

Luigi Blasucci

Sul «Giovane favoloso» di Mario Martone
Lettera a Gilda Policastro

Cara Gilda,

alla tua domanda su cosa io pensi del film di Martone ti rispondo, per non ripetermi, con quello che ho già scritto a un'amica romana ugualmente interessata al mio parere.

«L'altra sera ho visto il film di Martone: sono diviso tra il rispetto per il regista e il rifiuto per il leopardista. Trattare Leopardi da personaggio è un'operazione falsificante in partenza. Mi son trovato così a dovermi sobire per tutto il film le scompostezze para-epiletiche del protagonista, e a chiedermi ogni volta: ma dov'è il divino autore dei suoi scritti? ma dove mai, tra un urlo e l'altro, troverà il silenzio per dettare non dico *L'infinito*, ma una cristallina pagina dello *Zibaldone*? Dopo tutti quegli urli, dati per reali o anche solo ipotizzati, la finale pacificata recitazione della *Ginestra* arriva come un premio insperato per lo spettatore frastornato. Dunque, dietro l'urlante c'era quell'autore! e chi se n'era accorto? L'Olimpia Leopardi ('Lo sapevo che il film non ti sarebbe piaciuto') mi ha obiettato timidamente che il film poteva valere come un primo approccio a Leopardi: le ho risposto che è proprio quello che bisognava evitare, di interessare uno spettatore sprovvisto a Leopardi come a un patetico soggetto esagitato. C'è un momento, anzi, del film in cui Leopardi, adoperando parole scritte realmente al de Sinner, urla che lui non vuol essere interpretato alla luce dei suoi mali: dichiarazione un po' ruffianesca da parte del regista, perché lui stesso non ha fatto qualcosa di molto diverso durante tutto il film. Però, come ti accennavo, il mio rispetto per Martone non viene del tutto meno; del resto, a suo tempo apprezzai la trasposizione teatrale delle *Operette* (le quali sono un'opera in parte teatrale). Il film scorre, ha i suoi momenti efficaci, ma lasciamo stare Leopardi: lì si parla di un altro, anche se il regista sostiene di avergli posto in bocca solo battute sue, ricavate dai suoi scritti (sì, ma presentare uno scritto come parlato, anzi urlato, è già un enorme tradimento)».

Aggiungo per te, cara Gilda, altre due considerazioni. La prima riguarda la trasposizione teatrale delle *Operette* da parte di Martone. Non è un caso che le più riuscite risultassero quelle più intrinsecamente dotate di *verve* teatrale (la Terra e la Luna, il Ruysch, ecc.), le quali a dire il vero non sono tra le più eccelse (a parte il *Coro di Morti*). Più difficile era far diventare teatro i divini monologhi del Tasso e del Genio: cosa, infatti, meno riuscita a Martone.

Seconda considerazione. Non so se sia stato richiamato da qualcuno, a proposito del *Giovane favoloso* (titolo che non mi piace, e comunque in contrasto con gli urli), il film di Nelo Risi intitolato *Idillio*, del 1980, dedicato a Leopardi e subito, a quanto

mi risulta, dimenticato. Anche lì si tentava di porre in scena il personaggio: con risultati, se ben mi ricordo, ancora più grotteschi. Nelo Risi era (è) un poeta: e debbo dire che il suo tentativo di affrontare in presa diretta la composizione poetica di un capolavoro come *L'infinito* era tutt'altro che banale: si sentiva un ronzio di parole che sciamavano nella mente del poeta, tra cui quelle da scegliere per l'inizio del grande idillio. Vivaddio, qualcuno si ricordava che il testo, anzi le parole, sono le vere protagoniste della poesia! Ma, se mi ricordo bene, tutto finiva in quel conato di rappresentazione, e per il resto colui che agiva sulla scena era un giovane nevrotico in preda ai suoi tic, ancora più improbabile di quello di Martone. Questo, dunque, è ciò che penso del film di Martone. Ma vedo che da parecchie parti, e non solo da persone sprovvedute, se ne parla bene. Ne prendo atto onestamente e, senza alcuna pretesa proselitistica, resto del mio parere.

Tuo
LUIGI BLASUCCI

Francesco Corigliano

La terra incerta. Il Sud nell'opera di Raoul Maria De Angelis

Nel multiforme ambiente letterario della Calabria, l'opera di Raoul Maria De Angelis dimostra un merito particolare per una presentazione del Sud complessa e originale. Attraverso i suoi primi romanzi e racconti, maggiormente legati alla terra natia, De Angelis esprime una concezione del Meridione contraddittoria, che si declina in due accezioni principali, una positiva e una negativa, spesso intersecate fra loro e ricche di sfaccettature; ma sebbene in De Angelis si usi distinguere tra una produzione d'esordio e una più matura, del dopoguerra, risulta chiaro che il Sud è una costante nella produzione del nostro autore, il quale ricorre spesso a squarci di meridionalità, vivace e sofferta.¹

A tale proposito, analizzando il De Angelis descrittore del Sud, non si potrà certo non tener conto della sua vicenda biografica, dell'emigrazione e dei frequenti ritorni – tratti che hanno forse contribuito a una visione frammentata di certi aspetti della vita calabrese, che s'esprime compiutamente anche nella natura episodica dei racconti e di alcuni romanzi.²

A volte troviamo rappresentata la stessa vicenda personale dell'autore (il quale s'identifica spesso in un personaggio preciso, Giovanni, sposato con una straniera della quale non si dice mai il nome),³ opportunamente rielaborata per dare forma ad azioni e ambientazioni. Basterà per il momento citare *Colombi per nozze*, in *Apparizioni del Sud*, ma Giovanni figura anche in racconti non ambientati nel Meridione – e nei quali, comunque, il Sud stesso ancora appare – come *Il grappolo acerbo* o *Il primo dente*.⁴

D'altro canto, anche gli autori conterranei hanno influenzato il terranovese. Nel commentare l'*Itinerario italiano* di Alvaro, De Angelis insiste sull'acutezza d'analisi dell'autore di San Luca, e sulla sua capacità rievocativa che fa «risentire nel cuore il rumore di questi passi per la carraia, di quelle partenze notturne al lume delle stelle, lo stridere del ferro rosso nell'acqua, l'ansito umano del treno che inizia la sua corsa

¹ Lo stesso autore si mostra consapevole di questa tendenza: «La mia narrativa ha, per giudizio costante dei critici più avveduti, due componenti. Quella meridionale e quella europea [...] Le due componenti, quindi, vanno rispettate come parti essenziali di un tutto unico che è il mio modo di raccontare e di rendere partecipi i lettori di una visione drammatica del mondo»: R. M. De Angelis, a cura di G. Grisolia, Diamante, D. Ricca, 1969, p. 15.

² A tal proposito, lo stesso De Angelis si dice conscio della stratificazione presente nei suoi romanzi; in merito cfr. *ivi*, p. 17. A proposito delle meccaniche narrative in De Angelis, e di un «nuovo statuto romanzesco», è illuminante la prefazione di Nicola Merola a *La peste a Urana*, in R. M. De Angelis, *La peste a Urana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 5-14.

³ Giovanni sarebbe il primo nome dell'autore, secondo quanto si riporta in R. M. De Angelis, *Poesie*, Roma, Edizioni Porfiri per gli scrittori e gli Artisti del Babuino, 1952, p. 65. De Angelis, peraltro, sposò una donna di origine ebrea, Erika Loeb. Sembra opportuno considerare che il Giovanni protagonista di *Peste a Urana*, sebbene mantenga delle similitudini con la persona reale dell'autore (è anch'egli un intellettuale, per quanto giovane, e di famiglia borghese), non pare assimilabile al Giovanni dei racconti.

⁴ Presenti nella raccolta di racconti *Apparizioni del Sud* del 1954.

verso una direzione sconosciuta»;⁵ nonché sui suoi personaggi, «eroi di Omero trasformati dal tempo in pastori di Teocrito, resi attoniti dalla tristezza umana di rivivere, consegnati ad un destino di alberi e acque». Sono osservazioni che riassumono perfettamente temi e tendenze propri anche dell'autore terranovese, il quale era peraltro ben consapevole del carattere della propria produzione artistica, in ogni campo. Il motivo di fondo della poetica di De Angelis, a sentire l'opinione di una parte della critica,⁶ è la sostanziale primordialità delle atmosfere narrate, un tratto che si riveste di crudeltà e bellezza e che implica una riflessione sofferta sulla vita; un motivo, peraltro, che si può traslare dal Sud anche ad altre ambientazioni, come accade in *Panche gialle- sangue negro*,⁷ e che rimarrà costante anche nella produzione più matura dell'autore.⁸

Tutto ciò si concretizza in un Sud che non si limita ad essere terra, patria e luogo di memoria, ma anche vera e propria condizione esistenziale, uno *status* – tanto mentale quanto fisico – che forma i calabresi conferendo loro il fascino e la maledizione di un carattere malinconico. La Calabria è una terra mitica, che ai suoi abitanti dona una «fonda e aspra malinconia, il fatalismo dei gesti, la pazienza mista alla superbia» che a volte rende «chiuso e impenetrabile» l'uomo.⁹

Lo spirito contraddittorio della terra si riflette sulla sua gente, esprimendosi continuamente in una vita calma e lenta, e non appare come mero risultato dell'affetto di un autore verso la sua terra natia – fattore che avrà pure una sua influenza – ma come una precisa e consapevole scelta rappresentativa. Per De Angelis «i calabresi amano la natura, fanno crescere con l'occhio i grossi cedri [...], proteggono con l'occhio l'ulivo dal fulmine, e sempre rimirano il frutto prima che sia spiccato dall'albero e ne fanno il peso prima di averlo sul palmo della mano. E del resto che altro potrebbero fare, hanno pazienza, ecco tutto».¹⁰ In una terra «in apparenza maledetta da secoli, che custodiva invece nelle viscere gelose l'oro verde del grano»,¹¹ gli uomini sopravvivono e vivono.

Detto questo, bisogna procedere all'analisi dei vari volti del Sud, considerandoli nella loro molteplicità di sensi.

Ad una prima lettura, il Meridione di De Angelis è una terra erosa, riarsa dal sole e scavata dai fiumi sotterranei; tra paludi, boschi fitti e fangosi, rivoli d'acqua e cittadine vecchie e cadenti, la Calabria si stende sotto cieli immensi e carichi di nubi, a esistere

⁵ R. M. De Angelis, «Itinerario italiano», in *Omaggio a Corrado Alvaro, supplemento al bollettino del Sindacato Nazionale Scrittori, n. 1-2 serie 1957*, a cura di C. Bernarni, Roma, S.A. Poligrafica Italiana, 1957, p. 121. Il treno è, peraltro, un oggetto ricorrente nell'opera di De Angelis. Lo si ritrova, colorato da varie sfumature, in *Inverno in palude*, nella poesia *Scalata alle stelle* (nella raccolta *L'arcobaleno de la nostalgia*), ed è fondamentale nel radiodramma *Abbiamo fatto un viaggio*. Tendenzialmente il treno in De Angelis rappresenta la svolta, il momento di distacco da una realtà e il viaggio verso un'altra.

⁶ Esempiarmente, D. Marafioti, *Una mitica Calabria nella narrativa di Raoul Maria De Angelis*, in *Calabria sconosciuta: rivista trimestrale di cultura*, n. 93, 2002, pp. 24-26.

⁷ Ambientato in Brasile.

⁸ G. Barberi Squarotti, *Raoul Maria de Angelis*, in «Cantiere», anno 1, n. 1, nov. - dic. 1998, pp. 3-4.

⁹ Entrambe le citazioni provengono da *Colombi per nozze*, in R. M. De Angelis, *Apparizioni del Sud*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, p.77.

¹⁰ R. M. De Angelis, cit., p. 25.

¹¹ R. M. De Angelis, *Oroverde*, Verona, Mondadori, 1940, p. 50.

di una vita sempre uguale, fissa, come se fossero le zolle e gli alberi a decidere il destino degli uomini. Il mare s'affaccia talvolta sulla terra – quasi mai il contrario, come se fosse quello ad esser emerso dai boschi e dalle montagne, ad esser l'intruso¹² – connotandosi sia negativamente, sia positivamente, specie nella produzione poetica (come in *Calabria*, dove «freme e non risponde / domato come schiavo alla catena»¹³).

Determinante la presenza delle piante: ulivi, viti, grano, ma anche agavi, cicute, rovi che s'intrecciano coi rami e con la terra, a formare una massa compatta in cui ancora filtra l'onnipresente acqua. È una regione di fatica, in cui bisogna lavorare e soffrire enormemente per ricavare il necessario per vivere, ricevendo a volte doni della natura – primizie e frutti – a volte soccombendo alla forza delle alluvioni, delle epidemie e dei terremoti.

Sono questi tratti che s'individuano in tutta l'opera, certo con grande marcatezza in *Inverno in palude*, ma anche nelle raccolte di poesie.

La terra appare contesa tra due poli d'influenza: l'arido e l'umido. Due elementi che non sono necessariamente sviluppati in opposizione, ma che a volte fanno incontrarsi, accomunarsi, nella definizione di una regione riarsa dal sole e sprofondata nei fanghi, riscaldata dai focolari e bagnata dai fiumi sotterranei.

In *Inverno in palude* la relazione tra aridità e umidità è riscontrabile facilmente, di certo anche grazie all'ambientazione palustre e invernale. In questo senso si nota una certa preferenza per la sfera dell'acqua, sebbene essa non sia mai dominante: nella palude, «la vita non è triste ed eguale. Appena si avverte distintamente il crepitio indefinibile del gelo rotto dalle acque sorde e dal sole lontanissimo [...] il terreno risona e scricchiola, le acque sprigionano raggi azzurrini e verdastrini e scorrono quasi velocemente, i venti si calmano, complici, e il cielo terso e disteso rispecchia il miraggio assorto delle misteriose profondità del fiume».¹⁴ Poco dopo, però, «le donne ammucciano enormi cataste di legna nelle radure e attendono al mètolo per gli animali, asciugano gli angoli delle capanne col fumo delle erbe aromatiche, scelgono le cortecce disseccate al sole dei fichidindia e dei melloni».¹⁵

E se «bisogna, dunque, odiare il sole e la bella stagione che tradiscono con effimeri doni di luce»,¹⁶ e «la palude è bella con i suoi verdi freddi e favolosi e i suoi segreti di

¹² Il mare come intruso inquietante, ai limiti dell'*unheimlich* freudiano, è un elemento riscontrabile in racconti quali *I ladri di sale*, dove è uno spazio popolato da mostri, e *I gatti dell'isola* dove funge da cornice, prima solare e poi minacciosa, della già strana vicenda; ricordiamo anche i passi di *Inverno in palude* (dove il mare rappresenta il confine con lo spazio altro, cui Angelo va incontro quando va in visita ai parenti di un altro paese) e de *La peste a Urana* (il mare è il luogo in cui il padre di Giovanni va a lavorare, allontanandosi dalla famiglia; un tratto che è evidenziato sin dalla prima pagina). In *Oroverde* il protagonista Pietro raggiunge un santuario vicino al mare, maturando il pentimento; il luogo favorisce la presa di coscienza, grazie a tratti misteriosi che configurano il litorale come luogo dai caratteri particolari. Anche in *Albert Dürer, ovvero il mostro marino* il mare assume dei connotati inquietanti, essendo lo spazio che ospita una bestia mostruosa la quale, pur rappresentando la grandezza del creato, è anche simbolo del limite umano e dell'incapacità di superarlo (R. M. De Angelis, *Qualche favola per la radio... e altri racconti...*, a cura di D. Milione, Spezzano Albanese, 2008, pp. 82-85).

¹³ R. M. De Angelis, *L'arcobaleno de la nostalgia*, Palermo, Casa Editrice L'Attualità, 1927, p. 5.

¹⁴ R. M. De Angelis, *Inverno in palude*, Catanzaro, Cultura Calabrese editrice, 1984, p. 22

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 23.

echi e di profumi e la sua nascosta vita di vermi e di mostri nei tronchi enormi e rigonfi»¹⁷ – come per dire che l’inverno è la stagione che rende autentica la palude sibarita – successivamente ecco l’acqua accostata al calore, con una fonte che «si rinnovava con ricchezza, né si arrestava giammai; anche quando il solleone bruciava le erbe e disseccava il fiume, un filo esiguo e trasparente continuava a scivolare tra le spine e l’argilla». ¹⁸ Riguardo all’inverno, anche ne *La peste a Urana* esso viene indicato come stagione caratterizzante («la terra si mostra solo d’inverno», dirà Nunziatina verso la fine del romanzo).¹⁹

Ad ogni modo anche il caldo asfissiante è uno dei tratti propri della terra meridionale. Le popolazioni vi sono avvezze, tanto da saperlo quasi usare come strumento (come avviene in *Ladri di sale*, in cui le guardie aspettano che il calore del sole renda insopportabile il contatto dei corpi col sale, facendo venire allo scoperto il reato dei protagonisti). Anche nella poesia compare l’afa, un calore che arroventa e sgretola la pietra come accade in *Canicola*.²⁰

La Calabria è anche la terra dei colori. De Angelis, che ebbe una carriera d’artista visivo di un certo rilievo,²¹ dimostra tendenze pittoriche anche nei romanzi, dove alcune descrizioni – specialmente in *Inverno in palude* e *Oroverde* – si concentrano soprattutto sui colori delle ambientazioni campestri e montane, con colori che si confondono, come il verde degli alberi che «ricordava il fiume, l’acqua del mare»,²² o quello che «la montagna maturava». ²³ Importanti anche gli odori, che sono solitamente quelli dei frutti, ma che finiscono con l’invasione e caratterizzare tutto l’ambiente.²⁴

Ciò che subito s’evidenzia, però, leggendo *Inverno in palude* e *Peste a Urana*, è la ricorrenza dell’accostamento liquidità-acidità. La Calabria di questi due romanzi, e anche di alcuni racconti, è una terra fradicia, intrisa di umori maligni e fluidi acidi, piena di influssi negativi che vengono trasmessi direttamente alle piante e agli animali, nonché agli uomini (spesso per tramite delle stesse flora e fauna).²⁵

In *Inverno in palude* le «acque cieche e crudeli»²⁶ si scavano la strada anche sotto il gelo, minacciando le piante, causano rovine (l’alluvione), e vengono portate dalle tempeste, con «nuvole [...] gonfie di vecchi rancori e di putride esalazioni autunnali, a ingombrare il cielo, ad ammassarsi, a fondersi, a schiacciarsi sulle case, a spegnere

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 28.

¹⁹ De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 163.

²⁰ R. M. De Angelis, *Moneta falsa*, Roma, Arte della stampa, 1985, p. 5.

²¹ Attività a cui iniziò a dedicarsi nel 1947, proseguendo con mostre personali soprattutto a Roma. È interessante, a tal proposito, il brano *Perché sono pittore* contenuto in R. M. De Angelis, cit., p. 61.

²² De Angelis, *Oroverde*, cit., p. 154.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Che si tratti di frutti specifici, come le mele (De Angelis, *Oroverde*, cit., p. 18), delle olive o del grano (Ivi, p. 140), o di prodotti generici: «ogni prodotto della terra aveva il suo profumo particolare e la sua particolare memoria» (*Ibidem*).

