendono solo la droga e la televisione, ma anche la scuola dell'obbligo, di cui Pasolini propone, provocatoriamente, la temporanea chiusura. L'argomentazione di Pasolini assume spesso questa forma estrema; ma sarebbe un errore liquidarla come semplice invenzione paradossale e fantastica. Del resto, è questo stesso atteggiamento che Pasolini ha di fronte ad altre questioni decisive, ponendosi contro corrente rispetto alla stessa cultura di sinistra cui pure rivendica la sua appartenenza: per questo, in occasione degli scontri di Valle Giulia che segnano uno dei momenti centrali del Sessantotto in Italia, difende i militari anziché gli studenti (questi sono borghesi figli di papà, quelli proletari); per questo si schiera contro l'aborto nella campagna referendaria. Il paradosso vero è questo: sebbene avesse patito su di sé la violenza della società patriarcale e contadina della vecchia Italia, tuttavia essa gli pare pur sempre migliore di quella nuova che, a suo giudizio, ha dimenticato cosa siano i valori. Era un nostalgico, questo Pasolini? Aveva davvero quelle tentazioni reazionarie di cui lo si è accusato? Io credo di sì, ma solo in parte: perché quelle posizioni possono essere comprese solo se considerate come la controparte di una battaglia di civiltà e di progresso. In realtà, Pasolini non smise mai di battersi per lo sviluppo (cioè per l'emancipazione, la libertà, la cultura autentica e non posticcia) in un paese che stava conoscendo solo la modernizzazione (cioè la diffusione di un modello neocapitalista). È vero che Pasolini vedeva solo lo snaturamento del vecchio, ma non vedeva la possibilità di emancipazione che la modernizzazione comporta. Vedeva solo uomini e donne di famiglie contadine che, trasportati nei palazzoni delle periferie metropolitane, smarrivano il radicamento in una tradizione centenaria, oppressiva ma complessa; e non vedeva che anche la deprecata scuola dell'obbligo non si limitava a produrre una falsa cultura che era di fatto subcultura, ma poteva, doveva porre le basi per l'emancipazione di un'intera generazione.

Proprio la natura palmare di queste contraddizioni fa capire come neppure questo, che pure è il Pasolini migliore, possa essere ipostatizzato come un modello ideale. Gli si farebbe un torto non da poco: perché quello che Pasolini vuole, sempre, è essere discusso. Credo allora che proprio qui stiano il suo valore e la sua grandezza. In nessun caso è possibile ridurre Pasolini a una tranquillizzante icona educativa del critico della società dei consumi. In primo luogo, occorre sempre entrare nel merito delle questioni: siano esse la scuola, l'aborto o la televisione. Limitiamoci a quest'ultima. Credo che non scandalizzerà nessuno dicendo che la polemica di Pasolini contro la televisione, se si spiega bene con quello che era la Rai di quegli anni, suona oggi anacronistica e sfalsata. Non solo perché la televisione, conservando e anzi incrementando la propaganda della pochezza e della subcultura, ha tuttavia sviluppato al suo interno degli anticorpi, che non ci consentono di buttarla tutta quanta a mare (insieme a tanti programmi stupidi, insulsi o perniciosi, ce ne sono altri intelligenti; senza contare che quelli stupidi finiamo per guardarli tutti, e per farceli entrare in circolo). Ma soprattutto perché la televisione è diventata così potentemente, così integralmente parte della nostra vita e del nostro modo di vedere il mondo, che non possiamo liquidarla con la facilità di uomini della generazione di Paso-

lini, che se l'erano vista piovere sul capo dopo i quarant'anni. La televisione è diventata, nel male e nel bene, una fonte di informazione e di cultura che non possiamo ignorare, se non vogliamo ignorare chi sono i ragazzi che abbiamo in classe; e che, peraltro, non è detto siano tanto passivi di fronte alla televisione quanto alcuni pensano. Ma, al di là della televisione, c'è una questione più generale sulla quale riflettere: è illegittimo – e nel caso di Pasolini addirittura mistificante – assumere un autore come dispensatore di verità. Questa tendenza è semplificatoria e capovolge dialetticamente quella che si era affermata negli scorsi decenni di formalismo, quando a molti pareva che, al contrario, i contenuti della letteratura fossero in sostanza irrilevanti. È vero che, nella sensazione di confusione e smarrimento che molti di noi oggi avvertono di fronte a un mondo sempre più complesso e difficile da governare, questa risposta farebbe comodo; ma è anche vero che proprio un mondo così complesso non tollera risposte così facili. La letteratura non ci serve perché ci insegna cosa dobbiamo pensare, neanche quando abbia l'esplicita pretesa di farlo: ci serve perché ci pone quei problemi a cui *noi* dobbiamo trovare una risposta.

Anche per questo, lo stesso modello di intellettuale rappresentato dall'ultimo Pasolini va considerato criticamente, e non si lascia affatto appiattire sull'immagine dell'intellettuale progressista. Nei confronti della stessa società dello spettacolo Pasolini aveva un atteggiamento ambiguo: giacché nel momento in cui se ne faceva critico spietato, di fatto sottostava a certi suoi meccanismi. Il suo stesso protagonismo – oltre ad essere un costume profondamente radicato nella sua psicologia – faceva il gioco di un'industria dell'intrattenimento affamata di casi eclatanti e personaggi che fanno discutere. Il paradosso più atroce, allora, può essere questo: che Pasolini si consegna col suo scandalo a una società dello spettacolo che vive di scandali, e nella quale, alla fine, tutto viene triturato e anestetizzato. Pasolini, io credo, ha resistito a questo annullamento: perché le contraddizioni le viveva davvero, e perché delle sue contraddizioni è morto. Eppure, è stato il primo intellettuale italiano che abbia vissuto sino in fondo la condizione di chi voglia lottare per un'idea di progresso (politica, non astrattamente moralistica) dentro le ambiguità della società dei consumi e della comunicazione di massa; ed è stato anche l'ultimo che l'abbia fatto. Nel frattempo e dopo, c'erano e ci sono stati coloro che, per conservare la dignità intellettuale e politica, hanno preferito restare un passo indietro e non comprometersi con quel mondo; coloro che hanno mantenuto l'impassibile serietà dei tecnici; e coloro che si sono dati spensieratamente all'intrattenimento, talvolta sentendosi in dovere di far la faccia contrita o sdegnata per i mali del mondo, talvolta sentendosi liberi di giocare nella loro puerile irresponsabilità.

Pasolini, come mostrano le *Lettere luterane*, aveva una forte tensione pedagogica. Se era un maestro, era un maestro scomodo, di libertà critica e di democrazia: di una democrazia che è l'opposto della dittatura del senso comune o dell'*auditel* perché, anziché chiamare le masse a esprimere plebiscitariamente la prima cosa che passi loro per la mente, vorrebbe un'umanità pienamente consapevole di se stessa e dei problemi del suo tempo. Poiché ancora oggi questo è il problema delle democrazie occidentali, Pasolini ancora, e davvero, ci serve.

Saggistica e poesia in Franco Fortini

Felice Rappazzo

(Università di Catania)

1. Nella figura intellettuale di Franco Fortini (Firenze 1917-Milano 1994) saggismo e poesia si intrecciano e si rincorrono circolarmente. Fortini non è solo saggista e poeta, come si sa: è anche traduttore, critico letterario, professore, giornalista, dirigente d'azienda (la "mitica" Olivetti dell'illuminato Adriano negli anni Cinquanta), nonché personalità segnata da un forte interesse per la politica e l'ideologia. Ma la sua molteplice attività può comunque essere ricondotta ai due piani sopra ricordati. *Saggismo*: ovvero scrittura che tende a illuminare gli eventi accidentali alla luce della storia e del destino (e anche viceversa); *poesia*: ovvero, secondo una sua definizione, pratica che allude all'uso "formale" della vita (enunciato tratto dal giovane Marx).

Naturalmente non mancano contraddizioni e conflitti, nei due campi. Ma, all'ingrosso, questa bipartizione, questo intreccio, ne definiscono la figura e l'opera, nonché la concreta, empirica attività.

2. Sarebbe limitativo e fuorviante pensare che, in Fortini e in altri, i saggi siano i luoghi nei quali si elaborano temi e motivi poi rivissuti poeticamente: ciò accade anche, naturalmente; ma accade anche l'inverso. Tuttavia non è questo il dato principale da affrontare, proprio perché la relativa autonomia dei due momenti della sua attività (verrebbe voglia di chiamarli circuiti, canali, campi di forze) si combina con un intreccio dei medesimi. Partiamo, per una volta, dalla poesia di Fortini: essa è, come si riconosce dalla critica, essenzialmente antilirica, pedagogica, "cerimoniale"; tende alla dimensione astratta, allegorica, filosofica, non esclude aspetti sgradevoli, non concede nulla, o quasi, al gioco intertestuale, alla leggerezza; si rivela, in altri termini, luogo di conflitto linguistico e tematico, repertorio di luoghi per la saggistica, proprio in virtù dei suoi caratteri formali e compositivi. I saggi, dal canto loro (e poco importa se riguardino la letteratura, la storia o la politica), sono altrettanto duri e ardui, non consentono letture distratte, incalzano il lettore con i presupposti e le allusioni. Insomma l'una e l'altra attività sembrano giocare con gli stessi strumenti, essere due parti di una medesima messa in scena.

Al di là di questa indispensabile premessa, va detto che Fortini è fra i saggisti più acutamente efficaci del Novecento. Accanto a lui possiamo collocare Pasolini, Calvino, Volponi: ciascuno di questi scrittori ha particolarità stilistiche e ideologiche caratterizzanti. Fortini si segnala per una certa complessità del dettato, complessità dichiarata e voluta, non ricercata però come vezzo, ma come particolare strumento di co-

municazione. Al fatto che il pubblico di destinatari sia indifferenziato, infatti, Fortini crede pochissimo: vari sono i luoghi e i sistemi di comunicazione, e vari sono, di conseguenza, anche i linguaggi. E poiché scrittore e pubblico “si cercano” e si ritrovano reciprocamente, è chiaro, nella prospettiva di Fortini, che a un saggio difficile vengano affidati temi e messaggi complessi; e che il lettore di tali testi possa e debba lavorare a partire dalla complessità dei medesimi. Come avviene di tutti gli scrittori “difficili”, la prosa di Fortini, superato il primo impatto, è avvincente.

La saggistica di Fortini è comunque molto varia. Ai numerosi scritti di critica e di teoria letteraria si devono aggiungere saggi di politica (intesa in senso molto ampio), di costume, di storiografia; e una vastissima messe di articoli, pubblicati, in circa quarant'anni, su molti quotidiani e settimanali italiani (da «Avanti!» al «Corriere della Sera», da «Il Sole 24 ore» a «il Manifesto» a «L'Espresso»). Non mancano gli scritti in cui troviamo una componente autobiografica. *I cani del Sinai*, tra questi, è certamente il più importante.

3. Concepito e scritto nell'estate del 1967, questo denso volumetto raccoglie e concentra molti spunti ideali dello scrittore, che gli anni precedenti avevano già fatto conoscere a una giovane generazione, quella che poi avrebbe, come si dice, “fatto il '68”. Per questi, e in genere per coloro che si sono interessati a Fortini, il libro di riferimento era, e resta, *Verifica dei poteri* (1965), che raccoglieva saggi su società, cultura e letteratura fortemente critici non solo della cultura di massa, ma anche degli indirizzi marxisti più diffusi. Lo spunto, lasciato subito alle spalle, è la guerra dei sei giorni. Per i più giovani ricordiamo che questo breve ma intenso scontro fra Israele e i Paesi arabi confinanti (Egitto, Giordania, Siria), vero e proprio esempio di guerra preventiva, si concluse con la completa vittoria militare dello Stato ebraico, che occupò il Sinai, le alture del Golan, Gerusalemme Est (fino a quel momento sotto controllo giordano) e, soprattutto, i cosiddetti Territori palestinesi, quelli che l'ONU aveva destinato alla formazione dello Stato Palestinese (del quale siamo ancora in attesa). Ma Fortini prende l'avvio dal momento in cui, per parafrasare l'inizio del libro, gli avvenimenti cominciano ad allontanarsi, dal momento in cui, cioè, la guerra è finita, si è attenuato l'urto mediatico, la quotidianità riprende il sopravvento. Se questo avvenimento è lo sfondo, possiamo schematicamente distinguere nel libro, per meglio comprenderne la dinamica interna, quattro livelli: 1) il fatto di cronaca, momento di caduta di una lunga serie di eventi; da esso si parte dunque per avviare un complesso discorso che verte su tre altri temi: 2) l'osservazione, e la critica, del sistema mediatico, delle sue capacità manipolatorie, della sua pretesa – soprattutto – di rappresentarsi come “oggettivo” veicolo del bene e del giusto, dell'opinione accettabile e indiscussa; 3) una ricostruzione, di sbieco, della formazione di una opinione pubblica “di sinistra”, figlia delle rivoluzioni borghesi ma anche della tradizione marxista e della storia del movimento operaio e degli intellettuali; questa parte, com'è chiaro, fornisce lo sfondo storico e problematico alla precedente materia, ed è una sorta di elaborazione su una parte essenziale della modernità; 4) la riflessione autobiografica sulla vita di un giovane ebreo figlio di un avvocato antifascista (o di un “tiepido” verso il regime), peraltro pienamente integrato nella società piccolo-

borghese italiana; e poi delle sue crisi, religiose e politiche, della sua evoluzione, della conversione al credo Valdese e della successiva fase di “impegno”; e anche del permanere delle tradizioni e della stessa eredità ebraica.

I tre temi o livelli, e lo sfondo della cronaca, si rincorrono nel breve testo, e soprattutto s'intrecciano. La storia e il destino individuale, la cronaca e le ideologie non vengono isolate, ma prese in esame nel loro insieme. L'ultimo capitolo, poi, trasforma in riflessione, quasi in contemplazione, l'elaborazione della materia trattata, alla luce di un quotidiano che ne discende e ne è incerto erede. Qui l'intellettuale riprende il suo posto “dall'alto”, ma anche dall'esterno («Guardo da questa collina...»), ma il paesaggio non è pacificato dallo sguardo. La dinamica della storia, anche se sanguinosa, ha portato con sé, a ogni modo, la dialettica fra libertà e scelta, da una parte, e necessità dall'altra.

La breve opera è densa di allusioni a fatti, eventi, dibattiti e tradizioni culturali: dalle ideologie dei *media* (troviamo quasi subito un'allusione polemica a Marshall McLuhan) alla tradizione delle Internazionali, dall'ebraismo rituale alla cultura biblica; essa non si lascia leggere corvivamente: lo stile, del resto, è anche un freno alla lettura affrettata, un suggerimento alla riflessione sul mondo e su se stessi.

4. A titolo meramente esemplificativo, leggiamo per intero uno dei capitoli iniziali (il quarto; nell'edizione recente della Quodlibet, Macerata 2002, alle pp. 15-16); esso è ben significativo dell'intrecciarsi del quotidiano con la valutazione storica, del “destino” con la cronaca. Rilevante in particolare l'accento alla memoria come strumento di livellamento, come paradossale radice dell'indifferenziazione e dell'oblio.

Mese di luglio stupendo, una fortuna per chi può andare in vacanza. L'aria del mattino brucia ogni pensiero che si arrischi al di là del presente. La gente conversa nelle belle serate a proposito degli avvenimenti del Medio Oriente – con cortesi e non rovinose differenze di opinione, perché siamo tutti persone civili – ma chi può avvertire una reale differenza fra queste e le sere di luglio degli anni scorsi? Un modesto conflitto senza conseguenze. Certo, il Vietnam – ma da quanti anni non durano guerre lontane, altrove. Trent'anni fa, un mese di luglio, mi pare: davanti al medesimo mare, in una pensione per famiglie, il «Corriere della Sera» di mio padre. Qualcosa era cominciato dove tramontava il sole, in Spagna. Quand'è che hanno ammazzato quei negri in America? L'estate scorsa o quella innanzi? La memoria serve a livellare tutto. Sulle terrazze delle ville che si scaldano al sole del tramonto, mentre gli ospiti arrivano tra i vialetti, ti senti fra voci di trenta, di quarant'anni fa. Sull'asfalto delle strade il sangue fresco torna ad aggrumarsi dove già schizzò negli anni passati. Gli agenti della Stradale tendono le loro misurazioni fra le briciole dei cristalli. Il contadino che ebbe portata via una gamba da un'auto estiva anni fa, seduto sulla soglia della casupola che s'è costruita col risarcimento, guarda il proprio ragazzo pedalare sbandando nel buio lungo i tornanti che le macchine attaccano. Nulla deve mutare. La radio parla dell'esodo estivo, le musicchette delle sigle ballonzolano nelle osterie. È l'estate dei rospi e dei cani nei campi, dei piccoli congegni notturni degli insetti: che hanno solo questa estate da vivere e sono al lavoro dappertutto.

La poesia

Come esempio di produzione poetica, non esente da una componente saggistica, scegliamo un testo degli anni della tarda maturità di Fortini, sebbene di datazione non precisata, *Reversibilità*.

Questo testo poetico di Franco Fortini, pubblicato postumo, ha presto attirato l'attenzione della critica e acquisito, per le sue caratteristiche, la dignità di un piccolo classico dell'ultimo Novecento. Merita pertanto un posto fra le possibili letture scolastiche, il cui canone va continuamente aggiornato.

Fortini è stato un grande intellettuale: saggista e critico, alacre traduttore e, infine, originale poeta, lontano dalle principali scuole e tendenze del Novecento. In particolare egli si tiene lontano dalla tradizione cosiddetta "novecentista", quella fondata cioè sul presunto primato della poesia, sulla sua sacralità e sulla separatezza della lingua che le è propria: quella tendenza che è stata esemplarmente rappresentata, per fare alcuni nomi, in Ungaretti, Campana, l'ermetismo. Al tempo stesso egli non si può pienamente accostare ad altre tendenze, pur importanti, che ritroviamo nel corso del secolo, e che vedono il prevalere di una dimensione prosastica e colloquiale, talvolta costruita sulle forzature formali: la linea spezzata che collega (appunto sul piano del rifiuto della lirica cosiddetta "pura") poeti anche ben diversi come Saba, i vociani, Montale. In Fortini infatti assistiamo al rifiuto della "lirica", e alla ricerca di una funzione argomentativa e allegorica, narrativa e pedagogica, quale egli poteva desumere dall'esperienza poetica internazionale che va dal surrealismo a Brecht. In particolare dal poeta tedesco, da lui ampiamente tradotto, Fortini trae l'idea e la prassi di una poesia modernamente "civile", che si basi cioè non sulla presunzione di un compito specifico affidato agli intellettuali (il cosiddetto "mandato"), ma su una funzione di smascheramento dei pregiudizi, delle idee ricevute, della presunzione di un rango speciale per la poesia.

Reversibilità è stato pubblicato a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, filologo, critico e amico di Fortini, in un volumetto dal titolo *Poesie inedite*, apparso nel 1997 per la casa editrice Einaudi di Torino. Vi si ritrovano trentotto testi, scelti fra circa duecentocinquanta lasciati in un precario ordine dallo scrittore, e distribuiti nel volume secondo criteri formali, ma in fondo lasciati all'arbitrio del curatore. Per la maggior parte essi non sono datati, e così è pure di *Reversibilità*. Tutto lascia pensare, comunque, che si tratti di un testo della piena maturità dello scrittore, per la perentorietà della scrittura e la sicurezza nella forma e nella composizione che lo caratterizza: caratteristiche proprie del Fortini "maggiore", per l'appunto.

Il titolo è indicativo e programmatico: esso rimanda tanto all'organizzazione formale dei motivi poetici e alle modalità della loro enunciazione, quanto al loro specifico tenore, cioè al sottinteso (ma non troppo) messaggio che la poesia reca in sé. Il legame fra i due aspetti suggeriti nel titolo è strettissimo (secondo il linguaggio tecnico, si può parlare a un tempo di titolo "rematico" e "tematico", a indicare rispettivamente le due funzioni). Esso dipende del resto da una poesia di Charles Baudelaire, autore che Fortini conosceva benissimo, inclusa nella raccolta principale del poeta francese, *Les fleurs du mal* (1857). In questa poesia, dal titolo, appunto, *Réversibilité*, Baudelaire metteva in scena, come destinataria e interlocutrice, una donna "angelo", le cui qualità e i cui privilegi di felicità, bellezza, gioia non avrebbero mai potuto conoscere il male e l'infelicità, ma avrebbero ben potuto ri-

scattarne la presenza angosciante nel mondo. Baudelaire, a sua volta, riproponeva un concetto proveniente da uno dei suoi maestri ideali, il pensatore conservatore e antimodernista Joseph De Maistre, il quale enunciava tale principio di reversibilità, cioè di riscatto del male da parte del bene, in un'opera dialogica e filosofica molto nota e letta nel primo Ottocento, le *Serate di San Pietroburgo*, fortemente influenzata dall'ideologia della Restaurazione, e non priva di sagacia antiprogredista. Anche Fortini, dal canto suo, è lontano da ogni semplicistica ideologia progressista, e fortemente ostile all'idea che l'attuale cultura occidentale possa rappresentare, universalmente, il cammino umano. Dunque egli si misura, a partire dal titolo, con un tema letterario di lungo periodo e di notevole spessore, non privo di ambiguità.

Seguiamo il testo, ricordando che l'organizzazione formale è tutt'uno con quella dei contenuti, prima della sua lettura: troveremo dunque tre strofe di lunghezza diseguale; la prima e la terza sono di cinque versi, e mettono in scena un antico filosofo greco presocratico, Anassagora, al momento del suo insediarsi in Atene, dove giungeva per l'amicizia con Pericle, allora illuminato signore di Atene, proveniente dalle isole della Ionia, culla della più antica filosofia e della scienza occidentale. Al centro una strofe molto più lunga, di diciassette versi, aperta da un esplicito richiamo all'attenzione del pubblico, presenta invece, in maniera apparentabile, a una prima lettura, a un racconto mitico, l'imporsi e l'incombere sulla nostra storia, sulle nostre vite, sulla nostra stessa dolente interiorità, dei Paesi e popoli lontani (l'Unione Sovietica, la Cina, l'Africa, l'Asia); anche questo discorso, come quello che riguarda Anassagora, è ripetuto secondo una sequenza inversa e speculare, secondo il principio formale della reversibilità, a partire dalla metà esatta della strofe centrale. La struttura del componimento risulta, ad ogni modo, molto compatta e chiusa, anche se deboli, e apparentemente immotivati, appaiono i raccordi fra i due motivi, che nella loro connessione vanno a costruire una sorta di enigma.

La versificazione, a sua volta, è varia: prevalgono i versi di media lunghezza, per lo più dodecasillabi, ma anche decasillabi e novenari; incontriamo anche (e non sarà un caso, come si vedrà) due perfetti endecasillabi, rispettivamente al v. 10 e al v. 17, ma se ne incontrano anche altri, dal ritmo meno canonico (vv. 11, 12, 21, 22). Talvolta verifichiamo la presenza di irregolarità prosodiche, ma i versi sono sempre fortemente ritmati. Non mancano versi di maggiore lunghezza. I dodecasillabi e i decasillabi sembrano a loro volta alludere al verso principe della lirica italiana, l'endecasillabo appunto, ma proprio perché vi sono solo prossimi, contribuiscono a mettere in evidenza la lontananza dalla tradizione lirica. A proposito del dodecasillabo, bisogna inoltre aggiungere che esso non è, nel caso di *Reversibilità*, un'imitazione dell'alessandrino, il verso più nobile della tradizione francese, talvolta riproposta in Italia sotto forma di doppio senario (ad esempio nel coro *Dagli atri muscosi...* dell'*Adelchi* di Manzoni) o di doppio settenario (come nell'altro coro, sempre dall'*Adelchi*, *Sparse le trecce morbide...*), soprattutto perché manca una caratteristica dell'alessandrino, irrinunciabile, quale la cesura a metà verso; al contrario assistiamo a un ritmo scandito ma atipico, con forti connotati di oralità e di recitativo: un modo fra i tanti per alludere alla tradizione senza direttamente riproporla.

Gli aspetti sintattici e discorsivi, i caratteri argomentativi ed enunciativi che ritroviamo nel componimento, assieme alla compattezza formale e ai rapporti di specularità e di reversibilità che nella forma stessa sono racchiusi, danno in definitiva l'idea di un forte spessore agonistico e dialettico, di una grande, compressa, energia testuale.

Reversibilità

Anassagora giunse ad Atene
che aveva da poco passati i trent'anni.
Era amico d'Euripide e di Pericle.
Parlava di meteore e arcobaleni.
5 Ne resta memoria nei libri.

Si ascolti però quel che ora va detto.
Anche la grandissima Unione Sovietica e la Cina
esistono, o l'Africa; e le radio
ogni notte ne parlano. Ma per noi, per
10 noi che poco da vivere ci resta,
che cosa sono l'Asia immensa, il tuono
dei popoli e i meravigliosi nomi
degli eventi, se non figure, simboli
dei desideri immutabili dolorosi? Eppure
15 – si ascolti ancora – i desideri immutabili
dolorosi che mordono il cuore nei sonni
e del poco da vivere che resta
fanno strazio felice, che cosa sono
se non figure, simboli, voci,
20 dei popoli che mutano e si inseguono,
degli uomini che furono e che in noi
sono fin d'ora? E così vive ancora,

1-5. *Anassagora giunse ad Atene quando (che) aveva da poco passato i trent'anni. Era amico di Euripide e Pericle. Parlava di fenomeni atmosferici (meteore) e arcobaleni. Di lui (ne) resta memoria nei libri.*

6-14. *Si ascolti però quello (quel) che ora va detto. Esistono anche la grandissima Unione Sovietica e la Cina, o l'Africa; e le radio ne parlano ogni notte. Ma per noi, noi ai quali resta poco da vivere, che cosa sono l'Asia immensa, il risonare profondo (tuono) [dei nomi] dei popoli e i meravigliosi nomi degli eventi, se non immagini (figure), simboli dei desideri immutabili [e] dolorosi [: degli uomini]?*

14-22. *Eppure – si ascolti ancora – i desideri immutabili [e] dolorosi che aggrediscono (mordono) il cuore [: degli uomini] durante i (nei) sonni e producono lieto tormento (fanno strazio felice) del poco che resta da vivere, che cosa sono se non immagini (figure), simboli, voci, dei popoli che mutano e si inseguono, degli uomini che [in passato] vissero e che vivono (sono) in noi fin d'ora? Desideri immutabili dolorosi: i due aggettivi vanno attribuiti entrambi al sostantivo, di cui costituiscono parte inseparabile; retoricamente è una endiadi, complicata però da un ossimoro, ossia da una contraddizione fra il sostantivo (desideri) e uno degli aggettivi (dolorosi); ossimoro è anche l'espressione strazio felice. Comincia da questo punto il momento in cui il testo si rivolge su se stesso, ripetendo, in ordine inverso, gli elementi enunciati fino a quel momento.*

parlando con Euripide e con Pericle
di arcobaleni e meteore, il filosofo
25 sparito e una sera d'estate
ansioso fra capre e capanne di schiavi
entra ad Atene Anassagora.

Analisi del testo

Per commentare e interpretare nel più compiuto dei modi possibile questo testo, non possiamo avvalerci di uno strumento sempre molto utile, ovvero il riferimento alla raccolta, che altrove aiuta molto, e non solo in Fortini. Ogni raccolta è infatti una piccola architettura, un insieme di rimandi tematici e stilistici che è sempre necessario, e utile, studiare. Qui invece il testo, lo ricordiamo, è isolato, in quanto inserito in una pubblicazione dovuta a un curatore. Dobbiamo dunque volgere in interpretazione alcuni degli elementi già messi in luce nella prima, sommaria descrizione già proposta. In primo luogo notiamo che non sussistono, o quasi, difficoltà alla parafrasi: il testo di Fortini non oppone quasi resistenza, su questo piano. Altro è il discorso se tentiamo di spiegarcene il senso, proprio perché siamo di fronte a una struttura enigmatica, a una "chiave" da ritrovare. Ma la chiave non è poi così difficile da individuare: essa è segnalata, ancora, nel titolo ed è stata tratteggiata già nella precedente descrizione sommaria. Si tratta della relazione instaurata fra i momenti della vita di Anassagora, la cui notizia ci è tramandata dai libri, e la presenza, nello stesso tempo di vita dei lettori o interlocutori della voce poetica, dei continenti, degli Stati, dei popoli, richiamati, oggi, non più dai libri ma dalle radio che «ogni notte ne parlano»: i lettori (o interlocutori, o ascoltatori), a loro volta, fanno rivivere nei loro «desideri immutabili dolorosi» la presenza dei popoli lontani e sconosciuti (e viceversa). Storia antica e contemporanea, geografia degli spazi e della politica, soggettività umana e addirittura inconscio, si rincorrono circolarmente. Si noti, fra l'altro, che un connettore molto forte introduce la seconda strofe, là dove una voce dice perentoriamente: «Si ascolti però quel che ora va detto»: una procedura tipica dell'allegorismo, messa in luce dalla critica, ad esempio, in alcuni passi danteschi. Solo un po' più debole, ma ugualmente ben rilevato, è l'enunciato che riprende le vicende di Anassagora, a chiusura della strofe centrale: «... E così vive ancora...». Al centro della seconda strofe, poi, troviamo ripetuto l'ammonimento al lettore-ascoltatore, entro un inciso: «– si ascolti ancora –» (v. 15).

