

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 esplode 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 appiattare 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 Strada le 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.