²⁵ De Angelis sembra affezionato al concetto di *putredine*, che si ritrova anche nei testi dall’ambientazione vaga o comunque non meridionale. Si ricordi *Passione, zingaro d’amore* (De Angelis, *Qualche favola per la radio... e altri racconti...*, cit., p. 205), che insiste sulla descrizione del protagonista lebbroso e del suo corpo devastato dai repellenti segni del morbo. Il racconto ha valenza anche per la trattazione del tema religioso, dal momento che il protagonista, reietto, nel finale viene eletto come attore più adatto a portare la croce di Cristo durante una rappresentazione sacra. Il testo, del 1929, tratta la materia religiosa in modo ancora più eterodosso rispetto a produzioni successive - come *Moneta falsa* (del 1985) - che possiedono una loro peculiarità rispetto a questo tema. Si legga, in merito, la nota 45.

²⁶ De Angelis, *Inverno in palude*, cit., p. 21.

ogni residuo di luce». ²⁷ In *Oroverde*, le stesse acque «rubavano la terra a morsi lenti, fameliche e lascive», ²⁸ e il sole è «contaminato dai miasmi della rugiada ancora prima di sorgere». ²⁹ L'acqua è in generale «casta e dolente», ³⁰ una presenza costante, minacciosa e benefica insieme, ³¹ associata ora alla rinascita e alla continuità della natura, ora al marciume e alla corruzione.

Riguardo a quest'ultimo tratto di umidità maligna, per così dire, comprensibile in un'ambientazione palustre come quella dei primi romanzi, la sua ricorrenza anche in testi dai contesti montani o semplicemente campestri risulta molto significativa. Del resto proprio in *Peste a Urana* risalta maggiormente il concetto di maledizione della terra, anche per tramite dei fluidi, aspetto che sebbene risulti potenziato dalla relazione con il contagio – che s'individua anch'esso in rapporto ai liquidi – sa mantenere comunque una sua certa indipendenza tematica, in linea con tutta la produzione dell'autore.

L'acidità è ovunque, e aleggia sulla città, ³² sulla vegetazione, ³³ sugli animali, e le tracce della sua intrusione sono per l'appunto liquide.

Tra i primi fattori individuati come segni della peste sono le arance cadute e le lumache. Angelica le addita come portatori del morbo, influenzando anche l'idea di Giovanni che le aveva inizialmente raccolte. Ciò che accomuna i frutti e le chiocciole è una perdita dei fluidi, una loro esposizione diretta alla terra che ne risulta, all'olfatto e alla vista, infetta. ³⁴ Poco prima, nelle loro scorribande per le campagne, Giovanni e Mauro avevano incolpato del contagio il sangue dei maiali sgozzati ³⁵ trovandosi costretti a ricredersi soltanto molto più tardi ³⁶ - sebbene non totalmente.

Il sangue è peraltro un elemento ricorrente in questo romanzo e nel resto della produzione, e che qui assume una valenza ulteriore – oltre a quella di fattore salvifico ed espressione di vitalità – a causa della sua sensibilità agli umori ambientali, che lo rende particolarmente infettabile. Pur sempre rivestito di un ruolo sacrale, ³⁷ il sangue è

²⁷ Ivi, p. 69.

²⁸ De Angelis, *Oroverde*, cit., p. 14.

²⁹ Ivi, p. 21.

³⁰ Ivi, p. 14.

³¹ Nei testi si può spesso individuare l'acqua come fonte di ristoro. Per quanto i personaggi dell'autore tendano maggiormente a bere vino piuttosto che acqua, essa è spesso associata al riposo, come si individua in *Il cane che aveva sete* (dove però è anche causa di morte), *Ladri di sale*, all'inizio dello stesso *Inverno in palude*, quando i Gruerio si fermano a riposare presso una fontana. Parlando di Alvaro, De Angelis paragona la prosa dell'autore all'acqua, «casta e necessaria: come l'acqua, appunto, del paese della sua infanzia», in R.M. De Angelis, «Itinerario italiano», in *Omaggio a Corrado Alvaro, supplemento al bollettino del Sindacato Nazionale Scrittori, n. 1-2 serie 1957*, a cura di C. Bernami, Roma, S.A. Poligrafica Italiana, 1957, p. 124.

³² De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 23.

³³ Tratto questo presente anche in *Inverno in palude*, per il quale basterà ricordare: «la vegetazione maligna e rigogliosa è gonfia di veleni strani e misteriosi» (De Angelis, *Inverno in palude*, cit., p. 108). Ne *La peste a Urana*, oltre alle già citate arance, si ricordi il *disgusto acido* che invade tutta la città (cfr. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 23).

³⁴ De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 26.

³⁵ Ivi, p. 25.

³⁶ Ivi, p. 67.

³⁷ Ivi, ove il sacrificio dei prigionieri fucilati è assimilato all'uccisione degli animali. Il tema del sangue purificatore, mezzo di salvezza, è presente anche in tutto *Oroverde*, in particolare nell'episodio del sacrificio dell'agnello ai «numi della montagna» (De Angelis, *Oroverde*, cit., p. 88), ma anche nel racconto sceneggiato *Al posto di Barabba* (del 1969). Barabba stesso, nel finale, si copre del sangue di Cristo morente, dicendo: «Ecco, io mi sono purificato col tuo purissimo sangue» (De Angelis, *Qualche favola per la radio... e altri racconti...*, cit., p. 64).

il mezzo che mette in contatto l'uomo con la terra,³⁸ e di conseguenza ciò che con la sua acidità rende possibile la malattia della persona. La Calabria stessa ha scritto la sua storia con il sangue,³⁹ e gli uomini che abitano questa terra non possono che ricercare i cibi, e soprattutto i vini, che «fanno buon sangue».⁴⁰

Il fluido è una delle prime tracce di negatività, sia per una sua costituzione sostanziale che lo porta a maledire le terre, sia per la sua capacità d'infiltrarsi nel sangue umano. La terra può però essere anche arida, riarsa, talmente scaldata dal sole da esser stata privata di quasi ogni possibilità di vita (ribaltando il significato della fluidità, che diviene ora capacità vitale ormai evaporata). Questa sorta di ipersensibilità del sangue è quindi uno dei mezzi di corruzione dell'uomo, il quale però sa trarre, dalla terra, anche una vitalità e forza che lo accomunano spesso agli alberi.

Gli esseri umani in effetti sono spesso paragonati ad elementi naturali, alternando connotazioni positive e negative. Tendenzialmente il maschio è messo in relazione agli alberi, dal tronco forte e robusto, mentre le donne sono accostate ai rampicanti, ai frutti e, molto più spesso, alla terra stessa. Perciò l'Angelo di *Inverno in palude* è «pulito e selvatico, somigliava a un albero di palude con i rami e le fronde brillanti di rugiada e le radici affondate nella melma verde; mandava un odore violento, come il pane sulla bocca del forno, le frutta di inverno sul graticcio annerito dal fumo»;⁴¹ ma anche il suo rivale, Sbalanca, ha «carni un po' vecchie, che [Carmela] immaginava piene di macchie e di rughe simili a un tronco di albero disfatto, dalla corteccia lacera e ingrommata di muschio».⁴² Anche in *Oroverde* diversi personaggi, e specie Pietro, sono come «un tronco d'albero»,⁴³ rigogliosi o colpiti dal fulmine. L'accostamento della mani ad elementi vegetali è presente anche nelle poesie: troviamo mani che invecchiano «simili a foglie di tardo autunno»,⁴⁴ e le mani di Dio «quali foglie».⁴⁵ Costante è l'accostamento dei figli ai frutti, sia implicito che esplicito in base ai contesti.⁴⁶

Ma nel paragone a sfondo naturale De Angelis preferisce di gran lunga le descrizioni della donna; e, sebbene con qualche variazione, gli accostamenti sono ricorrenti e

³⁸ In De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p.29, il sangue è nominato come elemento che garantisce la certezza dell'esistenza. Analogamente in *Oroverde* il sangue inquinato dal peccato deve esser fatto sgorgare, per annichilire l'esistenza (De Angelis, *Oroverde*, cit., p. 32).

³⁹ Come si legge in *Calabria*, in M. De Angelis, *L'arcobaleno de la nostalgia*, Palermo, Casa Editrice L'Attualità, 1927, p. 6.

⁴⁰ De Angelis, *La peste a Urana*, cit., pp. 30-31.

⁴¹ De Angelis, *Inverno in palude*, cit., p. 82.

⁴² Ivi, p. 95.

⁴³ De Angelis, *Oroverde*, cit., p.35 e p. 140.

⁴⁴ Cfr. *Lettura della mano*, in De Angelis, *Moneta falsa*, cit., p. 14.

⁴⁵ In *Implorazione*, ivi, p. 22. Echi di panismo sono riscontrabili in vari luoghi dell'opera di De Angelis (come «il vento ch'è la voce di Dio», De Angelis, *Inverno in palude*, cit., p. 105), che danno l'idea di una visione del divino a tratti eterodossa. L'autore si dice «scrittore cattolico in un'epoca anodina di gente non impegnata o male impegnata» (R. M. De Angelis, *Prose e poesie*, a cura di G. , Diamante, D. Ricca, 1969, p. 16), «mai al servizio dei tiranni, mai contro Dio, sempre dalla parte dei perseguitati» (Ivi, pp. 16-17); ad ogni modo, il cattolicesimo dell'autore sembra trovare maggiore espressione nella figura di Cristo, come si può verificare con facilità in vari componimenti di *Moneta falsa*, quali *Pane del cielo*, *Graffito*, *Preghiera*.

⁴⁶ In *Oroverde* è una relazione che appare costantemente. I figli e i frutti riposano insieme, (p.16), crescono come i fili del grano (p. 19 e p. 104), nascono come vegetali, come le cose della natura (p. 214), o si sviluppano nel ventre come piante tenere dal bulbo grezzo (p. 24).

costanti, come quello – già citato – della donna al frutto o alla pianta. La madre dell'autore è come «edera intorno al tronco di mio padre, / amorosa padrona del forte albero, / quanto volte fiori»,⁴⁷ mentre Carmela, in *Inverno in palude*, era «al tempo delle grazie ancora in boccio ma che riguardo alle figlie della terra è traditore perché ingrossa i fianchi da un giorno all'altro e matura le carni e le forme come se lavorasse argilla docile o fior di farina».⁴⁸ La donna è «bella, di quella bellezza lustra delle mele lazzarole»,⁴⁹ oppure «gonfia come un fico»,⁵⁰ e l'Adelina Bolasco di *Peste a Urana*, privata dei gioielli che la rendono giovane, resterà «come un albero avvizzito senza frutti».⁵¹ Del resto, anche nel rapporto amoroso e matrimoniale si ritrova la metafora vegetale: esemplare in questo senso è il dialogo tra Giorgio e Grazia, nel quale i due immaginano se stessi come alberi,⁵² il proprio sangue come linfa.⁵³

Ma sembra che il picco massimo sia raggiunto soltanto quando nella donna si ritrova la terra, ospite della flora e datrice di vita: così Carmela, nelle fantasie di don Angelo, dice «io sono come la terra, ho gli stessi odori, gli stessi frutti»;⁵⁴ oppure lo stesso Angelo «tocca la donna nuda come una cosa, un frutto o un mucchio di lana».⁵⁵ E ancora: «Carmela rappresentava un albero carico di fiori e di frutta, o addirittura un giardino; per entrare, spingere il cancello, di notte, sotto le stelle, e poi empirsi la bocca di polpe e di odori, linfe e frescure, e stroncare rami e fronde per capriccio o gioco. L'albero rifioriva, ed era sempre ad attendere, più fragrante e accogliente, l'amoroso uragano».⁵⁶

E se Carmela scoprendosi donna «era scappata come una cerbiatta inseguita»,⁵⁷ successivamente aveva acquisito una consapevolezza di sé e della propria crescita: «l'adolescenza [...] per Carmela fu la stagione della fioritura; le sue acerbe grazie incipienti la inducevano alle solitudini estatiche, alle contemplanzi, indovinava nel suo corpo fiumi isole e foreste»;⁵⁸ «la notte sognava di svegliarsi con le carni pelose come quelle delle capre o verdi di erbe tenere come le sponde dei rivi»;⁵⁹ «La donna era legata ormai al suo destino come un filo di grano alla zolla che lo nutre».⁶⁰

La vicinanza è espressa anche in maniera alternativa, come accade in *La casa in polvere* in cui il protagonista (ancora un Angelo, come in *Inverno in palude* e nel racconto *La Morte sull'albero*), privato dell'abitazione e dell'orto da un terremoto, è rifiutato dalle donne⁶¹ – sostenendo implicitamente la necessità di un possedimento terriero che possa garantire l'accesso alle donne. Situazione analoga si ritrova in

⁴⁷ In *Paese di mia madre*, De Angelis, *Moneta falsa*, cit., p. 18.

⁴⁸ De Angelis, *Inverno in palude*, cit., pp. 45-46.

⁴⁹ De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 53.

⁵⁰ Ivi, p. 62.

⁵¹ Ivi, p. 137.

⁵² De Angelis, *Oroverde*, cit., p. 126.

⁵³ Ivi, pp. 129-130.

⁵⁴ De Angelis, *Inverno in palude*, cit., p. 67.

⁵⁵ Ivi, p. 72.

⁵⁶ Ivi, p. 89.

⁵⁷ Ivi, p. 81.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ivi, p. 86.

⁶¹ De Angelis, *Apparizioni del Sud*, cit., p. 144.

Oroverde, dove il matrimonio con l'uomo straniero e privo di terra appare una scelta sconsiderata.⁶²

L'accostamento della donna alla terra, in tutta l'opera ma specie in *Inverno in palude*, arriva a livelli tali da creare una confusione tra i due elementi che può diventare una importante chiave di lettura ai testi di De Angelis. È un tema che si estremizza non soltanto in senso pratico, come accade in *Oroverde*, dove Annarosa è lei stessa «impastata di terra, anzi di fango malarico».⁶³ La sostanziale identità tra Carmela e la terra, ad esempio, scuote le certezze di don Angelo e lo mette in difficoltà sul proprio approccio alla vita: «La terra è di tutti e di nessuno? Ora non ricordo gli impeti gelosi di quand'ero padrone, e il mio cuore si gonfia di sciagurati odî. [...] Ho pensato alla donna, come a un pezzo di terra, a una zolla grossa – la più nutrita e ricca di germi. Ma la donna non è di chi ha semenza: appartiene a chi ha denaro. Ora sono veramente solo e accomuno nel mio odio antico la terra e la donna – i grandi beni dell'uomo»;⁶⁴ è un'idea che riprende da vicino quella citata poc'anzi a proposito di *La casa in polvere*.

In questo senso, il Meridione di *Inverno in palude* è soprattutto la terra dell'impossibilità, della negazione, in cui il completamento dell'uomo è raggiungibile soltanto attraverso il possesso, sia di una moglie che dei campi, possesso che è però garantito nella sua interezza soltanto agli uomini facoltosi e meschini. È pur vero che la voce popolare sostiene che Angelo sia «pazzo a paragonare la donna alla terra. La donna è un ornamento della casa, mentre la terra è la vita, il vero regno di Dio»,⁶⁵ ma la distanza del protagonista rispetto al pensiero comune è grande, come sottolinea lui stesso dicendo che «il suo dolore era diverso e più antico e aveva inquinato il sangue e la ragione».⁶⁶

La donna risulta infine fondamentale, come terra su cui l'uomo-albero – l'uomo cioè che ha bisogno di stabilità – deve impiantarsi per poter sopravvivere; una sicurezza necessaria, come è necessaria la terra stessa, per l'esistenza.

La precarietà è ancora una volta il carattere proprio del Sud, espresso dalla materia e dalle persone. E questo status di disequilibrio si incarna anche nel mondo animale, con quell'ambiguità a cui De Angelis abitua presto i suoi lettori.

Numerose sono le occasioni di vita comune, quasi simbiotica tra gli uomini e bestie: gli animali da agricoltura, oltre ad avere spesso tratti umani,⁶⁷ vivono accanto alle case e la loro vita può sembrare invidiabile anche alle fiere selvagge.⁶⁸ Qui le figure animalesche hanno ancora un carattere passivo, fungendo da elementi di definizione del paesaggio; del resto una delle poche apparizioni attive di una bestia, cioè il lupo che assalta Angelo in *Inverno in palude*, ha una durata brevissima e un'influenza

⁶² De Angelis, *Oroverde*, cit., p. 75.

⁶³ Ivi, p. 33.

⁶⁴ De Angelis, *Inverno in palude*, cit., p. 100.

⁶⁵ Ivi, p. 102.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Gli animali sono simili all'uomo spesso nel dolore, lamentandosi «con gemiti umani e strazianti» (De Angelis, *Inverno in palude*, cit., p. 70).

⁶⁸ Ivi, pp. 21-23.

minima sulla narrazione.

Ma in altri contesti gli animali svolgono un ruolo attivo, nella definizione dell'ambiente, sia con la loro semplice presenza che con le loro azioni. Se ne *Il lupo* la fiera assomma in sé tutto il timore – quasi reverenziale – nei confronti della natura, pur (significativamente) non comparando mai, ne *Il pipistrello* l'irruzione dell'animaletto e il terrore che causa tra i personaggi spezzano l'atmosfera di tranquillità della casa (un'aria che era già increspata dagli atteggiamenti furbeschi del frate e delle ragazze) aprendo squarci inquietanti sul passato del monaco e sui suoi peccati.⁶⁹ Ne *Il cane che aveva sete* l'animale appare rappresentante compiuto di uno stato di sventura ancestrale, tanto meridionale, che lo porta da una prigionia dovuta ai semplici istinti ad una fine tragica, prima tra le spire di una serpe e poi nei gorghi di un fiume; il racconto è interessante anche per le apparizioni di altri elementi faunistici, come le “serpi che incantano gli uccelli” e i nibbi che divorano viva, «a tradimento», la «cola marina»,⁷⁰ tutti esempi di una concezione ostile dell'ambiente naturale. In *Viaggio con triste presagio*, il maiale è vittima sacrificale che riempie la vita e le aspettative del giovane protagonista, incarnando in sé un senso di vitalità espresso soprattutto dall'abbondanza di sangue che l'animale sembra possedere.⁷¹

In *Zingaresca*, invece, il cavallo meraviglioso non appare mai, andando a costituire un miraggio simile a un sogno, un obiettivo che è sì in grado di animare la vita dei paesani ma che, al contempo, rischia di non avere alcuna concretezza che non sia quella di «orme di uno zoccolo possente»,⁷² lasciate in un bivacco abbandonato.

Gli animali sono spesso carichi di un'ambiguità che è già espressione del Sud benevolo e maligno insieme. I felini ne *I gatti dell'isola*, ad esempio, possiedono connotati che li assimilano alquanto agli esseri umani, tanto da suscitare e subire le gelosie della vecchia Lisandra, e instaurano un rapporto di amore-odio ai limiti dello sfruttamento reciproco (per il quale i gatti vengono nutriti dall'anziana, mentre ella riceve affetto e compagnia). Un rapporto che porterà la donna alla follia, e gli animali, da relativamente mansueti, a feroci guardiani della salma di Lisandra, in un finale dalle tinte quasi orrifiche in cui la vecchia è morta nella sua casa isolata dopo un acquazzone, circondata dalle carcasse mummificate dei felini.⁷³ Gli animali si dimostrano così più sensibili e umani degli umani stessi.