22-27. *E allo stesso modo (così) vive ancora [: nei cuori degli uomini di oggi], parlando con Euripide e con Pericle di arcobaleni e fenomeni atmosferici (meteore), il filosofo scomparso (sparito) e una sera d'estate Anassagora entra ansioso ad Atene fra capre e capanne di schiavi. Vive, entra: si noti qui l'uso del tempo presente, laddove all'inizio trovavamo il passato remoto e l'imperfetto; l'autore intende così segnalare l'attualità e la presenza, per noi, del personaggio e dell'episodio dell'antichità greca, che tutti ci riguarda.*

Ma siamo ancora a un livello interpretativo non del tutto soddisfacente. Possiamo e dobbiamo chiederci: perché Anassagora? Si tratta della scelta casuale e sostanzialmente occasionale e immotivata di un qualunque episodio relativo a un personaggio qualunque, seppur di rilievo, del mondo antico, o dobbiamo pensare a motivi legati alla figura del filosofo prescelto, o almeno a quel che essa rappresenta, se non altro simbolicamente? La seconda opzione sembra più credibile, anche se le motivazioni che adesso si leggeranno non rispondono ancora appieno al quesito. Fortini può aver utilizzato diverse fonti (non a caso «ne resta memoria nei libri»): i frammenti stessi di Anassagora, ad esempio, quelli in cui appaiono, fra l'altro, «meteore e arcobaleni», elementi spiegati dal filosofo secondo criteri che oggi definiremmo scientifici (e difatti Anassagora veniva chiamato il «fiscissimo» dai contemporanei e dai suoi immediati successori); l'amicizia fra lo stesso e Pericle e Euripide (il terzo dei grandi tragediografi di Atene, dopo Eschilo e Sofocle) è probabilmente desunta, in primo luogo, dalle *Vite parallele* dello storico greco ellenistico Plutarco (che fra l'altro confronta la vita di Pericle con quella di Cesare). Più propri dell'invenzione poetica (e dunque forse più significativi) sembrano invece i riferimenti alle capre e alle capanne di schiavi, che sono il contesto quotidiano e tutt'altro che pomposo che accoglierebbe Anassagora al suo ingresso in Atene. E certamente all'invenzione poetica è da ascrivere la costruzione della relazione fra Anassagora e i «popoli», da una parte, e fra questi ultimi e «i desideri immutabili dolorosi», dall'altra.

Tale ingresso in Atene, dal canto suo, non manca di suggerirci analogie con quello, in parte analogo, di Cristo in Gerusalemme; Anassagora ha da poco passato i trent'anni; viene, se così si può dire, dalla provincia; sarà, sia pure dopo molti anni, costretto a lasciare Atene. Non è il caso di forzare le analogie, ma esse non possono nemmeno esser trascurate. Atene sembra, a ogni modo, presentarsi come un doppio di Gerusalemme: essa è, nell'immaginario occidentale moderno (oltre che nella autoesaltazione dei suoi intellettuali di allora), la grande città della cultura e della filosofia, delle scienze e delle arti, ma Anassagora vi accede, nella strofe finale, fra capre e capanne di schiavi: come a dire che la *civitas*, e la civiltà stessa, mantengono pur sempre, nelle loro periferie (ovviamente si tratta di un riferimento allegorico, e non semplicemente geografico) segni e presenze tanto di degrado e arretratezza, quanto di sopraffazione e sfruttamento. Il discorso di Fortini è qui obliquamente ma nettamente polemico, e del tutto coerente con le sue posizioni politiche e culturali, sempre aspramente critiche verso l'astratto progressismo e l'ideologia borghese del graduale e inevitabile miglioramento delle condizioni dell'uomo. La civiltà non si disgiunge mai dalla barbarie (gli schiavi) e non riesce (fortunatamente) a espungere da sé la vitalità della cosiddetta arretratezza (le capre).

Se guardiamo poi più da vicino, seppure per sommi capi, alla sua filosofia, troviamo che Anassagora, nei pochi frammenti che ci sono stati tramandati, esprime posizioni che certamente hanno interessato Fortini, perché congruenti con certe sue idee; per Anassagora infiniti mondi si formano nell'infinita mescolanza di tutte le cose: «è necessario che molteplici cose e di ogni specie siano contenute in tutte le cose», leggiamo nel frammento 4; e, nel frammento 17: «nessuna cosa nasce e nes-

suna perisce, ma ogni cosa si compone insieme di cose già esistenti e da cose già esistenti si scioglie». Per lui, insomma, esistono semi, o germi di cose, che ritroviamo ovunque; Aristotele avrebbe più tardi chiamato tali semi o germi col nome di *omeomerie*. Inoltre, nel pensiero di Anassagora, viene dichiarato il primato dell'intelletto, come principio ordinatore delle cose stesse. Infine il filosofo è rappresentato come «ansioso», ossia – in qualche modo – come intellettuale inquieto e capace di interrogarsi sul suo ruolo. Basta rileggere la poesia per rendersi conto che ciò che ne costituisce il «tema» più profondo ed essenziale è proprio tale scambio e ciclo di mondi e di cose: dalla storia antica a quella moderna, dall'incombere dei popoli lontani sulla nostra vita e sul nostro immaginario di occidentali (legati a una visione unilaterale e acritica della civiltà e dei valori), dal rapporto fra realtà ed inconscio, in una parola fra «destino» generale e «destino» individuale.

Occorre ora accennare ad altri aspetti della composizione, formali questa volta. Si è già descritto per sommi capi qualche carattere della versificazione e della organizzazione metrica. Ritorniamoci ora, per notare che i versi prevalenti, che, ricordiamo, *non* sono endecasillabi ma dodecasillabi e decasillabi, conferiscono al componimento aspetti quasi prosastici, in realtà argomentativi ed enunciativi. È, questo, un modo di procedere del Fortini maturo, erede e allievo, in ciò, di Brecht. I versi e gli incisi di richiamo al lettore vanno in direzione della pedagogia e conferiscono alla voce poetante una autorevolezza, quasi una durezza, ignote al linguaggio della lirica. Questa di solito mette in primo piano la prima persona, la soggettività. Qui, invece, ci troviamo di fronte allo sforzo di conferire all'enunciato poetico il carattere dell'oggettività. Alla prima persona singolare tende a sostituirsi quella plurale, all'«Io» il «Noi» (come nella poesia di Manzoni, non a caso uno degli autori più congeniali a Fortini). La lingua, il lessico, tendono dal canto loro al registro colloquiale, «parlato», in tal modo orientano verso il livello medio anche i pochi fenomeni di linguaggio chiaramente «poetici»: ad esempio, il v. 10, «noi che poco da vivere ci resta», e il v. 17, quasi identico, «e del poco da vivere che resta», sono vere e proprie citazioni di un verso petrarchesco, quello che troviamo nel *Canzoniere* al penultimo componimento (*RVF*, 365: *I' vo piangendo...*) al v. 12: «A quel poco di viver che m'avanza». In Petrarca siamo di fronte, di fatto, alla chiusa del *Canzoniere*, prima della lunga canzone finale che è una trasfigurazione di Laura nella Vergine; Fortini utilizza questa citazione, estrapolandola dal suo contesto, per passarla ad un altro, che spegne proprio gli aspetti elegiaci e soggettivi e conferisce invece al suo testo caratteri di riflessione generale, riferita alla sorte di tutti gli uomini.

A questi effetti antilirici e antisoggettivi contribuisce poi, oltre al lessico colloquiale («resta», «grandissima», «esistono», «entra», ecc.), la scarsa presenza di tropi e di metafore, in particolare solo due di esse sembrano di rilievo, proprio per il loro isolamento: «il tuono / dei popoli» (vv. 11-12), e «mordono il cuore nei sonni» (v. 16), alle quali bisogna però aggiungere almeno l'ossimoro «strazio felice» (v. 18), che sembra ispirato da Tasso, e l'altro, più complesso, reso dal sintagma «i desideri immutabili dolorosi». Al di fuori di questi passi, la tensione del testo è affidata quasi per intero alla dialettica serrata del discorso, all'andamento narrativo, alla

“reversibilità” degli enunciati, che trattano gli stessi motivi, come abbiamo visto, organizzandoli per due volte in maniera speculare e rovesciata. Si tratta di modalità non infrequenti in Fortini, che sono attestabili fra le stesse *Poesie inedite*, a esempio in *Nella mia casa di Firenze* (pp. 13-14), e nel breve poemetto *Il nido* (che si trova però in una raccolta, *Paesaggio con serpente*); e, naturalmente, in varie modalità e gradazioni, in molti altri testi (come nella serie *L'animale*, cuore dell'ultima raccolta *Composita solvantur*), specialmente della fase più matura dell'autore.

Tutto ciò (ossia la somma di elementi tematici e formali) attribuisce al testo il carattere di una micronarrazione filosofica, di un apologo o, ancor più, di un *exemplum*. Con questo termine, ripreso nella manualistica retorica e riferito per lo più alle narrazioni brevi del medioevo, s'intende di solito un breve racconto, inframmezzato ai discorsi persuasivi degli oratori e (soprattutto) a quelli moraleggianti dei predicatori; l'*exemplum* deve avere caratteri capaci di richiamare, per analogia, le identità sostanziali che connettono caso particolare e destini generali dell'umanità. La concretezza e la particolarità di ogni *exemplum* lo rendeva facilmente comprensibile, e rendeva possibile, per l'ascoltatore, anche il legame con la totalità dell'esperienza. La mentalità medievale, difatti, è persuasa delle identità di struttura fra la parte e il tutto. I singoli elementi “discreti” (cioè separati) vengono perciò riconnessi a unità, ripetizione e circolarità del reale, e riscattati così dal logorarsi nella successione temporale. Abbiamo visto che questo è il tema essenziale della poesia di Fortini: non resta che riconoscere nella forma del testo (circolare e reversibile) la medesima indicazione che ricaviamo dall'analisi dei temi per riconoscere, anche da questo prospettiva, la mirabile compattezza di questo breve componimento.

La ricezione

Abbiamo visto che questa poesia ha suscitato subito interesse e attenzione nella critica, e già, nonostante i pochi anni intercorsi dalla pubblicazione della poesia, si registrano diversi interventi critici su di essa: una breve tradizione, che non ha dato luogo a posizioni conflittuali, ma che mette nel debito rilievo questo testo entro il *corpus* fortiniano. Il merito di averne per primo segnalato l'importanza spetta a Guido Mazzoni, alla cui lettura si ispirano, in buona parte, anche queste pagine. Per il critico la «totalità» e i «desideri» sono i due poli su cui si innesta la tensione intellettuale della poesia. I desideri sono il segno della limitatezza umana. Frutto della finitudine, continua Mazzoni, è la coscienza inquieta dell'uomo, che cerca un compimento nella totalità. Ma la storia non gli si dà che come serie di eventi privi di relazione l'uno con l'altro, e tutti, in apparenza, lontani da noi, epigoni della storia stessa. Ecco allora intervenire la voce poetica con i suoi energici richiami pedagogici («Si ascolti però quel che ora va detto»); grazie a tale voce di mediazione intellettuale, che è il compito cui la poesia è chiamata, il soggetto può, sia pure a fatica, ricordare presente e passato, confrontare la propria coscienza di sé con la storia e col mondo, ed è richiamato anche a verificare i fondamenti delle proprie

pretese di verità e oggettività (s'intende che il richiamo è qui, attraverso l'evocazione di Unione Sovietica, Asia e Africa, alla presunta autosufficienza della coscienza occidentale, erede della grecità e figlia dell'Illuminismo). Mazzoni conclude poi additando la prossimità di lirica e saggio: l'una e l'altro affrontano questioni assolute e generali, ma la poesia privilegia l'aspetto formale, mentre il saggio privilegia quello semantico della parola. In *Reversibilità* il movimento di pensiero, tema profondo della poesia («la totalità vive in noi»), diventa insomma forma poetica. E la cerimonialità del dire poetico, su cui Fortini ha sempre molto insistito, è in questo caso un aspetto della funzione didattica assegnata al testo.

Anche Luperini è brevemente intervenuto su *Reversibilità*, entro un complesso saggio nel quale studia vari aspetti della questione del significato nella poesia del Novecento. Fortini segue, in questo studio, Ungaretti, Rebora, Montale, Caproni, e la poesia è studiata come esempio di un movimento di pensiero che si fa forma poetica. La circolarità dell'esperienza rivelata in questo «apologo allegorico» è qui di pertinenza dell'ordine storico e concettuale. L'esperienza del passato richiede da parte del soggetto un momento di scelta e di responsabilità collettiva. Fortini pone la questione del significato dell'esperienza senza condividere né le posizioni mitizzanti e vitalistiche, né quelle nichilistiche altrove presenti. Il significato è percepito come precario e relativo, ma nonostante ciò esso «s'insedia saldamente nell'ordine civile, rivelando la responsabilità di ciascuno nei confronti di tutti, del passato nei confronti del presente e di questo nei confronti del passato e del futuro».

Infine chi scrive ha affrontato il debito di Fortini nei confronti di Baudelaire e De Maistre nell'impiego del concetto e della forma della “reversibilità”, indicando, attraverso esempi di natura apparentemente solo intertestuale, quali umori culturali, appena dissimulati sotto la superficie formale, il testo fortiniano riveli. Il bene e il male, principi logorati, ma pur sempre presenti nell'esperienza della modernità, si rivelano temi radicati nell'esperienza poetica di questo autore, dislocati sì nell'ordine della mondanità, ma pur sempre attivi e presenti alla radice dell'esperienza umana.

Riferimenti bibliografici

Il testo di Fortini si legge in Id., *Poesie inedite*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Einaudi, Torino 1995 e 1997. Studi critici: G. Mazzoni, *La totalità e i desideri*, in «L'Ospite ingrato», I, 1998, pp. 155-63 (poi in Id., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 205-15); R. Luperini, *La questione del significato nell'immaginario poetico novecentesco. Note per un consuntivo di fine secolo*, in Id., *Controtempo*, Liguori, Napoli 1999, pp. 179-206 (in partic. alle pp. 200-04); F. Rappazzo, “Situazioni” baudelairiane in Fortini, in «Allegoria», XV, n. 44, maggio-agosto 2003, pp. 86-97.

Il «poema» della modernizzazione italiana. La scrittura di Volponi e i generi letterari

Emanuele Zinato
(Università di Padova)

Paolo Volponi è forse, nel panorama del secondo Novecento, lo scrittore che ha saputo fare i conti più a fondo con la repentina “modernizzazione” italiana, travasando un trauma, individuale e collettivo, in grandi rappresentazioni letterarie. È proprio per questa sua forte carica “storiografica” e cognitiva che l’incontro degli studenti con la scrittura di Volponi è a mio avviso indispensabile. Occorre tuttavia essere consapevoli che i suoi stessi strumenti formali, nati dalla fusione tra verticalità della poesia e durata narrativa, imponendo un conflitto, un corpo a corpo con l’orizzonte del lettore, hanno spesso ostacolato e ostacolano la sua ricezione presso un pubblico largo e in formazione.

Tenendo conto della contiguità tra due momenti della mediazione intellettuale, critica letteraria e didattica della letteratura, più volte argomentata persuasivamente da Romano Luperini, credo si possa partire da un esame dei nodi ermeneutici irrisolti riguardo ai testi di Volponi per giungere poi alla verifica del loro valore, e del loro senso, oggi, anche a scuola.

I maggiori problemi interpretativi posti da questo scrittore costitutivamente “inafferrabile”, irriducibile cioè a etichette univoche o a movimenti e scuole, sono riassumibili in tre binomi che coesistono in conflittuale tensione nell’opera complessiva di Volponi, binomi che si compenetrano e al contempo si contraddicono e che – come cercheremo di vedere – si configurano come aspetti parziali di una più generale conflittualità. Queste dualità sono:

1. *Sperimentalismo e Tradizione*;
2. *Pensiero e Immaginazione poetica* (o anche *Scienza e Letteratura*);
3. *Poesia e Romanzo*.

1. *Sperimentalismo e Tradizione*

È stato variamente notato come gli otto romanzi di Volponi alternino – sul piano della forma – virulento espressionismo e compattezza stilistica, spiazzando a ogni nuovo romanzo le attese del pubblico. A segnare questa dualità è innanzitutto l’uso della prima o della terza persona e il trattamento del personaggio. Come è noto, a partire da Albino Saluggia in *Memoriale*, i più noti personaggi volponiani non

vivono come oggettivate presenze tolstoiane, bensì in virtù di un *monologo rime-morante* – modulo lirico-narrativo “roussoviano” capace di squadernare le scissioni dell’io. Volponi tuttavia è capacissimo di trattare soggetti molto lontani da sé e l’allontanamento oggettivante della terza persona scatta soprattutto in presenza di personaggi biograficamente più contigui all’Autore: Guido Corsalini, Gaspare Subisboni, Bruto Saraccini e – a tratti – lo stesso Gerolamo Apri; fino a toccare il vertice estremo – quanto a compattezza formale, apparente “tradizionalismo” strutturale e distanziamento della voce narrante, – nella vicenda di Damìn Possanza de *Il lanciatore di giavellotto*.

Nella scrittura romanzesca di Volponi dunque la scissione dell’io coesiste con il romanzo di formazione, l’immedesimazione con l’oggettivazione. L’anamnesi dell’io, di tipo lirico, memorialistico, diaristico, tende sempre – ora dolorosamente, ora felicemente – all’analisi della società. Il lirismo – cellula germinale della narrazione volponiana – è sentito come una *prigione* necessaria e – al contempo – ingombrante, da cui evadere. I segni distintivi della grande narrativa europea novecentesca (irruzione della soggettività e del “sottosuolo” dell’io che frantumano la narrazione, tecnica della libera associazione, monologo) coesistono in Volponi con la nostalgia per il «dipingere in grande» del romanzo borghese ottocentesco, capace di dar conto della totalità sociale. L’urto tra questi due contrari determina infine un romanzo-poema corale, orante, epico: il catalogo di forme discorsive che coabitano in *Le mosche del capitale* (dialogo filosofico e teatrale, operetta morale, poemetto in prosa).

Un’analoga coesistenza o contaminazione fra “sperimentalismo” e “tradizione” è del resto apprezzabile nella scrittura poetica volponiana: persino il più importante libro poetico della maturità (*Con testo a fronte*), descritto giustamente – ma un po’ univocamente – dai critici come sperimentale, cumulativo e ossessivamente litaniante, è a ben vedere l’esito di una giustapposizione di poemi *allegorici* di argomento industriale o civile e di folgoranti accensioni liriche, sospese, come accadeva nei componimenti poetici giovanili, tra *surrealismo* e *simbolismo*. Questa modalità costruttiva altalenante spiazza il lettore di *Con testo a fronte* che, appena reduce da generi e modalità enunciative di tipo didascalico, scientifico-meditativo e concretamente aziendale (a esempio *La deviazione operaia*) si trova abbacinato dall’astratta e astrale verticalità figurale di un componimento analogico come *Fermo rimane il sole*.

Fermo rimane il sole
mentre vespero sorge
come se di quel viola
avesse pensiero
un senso che gli spande
la luce del desiderio
da tutto il trono
ormai rivolto all’attesa
del secondo emisfero.

Sirio splende del vero
e colma la concava piscina
serale di agata e di zaffiro.

Che tale strategia depistante non sia casuale è dimostrato dalle annotazioni autografe, di tenore programmatico, presenti tra le carte dell'Autore e soprattutto fra i materiali preparatori di *Corporale* conservati nei fascicoli e quaderni di Urbino da me esaminati ai fini dell'edizione einaudiana dei *Romanzi e prose*:

È crollato l'universo: il personaggio vive in un frammento di specchio. La sua crisi è totale. Comincia che la Storia è finita: è già freddo e bianco con una sola dimensione piatta interno esterno. [...] snisurata energia: stelle, dei, animali, morti. (Liberio soliloquio: Lo si scrive insieme: presi dal meccanismo mentale) / sopra la meccanica del realismo.

Corporale, meravigliosa sineddoche dell'intera scrittura di Volponi, non è insomma un antiromanzo sperimentale, né un tradizionale "romanzone" di denuncia sociale. L'ambizione totalizzante dell'Autore, il suo collocarsi oltre la forcella sperimentalismo/tradizione, è resa palese dalle stesse reazioni che il romanzo suscitò: la recensione di Pasolini mostra disappunto fin dal titolo: *Quel 'pazzo' di Volponi non sa rinunciare a niente*. Carlo Bo tagliò in due *Corporale*, intendendolo come romanzo diviso tra vera arte e congetture ideologiche. La critica legata alla sinistra ufficiale fu imbarazzata davanti ai possibili nessi fra corporalità e cultura «di destra». Mario Spinella, su «Rinascita», manifestò «disagio» e forti riserve per «una sorta di vitalismo di destra» che in *Corporale*, tra i suoi antecedenti, conta Bataille e Céline. La critica di derivazione neoavanguardista, d'altra parte, non mostrò entusiasmo per *Corporale* e Barilli finì addirittura per riproporre le medesime riserve manifestate dal suo avversario Pasolini: il personaggio sarebbe «troppo vicino all'Autore», «i fili non si saldano gli uni agli altri», il «risultato è ipertrofico e non ben controllato».

La mediazione critica, così come quella didattica, non dovrebbe arretrare invece davanti alla coesistenza solo in apparenza paradossale di poesia e di prosa, di simbolo e allegoria, di demonismo analogico-metaforico e di furore critico espressionistico che l'opera volponiana comporta. Davanti a vertiginosi lampi figurati di questo tenore:

apri la bocca allo spasimo per cercare di strapparsi l'intestino, di far uscire dalla realtà d'una ferita quella massa che si scaldava come una stella assassina (*Corporale*, p. 222)

credo occorra sostenere che, proprio grazie a tali violazioni del principio d'identità nella scrittura di Volponi, il narratore e l'eroe sono sempre omogenei, confusi, versati l'uno nell'altro e versati nell'universo circostante. La critica più recente sembra più che in passato sensibile al valore dei cortocircuiti volponiani: a esempio, in uno dei contributi critici compresi nel recentissimo fascicolo della rivista «Istmi» dedicato a Volponi, Enrico Capodaglio spiega come *Corporale* esiti – con oltranza leopardiana – nella coesistenza di verticalità lirica e orizzontalità diegetica, di ar-

gomentazione e di lampo poetico. L'importante saggio di Capodaglio dimostra come i più evidenti fatti formali in *Corporale* siano a livello microfigurale e sintattico da «un sistema tonale fatto di onde ascendenti».

2. Pensiero e Immaginazione. Scienza e Letteratura

Pasolini, il "maestro e amico" di Volponi che mal tollerò la mescolanza di sperimentalismo e tradizione in *Corporale*, capì viceversa benissimo, a proposito di una delle prime raccolte poetiche (*L'antica moneta*, 1955), che nella scrittura di Volponi vi era una paradossale compresenza di «ebbrezza vitale» e di «pensare logico». Quella di Volponi è, infatti, a un tempo, una scrittura ad alto tasso figurale e a elevato quoziente cogitativo: il *cosmo*, il *corpo*, la *scienza* o anche l'*industria* vi possono comparire secondo modalità *indivise e totalizzanti*, come accade nel pensiero greco o nelle sue riprese rinascimentali. Ciò implica uno scompaginamento dei generi letterari e della stessa distinzione tra letterario e non letterario, tra immaginazione e intelletto. Tale robusta linea della scrittura volponiana prende avvio da *La macchina mondiale* (1965) il cui titolo stesso, lucreziano oltre che cartesiano, induce a pensare al libro come a un apologo scientifico-filosofico, e trova il suo culmine nell'operetta morale fantascientifico-filosofica *Il pianeta irri- tabile* (1978). Dopo *La macchina mondiale*, Volponi proseguì questa sua ricerca, confrontandosi, per progressive intuizioni immaginative, con le nuove "scoperte" della fisica dell'atomo. Ciò è attestato in modi esemplari da *Le difficoltà del romanzo*, la conferenza tenuta a Milano l'11 febbraio 1966, dedicata alla funzione dello scrittore nella contemporaneità. Il romanzo che secondo Volponi non è mai banalmente facile o difficile, ma che induce il lettore a ingaggiare una lotta, un corpo a corpo col testo, può accogliere le provocazioni vitali dal campo delle scienze della natura più che da quello delle scienze umane ("sociologia e psicologia mancano di utopia"). Il calore e l'energia provenienti dalle "rivoluzioni scientifiche" del Novecento sono per lui ad un tempo – in una sorta di folgorante (e paralizzante) *coincidentia oppositorum* – progetto utopico e profezia distruttiva. Volponi guarda perciò con "ilarità e terrore" all'energia stellare e alla frammentazione dell'atomo e risolve i concetti relativi al compito del romanziere e al suo rapporto col reale nelle metafore "termodinamiche" della «grande esplosione» o «combustione» universale:

la realtà è una specie di palla infuocata in movimento, mossa da tutte le intemperanze, le speranze, i bisogni, le paure, le angosce [...] gli allarmi che gli uomini, individualmente, a gruppi, a regioni, a paesi, esprimono proprio come disordine, come energia, come calore. Il romanzo muove questa realtà ed è mosso da questa realtà (p. 31).

Nel 1965-66 Volponi iniziò a scrivere la vicenda dell'autodifesa della materia vivente, interrata, incistata e mutante, davanti all'incombente minaccia nucleare, contaminando fisica atomica e biologia molecolare esattamente come aveva propu-

gnato dalla coeva conferenza *Le difficoltà del romanzo*. Si tratta de l' *Animale*, prima stesura del libro che, nel 1974, sarà pubblicato col titolo di *Corporale*.

Doveva essere la fobia psicanalitica di un uomo che teme un'esplosione atomica e che si prepara a diventare una cosa diversa, a mutare anche biologicamente, a risorgere magari con un occhio solo, con la coda, le squame, senza le braccia (P. Volponi, *Questo pazzo signor Aspri*, intervista a c. di C. Stajano, in «Il Giorno», 21 febbraio 1974).

Il campo immaginativo nucleare esisterà ne *Il pianeta irritabile*, in cui corporeità naturale e fisica dell'atomo confliggono in modo incandescente. Ma anche le carte delle *Mosche del capitale* mostrano tracce – riferibili all'inizio degli anni Ottanta – di una ripresa del filone “fantascientifico” della narrativa volponiana. Due agende del 1982 e 83 contengono appunti manoscritti (ora disponibili nel fascicolo di «Istmi») relative a un romanzo dal titolo *La zattera di sale*, in cui si accavallano tematiche epico-cavalleresche, fantascientifiche e cosmiche. *L'incipit* allude a furi-bondi combattimenti con armi antichissime («antichi destrieri» e «daghe»), ultramoderne («il propellente») e fantastiche («le fiale»), in uno scenario apocalittico e metamorfico.

La tensione protomaterialistica e la figura del cavaliere ritornano in versi in una delle sequenze cogitative de *Il cavallo di Atene*, scritto nel 1986 e compreso nella raccolta *Nel silenzio campale*.

Dico ai miei figli / cercate di leggere Parmenide per capire / come riuscire a tenersi e a scendere / e anche Callimaco, Senofonte, Alceo; Freud mi pare che non c'entri.

Interamente dedicato a esprimere tale tensione filosofica è *Passare la spugna*, un poemetto composto nella seconda metà degli anni ottanta, anch'esso ora pubblicato in «Istmi». Si tratta di un poemetto cosmogonico, ad alta caratura scientifico-filosofica, rigorosamente tripartito in strofe rispettivamente di 23, 20 e 24 versi. L'architettura formale è del tutto omologa a quella concettuale: si tratta infatti di un movimento di pensiero triadico e dialettico. La strofe incipitaria è descrittiva e constatativa

Si apprende infine che l'universo / è simile a una spugna di mare

e fa riferimento alle ipotesi astrofisiche novecentesche che, coniugando teoria quantistica e fisica atomica, hanno disegnato un universo in espansione o imploso e “a spugna”, traforato nella sua consistenza spazio-temporale di nuclei stellari compressi a densità incredibili (i cosiddetti “buchi neri”). La strofe mediana è decisamente negativa e raffigura un universo assolutamente privo di finalismi o trascendenze: come nelle *Stelle nere* di Primo Levi, ne *La spugna* di Volponi «i cieli» sono «sedimenti densissimi d'atomi stritolati», che «si convolgono perpetuamente invano». Tale totale cecità automatica e inconsapevole della materia stellare è espressa, climax e triade nella triade, in tre scansioni anaforiche:

«La spugna è interamente ignota a sé»; «La spugna è interamente senza identità»; «La spugna è interamente folle».

La strofe conclusiva è invece bruscamente affermativa e utopica, ed è incentrata sul confronto fra la particolare condizione umana e la totalità della materia del cosmo. I verbi virano al condizionale. Come in una sorta di Nuova Atlantide o Città del Sole, l'io che pensa in versi prefigura un dialogo fra i due poli estremi della materia, perfezionata fino all'autocoscienza quella dei corpi umani, primitiva e irriflessa quella degli atomi d'idrogeno delle combustioni stellari. La materialità della spugna cosmica (come la natura stravolta e ferita del *Pianeta irritabile*) educando l'uomo a privarsi di ogni illusione metafisica, e riportandolo a un grado zero di materialità senziante, riceve a sua volta dal dialogo con gli umani «dignità» e «sensibilità»

La spugna tutta interamente potrebbe apprendere e con dignità
infine ragionevole decidere di partecipare,
accettare e favorire la stabilità
materiale dell'uomo sulla terra, le sue debolezze rimediare
con il solo affermare di essere spugna nella qualità
irritabile, manovrabile, comprensibile in chiare
verità: di tempo, spazio, materia, con una sensibilità
attendibile e benigna così da farsi ascoltare...