La fauna può anche rappresentare una manifestazione più concreta della difficoltà di

⁶⁹ Il motivo del pipistrello che entra in casa è presente anche in *Inverno in palude* (De Angelis, *Inverno in palude*, cit., p.38). Il ruolo di rottura svolto dal piccolo mammifero, tra l'altro, non può non ricordare la novella di Pirandello del 1920 intitolata anch'essa *Il pipistrello*, in cui il palcoscenico di una commedia è inquietato dall'intrusione dell'animaletto. Colpisce, a proposito degli accostamenti tra Pirandello e De Angelis, la presa di coscienza di Giovanni che in *La peste a Urana* «poteva sapere, unico tra gli uomini, dove la morte avrebbe bussato, e chi avrebbe colpito» (De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p.49), «silenziosa apparizione, arrivava da un momento all'altro, un soffio» (ivi, p.49), mentre nella novella pirandelliana *Soffio* (del 1931) il protagonista possiede una simile qualità sovranaturale, portando però lui stesso la morte. Sembra possibile l'influenza di Pirandello sull'opera di De Angelis, ravvisabile anche nelle opere di stampo teatrale (principalmente in *Abbiamo fatto un viaggio*, rappresentato per la prima volta, curiosamente, al Teatro Pirandello di Roma).

⁷⁰ Elementi che compaiono tutti in De Angelis, *Apparizioni del Sud*, cit., p. 93.

⁷¹ Ivi, p. 128.

⁷² De Angelis, *Apparizioni del Sud*, cit., p. 44. Il racconto si conclude repentinamente, lasciando incerti sia i personaggi che il lettore sull'effettiva esistenza del favoloso cavallo.

⁷³ Ivi, p. 50.

vivere, come accade per i topi de *La peste a Urana*. Individuati come sicuri portatori di peste, vengono cacciati in lungo e in largo, uccisi, bruciati vivi in roghi che illuminano la notte, senza che i personaggi dimostrino la minima forma di pietà.⁷⁴ I roditori vengono descritti con caratteri effettivamente malefici, quasi demoniaci,⁷⁵ e il grande rogo del bosco in cui periscono i piccoli animaletti⁷⁶ è anche l'occasione, per i paesani, di dimostrarsi coesi e compatti contro la comune minaccia naturale.⁷⁷

Anche i racconti con elementi sovranaturali vedono al centro degli animali, sia in quelli dalle atmosfere fantastiche (*La vendetta dei passeri* e *Il cane sapiente*, quest'ultimo ambientato a Roma), sia in quelli dalle soluzioni più fiabesche (*La rivolta delle galline*, *La Morte sull'albero*);⁷⁸ segno che la fauna rappresenta, per De Angelis, un mezzo fondamentale per la delineazione delle atmosfere e spesso anche per l'avvio della narrazione, in contesti dai forti accenti meridionali.

Del resto, gli stessi personaggi possono possedere tratti ferini, segno di una selvatichezza ch'è stata comunicata direttamente dall'ambiente, o sviluppata come dono innato, in ogni caso spesso declinata in atteggiamenti aggressivi. Cosa che accade perlopiù nei giovani: se a volte il paese è «popolato di bestie più che di uomini e donne»,⁷⁹ i ragazzi, che tanto spesso stanno a contatto con gli animali, diventano anche loro «bestie disgustate dall'erba abbondante ma più dalla vita grama».⁸⁰ Esempio è anche il già citato *La vendetta dei passeri*, in cui i piccoli volatili costituiscono una tentazione a fare il male, data dell'esercizio del potere del più forte sul più debole, senza altra motivazione che non sia il potere stesso.

Ad ogni modo, il paragone con gli animali può anche significare atteggiamento di conformismo, ipocrisia e mancanza di reattività, come accade in *Inverno in palude*;⁸¹ ma anche esser atto a descrivere un certo tipo di fisicità e di carattere.⁸²

Gli animali, però, come anche la vegetazione, possono costituire anche un continuum tra il meridione precario e il Sud della classicità, in cui ha vissuto la stessa fauna, la stessa flora, ma un'umanità forse diversa ma ancora capace di ispirare i moderni.

⁷⁴ De Angelis, *La peste a Urana*, cit., pp. 69-70. Si insiste anzi sulla crudeltà dei cittadini, che uccidono i topi «mentre i ragazzi sadicamente percuotevano i loro tamburi di bandone, come per un'orgiastica esecuzione» (Ivi, p.69). Interessante notare a p. 68, invece, i topi che «crepavano di peste come frutti marci».

⁷⁵ Ne *La peste a Urana* il topo è ora «simile a un vampiro avido di sangue» (Ivi, p. 69), ora «immonda bestia», essere spinto «dal demone a propagare il contagio» (Ivi, p. 70).

⁷⁶ De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 112.

⁷⁷ Un momento di vicinanza che necessariamente ricorda l'alluvione di *Inverno in palude* e, in maniera meno diretta, la spedizione finale contro la fabbrica di liquerizia verso il termine del romanzo (De Angelis, *Inverno in palude*, cit., pp. 144-147). E a proposito di senso di comunanza, in questa sede non si può non menzionare, ovviamente, la *querelle* con Camus a proposito delle somiglianze tra *La peste a Urana* e *La peste*, somiglianze che riguardano il titolo, il nome dell'ambientazione, e vari episodi come, appunto, questo dei topi. La questione è complessa e annosa, e in merito si rimanda a M. Iazzolino, *Camus e la peste. Problemi di genesi e di interpretazione*, Cosenza, Edizioni Brenner, 1989. Ad ogni modo, i temi del contagio e della peste (anche come *malattia dell'animo*) sono presenti anche in altri luoghi dell'opera di De Angelis; riferimenti si trovano in *Oroverde* (dove il pensiero dell'omicidio è per Pietro un «bubbone maligno», un «male orrendo» che scava il volto: De Angelis, *Oroverde*, cit., p. 103) ma anche in *Albert Dürer, ovverossia il mostro marino*, in cui il protagonista Albert Dürer si dice «scampato alla peste ma pochi scampano a quella del vizio del peccato, della lussuria» (De Angelis, *Qualche favola per la radio... e altri racconti...*, cit., p.82).

⁷⁸ In cui la Morte è inizialmente creduta un grosso rapace, sul quale si disquisisce come segno di malaugurio.

⁷⁹ Da *Il cane che aveva sete*, De Angelis, *Apparizioni del Sud*, cit., p. 91.

⁸⁰ *Ibidem*. Il motivo dei ragazzi crudeli è ricorrente, ed è ravvisabile anche in *Oroverde* nel momento in cui i bambini uccidono i ramarri per gioco (De Angelis, *Oroverde*, cit., pp. 184-185).

⁸¹ Dove gli abitanti del paese sono detti «gregge», De Angelis, *Inverno in palude*, cit., alle pagine 43, 87 e 88.

⁸² Questo accade spesso in *Oroverde*, dove le donne sono paragonate ad animali quali colombe (p. 20), cavalle (p. 161).

De Angelis ha ben presente l'antichità, se già nel 1928, sulla rivista «Approdi», può scrivere: «se nostra sventura fu quella di nascere in un paese di barbari che imputridisce in ozi vili e ciangotta, al sole, di cibarie e vin santo, liberar torpore e ridonare un'anima a l'antica gente corsara è il nostro desiderio di giovani piloti; ed opera non indegna, è questo nostro anelito a la bellezza intravista, per foggiare corone di lauro a la nostra vita senza storia che finisce senza canzoni di guerra».⁸³

Successivamente, dirà che il suo «paese d'origine è Terranova da Sibari, nell'Antica Magna Grecia: paese ora sulle colline, ma un tempo nella grassa pianura popolata da ulive, spighe, viti e torme di cavalli avvezzi alla danza».⁸⁴

Il mondo antico, soprattutto greco, si affaccia spesso nel racconto della Calabria, in un modo che non è mai troppo deciso e che tende all'uso dell'allusione e del richiamo, senza mai soffermarsi su una descrizione precisa. L'autore sfuma paesaggi e personaggi con tinte classiche, ma utilizzando sempre una classicità ambigua, contraddittoria come la natura stessa del meridione.

Si può forse parlare di una classicità dei grandi personaggi, opposta ad un paganesimo avvertito come selvaggio, terrigno, tendenzialmente minaccioso ma anche affascinante. In *Costajonica* la Calabria è la terra che Enea «scelse quale approdo»;⁸⁵ la pianura di Sibari, detta «dei cavalli»,⁸⁶ dove «zampe calpestando colonne»,⁸⁷ dove «l'iddio di Pitagora fiorisce di emblemi la terra e il cielo».⁸⁸ L'antichità può anche essere esempio di idillio se, guardando la costa, «le catene di fanciulle intrecciate, gli animali indolenti e cauti in fila, i gruppi di vecchi, tutto induceva alla visione, alle medaglie sbalzate, al mito»; e proprio all'idillio si fa riferimento, davanti a scene di grande sentimento come quella tra Giorgio e Grazia in *Oroverde*.⁸⁹

Se il riferimento è sempre cauto, pacato, è perché l'autore si mostra conscio della problematicità del mondo classico e della sua attualizzazione. Parlando della palude sibarita, egli ne avverte la lontananza rispetto ai paesaggi descritti dai letterati e dagli scultori: «nella bella stagione si improvvisano feste e bacchanali notturni; nessuna innocenza eguagli la serenità dei motivi georgici delle cornamuse e degli zufoli in idillio. Strano, però, come le movenze leggiadre e i ritmi delle danze greche si siano trasformati in goffi atteggiamenti: l'incanto aereo dei bassorilievi è scomparso».⁹⁰ La sabbia che ricopre l'antica Sibari assume «valore certo di simbolo».⁹¹

Del resto il mondo antico evoca ancora la negatività del pagano, con dei toni un po' allusivi e un po' inquietanti che rivelano le minacce latenti nella materia e nel mondo. La ricca e opportunista zia di *La peste a Urana* adora rivestirsi di gioielli, perché ciò che luccica la fa sembrare ancora giovane; ma per ogni ornamento di cui carica il vecchio corpo, esso sembra sempre più «quello di un idolo riflesso nello specchio con

⁸³ De Angelis, *Qualche favola per la radio...e altri racconti...*, cit., p.13.

⁸⁴ R. M. De Angelis, *Abbiamo fatto un viaggio. Cronaca in tre tempi*, a cura di D. Milione, Spezzano Albanese, 2010, p.165. La citazione proviene dal programma di *Abbiamo fatto un viaggio*, del 1953.

⁸⁵ De Angelis, *Moneta falsa*, cit., p. 3.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Da *Pianura*, in De Angelis, *Poesie*, cit., p. 28.

⁸⁹ De Angelis, *Oroverde*, cit., p. 132.

⁹⁰ De Angelis, *Inverno in palude*, cit., p. 109.

⁹¹ De Angelis, *Oroverde*, cit., p. 109.

misteriosi tremolii»;⁹² separarsi dai preziosi gioielli, poi, è per lei molto difficoltoso, perché così «rinunziava a essere un idolo pagano, per rassegnarsi alla volontà di Dio».⁹³ Le esigenze tutte materiali (e forse smodate) di un barone seduttore, durante la festa nel palazzo di Adelina, sono appunto «pagane».⁹⁴

Anche l'estate personificata di *Inno all'estate* possiede una «architettura di statua pagana/rivela incrinature di luce disumana»,⁹⁵ una natura cioè ambigua, che lascia intuire il pericolo dietro l'apparenza positiva. Un tratto che, ancora, è tutto del Sud.

De Angelis disegna un Sud conturbante, in perpetua oscillazione tra l'attraente e il repellente, i campi dorati e le paludi malsane, gli animali da soma e le fiere, la storia nobile e il presente misero, un teatro in cui gli uomini si muovono tentennando, annaspando, cercando certezze che sono spesso soltanto miraggi. Questa concezione del meridione ha esercitato la sua influenza anche nelle opere più mature, laddove il Sud è solo accennato o implicito, continuando ad apparire a tratti e lasciando sempre un'impronta inconfondibile. De Angelis risulta un autore ricettivo, capace di rielaborare in visioni originalissime un contesto già contraddittorio, attraverso una voce sicura e dai toni pittorici; un autore che, anche nella sua maturità, non ha rinunciato ai temi e alle atmosfere degli esordi, *leitmotiv* di un'opera letteraria degna di un'attenzione ben maggiore di quella che sinora le è stata dedicata.

⁹² De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 107.

⁹³ Ivi, p. 109.

⁹⁴ Ivi, p. 147.

⁹⁵ De Angelis, *Poesie*, cit., p. 13.

Giovanni Di Malta

La cortina di bronzo

«Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte III)

Le affinità tra la produzione culturale del «Politecnico» e la guerra fredda statunitense e britannica¹ trovano riscontro tra le righe della sconfessione del periodico da parte di Togliatti,² che chiama in causa l'influsso di Benedetto Croce e la ricezione della letteratura sovietica.

Il fattore fattoria

Nella prima e seconda parte di questo studio l'influsso della guerra fredda culturale sul «Politecnico» è stato indagato sottolineando, tra altre cose, alcuni legami tra le proposte del settimanale e la produzione saggistica e letteraria di George Orwell, forse non sfuggiti all'attenzione del Pci. L'ultimo ordigno della guerra fredda letteraria prodotto dallo scrittore inglese ai tempi del «Politecnico» era *La fattoria degli animali* (*Animal Farm*, 1945), storia della rivoluzione degli animali di una fattoria inglese che scrivono le loro nuove sette leggi fondamentali «su un muro incatramato, a grandi lettere bianche che si potevano leggere alla distanza di trenta metri», ad esempio «tutti gli animali sono eguali».³ La rivoluzione viene però usurpata dai maiali, e gli altri animali notano che col passare del tempo le leggi subiscono modifiche lievi ma politicamente letali: «tutti gli animali sono eguali ma alcuni animali sono più eguali degli altri».⁴ Lo schema della favola di Orwell sembrerebbe ironicamente rievocato e rivolto contro l'attività del «Politecnico» da Togliatti nella sua *Lettera a Elio Vittorini*: «Quando il *Politecnico* è sorto, l'abbiamo tutti salutato con gioia. Il suo programma ci sembrava adeguato a quella necessità di rinnovamento della cultura italiana che sentiamo in modo così vivo»;⁵ ma poi, continua Togliatti, l'«indirizzo annunciato» inizialmente dal «Politecnico», come nella favola orwelliana, è stato «sostituito, a poco a poco, da qualcosa di diverso»:

¹ Cfr. GIOVANNI DI MALTA, «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda, «Oblio», a. IV, n. 13 (primavera 2014), pp. 33-45; ID., *La fattoria degli intellettuali. «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte II)*, ivi, a. IV, n. 14-15 (autunno 2014), pp. 18-35.

² La polemica tra il Pci e «Il Politecnico» ebbe inizio con una «noterella» di Alicata (cfr. MARIO ALICATA, *La corrente «Politecnico»*, «Rinascita», a. III, n. 5-6, maggio-giugno 1946); Vittorini replicava sul n. 31-32 del «Politecnico», oramai in formato mensile dal n. 29 (cfr. ELIO VITTORINI, *Risposte ai lettori. Politica e cultura*, «Il Politecnico», n. 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 2-6.), chiamando in causa Togliatti, che rispose allo scrittore con una *Lettera a Elio Vittorini* pubblicata sul n. 10 di «Rinascita», e riproposta sul n. 33-34 del «Politecnico» con rimando alla replica di Vittorini nel successivo n. 35 (cfr. PALMIRO TOGLIATTI, *Lettera a Elio Vittorini*, «Rinascita», a. III, n. 10, ottobre 1946; *Politica e cultura. Una lettera di Palmiro Togliatti*, «Il Politecnico», n. 31-34, settembre-dicembre 1946, pp. 3-4; E. VITTORINI, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, ivi, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-5, 105-106).

³ GEORGE ORWELL, trad. it. *La fattoria degli animali*, traduzione di Bruno Tasso, Milano, Mondadori, (1947) 1995, pp. 19-20.

⁴ Ivi, p. 100.

⁵ P. TOGLIATTI, *Lettera a Elio Vittorini*, cit.; cito da *Rinascita 1944-1962*, antologia a cura di Paolo Alatri, vol. I, s. l., Luciano Landi Editore, stampa 1966, p. 203.

A un certo punto ci è parso che le promesse non venissero mantenute. L'indirizzo annunciato non veniva seguito con coerenza, veniva anzi sostituito, a poco a poco, da qualcosa di diverso, da una strana tendenza a una specie di cultura enciclopedica [...] una ricerca astratta del nuovo, del diverso, del sorprendente [...] Ed è questo, e solo questo, che abbiamo detto, richiamandoci al vostro programma primitivo.⁶

Al graduale tradimento del «programma primitivo» da parte del «Politecnico» è contrapposta tra le righe la coerenza della politica culturale del Pci con il programma originario di «Rinascita». Il riferimento di Togliatti a «quando don Benedetto Croce, nell'anno di grazia 1908 (salvo errore) scrisse quella sua famosa intervista al Giornale d'Italia in cui diceva che il marxismo è morto»,⁷ è infatti un'autocitazione dell'identico riferimento a Croce che si legge nel primigenio *Programma* pubblicato sul n. 1 del periodico togliattiano: «il primo colpo di piccone per aprire la strada, nel campo del pensiero e della cultura, alla barbarie e alla degenerazione fasciste venne dato, in sostanza, da colui che proclamò che il marxismo era morto».⁸ Un ulteriore rimando testuale si osserva in chiusura del passaggio della *Lettera* sull'intervista di Croce: «che il marxismo sia morto, oggi non lo crede più nessuna persona seria [...] l'intervista può ancora essere considerata, con curiosità, come un episodio di cronaca della cultura, diciamo, “napoletana”»;⁹ un argomento simile caratterizza anche la chiusa del brano del *Programma* sopra citato: «colui che proclamò che il marxismo era morto, [...] affermazione boriosa, che oggi può essere ricordata solo per riderne».¹⁰ Il passo sull'intervista di Croce del 1908¹¹ sembra celare un riferimento ulteriore, oltre che al *Programma*, all'articolo di Giuseppe Berti che precede immediatamente nello stesso n. 10 di «Rinascita» la *Lettera* di Togliatti, intitolato *Sulle relazioni culturali con l'Unione Sovietica*. Si ritrova infatti anche nell'articolo di Berti un passaggio argomentativo simile per concetto e costruzione, dove il riferimento alla storia della ricezione della cultura inglese può nuovamente far pensare alla guerra fredda orwelliana del «Politecnico», a cui si imputa implicitamente, in virtù del tema dell'articolo, una discutibile ricezione della cultura sovietica:

Il materialismo inglese del XVII secolo ha preso, ad esempio, le mosse dal pensiero naturalista e materialista italiano del Rinascimento [...] È noto che vi fu un tempo in cui la cultura italiana e francese consideravano il pensiero di Bacone o l'immortale poesia di Shakespeare come un pensiero e una poesia che ancora sentivan la

⁶ P. TOGLIATTI, *Lettera a Elio Vittorini*, cit., p. 204.

⁷ Ivi, p. 203.

⁸ *Programma*, «Rinascita», a. I, n. 1, giugno 1944; cito da *Rinascita 1944-1962*, cit., p. 100.

⁹ P. TOGLIATTI, *Lettera a Elio Vittorini*, cit., p. 203.

¹⁰ *Programma*, cit., p. 100. Vittorini nella sua risposta sembra riprendere il riferimento di Togliatti al *Programma* del primo numero di «Rinascita»: «non potrei nemmeno cominciare senza parlarti del modo un po' speciale in cui sono comunista, il quale, in Italia è un modo un po' speciale di numerosi militanti. Io non mi sono iscritto al Partito Comunista per motivi ideologici [...] Io non aderii ad una filosofia iscrivendomi al nostro partito. Aderii ad una lotta e a degli uomini. Io seppi che cosa fosse il nostro Partito da come vidi che erano i comunisti» (E. VITTORINI, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, cit., p. 2, corsivo mio); così il *Programma* di «Rinascita»: «L'adesione di gruppi sempre più numerosi, non soltanto di operai e di contadini [...] ma di elementi provenienti dagli strati intermedi della società e in prima linea dagli intellettuali, al movimento comunista, [...] muove oggi ancora e spesso più da motivi di prestigio morale e politico, tanto nazionale quanto internazionale, che da convinzioni profonde. [...] Senza un solido fondamento marxista non vi può essere e non si può fare una giusta politica proletaria e popolare» (*Programma*, cit., p. 99, corsivo mio).

¹¹ Il 1908 è anche l'anno di nascita di Vittorini, ed è anche l'anno a cui si fa riferimento nella prima pagina di *Uomini e no*: «“Bene,” il libraio diceva “questo è l'inverno più mite che abbiamo avuto da trentasei anni. Dal 1908”» (ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945, p. 5).

«barbarie». Ma di quel giudizio che cosa oggi resta? Resta solo qualcosa che dimostra la incomprensione francese e nostra.¹²

Il riferimento satirico di Togliatti alla trama della *Fattoria* si può leggere come una curiosa coincidenza, oppure come un segnale dell'attenzione del Pci ai possibili legami del «Politecnico» con la guerra fredda culturale angloamericana, che vedrà proprio la *Fattoria* orwelliana tra i cavalli di battaglia più intensivamente adattati e vulgati dagli apparati d'informazione statunitensi e britannici.¹³ Lo stesso Orwell (già segnalato a Mosca dai comunisti spagnoli come spia negli anni Trenta),¹⁴ come è risultato dopo la parziale apertura degli archivi dell'*intelligence* britannica nel 1996, ha collaborato ufficialmente con gli apparati governativi addetti alla guerra fredda culturale.¹⁵ L'accenno di Berti al «materialismo inglese» che ha preso le mosse dal «pensiero naturalista e materialista italiano», letto nel contesto della polemica Vittorini-Togliatti, può far pensare ai reciproci influssi culturali tra Italia e Inghilterra nell'era della guerra fredda. Lo stesso Orwell rilevò la carenza di convincenti distopie letterarie anglosassoni d'ambientazione totalitaria nella sua importante recensione a *Darkness at Noon* di Arthur Koestler,¹⁶ dove è menzionato con ammirazione l'esempio del romanzo *Fontamara* (1933) di Silone, che si può annoverare tra i modelli letterari più importanti della *Fattoria* orwelliana. La satira di Silone ha di mira in primo luogo il fascismo italiano e quella di Orwell il comunismo sovietico, ma in entrambi i casi il punto di vista del racconto è quello degli ingenui abitanti di un piccolo centro periferico: i «cafoni» di Fontamara e gli animali della fattoria di Mr. Jones. Entrambe le categorie nei rispettivi racconti vedono le proprie tragiche vicissitudini scandite dalle ciniche beffe del potere, narrate in entrambi i casi con effetti comici, che sottolineano

¹² GIUSEPPE BERTI, *Sulle relazioni culturali con l'Unione Sovietica*, «Rinascita», a. III, n. 10, ottobre 1946; cito da *Rinascita 1944-1962*, cit., pp. 200-201.

¹³ Cfr. DANIEL J. LEAB, *Orwell Subverted. The CIA and the Filming of Animal Farm*, with a Foreword by Peter Davison, University Park, Pennsylvania State University Press, 2008; TONY SHAW, "Some Writers are More Equal than Others": George Orwell, the State and Cold War Privilege, «Cold War History», Special Issue on Across the Blocs. Cold War Cultural and Social History, IV, n. 1 (ottobre 2003), pp. 143-170.

¹⁴ Cfr. GUIDO BULLA, *L'ultima utopia*, in G. ORWELL, *Romanzi e saggi*, a cura e con un saggio introduttivo di Guido Bulla, Milano, Mondadori, 2000, p. LXXIV.

¹⁵ Come ha rilevato lo storico della guerra fredda Scott Lucas, «"Orwell" è una figura mitologica», «rappresentata come la nostra guida alla libertà», come «il visionario del totalitarismo e del tradimento delle rivoluzioni»; questo Orwell tra virgolette risulta un mito «creato dall'autore da vivo e ricreato e mobilitato da altri, in particolare dagli *state-private network* negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, per la battaglia culturale contro il comunismo sovietico nella guerra fredda»; «lungi dal rappresentare il difensore del dissenso, "Orwell" ha aiutato a limitarlo e anche a sopprimerlo con i suoi scritti, attraverso le sue relazioni con altri *cold warrior*, e consegnando i nomi di "cripto-comunisti" e altri sospetti ai servizi di *intelligence* britannici»; «Orwell è diventato parte vitale dello *state-private network* [...] nella sua connessione diretta con l'*intelligence* britannica [...] e nella sua stretta relazione con scrittori quali Arthur Koestler che rappresenterà la prima ondata degli intellettuali supportati dalla CIA, Orwell l'uomo e Orwell il mito hanno svolto un ruolo cruciale nel definire la crociata guidata dagli USA per "la libertà della cultura"» (SCOTT LUCAS, *Policing Dissent: 'Orwell' and Cold War Culture. 1945-2004*, in DOUGLAS FIELD (edited by), *American Cold War Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, pp. 128-129, traduzione mia). Per la collaborazione di Orwell con l'*Information Research Department* (IRD) cfr. i materiali in G. ORWELL, *Our Job is to Make Life Worth Living 1949-50*, Edited by Peter Davison assisted by Ian Angus and Sheila Davison, Secker & Warburg, London (1998) 2002, pp. 318-327; cfr. anche ivi, pp. 240-258 per la lista di cui scrive Lucas; cfr. anche il già citato T. SHAW, "Some Writers are More Equal than Others", cit. Togliatti si occuperà esplicitamente dell'Orwell di 1984, che verrà lanciato in Italia con la presentazione di Benedetto Croce sul «Mondo».

¹⁶ Cfr. G. ORWELL, 'Arthur Koestler', in *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, volume III, *As I Please. 1943-1945*, Edited by Sonia Orwell and Ian Angus, Penguin Books in association with Secker & Warburg, Middlesex (England) (1968) 1970, pp. 268-277.

la distanza culturale tra dominanti e dominati. Questi ultimi suscitano la simpatia del lettore, ma questa è in entrambi i racconti accompagnata dalla percezione di una condizione di subalternità fatalisticamente naturale. Le vicissitudini delle due opere che possono dirsi storiche, in quanto stravolgono la precedente situazione di immobilità di Fontamara e della Fattoria, cioè l'inasprirsi dell'oppressione dei «cafoni» dopo l'ascesa del fascismo nel primo caso, dell'oppressione degli animali quando la rivoluzione è usurpata dai maiali nel secondo, suggeriscono implicitamente la preferibilità della grigia e astorica servitù tradizionale, e una certa sfiducia nei mutamenti politici sostanziali.

Queste prime ma significative similarità tra le due opere dei *cold warrior* Silone e Orwell permettono di identificare un tema caratteristico della guerra fredda culturale occidentale: la patetica (o comico-grettesca)¹⁷ subalternità e alterità del popolo, la sua congenita irredimibilità politica, da cui discende, contraddittoriamente, da una parte l'universalizzazione utopica delle istanze degli ultimi, e dall'altra lo scetticismo sulle autonome possibilità di riscatto dei medesimi (affidate a figure come il limitato gigante buono Bernardo in Silone, o ai furbi e malvagi maiali in Orwell); uno scetticismo che si estende ad ogni possibile intervento politico innovativo dall'esterno, eventualità che riporterebbe semplicemente le cose alla primaria servitù, in quanto l'esterno è rappresentato dagli sfruttatori «cittadini» in *Fontamara* e dagli allevatori umani nella *Fattoria*. Schematicamente, si osserva la contrapposizione tra una realtà rappresentata nella distopica impossibilità di un suo sviluppo rivoluzionario nelle opere della guerra fredda letteraria occidentale, mentre la nota formula del realismo socialista sovietico al contrario prescrive la rappresentazione della realtà «nel suo sviluppo rivoluzionario».¹⁸ Due importanti fenomeni letterari del Secondo dopoguerra italiano che proseguono lo schema sopra esemplificato in *Fontamara* e nella *Fattoria* si possono riconoscere nei romanzi *Uomini e no* di Vittorini e *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi. Il romanzo di Vittorini, che evoca fin dal titolo il tema dell'animalità (e bestialità) umana,¹⁹ è più simile al racconto di Orwell che a quello di Silone in virtù ad esempio dell'alterità dell'intellettuale partigiano Enne 2, il protagonista vittoriniano, dai suoi compagni di lotta,²⁰ e della sua specularità con l'antagonista fascista Cane Nero, simboleggiata dall'incontro finale e dalla contestuale morte di protagonista e antagonista, che può ricordare l'indistinguibilità dei maiali dagli odiati allevatori umani

¹⁷ Cfr. le prime impressioni su *Fontamara* di lettori come Salvemini (e la storia delle redazioni del romanzo) in IGNAZIO SILONE, *Romanzi e saggi*, Volume primo 1927-1944, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falchetto e una testimonianza di Gustaw Herling, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, (1988) 2000³, pp. 1459-1498.

¹⁸ Cfr. *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° Congresso degli scrittori sovietici*, a cura di Giorgio Kraiski, Introduzione di Vittorio Strada, Bari, Editori Laterza, 1967.

¹⁹ «Il titolo italiano di questo romanzo *Uomini e no* significa esattamente che noi, gli uomini, possiamo anche essere “non uomini”. Mira cioè a ricordare che vi sono, nell'uomo, molte possibilità inumane. Ma non divide l'umanità in due parti: una delle quali sia tutta umana e l'altra tutta inumana. Il titolo francese *Les hommes et les autres* opera invece tale divisione [...] ha però raggiunto notorietà tra i critici e non si può più rifiutarlo. Viene quindi conservato per evitare che sorgano malintesi sull'identità dell'opera» (lettera di Vittorini a Michel Arnaud del 7 luglio 1947, in E. VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino 1977, p. 124).

²⁰ «Non è mancata in questi ultimi anni voglia da parte degli scrittori [...] di calarsi in mezzo agli uomini [...]; ma c'era sempre un certo gusto intellettualistico nel loro atteggiamento: c'era [...] chi in mezzo ai proletari si trovava staccato e spaesato, Enne due in mezzo ai gap» (ITALO CALVINO, *Adesso viene Micheli l'uomo di massa*, «L'Unità», 12 maggio 1946; ora con il titolo *Silvio Micheli, Pane duro* in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano (1995) 2007⁴, tomo I, p. 1170).

nel finale della *Fattoria* di Orwell. L'arretratezza e la distanza della cultura magica, pressoché primitiva del Sud di Carlo Levi, con le annesse argomentazioni sull'estraneità dei contadini dai fenomeni politici esterni (vissuti come epifenomeno dell'annosa oppressione dello Stato), avvicina invece il *Cristo* più che a Orwell al modello sioniano del microcosmo di Fontamara.

Queste quattro opere di indubbia complessità e originalità, prodotte da autori di rilievo connotati da una qualche consuetudine con i centri organizzativi della guerra fredda culturale occidentale,²¹ si possono quindi assimilare per una peculiare tematizzazione dell'animalità umana, che tende a risolversi – come nella superficie significativa della favola orwelliana – nella tematizzazione dell'animalità del popolo. Il medesimo tema nel 1945 veniva articolato sul piano filosofico dal pensatore identificato da Gramsci e da Togliatti come l'esponente più influente della cultura della reazione capitalista europea, Benedetto Croce, a conferma della pertinenza del legame segnalato da Togliatti nella *Lettera a Elio Vittorini* tra la *Fattoria* orwelliana e l'attività del filosofo.

Kulturvölker e no

Come nella *Fattoria degli animali* di Orwell il popolo in rivoluzione è rappresentato dagli animali della fattoria e i possidenti dagli umani, così Croce teorizza lo *status* animale, o giù di lì, dei popoli nostrani e delle popolazioni coloniali. Il filosofo, nell'articolo *L'umanità e la natura*, discutendo del «mondo che si dice minerale e vegetale e dell'animale, che viene distinto e contrapposto al mondo umano»,²² precisa che sugli animali «dominiamo addomesticando gli addomesticabili, ammazzando i feroci e minacciosi e talvolta estirpandone la razza [...] invece, gareggiamo e guerreggiamo, rifacciamo unioni e pace, uomini con uomini». ²³ Secondo Croce però la medesima distinzione osservata nel quadro della natura «continua a farsi valere nel quadro stesso della storia come distinzione [...] tra uomini che appartengono alla storia [*kulturvölker*] e uomini della natura (*naturvölker*)», e verso questi ultimi, cioè i popoli dei paesi coloniali,

che zoologicamente e non storicamente sono uomini, si esercita, come verso gli animali, il dominio, e si cerca di addomesticarli e di addestrarli, e in certi casi, quando altro non si può, si lascia che vivano ai margini, vietandosi la crudeltà che è colpa verso ogni forma di vita, ma lasciando altresì che di esse si estingua la stirpe, come le razze amerinde.²⁴

Qui sono alcuni esseri umani a risultare «più eguali» di altri, e questi altri, precisa Croce, «ci si sforza, di svegliarli a uomini, mercè delle conversioni religiose, della dura disciplina, della paziente educazione e istruzione, e di stimoli e castighi politici» eccetera, ma «questi inconvertibili, s'incontrano frammezzo alle nostre società civili»,

²¹ Sul coinvolgimento di Croce, Silone (e Carlo Levi) nelle attività del *Congress for Cultural Freedom* finanziato e coordinato dalla CIA cfr. Cfr. FRANCES STONOR SAUNDERS, trad. it. *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Roma, Fazi Editore, 2004. Vittorini nel 1951 firmò il *Manifesto agli intellettuali italiani* dell'Associazione italiana per la libertà della cultura, diretta da Silone.

²² BENEDETTO CROCE, *L'umanità e la natura*, «Quaderni della Critica», n. 1, marzo 1945, p. 96.

²³ Ivi, p. 97.

²⁴ *Ibidem*.

e quindi, dato che il vecchio Lombroso secondo Croce non aveva «tutti i torti», il filosofo rispolvera «la classe dei “delinquenti nati” o “di natura”, incarcerati o messi a morte per la necessaria difesa sociale».²⁵

Contro questa posizione di Croce muoverà come è noto l'importante saggio di De Martino *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno* (1949), dopo il quale ebbe corso un articolato dibattito, di cui qui interessa, per le assonanze con la polemica sulla letteratura proletaria del «Politecnico», l'intervento di Fortini intitolato *Il diavolo sa travestirsi da primitivo*. Vi si legge infatti che il punto di vista di De Martino solleva in Fortini «un dubbio grave», in quanto propone «il popolare e il primitivo» «come latori di una cultura che dev'essere non già razionalisticamente irrisa bensì oggetto di pietà storica».²⁶ Si tratta di uno snodo discorsivo interessante, in quanto tra i primi punti che a Fortini urge difendere, coerentemente con i trascorsi del «Politecnico», figura un determinato atteggiamento intellettuale: la cultura popolare dovrebbe essere «razionalisticamente irrisa».²⁷ Così la cultura proletaria dileggiata sul «Politecnico» con la messa in scena di un falso «documento» dell'«abbruttimento»²⁸ della classe operaia, viene ora strumentalmente contrapposta alle realtà popolari contadine, e queste ultime alle popolazioni coloniali, dando luogo a una «stratificazione» di culture e popoli non lontana dallo spirito delle esercitazioni letterarie e delle riflessioni filosofiche di cui sopra, e conforme agli interessi del capitalismo imperialistico:²⁹

Qui in Italia [...] tra le masse «arcaiche», l'arcaica cultura medioevale o magica dei contadini pugliesi o meridionali, il proletariato operaio e contadino del resto d'Italia (e d'Europa) c'è tutta una stratificazione di culture ben «storiche» da quella cristiana a quella positivista [...] il proletariato industriale italiano, occidentale, non porta in cuore i miti e il prelogismo del lavoratore coloniale orientale o africano.³⁰

Questi temi sono correlati all'influsso della guerra fredda: Fortini, nella sua polemica con De Martino, lega la necessità d'irridere la cultura popolare al «fierissimo sospetto» indotto da alcuni riferimenti di De Martino alla politica culturale sovietica:

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ FRANCO FORTINI, *Il diavolo sa travestirsi da primitivo*, «Paese Sera», 23 febbraio 1950; cito da PIETRO CLEMENTE, MARIA LUISA MEONI, MASSIMO SQUILLACCIOTTI, *Il dibattito sul folklore in Italia*, Milano, Edizioni di Cultura Popolare, stampa 1976, p. 100.

²⁷ Pavese, di cui si è già segnalata una polemica implicita con il Fortini del «Politecnico» nella prima parte di questo studio, nel suo intervento *Discussioni etnologiche*, scritto in polemica con De Martino ma soprattutto nuovamente con Fortini, scrisse del timore che «del mito, della magia, della “partecipazione mistica”, lo studioso “scientifico” dimentichi il carattere più importante: l'assoluto valore conoscitivo che essi rappresentano, la loro originalità storica, la loro perenne vitalità nella sfera dello spirito» (CESARE PAVESE, *Discussioni etnologiche*, «Cultura e Realtà», n.1, maggio-giugno 1950; cito da ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 324).

²⁸ Cfr. la presentazione redazionale a GIUSEPPE GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, «Il Politecnico», n. 22, 23 febbraio 1946, p. 3; il racconto, come si è rilevato nella seconda parte di questo studio, è in realtà un falso costruito dalla redazione del «Politecnico».

²⁹ Il pregiudizio di superiorità razziale, di classe o culturale, spiega incidentalmente Orwell in un articolo sul colonialismo britannico pubblicato nel 1940 su «Time and Tide», «è un modo per intensificare lo sfruttamento a livelli normalmente impossibili fingendo che *gli sfruttati non siano esseri umani*. Quasi tutte le aristocrazie che hanno avuto un potere reale si sono fondate su differenze razziali. [...] Per un aristocratico è molto più facile abbandonare ogni scrupolo se immagina che il servo sia biologicamente diverso da lui. Gli inglesi in India hanno costruito un'intera mitologia sulle presunte differenze tra il loro fisico e quello degli orientali. [...] E non c'è dubbio che assurdità come queste abbiano aiutato a spremere l'India fino all'osso. Oggi non potremmo trattare i lavoratori inglesi come vengono trattati quelli indiani: [...] oltre un certo limite, saremmo noi stessi a non tollerarlo» (G. ORWELL, trad. it. *Appunti occasionali [1]*, in ID., *Romanzi e saggi*, cit., pp. 1511-1512).

³⁰ F. FORTINI, *Il diavolo sa travestirsi da primitivo*, cit., p. 101.

Questo esaltare il cantore analfabeta al Congresso degli scrittori sovietici; e il «folklore vivente» sovietico; tutto questo e altro ancora e l'accento all'«imbarbarimento» che dovrebbe accompagnarsi ad ogni rivoluzione proletaria, tutto questo dico, ci mette in fierissimo sospetto.³¹

Prima di discutere la ricezione della letteratura sovietica sul «Politecnico» si può osservare che la produzione di Orwell avrebbe potuto interessare Togliatti anche per un altro legame riscontrabile di lì a poco tra il *cold warrior* britannico e il nostrano «campione della lotta contro il marxismo»,³² Benedetto Croce. Recensendo a sua volta nel marzo 1947 il romanzo *Buio a mezzogiorno* di Koestler, Croce assume come morale della favola il *quid* di un saggio orwelliano del 1945, *Notes on Nationalism*,³³ che il Ministero dell'Informazione inglese aveva tanto apprezzato e tanto tradotto in diversi paesi d'Europa, tra i quali l'Italia, dove comparirà sul n. 1 del periodico internazionale britannico edito dalla Mondadori «Eco del mondo» (settembre 1946) con il titolo *Il nuovo sciovinismo*.