Qui le suggestioni provenienti dalla scienza contemporanea, anziché sprigionare angoscia, divengono strumenti di prensile razionalità, amigdale culturali in un universo umano al grado zero, destituito di ogni boria antropocentrica, esattamente come nell'ultima pagina de *Il pianeta irritabile*, quando con gesti solennemente comunitari il nano Mamerte offre come cibo ai compagni di viaggio la poesia scritta sul foglio di riso dalla suora di Kanton; o in *Per questi versi*, poesia di *Nel silenzio campale*, in cui lo stereotipo classico del poeta che si congeda dalla propria opera diviene spossessamento e comunione, densi di futuro.

Ciò che di me sopravvive / alla mia paura / appartiene interamente / agli altri. / Non debbo nemmeno più giudicarlo o pensarlo: / solo farlo riconoscere e farlo prendere / dagli altri.

3. Poesia e Romanzo

Giovanni Raboni considerava Volponi il più grande scrittore del secondo Novecento, “fuori misura” rispetto alle capacità di accoglienza della critica letteraria attuale, e accostabile ai grandi narratori russi, come Gogol' e Dostoevskij per il suo *realismo fantastico* e per la potenza del *sottosuolo* che si manifesta nei suoi romanzi.

Davanti all'odierno esaurimento o impossibilità del narrare, che interessa in modo particolare l'esangue e servile cultura italiana, Volponi non sta né dalla parte di chi postmodernamente narra in falsetto, riproponendo il *plot* con disincanto

ludico-citazionale e un po' protervo, né dalla parte di quelli che, avanguardisticamente, nel recente passato, hanno aderito alla crisi, riproducendola, radiografandola, esasperandola e squadernandola. Volponi, per oltrepassare quella crisi, inventa invece il *romanzo-poesia* così come Musil aveva inventato il romanzo-saggio, fondendo due generi letterari. Richiamandosi alla tesi espressa nel libro di Berardinelli *La poesia verso la prosa*, Raboni la corregge così, alla luce del tragitto volponiano:

Uno dei grandi temi della letteratura italiana di questo ultimo mezzo secolo, dalla fine della guerra in poi, è proprio il rapporto tra prosa e poesia: rapporto intimo, necessario. È stato detto [...] che dal '45 in poi alcuni dei maggiori poeti italiani, di varie generazioni, vanno verso la prosa, cioè abbandonano l'essenzialità lirica che è stata tipica della poesia italiana degli anni '30 per andare verso una maggiore compromissione con la prosa, una ibridazione con la prosa. [...] Da questo punto di vista l'opera di Volponi è certamente sulla stessa linea di tensione, ma nello stesso tempo rappresenta qualcosa di peculiarmente diverso. [...] Non avviene [...] un'inclusione della prosa nella poesia [...]; avviene in qualche modo il rovescio, ossia che la prosa, subito, dal suo nascere fino alla fine, si nutre potentemente dei succhi dell'espressività poetica. Basti pensare all'alto tasso di figuratività della sua prosa: in genere si può distinguere tra poesia e prosa proprio per un maggior tasso di figuratività, di metaforicità della prima rispetto alla seconda. In Volponi oserei dire che la prosa è quasi più figurale della poesia.

Analogamente, per Fortini, – che come Volponi ci manca da un decennio, – «il meglio di Volponi consiste in una capacità di accensione e nel medesimo tempo di “scarto”, quasi surrealista, dalla d'altronde consistente struttura logica del messaggio». Volponi ha esordito come poeta nel 1948, è poi passato negli anni Cinquanta attraverso la scuola della rivista «Officina», da cui ha ereditato la pasoliniana tendenza allo sliricamento e al poemetto narrativo, ha infine trapiantato in vari modi nel romanzo la propria vocazione poetica.

1. Gli “irregolari” personaggi volponiani spesso si esprimono in versi. Gualtiero, il ribelle de *La strada per Roma* ricorda che da *burdel* la cosa che più lo ha commosso sono state le rime con cui Scalabrinio al circo si sottraeva alle bastonate; Albino in sanatorio pronuncia «tra labbra e denti» le rime, «dolci catene» e «litanie dei (suoi) dolori e della sua vittoria»; Anteo e Gerolamo studiano le parole, le ordinano secondo il suono.
2. Tra *Le mosche del capitale* e *Con testo a fronte* è noto come esista un fitto interscambio: a esempio un poemetto di un dirigente scritto sul verso del progetto aziendale di Saraccini e, viceversa, il poemetto *Insonnia. Inverno 1971* ritrascritto interamente in prosa.

Tuttavia, tale trasfusione non annulla né altera l'autonomia del fare poetico volponiano: una volta divenuto un grande narratore, Volponi continuò a scrivere versi, e accanto alla stesura delle due prove narrative più complesse, è attiva un'importante officina poetica che darà risultati tali da alterare «la stessa disposizione gerarchica della nostra poesia contemporanea».

L'avvio di questo “secondo tempo” della poesia di Volponi va individuato in *La durata della nuvola* e in *Canzonetta con rime e rimorsi*, due poemetti del 1966 aggiunti a *Foglia mortale* nel volume *Poesie e poemetti 1946-66*. Qui compaiono vistose novità strutturali: il personaggio pedagogico dell'interlocutore-*burdel* e il primo affiorare dei richiami fonici cantilenanti. Il proprio “primo mestiere” dirigenziale è inoltre demistificato in versi con un'ironia corrosiva e autopunitiva («il devoto dirigente») che preannuncia già la creazione della figura di Bruto Saraccini ne *Le mosche del capitale*.

Fra scrittura automatica e autotrascendimento razionale, si installa un corpo a corpo furibondo, motore primo del rovello mentale e stilistico di Volponi: la stessa pulsazione fonica, che qui fa il suo esordio, coabita con un veemente impulso eteronomo.

Pier Vincenzo Mengaldo, nel suo recentissimo saggio sulla rima nella poesia di Volponi, rileva come la cascata delle rime nel secondo tempo della poesia volponiana sia figura ritmica omologa all'accumulo caotico nelle prose. L'iteratività di Volponi poeta diviene monologo, prigionia, coazione a ripetere: «accavallarsi di masticazioni potenti e insieme impotenti del mondo». In Volponi l'uso sovrabbondante della rima non è ironico, di specie crepuscolare, ma caustico e implica la convivenza drammatica di primordialità naturale e contadina e di tecnificazione capitalistica. Volponi per Mengaldo «è sempre dentro di sé», eppure nella prosa il lirismo disaggregante, anziché polverizzare i testi, come accade nel frammentismo vociano, li ristruttura e li potenzia, quanto a coerenza narrativa.

È questo il vero segreto della scrittura di Volponi che, con la sua forza cognitiva, il suo fascino immaginativo, la sua vitalità corporea, può incontrare le attese profonde e le domande di senso di un giovane lettore odierno, oltre lo schermo banalizzante del binomio “leggero vs. pesante”, che riduce la letteratura all'immediatezza dell'intrattenimento.

Il campo metaforico, visivo e visionario della luce, la voracità sensoriale e percettiva dei personaggi, l'animazione dell'inanimato, la voce conferita agli oggetti e agli animali: tutto ciò non destruttura ma potenzia la narrazione, grazie all'adozione di un punto di vista insieme cogitante e delirante e grazie alla scelta, quale oggetto del narrare, di un grumo storico e psichico non risolto: l'equivalenza fra apocalisse dell'io e trauma socialmente sostanziato, quello della repentina modernizzazione italiana, delle sue potenzialità e dei suoi esiti.

Come ha scritto perfettamente Giulio Bollati, Volponi è tra i pochissimi scrittori italiani capaci di esplorare la landa sconosciuta che si chiama modernizzazione,

in Volponi la modernità industriale si interiorizza in un misterioso impulso, allucinità di pensiero, senso, materia.

Davanti alla modernizzazione industriale, Pasolini avvertiva angoscia e nostalgia per il mondo premoderno, Vittorini acritica adesione, Calvino freddo disincanto. In Volponi invece *convivono* (e questa dualità è fondamento di tutte le

altre) progetti costruttivi e pulsioni distruttive, in lui coesistono in cortocircuito speranza utopica e presentimento di annientamento. Per averne idea, basta leggere (e far leggere a scuola) quell'*Operetta* sulla guerra atomica e globale che è *Il pianeta irritabile*.

Volponi salvaguarda l'ambivalenza, la contraddittorietà della letteratura, ossia la sua dignità, avverte come nell'uno abiti il molteplice, in un'epoca fieramente avversa alla categoria della dialettica e disposta a fare a meno della mediazione letteraria, degradata a puro intrattenimento e *marketing*. La sua scrittura è grande perché è irriducibile all'univocità dell'ideologia, perché dà voce a ciò che l'ideologia nasconde. E ciò, grazie all'accanita difesa – dentro e fuori dei romanzi – delle ragioni non sempre coscienti o consapevoli della *poesia*. In un'intervista a Filippo Bettini, pubblicata ne «L'Unità» del 23 settembre 1995, Volponi, interrogato sul modo in cui viveva il rapporto tra il suo fare poetico e narrativo, infatti rispondeva:

per me la poesia, a differenza della prosa, non ha tempo preciso, né può caricarsi di valori di contemporaneità in senso stretto. Coglie un momento, lo svuota e lo brucia, ma non può svolgerlo nel *continuum* di una durata, nel più ampio respiro di una progressione lineare. Qui è la differenza dalla prosa. Quando scrivo un romanzo, intraprendo sempre l'attraversamento di un arco temporale che comprende, compone un giudizio sulla propria materia e la costruisce, la decanta, la analizza.

Non a caso in Volponi è forte la categoria, oggi utopica, di Totalità: emblemizzata dalla sua stessa città natale, Urbino rinascimentale, o dal progetto industriale e democratico di Olivetti, in lui circola l'idea di un organismo indiviso, di un'alleanza tra natura e artificio, tra scienza e poesia, tra scienza e pittura, tra arti meccaniche e arti liberali, tra mano e mente. In questa loro ansia indocile, irriducibile al presente, tradotta in una forma non scissa dalla vita, i testi volponiani sanno ancora – se pazientemente mediati da un critico-docente – incontrare le analoghe, ma informi, ansie dei più giovani lettori-studenti.

LABORATORI SULL'USO DIDATTICO DEGLI AUTORI OGGETTO DELLE CONFERENZE

Il dibattito sul ruolo degli intellettuali negli anni Settanta attraverso gli scritti di Pasolini, Volponi e Fortini

Bruna Passarelli-Garzo (Liceo classico «Garibaldi», Palermo)

La proposta di questo percorso nasce dall'esigenza di far conoscere agli alunni autori importanti ma poco studiati, di far leggere anche la produzione saggistica, che in genere non viene presa in considerazione nello studio della letteratura ed è spesso esclusa dalle antologie, approfondendo la conoscenza di un determinato periodo storico.

Una breve introduzione dovrebbe almeno ricordare ai ragazzi gli avvenimenti principali di quegli anni: nel 1968 la nascita del movimento studentesco e della contestazione, nell'anno seguente l'"autunno caldo", nel 1970 l'approvazione della legge sul divorzio.

Il ruolo e la funzione dell'intellettuale sono al centro di un vivace dibattito: agli inizi dagli anni Settanta (i testi presi in esame vanno dal 1968 al 1974) si crede nella possibilità di un reale intervento nella società per modificarla e migliorarla.

La definizione del termine "intellettuale" viene data a seguito della lettura di alcuni passi di Gramsci, che servono a chiarire alcuni concetti fondamentali come l'organicità dell'intellettuale, l'egemonia, il partito come intellettuale collettivo.

«Ogni gruppo sociale, nascendo sul terreno originario di una funzione essenziale nel mondo della produzione economica, si crea insieme, organicamente, uno o più ceti di intellettuali che gli danno omogeneità e consapevolezza della propria funzione non solo nel campo economico, ma anche in quello sociale e politico».

«Gli intellettuali "organici" che ogni nuova classe crea con se stessa ed elabora nel suo sviluppo progressivo, sono per lo più "specializzazioni" di aspetti dell'attività primitiva del tipo sociale nuovo che la nuova classe ha messo in luce».

«Ogni gruppo sociale "essenziale" emergendo dalla storia della precedente struttura economica e come espressione di un suo sviluppo, ha trovato, almeno nella storia finora svoltasi, categorie intellettuali preesistenti e che anzi apparivano come rappresentanti una continuità storica ininterrotta anche dai più complicati e radicali mutamenti delle forme sociali e politiche».

«Siccome queste varie categorie di intellettuali tradizionali sentono con "spirito di corpo" la loro ininterrotta continuità storica e la loro "qualifica", così essi pongono se stessi

come autonomi ed indipendenti dal gruppo sociale dominante. Questa auto-posizione non è senza conseguenze nel campo ideologico e politico, conseguenze di vasta portata...».

«Il problema della creazione di un nuovo ceto intellettuale consiste pertanto nell'elaborare criticamente l'attività intellettuale che in ognuno esiste in un certo grado di sviluppo...».

«Il modo di essere del nuovo intellettuale non può più consistere nell'eloquenza, [...] ma nel mescolarsi attivamente alla vita pratica, come costruttore, organizzatore, "persuasore permanente"».

«Una delle caratteristiche più rilevanti di ogni gruppo che si sviluppa verso il dominio è la sua lotta per l'assimilazione e la conquista "ideologica" degli intellettuali tradizionali, assimilazione e conquista che è tanto più rapida ed efficace quanto più il gruppo dato elabora simultaneamente i propri intellettuali organici» (A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Einaudi, Torino 1955, pp. 3-7).

La lettura della poesia di Brecht *Scacciato per buone ragioni*, che fa parte della raccolta *Poesie di Svendborg*, tradotta da Fortini, serve a spiegare il rapporto fra l'intellettuale e la classe sociale di provenienza, che gli ha fornito gli strumenti per l'interpretazione della realtà (*il latino dei loro preti*); il poeta però consapevolmente rinuncia ai privilegi che gli derivano dalla sua nascita borghese, "tradisce" quindi la sua classe e si mette al servizio della classe subalterna (secondo la linea indicata da Gramsci) per guidarla verso il cambiamento (*siedo con i depredati quando / tramano la rivolta*).

Scacciato per buone ragioni

Io son cresciuto figlio
di benestanti. I miei genitori mi hanno
messo un colletto ed educato
nelle abitudini di chi è servito
e istruito nell'arte di dare ordini. Però
quando fui adulto e mi guardai intorno
non mi piacque la gente della mia classe,
né dare ordini né essere servito.
E io lasciai la mia classe e feci lega
con la gente del basso ceto.

Così hanno allevato un traditore, istruito
nelle loro arti; e costui
li tradisce al nemico.

Sì, dico in giro segreti. In mezzo al popolo
sto e spiego
come ingannano, quelli, e predico quel che verrà, perché io
sono introdotto nei loro piani.
Il latino dei loro preti veniali
lo traduco parola per parola in lingua volgare, dove
si rivela un imbroglio. La bilancia della loro giustizia
la tiro giù e mostro

i falsi pesi. E le loro spie riferiscono
che siedo con i depredati quando
tramano la rivolta.

Essi m'han diffidato e m'hanno tolto
quel che col mio lavoro ho guadagnato. E quando non mi sono emendato
mi hanno dato la caccia; ma
ormai in casa mia
soltanto scritti c'erano, che svelavano
le loro trame contro il popolo. Così
m'han perseguito con un mandato di cattura
che mi imputa una mentalità degradata, cioè
la mentalità dei degradati.

Dove giungo, sono uno marcato a fuoco
per tutti i possidenti; ma i nullatenenti
leggono il mandato di cattura e
mi concedono un rifugio. Quelli, io sento
dire allora, per scacciarti avevano
buone ragioni.

(B. Brecht, *Poesie di Svendborg*, traduzione di F. Fortini, Einaudi, Torino 1976)

Un altro accenno va fatto per comprendere i termini del dibattito sulla funzione intellettuale che si era sviluppato negli anni dell'immediato dopoguerra, ed è lo scontro fra Vittorini e Togliatti. A Togliatti che afferma l'esigenza di una cultura con finalità esclusivamente educative e di rinnovamento sociale, che abbia come argomento essenzialmente i problemi delle masse popolari, e in qualche modo diretta dal Partito, senza nessuna concessione alla cultura borghese, Vittorini oppone l'idea di uno scrittore impegnato a mantenere «il contatto con il livello culturale delle masse», ma libero e autonomo da ogni ingerenza politica, e per la sua stessa condizione di intellettuale capace di un maggiore approfondimento degli stessi problemi affrontati dal politico.

Rivoluzionario è lo scrittore che riesce a porre attraverso la sua opera esigenze rivoluzionarie diverse da quelle che la politica pone; esigenze interne, segrete, recondite dell'uomo *ch'egli solo sa scorgere nell'uomo, che è proprio di lui scrittore scorgere, e che è proprio di lui scrittore rivoluzionario porre*, e porre accanto alle esigenze che pone la politica, porre in più delle esigenze che pone la politica (E. Vittorini, «Il Politecnico», n. 35, 1946-47).

Se si ha più tempo da dedicare al percorso, prima di passare alla lettura degli altri testi si può accennare, per coprire il ventennio '50-'60 e comprendere meglio il clima culturale di quegli anni, all'attività di alcune riviste: oltre a «Il Politecnico», «Il Contemporaneo» di Bilenchi, Salinari e Trombadori, va ricordata «Società» di Manacorda e Muscetta, espressione della tradizione storicistica idealistico-marxista, e soprattutto «Officina» di Leonetti e Roversi, che rappresenta l'impegno per una cultura attenta al sociale ma nello stesso tempo svincolata e a volte fortemente critica nei confronti delle posizioni ufficiali del partito comunista. La

citazione di «Officina» può servire anche a introdurre la produzione di Pasolini, secondo Asor Rosa «l'unico a capire con estrema lucidità che l'unica possibilità di rinnovamento consiste nel liquidare il perno della cultura letteraria precedentemente dominante, e cioè la centralità del momento politico, l'egemonia incontrastata dell'ideologia, e nel sostituirvi la contraddizione di un impegno che vuole esserci, ma sa comunque di non potersi realizzare: insomma, "passione e ideologia", "lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro di te; con te nel cuore, / contro te nelle buie viscere", (1957, *Le ceneri di Gramsci*)». (A. Asor Rosa, *Lo Stato democratico e i partiti politici*, in *Letteratura italiana. Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, p. 617).

Lo stesso critico vede ne *Le ceneri di Gramsci* «la prima rivendicazione in assoluto da parte di uno scrittore italiano del suo diritto a stare dentro la politica e dentro l'ideologia in modo assolutamente suo, amoroso e dissacrante al tempo stesso». (A. Asor Rosa, *op. cit.*, p. 617).

Il testo di Pasolini proposto costituisce una lucida analisi della situazione della società italiana nei primi anni Settanta. Si tratta della trascrizione, a opera della redazione di «Rinascita», di un suo intervento alla Festa dell'Unità di Milano del 1974, accettata dallo scrittore e quindi inserita nel volume degli *Scritti corsari*. Il titolo *Il genocidio* si riferisce all'adeguamento, da parte di una larga fetta della società, ai modi della società borghese e alla conseguente scomparsa di una cultura popolare.

La mia tesi [...] ha per tema il genocidio: ritengo cioè che la distruzione e sostituzione di valori nella società italiana di oggi porti, anche senza carneficine e fucilazioni di massa, alla soppressione di larghe zone della società stessa. [...] Oggi l'Italia sta vivendo in maniera drammatica per la prima volta questo fenomeno: larghi strati, che erano rimasti per così dire fuori della storia – la storia del dominio borghese e della rivoluzione borghese – hanno subito questo genocidio, ossia questa assimilazione al modo e alla qualità di vita della borghesia. Come avviene questa sostituzione di valori? Io sostengo che oggi essa avviene clandestinamente, attraverso una sorta di persuasione occulta. Mentre ai tempi di Marx era ancora la violenza esplicita, aperta, la conquista coloniale, l'imposizione violenta, oggi i modi sono più sottili, abili e complessi, il processo è molto più tecnicamente maturo e profondo. I nuovi valori vengono sostituiti a quelli antichi di soppiatto, forse non occorre nemmeno dichiararlo dato che i grandi discorsi ideologici sono pressoché sconosciuti alle masse. [...] Per esempio, c'è il modello che presiede ad un certo edonismo interclassista, il quale impone ai giovani che inconsciamente lo imitano, di adeguarsi nel comportamento, nel vestire, nelle scarpe, nel modo di pettinarsi o di sorridere, nell'agire o nel gestire a ciò che vedono nella pubblicità dei grandi prodotti industriali: pubblicità che si riferisce, quasi razzisticamente, al modo di vita piccolo-borghese. [...] Oppure c'è il modello della falsa tolleranza, della permissività. [...] O infine un terzo modello, quello che io chiamo dell'afasia, della perdita della capacità linguistica. [...] Perché questa tragedia in almeno due terzi d'Italia? Perché questo genocidio dovuto all'acculturazione imposta subdolamente dalle classi dominanti? Ma perché la classe dominante ha scisso nettamente "progresso" e "sviluppo". Ad essa interessa solo lo sviluppo, perché solo da lì trae i suoi profitti. Bisogna farla una buona volta una distinzione drastica fra i due termini: "progresso" e "sviluppo". Si può concepire uno sviluppo senza progresso, cosa mostruosa che è quella che viviamo in circa due terzi dell'Italia. [...] Quello che occorre – ed è qui a mio parere il ruolo del parti-

to comunista e degli intellettuali progressisti – è prendere coscienza di questa dissociazione atroce e renderne coscienti le masse popolari perché appunto essa scompaia, e sviluppo e progresso coincidano (P. P. Pasolini, *Il genocidio*, in *Scritti Corsari*, Garzanti, Milano 1995, pp. 226-231).

Il genocidio di cui parla Pasolini è l'annullamento, la cancellazione di una parte della cultura italiana, quella popolare, che si è appiattita sulle posizioni della cultura piccolo e medio borghese. A esemplificazione di questo concetto lo scrittore esamina quello che lui chiama «edonismo interclassista», cioè l'uniformarsi dei ragazzi a uno stesso modello, quello del giovane piccolo borghese propagandato dalla pubblicità; la falsa tolleranza, cioè una nuova forma di permissività soprattutto sessuale che viene imposta per creare nuovi consumatori; e infine la perdita della capacità linguistica, cioè la scomparsa dell'espressività propria della lingua dialettale e della capacità di inventare nuove espressioni, e la sostituzione di questo linguaggio col modo di parlare della classe dominante, cosa che porta da un lato all'uso di una lingua stereotipata, dall'altro a una difficoltà di esprimersi che si nota nel ricorso a «gesti, smorfie, spintoni». Cause di questa drammatica distruzione di una parte viva della nostra cultura e del conseguente appiattimento sui modelli imposti dal capitalismo è la divaricazione fra progresso e sviluppo: alla crescita economica che ha coinvolto larghi strati della società italiana non ha corrisposto un parallelo progresso civile e culturale. Il compito che si devono porre gli intellettuali e il Partito Comunista è, presa coscienza di questa dissociazione, renderne coscienti le masse e agire perché si sviluppi una cultura che accompagni lo sviluppo economico. La funzione degli intellettuali e del Pci è dunque per lo scrittore assai rilevante: essi rappresentano la coscienza critica della società, hanno il dovere di diffondere questa coscienza ponendosi come mediatori culturali e il loro lavoro costituisce l'unico argine al dissolvimento della società.

Come ulteriore esemplificazione nell'ultima parte del suo intervento Pasolini esamina il risultato del referendum abrogativo della legge sul divorzio: la vittoria dei "no" è dovuta non solo alla componente progressista della società italiana, ma anche a un'altra parte assai retriva, che accetta il divorzio come un tassello di quel processo di laicizzazione che serve al capitalismo borghese come incentivo al consumo. Se prevalesse questa componente della società essa si avvierebbe inesorabilmente verso il declino. La possibilità di un crollo totale della società viene però neutralizzata dalla presenza in Italia di un forte partito di massa come il Pci e di una «intelligencija abbastanza avanzata e progressista».

Nei testi di Fortini si nota la stessa fiducia nella possibilità che il lavoro dell'intellettuale intervenga a migliorare la società. Il primo brano, *Intellettuali, ruolo e funzioni*, è tratto da *Questioni di frontiera* ed è del 1971.

Nella prima parte, non riportata, l'autore traccia un bilancio del recente dibattito sul ruolo degli intellettuali e individua due tesi fondamentali: l'interpretazione sociologica, che vede nell'intellettuale essenzialmente un lavoratore salariato, spesso dedito a un lavoro mistificante, inserito nella cultura di massa, uno "specia-

lista”; e l’interpretazione politica, che predica la scomparsa del ceto intellettuale come gruppo separato oppure invita l’uomo di cultura a mettersi a servizio della classe rivoluzionaria. Fortini sostiene che ci si sta avviando a una progressiva dissoluzione del «corpo separato degli intellettuali» e accetta la prospettiva rivoluzionaria: «il sapere e il saper fare degli intellettuali devono essere posti senza residui al servizio del sapere e del saper fare collettivo». L’attività pratica a cui essi devono dedicarsi è per Fortini quella naturalmente connaturata al loro ruolo intellettuale («è pratico, non esercizio di conoscenza e di ricerca intellettuale, decidere di scrivere un articolo o un libro»).

C’è dunque oggi un corpo sociale che amministra ancora oggi le specializzazioni o le specialità delle funzioni intellettuali. Una parte di questo gruppo sociale, nonostante l’estrema degradazione e l’asservimento cui lo hanno condotto le nuove classi dirigenti e anche se non adempie più o se adempie imperfettamente alla produzione di ideologia utile attraverso l’esercizio delle scienze o delle lettere o delle arti (perché l’industria della coscienza e la manipolazione di massa non richiedono più l’elevato grado qualitativo del prodotto intellettuale richiesto in altri tempi), una parte di questo corpo sociale, dico, continua – nel nostro come in altri e più grandi e moderni paesi – ad essere mantenuto ed onorato. Alludo al rango sociale di certi ordini docenti, di letterati ed artisti, di pubblici moralizzatori e di mediatori fra le masse e il potere politico. Perché? Perché lo sviluppo ineguale della società non consente, non consiglia utile manifestare apertamente quella riduzione di ogni attività intellettuale alla sua grezza specializzazione e tecnicità. Ora non v’è dubbio che invece quella riduzione debba essere mostrata e illuminata fino in fondo; che il ruolo comunque sacerdotale o mandarino degli intellettuali debba essere distrutto o negato. *Ma appare chiaro che la sua negazione deve avvenire per una via diametralmente opposta a quella che è perseguita, di fatto, dagli interessi del tardo capitalismo.* Cioè riaffermando l’esistenza e l’insostituibilità della funzione intellettuale nell’atto stesso in cui si nega il ruolo dei portatori specializzati di quella funzione, ossia degli intellettuali. [...] *La specializzazione nei processi intellettuali di astrazione, di analisi e di sintesi rimane necessaria nella misura in cui serve a sviluppare analoghi livelli di funzione intellettuale in tutti gli uomini e, per cominciare, in quelli che l’associazione fra caste intellettuali e potere economico-politico ha storicamente condannati a vivere di sottoprodotti ideologici* (F. Fortini, *Intellettuali, ruolo e funzioni*, in *Questioni di frontiera*, Einaudi, Torino 1977, pp. 68-73).

Gli intellettuali continuano ad avere una funzione, anche se spesso degradata, perché hanno un ruolo subalterno e non è loro richiesto, dato il basso livello della cultura di massa, un prodotto di qualità; alcuni di loro poi continuano a mantenere un ruolo privilegiato che serve a nascondere, a mistificare la perdita di importanza. Invertendo questa tendenza, bisogna che l’intellettuale rinunci ai privilegi e si concentri sulla lotta per la riaffermazione della funzione intellettuale, il cui compito precipuo sta nello sviluppare analoghe funzioni in tutti gli uomini. L’attività intellettuale si configura dunque anche per Fortini come divulgazione della coscienza critica. La funzione dell’intellettuale si esaurirà con l’avvento della rivoluzione, quando il suo lavoro non sarà più necessario: la scomparsa dell’intellettuale segnerà proprio l’avvenuto affermarsi del movimento rivoluzionario. È evidente dunque che per Fortini l’azione dell’uomo di cultura incide in maniera determinan-

te sulla società, per migliorarla e per guidare il movimento che porti a un cambiamento di struttura della stessa (l’“evento rivoluzionario”).

Il secondo testo, del 1972, inserito sempre in *Questioni di frontiera, Intellettuali e Nuova Sinistra*, prende le mosse dalla crisi di autorità che ha investito quegli intellettuali che avevano preparato fra il 1960 e il 1967 il supporto ideologico per la nascita del movimento degli studenti, la critica al Pci e la ripresa della lotta operaia.