Si può notare per inciso che alcune versioni dell'introduzione predisposta dagli uffici del Ministero dell'Informazione britannico alle traduzioni di *Notes on Nationalism* presentavano Orwell con una formula che può far pensare a Vittorini: «un uomo di sinistra, forse dell'estrema sinistra – ma, come dice lui stesso, “ciò che ho visto in Spagna ... mi ha dato orrore della politica («horror of politics») ... penso che lo scrittore possa restare onesto solo se si tiene a distanza dai partiti”». ³⁴ Se l'idea che lo scrittore «onesto» è quello che «si tiene a distanza dai partiti» ricorda il Vittorini post polemica con Togliatti, è curioso anche il riferimento alla Guerra civile spagnola, che ricorda quanto dichiarato da Vittorini nel «Politecnico» sul medesimo evento storico come motivazione del suo distacco non dal comunismo ma dal fascismo.

Notes on nationalism comincia con una discussione terminologica: lo scrittore delinea «un abito mentale che ora è tanto diffuso da influenzare il nostro modo di pensare su quasi tutti gli argomenti, ma che non ha ancora ricevuto un nome. Come equivalente più prossimo ho scelto il termine “nazionalismo”, ma si vedrà subito che non lo uso nel significato consueto». ³⁵ Croce nella recensione a Koestler, senza fare parola di tutto ciò, accoglie in parte il discorso orwelliano e sottolinea a sua volta il percorso di scelta del termine opportuno («fanatismo»), ma corregge Orwell affermando che il fenomeno «non è nuovo», e che quindi non serve un termine nuovo:

³¹ Ivi, p. 100.

³² Già sul primo numero di «Rinascita» Togliatti, che si scuserà degli eccessi polemici sul n. successivo, definiva Croce il «campione della lotta contro il marxismo» che «ha tenuto cattedra di questa materia, istituendosi tra lui e il fascismo un'aperta collaborazione, prezzo della facoltà che gli fu concessa di arrischiare ogni tanto una timida frecciolina contro il regime» (P. T., recensione a B. Croce, *Per la storia del comunismo in quanto realtà politica* (1943), «Rinascita», n. 1, a. I, giugno 1944; cito da *Rinascita 1944-1962*, cit., p. 111).

³³ G. ORWELL, *Notes on Nationalism*, «Polemic», n. 1, ottobre 1945; le citazioni saranno tratte da ID., *I Belong to the Left. 1945*, Edited by Peter Davison Assisted by Ian Angus and Sheila Davison, London, Secker & Warburg, 1998.

³⁴ Traduzione inglese dell'introduzione finnica a G. ORWELL, *Notes on Nationalism*, cit., p. 156 (qui e in seguito la traduzione è mia). La traccia originariamente predisposta da Orwell per l'introduzione non è stata ritrovata.

³⁵ G. ORWELL, *Notes on Nationalism*, cit., p. 141; sull'interessamento del Ministero e la vicenda delle traduzioni cfr. ivi, pp. 155-157.

Considerando a mente fredda il caso, che il libro di Koestler ci presenta e che ora ha luogo in un vasto paese d'Europa, non è nuovo, perché rientra nella storia, antica e medioevale e moderna, ed europea e asiatica e di altri continenti, di quel che già dai romani prese il nome, che ancora ritiene, di «fanatismo».³⁶

Il saggio di Orwell a sua volta intende illustrare un *habitus* mentale fazioso, irrazionale e manicheo nelle sue «forme più sottili», che coinvolgono non tanto le masse ma «i circoli intellettuali», trascurando per questo motivo «i più diffusi e conosciuti fascismo e nazismo».³⁷ Osservando il discorso dal punto di vista della guerra fredda, si può notare che Orwell imposta un'equiparazione ai danni del comunismo, pur senza identificare esplicitamente quest'ultimo come peculiare obiettivo polemico: il «nazionalismo, nel significato esteso che sto attribuendo alla parola», spiega Orwell, «include quei movimenti o tendenze come comunismo, cattolicesimo politico, sionismo, antisemitismo, trozkismo e pacifismo»,³⁸ perché, in termini generali, «un nazionalista è uno che ragiona solamente, o principalmente, in termini di prestigio competitivo».³⁹ Nonostante l'assenza nel discorso di Orwell (e di Croce) di esempi di «Nationalism» particolarmente scomodi, quali imperialismo inglese, anticomunismo o simili, il discorso vorrebbe apparire equanime, come in questa considerazione letteraria:

I giudizi estetici, e specialmente letterari, sono spesso corrotti nello stesso senso dei politici. Sarebbe difficile per un nazionalista indiano gustare una lettura di Kipling, o per un conservatore vedere dei meriti in Majakovskij, e c'è sempre la tentazione di sostenere che ogni libro le cui tendenze si disapprovano deve essere un brutto libro dal punto di vista *letterario*.⁴⁰

Tuttavia, dato il peculiare «Nationalism» del *cold warrior* Orwell verrebbe da dire, il discorso è centrato proprio sul comunismo:⁴¹ orwellianamente, il comunismo è nazionalismo (e quindi fascismo).

I testi di Croce e Orwell sono in linea di massima accomunabili per la funzione culturale e politica svolta dai due concetti di «Nationalism» e «fanatismo»: ma se Orwell aveva pensato di insegnare la guerra fredda a Benedetto Croce, per così dire, ne avrebbe invece ricevuto una lezione di ipocrisia inglese.⁴² Infatti mentre Orwell s'ingegna per attribuire l'*habitus* del «Nationalism» al comunismo, Croce, che si ritrova il discorso anticomunista già servito nel romanzo di Koestler, può condurre la sua disquisizione sul «fanatismo» dandosi l'aria d'allontanarsene magnanimamente:

Il fanatismo, nel suo intrinseco, è l'assunzione di una regola unica o suprema, che sopprime o soverchia e mette a tacere il pensiero che pensa e che esercita la critica, e la coscienza morale, che moralmente si risolve e crea le azioni solo a sé conformi. Che quella regola [...] si fondi sopra una rivelazione religiosa o sopra un falso

³⁶ B. CROCE, recensione a *Buio a mezzogiorno* di Koestler, «Quaderni della Critica», n. 7, marzo 1947, p. 78.

³⁷ Traduzione inglese dell'introduzione finnica a G. ORWELL, *Notes on Nationalism*, cit., p. 156.

³⁸ G. ORWELL, *Notes on Nationalism*, cit., p. 142.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ «Per quanto riguarda l'intelligenza, è appena il caso di dire che [in Inghilterra] la forma dominante di nazionalismo è il comunismo. Un comunista, per come lo intendo qui, è uno che guarda all'Urss come alla sua patria e sente suo dovere giustificare la politica russa e anteporre gli interessi russi a tutti i costi» (*Ibidem*).

⁴² Con tipica ironia orwelliana, una nota di *Notes on Nationalism* segnala come esempio dei deprecabili stereotipi nazionali l'espressione «ogni inglese è un ipocrita» (ivi, p. 141 nota).

raziocinio o sopra un'immaginazione scambiata per realtà, o sopra l'autorità di un uomo o di un istituto, [...] l'essenziale, come si è detto, sta nella soppressione e sostituzione che essa esegue del pensiero critico e della coscienza morale.⁴³

Gli accenni crociani a «pensiero critico», «coscienza morale» e simili, nel contesto semiotico della guerra fredda risultano motivi topici dello schieramento culturale occidentale, caratteristici, come si è rilevato nella prima parte, dell'autorappresentazione del «Politecnico» fin dai primi numeri, e riassuntivi della base retorica della polemica del periodico contro il Pci. Croce, citato da Togliatti nella *Lettera a Elio Vittorini* come esempio di una cultura che fin dai primi del Novecento annuncia la morte del marxismo,⁴⁴ è stato criticato da Sapegno nel 1945 su «Rinascita» come propugnatore dell'idea che «le riviste marxistiche “dovrebbero lasciare in pace poesia, filosofia e storia”, materia da affidarsi con diritto di esclusiva ai periodici animati da “spirito liberale”, e limitarsi ai problemi di politica immediata e contingente».⁴⁵ Le argomentazioni di Croce criticate da Sapegno anticipano i più noti capisaldi della linea polemica di Vittorini: «mentre la politica attuale si colloca su un piano “pratico” e animato da “pratica passione”, gli altri valori invece appartengono ad un piano “contemplativo e teorico e di scientifica critica”».⁴⁶

La corrente Pasternak

Si è detto sopra che la *Lettera a Elio Vittorini* di Togliatti contiene un rimando all'articolo di Berti *Per le relazioni culturali con l'Unione Sovietica*, il cui titolo si potrebbe leggere come una possibile risposta sintetica al perché il «Politecnico» sia stato sconfessato dal Pci. Berti muove dalla critica dell'impostazione crociana della storia della cultura europea, che ha escluso la Russia e poi l'Unione Sovietica dal novero degli attori culturali di rilievo. Croce infatti, che «ha scritto di tutto e di tutti», «sulla letteratura francese, tedesca, inglese, spagnuola, portoghese, norvegese persino», «mai ha scritto un saggio solo non diciamo sulla letteratura sovietica, ma nemmeno sulla grande letteratura classica russa».⁴⁷ Anche nell'importante *Storia d'Europa nel Secolo XIX*, nota Berti, «la storia della cultura e della letteratura russa non ha posto né grande né piccolo»:

Fate la fatica che io ho fatta, di catalogare a parte tutto quanto lo storico e il filosofo napoletano ha scritto sulla Russia [...] vi accorgete che il nostro uomo nel fondo si è sbarazzato una volta per sempre, non soltanto della storia della cultura russa, ma della storia della Russia essa stessa (per così dire, al completo) scrivendo [...] che «non apparteneva all'Europa».⁴⁸

⁴³ B. CROCE, recensione a *Buio a mezzogiorno* di Koestler, cit., p. 78.

⁴⁴ Anche nel «Politecnico» la «morte» del marxismo era spesso allusivamente ventilata, ad esempio nella terza pagina del n. 22 dove si innesca la polemica sulla letteratura proletaria, e come si vedrà più avanti anche altrove.

⁴⁵ NATALINO SAPEGNO, *Marxismo, cultura, poesia*, «Rinascita», a. II, n. 7, luglio 1945; cito da *Rinascita 1944-1962*, cit., p. 134.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ G. BERTI, *Sulle relazioni culturali con l'Unione Sovietica*, cit., p. 196.

⁴⁸ *Ibidem*.

Ci si può chiedere se quanto detto da Berti sul «catalogare a parte» ciò che ha «scritto sulla Russia» Croce si possa estendere a Vittorini e al «Politecnico». Infatti, rilevata l'importanza storica (negativa) della ricezione crociana della cultura e letteratura russa, Berti attualizza il discorso denunciando l'atteggiamento impenitente di «quella cultura italiana nata e sviluppatasi sotto il littorio o sviluppatasi prima, e, poi, del littorio divenuta umile ancella», che dovrebbe

riscattarsi intellettualmente e moralmente dei troppi articoli e libri scritti al servizio del fascismo contro ogni corrente progressiva della società, e particolarmente contro la cultura, la vita e l'ordinamento sociale di un paese che costoro ignoravano completamente e al contempo dipingevano di foschi colori.⁴⁹

Si giunge quindi al tema del confronto con il recente passato (che da più parti sarà additato come nequizia caratteristica del Vittorini del «Politecnico»): se «ancor oggi continuano a riprodursi come funghi maligni gli esponenti di questa fascistoide letteratura antisovietica», tuona Berti, ciò accade nell'inerzia di quell'intellettuale che «si proclama antifascista oggi, ma non dimostra di avere una nuova sensibilità la quale dimostri un reale superamento del proprio passato».⁵⁰ Il tema della ricezione coeva della cultura sovietica ritorna nelle conclusioni, e anche qui il discorso può far pensare al «Politecnico»:

La conclusione è che non si può essere più uomini di cultura in Europa e nel mondo civile se ci si limita a cercare di conoscere quanto si scrive e si fa in Francia, in Inghilterra o in America, facendo al tempo stesso professione di ignorare o di avere in non cale il travaglio del nuovo mondo schiuso alla vita in Unione Sovietica.⁵¹

Effettivamente, stando alle declamazioni valutative, si deve ammettere che la ricerca di un equilibrio nella guerra fredda letteraria non ha impegnato più di tanto i redattori del «Politecnico» settimanale: nella terza pagina del primo numero lo scrittore statunitense Hemingway, di cui si inizia a pubblicare a puntate il romanzo sulla Guerra civile spagnola *Per chi suonano le campane*, è «il più grande scrittore americano di oggi», anzi «il più grande di tutto il mondo»; Hemingway per giunta risulta nel «Politecnico» uno scrittore serenamente integrato nel campo comunista: «tutte le sue opere sono popolari nell'Unione Sovietica»,⁵² si legge con incredulità nella medesima presentazione. Lo stesso Vittorini in seguito, replicando alle polemiche sull'argomento, ammise la strumentale demonizzazione del dirigente comunista francese André Marty: «Hemingway può tracciare piccoli ritratti vendicativi ad effetto controrivoluzionario entro il tessuto della sua opera pur riccamente rivoluzionaria».⁵³ Sfuggita evidentemente ai comunisti tale «rivoluzionaria» opulenza, riempitosi l'occhio dei pur

⁴⁹ Ivi, p. 197.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, p. 201.

⁵² Presentazione redazionale a *Ernest Hemingway: Per chi suonano le campane*, «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 3.

⁵³ E. VITTORINI, *Breve storia della letteratura americana. 3 Letteratura e rivoluzione*, «Il Politecnico», n. 33-34, settembre dicembre 1946, p. 53. Nella risposta a Togliatti pubblicata sul numero successivo, Vittorini preciserà che «Hemingway, in pagine che sono tra le sue meno felici, ha falsificato la figura di un grande rivoluzionario francese» (E. VITTORINI, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, ivi, n. 35, cit., p. 105).

«piccoli» «ritratti vendicativi ad effetto controrivoluzionario», dovette destare una qualche attenzione il mero dato quantitativo: con le sue 27 puntate e commenti annessi *Per chi suonano le campane* risulta il testo letterario che ha più spazio e clamore sul «Politecnico» settimanale. Statunitense (e per di più in odore di trozkismo) è anche John Reed, scelto dal «Politecnico» per raccontare ai lettori la Rivoluzione russa sul n. 6; si tratta come è noto dei due esempi impugnati da Alicata, nell'articolo contro il «Politecnico» che innesca la polemica Vittorini-Togliatti. Ma se questi motivi della controversia sono noti e esplicitati, resta da chiarire se la ricezione della letteratura sovietica risulta tale da attribuire all'indirizzo del «Politecnico» una parte degli strali di Berti di cui sopra. Al periodico vittoriniano è stato peraltro rimproverato anche il contrario.

Nella terza pagina del n. 1 compare il primo dei dieci brani letterari russo-sovietici pubblicati dal settimanale: un racconto popolare intitolato *La verità di Lenin*, preceduto da una presentazione redazionale intitolata *Leggende su Lenin*, dove si legge che «le vicende della rivoluzione di Ottobre sono diventate favole nel ricordo del popolo, e Lenin vi appare [...] come il personaggio di un mito».⁵⁴ L'articolo in sé non parrebbe dispregiativo: ma nonostante la riconosciuta positività dell'indirizzo culturale sovietico che intende, anche per mezzo della letteratura popolare, «non lasciare estraneo alle vicende vissute in questi anni alcun strato della popolazione», e nonostante da queste pratiche siano sorte, precisa la redazione, «opere di autentica poesia»,⁵⁵ nella più ampia struttura significativa rappresentata dal discorso complessivo del modernistico «Politecnico», l'attività letteraria sovietica antologizzata si configura implicitamente come attività arretrata: basti ricordare la raffigurazione farsesca della letteratura proletaria di cui si è detto. Questa ipotesi è rafforzata da un commento limitativo difficilmente equivocabile pubblicato quando la polemica con il Pci è oramai aperta, nella presentazione redazionale a una nuova puntata di *Leggende su Lenin* pubblicata sul «Politecnico» mensile: «i popoli sovietici per i quali Lenin è un eroe da leggenda cavalleresca rallentano per forza l'andatura di quegli altri popoli sovietici o strati di popolo sovietico per i quali Lenin è il loro eletto».⁵⁶ Forse già in questa chiave di lettura, erano comunque stati in precedenza pubblicati sul settimanale, a partire dal primo numero, tre articoli di racconti e poesie popolari sui leader sovietici.⁵⁷

Se la nota sul mensile sembrava implicare una dimensione avanzata dell'Urss («quegli altri popoli sovietici o strati di popolo sovietico» ecc.), questa non è molto presente sul «Politecnico» settimanale, soprattutto in ambito letterario, se non quando un autore viene individualmente arruolato nel canone unico vittoriniano della letteratura borghese di crisi. Dopo *La verità di Lenin*, pubblicato sul n.1, la letteratura sovietica ritorna sul n. 2, con *La vittoria d'Ottobre* di Majakovskij, poesia che ha in comune con

⁵⁴ *Leggende su Lenin*, presentazione redazionale di *La verità di Lenin*, «Il Politecnico», n. 1, cit., p. 3.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Presentazione redazionale di *Leggende su Lenin*, «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 6.

⁵⁷ Dopo *La verità di Lenin* del primo numero del settimanale, un racconto dello stesso tenore dove protagonista questa volta è Stalin viene pubblicato sul n. 5, e viene definito implicitamente uno strano testo, «avvezzi come siamo a concepire l'opera letteraria come espressione individuale» (presentazione redazionale di *Il popolo ucraino a Stalin*, «Il Politecnico», n. 5, 27 ottobre 1945, p. 4); si insiste, con Lenin nuovamente protagonista sul n. 6, dove si pubblica il «canto epico» di un «artigiano illetterato», «un esempio curioso di come la rivoluzione d'ottobre sia stata interpretata dai popoli più diversi» (presentazione redazionale di SEPO PAKINIAN, *Lenin e lo Zar-Sultano*, ivi, n. 6, 3 novembre 1945, p. 5).

la suddetta leggenda il tema del culto di Lenin. Nella medesima pagina compare un brano di Oleša, *Il materiale umano*, che racconta un momento di progresso della società sovietica, ma un momento comunque arretrato in termini assoluti, quantomeno in virtù della sua contestualizzazione cronologica nei primi anni dopo l'Ottobre. Sul n. 6 dedicato alla Rivoluzione russa la presentazione di Pasternak, di cui si pubblica *Lenin sulla tribuna*, situa lo scrittore ai vertici della poesia russa, con buona pace, sembra di capire, degli scatti avanguardistici di Majakovskij, e con la consueta interpretazione in termini di letteratura della crisi borghese: Pasternak infatti, afferma il «Politecnico»,

è non solo *il più notevole lirico russo di oggi*, ma uno dei più importanti nella storia della poesia russa. [...] la sua poesia ha un linguaggio che non è più quello degli uomini sovietici. *Di fronte allo slancio in avanti di Majakovskij, Pasternak è l'unico in Russia che, partito dalla poesia di crisi di venticinque anni fa sia riuscito a giustificarla in arte come tormento ed a portarla per altre strade all'umanesimo e al socialismo.*⁵⁸

Nel linguaggio critico vittoriniano del tempo, Pasternak, che sarà poi nell'occhio del ciclone della guerra fredda letteraria per l'operazione della CIA che condusse alla traduzione italiana del *Dottor Zivago*,⁵⁹ ad opera (guarda caso) dell'allora zdanovistico russista del «Politecnico», Pietro Zveteremich, è insomma l'unico poeta russo moderno e di indubbio interesse. In seguito, nella sua risposta a Togliatti, Vittorini renderà esplicito il ridimensionamento di Majakovskij, tratto caratteristico della ricezione della letteratura sovietica nel Ventennio:

L'argomento della suonata può essere un grande problema rivoluzionario, ma se allo scrittore non viene direttamente dall'interno della vita, se gli viene attraverso la politica o l'ideologia, se gli viene "come argomento", egli suonerà il piffero per esso, e sarà un arcade, sarà un pifferaio, non sarà uno scrittore rivoluzionario. Nel migliore dei casi, se ha temperamento lirico, ci darà del lirismo invece della pastorelleria, e sarà, mettiamo, un Maiakovski. Ma non è certo il lirismo a rendere rivoluzionario uno scrittore.⁶⁰

Nella medesima pagina del n. 6 è pubblicato anche il racconto allegorico di Neverov *Le nozze*, che ripropone la rappresentazione del contado russo arretrato che comincia a risvegliarsi alla modernità.⁶¹

Nel numero doppio 13-14, dedicato al tema del Natale, è la volta di un racconto di Gauzner, sorta di cronaca dell'anno 1919 della Rivoluzione sovietica dal punto di vista di un fanciullo singolarmente vivace. L'opera di Gauzner, scrive «Il Politecnico»,

⁵⁸ Presentazione redazionale di BORIS PASTERNAK, *Lenin sulla tribuna*, «Il Politecnico», n. 6, cit., p. 2, corsivo mio.