Un vecchio problema, che Gramsci aveva chiamato della «organizzazione della cultura» (e che in Italia era stato lungamente discusso, soprattutto nel decennio 1945-55), ha assunto ai nostri giorni caratteri affatto nuovi. L’industria della cultura, infatti, non è semplicemente la dilatazione dei fenomeni di degradazione degli intellettuali asserviti alle classi dominanti, di cui parlava il *Manifesto* del 1848; perché la proletarianizzazione tendenziale e crescente provoca l’impossibilità, per la classe dominante, di legare a sé in posizione subalterna le nuove “masse” di intellettuali. Per questo medesimo motivo, si è rivelato, da noi, insufficiente e ridicolmente inefficace, negli scorsi venti anni, qualsiasi tentativo di organizzare una “opposizione intellettuale” nei termini tradizionali del Pci; quei termini non hanno mai considerato infatti gli intellettuali come una massa ma solo come un ceto di mediatori. Tanto la tradizionale funzione che lo stato democratico-borghese (o il progressismo socialdemocratico) ha attribuito agli intellettuali, quanto quella, apparentemente “rivoluzionaria”, proclamata dai comunisti, facevano tutte e due appello a qualcosa che stava al di là e al di fuori dello specifico “lavoro” dell’intellettuale. Per i primi si trattava di una funzione pedagogico-umana, superiore (perché sacerdotale) agli aspetti “tecnici” della comunicazione; ai secondi interessava, del lavoro intellettuale, la capacità di applicazione di una linea politica e la sua utilizzazione, come di un bel fregio. [...] Non diversamente da quanto è accaduto ad altre categorie di lavoratori, la tentazione spontanea è stata di impegnarsi e di lottare al di fuori del proprio specifico ambito di lavoro. Tale atteggiamento è la meta di una azione rivoluzionaria ma non può esserne la premessa. L’analisi di classe del proprio lavoro è indispensabile a qualsiasi azione politica e alla qualità di qualsiasi lavoro che operi nella sfera dell’ideologia. [...] L’intellettuale della Nuova Sinistra [...] dovrebbe aver tratto dalla esperienza recente la certezza che non gli è più permesso ritagliarsi un’altra immaginaria separatezza grazie al gergo intellettuale e politico delle riviste e dei libri di sinistra. Che anzi idee, metodi, proposte, forme, linguaggi debbono aprirsi la strada ai più *anche attraverso gli strumenti della comunicazione capitalistico-borghese.*

Tutte le forme di ribellione e di contestazione sorte nell’ambito studentesco hanno in comune negato il ruolo dell’intellettuale e promossa la sua conversione all’attivismo politico. [...] Si tocca qui un punto importante, il perno della situazione e di questo discorso: la resistenza o ripugnanza dell’intellettuale a organizzare la propria azione di lotta politica *nell’ambito del proprio lavoro.* [...] Le minoranze intellettuali [...] debbono assumere il rischio che ha sempre accompagnato le minoranze che agiscono sul piano delle sovrastrutture: la produzione e la formulazione di “opere”, di oggetti ideologici e la proposta – implicita ed esplicita – di “valori-modelli”. [...] Il giornalista, lo scrittore, il collaboratore di una casa editrice o della televisione, l’insegnante, il ricercatore [...] debbono sapere che la lotta per i contenuti del proprio lavoro, vale a dire per la qualità profonda di esso (una lotta che di fatto è inseparabile da quella per la organizzazione del sapere e per la sua destinazione), non solo non è inutile ma è la condizione per conferire un serio significato politico alle buone intenzioni degli intellettuali e per connetterlo quindi al generale movimento di massa (F. Fortini, *Intellettuali e Nuova Sinistra*, in *Questioni di frontiera*, cit., pp. 132-141).

Per una nuova organizzazione della cultura, bisogna tenere conto che è cresciuto il numero degli intellettuali e quindi è impossibile sia che le classi dominanti riescano a mantenerli tutti in posizione subalterna, degradandone la funzione, sia che il Partito Comunista possa esercitare su tutti loro una direzione puntuale. Inoltre la funzione pedagogica assegnata loro dallo stato borghese o quella rivoluzionaria attribuita dal Pci non si riferiscono al vero nucleo del lavoro intellettuale. A questa situazione gli intellettuali hanno reagito con un impegno per il cambiamento, realizzato però fuori dall'ambito specifico del loro lavoro intellettuale. Invece per Fortini bisogna partire dall'analisi critica del proprio lavoro, tenendo conto del fatto che si opera in una società capitalistica i cui prodotti culturali tendono a essere massificati e mistificati. L'impegno all'interno del proprio gruppo sociale e di lavoro deve avere lo scopo di: metterne in luce le contraddizioni; migliorare la qualità profonda del proprio lavoro agendo in modo critico; riuscire a trovare i modi e le forme per diffondere questa critica a larghi strati della società. Fortini propone un "lavoro da talpa": opporre programma a programma, intervento a intervento, prodotto ben fatto a prodotto cattivo. Anche se si rende conto che questa attività è sicuramente più impegnativa, più complessa e meno gratificante nell'immediato che distribuire manifestini o scrivere un libro o fare un film di avanguardia, la ritiene l'unica in grado di avere una seria incidenza sulla società e il solo mezzo efficace per un'azione veramente rivoluzionaria. Fortini non condivide la chiusura dell'intellettuale nei ghetti della pubblicistica di sinistra e invita a servirsi degli strumenti della comunicazione capitalistico-borghese per una critica dall'interno, per l'elaborazione di nuovi contenuti e infine per la creazione, date le capacità tecniche specifiche dell'uomo di cultura, di nuove forme in cui esprimere questi contenuti.

La *Prima poesia televisiva contro l'estremismo*, del 1969, che fa parte della raccolta *Poesie Inedite* si può leggere come esemplificazione di questo invito a servirsi dei mezzi di comunicazione di massa.

Prima poesia televisiva contro l'estremismo

*(Avete qualcosa da dire prima della sentenza?
Un'ultima lettera da vergare con l'alba tra i denti?)*

Sanno quel che mi chiedono, le segretarie
attraenti
i cortesi funzionari
giovani vigorosi appena adiposi
appena vili appena credibili?
Di leggere una mia poesia meglio se inedita
per la rubrica letteraria della televisione.

Ma non ci stare mi dicono gli amici
esatti come medici
Non devi farlo. Ma non puoi dire la verità

Comunque sia vincono loro

Non è così rispondo
con parole meditate per esser pronunciate
con parole italiane precise
facili da tradurre
e anche ricche anche belle.
La verità ha più volti e più momenti
e più doveri.
Posso farla passare
anche dentro ai microfoni
del Capitale. Dicendo
quel che non dico. Tacendo.
Anche mentendo. E qui
con me e con voi e parla
d'altro - la verità

*(Come l'attentatore
che per colpire veste l'uniforme
dell'invasore).*

Amici ho scritto per voi
perché nulla dicessi io
di quel che dovete voi dire
di quel che dobbiamo noi fare
dal lato opposto del verso
dallo stesso lato del vero.

*(Voi avete capito.
Essi hanno capito.
La nostra trasmissione è terminata.
Passo. Chiudo)*

9 marzo 1969

(F. Fortini, *Poesie inedite*, Einaudi, Torino 1995, pp. 19-20).

Gli amici che invitano Fortini a non partecipare a una trasmissione televisiva rappresentano quegli intellettuali che non vogliono comprometersi, rifiutano il contatto, considerato degradante, con i mezzi di comunicazione di massa, rivendicano la separatezza della loro azione, ritengono che accettare di servirsi di questi mezzi corrisponda allo svilirsi dell'azione di un uomo di cultura. Invece Fortini crede nella possibilità di comunicare un messaggio critico e rivoluzionario anche attraverso la televisione («la verità ha più volti e più momenti / e più doveri. / Posso farla passare / anche dentro ai microfoni / del Capitale»). Lo scrittore vede dunque nell'uso dei mass media da parte di un intellettuale consapevole la possibilità di veicolare nuovi contenuti e di scardinare il sistema dall'interno. Bisogna mimetizzarsi per colpire.

L'intervista che Volponi rilascia a Gian Carlo Ferretti nel 1972 si collega al discorso di Fortini sull'impegno a lottare nel proprio ambito di lavoro.

Con il distacco dalla Olivetti, si è chiuso un importante periodo della tua vita: come giudichi questa esperienza, anche rispetto al tuo lavoro di scrittore?

Il mio bilancio è sostanzialmente positivo. Anche se ho dovuto lavorare molto e mi sono perduto per molti anni negli obblighi dell'industria, ho peraltro potuto partecipare della vita della fabbrica, in uno dei punti di maggior tensione e di più vasta problematica che esista nella società attuale: dove cioè lo scontro di culture e di interessi politico-economici e sindacali, fra conservatorismo e innovazione, è più violento, ma al tempo stesso più fruttuoso e vivace. [...] Non ho mai ritenuto – per principio – di escludere l'industria, come interlocutore privo di cittadinanza nel dibattito e nella ricerca. Ritengo al contrario che l'industria, come moltiplicazione di beni economici, sia indispensabile alla società moderna, alle dimensioni e ai numeri cioè di una società di miliardi di uomini: i quali, comunque visti, sono una massa che può essere soddisfatta solo da un'altra massa. In sostanza è chiaro che non ci si può illudere di tornare a forme di lavoro comunali da buon governo, al mito in cui ciascuno era espresso e liberato nel suo lavoro. [...] Certo all'industria com'è oggi si possono muovere critiche severe: a cominciare dalle condizioni alienanti di chi ci lavora. [...] L'industria non è ancora in grado di garantire a tutti la possibilità di esprimere la propria intelligenza e di farla fruttificare nel vantaggio comune. Questa è la forma di sfruttamento che ancora esiste. Ma tutto ciò verrà corretto proprio attraverso l'industria stessa, lo studio, la liberazione del fatto industriale, che è il fatto tipico del nostro mondo: il nostro mondo non può essere diverso. In sostanza, io credo nell'industria perché, se sarà controllata, potrà produrre gli strumenti per la liberazione dell'uomo dal bisogno, dal lavoro, dalla fatica. Quello che soprattutto conta è la necessità di un'attenzione critica nei confronti dell'industria. In generale, specialmente in Italia, essa viene rifiutata in partenza e resta sconosciuta. Molti intellettuali hanno a questo proposito un atteggiamento preconcetto di rifiuto, che è antistorico. Anche i politici capiscono poco l'industria. Allora è chiaro che in queste condizioni l'industria prolifera per conto suo, senza rendersi conto dei suoi difetti. Mentre, al contrario, l'industria va corretta, va guidata attraverso un certo tipo di programmazione politica.

Ma l'industria, nella nostra società è regolata dalle leggi del profitto, della produttività fine a se stessa, del consumismo.

Oggi può anche essere così: e perciò io non accetto il modo in cui oggi è organizzata la società ed è organizzato il potere economico, nel nostro come in tanti altri paesi. Ma questo non è l'aspetto definitivo ed immortale dell'industria. [...] Occorre invece valutare con attenzione la sua tendenza universalistica e la sua crescente egemonia su tutte le altre culture, il porsi come cultura unica e mondiale ed anche rivoluzionaria, continuamente attiva, tanto che al suo confronto le altre appaiono vecchie o poco sviluppate. Il pericolo vero è la sua cattolicità etnocentrica che vuole attrarre nella propria orbita e poi colonizzare tutte le culture di tipo diverso, senza preoccuparsi se questo avvenga attraverso l'imperialismo di pace o di guerra o attraverso la strategia leninista. [...] Questo complesso egemonico che si sviluppa prepotentemente autoalimentandosi è il vero bersaglio, o quello più probabile, per una critica alla cosiddetta civiltà industriale, e non quello di rifiutarla o di condannarla brutalmente come fabbrica o come consumo: e verso questo bersaglio è secondo me diretto il significato dei lamenti e delle speranze di Saluggia e Crocioni (da un'intervista di Gian Carlo Ferretti a Paolo Volponi, gennaio 1972, in Gian Carlo Ferretti, *Volponi*, La Nuova Italia, Firenze 1972, pp. 5-7).

Volponi giudica positivamente la propria esperienza come dirigente industriale, che ritiene un osservatorio privilegiato per comprendere le dinamiche della società, in particolare lo scontro fra gli interessi del capitale e quelli dei lavoratori, e per partecipare alle

lotte ponendosi dalla parte dei lavoratori. Secondo lo scrittore non bisogna demonizzare l'industria: essa è necessaria alla società di massa, i cui bisogni possono essere soddisfatti solo da una produzione di massa. Volponi critica l'alienazione e lo sfruttamento del lavoro, ancora presenti nell'attività di fabbrica, ma è convinto che si può agire all'interno dell'industria per creare i presupposti perché si verifichi un miglioramento della qualità del lavoro, in modo che ognuno possa sfruttare le proprie capacità al meglio per un obiettivo comune, e nello stesso tempo l'industria continui a produrre quegli strumenti che servono a liberare l'uomo «dal bisogno, dalla fatica, dal lavoro». È necessario però sorvegliare da vicino l'attività industriale, bisogna esercitare quella che lui definisce un'«attenzione critica», altrimenti l'industria proseguirà indisturbata il suo cammino. Il pericolo è l'estrema pervasività dell'industria, il suo porsi come egemonica rispetto alle altre culture, ed è proprio su questo aspetto che bisogna esercitare la critica.

Questa fiducia dello scrittore nella possibilità di intervento dall'interno, di un'attività che possa «umanizzare» la fabbrica e migliorare sia il lavoro sia la produzione, viene meno col tempo. Nel suo ultimo romanzo, pubblicato nel 1989, *Le mosche del capitale*, il capitale ha ormai pervaso tutta la società, tanto che finanche gli oggetti, le piante, gli animali parlano la sua lingua. Il tentativo del protagonista, il dirigente aziendale Bruto Saraccini, di incidere sulla realtà industriale con un progetto democratico di miglioramento delle condizioni e della qualità del lavoro fallisce. La fiducia in un intervento razionalizzatore viene meno: una spietata logica economica domina il mondo. È la vittoria indiscussa di quel capitalismo di cui nel 1972 Volponi aveva indicato i pericoli.

I primi anni Settanta furono ricchi di fermenti, sia sociali che culturali. Pasolini, Fortini e Volponi sono scrittori di spicco, punti di riferimento per il dibattito politico e culturale di quegli anni. Dai loro scritti emerge la consapevolezza dell'importanza della funzione dell'intellettuale e la fiducia nella possibilità di incidere nella società per guidarla verso un miglioramento. Questa fiducia viene meno già negli anni Ottanta, e ai nostri giorni questa funzione critica e propositiva sembra essere del tutto assente, come ha notato Romano Luperini nel suo articolo del 2004 *Intellettuali, non una voce* (ora in *Intellettuali, letteratura e potere, oggi...*, «Quaderni di Allegoria», n. 6, Palumbo, Palermo 2005) oggi sembra che sia venuta meno la funzione intellettuale così come era stata intesa dagli scrittori qui considerati e sembra esaurita la capacità di proporre istanze innovatrici, sia sul piano culturale che su quello sociale.

Il percorso, facendo conoscere agli studenti un periodo della storia italiana fervido e vitale e invitandoli a un confronto con l'oggi, può costituire motivo di dibattito, suscitare dubbi e domande, creare nuove consapevolezze e spingere a reagire all'ottundimento provocato dalla cultura di massa.

Intellettuali e media

Paola Liberale (ITI «V. Emanuele III», Palermo)

Giorgio Bocca inizia il suo articolo su «la Repubblica» del 7 marzo 2005 con una pesante affermazione sul ruolo dei media nella vicenda della guerra in Iraq. «Da

quando ci siamo messi a fare le guerre per gli altri, lo stato della nostra conoscenza è una quotidiana accettazione della menzogna o del silenzio, una quotidiana condanna a prendere per vere notizie che sappiamo false o manipolate».

Il tema dell'uso e del potere dei media non è certo nuovo e non riguarda solo i momenti cruciali della vita di un Paese, come i tempi di guerra, gli eventi catastrofici, le cadute dei muri, i cambiamenti epocali; è un tema che ha occupato la riflessione degli intellettuali almeno da quando le masse sono entrate di prepotenza nella storia e il loro dominio è risultato decisivo per il potere. Nel secondo Novecento le masse assumono vitale importanza per i poteri economici come masse di consumatori e i media diventano lo strumento attraverso cui si inducono i bisogni e i consumi. Tra gli intellettuali del secondo Novecento, Pasolini, Fortini e Volponi hanno svolto, e forse oggi svolgono ancor di più, un ruolo e una funzione importanti per il loro impegno nel dibattito pubblico, e ci hanno lasciato un patrimonio di analisi dei fenomeni della modernità che aiuta a orientarci in un mondo in rapido cambiamento.

La scelta dei testi dei tre autori serve a un percorso didattico incentrato sul rapporto tra questi intellettuali e i media, soprattutto la televisione che, dagli anni Sessanta in poi, è stata sempre più presente e pervasiva, e a riportare un tema attuale alle sue "origini".

Come punto di partenza e di riferimento si rimanda al capitolo dell'antologia di Luperini, Cataldi, Marchiani, Marchese, *La scrittura e l'interpretazione*, ed. rossa, Palumbo, Palermo 1997, vol. 3, tomo III, pp. 927-31.

Il percorso vuole mettere in luce la chiarezza critica con cui Pasolini e Fortini, fin dai primi tempi della diffusione del mezzo televisivo, ne avevano colto alcuni tratti peculiari e ne avevano svelato i meccanismi più insidiosi, come il rapporto tra media e merci, tra media e omologazione culturale nella società di massa.

Nel primo testo Pasolini identifica nel "pubblico" il nuovo soggetto a cui rendere omaggio a discapito della "verità", e, da una prospettiva ancora di classe su «Vie Nuove», distingue il giornalista borghese da quello al servizio della classe operaia.

Rubrica di lettere (sul tentato suicidio di B. B.), «Vie nuove», 15 ottobre 1960

So quanto l'operazione giornalistica sia falsa: prende, dalla realtà, dei brani isolati, appariscenti, il cui significato sia immediatamente accettabile, diventi subito una specie di formula: e poi li ricuce insieme malamente attraverso un «tono» moralistico che è al puro e semplice servizio del lettore. Non pensa, il giornalista borghese, nemmeno per un istante, a servire la verità: a essere in qualche modo onesto: cioè personale. Egli si spersonalizza totalmente, per far parlare al suo posto un ipotetico pubblico, che egli naturalmente considera benpensante ma idiota, normale ma feroce, incensurato ma vile.

Questo testo appartiene ancora al periodo in cui la fiducia di Pasolini nella possibilità di una cultura alternativa a quella borghese del potere lo porta a dialogare con i lettori di una rivista legata al Pci.

Nel testo successivo, quando l'omologazione culturale è ormai in atto, anche a causa dei media, descrive con acredine uno spettacolo televisivo (di quella televisione che a noi ora sembra così garbata!), cogliendone la volgarità e il degrado nella falsità della rappresentazione della «disparità dei sessi», sbandierata come una legge fatale del «sentimento comune». Ma ancor più a fondo va la denuncia nei confronti del potere industriale che ridisegna il senso della famiglia, stretta intorno alla televisione, facendone un «nucleo di ansiosi consumatori».

Canzonissima (con rossore), «Il Tempo», 1 novembre 1969

È incredibile quello che hanno visto ieri sera i miei occhi, per non più di cinque minuti, fin troppo esaurienti, alla televisione. [...] (mia madre e mia zia sono tra i dannati che vedono la televisione tutte le sere).

Il mio sguardo era acre, s'intende. Infatti per tutta la mezzora precedente la cena, avevo corretto bozze, e la voce sciocca e futile, piena di insopportabile ottimismo, della televisione, mi aveva tormentato. [...]

Ho realizzato solo dopo un po' quello che stavo vedendo: due donne molto simili una all'altra stavano facendo delle evoluzioni, d'una assoluta facilità, come due automi caricati a molle, che fanno solo quei due o tre gesti, capaci di dare una inalterabile e iterativa soddisfazione al bambino che li osserva. Due o tre mossucce idiote, incastonate in un ritmo, che voleva essere gioioso e invece era soltanto facile. [...]

Tutto ciò, che si presentava come leggero, era invece pesantemente volgare. La "disparità dei sessi" era sbandierata spudoratamente come una legge fatale e prepotente di un "sentimento comune" [...].

Il livello culturale di ciò che ho visto ieri sera in quei cinque minuti, è tipico. Nel novantacinque per cento dei casi non si vede alla televisione niente di più bello o di più brutto di così [...]. Non è questione di bruttezza o di bellezza. È questione di volgarità. E la volgarità della televisione deriva dalla sua sotto-cultura [...] essa ha nella sua funzione culturale tutta la prepotenza del potere; del potere industriale; che vuole, e determina e condiziona una serata familiare che non ha nulla a che vedere con le serate familiari del mondo antico [...]. Oggi il riferimento di quelle belle serate in famiglia davanti al video non è locale, concreto, alla realtà di una piccola patria, ma alla realtà produttiva di un'intera nazione, che altera il significato della famiglia, e ne fa non più un nucleo di innocenti conservatori, ma un nucleo di ansiosi consumatori (P. P. Pasolini, *I dialoghi*, Editori riuniti, Roma 1992).

Ritornerà Pasolini nel 1973, in un famoso articolo corsaro sul «Corriere della Sera», sul rapporto necessario tra omologazione voluta dalla nuova industrializzazione che, non contenta dell'«uomo che consuma» pretende che non siano concepibili altre ideologie che quella del consumo, e sulla responsabilità della televisione, non solo «luogo attraverso cui passano i messaggi, ma centro elaboratore di messaggi».

Contro la televisione, «Corriere della Sera», 9 dicembre 1973

Ma la rivoluzione del sistema d'informazioni è stata ancora più radicale e decisiva [della rivoluzione del sistema delle infrastrutture]. Per mezzo della televisione, il Centro ha assimilato a sé l'intero paese, che era così storicamente differenziato e ricco di culture originali. Ha cominciato un'opera di omologazione distruttrice di ogni autenticità e con-

cretezza. Ha imposto cioè i suoi modelli: che sono modelli voluti dalla nuova industrializzazione, la quale non si accontenta più di un «uomo che consuma», ma pretende che non siano concepibili altre ideologie che quella del consumo. Un edonismo neolaico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico [...]. Se i sottoproletari si sono imborghesiti, i borghesi si sono sottoproletarizzati. La cultura che essi producono, essendo di carattere tecnologico e strettamente pragmatico, impedisce al vecchio «uomo» che è ancora in loro di svilupparsi. Da ciò deriva in essi una specie di rattrappimento delle facoltà intellettuali e morali.

La responsabilità della televisione, in tutto questo, è enorme. Non certo in quanto «mezzo tecnico», ma in quanto strumento del potere e potere essa stessa. Essa non è soltanto un luogo attraverso cui passano i messaggi, ma è un centro elaboratore di messaggi. [...] È attraverso lo spirito della televisione che si manifesta in concreto lo spirito del nuovo potere.

Non c'è dubbio (lo si vede dai risultati) che la televisione sia autoritaria e repressiva come mai nessun mezzo di informazione al mondo (P. P. Pasolini, *Acculturazione e acculturazione*, in *Scritti corsari*).

Fortini ne *I cani del Sinai*, scritto nel 1967 a ridosso della guerra dei sei giorni riferendosi a McLuhan (un «furbo, spesso volgare apologeta del sistema [...] ma la formula che identifica mezzo e messaggio è azzecata»), aveva già colto l'annullamento degli spettatori davanti al mezzo televisivo e la falsità "a monte" dei messaggi che vengono presentati come obiettivi.

I servizi televisivi: arma totale

I servizi televisivi: arma totale. Il corrispondente Arrigo Levi, lucido, persuasivo, controllato. Il suo fantasma sommava tutte le qualità positive del medio occidentale colto, modestia compresa. Il messaggio fondamentale era: sono obiettivo. "Sono obiettivo" vuol dire che la scelta è stata compiuta prima, dietro le quinte. Una scelta su cui si è a tal segno tutti d'accordo che non c'è nemmeno bisogno di parlarne (F. Fortini, *I cani del Sinai*, 2, 1967).

Il mezzo è il messaggio

Il moto dell'opinione manipolata m'ha fatto capire fino a che punto siamo stati ridotti a usare eventi mondiali con la stessa dissipazione puerile che esercitiamo sui "prodotti" a consumarli. In questi giorni ho ricevuto la traduzione di un libro di cui si è fatto un gran discorrere in America. L'autore è un furbo, spesso un volgare apologeta del sistema. Storpia quanto Adorno e altri avevano detto già venticinque anni fa ma la formula, quella che identifica mezzo e messaggio, è azzecata. Mai come nella crisi di giugno ho sperimentato l'identità raggiunta di involucro e di contenuto, di significati primi e di significati secondi. Tutto questo vuol dire una cosa sola. Tutto questo vuol persuaderci di una cosa sola: «Non esiste nessuna prospettiva, non c'è nessuna scala di precedenze. Tu devi ora partecipare di questa passione fittizia come hai già fatto con altre passioni apparenti. Non devi avere il tempo di sostare. Devi prepararti a dimenticare tutto e presto. Devi disporti a non essere e a non volere nulla» (F. Fortini, *I cani del Sinai*, 5, 1967).

Entrambi gli scrittori non rinunciano comunque a frequentare e a servirsi di quei media, che sono gli unici ad avere voce nella società di massa, per criticarli e denunciarli, polemizzando sull'uso da farne anche tra di loro, fino alla rottura nel

'68. Nel 1969 Fortini, invitato a una trasmissione televisiva, accetta, e scrive una poesia, che non verrà messa in onda.

Prima poesia televisiva contro l'estremismo (1969)

*(Avete qualcosa da dire prima della sentenza?
Un'ultima lettera da vergare con l'alba tra i denti?)*

Sanno quel che mi chiedono, le segretarie
attraenti
i cortesi funzionari
giovani vigorosi appena adiposi
appena vili appena credibili?
Di leggere una mia poesia meglio se inedita
per la rubrica letteraria della televisione.

*Ma non ci stare mi dicono gli amici
esatti come medici
Non devi farlo Ma non puoi dire la verità
Comunque sia vincono loro.*

Non è così rispondo
con parole meditate per essere pronunciate
con parole italiane precise
facili da tradurre
e anche ricche anche belle.
La verità ha più volti e più momenti
e più doveri.
Posso farla passare
anche dentro ai microfoni
del Capitale. Dicendo
quel che non dico. Tacendo.
Anche mentendo. È qui
con me e con voi che parla
d'altro – la verità.

*(Come l'attentatore
che per colpire veste l'uniforme
dell'invasore).*

Amici ho scritto per voi
Perché nulla dicessi io
Di quel che dovete voi dire
Di quel che dobbiamo noi fare
Dal lato opposto del verso
Dallo stesso lato del vero.

*(Voi avete capito.
Essi hanno capito.
La nostra trasmissione è terminata.
Passo. Chiudo).*
(F. Fortini, *Poesie inedite*, Einaudi, Torino 1975).

Anche un poeta come Montale, nell'anno del Nobel, scrive una poesia che ha al centro la televisione e tocca gli stessi temi. La sua conclusione è una denuncia dell'impossibilità di interagire con tale mezzo di comunicazione, e la chiusa rimanda a un «chi» che forse è privo di senso, che provvederà «al resto», una volta spento il video.

Sera di Pasqua (1975)

Alla televisione

Cristo in croce cantava come un tenore
colto da un'improvvisa
colica pop.

Era stato tentato poco prima
dal diavolo vestito da donna nuda.
Questa è la religione del ventesimo secolo.
Probabilmente la notte di San Bartolomeo
o la coda troncata di una lucertola
hanno lo stesso peso nell'Economia
dello Spirito
fondata sul principio dell'Indifferenza.
Ma forse bisogna dire che non è vero
bisogna dire che è vera la falsità,
poi si vedrà che cosa accade. Intanto
chiudiamo il video. Al resto
provvederà chi può (se questo *chi*
ha qualche senso). Noi non lo sapremo.

(E. Montale, *Quaderno di quattro anni*, Mondadori, Milano 1977)

Gli interventi di Fortini continuano negli anni Novanta, da «l'Espresso» e dal «Manifesto», denunciando il controllo ormai totale sugli strumenti di informazione del ceto politico e affaristico, «compresi quelli che lasciano qualche parola a innocui, come me, untorelli».

Storia e memoria, «l'Espresso», 13 maggio 1990

Al programma televisivo di Sergio Zavoli, «La notte della Repubblica», c'era chi reagiva come a una provocazione pornografica. Pochi cambiavano canale. I più godevano il piacere perverso di udire, come nei verbali dei commissariati, la propria esperienza tradotta in un gergo irrealista.

Nella prima metà degli anni Ottanta, con voce cavernosa insisteva sulla necessità della memoria. Ogni giorno ci derubavano del ventennio precedente. Quando però media, mediatori mezzani e mezz'uomini ebbero agguantate le ricorrenze ventennali, mi parve di veder chiaro: la battaglia per la memoria era perduta. E di storia invece si tratta, ormai. Quella che dà, se li dà, frutti di maturazione lentissima.

Il ceto che per i funerali di Aldo Moro si convocò in San Giovanni in Laterano, oggi stringe tutti gli strumenti del controllo e della manipolazione, compresi quelli che lasciano qualche parola a innocui, come me, untorelli, pari ai singoli negri che ogni organismo ufficiale del Sudafrica esibisce a prova di democrazia (F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, 2003).

La redazione va alla guerra, «il Manifesto», 21 febbraio 1992

(Recensione del saggio di R. Savarese, *Guerre intelligenti*, su stampa, radio, tv, informatica nella comunicazione politica, dalla Crimea al Golfo Persico)

Gli addetti alle comunicazioni e ai media [...] potranno misurare la trasformazione di quello che dovrebbe essere un sapere diffuso, in uno strumento di lavoro professionale, in un banale «segreto del mestiere». Ma già, questa è proprio una freccia dell'età presente: la sorda complicità inconfessata fra consumatori ingannati e beffati – che ripetono di non credere alla stampa e alla Tv, ma non sanno come sostituirle o, meglio, selezionarle perché, in profondo sanno che quell'inganno li protegge da insostenibili verità e ne tutela gli interessi – e i produttori di informazione, a loro volta dipendenti dalle centrali dei poteri e recitanti la tirata della indipendenza e della coscienza professionale (F. Fortini, *Disobbedienze*, vol. 2, 1996).

Volponi è inserito nel percorso con un romanzo, *Il sipario ducale*, pubblicato nel 1975, di cui si consiglia la lettura integrale. La vicenda si svolge nel 1969 a Urbino, città appartata di provincia, dove arriva l'eco dei tragici fatti di piazza Fontana. Si può dire che è un romanzo mediatico, poiché il filtro e il filo conduttore degli eventi della storia nazionale sono costituiti dai giornali, che portano nei titoli delle prime pagine parole destituite di senso, e dalla televisione onnipresente, «treppiede occhialuto – che fa tutto da solo, inventa, commenta: e spaventa».

*«Il treppiede occhialuto», P. Volponi, *Il sipario ducale*, Garzanti, Milano 1975 (citazioni dall'edizione Einaudi, Torino 1982)*

Intanto nelle case continuava l'intervallo televisivo con il suo campanellino allarmato e con le vedute di rocche e di province che sparivano una dietro l'altra.

La più grande e la più nuova delle televisioni cittadine troneggiava nella biblioteca degli Oddi-Semproni affermando la propria superiorità sui vecchi tavoli grifati, sulle vetrine a listarelle di piombo, sulle cornici pallide di mecca e anche sui dorsi di cuoio, di pergamena, di tela, di seta, di carta a mano, di paglia, di marocchino degli innumerevoli libri sepolti uno accanto all'altro, abbandonati al margine del buio: mura diroccate, seppur salde, di una costruzione da decenni muta e non frequentata (pp. 5-6).

In silenzio davanti a questo teatrino, – indicò il treppiede occhialuto, – che fa tutto da solo, inventa, commenta: e spaventa (p. 24).

La televisione rimaneva accesa e quindi doveva pur dire qualcos'altro: non era mica finita, esplosa con le bombe e con quella notizia! [...] Sembrò a tutti molto ragionevole rimanere in attesa di un altro momento, che certamente sarebbe stato registrato da quell'occhiale di Ciclope aperto sul tempo e sulla vita. [...] Oddino non si distrasse e rimase attento allo schermo che vibrava; mosse la testa in avanti e dietro a quel dramma già consumato e che sfuggiva ormai con la palla del mappamondo che ruotava sempre più piccola tra le quinte, sopra le scrivanie, oltre i cestini e le porte, nell'onda di musiche che spegnendosi lo inghiottivano del tutto.

Oddino alzò le mani e mostrò con sollievo lo schermo vuoto, seppur vibrante, diventato benigno come l'occhio appisolato di uno zio buono, con una grande lente miope appena caduta giù nel grigio della lana del panciotto, ma pronta a riaccendersi di simpatia e di favori (p. 32).

[...] andò a indicare di nuovo la TV. Liberato dallo sguardo della compagna proseguì di suo, con orgoglio: – I cittadini hanno lì la loro unità: è un'unità di canzonette e di bombe; di discorsi inutili e di milioni di brutte facce (pp. 77-78).

Ma non ebbe la forza di aprire i giornali: il primo, dentro al quale aveva ripiegato gli altri, era «l'Unità». Poté senza spiegarlo leggerne il titolo: *Dal profondo cordoglio di Milano un monito e un impegno democratico*. Cominciò a sbuffare per le parole «monito» e «impegno» e continuò a ripetersi per svuotarle sempre più e sentirle via via acquistare il significato più logoro, mazziniano, risorgimentale, da proclama massone, carducciano, liceale... (pp. 83-84).

Per concludere, la Lettera all'assemblea "Per la libertà dell'informazione", inviata da Fortini il 7 novembre e pubblicata su «il Manifesto» il 29 novembre 1994, il giorno successivo alla sua morte, in cui denuncia del pericolo che corre la libertà, non solo di informazione, nel momento in cui Berlusconi, con tutta la potenza dei suoi mezzi di comunicazione di massa, entra da protagonista sulla scena politica. Quasi un profetico testamento.

Cari nemici, «il Manifesto», 29 novembre 1994

Sapete chi sono. Non sono mai stato né volterriano né liberista di fresca convinzione. Spero di non dover mai stringere la mano né a Sgarbi né a Ferrara né ai loro equivalenti oggi esistenti anche nelle file dei "progressisti". Non l'ho fatto per mezzo secolo. Perché dovrei farlo ora? Nessuna "unità" anni Trenta. Meglio la destra della Pivetti.

Chi finge di non vedere il ben coltivato degrado di qualità informativa, di grammatica e persino di tecnica giornalistica nella stampa e sui video, è complice di quelli che lo sanno, gemono e vi si lasciano dirigere. Come lo fu nel 1922 e nel 1925.

Non fascismo. Ma oscura voglia e disperata, di dimissione e servitù; che è cosa diversa. [...] Cerchiamo almeno di diminuire la quota degli ingannati. Ripuliamo la sintassi e le meningi. Non scriviamo un articolo al giorno ma impariamo a ripeterci, contro la audience e i contratti pubblicitari. Diamo esempi di "cattiveria" anche a quei lavoratori che dai loro capi vengono illusi di battersi attraverso le strade con antichi striscioni e poi, nel buio della TV, ridono alle battute dei pagliaccetti di Berlusconi. [...] Bisogna dire di no; ma c'è qualcosa di più difficile e sto cercando di farlo: dire di sì in modo da non nascondere il "no" di fondo, se si crede di averlo e saperlo. Pagar di persona, secondo le regole del finto mercato che fingiamo di accettare: ossia dimettersi o costringere altrui alle dimissioni. [...] Anni fa scrissi, enfaticamente, che il luogo del prossimo scontro sarebbero state le redazioni: Quel momento è venuto. Il luogo è questo.

Chi tiene famiglia, esca (F. Fortini, *Disobbedienze*, vol. 2, 1996).

Percorso tematico «Natura e animale»

Paola Fertitta (SISSIS, Palermo)

Naturale - Artificiale

Negli anni difficili e complessi del nostro presente, le opere di scrittori-intellettuali che hanno vissuto gli anni Sessanta, Settanta, Ottanta, come Pasolini, Fortini,

Volponi, scrittori che hanno volutamente e generosamente assunto una responsabilità etica, politica e civile, ci possono offrire gli strumenti critici per interpretare il mondo in cui viviamo. È un'operazione delicata, ma inevitabile e necessaria, e risponde a esigenze etiche e culturali di cui dobbiamo tenere conto.

Vi propongo un esempio di percorso tematico che attraversa testi degli autori sovraccitati, suggestivo e fruibile non solo nella fase finale di un percorso formativo, ma anche per studenti di un primo biennio; sarà cura del docente saper dosare l'approccio interpretativo e critico alla lettura.

Natura e Animale

Il titolo del percorso e il suo sottotitolo *Naturale e Artificiale* sottolineano volutamente la rima in *-ale* tipica di tanta produzione volponiana. Racconta Emanuele Zinato, che ha curato per Einaudi l'edizione completa delle opere di Volponi e che ha avuto il privilegio di conoscerlo personalmente, che un giorno gli chiese se con tale rima avesse voluto richiamare i temi del *Canto notturno* di Leopardi, le cui stanze terminano tutte con la medesima rima, e che a tale domanda Volponi rispose, con un sorriso che celava ironicamente diversa intenzione, che la scelta dei titoli era stata del tutto 'casuale'. In effetti v'è grande affinità tra Volponi e Leopardi, entrambi critici del loro tempo. Possiamo dire, con un'equazione matematica, che Leopardi sta al Romanticismo come Volponi all'età postmoderna, entrambi in posizione estremamente critica col clima del loro tempo.

In uno scritto di forte attualità, *Il discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, Leopardi prevedeva che il cieco progresso della civiltà avrebbe finito col creare una società avanzata ma al tempo stesso del tutto barbara, cioè priva totalmente di valori. Volponi e Leopardi condividono inoltre una radicale polemica contro l'antropocentrismo.

Critica all'antropocentrismo, allegorie di animali parlanti e tematica della natura si ricollegano a tante operette morali leopardiane, come *Il dialogo tra il folletto e lo gnomo* o *Il dialogo della natura e di un islandese* o il *Cantico del gallo silvestre*.

Indubbiamente il testo principe di un percorso tematico 'Natura e Animale' sarebbe il romanzo *Il pianeta irritabile* (1978), ma, essendo tutto all'interno del tema, preferisco non inserirlo antologicamente nel percorso e rimandare alla lettura integrale dell'opera.

Il percorso prende le mosse dal testo di un intervento di Volponi, dal titolo *Natura e animale*, a un convegno sulla presenza animale nell'arte indetto a Milano nel 1982 dalla rivista di cultura psicanalitica «Il piccolo Hans». Si tratta di un testo tra saggio e poesia, razionale e surreale insieme, ampio e impegnativo da cui ho estrapolato solo i brani più consoni a fungere da introduzione al percorso.

Volponi sostiene che

la natura e l'animale sono in realtà molto lontani dal nostro mondo, spezzati e in parte dimenticati, indagati, usati, condizionati, strumentalizzati, allevati, certamente tirati fuori dal-

la loro realtà, dalla loro condizione originaria, unitaria. Infatti oggi gli uomini e le loro società possono preparare i loro piani, affinare i loro propositi, stabilire programmi e anche darsi dei riferimenti, dei valori, senza più aver sopra, come fissi – come accadeva un tempo, nemmeno lontanissimo – questi due elementi celesti e fatali, condizionanti.

La particolarità e la ricchezza della prosa volponiana emerge anche in un testo non specificatamente letterario, come può essere un intervento a un convegno; essa procede per accumulazione di immagini, sostantivi, aggettivi, verbi, mai scontati, mai retorici, mai usuali, che creano choc nel lettore e inducono alla riflessione. Con l'espressione «un tempo, nemmeno lontanissimo» Volponi vuole indicare l'epoca che precede la rivoluzione industriale o, forse, con maggiore probabilità, gli anni che precedono l'industrializzazione forzata e selvaggia degli anni Cinquanta. La natura è ridotta «a strumento, mezzo, risorsa, energia», essa è divenuta ormai la tastiera di una simulazione, i suoi elementi, le sue stagioni ridotti essenzialmente a essere i tasti, i commutatori, gli *inputs* di questo piano di simulazione.

Lo stesso processo ha subito l'animale, non più presenza attiva, di grande compagnia, vera; non più quella antagonista dell'antichità, tra lo spavento e la caccia, la conquista; e non è più inteso in nessun modo come protagonista ma solo anch'esso, tutt'al più, come un domestico, un servo, ma più che altro come cibo, pelliccia, ecc.

La perdita è grave. La natura poetica persiste; persiste una natura in termini poetici. Come aria, fiato: questo è quello che uno potrebbe dire dalla condizione anche modesta di scrittore. Apertura, movimento, colore, acqua, odore, una specie di macchina nota, trainante, cigolante, che ritorna, che è puntuale; insieme una specie di giaciglio, di tana, di dondolo, di altalena, di cuscino, di indulgenza o – se volete – anche un corpo grandissimo, aperto, bellissimo, penetrabile, però, amabile, possedibile e da amare in modo piuttosto aderente, consonante, con una corrispondenza sanguigna, in sostanza. L'animale, da parte sua, esiste in tante associazioni e immagini – l'associazione, che è un meccanismo certamente psicoanalitico, ma anche poetico, lo vede come sangue, scatto, bocca aperta, rossa, anelante, pelliccia, calore, piuma, volo, vento, cattura, manovra, entrata, dentro, spinta, sesso e anche dolce corpo anche conquistabile, assumibile, del quale uno si può addirittura caricare; e sempre funzionante: allarmato, terrorizzato, con l'occhio sbigottito, come tanti di questi animali qui intorno, ma capace sempre di correre la sua vita, libera, pulita, pura, con una felice irresponsabilità. Ed è questa che forse l'uomo invidia. Irresponsabilità appunto di chi non ha gli obblighi che sono invece imposti dalla società, dalla cultura, dall'essere diventato un presuntuoso regnante eretto, che cammina su due piedi e con pensiero, progetti, lingua, ecc. [...]

Quindi la natura e l'animale sono diventati, nel corso dei secoli, realtà piuttosto astratte ed estranee, distinte, direi, spesso anche veri e propri concetti; oppure oggetti di contemplazione, indulgenza, nostalgia, riferimenti vaghi, quanto indagati, del tutto interiori oppure solamente spettacolo, lontananze architettate, illuminate e percorse dal fato; oppure una pura fatalità ancora classica; di memoria poetica e letteraria; oppure lontanissime macchine controllate inesorabilmente da dio. Quindi strumenti suoi, delle sue giornate e del suo tempo, della sua benevolenza, della sua provvidenza come della sua anche provvidenziale collera e del suo provvidenziale castigo. Oppure anche macchine astrali, meravigliose, da inseguire, cercare di afferrare, smontare, conoscere, vedere nei movimenti; ma sempre purtroppo lontane, anche se influenti.

Intanto la natura e i suoi animali più vicini, quelli della contingenza inestinguibile, quelli della presenza, a diretto contatto con gli uomini, cioè quelli della terra, del lavoro, del

cielo, della giornata, del sole, della pioggia, degli incontri, del mare navigabile e pescoso, diventano strumenti di fatica, territori confinati, divisi, posseduti, ambiti, contesi, ragione e storia della vita diversa per i diversi gruppi come per ciascun individuo.

La natura e l'animale, cacciati dalla loro posizione di maternità e fratellanza, di compagnia e di guida insieme, sono stati introiettati, da entità esterne divenute interne al grande repertorio dell'immaginario collettivo.

Che la natura fosse sopra, per tutta l'antichità e anche quella classica, una grande spinta generativa e amorosa, è ben noto, è la nostra stessa cultura. Basterebbero a ricordarcelo le grandi letterature greche e romane; e che l'animale fosse oltre che un antagonista coabitante, selvaggio e diverso, esemplare assoggettabile, amabile, amato, ambito, respinto, temuto, comunque vivo nella volontà di possederlo e addirittura nella voglia di accoppiarsi con esso, è anche altrettanto vero e noto attraverso la mitologia, le religioni, l'arte, i riti del mistero e della morte. Che queste due grandi forze, adesso non più esterne ma all'esterno dimenticate travolte, mutate subordinate, siano invece rinate all'interno dell'uomo, mi pare proprio vero, per tante verità che sono con noi, nelle nostre ansie come i nostri desideri, cioè nelle verità nostre più intime. [...]

Ma si prepara una rivincita crudele.

Volponi afferma di avere letto in un giornale inglese la recensione di un libro, di cui però non ricorda né il titolo né l'autore (è molto probabile pertanto che si tratti di una sua invenzione), in cui, attraverso una serie di analisi e proiezioni condotte sul mondo animale, si prospettano terribili mutazioni.

Tutta una serie di analisi e proiezioni [...] sulle sue specie, mutazioni, adattamenti, estinzioni, da cinquantamila anni a questa parte, affermando delle costanti, stabilendo dei punti fermi, dai quali poi, con altre proiezioni, andava a considerare quel che sarebbe successo nei prossimi cinquantamila anni, fino cioè al 52000. Ora dunque capiterebbe: certo la sparizione dell'uomo, questa è sicura, scontata (non mi ricordo per quale millennio fosse stata pronosticata); e che sulla terra resterebbe quale specie animale più forte, dominante, quella dei roditori, un po' mutata, con un nuovo animale, che veniva indicato con un nome inglese congiunto, che sarebbe metà coniglio e metà daino; con l'altezza del daino, il corpo un poco più grosso ma con il muso e la pelle del coniglio; naturalmente con le zampe dritte, più capaci di muoversi e di correre. Questa sarebbe la specie più diffusa. E insieme a questa, la seconda, quella del ratto (e questo lo sentiamo già dentro, credo da millenni), il quale sarebbe anche esso fortissimo, diffusissimo, cresciuto al livello e alle dimensioni di un cane medio di oggi, con dei denti di almeno sei centimetri.

Tra cinquantamila anni ci sarebbe la lotta, appunto, tra questi due, tra questi topi che cercano di ammazzare questi conigli-daini, i quali dalla loro hanno la velocità, la velocità anche della riproduzione, ecc. Cosa sarà la natura intorno... non so se il libro ne dica qualcosa: la recensione non ne faceva cenno. Questa prospettiva mi pare piuttosto agghiacciante e schifosa. E come se dentro ciascuno di noi il vecchio topo unto, di fogna, quello che fa schifo e dà ripugnanza anche ai poeti, la parte più brutta dell'animale introiettato, prendesse il sopravvento, mutandosi del tutto in questo, nei suoi aspetti più repellenti e celati, per la sua diabolica, unta sessualità irrefrenata, ossessiva, mal riconosciuta, mal esercitata: da farci spuntare a poco a poco la più immonda e la più sfacciata delle code. Eccoci con la coda, con una lurida coda da diavolo, anche se, naturalmente, tanti quanti siamo, diavoli minori, secondari, di terza classe, stupiti, avidi, fastidiosamente in lotta tra di loro, proprio anche

nel far del male agli altri, comandati persino negli sberleffi, nei cachinni, e come tali salire magari un'astronave, ben attrezzata e ben pilotata, verso altre galassie; con una sola spinta, alla fine: quella di trovare la galassia dell'oro. Oro, in qualunque stato e condizione esso si trovi, come valuta, borsa, azioni, titoli ecc. ecc., nemmeno più con la bellezza che aveva nell'antichità del vello dorato di un animale, il vello d'oro.

Il lungo discorso di Volponi si chiude con un apologo allegorico: estinto o mutato l'uomo, la terra assisterà alla lotta tra due specie animali (la guerra tra animali la ritroveremo in altri apologhi volponiani ed è allegoria della guerra tra uomini) una delle quali costituita da un enorme topo di fogna, animale tecnologico e tanto avido di ricchezze da imbarcarsi su un'astronave alla ricerca della galassia dell'oro, riedizione degradata del mito degli argonauti. L'uso della prima persona plurale fa capire chiaramente che lo schifoso topo è il punto d'arrivo dell'abbruttimento umano. Ritorna la condanna di Circe ma questa volta nessun Ulisse salverà gli uomini per guidarli in un viaggio di «virtute e canoscenza», il viaggio sarà alla ricerca di una ricchezza che ha perso ogni fascino, ogni luce e ogni significato simbolico.

Gli apologhi pubblicati sul «Corriere della Sera»

Fra il 1983 e il 1984 Volponi, intento alla stesura de *Le mosche del capitale*, pubblica sul «Corriere della Sera» alcuni scritti legati all'ideazione del romanzo, ma che non saranno in esso inclusi: *Elogio di quei lupi solitari e ostinati*, *Guerra di piume sopra la città*, *Cosa insegnano quei gabbiani?*

Si tratta di apologhi (o possiamo definirli anche 'operette morali') i cui protagonisti sono animali la cui sopravvivenza e le cui abitudini sono state stravolte dal disastro ecologico: gli ultimi quindici lupi dei monti appenninici cui non resta che arrotare i denti sui tralicci di ripetitori televisivi, le cornacchie dalle ali di ghisa che nascono dalle discariche, i gabbiani che abbandonano il mare per cercare una impossibile salvezza nell'entroterra, sono allegorie di una apocalisse *in fieri*.

Elogio di quei lupi solitari e ostinati

Pubblicato sul «Corriere della Sera» il 15 marzo 1983 e poi inserito in *Scritti dal margine* col titolo *Elogio dei lupi*.

Volponi afferma che la notizia della sopravvivenza di quindici esemplari della specie *canis lupus*, una volta numerosa e diffusa in tutte le asperità montane e boschive della penisola, aveva suscitato un inspiegabile interesse.

I quindici lupi sono là sopra, davanti a noi, sotto il nostro stesso cielo. Gli ultimi, una stirpe, pochi, tanti, forti, castigati, aggressivi, pentiti, schedati, protetti, controllati, perseguitati? Niente, intorno a ciascuna di queste condizioni esistenziali lupine, è stato aggiunto

con chiarezza, almeno informativa se non scientifica, alla notizia originaria. Solo qualche patetica evocazione alla ricordanza casuale e proverbiale del lupo, più frequentemente indotta dal sopraggiungere della notte, specialmente se buia, o dallo sferzare di qualche gelido vento o pungente tramontana. Quindici lupi quindici, sempre nel caso associati agli inverni di una volta, alle nevi dell'infanzia, alle mascherate e alle pasquelle. [...]

Da allora è cambiato tutto, anche il concerto di questa bellezza e anche la misura di questo piccolo mondo. La politica dello sviluppo ha scosso e arricchito le Marche quasi dentro ciascuna delle sue numerose comunità, ma ha colpito con una micidialità più accanita di quella del fucile a cinque colpi tutto il branco dei lupi. Tale politica non è da credere che avesse e che abbia ancora adesso un capitolo per i lupi. Per essa lupo è sinonimo di regressione pastorale e contadina, se non proprio feudale, e anche sinonimo di ignoranza e di ingenuità, più insopportabili e inopportune che trascurabili. Più accettabile caso mai la volpe, proprio come simbolo di furbizia di adattabilità e di capacità.

Adesso è dunque inutile ricordare e sospirare per quei poveri quindici lupi che sembra di vedere trotterellare stancamente, solitari e magagnati, molto lontani gli uni dagli altri, sopra gli ultimi sentieri, neri contro la neve o la luna, proprio in questo periodo nel quale per legge di natura dovrebbero accoppiarsi (e anche festosamente secondo le schede delle enciclopedie) e bene nutrirsi e acclimatarsi per poter partorire ad aprile una robusta numerosa cucciolata. Morirà intanto il quindicesimo? Riuscirà alla fine ad aprile a venire al mondo il sedicesimo? [...]

Perché una società come la nostra, almeno a giudicare dalla sua politica, dovrebbe davvero preoccuparsi dei lupi che stanno in cima alle Marche? Essa non cura certo maggiormente i monti, i pascoli, i boschi, i fiumi, le vallate, gli armenti, gli uomini di quelle zone. Se decide e procede a fare dei ripopolamenti di fauna è quasi sempre a fine edonistico e culinario, se guarda con attenzione a un monte è sempre per attraversarlo, traforarlo, scavarlo. Invece pare che ci tengano molti ai lupi, almeno a giudicare dal successo che la notizia di questi quindici ha ottenuto come per voler dire che il mondo è ancora così bello e sano ordinato e ben condotto, che c'è perfino il lupo sui monti e tra le fratte, proprio nei posti nei quali deve esserci. Per dire che niente è mutato e che ancora i sentimenti, gli animi, gli animali, le relazioni, l'aria, la terra sono quelli delle favole del lupo per il pastorello semmai adesso troppo impertinente, per Cappuccetto Rosso troppo sbadata, per la nonna tanto vecchia quanto inabile e costosa, per il cacciatore che può inventarsi di essere tale pagando un'infinità di licenze, tasse, arredi; per la tivù, per le pro loco turistiche, per i pellicciai. Il lupo salva molto la credibilità della tivù che è il nuovo camino intorno al quale si parla e si ascolta. Se ancora ci sono i lupi può davvero la tivù farci credere a tante altre straordinarie esistenze, storie, piste, tracce, bau bau, code lunghe. Intanto alcuni di quei quindici lupi dopo due o tre settimane che abbiano mandato giù l'ultimo brandello di topo o di cornacchia, arroteranno i denti sui pali d'acciaio del grande ripetitore televisivo eretto sulla cima del monte Nerone.

A commento di questa polemica sulla TV, divenuta centro della comunicazione globale privata e pubblica, i cui messaggi edulcorati sono spesso anche menzogneri, vorrei citare quanto scriveva Pasolini alcuni anni prima sempre sulle pagine del «Corriere della Sera», in un articolo del 9 dicembre del 1973 dal titolo *Sfida ai dirigenti della televisione*, sull'«ideologia edonistica voluta dal nuovo potere», considerata «la peggiore delle repressioni della storia umana». La televisione, afferma Pasolini, ha imposto «un edonismo neo-laico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane»; la sua responsabilità è enorme, in quanto strumento del potere e potere essa stessa. Essa non solo trasmet-

te messaggi, ma li elabora. Passa attraverso la televisione solo ciò che il nuovo potere vuole far passare.

Guerra di piume sopra la città

Pubblicato sul «Corriere della Sera» il 29 gennaio del 1984.

L'apologo rappresenta un duello fra stormi nei cieli di Urbino. Protagonisti gli uccelli che da sempre hanno avuto un valore simbolico forte; ma il significato archetipico appare qui sconvolto. I colombi, che appartengono a una simbologia positiva, messaggeri di pace dopo il diluvio universale e simbolo di purezza, divengono portatori di una guerra disperata e perdente. Il perverso del regno zoologico allude a un sovvertimento della natura, a un «evento estraneo e fastidioso; selvaggio, non civile. Non adatto a questi tempi, eppure brutto segno degli stessi». La battaglia quotidiana che essi conducono è contro un'altra specie di uccelli, le cornacchie. La battaglia tra piccioni e cornacchie è indubbia allegoria di uno scontro tra uomini. Ma chi rappresentano i piccioni? Chi le cornacchie? L'interpretazione non è facile.

Dei piccioni si dice:

Gli urbinati parteggiano per i piccioni che sono cittadini da secoli: notabili dotti e istruiti, con collari di congregazione, abitudini sociali, circoli, residenze.

e a conclusione dell'apologo:

Non si capisce perché i piccioni vadano a sostenere quella battaglia, intanto pensano gli urbinati. Esseri più intelligenti e progrediti avrebbero, secondo gli stessi cittadini, rinunciato da un pezzo.

Potrebbero rappresentare gli intellettuali che sostengono una battaglia, destinata a quanto pare alla sconfitta, contro una mutazione antropologica e ideologica.

Ecco quanto si dice invece delle cornacchie:

Le cornacchie sono forestiere: sono entrate in città qualche anno dopo la guerra. Dapprima isolate, successivamente in piccoli branchi; a mano a mano sempre più numerose e prepotenti. Chi le conosceva sapeva che erano uccelli tipici del sud più povero e trascurato. Oppure di valli anche alpine, ma strette e rocciose, con qualche pascolo e mandria. Molti ritengono che abbiano seguito i sardi che sono venuti con i loro greggi di pecore nei campi dei nostri poderi abbandonati. Altri dicono che tutta l'Italia si sta meridionalizzando. Altri che quegli uccelli prediligono le grandi regioni spopolate incolte come quelle nostre collinari oggi. Altri ancora che crescono insieme con i mucchi di immondizia e di rifiuti. Qualcuno dice che sono una specie in espansione e che crescerà fino a dominare il mondo quale potrà restare in futuro. Sono così intelligenti, organizzate ed efficienti che nessuno può batterle e contrastarle. Nessuno che con un fucile possa arrivare mai a tiro, sia in volo che da fermo, da poterle sparare con efficacia. Sembrano davvero di ferro e di meccanica: ali di

latta, petto di ghisa, becchi e artigli di acciaio. Sembrano pezzi di vecchi o di nuovi motori combinati per una sorta animale. Ormai dominano Urbino, dove hanno scelto come residenza scrupolosamente il palazzo ducale. Dominano il cielo e le correnti di tutto il territorio urbano ed agricolo; e li traversano con grandi voli alti e sicuri sempre secondo la stessa rotta. La mattina vanno a occupare tutti i campi lungo Metauro o gli altopiani di Pietralata e la sera tornano nella loro residenza dominante. Non vogliono nessuno intorno né piccioni, né altri uccelli, né topi, né uomini.

Il narratore riporta punti di vista molteplici («molti ritengono...altri dicono...altri che...altri ancora che...qualcuno dice...»). Ma quando riporta il proprio punto di vista sottolinea l'invincibilità della nuova specie, prodotto della tecnologia e del degrado, e soprattutto il fatto che ormai sono esseri dominanti («dominano Urbino, dove hanno scelto come residenza il palazzo del potere, la loro residenza dominante, dominano il cielo e le correnti»).

Questo apologo è strettamente collegato con un altro pubblicato sul «Corriere della Sera» due settimane dopo, il 12 febbraio 1984.

Cosa insegnano quei gabbiani?

Viene definito un momento preciso dell'evento:

La mattina dell'8 gennaio, seconda domenica di questo anno nuovo, percorrendo la strada delle mura che immette nella città, verso le ore 9 si era presi e quasi travolti da immensi branchi di piccioni che turbinavano per ogni senso e quota, scontrandosi tra loro eppure riuscendo a trapassare l'una massa l'altra secondo la propria furia. [...] Quella mattina erano tutti i piccioni della città e anche del circondario che si agitavano così totalmente e furiosamente senza tener conto nemmeno delle correnti di tramontana e delle discese di freddo che cavano dalle punte nord dell'edificio delle colline. Chiunque a quell'avvenimento, in quella circostanza e in quell'ora, almeno con un residuo di cultura contadina e provinciale, poteva immaginare e anche dire che quella implacabile follia dei piccioni doveva essere una specie di presentimento di un cataclisma, di un grande turbamento ambientale, se non addirittura di un terremoto.

La battaglia con le cornacchie doveva essere cessata da più di due ore. Nessuna cornacchia era visibile nel cielo o addosso ai muri del palazzo ducale. Non ve n'erano nemmeno più lontano al largo sopra le vallate in quelle ondulazioni tenerissime delle residue foschie, là dove si scontravano la tramontana dal nord e le correnti continue e dominanti di sud ovest. I piccioni non cessavano la loro agitazione e pareva anzi che la aumentassero per sfuggire in qualche modo al terrore implacabile che li incalzava. Pure non c'era niente né in cielo né in terra che potesse minacciarli. Era da decidere se sentissero la tempesta il terremoto o questo tempo fiacco, al centro dell'inverno, che stava riducendo gennaio polveroso e secco come uno sterile maggio.

Ma in effetti quello che sembra il presagio di un cataclisma futuro finisce col presentarsi come segno di un'apocalisse *in fieri*.