⁵⁹ Cfr. PAOLO MANCOSU, *Inside the Zhivago Storm. The Editorial Adventures of Pasternak's Masterpiece*, Milano, Feltrinelli, 2013; PETER FINN, PETRA COUVÉE, *The Zhivago Affair. The Kremlin, The CIA, and the Battle Over a Forbidden Book*, New York, Pantheon Books, 2014.

⁶⁰ E. VITTORINI, *Lettera a Togliatti*, «Il Politecnico», n. 35, cit., p. 106. Rossanda, che sarà la direttrice – forse un poco filovittoriniana – della sezione cultura del Pci tra il 1963 e il 1966, in uno scritto retrospettivo nota con favore il ridimensionamento di Majakovskij, centra a suo modo la logica politica sottesa alla ricezione della letteratura sovietica nel «Politecnico», ma curiosamente dimentica Pasternak: «Il Politecnico» ha privilegiato «le avanguardie, anche quelle russe che con l'ottobre sono entrate in conflitto, i Babel', i Bloch, gli Essenin, i Mandelstam, le Achmatova e non solo Majakovskij» (ROSSANA ROSSANDA, *Note sul rapporto fra letteratura e politica*, in ALBERTO ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 212, corsivo mio).

⁶¹ Zveteremich nell'articolo sulla storia della letteratura sovietica pubblicato sul n. 6, spiega che si tratta di un tema caratteristico dello scrittore: «Alessandro Neverov, che racconta la lotta di classe nelle campagne e la conquista della libertà sovietica da parte dei contadini» (PIETRO ZVETEREMICH, *La rivoluzione nella letteratura russa*, «Il Politecnico», n. 6, cit., p. 5).

«nella letteratura sovietica di quei tempi», cioè di nuovo nei primi anni dopo la Rivoluzione, «prometteva una novità assoluta». ⁶² Se il motivo della fanciullezza fa sì che il racconto si innesti nel tema natalizio generale del numero 13-14, il riferimento all'immagine di Cristo che chiude la poesia di Alexandr Blok *I dodici*, pubblicata nella medesima pagina, coinvolge anche questo testo nel medesimo *leit-motiv*. La disposizione grafica dei due testi letterari sovietici sul n. 13-14 (Gauzner nella doppia colonna a sinistra, Blok nella doppia colonna a destra della pagina 4), fa sì che essi possano caricarsi di ulteriori significati per effetto dell'articolo iconografico che occupa la colonna centrale, sempre d'ambientazione sovietica: cinque grandi fotografie con breve didascalia-racconto, dal titolo *Repubblica dei bambini*. L'insieme di riferimenti, diretti e indiretti, ai campi semantici della giovinezza e dell'infanzia – del protagonista di Gauzner, della Repubblica sovietica, del suo sviluppo civile e culturale ecc. ⁶³ – ha infatti il suo perno nella curiosa colonna centrale, dove assume, al netto della fanciullesca mistica natalizia che attraversa il numero, più robuste e navigate allusioni distopiche suggerite da alcuni passi della presentazione redazionale – «paese dei Balocchi? Paese delle meraviglie? Paese delle fate?» – e soprattutto dalla sua chiusa e dall'immagine correlata, che descrive l'arrivo in treno all'emblematico villaggio sovietico chiamato *Repubblica dei bambini*, sottolineando nell'ultima frase, retta dall'avversativa, lo scetticismo di chi non vi si ferma e ritorna indietro: «Ma molti rimangono su per rifare, all'inverso, il viaggio». Nessuna delle immagini raffigura la Repubblica dei fanciulli, ma solo le fasi del viaggio di avvicinamento ad essa; quando vi si giunge, l'ultima immagine è sempre quella del treno, pronto a ricondurre i «molti che rimangono su» dell'illustrazione a lidi simbolici, sembra di dover inferire, più maturi e moderni: un *Ritorno dall'Urss* insomma, come recita il titolo di un importante contributo di Gide alla guerra fredda letteraria europea. ⁶⁴ Le fasi letterarie più recenti non sono attestate dal «Politecnico» settimanale, che anche nell'unico scritto ⁶⁵ sulla storia della letteratura sovietica pubblicato si sofferma sulle prime esperienze post-rivoluzionarie, e si chiude con un telegrafico accenno alle fasi successive: «dopo vengono Babel, Fedin, Fadeiev, Gladkov, Leonov, e comincia la storia dell'odierna letteratura sovietica»; ⁶⁶ autori e momenti da cui il settimanale si tiene appunto alla larga.

⁶² *Un racconto di Gauzner*, «Il Politecnico», n. 13-14, 22 dicembre 1945, p. 6.

⁶³ Significative, e forse politicamente allusive le ultime parole del brano di Gauzner pubblicato sul «Politecnico»: «... Il nostro giovane eroe respira a pieni polmoni l'aria fresca della *Russia Sovietica, che lotta per staccarsi di dosso l'orrore della prima infanzia*. Che cosa sarà più tardi di lui? / Compagni, l'affare si complicherà, più tardi!» (*Un racconto di Gauzner*, cit., corsivo mio).

⁶⁴ Si è infatti parlato di «rottura di un legame tattico», del «venir meno della fiducia politica fra grande intellettualità borghese e Stato sovietico. [...] Almeno fino a Solženicyn non è stato detto molto di nuovo [...] Gide sembra stilare l'indice, il catalogo di quasi tutto sarebbe stato studiato, approfondito, discusso in seguito». (Prefazione a ANDRÈ GIDE, trad. it. *Ritorno dall'Urss*, seguito da *Postille al mio ritorno dall'Urss*, prefazione di Alfonso Belardinelli, Bollati Boringhieri, Torino 1988, p. 17).

⁶⁵ Si parla non di storia della letteratura sovietica, ma dell'uso in Urss della letteratura come complemento allo studio della storia in: P. ZVETEREMICH, *Come si studia la storia nell'U.R.S.S.*, «Il Politecnico», n. 20, 9 febbraio 1946, p. 4; la differenza tra la favolistica borghese-occidentale e la sovietica è argomento dell'articolo: F. L., *Favole nuove per i ragazzi*, «Il Politecnico», n. 22, 23 febbraio 1946, p. 2; ma anche in questo caso non si tratta di storia della letteratura.

⁶⁶ P. ZVETEREMICH, *La rivoluzione nella letteratura russa*, cit.

L'unico testo attribuibile al realismo socialista è l'ultimo brano letterario sovietico pubblicato dal settimanale, un passo dal romanzo dei primi anni Trenta *Come fu temprato l'acciaio*. Il tema del brano è funereo fin dal titolo: *La morte di Lenin*,⁶⁷ e l'autore, Nicolaj Ostrovskij, è protagonista di un capitolo del sopra citato *Ritorno dall'Urss* di Gide, opera al termine della quale è riportato il testo di un discorso che allo scrittore francese è stato impedito di pronunciare in Unione Sovietica ad integrazione del proprio precedente intervento al funerale di Gor'kij a Leningrado: vi si osserva un discorso letterario non dissimile da quello del Vittorini che replicherà a Togliatti,⁶⁸ discorso e contesto a cui quindi si rimandava, sia pure per accenni obliqui, ma obliqui sulla tomba di Lenin e Gor'kij, fin dal n. 18 del «Politecnico» settimanale (29 gennaio 1946), ben prima dell'accendersi della polemica. Osservando queste singolari sfumature della proposta «Politecnico» *Per le relazioni culturali con l'Unione Sovietica*, come titolava Berti, l'ipotesi che il Pci avrebbe potuto mantenere buone queste ultime senza prendere le distanze dal periodico pare destituita di fondamento. La discutibile selezione dei testi sovietici, i mezzi termini e le carambole allusive del settimanale si chiariranno alla luce della polemica con il Pci: «lo scrittore rivoluzionario che milita nel nostro Partito dovrà rifiutare le tendenze estetiche dell'Urss»,⁶⁹ propone infine Vittorini nella *Lettera a Togliatti*.

Ha un certo rilievo anche la selezione che nel settimanale, come si è potuto osservare, privilegia la letteratura dei primi anni dopo la Rivoluzione: una Rivoluzione decurtata dell'era di Stalin, che in letteratura non supera il 1926, se non con il brano di Ostrovskij, che però riporta indietro alla morte di Lenin (1924) e allude a Gide, configura una rappresentazione trozkista. Vittorini con ogni probabilità non ignorava gli esiti dei contatti avuti dalla Einaudi con l'ambasciata sovietica: «non tutte le opere pubblicate prima del 38/39 possono essere pubblicate perché non tutte gradite»:⁷⁰ l'innovativo «Politecnico» ha puntualmente antologizzato solo opere più antiche. La peculiare ricezione da guerra fredda della letteratura sovietica messa in atto dal «Politecnico» può essere comparata con l'antologizzazione proposta nel 1949 dal russista e comparatista Renato Poggioli, trasferitosi intanto nella statunitense Harvard University, nel suo controverso *Fiore del verso russo*, opera che fu causa di considerevoli attriti tra l'Einaudi e il Pci. L'impostazione modernista e avanguardista di Poggioli non implica anche nel suo caso la rinuncia ad una ancor meno larvata svalutazione critica della poesia di Majakovskij, poesia che ad esempio «porta al limite estremo la mancanza di rigore caratteristica della rima russa [...] riducendola talvolta a

⁶⁷ NICOLA OSTROVSKI, 21 gennaio 1924 *La morte di Lenin raccontata da Nicola Ostrovski*, «Il Politecnico», n. 18, 26 gennaio 1946, p. 1.

⁶⁸ «La generalità anche se composta dagli elementi migliori, [...] plaude [...] soltanto a ciò che vi può già riconoscere [...] Ciò che costituisce il valore profondo di un'opera d'arte, che le consente poi di durare, non è mai quello che ha in sé di conforme a una dottrina, anche la più sana e la meglio fondata, sì bene quanto essa produrrà di interrogativi nuovi, anticipando quelli dell'avvenire, e di risposte a problemi non ancora enunciati» (A. GIDE, *Ritorno dall'Urss*, cit., p. 60).

⁶⁹ E. VITTORINI, *Lettera a Togliatti*, cit., p. 106.

⁷⁰ *Relazione sui rapporti avuti a Roma con l'ambasciata sovietica al 25 luglio 1945*, cit. in LUISA MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, p.214 nota 177. Vittorini inoltre chiedeva (ma senza esito): «che presso l'ambasciata sovietica [...] la Casa Einaudi si faccia conoscere come casa legata al PC, che "Il Politecnico" sia riconosciuto come settimanale di cultura legato al PC» (*Lettera di Vittorini a Einaudi del 6 luglio 1945*, cit., ivi, p. 214 nota 176).

veri e propri giochi di parole»,⁷¹ oppure si caratterizza per l'«eccessivo pathos declamatorio» del verso, aggravato da una «ispirazione arbitraria e eccessiva».⁷²

Assume particolare interesse la sfumatura impressa da Poggioli all'autorappresentazione di Majakovskij come «tamburino», che riecheggia la caratterizzazione vittoriniana sopra citata del ruolo di Majakovskij come «pifferaio»:

Il verso libero di Majakovskij è [...] così connaturato al suo temperamento, che non è assurdo usarlo come proposito, piuttosto che come pretesto all'esame necessario di quella che fu l'attitudine verso la Rivoluzione di chi se ne volle chiamare lo strillone o il tamburino.⁷³

Nel discorso di Poggioli su Majakovskij si possono cogliere ulteriori accenni al «tono sconveniente» e al «cattivo gusto» della sua poesia, anche se diventano «simbolo grossolano ma autentico della sana volgarità della vita».⁷⁴ La poesia di Majakovskij rischia inoltre di risultare «la più egocentrica che si è avuta in Russia», anzi «non solo egocentrica ma anche esibizionistica» e «affetta da un lirismo ossessivo, non abbastanza dissimulato dalla forma»; il suo «elemento grottesco» peraltro, «non s'alza all'autoironia ma discende piuttosto all'autoparodia».⁷⁵ Suggestendo incidentalmente una possibile correlazione tra i concetti orwelliani e crociani del «Nationalism» e del «fanatismo» sopra comparati e l'ambito letterario, Poggioli argomenta sul come «la tendenza all'exasperazione ed al parossismo sia la condizione psichica che domina più frequentemente la creazione poetica di Majakovskij», e definisce «l'immagine iperbolica e l'immagine calunniosa, veri e propri sintomi artistici delle tendenze patologiche della sua ispirazione», un «effetto della megalomania del poeta», del «suo gusto cinico e morboso per il brutto, il volgare».⁷⁶

Al contrario il Pasternak già premiato dal «Politecnico» risulta baciato da «un processo intellettuale chiarissimo e logico»:⁷⁷ «Pasternak è il contrario di un poeta barocco, proprio perché non fa pompa del suo virtuosismo», e risulta connotato da una «sensibilità tutta nostra e moderna».⁷⁸ Così la poesia di Pasternak, diversamente da quella di Majakovskij, è «poesia d'una disperazione stoica e d'una passione virile sempre padrona di se medesima», forse in conseguenza del fatto che «la psiche del poeta sa [...] piegarsi al freno della volontà, sottomettersi alla guida della coscienza».⁷⁹

Nelle conclusioni di Poggioli sembra riecheggiare nuovamente la categoria del «Nationalism» orwelliano, sorta di rilievo speculare al cosmopolitismo letterario stigmatizzato dalla critica sovietica:

⁷¹ RENATO POGGIOLI, *Il fiore del verso russo*, Torino, Einaudi, 1949, p. 102.

⁷² Ivi, p. 103.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, p. 104.

⁷⁵ Ivi, p. 105.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Ivi, p. 126.

⁷⁸ Ivi, p. 127.

⁷⁹ Ivi, p. 128.

La via del futuro è segnata soprattutto da Pasternak, il cui cuore di poeta batte all'unisono con quella letteratura d'occidente che la letteratura sovietica ignora e disprezza. Solo se seguiranno il suo esempio i nuovi poeti potranno liberare la poesia e la cultura russa dalla nemesis del nazionalismo letterario.⁸⁰

Poggioli nell'epilogo al suo *Fiore del verso russo* segnala con favore il fatto che «in una serie di puntate pubblicate nell'annata 1948 di “Politecnico”» sia stato tradotto «l'intero *Salvacondotto*»⁸¹ di Pasternak, «rievocazione fantastica della vita e della morte di Majakovskij» che per combinazione rappresenta «un'altra testimonianza poetica del dissidio fra l'artista e la società, fra la poesia e la politica, fra l'arte e la storia»;⁸² «è facile comprendere» come la ristampa del *Salvacondotto* in Unione Sovietica, osserva placidamente Poggioli, «fosse proibita dalle autorità».⁸³

La qualità di strumento della guerra fredda letteraria occidentale del *Fiore del verso del russo* è stata denunciata col rigore più sostenuto, assai orwellianamente, proprio dai redattori di quel «Politecnico» che ne ha anticipato i tratti più peculiari, per giunta proponendosi come pubblicazione vicina al Pci; così Fortini:

Si dovrebbe avere l'impressione di una scelta voluta da uno spirito scientifico. In realtà si avverte subito che la medesima gratuità critica che ha presieduto alla scelta [...] si è riflessa nella struttura del volume. [...] Ma la tendenziosità politica appare chiara solo che si veda il testo critico. Con la rivoluzione (anzi, per essere più precisi, con la morte di Esenin e Majakovskij) si ha, secondo Poggioli, il “crepuscolo”, anzi “la morte della poesia”, uccisa dalla letteratura ufficiale e burocratica del nuovo regime⁸⁴.

Secondo Fortini infatti, «per un docente di Harvard, che non voglia vedersi espulso dagli Stati Uniti per attività anti-americane, l'unica impostazione critica consentita» è «quella di “presentare la letteratura e la poesia come inconciliabili con il socialismo”».⁸⁵ La recensione fortiniana del volume di Poggioli esprime rilievi che possono facilmente essere traslati sul «Politecnico»: ad esempio il *Fiore* propone, come nota Fortini, «una critica della cultura sovietica fatta in nome di quelle formule del trozkismo che hanno fatto fortuna negli Stati Uniti e che servono solo a perpetuare tragici o ridicoli equivoci».⁸⁶

In termini simili si esprime anche il russista del «Politecnico» Zveteremich, secondo il quale Poggioli «non solamente [...] arresta la sua compilazione verso il 1926, ma arbitrariamente associa Maiakovski e altri al decadentismo e tutti, come tutta la poesia russa, ce li annuncia come vittime della rivoluzione [...]. Questa è la linea del Poggioli, la propaganda antisovietica; questa linea egli persegue da cima a fondo».⁸⁷

⁸⁰ Ivi, p. 133.

⁸¹ Ivi, p. 546.

⁸² Ivi, p. 545.

⁸³ Ivi, p. 546.

⁸⁴ F. FORTINI, recensione a *Il fiore del verso russo* di Poggioli, «Avanti», 1° dicembre 1949; cit. in SILVIA SAVIOLI, «La curiosa fortuna del Fiore», ovvero note sulla ricezione critica, in C. PAVESE – R. POGGIOLI, «A meeting of minds». *Carteggio 1947 – 1950*, a cura di Silvia Savioli, introduzione di Roberto Ludovico, Alessandria, Edizioni dall'Orso, 2010, p. 136.

⁸⁵ S. SAVIOLI, «La curiosa fortuna del Fiore», cit., p. 137.

⁸⁶ F. FORTINI, recensione a *Il fiore del verso russo* di Poggioli, cit., p. 137.

⁸⁷ P. ZVETEREMICH, recensione al *Fiore del verso russo* di Poggioli, cit. in S. SAVIOLI, «La curiosa fortuna del Fiore», cit., p. 134.