Solamente in piazza alcuni cittadini potevano spiegare con precisione e con densità di racconto quale fosse il motivo di quella generale follia dei piccioni. Poco più di un'ora pri-

ma era improvvisamente apparso sopra tutta la città uno stormo compatto di gabbiani di mare: risalito alto e dritto esattamente dalla vallata più scoperta verso la marina. Avevano navigato in quel modo che è tipico del loro volo, con larghe vogate, sopra la città dirigendosi scopertamente in avanti verso ovest. Avevano sorvolato i fossi le colline e anche il cerchio dell'orizzonte all'estremo della vallata del Metauro senza nessuna incertezza, con un luminoso semicerchio che scandiva in modo perfetto, quasi tagliandoli, tutti gli ordini del paesaggio urbane. Novità assoluta, questa dei gabbiani. Evento storico. Segno di mutamenti ed ignote fatalità e anche di malattie. Le cornacchie li avevano visti e li avevano anticipati accelerando il loro volo di uscita. I piccioni invece n'erano rimasti sopraffatti sgominati. Avevano cominciato a tremare, a svolazzare fra loro e poi a riunirsi dentro un volo forsennato che sembrava impossibile per quella loro stanza rotonda e anche dentro gli angusti spazi tra una facciata e l'altra. «Vuol dire che i gabbiani non trovano più niente da mangiare nel mare lungo le coste. Non c'è più pesce e tutta la marina è sconvolta e continuamente indagata. Ma cosa possono trovare nell'entroterra? Non ci sono fiumi né stagni e nemmeno grandi depositi di detriti. Che anche loro siano costretti a cercare tra le immondizie e gli scarichi? [...]

Erano tranquilli e decisi perché conoscevano con certezza una possibilità di salvarsi o perché andavano a morire cercando con dignità di togliere i loro legni alla putrefazione marina? L'università ce lo dovrebbe dire. Sono passati sopra la nostra città forse perché sapevano che uno dei tetti più alti e grandi è proprio dell'università ed è perfino munito di osservatorio. Allora chi ci salverà la scienza o la storia? E non sono per noi la medesima cosa?».

Cosa insegna dunque il volo dei gabbiani che abbandonano il mare per la terra: la scelta forse di un suicidio collettivo? Risposta troppo negativa per farla nostra. La risposta positiva che passa è la loro determinazione, la loro razionalità, il loro volo composto a dispetto di quello folle, irrazionale e scomposto dei piccioni. Una scelta collettiva e razionale per una possibile salvezza che la scienza oggi dovrebbe considerare come obiettivo primario per la sopravvivenza dell'umanità. Una risposta che la scienza dovrebbe dare (ma dal tono ironico della conclusione si deduce che ne è incapace) e che la storia non riesce più a dare dal momento che è divenuta essa stessa scienza, perdendo il senso del divenire, appiattendosi sul presente, non più *magistra vitae*, ma tutt'al più zibaldone polverizzato di memorie.

A questa immagine apocalittica, prima di procedere con le 'operette morali' all'interno de *Le mosche del capitale*, vorrei collegare una pagina di Pasolini tratta da *Petrolio*. Anche all'interno di questo romanzo si possono rintracciare apologhi, storie, una sorta di operette morali, privi di funzione narrativa, che servono a dare indicazioni di senso al lettore.

Da *Petrolio* appunto 98^a (1992)

L'Epochè: Storia della ricostruzione di una storia

Come tutte le mattine, finito il suo lavoro all'ospedale, il dott. Tomoo Tsushima uscì per andare in città. Da qualche mese ciò che, uscendo dall'ospedale, si ripresentava ai suoi occhi era perfettamente uguale: e del resto lì intorno, nulla, mai, per nessuna ragione, sembrava avesse la minima possibilità di cambiare.

C'era stata una 'fine del mondo' alle origini, ed ecco, questa, non c'era dubbio, era un'altra 'fine del mondo'. Aggiungo, quasi a prefazione di questo mio racconto, che del resto una terza 'fine del mondo' (ma questo il dott. Tomoo Tsushima ancora non poteva saperlo) sarebbe cominciata da lì a una trentina d'anni.

Secondo Pasolini tre sono gli elementi responsabili della fine del mondo: «la pericolosità della natura», «la pericolosità dell'uomo», e infine «la finitezza della natura», cosa, quest'ultima, che pare promettere una fine del mondo definitiva.

Per giorni, per anni, per secoli, la natura si presenta come fraterna all'uomo: cioè in realtà, paterna, materna (e quindi anche nella sua benevolenza, già in qualche modo pericolosa): tuttavia, nella coscienza umana, essa è sentita fraternamente: una cara, eterna abitudine. Il sole si alza, splende, crescono le erbe e i fiori, animali e pesci son pronti a farsi uccidere e mangiare; si mangia, si dorme, si fa l'amore, si canta, si lavora, eccetera eccetera. Di tanto in tanto l'elemento della pericolosità mortale e definitiva, 'viene introdotto' dal misterioso narratore della nostra storia, attraverso pericoli relativi (uragani, tifoni, terremoti, pestilenze, guerre): finché il pericolo assoluto viene esplicitamente presentato per quello che è e si ha appunto la 'fine del mondo'. Alla 'fine del mondo' delle origini, l'uomo, come si sa, è stato capace di sopravvivere: con l'abilità, la pazienza, la previdenza; con le sue prime commoventi tecniche. Da allora in poi la 'pericolosità della natura', come elemento di potenziale fine del mondo, a quanto pare, è stata vinta e scongiurata.

Ma ecco (anch'esso 'introdotto' da un'infinità di prefigurazioni relative di suicidio) il secondo elemento, cioè la 'pericolosità dell'uomo'. Lo spettacolo che si presentava davanti agli occhi del dott. Tomoo Tsushima [...] stava appunto lì spaventosamente a testimoniare la probabile realizzazione della pericolosità dell'uomo come 'fine del mondo'. Niente lasciava sperare, in quei giorni, che non fosse così.

La terza «fine del mondo», quella di là da venire, dovuta alla «finitezza della natura», cioè al punto di rottura dopo il quale niente sarà più possibile, è prevista assai prossima. L'apologo infatti si conclude con questa frase: «Certo io non invideo quelli che oggi hanno vent'anni, e tanto meno i loro primi figli». Oggi, noi lo stiamo vivendo.

Dialogo delle piante e del terminale

Volponi pubblica sempre sulle pagine del «Corriere della Sera» il 10 gennaio del 1984, precedente quindi a quelli sugli uccelli, un apologo dal titolo *Dialogo sull'industria fra pianta e macchina*. Il dialogo costruito sul modello leopardiano, venne successivamente inserito ne *Le mosche del capitale* (1989), ma Volponi non lo aveva pubblicato come anticipazione del futuro romanzo ma come intervento saggistico sul tema 'come si trasforma il mondo della produzione'. Questi brevi saggi-apologhi, con la loro prosa lucida e razionale e nel contempo lirica e visionaria, tendono a spiegare un duplice passaggio: quello dall'Italia contadina (sino al 1955 circa l'Italia era un paese in cui l'agricoltura rappresentava ancora il più vasto settore dell'occupazione) a un paese improvvisamente scosso da una repentina industrializ-

zazione (negli anni del cosiddetto boom economico, il paese si industrializza al prezzo di profondi squilibri sociali e anche ideologico-culturali), e quello successivo che porterà il paese nell'era postindustriale o postmoderna, in cui l'universo produttivo sembra dominato dall'assoluta astrazione del denaro, dalla smaterializzazione del lavoro e dalla riduzione dell'uomo a cosa, a essere virtuale.

Nei vuoti semispenti e ronzanti di elettricità automatiche, i ficus patiscono fino a inorgogliarsi anche troppo di se stessi, soprattutto per il timore di essere trascurati. Sanno benissimo che non c'è di peggio nella cultura e nella società industriale dell'impresa che l'essere trascurati, non convocati, ignorati anche solo per un annuncio. Allora insorgono contro la moquette e contro le tende: le disprezzano da sempre, ma adesso le attaccano cospargendole di ombre e anche di sputi e di seguito ancora con qualche bava attaccano la scrivania, il telefono, la poltrona, la porta. Tralasciano consapevolmente il terminale, conoscendo come esso sia potente, il nuovo favorito, e insieme indifferente, ma anche perché sperano che possa allearsi con loro.

Nel romanzo prendono la parola, oltre agli uomini, gli animali, le cose e le piante: i ficus, la poltrona del presidente, la sua borsa, la porta, un quadro, il calcolatore. I monologhi e i dialoghi di oggetti e animali satirici, polemici, grotteschi hanno una finalità morale. L'uso del genere dialogico sul doppio registro del serio e del comico è di antica tradizione, da Luciano di Samosata nel secondo secolo d.C. alle *Operette morali* leopardiane.

Il capovolgimento dell'angolo di visuale dal mondo degli uomini a quello delle cose allude al capovolgimento prodotto dal processo di reificazione compiutosi nell'età della tarda modernità o post modernità. Il lettore si accorgerà ben presto di non trovarsi di fronte a una contrapposizione tra natura e artificio. Le piante infatti non si lamentano per l'insufficienza di ossigeno o di luce solare, ma per la paura di non essere considerate sufficientemente dai capi che contano nell'industria, temono la concorrenza degli altri oggetti, che accusano di essere semplici strumenti servili. I ficus parlano come manager aziendali in guerra tra loro per non essere scalcati, per non divenire obsoleti, per non essere licenziati in nome di una ristrutturazione salutare.

Il dialogo è bipartito: nella prima parte la discussione si svolge tra le piante e gli altri oggetti. Il terminale in un primo momento non viene volutamente coinvolto, per reverenziale timore e per l'illusione di una sua possibile complicità con l'uno o l'altro dei contendenti. Cosa dicono gli avversari dei ficus (la poltrona, la porta, la scrivania) ognuno reclamante il primato della funzionalità?

– Cosa dovrei dire io, poltrona? Dov'è che il dirigente, ciascuno e tutti, pensa lavora e decide? Lasciando la mia pelle, insistendo e cercando tra le mie pieghe, lungo i miei bracci, affondando la sua testa captante al calore della mia intima imbottitura.

– E io porta? Non è proprio la porta il primo segno della direzione, nella sua grandezza, posizione, selettività... limite, fermezza. Ogni comando e influenza si è sempre misurato con le porte: le porte di Ilio, di Roma, di Mosca, di Berlino e anche quelle dei continenti, geografiche e militari; dei templi, delle botteghe, dei comuni, dei quartieri, dei ghetti, dei

carceri, dei teatri, delle università, dei tribunali, dei prefetti, dei padroni, delle radio, le porte dei porti e delle strade... Cosa cercava Ulisse se non una porta? Così Dante e così tutti i veri ricercatori? E cosa cerca oggi l'avvocato G. A. o l'ingegnere C. D. B. se non una porta sempre più alta, ferma esclusiva dominante invalicabile eppure apertissima, tanto da immergersi su tutto e tutti?

– E io scrivania? io sono addirittura un fondamento. All'inizio dell'era industriale ero l'unica a distinguere la direzione. Il presidente stesso non aveva porta né telefoni né poltrone, non aveva nemmeno ufficio e tantomeno fiori e piante. C'ero solo io davanti a lui, di fronte a tutta la direzione gli uffici le fabbriche. Non posso ancora accettare la vostra presenza; siete tutti quanti il segno dell'involuzione di una cultura e della decadenza e divisione di un dominio.

Quella confessione [...] la sbloccarono i ficus proclamando: – noi qui ovunque riusciamo a cambiare aria e a immettere ossigeno e immagini che inducono a immaginare.

– No, anche voi siete ormai tradizionali e inutili, ancora più che ingombranti – interviene con istantanea solennità il terminale – siete il segno di una stagione dell'industria: piante nane da relazioni umane. Ma oggi non è più il tempo delle human relations. [...] Non influite sui costi né sui profitti. [...] e non potete agganciarvi alle velocità del capitalismo odierno e favorire la sua assoluta astrazione. Siete ancora veri, perfino vivi.

– [...] Tu sei stato costruito dalla negazione dell'industria e della sua cultura. Partorito da quel cinismo ossessivo, totale, onnipotente, e ormai imperiale che domina l'industria come una corona. L'industria vuol sfuggire a ogni realtà, compresa la sua. E tu devi aiutarla in questo annullando il tempo e lo spazio del reale. Ma noi restiamo qui dentro, anche perché vi dobbiamo tremare e sentire, e pertanto ci batteremo e forse ci salveremo nello scontro tra simulazione e realtà. Tu invece in quel momento verrai adoperato da una parte e dall'altra a fornire la dimostrazione più che palese che non sei un dirigente.

Ecco le parole con cui il terminale interrompe definitivamente il diverbio.

Cosa conta più un dirigente? Ormai è solo il suo sostantivo che corre tra i miei flussi, codificato con un rilievo e un carico non molto rilevanti. Debbo spiegarvi ancora che non ci sono più parti? Che esistono ormai solamente i programmi e il sistema che io posso stabilire e svolgere? Conta solo ciò che io introito codifico collego calcolo trasmetto. Tutto il resto fuori, anche gli impianti l'energia le società di ogni tipo, le persone fisiche e giuridiche, sono solo materiale; figure e volumi del passato, che io a mia discrezione posso immettere nel presente e svolgere nel futuro – un dirigente? – Rispose il terminale – cosa conta più un dirigente? Ormai è solo il suo sostantivo che corre tra i miei flussi, codificato con un rilievo e un carico non molto rilevanti. Debbo spiegarvi ancora che non ci sono più parti? Che esistono ormai solamente i programmi e il sistema che io posso stabilire e svolgere? Conta solo ciò che io introito codifico collego calcolo trasmetto. Tutto il resto fuori, anche gli impianti l'energia le società di ogni tipo, le persone fisiche e giuridiche, sono solo materiale; figure e volumi del passato, che io a mia discrezione posso immettere nel presente e svolgere nel futuro.

La poltrona rivendica un'intimità sessuale col presidente, un ruolo di totale influenza e complicità. La porta sostiene invece il proprio valore archetipico, mitico e storico; ma la sottesa amara ironia che mette sullo stesso piano temporale antichità e attualità (Omero e Dante, l'avvocato Gianni Agnelli e l'ingegnere Carlo De Benedetti) sembra alludere alla cultura postmoderna.

La scrivania dichiara di essere l'oggetto più antico dell'era industriale, rimpiange quei tempi e sente i nuovi come involuzione e decadenza. La voce del ter-

minale interrompe la diatriba, deride con una rima la sicumera dei ficus, definendole «piante nane da relazioni umane», quando è ormai definitivamente tramontato il tempo delle «human relations».

Il punto di vista dei ficus era il medesimo del protagonista Saraccini, contrario al cinismo che domina ormai l'industria e favorevole al dialogo e alla solidarietà tra le forze sociali, ma quell'utopia considerata ancora possibile negli anni Sessanta è crollata nell'era dell'astrazione informatica.

Il peccato dei ficus è addirittura quello di essere vivi.

Il dialogo delle piante e del terminale non presenta quindi un'opposizione tra natura e industria, ma tra due diverse epoche dell'industria: quella ormai conclusa dell'industria pesante, basata sulla fisicità dei prodotti e degli strumenti del lavoro, e quella presente della leggerezza, basata sui sistemi informatici.

Il dialogo tra il computer e la luna

Le voci di uomini, animali e piante hanno tutte lo stesso linguaggio, quello del potere, unico protagonista. Manca un linguaggio alternativo, perché niente può mettersi contro il sistema. Eppure, in questo dialogo, la voce della luna sembra assumere una tonalità diversa, le parole da lei usate si riferiscono a un registro non uniformato. Sembra ancora lei, l'eterna referente dei dubbi e delle angosce umane, la silenziosa luna leopardiana, che finalmente rompe il suo silenzio e parla, non con l'uomo, ma dell'uomo. Il suo interlocutore questa volta è il computer, la macchina che tutto regola, che tutto conosce e tutto registra, anche gli uomini, i loro viaggi e i loro studi.

Dai finestrini entra trasversalmente un raggio di luna, del diametro di circa due metri, tocca le schermature del calcolatore, si insinua tra le fessure dei lineamenti minori.

– Tu sei un calcolatore? – domanda la luna.

– Sì, un calcolatore elettronico.

– Non ti conoscevo, ma ho sentito parlare di te.

– Tu sei la luna?

– Sì.

– Anch'io ho sentito parlare di te, alcuni dei miei sono stati programmati per la tua conoscenza. Anch'io ho qualche dato su di te. Potrei dirti con precisione dove sarai fra trecento anni a quest'ora.

– Lo so anch'io.

– Ma non conosci la curva dei tuoi luoghi praticabili, approdi possibili, ora per ora, e nemmeno l'esatta dislocazione dei medesimi. Dove accoglierai domani, a quest'ora, un'astronave?

– Non lo so. Ma io non devo accogliere nessuno, e il mio corso ha una fissità più grande di me e di qualsiasi calcolo tu possa fare.

– Cosa credi di sapere e di fare?

– Poco. Devo girare e guardar correre il mondo. La corrente dei miei sguardi lo influenza senza nemmeno ch'io lo voglia.

– Anch'io guardo correre il mondo, i suoi capitali e influenzo l'uno e gli altri con dati e proiezioni. Tu sai che una navicella è atterrata su di te? Con tre uomini a bordo? Ed è già ripartita?

– Una navicella giunta in volo dalla terra e che poi vi è ritornata?

– Sì, con navigatori a bordo, tornati in buona salute. Hanno parlato bene di te. Veramente più di se stessi che di te. Ti hanno visto soprattutto come un traguardo, una misura già presto superabile.

– Ma perché sono venuti?

– Appunto, non certo per toccare il tuo viso, ma per prepararsi ad andare più lontano.

– Ah, dunque, nel loro solito modo. Dovevo immaginarlo.

– Ma tu, più di loro ti comporti nel solito modo.

– Ma io sono un cardine dell'ordine generale. Un principio e uno specchio. Non sono soltanto un abitatore come loro, e nemmeno destinata a morire così rapidamente come loro.

– È per questo che viaggiano, per studiare. Ogni viaggio è uno studio. Ogni scoperta è uno strumento.

– E tu servi a loro per studiare?

– Sì.

– Che cosa hanno da studiare? Li vedo sempre così ugualmente inquieti, così infelice-mente indaffarati.

– Studiano proprio per poter cambiare, loro stessi e la terra, e forse perfino il tuo giro, il tuo specchio.

– E tu li aiuti?

– Sì.

– In che modo?

– Cmpio delle operazioni numeriche, e ne tengo memoria per altri successivi e ancora più complessi calcoli.

– Io numero tutti gli uomini che lavorano in questa città, li ordino per classi e categorie, secondo l'età il mestiere le capacità il rendimento.

– Che classi? Che categorie?

– Quelle del mio programma.

– Ma allora sei tu che stabilisci e misuri...

– Certo... gli uomini si affidano a me.

– Tutti gli uomini?.

– Sì. Tutti. Ma non certo tutti vengono con le loro dita a manovrare i miei tasti... solo i migliori.

– E chi dice che quelli che vengono a toccarti siano proprio i migliori?

– Lo so dai loro dati e piani di programmazione, e ne trovo conferma anche nel sottoprogramma delle retribuzioni.

– Ma, dimmi, per conoscere gli uomini debbo passare attraverso di te, oppure per conoscere te è meglio passare attraverso la conoscenza degli uomini?

– Ma tu cosa sai di loro?

– Nulla. Li vedo. Vedo come occupano la terra, come la dividono e la lavorano. Vedo come spasmiano e crescono le loro città, anche la tua, come dormono e sfriggono.

[...]

– E cos'è il capitale?

– La ricchezza, la moneta, il potere, ecco, più di ogni altra cosa è il potere.

– E a chi appartiene?

– Agli eletti, ai migliori, alla scienza.

– E tu fai parte di questa schiera?

– Certo.

Il computer presenta alla luna l'era della postmodernità: ogni cosa appartiene al capitale e il capitale è il potere che appartiene ai migliori, a coloro che lo hanno scelto come scopo e regola di vita.

Egli parla fiero del proprio ruolo e del proprio sentirsi strumento delle decisioni del capitale, geloso dei segreti che gli sono stati affidati, anche se la luna lo rassicura: «Di me puoi fidarti... Ho ricevuto milioni di confidenze senza mai tradirle...». Il computer da parte sua svela alla luna la perdita della sua verginità, violata da una navicella con tre uomini a bordo. La luna sembra però non preoccuparsene e rimanere «intatta», «giovinetta immortal che tutto conosce»: «il mio corso ha una fissità più grande di me e di qualsiasi calcolo tu possa fare», «io sono un cardine dell'ordine generale. Un principio e uno specchio. Non sono soltanto un abitatore come loro, e nemmeno destinata a morire così rapidamente come loro».

Fortini e il tema 'natura e animale'

Concludo il percorso 'natura e animale' con due poesie di Fortini, la prima intitolata *Gli alberi* e pertanto legata al tema della 'natura', l'altra intitolata *Stanotte...* ma il cui primo titolo era *L'animale*, poi passato a indicare un'intera sezione della raccolta *Composita solvantur* (1994). Il legame a livello tematico tra le due poesie, pur scritte a molta distanza l'una dall'altra, più di trent'anni almeno, è evidenziato dalla presenza dello stesso sintagma: «ma non è vero».

Da *Una volta per sempre* (1963)

Gli alberi

Gli alberi sembrano identici
che vedo dalla finestra.
Ma non è vero. Uno grandissimo
si spezzò e ora non ricordiamo
brutale più che grande parete verde era.
Altri hanno un male.

La terra non respira abbastanza.
Le siepi fanno appena in tempo
a metter fuori foglie nuove
che agosto le strozza di polvere
e ottobre di fumo.
La storia del giardino e della città
non interessa. Non abbiamo tempo
per disegnare le foglie e gli insetti
o sedere alla luce candida
lunghe ore a lavorare.
Gli alberi sembrano identici,
la specie pare fedele.
E sono invece portati via
molto lontano. Nemmeno un grido.
nemmeno un sibilo ne arriva.

Non è il caso di disperarsene,
figlia mia, ma di saperlo
mentre insieme guardiamo gli alberi
e tu impari chi è tuo padre.

Il poeta constata che apparenza e realtà non corrispondono. La natura apparentemente intatta nasconde in realtà una rovina che sembra irrimediabile, ma forse un intervento in difesa della natura è ancora possibile: occorre però agire consapevolmente, prendendo atto della gravità del problema. Consapevolezza e responsabilità si assumono contemporaneamente alla presa di coscienza di valori e tradizioni; per non procedere verso un futuro senza senso abbiamo bisogno di conoscere il nostro passato, di riconoscere i nostri padri.

Da *Composita solvantur* (1994) - sez. *L'animale*

Stanotte...

Stanotte un qualche animale
ha ucciso una bestiola, sottocasa. Sulle piastrelle
che illumina un bel sole
ha lasciato uno sgorbio sanguinoso
un mucchietto di visceri viola
e del fiele la vescica tutta d'oro.
Chissà dove ora si gode, dove dorme, dove sogna
di mordere e fulmineo eliminare
dal ventre della vittima le parti
fetide, amare.
Vedo il mare, è celeste, lietissime le vele.
E non è vero.
Il piccolo animale sanguinario
ha morso nel veleno
e ora cieco di luce
stride e combatte e implora dagli spini pietà.

L'uccisione di una bestiola da parte di un animale, destinato a sua volta a morire perché contaminato dal veleno che aveva inquinato la sua vittima, è allegoria del presente. La lotta tra animali ha, come abbiamo già visto, un significato allegorico. Dietro l'animale è da riconoscere l'uomo. Il messaggio indica che uccidere significa entrare a far parte della brutalità e della violenza che inquinano le radici dell'intera storia. Ma nello stesso tempo, con un'interpretazione più vicina alla lettera del testo, l'animale che uccide per nutrirsi rientra nelle leggi di natura che risultano esse stesse stravolte: il cibo è avvelenato dal disastro ecologico prodotto dal processo di industrializzazione selvaggia. L'immagine di gioia restituita dalla vista del mare non è vera, come non è vero che l'animale gode e sogna, piuttosto «stride» morendo e «implora» pietà tra gli spini, come Cristo: vittima e carnefice si identificano.

Questo testo rappresenta inoltre una riflessione sulla poesia, che riesce a sublimare anche violenza e brutalità. Il sintagma «ma non è vero» denuncia le contraddizioni del nostro tempo e della poesia stessa.

**La catastrofe. Un percorso tematico attraverso testi di Italo Svevo, Elsa Morante, Guido Morselli, Paolo Volponi, Primo Levi, Lawrence Ferlinghetti
Maria Rita Lanzilao** (Liceo classico «Garibaldi», Palermo)

Il nostro immaginario collettivo è particolarmente nutrito di fantascientifici scenari apocalittici. Prendendo le mosse da questo, si può costruire un percorso letterario che, differenziandosi dagli “effetti speciali” cui i nostri studenti sono abituati, evidenzia, invece, il potenziale distruttivo insito nella logica del sistema capitalistico. L'accostamento tra diverse elaborazioni letterarie del tema della catastrofe, inoltre, può far individuare e confrontare approcci conoscitivi e prospettive ideologiche differenti.

La notissima conclusione de *La coscienza di Zeno*, del 1923, è quasi l'imprescindibile avvio di tale onda lunga tematica. In essa, infatti, la lucida consapevolezza del disagio della civiltà, a cui Svevo perviene per mezzo di una personale rielaborazione di letture psicanalitiche, ma anche attraverso strumenti conoscitivi ripresi da Marx e da Darwin, conduce all'intuizione del destino apocalittico sotteso a un sistema in cui la ragione e la scienza sono asservite a un modello di sviluppo capitalistico. Non una profezia, né il magico precorrimento di catastrofi lontane, ma solo il prodotto di una rigorosa analisi intellettuale.

Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto del quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie.

Circa quarant'anni dopo, nel 1964, in anni in cui non si sarebbe potuto, né dovuto, rimuovere il ricordo di Hiroshima, ma in cui, invece, il cosiddetto boom economico e la nascente ideologia consumistica anestetizzavano le coscienze, nel saggio *Pro o contro la bomba atomica* Elsa Morante evidenzia chiaramente come la bomba atomica sia la cifra della nostra società, in quanto i valori in questa dominanti sono quelli dello spirito borghese.

La nostra bomba è il fiore, ossia la espressione naturale della nostra società contemporanea, così come i dialoghi di Platone lo sono della città greca; il Colosseo, dei Romani imperiali; le Madonne di Raffaello, dell'Umanesimo italiano; la tarantella, di certe popolazio-

ni rustiche meridionali; e i campi di sterminio, della cultura *piccolo borghese*, s'intende, la cultura delle attuali classi predominanti, rappresentate dalla borghesia (o spirito borghese) in tutti i suoi gradi.

Queste parole della Morante saranno premesse da Volponi a *Corporale*, nel 1974, quasi a sancire un legame fra voci dissonanti rispetto alla falsa coscienza borghese. E lo stesso Volponi, quattro anni dopo, ambienta in un originale scenario apocalittico *Il pianeta irritabile*, una favola allegorica sospesa tra dimensione catastrofica e tensione utopistica: quasi un suggello di quegli anni Settanta in cui l'utopia permaneva straniata nell'inesorabile procedere del neocapitalismo. Di questa stessa società, qualche anno prima, nel 1973, Guido Morselli, in *Dissipatio H. G.*, aveva individuato un'agghiacciante fine. Un confronto tra questi due testi, entrambi ambientati in un clima da “day after”, può quindi fornire agli studenti una chiave di lettura per un periodo che loro vedono, quando ne hanno qualche conoscenza, essenzialmente legato agli “anni di piombo”, o alla foggia degli abiti, o alla sua affascinante produzione musicale, reseca comunque dal suo reale contesto storico.

Sul filo del paradosso è costruito il testo di Morselli: il racconto in prima persona del singolare tentativo di acclimatazione di un ipocondriaco quasi suicida a un'improvvisa, quanto inesplicabile, volatilizzazione della presenza umana sulla terra è immerso in una rarefatta atmosfera da scherzo leopardiano (probabilmente debitrice del *Dialoghetto di Ercole e Atlante*). Chi non è riuscito a suicidarsi rimane l'unico padrone della terra, giocando sulla scommessa se egli possa considerarsi un punito o un dimenticato, mentre d'altra parte il lettore non può nemmeno tralasciare l'ipotesi che quanto sta leggendo possa essere il frutto di un delirio paranoico. In un simile gioco di ironia e di diffidenza nei confronti dell'“io narrante” si prendono decisamente le distanze dalle strutture del romanzo di fantascienza: il lettore, già impedito nell'immedesimarsi nel protagonista, non è affatto indotto ad appassionarsi ad avvincenti avventure, mentre una prosa misuratissima, che fonde nel suo impianto le meditazioni solipsistiche dell'unico personaggio, lo immerge nella levità metafisica, e agghiacciante nello stesso tempo, di una natura inspiegabilmente privata della presenza umana, in cui continuano a muoversi, con un riuscito effetto straniante, gli oggetti e le macchine della civiltà di massa. E se alla fine del romanzo il lettore vede una natura che continua tranquillamente il suo corso, non percepisce affatto un senso di liberazione, ma solo il gelo di una inequivocabile affermazione anti-antropocentrica. Nessuna assoluzione, dunque, per l'umanità che ha creato l'orrore della civiltà di massa, né tanto meno un riscatto per il protagonista: quest'ultimo perde, infatti, via via i connotati umani, non per precludere a una possibile utopia come il nano Mamer-te ne *Il pianeta irritabile*, bensì per sancire nel suo grottesco travestimento in abiti femminili la propria sterile insignificanza. L'approdo conclusivo è dunque un drastico disprezzo per la società neocapitalistica (Crisopoli, la città abbandonata, è facilmente riconoscibile come Zurigo) e per la civiltà di massa, il cui *cupio dissolvi* non si esprime con la tragedia della bomba atomica, ma con la stupidità delle corse in automobile o con la violenza gratuita. Un disprezzo a cui non può opporsi, per altro, alcuna alternativa dialettica: Morselli, infatti, interpreta la realtà rimanendo fedele alla le-

zione antiantropocentrica di Leopardi. Questa porta l'autore, che pure è stato un appassionato lettore dei manoscritti giovanili di Marx e che si è avvicinato al marxismo sulla scia di Antonio Banfi, a ritenere che nemmeno il marxismo può spiegare il male nel mondo, né tanto meno appagare l'ansia di verità dell'uomo: il destino di lavoro di quest'ultimo non è una liberazione, ma una condanna, come sostiene Hanna Arendt in *Vita Activa*, saggio letto con molto interesse da Morselli nel 1964.