Apparentemente immemore della non dissimile condotta della redazione del «Politecnico», Zveteremich punta il dito contro «quel “fondamentale cattivo gusto” che il Poggioli attribuisce alla poesia di Maiakovski», nel quale si rivela «il “cattivo gusto” dell’antisovietismo, cioè la sua ineludibile organica stupidità, che necessariamente non può non filtrare dappertutto in opere di questo genere, false nella loro concezione, nella loro costruzione e in tutta la loro redazione».⁸⁸

⁸⁸ *Ibidem.*

Enrica Maria Ferrara

Cinema di poesia e identità di genere ne *L'odore dell'India* di Pasolini

Lo scopo del presente saggio è di mettere in rilievo alcuni tratti convergenti e distintivi della scrittura di viaggio e del cinema di poesia di Pasolini alla luce delle scelte linguistiche e stilistiche che informano la produzione dell'autore nei primi anni Sessanta. A tale scopo, dopo aver analizzato brevemente i presupposti teorici che determinarono la conversione di Pasolini al cinema e la crisi narrativa precedente alla stesura de *L'odore dell'India*, passerò ad esaminare le zone di intersezione fra il linguaggio cinematografico e quello della narrativa di viaggio e mi cimenterò in una interpretazione di genere per spiegare il passaggio dal plurilinguismo della narrativa romana alla rappresentazione cinematografica del corpo maschile nella narrativa degli appunti indiani.

Secondo Enzo Siciliano,¹ non può ascriversi a mera coincidenza che Pasolini abbia cominciato a viaggiare allorchè la sua carriera come regista cinematografico divenne più definita e – mi pare il caso di aggiungere – la sua opzione a favore del grande schermo divenne più chiaramente esclusiva nei confronti della scelta narrativa.²

Il cinema, infatti, avrebbe contribuito alla fuoriuscita di Pasolini dal proprio *milieu* nazionale e avrebbe contribuito a lanciare l'autore in un contesto cosmopolita e nel dibattito internazionale. Questa osservazione è indubbiamente valida ed è altresì importante sottolineare, in tale contesto, che il blocco narrativo di Pasolini all'indomani della pubblicazione di *Una vita violenta* nel 1959,³ coincise con l'intensificarsi della sua sperimentazione con il mezzo cinematografico nonchè con un tipo diverso di prosa, a metà strada tra la scrittura giornalistica e quella diaristica. Come lo stesso Pasolini aveva affermato nel suo saggio fondamentale dal titolo *La fine dell'avanguardia*, il cinema era chiamato a soddisfare un bisogno di contenuti – o

¹ Si veda E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 223-252.

² Sarà il caso di ricordare che nonostante Pasolini avesse già lavorato come sceneggiatore per il cinema e avesse collaborato con registi di rilievo quali Fellini, Bolognini, Puccini e Vancini, sarà proprio nel 1961, lo stesso anno del suo viaggio in India, che avverrà il suo esordio come regista cinematografico con il film *Accattone*. Questo film sarà seguito nel 1962 da un altro film di ambientazione romana dal titolo *Mamma Roma*. Queste due opere formano, con *La ricotta* del 1963 e *Il Vangelo secondo Matteo* del 1964, una tetralogia di ambiente proletario con caratteristiche stilistiche e poetiche omogenee ed altrettanti gradini evolutivi nella ricerca pasoliniana del «cinema di poesia», prima della svolta ideo-comica di *Uccellacci e Uccellini* (1966).

³ Diversi studiosi hanno affrontato questo discorso e bisognerà precisare che il blocco si riferisce soprattutto al romanzo realista, più che alla forma narrativa in sé. Le difficoltà di Pasolini a terminare il terzo volume della trilogia romana, *Il Rio della Grana*, sono dovute alle ragioni ideologiche di cui si dirà più avanti. Come sottolinea, tra gli altri, Siti, «Al romanzo realista, come s'era sviluppato nell'ipotesi di trilogia, manca dunque l'ossigeno: ma Pasolini non sa star fermo. Proprio tra il '59 e il '60 pensa di riprendere i romanzi autobiografici friulani, anche se l'audacia dei temi gli suggerisce di pubblicarli "forse soltanto in Francia" – ma c'è un altro momento vitale, che produce scrittura, su cui Pasolini sa di poter sempre contare, ed è il momento del viaggio: "quando parto ho sempre quattordici anni"» (W. Siti, *Descrivere, narrare, esporsi*, in P. P. Pasolini, *Romanzi e Racconti*, Milano, Mondadori, vol. I, p. cxxv).

contenutismo – dal momento che la letteratura non era più in grado di svolgere questo ruolo. E con letteratura, bisogna notarlo, Pasolini intendeva il romanzo.

In breve: il sentire di non poter più scrivere usando la tecnica del romanzo si è trasformato subito in me, per una specie di autoterapia inconscia, nella voglia di usare un'altra tecnica, ossia quella del cinema. L'importante era non stare senza far niente o fare negativamente. Tra la mia rinuncia a fare il romanzo e la mia decisione di fare il cinema, non c'è stata soluzione di continuità. L'ho presa come un cambiamento di tecnica.⁴

Com'è noto, la ragione per cui, secondo Pasolini, il cinema può esprimere la realtà in modo più adeguato e soddisfacente rispetto alla «letteratura» è che la realtà è «cinema in natura». Questo significa che il cinema può aspirare a raggiungere un grado più alto di oggettività perchè il linguaggio da esso utilizzato è lo stesso linguaggio in uso nella realtà. Prendendo in prestito terminologia e idee mutuata dalla semantica e dalle scienze della comunicazione, Pasolini informa i suoi lettori che l'unità minima del linguaggio cinematografico è l'«im-segno», un'immagine significativa che deve essere selezionata dal regista e inserita in una sequenza di altri «im-segni» o immagini significative. Dunque, a differenza del processo di selezione messo in atto dallo scrittore – che ha davanti a sé una varietà straordinaria di convenzioni linguistiche, semantiche, semiotiche e stilistiche organizzate all'interno di specifici codici – il regista o lo sceneggiatore cinematografico non ha altro repertorio dal quale scegliere i propri contenuti se non l'immenso ricettacolo-codice della realtà. È pur vero che quando Pasolini si imbarcò nell'ardua impresa di scrivere i suoi saggi sul cinema, la disciplina aveva già alcuni decenni di esperienza alle proprie spalle e dunque alcune convenzioni stilistiche cominciavano ad essere codificate anche in campo cinematografico. Epperò bisogna sempre tenere a mente che pochi decenni di sperimentazione stilistica e semiotica nel settore cinematografico erano nulla al confronto dei secoli di tradizione letteraria con cui uno scrittore doveva confrontarsi. Ne consegue che un autore cinematografico disponeva, potenzialmente, di una libertà di sperimentazione immensa nella sua rappresentazione della realtà. Come afferma Pasolini:

Il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come il teatro. Il cinema *riproduce* la realtà: immagine e suono! Riproducendo la realtà, che cosa fa il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà. [...] In qualsiasi momento, la realtà è «cinema in natura»: manca soltanto una macchina da presa per riprodurla, cioè scriverla attraverso la riproduzione di ciò che essa è. [...] mi ci è voluto il cinema per capire una cosa enormemente semplice, ma che nessun letterato sa. Che la realtà si esprime da sola; e che la letteratura non è altro che un mezzo per mettere in condizione la realtà di esprimersi da sola *quando non è fisicamente presente*.⁵

Questo ritorno alla realtà, o il bisogno compulsivo di ancorarsi alla realtà che Pasolini in tal modo esprimeva, era per certi versi una reazione al nuovo formalismo che aveva cominciato a dominare l'arena letteraria dalla seconda metà degli anni Cinquanta. La Neo-avanguardia⁶ aveva condotto una violenta campagna contro il neo-capitalismo e la

⁴ P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, Milano, Mondadori, 1999, p. 1416.

⁵ Ivi, pp. 1417-1421.

⁶ Di questo movimento facevano parte, tra gli altri, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Antonio Porta, Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Giorgio Manganelli, Luigi Malerba, Germano Lombardi e Francesco Leonetti. Sulla

letteratura della prima metà del Novecento che avrebbe incarnato sia la mentalità borghese che il tentativo fallito da parte socialista e marxista di combattere tale mentalità. In tal senso, ad esempio, la letteratura neo-realista – che originariamente aveva inteso avviare il processo di emancipazione del proletariato dalla borghesia e il conseguente avvento di una rivoluzione socialista –, dal punto di vista della Neo-avanguardia aveva finito col diventare strumento ed espressione di una campagna demagogica orchestrata da un manipolo di intellettuali borghesi a loro volta manipolati da un gruppo ristretto di burocrati e politici di sinistra la cui unica reale preoccupazione era quella di mantenere il partito comunista in posizione di potere. Questo sentimento era considerato ancora più valido e veritiero alla luce del tumulto e dello scandalo che le rivelazioni del rapporto Chruščëv avevano portato in ambito comunista, con la divisione tra revisionisti e ortodossi a livello mondiale e le varie abiure al partito che intellettuali come Calvino ed altri avevano effettuato.⁷

I rappresentanti della Neo-avanguardia erano pertanto considerati dei marxisti estremisti, cosa che appare oltremodo paradossale se si pensa che questi poeti e scrittori si esprimevano in un linguaggio estremamente artefatto ed elitario. Opponendosi al linguaggio letterario utilizzato nella prima metà del ventesimo secolo, soprattutto il linguaggio crepuscolare ed intimistico in poesia, questi autori sostenevano che, per rinnovare la lingua letteraria e piegarla ad esprimere un nuovo significato e nuovi contenuti, era necessario dissacrare la lingua stessa mediante l'uso della parodia e del nonsense. La deformazione del significante avrebbe determinato come suo ultimo corollario la perdita del significato e questo svuotamento semantico era ritenuto come un'operazione estremamente significativa dal punto di vista politico. La distruzione del linguaggio, il cosiddetto linguaggio letterario della borghesia con tutti i suoi codici stilistici e semantici, era insomma l'obbiettivo ultimo della Neo-avanguardia.

Pasolini espresse sempre il suo più profondo dissenso nei riguardi dell'ideologia e della sperimentazione formale della Neo-avanguardia e, nel citato saggio *La fine della Neo-avanguardia*, quando parla del suo proprio bisogno di contenutismo, fa partire il suo discorso in maniera esplicitamente polemica da un'analisi dei fini e dei risultati di questo movimento culturale.

Sembra quasi superfluo aggiungere che il blocco narrativo di Pasolini all'indomani della pubblicazione di *Una vita violenta* era forse anche un prodotto di questo nuovo clima letterario e del costante attacco alla narrativa tradizionale mosso dai rappresentanti della Neo-avanguardia.

Il punto della questione è che Pasolini riteneva che non ci fosse alcun bisogno di censurare la realtà e bandirne i contenuti dalla letteratura per distruggere la falsa

Neo-avanguardia si vedano almeno: *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia : il dibattito letterario in Italia negli anni della modernizzazione (1945-1969)*, a cura di G. Luti e C. Verbaro, Firenze, Le Lettere, 1995 e, più recentemente, *Neoavanguardia : Italian experimental literature and arts in the 1960s*, a cura di P. Chirumbolo, M. Moroni e L. Somigli, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

⁷ Si veda: P. Spriano, *Le passioni di un decennio 1946-1956*, Milano, Garzanti, 1986, soprattutto il capitolo primo, pp. 11-32; N. Ajello, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Bari, Laterza, 1997. Una recentissima testimonianza sulle vicende in oggetto, da parte di un critico letterario militante che ha vissuto queste importanti fasi della storia e della letteratura italiana in prima persona, si può leggere in: F. Rosengarten, *Through Partisan Eyes*, Firenze, Firenze University Press, 2014.

ideologia della vecchia guardia comunista. Se leggiamo *La fine della Neo-avanguardia* ci rendiamo conto che Pasolini considerava la battaglia iconoclasta portata avanti dalla Neo-avanguardia come un'operazione inutile e vacua. E infatti, secondo Pasolini, l'arte ha sempre una «realità da evocare» e, pertanto, esistono nella realtà degli anni Sessanta nuovi contenuti che sono espressione di una nuova ideologia, contenuti ai quali gli intellettuali interessati ad un nuovo tipo di «impegno» marxista, non manipolato dalla vecchia intelligenza di formazione stalinista, possono dar voce. Di seguito passerò ad enumerare gli esempi citati da Pasolini, e questo mi consentirà anche di tornare al mio discorso sulla non casualità della simultanea scelta del cinema e delle note di viaggio per l'espressione della nuova poetica pasoliniana degli anni Sessanta:

- a) Una rivolta crescente, in forme e quantità finora mai verificate, contro la borghesia in seno alla borghesia [...]
 b) *La presenza del Terzo Mondo (ne è compresa parte dell'Italia)*, oggetto di odio razziale da parte della borghesia, e di incomprendimento sostanziale da parte del marxismo (che cerca di porsi paternalisticamente alla guida). [...] c) L'arresto dell'impeto rivoluzionario nelle nazioni dove si è avuta la rivoluzione comunista (stalinismo, burocrazia ecc.) [...] d) La presenza ininterrotta del nazismo come unica vera ideologia borghese.⁸

L'alterità e la diversità del Terzo Mondo, «oggetto di odio razziale da parte della borghesia, e di incomprendimento sostanziale da parte del marxismo», presenta troppe affinità con il destino stesso di Pasolini perchè possiamo chiudere un occhio e dimenticare per una volta il sottotesto autobiografico che fa da sfondo a tutta l'opera pasoliniana. Se il narcisismo della poesia friulana di Pasolini si era esteso fino a raggiungere proporzioni cosmiche ai tempi della poesia e dei romanzi romani –⁹ anche grazie all'esperienza del diverso e dell'«altro» delle borgate romane nel quale Pasolini aveva riconosciuto un destino di persecuzione ed isolamento simile al proprio – il cosmo si espande adesso ulteriormente per ricongiungersi con la realtà del Terzo Mondo ed inglobare la diversità e l'alterità delle masse perseguitate dell'India e del continente africano.

L'immagine che torna alla mente è quella dello scrittore che identifica il proprio destino con l'iconografia del Cristo in croce, immagine che Pasolini aveva usato ne *L'usignolo della Chiesa Cattolica* e che ricorrerà nella sua mitologia personale fino a *Il Vangelo secondo Matteo* e oltre.¹⁰ Pasolini è il poeta perseguitato per la propria diversità che non è solo, o non unicamente, una diversità relativa alla sua identità di

⁸ P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1427.

⁹ Come spiega Meekins, secondo l'interpretazione freudiana del mito di Narciso, il soggetto narcisista sarebbe incapace di distinguere tra io e mondo e da questa indistinzione conseguirebbe il senso di solidarietà con l'universo, il sentirsi tutt'uno con esso che emerge dalla poesia pasoliniana nella quale il mondo non farebbe altro che rinviare al poeta la propria immagine. Meekins però ritiene che l'amore di sè possa evolversi in amore del mondo come espressione dell'immagine di sè – «the early solipsism of "Narcissisme individuel" can progress to "Narcissisme cosmique" and perhaps to a "fundamental relatedness to reality"» (A. G. Meekins, "Narcís tal Friúl", in Z. G. Barański (a cura di), *Pasolini old and new*, Four Courts Press for the Foundation for Italian Studies, University College Dublin, Dublin, 232-33) - e che questo avvenga come conseguenza dell'impegno socio-politico di Pasolini, della sua adesione al Partito Comunista e al Movimento Popolare Friulano. Inoltre, come ho dimostrato altrove, non soltanto l'esperienza politica ma anche e soprattutto il teatro svolge questa funzione catalizzatrice di apertura verso la società e la storia nella vicenda biografica e poetica di Pasolini (E. M. Ferrara, *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp.105-117).

¹⁰ Ricorderemo infatti il fortissimo sottotesto autobiografico ne *Il vangelo*, con Susanna Pasolini – madre di Pier Paolo – nel ruolo della Vergine ed alcuni intellettuali vicini allo scrittore nel ruolo degli apostoli.

genere e alla sua individualità ma anche, e in maniera più pronunciata, una diversità ideologica. Ed è così che l'impegno politico di Pasolini diventa una questione estremamente personale negli anni Sessanta.

Noteremo che, nell'elenco di nuovi possibili contenuti o realtà da esplorare per i sostenitori di un nuovo «impegno», una «parte dell'Italia» è compresa nella rappresentazione di quel Terzo Mondo che Pasolini suggerisce come possibile argomento. Lo scrittore allude ovviamente al Sud d'Italia che, non a caso, sarà il set cinematografico del *Vangelo*, soprattutto l'arida e desolata terra di Lucania che corrisponde, nell'immaginario poetico pasoliniano, a quell'ideale di umiltà e piccolezza che la Terra Sacra dovrebbe ispirare.¹¹ Il paragone tra la società del Sud d'Italia e quella indiana ricorre poi più volte, e in maniera ancora una volta non casuale, ne *L'odore dell'India*. Ma su questo punto torneremo più avanti.

Prima di analizzare alcuni brani da *L'odore dell'India* per evidenziare la contiguità fra linguaggio del cinema e della narrativa di viaggio,¹² vorrei focalizzare il mio discorso brevemente su questo concetto di narcisismo cosmico che raggiunge, come ho detto più sopra, la sua massima espansione negli anni Sessanta, attraverso l'attività di Pasolini come regista cinematografico e scrittore di viaggio. Come si è accennato, l'avventura pasoliniana nelle borgate romane era coincisa in parte con l'esplorazione e la scoperta della propria soggettività, secondo un processo di auto-coscienza e di graduale espansione nel mondo di quel narcisismo che lo scrittore aveva coltivato fin dalla prima giovinezza e che, a partire da raccolte liriche come *La meglio gioventù* e *Le ceneri di Gramsci* è stato definito come «narcisismo cosmico».

Ebbene, oltre al bisogno di nuovi contenuti e nuovo «impegno», il concetto che collega la produzione cinematografica e la narrativa di viaggio è questa sintesi di un massimo di soggettività – attraverso l'esplorazione del tema autobiografico della «diversità»¹³ – e di un massimo di oggettività – attraverso l'esplorazione dell'alterità estrema incarnata dalle masse del sottoproletariato del Terzo Mondo e del Sud d'Italia. Le possibilità di questa sintesi vengono sondate non solo da un punto di vista contenutistico ma anche sul versante stilistico, come illustrato da Pasolini stesso nel suo saggio sul cinema di poesia quando spiega ai suoi lettori che il linguaggio del cinema può essere, allo stesso tempo, estremamente soggettivo, o poetico, ed estremamente oggettivo, o realistico.

¹¹ Il Sud d'Italia corrisponde a questo ideale molto di più dei luoghi originari nei quali la storia di Cristo era ambientata e nei quali Pasolini si reca in ricognizione qualche anno prima di girare il *Vangelo*. Si veda la sezione su *Sopralluoghi in Palestina e Il Vangelo secondo Matteo in Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday (1968-1971)* in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 1328-1345.

¹² Si ricorderà, inoltre, che a distanza di sette anni dalla fine del suo viaggio in India, Pasolini decise di tornare in questo paese per realizzare un film che poi non sarà mai girato. Fu realizzato però un documentario, dal titolo *Appunti per un film sull'India*, trasmesso alla RAI nel 1968 e presentato fuori concorso al Festival del cinema di Venezia nello stesso anno. Sulla storia di questo documentario si veda M. Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, London-Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 192-197.