La fine del mondo?

Uno degli scherzi dell'antropocentrismo. Descrivere la fine della specie come implicante la morte della natura vegetale e animale, la fine stessa della Terra. La caduta dei cieli. Non esiste escatologia che non consideri la permanenza dell'uomo come essenziale alla permanenza delle cose. Si ammette che le cose possano cominciare prima, ma non dopo di noi. Il vecchio Montaigne, sedicente agnostico, si schierava coi dogmatici, coi teologi: «Ainsi fera la mort de toutes choses notre mort».

Andiamo, sapienti e presuntuosi, vi davate troppa importanza. Il mondo non è mai stato così vivo, come oggi che una certa razza di bipedi ha smesso di frequentarlo. Non è mai stato così pulito, luccicante, allegro.

Una singolare cellula di individui, costituita da un elefante, una scimmia, un'oca e un nano, un gruppo che non ha, dunque, abbandonato, nemmeno dopo una guerra atomica, il valore delle relazioni sociali, gestisce ne *Il pianeta irritabile* i tentativi di sopravvivenza attraverso l'esercizio dell'istinto in una natura che, sebbene irritata, conserva ancora le sue potenzialità vitali. Questa cellula sociale, in cui l'uomo è alla pari con gli animali, si muove in una «terra libera da parassiti», non tanto perché priva dell'uomo, quanto perché finalmente liberata da un sistema sociale che, ruotando attorno alla proprietà privata, ha ingabbiato l'istintualità e la dimensione naturale e vitale.

Lo sgomento che la scena conclusiva de *La coscienza di Zeno* imprime nel suo lettore diviene ne *Il pianeta irritabile* stupore, ma anche, forse, speranza liberatoria derivante dalla lotta vittoriosa contro Moneta, esplicita allegoria del sistema capitalistico, e soprattutto dalla «crescita» del nano Mamerte, quasi una versione utopistica dell'abbozzo sveviano. Infatti, il nano, proveniente dal circo, emblema della natura ingabbiata, asservita al guadagno e offesa dalla violenza dell'industria dello spettacolo, ma anche comunità ai margini della sclerotizzazione dominante, compie un percorso di formazione in cui si libera di ogni residuo di antropocentrismo, non per un nichilistico desiderio di dissoluzione, ma per riaffermare, attraverso un ritorno alla natura, una prospettiva di socialità.

Alla solitudine e alla staticità metafisiche dell'atmosfera di Morselli, si contrappone ne *Il pianeta irritabile* la dimensione parossistica della pioggia, il cui ritmo è tutt'uno con l'ansia attraverso cui l'istinto dei personaggi reagisce alle prove avverse. Un ritmo che si placa, infine, nella dimensione allucinata in cui si verificano l'ultima catastrofe e la catarsi conclusiva.

Più oltre, sempre dentro quel deserto faticoso, assisteremo alla caduta della luna di mezzo.

La videro scuotere la faccia un attimo, con un tremolio che si specchiò nel lucido dei sassi impassibili: staccarsi dalla luce, che consumò in un attimo il proprio cerchio in alto, e precipitare di schianto con una palla nera che nella velocità della caduta si deformava e cresceva. La palla strisciò al margine del deserto e scomparve.

Non restarono molto a guardare le due lune superstite, e a notare come le rimpicciolisce la nuova distanza che le separava.

Quando l'orizzonte fu solo quello dei sassi che poteva distinguere davanti a sé, il nano si fermò.

Tirò fuori adagio, con le mani ormai ridotte a zoccoli, dove le dita ripiegate s'impastavano nelle piaghe e nel callo, il foglio di riso sul quale la suora di Kanton aveva scritto per lui la poesia. Svolse il foglio adagio, con molta attenzione; lo ripiegò in modo diverso e poi lo strappò per dividerlo in due parti: una grande tre quarti e una un quarto.

Consegnò quella più grande a Roboamo e divise ancora la più piccola in due: ne diede un pezzo all'oca e l'altro lo tenne per sé. Lo stirò ancora, gli soffiò sopra angolo per angolo, lo rialzò verso la luce, se lo accostò al buco e cominciò a mangiarlo.

La paratassi che nel romanzo ha veicolato il ritmo parossistico, nella pagina conclusiva, invece, scandisce con chiarezza gli atti che consolidano la nuova cellula sociale: l'abbandono dell'ultimo e più caro residuo umano per Mamerte e la sua condisione in un simbolismo eucaristico non sono certo allegoria di una retorica proposta politica, ma si presentano come una prospettiva aperta, da cui è possibile ritenere che è finita la storia della civiltà borghese, ma non la storia dell'uomo. Dunque una sfumata prospettiva utopistica che, rifacendosi anche alle suggestioni solidaristiche de *La ginestra*, rielabora le esperienze politiche di Volponi, la sua riflessione problematica sulla deriva riformista del Pci e del sindacato, sul Sessantotto e sul successivo riflusso, ma anche sulle ricerche degli psicologi nelle fabbriche, che coglievano, senza facili ottimismo, il «disagio della civiltà» nel mondo del lavoro.

Se la catastrofe atomica si può collegare a uno scenario lontano, davanti ai nostri occhi è sempre più evidente la catastrofe ecologica, diretta conseguenza di un capitalismo selvaggio e miope. In dialoghi calvinianamente leggeri, pubblicati nel 1987 su una rubrica della rivista «L'airone», Primo Levi affronta con un approccio scientifico il problema ecologico, con quella chiave darwiniana che egli da lungo tempo ritiene capace di «trarre l'ordine dal groviglio». Nel «Gabbiano di Chivasso», per esempio, i gabbiani, non trovando più pesci di cui nutrirsi, emigrano vicini alle fabbriche della Lancia per alimentarsi di topi e rifiuti.

Lei tocca un tasto doloroso. Si capisce che la Lancia non fabbrica pesci, anzi ne fa morire una buona dose; ma fabbrica rifiuti. Assume gente che di rifiuti ne fabbrica una quantità incredibile, tre o quattrocento quintali all'anno. E ha una mensa aziendale, fabbrica discariche, e nelle discariche arrivano... sì. Arrivano i topi. Ecco, me lo ha fatto dire.

[...]

Lei vuole proprio mettere sale sulla piaga. Rifiuti, sì. È poco dignitoso, ma redditizio. Finirà che anch'io ruberò il mestiere alle cornacchie e mi abituerò a mangiare carogne, ossi male spolpati, addirittura diventerò vegetariano. A questo mondo chi non si sa adattare soccombe.

Lontano da toni apocalittici Levi, comunque preoccupato del fatto che l'uomo non è dotato delle stesse capacità di adattamento degli animali e dei batteri (come

evidenza in *Escherichia coli*), sottolinea la necessità di una gestione dell'economia e della tecnologia filtrata costantemente attraverso il vaglio della razionalità e della responsabilità etica: una prospettiva di impegno civile che, purtroppo, è resa utopica dalla nostra realtà, ma che rimane, forse, tra le poche alternative seriamente perseguibili nel nostro mondo. Una prospettiva che può anche intendersi sottesa al sogno recentemente espresso con grande intensità da Ferlinghetti, ottantaseienne, non rassegnato, poeta della trasgressiva *beat generation*.

... In un sogno dentro un sogno ho sognato un sogno
il quotidiano tafferuglio per l'esistenza
nel modello a carica dell'universo
il mondo ruota-di-carne che gira
per consumarsi
e in un sogno dentro un sogno ho visto come l'alito cattivo delle macchine
infetta la terra e l'uomo
e la cultura del consumo
si mangia la terra e l'uomo
e il capitalismo al capolinea
mascherandosi come democrazia
stupra la terra e l'uomo

Ma in un sogno ho sognato un sogno di come
tutte le persone allo spartiacque della terra
tutte le etnie della terra
tutte le persone senza diritto di voto del mondo
i padroncini d'America
i giovani d'America e i poveri d'America
finalmente insorgono
e smantellano la civiltà industriale
senza ammazzare nessuno
e salvano l'umanità da se stessa.

Pasolini poeta

Ambra Carta (Istituto professionale «Salvemini», Palermo)

In occasione dell'anniversario della morte di Pier Paolo Pasolini, si ripropone la questione sull'attualità dell'intellettuale, dello scrittore, del poeta, narratore e regista. I pochi filmati che lo ritraggono, documentano l'attività di poeta e scrittore nella intimità della sua casa, l'impegno dell'intellettuale nelle accese discussioni registrate in studi televisivi o ancora la ricerca, come regista, di un nuovo linguaggio. Quei filmati ci restituiscono l'immagine di un intellettuale impegnato, civile, animato da una forte vocazione pedagogica, interessato al processo di modernizzazione che investiva la società italiana negli anni del boom economico.

A trent'anni dalla sua morte, Pasolini rappresenta ancora l'intellettuale scomodo, lo scrittore apocalittico e profetico, il narratore delle stragi, il saggista acuto che analizzò la società e i suoi cambiamenti, che per primo parlò di omologazione

culturale, che ribadì con forza l'importanza della cultura per le masse popolari, che ripropose il mito del proletariato e la necessità per l'intellettuale di farsene interprete. Pasolini comprese, con molti anni di anticipo, il potere pervasivo dei nuovi mezzi di comunicazione; sperimentò l'efficacia comunicativa di tutti i codici linguistici e approdò al cinema come linguaggio provocatorio e realistico. Fu tra i primi ad affrontare temi considerati scandalosi dalla cattolica e perbenista società italiana degli anni Sessanta, nonostante la rivoluzione culturale del '68 e una diffusa acculturazione di massa avessero contribuito alla circolazione di temi di interesse sociale e culturale. Pasolini rappresentò, dunque, l'intellettuale che agiva all'interno delle istituzioni culturali e che interveniva con ogni mezzo sulle più dibattute questioni culturali e sociali, poiché costituiva il modello dello scrittore-intellettuale che affida alla letteratura un compito etico e civile.

Eppure la questione relativa al posto occupato dalla sua opera all'interno del canone scolastico del Novecento, resta ancora assai dibattuta. Non c'è accordo, infatti, tra quanti riducono il valore artistico dei romanzi e di una parte della produzione lirica, riconoscendo invece l'importanza dei saggi e la novità dei film, e quanti lo rimpiangono in quanto 'scrittore-intellettuale', figura oggi quasi scomparsa, in grado di svolgere un ruolo protagonista nel panorama culturale italiano.

Pasolini fu testimone, infatti, di un periodo particolarmente ricco di avvenimenti cruciali per l'Italia, la guerra fredda, le stragi di Stato, il boom economico e la conseguente trasformazione delle classi sociali – che egli definì una «mutazione antropologica» –, l'invasione dei mezzi di comunicazione di massa che, se da un lato demonizzava come responsabili dell'omologazione, dall'altro però se ne serviva per soddisfare il suo insaziabile narcisismo. In ciò risiede già la prima 'scandalosa' contraddizione, insieme alle altre che lo accompagnarono tutta la vita: l'opposizione tra gli ideali culturali borghesi e la massa proletaria, tra la mente e il corpo, oppure la «sineciosi», come egli stesso la definì, tra il Mito e la Storia, tra la passione e l'ideologia, tra la eresia dell'omosessualità esibita e il cattolicesimo, o ancora tra il rifiuto del consumismo sfrenato e l'essersi ridotto alla più paradossale delle mercificazioni, quella del proprio e dell'altrui corpo.

Tuttavia, sebbene stridenti e irrisolvibili appaiano oggi tali contraddizioni, la figura di Pasolini presenta non pochi elementi di valore. Appartenente forse all'ultima generazione di scrittori-intellettuali fedeli a un'ideologia e a un progetto culturale per la società, lo 'scrittore corsaro' attribuì al ruolo dell'intellettuale una forte responsabilità civile. Interprete dei fenomeni sociali, politici e letterari più rilevanti dagli anni Cinquanta al 1975, anno della morte, ha lasciato saggi la cui attualità sembra indiscutibile¹ al punto che, per non pochi critici, il Pasolini saggista supera di gran lunga il narratore e il poeta. Sembra tuttavia importante storicizzare il ruolo dell'artista per individuare gli aspetti più attuali e quelli che oggi non lo sono più. La rivoluzione del '68, l'attacco alle istituzioni, il crollo degli ideali politici, soprattutto dopo l'esclusio-

1. Raccolti in *Scritti Corsari, Lettere Luterane e Empirismo eretico*.

ne dal Pci (1949) e l'invasione russa dell'Ungheria (1956), la veloce modernizzazione della società italiana in società dei consumi, provocarono l'esibizione risentita dell'artista Pasolini, il cui scandalo pubblico, rafforzato dalla condanna per omosessualità, divenne ben presto causa di lacerazioni psicologiche, di autodifese violente, accompagnate però della disperata richiesta di legittimazione sociale.

Nell'arco di circa vent'anni Pasolini assistette alla trasformazione del proletariato in classe piccolo-borghese, omologata da un linguaggio massificato e priva di identità storica. Moda, costumi, merci di consumo e perfino la lingua, mostravano un'uniformità che schiacciava l'identità sociale di intere classi, al punto che Pasolini stesso si recò in Africa per ritrovare quel mito del popolo autentico e genuino che, un tempo, aveva amato e cercato nei 'ragazzi di vita'. Nei romanzi, come nelle poesie, torna continuamente il grido disperato di chi mitizza il ragazzo delle borgate, di chi ricorda il sacrificio del fratello Guido, morto come partigiano in guerra, di chi attacca i potenti o i poeti e letterati incapaci di interpretare la realtà, di chi, infine, ricerca un nuovo linguaggio per raccontare la nuova storia. Per questo motivo egli sperimentò e usò tutti i codici espressivi e, dal 1960, anche quello cinematografico, con una tecnica di ripresa fondata sul 'realismo' e sulla intensificazione espressiva dei visi degli uomini qualunque. La tecnica di ripresa cinematografica, al pari di quella della narrazione in prosa, contamina e viola il tessuto lirico e le regole della metrica, generando un tipo di poesia anti-lirica, ma legata alla tradizione sotto l'aspetto formale.

Autore di diverse raccolte di poesie,² Pasolini compose versi per raccontare la storia e il destino tragico delle sue passioni. Cantò l'impegno, la disillusione degli ideali, le invettive, ma anche i sogni di un uomo che per tutta la vita cercò disperatamente il consenso. La sua è una poesia viscerale e disperata e per questo la musicalità del verso è costretta a piegarsi al ritmo narrativo della prosa. Legato alle forme metriche tradizionali, ai distici, alle terzine, alle canzoni e ai poemetti – almeno nelle prime due raccolte – Pasolini trovò nel linguaggio lirico un potente strumento comunicativo. Attraverso i toni lirici la biografia dell'intellettuale, emarginato ed escluso, si snoda nei toni risentiti e amari delle accuse, ma anche nella passione delicatamente intima riservata, per esempio, al ricordo del fratello, ai ragazzi di strada e alla descrizione delle iconografie sacre.

Il lettore contemporaneo forse troverà inattuale l'ideologia filo-proletaria definendola demagogica, potrà considerare conservatrice la posizione dell'intellettuale etico e civile e forse giudicherà 'pericoloso' il suo pedagogismo; troverà in parte inattuali le prime due raccolte liriche – ancora legate all'ideologia e alle forme metriche tradizionali – e invece più interessanti le ultime due, *Poesia in forma di rosa*

2. *La meglio gioventù* (Poesie 1941-'53) in friulano, esce nel 1954, con dedica a Contini che la recensisce sul «Corriere della Sera», 24 aprile 1943; *L'Usignolo della chiesa cattolica* (1958 ma raccoglie poesie scritte tra il '43-'49. Sette le sezioni): *Le ceneri di Gramsci* (1956), *La religione del mio tempo* (1961), *Poesia in forma di rosa* (1964), *Trasumanar e organizzar* (1971). Oggi tutta l'opera è pubblicata in dieci voll. di Meridiani, Mondadori.

(1964) e *Trasumanar e organizzar* (1971), per la libertà metrico-formale. Tuttavia occorre tornare proprio alle prime due raccolte per scoprire il nucleo autentico delle contraddizioni del suo sistema tematico e stilistico. Infatti alla prima fase letteraria, quella compresa tra la stagione friulana del 1949, in cui domina l'uso del dialetto, e quella romana dell'inizio degli anni Sessanta, la ricerca stilistica punta sui nuovi linguaggi espressivi. Al 1961 risale *Accattone*, primo film del neo-regista Pasolini, e i segni del nuovo linguaggio lasceranno tracce visibili nelle tecniche 'narrative' di alcune terzine di *Terra di lavoro*, ultimo dei dieci poemetti de *Le ceneri di Gramsci*. La deissi esibita, la referenzialità degli avverbi di tempo e di luogo e la sintassi, articolata dall'uso di congiunzioni subordinanti, ottengono l'effetto di una poesia 'visiva', di un lungo piano-sequenza in cui il narratore-regista onnisciente descrive uno per uno i soggetti che il suo occhio meccanico cattura e registra senza artifici, neanche metrici, come dimostrano i tantissimi *enjambement* funzionali a unità sintattiche eccedenti rispetto a quelle metriche.

Gli altri poemetti della raccolta rispettano la tradizione metrica e formale (terzine, strofe di endecasillabi, doppi settenari) e intessono un sistema tematico coerente in cui tornano i nuclei originari della «sineciosi» dello «scandalo del contraddirmi» dell'essere *con* il popolo e *contro* il popolo, della passione sensuale del corpo e dell'artificio dietro ogni ideologia. *Luce e inganno* sono tra i vocaboli più ricorrenti nel sistema lessicale della prima raccolta: il primo rappresenta il simbolo sacro della Verità e dell'Autentico, il secondo, invece, della falsità. Anche la 'disperata vitalità', che caratterizzerà le raccolte successive, è suggellata da un atto di fede all'ideale gramsciano dell'intellettuale e del poeta impegnato nella società. In una delle note conclusive alla raccolta, infatti, si legge: «Non si dà cultura, cioè ricerca scienza verità, se non estremista, se non persuasa della propria decisività».³

A partire dalla seconda silloge, *La religione del mio tempo* (1961),⁴ però, prende avvio una ricerca stilistica che porterà Pasolini al verso libero, all'abolizione delle strutture metriche chiuse e a veri e propri calligrammi. Nella quinta delle otto strofe in versi liberi che compongono la canzone *Al Sole*, inserita nella terza sezione intitolata *Poesie incivili*, si legge: «Dovevo cercare un linguaggio, / a esprimere quel mio intimo lume infinito, / che fosse estremo [...]». Alla stessa sezione appartiene la poesia intitolata *La reazione stilistica*, canzone in versi liberi dove forte è la tensione etica: il rifiuto del 'realismo' di Cassola e di Moravia rappresenta il rifiuto del loro linguaggio e quello dell'ideologia del potere.⁵

Alla metà degli anni Cinquanta il dibattito culturale verteva anche sulla definizione di un 'nuovo realismo' da adottare in letteratura. Pasolini, che nel 1950 aveva lasciato il Friuli per trasferirsi nella capitale, dopo la militanza nel Pci (1947-1949) e l'esclusione da esso nel 1949 e dopo le prime prove poetiche nella lingua

3. P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 2003, p. 108.

4. Id., *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano 2001.

5. «Nella lingua si rispetta la reazione. / E la lingua delle loro parole è la lingua / dei padroni e delle loro folle di servi».

madre friulana,⁶ aveva individuato nella voce del popolo, mitizzato e idealizzato, il linguaggio autentico, puro e vero.

Quello di Pasolini fu un «realismo di pensiero», un realismo non mimetico – come recita in *La morte del realismo* (1960) che chiude la seconda sezione de *La religione del mio tempo* – ma corrispondente alle molteplici forme di vita e ai molteplici dialetti. Nella canzone sopra ricordata, *La reazione stilistica*, infatti, si legge: «Sono infiniti i dialetti, i gerghi, / le pronunce perché è infinita / la forma della vita / non bisogna tacerli, bisogna possederli: / [...]». Contro i neo-puristi della lingua, il poeta rivendica la superiorità di una tradizione pluristilistica e plurilinguistica che trovava motivazioni sia di stile che di ideologia. Se da un lato infatti la pluralità di registri linguistici ed espressivi rispecchia la molteplicità dei linguaggi, dall'altro essa riflette la vitalità di una società e di una cultura che, attraverso la molteplicità dei dialetti e delle lingue, resiste alla omologazione linguistica e culturale.

Contro l'irreligiosa idolatria del benessere, contro tutte le 'chiese' ufficiali, quella cattolica, quella comunista e quella liberista dell'economia di mercato, Pasolini rivendica la babele linguistica e la caotica varietà dei costumi. Contro il cosiddetto «genocidio culturale» di una intera classe sociale, contro l'omologazione di massa che assimilava i borghesi al popolo, gli operai ai sottoproletari, Pasolini scrisse pagine tragicamente profetiche, di cui testimoniano i saggi raccolti tra il 1973 e il 1975,⁷ sopra ricordati, che rappresentano oggi forse l'eredità più attuale dell'intera sua opera.

La seconda raccolta poetica, *La religione del mio tempo*, è divisa in tre parti: la prima comprende i tre lunghi poemetti *La Ricchezza*, *A un ragazzo* e il componimento omonimo; la seconda invece si compone di *Epigrammi*, *Nuovi epigrammi* e *In morte del realismo* e, infine, la terza è costituita da *Poesie incivili*. L'escursione metrico-formale della raccolta è tra le più ampie: si va dalla ripresa della terzina

6. *La meglio gioventù* (1954). Sansoni. La raccolta, dedicata al maestro Gianfranco Contini che la recensì in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943, comprende le poesie in friulano composte tra il 1941 e il 1953; *L'usignolo della chiesa cattolica* (1943-49 ma pubblicato nel 1958); nel 1955 viene edito il *Canzoniere italiano*, un'antologia della poesia popolare italiana, mentre tre anni prima nel 1952 era uscita una prima antologia, *Poesia dialettale del Novecento*, curata da Pasolini e Mario Dell'Arco, che raccoglieva la migliore produzione dialettale delle tredici regioni italiane. Per un'analisi dettagliata della poesia dell'Autore si rimanda a V. Cerami, *Le Ceneri di Gramsci di Pier Paolo Pasolini*, in *La Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1996, vol. IV, pp. 647-684.

7. P. P. Pasolini, *Scritti Corsari*, Garzanti, Milano 2004 (terza rist.). Ne *Il genocidio* si legge: «[...] la mia tesi è molto più pessimistica, [...]. Essa ha come tema il *genocidio*: ritengo cioè che la distruzione e sostituzione di valori nella società italiana di oggi porti, anche senza carneficine e fucilazioni di massa, alla soppressione di larghe zone della società stessa. [...] larghi strati, che erano rimasti per così dire fuori della storia – la storia del dominio borghese e della rivoluzione borghese – hanno subito questo genocidio, ossia questa assimilazione al modo e alla qualità di vita della borghesia. [...] Quando vedo intorno a me i giovani che stanno perdendo gli antichi valori popolari e assorbono i nuovi modelli imposti dal capitalismo, rischiando così una forma di disumanità, una forma di atroce afasia, una brutale assenza di capacità critiche, una faziosa passività, ricordo che queste appunto erano le forme tipiche delle SS: e vedo così stendersi sulle nostre città l'ombra orrenda della croce uncinata», pp. 226-231.

dantesca ai versi liberi delle canzoni leopardiane, dagli epigrammi ai versi narrativi dall'andamento prosastico. Dedicati a personaggi reali contemporanei, a poeti, politici e papi, oppure alla *Nazione* o ancora *Ai Contemporanei*, i dodici epigrammi di *Umiliato e Offeso* e i sedici dei *Nuovi epigrammi* costituiscono una poesia civile che si scaglia violentemente contro bersagli reali.

Nel lungo monologo interiore lirico intitolato *La religione del mio tempo* (1957-1958), contenuto nell'omonima raccolta del 1961,⁸ in terzine rimate si snoda il lungo ritmo di un racconto in cui il poeta si accosta con nostalgia e osserva: «una marea di girotondini lungo la svolta / della muraglia... Sono questi i figli / della fame, i figli della rivolta / i figli del sangue, sono questi i figli / dei pionieri che hanno lottato / degli eroi senza nome, i figli / del lontano futuro disperato!». Dopo l'occupazione comunista dell'Ungheria nel 1956 e la delusione politica, Pasolini torna a riflettere sul Mito delle passioni e degli ideali. Di fronte a tutto ciò non resta che la massa anonima assimilata a un gregge: «gente / che segue supina ogni richiamo / da cui i suoi padroni la vogliono chiamata [...] / il suo brulicare intorno a un benessere / illusorio, come un gregge intorno a poche / biade; / la sua regolarità di marea, per cui resse / e deserti si alternano per le vie, / ordinati da flussi e da riflussi ossessi / e anonimi di necessità stantie».⁹

Il protagonismo dello scrittore è reso ancora più violento nelle poesie della denuncia; in forme sliricizzate, anche per la quotidianità del lessico, Pasolini additò i responsabili della fine di un'epoca, storica e culturale, e profetizzò l'avvento di una Nuova Preistoria.¹⁰

Divisa in sette sezioni e chiusa da un'Appendice 1964, *Poesia in forma di rosa* (1964) è la terza raccolta poetica dell'Autore che segna, più delle precedenti, l'approdo a una versificazione del tutto libera e narrativa. Il rimpianto per una stagione ormai passata di miti e la fine della poesia si leggono in *La mancanza di richiesta di poesia*: «[...] e il mondo dei sogni si incrinò. / 'Nessuno ti richiede più poesia!' / E: 'È passato il tuo tempo di poeta...' / 'Gli anni Cinquanta sono finiti nel mondo!' / 'Tu con le Ceneri di Gramsci ingiallisci / e tutto ciò che fu vita ti duole / come una ferita che si riapre e dà la / morte!'». La profezia apocalittica dell'avvento di una Nuova Preistoria, così come si legge in *Una disperata vitalità*,¹¹ lungo poe-

8. Id., *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano 2001.

9. *Ibidem*.

10. Nella edizione del 1964 – che si può leggere nella prima rist. 2004 dell'edizione garzantiana, p. 208 – figurava un risvolto di copertina in cui Pasolini commentava la produzione degli anni Sessanta come poesia nata dal rimpianto nostalgico di un'epoca passata, quella degli anni Quaranta e Cinquanta, e come tentativo di identificare la condizione dell'uomo di allora come l'inizio di una Nuova Preistoria. Ossessionato dalla persecuzione e dai mostruosi processi che mettevano in discussione la sua vita privata, Pasolini approda all'*abiura* di tutto un periodo della sua vita, come si legge a lettere capitali nella clausola di *Poema per un verso di Shakespeare*.

11. P. P. Pasolini, *Una disperata vitalità*: «Quanto al futuro, ascolti: / i suoi figli fascisti / velegeranno / verso i mondi della Nuova Preistoria / [...]».

metto diviso in nove capitoli e collocato in posizione centrale nell'omonima quarta sezione della raccolta *Poesia in forma di rosa*, diviene, nel calligramma *Nuova poesia in forma di rosa*, lo spunto per un amaro consuntivo della propria esperienza di poeta civile: «ché / io del Nuovo / Corso della Storia / – di cui non so nulla – come / un non addetto ai lavori, un / ritardatario lasciato fuori per sempre – / una sola cosa comprendo: che sta per / morire / l'idea dell'uomo che compare nei grandi / mattini / dell'Italia, o dell'India [...] / Piansi [...] / e profetai una Nuova Preistoria – non / meglio identificata – dove / una Classe diveniva Razza [...]». La speranza di una palingenesi della società italiana crolla, però, sotto il peso schiacciante dell'ascesa di una nuova classe dominante che ha imposto la irreligiosa fede nel benessere e i nuovi dis-valori.

Difficilmente si può rintracciare, come in Pasolini, un nesso così inescindibile tra Arte e Vita, tra la storia e la sua estetizzazione. Anzi, alla radice del dissidio pasoliniano sta proprio l'impossibilità di rinunciare all'ideologia, a un sistema teorico e a una retorica di procedimenti formali.

Come si è accennato, fonte della *sineciosi*, come è definita in *Trasumanar e organizzare*, è la dicotomia tra la passione e l'ideologia, tra il Mito e la Storia; questo è l'argomento delle terzine del poemetto *Le ceneri di Gramsci* qui riportate: «[...] Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro te; con te nel cuore, / in luce, contro te nelle buie viscere; [...] attratto dalla vita proletaria / la sua allegria, non la millenaria / sua lotta: la sua natura, non la sua / coscienza; [...]».

La Storia impone progresso e cambiamento, rivoluzioni e mutazioni antropologiche; deluso dai fallimenti storici e dalla trasformazione della classe operaia in una massa anonima, Pasolini cercò altrove, nell'esotismo delle terre africane ancora incontaminate, quella purezza e quella genuina autenticità ignara della storia, che un tempo aveva adorato negli inconsapevoli operai e contadini della sua mitica terra di origine.¹²

Un contributo all'interpretazione del sistema tematico e poetico di Pasolini può provenire dalle figure dei suoi maestri: il filologo Gianfranco Contini e il critico d'arte Roberto Longhi. Il plurilinguismo, funzione stilistica chiave della critica continiana, ritorna in Pasolini come passione e fede per i dialetti del popolo che, ignaro di sé, si consegna alla Storia: «La forza della tua felicità, / [...] / la luce di

12. Come spiega in una lettera del 1955 a Franco Fortini, *Il canto popolare*, secondo degli undici poemetti che compongono *Le ceneri di Gramsci*, in strofe di nove endecasillabi a rima alternata, è dedicato al sottoproletariato alle soglie della coscienza di classe: «la luce di chi è ciò che non sa». La passione per l'innocenza del popolo, immune dalla colpa di sapere, lontano dalla 'cultura' borghese vissuta in termini di colpevolezza dall'autore perché responsabile del suo interiore dissidio, è la stessa che spiega l'errore di *Picasso*, lungo poemetto in terzine rimate e diviso in nove sezioni. Composto nel 1953, vi si affronta il grande tema del realismo nell'Arte e per Pasolini l'errore del pittore consisterebbe nell'aver tradito lo spirito autentico del popolo, assente nei suoi dipinti: «Ah, non è nel sentimento / del popolo questa sua spietata Pace, / quest'idillio di bianchi uragani. Assente / è da qui il popolo: il cui brusio tace / in queste tele, in queste sale, quanto / fuori esplose felice per le placide / strade festive, in un comune canto / ch'empie rioni e cieli, borghi e valli [...]».

chi è ciò che non sa».¹³ Dall'altro lato la passione per le arti iconografiche, accesa dal maestro Longhi, gli lasciò in eredità angolazioni prospettiche, obliquità di punti di vista di cui v'è traccia in alcune poesie. *La Ricchezza*,¹⁴ per esempio, apre il primo dei sei capitoli che lo compongono, con l'accompagnamento di una voce narrante che segue passo passo un operaio che, nel suo timido incedere all'interno della Chiesa di San Francesco ad Arezzo, si sofferma ad ammirare il ciclo pittorico di Piero della Francesca (1452-59). Le iconografie costituiscono in un certo senso il riflesso simmetrico della retorica descrittiva di Pasolini e il segno di una narcisistica estetizzazione della realtà.

Egli fu poeta civile, certamente, ma fu anche poeta di estrema e raffinata sensibilità. Nella poesia *Le ceneri di Gramsci*, per esempio, i giardini cimiteriali assorti nel silenzio contrastano con la gioia violenta del poeta e le sue irrefrenabili passioni. Quando lo sguardo si sofferma sulla Natura, sui fiori o sulle distese marine, l'effusione cromatica raggiunge una sensualità delicata e potente: «Solo un po' di rosso, torvo e splendido, / seminascosto, amaro e senza gioia: / una rosa. Pende umile / dal ramo adolescente, come a una feritoia, / timido avanzo di un paradiso in frantumi... / Mi avvicino più ancora, ne sento l'odore... / Ah, gridare è poco, ed è poco tacere: / [...] So soltanto / che in questa rosa resto a respirare, / in un solo misero istante, / l'odore della mia vita: l'odore di mia / madre».¹⁵ Per ulteriori esempi si rimanda alla canzone *Il glicine* nella terza e conclusiva sezione di *La religione del mio tempo* o ancora a *La Guinea*, in *Poesia in forma di rosa (1961-1964)*.¹⁶

La parola e il linguaggio per Pasolini sono stati sempre atti di comunicazione, mai autoreferenziali nonostante il soggettivismo estremo e la presenza di echi letterari della tradizione lirica italiana.

Oggi forse il modello poetico pasoliniano può risultare troppo appesantito dall'ideologia o dall'autobiografismo narcisistico, ma quello del poeta civile e impegnato, del saggista acuto e scandaloso, fa sentire la sua nostalgia in tempi, come i nostri, in cui, annullata ogni conflittualità, essere eretici e oppositivi risulta quanto mai difficile.

13. Id., *Il canto popolare*, in *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 2003.

14. Id., *La Ricchezza*, in *La religione del mio tempo*, cit.

15. Ivi, *La rabbia*.

16. Id., *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 2004.

Il ruolo dello scrittore intellettuale nello scenario contemporaneo

Romano Luperini

Visto che è stata fatta una serie di lezioni e seminari su Fortini, Pasolini, Volponi, sugli scrittori intellettuali del secondo Novecento, vorrei inserire la loro vicenda in uno sfondo storico per far capire che questi sono stati gli ultimi eredi di una grande tradizione. Si tratta di capire quali sono le cause che hanno posto termine a questa tradizione e qual è la situazione oggi.

La figura odierna dell'intellettuale è nata nella seconda metà del Settecento. Non che prima non esistessero gli intellettuali, ma erano intellettuali *cortigiani*, avevano col potere un diverso rapporto, vivevano in un'epoca di potere assoluto e dovevano dedicare i loro scritti a un signore, per avere uno spazio attraverso il mecenatismo. Ma, con l'Illuminismo, nasce una sorta di intellettuale *citoyen*, intellettuale cittadino, che, in quanto portatore di cultura, svolge un'azione di mediazione civile tra il potere, a cui gli illuministi si appoggiano attraverso il fenomeno del dispotismo illuminato, e la società nel suo complesso. Nasce l'intellettuale come persuasore, mediatore pubblico, attraverso strumenti come l'*Enciclopedia*, i giornali, le riviste e attraverso una forma specifica, che già esisteva ma che nel Settecento diventa dominante, la forma saggistica.

Il saggio è molto diverso rispetto al trattato; per esempio, Dante, nei trattati, parla in nome di un sapere assoluto che proviene da Dio, esprime quindi una verità assoluta in maniera totalizzante, cioè il discorso è sistematico, riguarda ogni aspetto dello scibile e pretende di avere una verità assoluta in quanto il mandante, per dir così, di quella verità è Dio. Con i fondatori del saggismo moderno, Machiavelli, Guicciardini e, dopo, Montaigne, nasce il *saggio*, che è una forma letteraria.

Il saggio è privo di privilegi, colui che afferma delle verità le afferma sulla base della propria testimonianza e del proprio sapere individuali; il saggio è senza "rete", è senza garanzie di una verità superiore o di valori prestabiliti.

Machiavelli distrugge tutti i valori prestabiliti: per affermare le proprie verità si basa sulla esperienza diretta e sui libri che ha letto, sulla conoscenza mediata dai libri, non si basa sull'assoluto, su verità generali precostituite, ma su qualcosa di privato, sulla propria cultura e sulla propria esperienza di vita, e attesta determinate verità con una forza che è la forza dello stile. È il tipo di pronuncia di una determinata verità che determina quella verità. Per questo Machiavelli e Guicciardini sono

grandi scrittori, perché in fondo non sono dei trattatisti scientifici, asseriscono le loro verità, andando controcorrente e non senza scandalo.

L'Illuminismo riprende e sviluppa la forma *saggio*, facendola diventare la forma *articolo*, la forma *intervento scientifico*, con gli interlocutori sempre dentro la società civile. Questa forma di intervento richiede poi degli strumenti e lo strumento tipico attraverso cui l'intellettuale di questi ultimi due secoli ha parlato è stato quello delle riviste politico-culturali: anche in Italia è stato così a partire dal «Verri», e poi abbiamo avuto «Il Conciliatore» e «Il Politecnico» nell'Ottocento e nel Novecento «La Voce», che significa, appunto, la voce degli intellettuali. «Perché i bottegai devono avere la loro voce e gli intellettuali no?» dice Prezzolini. Per questo nasce «La Voce». Poi abbiamo «Il Politecnico» di Vittorini, che si richiama anche nel titolo all'esperienza ottocentesca, «Officina», e infine quella che è stata l'ultima rivista politico-culturale, «Alfabeta», cominciata alla fine degli anni Settanta e finita negli anni Ottanta.

Si può dire che dopo «Alfabeta» non ci siano state più riviste fatte da scrittori in cui essi svolgono un compito di mediazione civile rivolta all'intera società; ci sono altre riviste, fatte da storici per esempio, ma viene meno la rivista politico-culturale. Verranno meno anche la terza pagina, le recensioni.

Faccio un esempio di quanto potevano ancora contare gli scrittori, quando accadde nel '75 il delitto del Circeo. Fu il delitto in cui dei ricchi fascisti pariolini adescarono e seviziarono due ragazze di borgata, una la uccisero, l'altra si salvò. Questo crimine provocò una grande discussione nella società italiana a partire dalla tesi di Pasolini, consegnata poi alle *Lettere luterane*, secondo la quale i nuovi giovani erano tutti potenzialmente criminali. Questo episodio attirò l'attenzione di Calvino e di Fortini; l'8 ottobre il «Corriere della Sera» esce con in prima pagina un editoriale di Calvino e una pagina centrale con un articolo di Pasolini, «Un delitto in Europa», in cui Pasolini dichiara che non esistono più i giovani di borgata, che non sarebbe più possibile, come quattordici anni prima, girare *Accattone*. Proprio il delitto del Circeo dimostrerebbe tale assunto perché è finita ogni differenza fra i giovani di borgata e i borghesi, e delitti come quello compiuto dai fascisti avvengono ogni giorno nelle borgate, compiuti da ragazzi del popolo. E questo perché ormai c'è stata un'omologazione culturale, per cui tutti i giovani, sia di estrazione borghese, sia di estrazione borgatarata, sono tutti potenzialmente criminali perché mettono al primo posto il divertimento, il piacere, il consumismo: ubbidendo ai cliché distribuiti dai mass media, si sarebbe prodotto, secondo Pasolini, un vero genocidio culturale. Viene a cadere la cultura popolare, viene a cadere la cultura borghese e si diffonde solo la cultura unica del permissivismo.

L'analisi del fenomeno veniva gestita, mediata dagli intellettuali. Fortini infatti interviene immediatamente, distinguendosi da Calvino e da Pasolini. Mi chiedo se oggi, in cui siamo ormai abituati a questi delitti – allora si parlò tanto di quel delitto perché fu il primo che aveva protagonisti i giovani –, vi siano ancora scrittori che intervengano, aprano dibattiti, abbiano questa funzione che allora era sotto gli occhi di tutti. Oggi, quando accadono crimini del genere, viene chiamato un socio-

logo, che dice due o tre banalità, uno psicologo, che dice anche lui due o tre banalità, e nessuno che si sforza di capire, interpretare, mediare. Che cosa vuol dire, infatti, 'sociologo', e 'psicologo'? Vuol dire che ci si riferisce solo a studiosi esperti, specialisti, settoriali, che offrono appunto interpretazioni settoriali. Nessuno si sforza di comprendere il fatto, non solo di capire, ma di *prenderlo insieme* in un'interpretazione complessiva della società, come facevano ancora gli scrittori degli anni Settanta. Questi scrittori si sforzavano di interpretare i fatti del loro tempo scrivendo romanzi, poesie, articoli, saggi, critica letteraria; sono scrittori che si cimentano in tutti i campi, questo è interessante, ma poi hanno una funzione sociale riconosciuta, la funzione sociale di mediatori pubblici, di coloro che esprimono visioni del mondo, in grado di orientare l'opinione pubblica, di provocare dibattiti ecc. Avevamo negli anni Settanta Pasolini, Fortini, Sciascia, Volponi, Sanguineti, che avevano allora cinquanta, sessant'anni; quali scrittori oggi cinquantenni hanno l'autorità che a cinquant'anni aveva Montale, non dico D'Annunzio, Carducci che avevano un'egemonia culturale? Anche scrittori come Fortini, Sereni, Sciascia, Volponi, a cinquant'anni avevano un'autorità che oggi nessuno scrittore può vantare. Ciò beninteso non è per colpa degli scrittori di oggi; significa piuttosto che siamo in un contesto sociale in cui lo scrittore non ha più autorità, è ridotto a un ruolo specialistico che può essere più o meno brillante, ma che è sempre fortemente limitato. D'altronde prendete il cinema, i registi che andavamo a vedere agli inizi degli anni Settanta: Visconti, Fellini, Antonioni, e poi c'erano Pasolini, i fratelli Taviani; oggi ci sono molti registi, ma si è persa la funzione mondiale che aveva il cinema italiano allora, quando veniva riconosciuto come un cinema di maestri. Dove sono oggi i maestri italiani nel campo del cinema? È uscito ora e verrà presentato a Catania un documentario di Giovanna Taviani, figlia di uno dei registi, sul rapporto che il cinema italiano ha con la società dalla fine degli anni Cinquanta a oggi, e vengono, in questo documentario, interpellati con interviste tutti i maggiori registi, da Risi, fino agli ultimi, fino a Virzì; vedrete che un punto di svolta è chiarissimo, coincide con *Ecce Bombo*, 1978, di Moretti: allora l'atmosfera cambia di colpo, cambia il modo di parlare dei registi. I registi, fino a Moretti incluso, spiegano storicamente la loro posizione, interpretano il mondo e danno dei giudizi. I registi successivi, più o meno bravi, non sono più in grado di interpretare la loro posizione nel mondo e sono solo in grado di dire "io, io, io vedo le cose così", qualcosa, insomma, è cambiato. In questo venticinquennio, diciamo dal 1975, anno della morte di Pasolini, che può essere vista come fatto simbolico della fine di un'epoca, alla caduta delle Torri Gemelle, è accaduto qualche cosa che potrei riferire con le parole di un editoriale del «New York Times» tre giorni dopo la caduta delle Torri Gemelle, in cui si dice, all'incirca: «Ci avevano insegnato, in questi 25 anni, che non esisteva più la realtà ma che esistevano solo le parole; ci avevano insegnato, in questi 25 anni, che non esisteva più la verità, ma solo la retorica; ci avevano insegnato in questi 25 anni che l'unica forma di scrittura possibile era l'ironia. Come si fa di fronte a queste rovine fumanti a dire che non esiste più il referente, che il mondo è puro linguaggio [la scomparsa della referenzialità era uno dei cavalli di

battaglia del postmoderno], che non esiste più nessuna verità, che tutto è ambiguo, tutto è ironico». Il «New York Times» dice che è finita l'epoca dell'ironia. Secondo me, è questo proprio il punto: cosa è avvenuto in questi 25 anni in cui è venuta meno la funzione intellettuale? È stato un fenomeno occidentale ma in Italia ha assunto caratteri particolarmente beceri e provinciali, per cui esiste un "caso italiano", perché negli altri paesi dell'Occidente il fenomeno si è sviluppato con maggiore dignità e serietà. Pensate al recentissimo romanzo di Philip Roth, *Il complotto contro l'America*: si vede come la cultura, gli scrittori americani, sono sempre pronti a cogliere le novità che la politica offre e a intervenire sui nervi scoperti della società americana, a differenza di quello che succede in Italia, dove la situazione è particolarmente grave; c'è la stessa differenza che c'è tra la televisione americana e quella italiana, che è un sottoprodotto, passato attraverso il Sudamerica, della televisione americana.

Cos'è accaduto, allora, a partire dal 1975? Innanzitutto è cambiato il paradigma culturale: il fatto che ci sia stata una rivoluzione dell'elettronica ha contribuito all'idea che tutto è solo linguaggio, che non esiste più referente, che esistono solo le parole, che qualsiasi discorso che noi facciamo è puro discorso; per esempio la storia è pura retorica e allora si può solo opporre retorica a retorica: se la storia è retorica, se è retorica dire che è esistito Auschwitz, io retoricamente posso dire che Auschwitz non è mai esistito. Se la storia diventa pura retorica, non si basa più su dati filologici, documentari, tutto diventa retoricamente possibile. Sono stati buttati giù i piedistalli che sorreggevano gli impianti filosofici precedenti, quello psicanalitico, quello strutturalista, quello marxista, responsabili di cercare le cause dei fenomeni, e si è diffusa una nuova ontologia nietzscheano-heideggeriana, che poi è stata declinata in varie maniere; per esempio la teoria della fine delle contraddizioni è stata la grande teoria che poi ha permesso, e autorizzato, il disimpegno degli intellettuali: se non esistono più le contraddizioni, se la storia è solo discorso, tutto è linguaggio.

Fu soprattutto la caduta del Muro di Berlino ad autorizzare una serie di intellettuali a credere che il mondo ormai fosse privo di contraddizioni. Ricordo Vattimo, Vattimo della "società trasparente", quando diceva che ci si avvicina a un nuovo Rinascimento, sta nascendo una nuova umanità, linguaggio assolutamente trionfalistico che poi due o tre anni dopo sarebbe stato smentito dalla prima guerra del Golfo. Ricorderò sempre un imbarazzantissimo editoriale su «La Stampa» di Vattimo, dove, davanti alla guerra del Golfo, diceva «non può succedere: è antifilosofica», perché la filosofia non prevedeva che esistessero contraddizioni. Dovremmo invece chiederci se la filosofia non sia essa stessa contraddittoria, non si interroghi con sufficiente rigore sulla realtà. E poi, accanto alla teoria della fine delle contraddizioni, ecco la teoria della fine della storia, il pensiero debole, il nichilismo morbido (non il nichilismo tragico del primo Novecento, quando Pirandello, Kafka, si rendevano conto del dramma della insignificanza).

Questo ilare nichilismo è stato uno dei tratti caratterizzanti di una vera e propria «anestetizzazione della vita sociale» – il termine, molto bello, è di André

Glucksmann. E allora, in questa situazione, si diffonde il narcisismo, l'egolatria, perché, quando non esiste più un valore collettivo, quando l'unica regola di un mondo senza regole è il mercato, l'unica norma diviene l'autopromozione sul campo del mercato. Vorrei spiegarmi con un aneddoto: nei convegni, nei dibattiti, si vede subito come parlano gli oratori: i relatori sotto i quarantacinque anni non vogliono più persuadere, vogliono solo essere brillanti, piacere; quando invece parla un sessantenne, vuole ancora svolgere un discorso sul mondo (e per questo forse si sente come un superstite, come l'ultimo giapponese). L'unica cosa che resta è la letteratura, per cui, mentre la letteratura scompare come disciplina autonoma, mentre il potere e il prestigio della letteratura si annullano come si annulla nel contempo la figura dell'intellettuale, di pari grado invece la letteratura invade tutte le discipline: l'antropologia si letteraturizza e, invece di studiare i miti, si studiano la nostalgia, la poesia sui miti, la tematizzazione della vita (nei convegni i temi tipici dagli anni Ottanta sin quasi a oggi sono la malinconia, la nostalgia, la bellezza, cioè grandi temi ontologici, mai un tema storico, mai una riflessione sulla condizione reale, sulle forme e sulla storia) e quindi, se non esiste più la realtà e non esiste più il referente, la letteratura diventa solo citazione di citazioni, metaletteratura, letteratura riflessa, manierismo, citazionismo. Il postmoderno è questo.

Per questa situazione ho citato finora aspetti culturali, ma a suo fondamento ci stanno fatti materiali e sociali, come la rivoluzione informatica, o la ristrutturazione dell'industria culturale. Raboni, pochi mesi prima che morisse, ha tenuto una conferenza a Siena e diceva come funzionava l'industria culturale negli anni Cinquanta: c'erano i redattori culturali delle case editrici che si chiamavano Pavese, Vittorini, Calvino; oggi a dirigere l'industria culturale ci sono persone che fino a tre anni prima erano nelle industrie di scarpe o nell'industria alimentare e che considerano il libro solo come un prodotto da vendere come qualsiasi altra merce. Perciò stampare romanzi significa solo ricerca ossessiva del best seller, il romanzo è sempre più un prodotto di editore e sempre meno di autore, un prodotto sottoposto a *editing* pesante, per puntare solo al successo economico. Quindi c'è stato un cambiamento dell'industria culturale. Ma è venuta meno la rivista, viene meno anche la terza pagina, viene meno la recensione; oggi non abbiamo più recensioni, abbiamo sui giornali dei soffietti pubblicitari che ubbidiscono immediatamente alla propaganda degli uffici di pubbliche relazioni delle case editrici, che "informano", o al più si cerca ad ogni costo di provocare un dibattito in maniera artificiosa.

È venuta meno la critica. L'ADI, l'associazione di italianistica, nacque otto, nove anni fa, in un convegno, proprio dalla riflessione sulla crisi della critica, quindi sulla crisi dei critici italiani, dei professori di italiano, all'università ma anche alla scuola media, sulla crisi del ruolo di mediazione del critico tra la letteratura e il pubblico. Ma quando questo ruolo di mediazione è cancellato perché se l'assume la casa editrice in prima persona, la critica non ha più diritto d'esistere. Oggi cosa succede? A lanciare sul mercato l'autore è direttamente l'industria culturale, il critico non ha più nessuna funzione. Perché non c'è più dibattito di poetiche? In Italia ci sono stati grandi contrasti di poetiche, per esempio il Gruppo 63, Officina, e pri-

ma il Neorealismo, l'Ermetismo, pro o contro Gadda, pro e contro l'avanguardia ecc. Da trent'anni tutto tace, gli scrittori non sono più in grado di motivare perché, in base a quale poetica scrivono in un modo piuttosto che in un altro, basta essere stati a «Ricerca», l'iniziativa di Reggio Emilia, dove ogni anno gli esordienti presentano a un gruppo di critici le loro opere, e, interrogati, invece di parlare balbettano; rarissimi sono quelli in grado di articolare un discorso, non di sostenere una poetica, ma di articolare un discorso. Ovviamente il contrasto di poetiche non interessa la casa editrice, la casa editrice lancia uno scrittore come se fosse un cantautore, una star, tenta di trasformarlo in una star quando ha successo, ma ciò prescinde assolutamente dalla critica. Il risultato è che la critica o viene rigettata nella filologia e allora si occupa dei minori del Trecento, dei minori del Quattrocento, oppure diventa critica di critici che tentano di diventare scrittori, rivaleggiano con gli scrittori e non svolgono più un'azione di mediazione. Come possono svolgerla? C'è un dato oggettivo: i mass media hanno preso tutti gli spazi. Quindi la crisi della critica è una componente della crisi dell'intellettuale. L'intellettuale non esiste più? Certo che esiste l'intellettuale, ma gli intellettuali si riducono oggi a due categorie. Una è l'esperto che lavora in un campo, l'esperto governativo, l'esperto all'interno dell'università, è uno specialista che si occupa del suo campo; oppure, se è addetto al grande pubblico, deve diventare un intrattenitore. Coloro che vogliono piacere, devono essere narcisisti, devono parlare in un certo modo, devono intrattenere, essere piacevoli, aggredire il pubblico, comunque fare spettacolo. Coloro che non vogliono limitarsi ad essere esperti e che non vogliono essere intrattenitori non trovano più uno spazio. Ciò accade anche ai docenti. Si può essere puri esperti anche quando si insegna letteratura, si possono insegnare soltanto le sillabe, far vedere come sono le rime, ridurre la letteratura a dei giochi retorici, come se la letteratura non avesse significati. Essere professore esperto significa questo, notare soltanto gli aspetti retorici e filologici della letteratura. Oppure essere professore intrattenitore, che parla di tutto, parla di cinema, di teatro, un tuttologo, che può fare educazione sessuale, può fare di tutto, ma non ha più un rigore disciplinare. Queste due tendenze confusamente vengono portate avanti alternativamente nel campo delle stesse proposte ministeriali: a volte si punta sul professore di letteratura italiana che deve diventare un tecnico, fare l'analisi del linguaggio, l'analisi dello stile; e a volte si punta sull'intrattenitore, che deve fare un po' di storia del teatro, un po' di storia del cinema, chiacchierare di tutto e non deve approfondire nulla. Queste sono le due figure che sono emerse a sostituire l'antica figura del professore come intellettuale. In realtà il professore di materie umanistiche è propriamente un intellettuale, uno che parla in nome di valori, che svolge una funzione di mediatore civile. Ma siccome succede che la figura del professore intellettuale non viene più contemplata nell'attuale assetto della cultura, allora si cerca di cacciarlo o nell'intrattenimento o nella figura del puro esperto, per cui il professore di italiano, anche in base a un'indagine che fece De Mauro quando era ministro, risultò tra i professori più depressi nella scuola italiana, e ovviamente sono depressi, perché la loro condizione si colloca all'interno di una crisi dell'intellettuale, della critica e così

via. Questo periodo successivo al 1975, quello del postmoderno, come tutti i periodi culturali, dura una generazione; tutti i grandi fenomeni culturali durano circa trent'anni, il romanticismo, il decadentismo, il verismo, il modernismo, e anche il postmoderno, che infatti già con la prima guerra del Golfo cominciava a scricchiolare, e le Torri Gemelle gli hanno dato il colpo di grazia, per cui anche in America si dice che il postmoderno è finito, anche se non si sa ancora cosa venga dopo. Da noi si avverte che il postmoderno è finito perché ci sono dei sintomi nella letteratura italiana che lo fanno percepire, non si capisce ancora verso dove si va, ma si percepisce che qualcosa cambia. Faccio due esempi: uno, di due libri usciti l'ultimo anno, molto diversi fra di loro, e l'altro di due noti autori, Ammanniti e Nove, che hanno subito un'evoluzione interessante. L'anno scorso sono usciti due libri di cui si è parlato molto: *Tristano muore* di Tabucchi e *Sandokan* di Balestrini, due libri molto diversi perché in Tabucchi trovate, con la solita abilità, al limite del manierismo, il solito scambio tra realtà e finzione, i soliti giochi dell'ironia, insomma l'armamentario del postmoderno. Le storie di Ammanniti e di Nove erano storie di giovani che potevano avvenire in qualunque paese occidentale, alle prese con supermercati spersonalizzati uguali in tutto il mondo. Invece in *Io non ho paura* Ammanniti descrive un concreto paese meridionale, dove avviene un concreto fatto di estorsione, con il rapimento di un bambino. E così anche Nove nell'ultimo libro parla di un paese ricostruito attraverso la fantasia di un bambino, ma con problemi reali. Se fosse stato qui Lello Voce ci avrebbe fatto vedere che nel suo libro di poesie *Farfalle da combattimento* si parla della guerra del Golfo, di nuovo si ritorna alla realtà. Potrei citare una poetessa, Rosaria Lo Russo, che nell'ultimo libro, *Lo dittatore amore*, che è un libro contro Dante, utilizza espressioni dantesche, contro Dante, perché Dante è il padre, si esprime una posizione di lotta femminista condotta contro i padri, anche i padri della letteratura, i maschi. Allora, qualcosa certamente si sta muovendo, anche se è difficile dire dove si sta andando. È difficile dire dove si sta andando per la semplice ragione che non è ripristinabile la figura dell'intellettuale legislatore, quella figura che era nata nell'Illuminismo, perché sono cambiate troppe cose.

Siamo però in presenza di un bisogno nuovo di responsabilizzarsi, di prendere posizione, e questo è indubbio, leggendo narrativa, poesia, si avverte questo nuovo bisogno, perché la situazione che veniva presentata senza contraddizioni ormai appare di una contraddittorietà lacerante, ci sono guerre ovunque, la sicurezza stessa è in discussione, come si fa a dire che il mondo è fatto solo di parole, quando ti prende la paura anche solo a salire sulla metropolitana? A New York, a Madrid ma anche a Roma, ogni volta che sali sulla metropolitana ti viene in mente che potrebbe saltare in aria. Questo determina una situazione completamente nuova. E poi ci sono i popoli affamati, quelli che muoiono attraversando il Mediterraneo, che ci invadono perché muoiono di fame, mentre noi facciamo le cure dimagranti, che hanno un'attesa di vita di trent'anni, mentre noi viviamo fino a ottanta; non è sostenibile che un terzo del mondo viva sulle risorse del pianeta mentre il resto muore di fame, c'è una contraddizione nelle cose, una condizione di tragicità. Io parlavo

tempo fa di palestizzazione del pianeta rispetto alla quale siamo appena agli inizi. Di fronte a questa situazione non è più accettabile il nichilismo morbido o il pensiero debole. Io avverto per la prima volta nella mia pratica che i giovani non ne possono più dei fratelli maggiori e nemmeno dei padri, così troppo disinvolti, troppo narcisisti; non sanno dove andare, ma sanno contro chi andare. All'università li vedo, cominciano a formarsi dei gruppi, fanno attività politico-culturale, paradossalmente, senza capirci nulla, cercano faticosamente di raccordarsi col mondo dei nonni, ma tendono a scavalcare i padri, sono alla ricerca molto confusa di un nuovo destino culturale, ma con la consapevolezza che il loro nuovo destino culturale non è quello dei padri; cercano cioè un nuovo patto fra le generazioni, cercano di ricostruire una memoria, degli addentellati con il passato per andare avanti. Questo è un sintomo positivo. E poi c'è un altro fatto: a scuola ormai un terzo degli studenti delle scuole medie vengono dall'Albania, dalla Romania, dalla Cina, e portano con sé un peso enorme di miseria e anche di forza; può capitare anche che siano i più bravi della classe, perché hanno una fortissima motivazione, rispetto agli italiani che guardano solo la *playstation*. E questi stranieri imparano la nostra lingua, scriveranno nella nostra lingua e usano già la nostra lingua come lingua di mediazione tra di loro, senza la quale molti non potrebbero neppure parlare. Si determina una situazione sempre di più simile a quella dell'Inghilterra, degli Stati Uniti. Come si spiega che la letteratura americana abbia un senso della contraddizione così forte? Gli scrittori americani non sono mai stati a guardarsi l'ombelico come quelli italiani... È che loro hanno la contraddizione al loro interno, hanno il fenomeno degli scrittori afro-americani, ispano-americani, che vivono in una società violenta ma anche ricca di tutte le contraddizioni, hanno esperienza della realtà, rappresentano la realtà; gli scrittori italiani non hanno esperienza della realtà, vivono nell'ovatta, nell'adolescenza prolungata. Si crea quindi una situazione in cui parte degli stranieri diventeranno scrittori; già, per esempio, ci sono scrittori albanesi o tunisini che scrivono in italiano ad un ottimo livello. Io vedo in ciò la possibilità di una ripresa.

Una cosa, comunque, mi pare certa: un periodo è finito, uno nuovo sta nascendo.