¹³ «Diverso» e «diversità» sono, come afferma Duncan, termini chiave nella scrittura pasoliniana in riferimento alla sua sessualità: «Pasolini was, however, never very keen on the term “homosexuality”, and, throughout his life in fact, preferred the term “different”, or “difference”, to point to his sense of indefinite otherness with respect to bourgeois society» (D. Duncan, *Reading and Writing Italian Homosexuality. A Case of Possible Difference*, London, Ashgate, 2006, p. 95).

Gli archetipi linguistici degli im-segni sono le immagini della memoria e del sogno, ossia immagini di «comunicazione con se stessi» [...]: quegli archetipi pongono dunque una base diretta di «soggettività» agli im-segni, e quindi un'appartenenza di massima al mondo della poeticità: sì che la tendenza del linguaggio cinematografico dovrebbe essere una tendenza espressivamente soggettivo-lirica. Ma gli im-segni – come abbiamo visto – hanno anche altri archetipi: l'integrazione mimica del parlato e la realtà vista dagli occhi, coi suoi mille segni strettamente segnaletici. Tali archetipi sono profondamente diversi da quelli della memoria e dei sogni: sono cioè brutalmente oggettivi, appartengono a un tipo di «comunicazione con gli altri» quanto mai comune a tutti e strettamente funzionale.¹⁴

Un linguaggio estremamente soggettivo che seleziona le proprie immagini dal linguaggio del sogno e della memoria incontra e si sposa con un linguaggio estremamente oggettivo che sceglie le proprie immagini dal linguaggio della realtà. È questo il *quid* espressivo del cinema di poesia di Pasolini ed è anche il principio che informa la scelta stilistica pasoliniana nelle sue note di viaggio, almeno ne *L'odore dell'India* dove lo scrittore si cimenta con un italiano standard di tipo giornalistico privo di influenze dialettali e combina il linguaggio prosastico con immagini, formazioni sintattiche e prestiti lessicali dal linguaggio poetico.

Se il romanzo non era più in grado di soddisfare il bisogno pasoliniano di concentrarsi sui contenuti, piuttosto che sulla forma come voleva la Neo-avanguardia, questo non vuol dire che il cinema – con la sua perfetta corrispondenza di significante e significato (descrivere «la realtà con la realtà»)¹⁵ – fosse l'unico mezzo espressivo individuato da Pasolini per attuare la propria sperimentazione alla ricerca di una simmetria contenutistico-formale negli anni Sessanta. I suoi appunti di viaggio evidenziano lo stesso impulso a focalizzare la scrittura su dei contenuti realistici e costituiscono, allo stesso tempo, un esempio superlativo di prosa letteraria nel quale l'abituale contaminazione tra diversi registri della lingua – il continiano «plurilinguismo»¹⁶ – cede il passo ad una prosa descrittiva in lingua italiana dove lo stile giornalistico è frequentemente punteggiato da modi sintattici e retorici mutuati dal linguaggio lirico. Sarà qui opportuno sottolineare che la scelta linguistica di Pasolini negli appunti di viaggio, e in particolare l'abbandono del dialetto e del realismo pluri-linguistico di stampo continiano, è motivata principalmente dall'ambientazione nel Terzo Mondo e denuncia quindi, da un lato, la priorità del bisogno contenutistico proclamato da Pasolini in sede teorica, mentre anticipa dall'altro quella fuoriuscita dell'autore dall'ambito regionale e dialettale in cui ancora permaneva all'inizio degli anni Sessanta, con film quali *Accattone*, *Mamma Roma* e *La Ricotta*.

Lasciando da parte qui il discorso in merito alle ragioni per cui la rappresentazione delle borgate romane, e il conseguente uso del dialetto, continuava a conservare validità e valore estetici come oggetto di riprese e sceneggiature cinematografiche mentre aveva decisamente esaurito la propria autenticità narrativa, agli occhi di Pasolini, dopo la trasfigurazione e manipolazione ideologica che della propria

¹⁴ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1469-1470.

¹⁵ Ivi, p. 1417.

¹⁶ Il noto entusiasmo di Pasolini per le teorie continiane intorno al plurilinguismo e all'espressionismo come categoria letteraria transtorica, traspare nei suoi saggi teorici e così pure nella sperimentazione con la lingua friulana e il dialetto romano. Per una bibliografia critica sull'argomento si veda Ferrara, *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento*, cit.

esperienza l'autore aveva fatto in *Una vita violenta*,¹⁷ vorrei qui invece accennare alle implicazioni che l'abbandono del dialetto ne *L'odore dell'India* comporta nella rappresentazione pasoliniana della propria identità di genere. Queste osservazioni mi consentiranno di evidenziare, oltre ai legami e agli scambi stilistici tra narrativa di viaggio e cinema, anche il valore anticipatore che *L'odore dell'India* riveste nella poetica pasoliniana per il suo mettere in primo piano la visibilità del corpo.¹⁸ Come ho evidenziato altrove, la scelta del vernacolo – prima friulano e poi romano – corrisponde in Pasolini all'esteriorizzazione testuale di quella che lo scrittore definisce come la sua «diversità» o identità di genere.¹⁹ Seguendo una linea interpretativa inaugurata da Gordon che vede l'identità pasoliniana oggettivata e come «transustanziata» per successive approssimazioni nella varietà di testi e forme del testo che costituiscono la sua produzione artistica,²⁰ ho portato alle sue conseguenze estreme l'interpretazione psicanalitica che Gordon proponeva per spiegare questa frantumazione del sé e ho avanzato l'ipotesi che la fuoriuscita di Pasolini dal *closet* nel periodo friulano trovasse il suo equivalente testuale nella produzione in vernacolo della poesia e del teatro friulano. La rappresentazione performativa della propria identità di genere sarebbe poi continuata nel periodo romano, con la produzione vernacolare e plurilinguista dei romanzi romani, esprimendosi in particolare nel discorso libero indiretto di *Ragazzi di vita* ed *Una vita violenta*. In tal senso, come afferma Gragnolati nella sua analisi di alcuni testi pasoliniani più tardi, la soggettività «desiderante» di Pasolini si iscrive nel testo con un'operazione di sublimazione «che non consiste nel trascendere il desiderio, ma nel riprodurlo nella forma del testo».²¹ Che cosa succede, dunque, all'espressione dell'identità di genere pasoliniana una volta che la dimensione dialettale viene amputata per ragioni essenzialmente contenutistiche,

¹⁷ Tale trasfigurazione e manipolazione era stata perpetrata consapevolmente da Pasolini per rispondere alle sollecitazioni della critica comunista ortodossa all'indomani della pubblicazione di *Ragazzi di vita*. Per una ricostruzione dell'accoglienza che i critici marxisti riservarono a *Ragazzi di vita* e ad *Una vita violenta*, si veda: G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza, 1980, pp. 209-214. Ma si veda soprattutto Francese (in J. Francese, *Pasolini's 'Roman Novels', the Italian Communist Party and the Events of 1956*, in P. A. Rumble e B. Testa (a cura di), *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, pp. 22-39) per un'analisi dei rapporti tra Pasolini e il PCI negli anni che intercorrono tra la pubblicazione dei *Ragazzi di vita* – in cui la scelta della tecnica narrativa, del dialetto e della caratterizzazione dei personaggi costituiscono una critica implicita al realismo socialista, al prospettivismo e al tatticismo dei marxisti ortodossi con Salinari in prima linea – e *Una vita violenta*, romanzo che risente delle discussioni intorno al *Metello* di Pratolini e al progressivo riavvicinamento di Pasolini ai comunisti. L'intenzionale attenuazione delle differenze ideologiche da parte di Pasolini si riflette nella scelta del percorso edificante di riscatto sociale del protagonista Tommaso Puzilli.

¹⁸ *L'odore dell'India* mette in primo piano i sensi come strumento di percezione e raffigurazione del mondo esterno, in particolare l'olfatto ma anche la vista, l'atto del guardare, che è sottolineato dal forte contrasto cromatico del bianco e del nero in cui l'oggetto rappresentato è minutamente descritto come dall'occhio di una macchina da presa. Secondo Viano, la prosa de *L'odore dell'India* «is essentially aimed at recovering unnameable physical sensations and their effect on physiognomy» (M. Viano, *A Certain Realism*, cit., p. 193).

¹⁹ Per una interpretazione del friulano come lingua del *closet*, e la successiva adozione del dialetto romano come segno distintivo dell'identità di genere di Pasolini, si veda E. M. Ferrara, *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento*, cit., pp. 103-15 e pp. 142-52.

²⁰ I testi principali nei quali si trovano esposte le teorie di Gordon sui meccanismi di rappresentazione del sé messi in atto da Pasolini sono: R. S. C. Gordon, *Pasolini: Forms of Subjectivity*, Oxford: Clarendon Press, 1996 e Id., "Pasolini's Strategies of Self-construction", in *Pasolini Old and New: Surveys and Studies*, a cura di Z. G. Barański, Dublin, Four Courts Press for the Foundation for Italian Studies, University College Dublin, 1999, pp. 41-76.

²¹ M. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 13.

e cioè per descrivere il resoconto del viaggio in India che Pasolini intraprese fra il dicembre del 1960 e il gennaio del 1961 con Alberto Moravia ed Elsa Morante?

La risposta è che il corpo dell'altro, e in particolare il corpo maschile, comincia, già a questa altezza cronologica, a diventare visibile e ad essere contemplato dallo scrittore come oggetto rappresentabile oltre che come oggetto del desiderio: operazione questa che avviene simultaneamente nel cinema, anche se il sottotesto omoerotico nei film coevi a *L'odore dell'India* – penso ad esempio alla morte di Ettore in *Mamma Roma* o al corpo nudo e ossificato dei napoletani in *Accattone* – allude ancora ad immagini di mortificazione e sacrificio del corpo maschile piuttosto che all'esaltazione della vita e del sesso che vedremo più avanti nella cosiddetta *Trilogia della vita*. In tal senso, la rappresentazione dei ragazzi indiani, eterei, filiformi, seminudi ed eternamente sorridenti, apre timidamente la strada alla trionfante celebrazione del corpo nei film della maturità e rende finalmente dicibile quel desiderio struggente che nel periodo friulano era stato consegnato alle pagine dei diari inediti.

Ciò che a me pare estremamente interessante è che la rappresentazione dei ragazzi indiani, i «sottoproletari del mondo» ai quali Pasolini si consegna con un'euforia risultante da «una rapinosa congiunzione di eros e caritas»,²² si realizza con una tecnica di visualizzazione ed accentuazione cromatica del contrasto fra il bianco dei vestiti ed il nero della pelle che, se da un lato enfatizza l'alterità razziale e il trauma culturale ed antropologico sperimentato dal viaggiatore, sottolinea dall'altro la radicale diversità semantica nella quale Pasolini accomunava le categorie sociali emarginate dalle logiche capitalistiche ed eteronormative: omosessuali, neri, ebrei, sottoproletari.²³ Da un punto di vista narrativo, la visualizzazione dell'altro, oggetto del desiderio omoerotico pasoliniano, sfruttando la radicalizzazione degli effetti della luce che riverbera sull'ampia gamma dei bianchi e dei neri, ricorda da vicino la sperimentazione con il chiaroscuro dei suoi film in bianco e nero, soprattutto del *Vangelo*. Si veda ad esempio la descrizione dei due giovani indiani, Sundar e Sardar:

Uno *nero*, sottile, con un delicato viso ariano e un enorme ciuffo di capelli *neri*, mi saluta, mi si avvicina, scalzo, coi suoi stracci addosso, uno tra le gambe, uno sulle spalle; dietro a lui, si fa *luce* un altro, *nero*, questo, *lucido*, con la grande bocca *negroide* su cui *nereggia* la peluria dell'adolescenza: ma se sorride, gli *fiammeggia* in fondo al viso *nero un candore immacolato*: un flash, interno, un vento, una vampata, che strappa lo strato *nero* sullo strato *bianco* che è il suo interno riso.²⁴

Dunque, l'identità di Pasolini come soggetto «desiderante» si traduce da istanza linguistica – o pluri-linguistica – a istanza cinematografica; si fa cioè occhio del regista

²² W. Siti, *Descrivere, narrare, esporsi*, cit., p. cxxvii.

²³ Si veda Viano: «But the most crucial consequence of the homosexual discourse lay elsewhere. As Pasolini's homosexual self was practically coerced into a situation of obligatory silence, he could refer to his sexual oppression only by allusions and circumlocutions. This, in turn, fostered a metaphorical tendency in his works through the desire to find groups or individuals whose condition could function as an analogical correlative to his own. Hence arose his identification with those who are outside history (peasants and the subproletariat), those who are the victims of history (Jews and Blacks), and those who are in the margins of society (thieves)» (M. Viano, *A Certain Realism*, cit., p. 15)

²⁴ P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. I, Collezione «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1998, p. 1205. Ma si veda anche, fra le altre, la descrizione dell'orfano Revi con sembianze di angelo: «Ma intanto, dal mucchio degli straccioni, dei malati, dei ruffiani, si era staccato Revi, e, alla lontana, ora ci stava seguendo. Era laggiù, vestito di bianco, con le sottane lunghe che svolazzavano alle caviglie e la tunichetta attorno al corpo che gli svolazzava sui fianchi, in mille pieghe, che da vicino erano sporche, ma, da lontano, erano del più puro candore» (Ivi, p. 1230).

che guarda e riprende l'oggetto del desiderio visualizzandone la carica trasgressiva attraverso l'accentuazione della polarità cromatica del bianco e nero.²⁵ I corpi di questi ragazzi indiani, grazie alla loro trascrizione in termini cinematografici, saltano fuori dallo sfondo di povertà e miseria con una nitidezza estrema. Pasolini pare sottolineare come questi corpi siano, da un lato, oggetto desiderabile e desiderato, dall'altro, con la «caritas» evidenziata da Siti, individui sopravvissuti alla notte indistinta che accoglie lo scrittore al suo arrivo nel continente indiano.

Ed è proprio in questa mescolanza di fisicità – il corpo dei ragazzi, la morte, la fame – e spiritualità, di estrema oggettività e soggettività lirica, che consiste il fascino del continente indiano, fascino che si esprime in un linguaggio equiparabile, come si è detto, a quello utilizzato nel «cinema di poesia».

Vediamo, ad esempio, la descrizione di quella che può considerarsi come un'immagine iconica dell'India, la vacca sacra, che, nell'interpretazione di Pasolini, diviene un esempio lirico e figurativo della povertà e del grigiore dell'India:

E le vacche per le strade: che andavano mescolate alla folla, che si accovacciavano tra gli accovacciati, che deambulavano coi deambulanti, che sostavano tra i sostanti: povere vacche dal mantello diventato di fango, magre in modo osceno, alcune piccole come cani, divorate dai digiuni, con l'occhio eternamente attratto da oggetti destinati a un'eterna delusione. Era quasi notte, ed esse si accovacciavano ai bivi, sotto qualche semaforo, davanti ai portoni di qualche disordinato edificio pubblico, mucchi neri e grigi di fame e smarrimento.²⁶

L'allitterazione e la ripetizione («accovacciavano... accovacciati; deambulavano... deambulanti; sostavano... sostanti») che Pasolini utilizza per associare il destino delle vacche al fato generale di un'umanità miserabile, affamata e stracciona, costituisce una *ouverture* poetica ad una più fedele rappresentazione della realtà – l'immagine delle vacche oscenamente magre e affamate – che smorza il tono lirico in una sorta di anticlimax culminante nella descrizione dei «mucchi neri e grigi di fame e smarrimento» nei quali, come allude Pasolini, uomini e vacche sono indiscriminatamente mescolati. Questi «mucchi» anticipano l'immagine delle file fetide di corpi stesi per le strade che rivelano, alla fine del capitolo, la portata incommensurabile della miseria e della povertà che lo scrittore incontrerà nel corso del suo viaggio: miseria e povertà che vengono immediatamente associate all'idea di morte grazie alla simbolica trasfigurazione degli stracci che avvolgono i corpi dei dormienti nell'immagine dei «sudari strappati e fetidi» – con i quali peraltro Pasolini allude all'iconografia cristologica a lui tanto cara.

Tutti i portici, tutti i marciapiedi rigurgitano di dormienti. Sono distesi per terra, contro le colonne, contro i muri, contro gli stipiti delle porte. I loro stracci li avvolgono completamente, incerati di sporcizia. Il loro sonno è così fondo che sembrano dei morti avvolti in sudari strappati e fetidi. [...] Tutta la strada è piena del loro silenzio: e il loro sonno è simile alla morte, ma a una morte, a sua volta, dolce come il sonno.²⁷

²⁵ Questa trasformazione della soggettività autoriale da istanza narrativa non degna di fede a istanza cinematografica è esemplificata ad esempio dalla rappresentazione pasoliniana dell'autore-pittore-regista nell'adattamento pasoliniano del *Decameron* di Boccaccio nel quale, si ricorderà, Pasolini recita fra l'altro il ruolo dell'«autore». Si veda a tale proposito: E. M. Ferrara, *The Author Re-codified: Pasolini between Giotto and Boccaccio*, «Heliotropia» (in corso di stampa).

²⁶ P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 1202.

²⁷ Ivi, p. 1206.

Se il narratore dei romanzi romani aveva trovato ispirazione nella descrizione del diverso e dell'altro che popolava le borgate, e aveva proiettato in quell'alterità la propria irriducibile differenza, il viaggio in India, come abbiamo detto, consente a Pasolini di allargare il raggio di questa sua ricerca e di sottrarsi, contemporaneamente, alla pesante eredità che il suo ruolo di intellettuale organico gli aveva imposto nella stesura di *Una vita violenta*.

È Pasolini stesso a paragonare la sua esplorazione delle borgate romane, che avveniva soprattutto di notte, con i suoi vagabondaggi notturni per le strade dell'India:

Mi piaceva camminare, solo, muto, imparando a conoscere passo per passo quel nuovo mondo, così come avevo conosciuto passo passo, camminando solo, la periferia romana: c'era qualcosa di analogo: soltanto che ora tutto appariva dilatato e sfumante in un fondo incerto.²⁸

Il più delle volte lo scrittore andava in giro in compagnia di Moravia e Morante ma aveva la distinta impressione che soltanto quando si trovava per conto proprio riusciva a sviscerare il senso profondo della propria avventura indiana: « Eravamo dunque da due giorni a Cochín: era domenica. Io avevo voglia di stare solo, perché soltanto solo, sperduto, muto, a piedi, riesco a riconoscere le cose».²⁹

Così come è capace di tracciare linee parallele tra le due esperienze, quella romana e quella indiana, Pasolini è anche pronto ad evidenziarne le differenze. L'India ha un che di vago e di indefinito che la città di Roma non ha mai posseduto e questa impressione è dovuta al fatto che Pasolini non può utilizzare criteri prestabiliti per decodificare il comportamento degli abitanti dell'India o i riti religiosi o secolari secondo i quali essi vivono. E tuttavia, proprio perché si tratta di una realtà così remota e distante dalla propria, Pasolini riesce a leggerne i contenuti senza utilizzare delle sovrastrutture ideologiche o politiche e raggiungendo pertanto un grado di oggettività che non era riuscito ad ottenere, nel modo narrativo, dai tempi di *Ragazzi di vita*.

Ciò che affascina Pasolini, nella sua esperienza indiana, è proprio questa commistione di familiarità e straniamento che gli consente di prendere le distanze dalle proprie convinzioni e dai consueti strumenti da lui utilizzati per acquisire, processare ed elaborare i dati della propria conoscenza. Viaggiando per l'India in lungo e in largo, seguendo «la peste» del suo odore di morte e carestia, Pasolini riesce a gettare uno sguardo trasversale e obliquo a se stesso e a quella realtà italiana che il se stesso si è lasciato alle spalle, una realtà che Pasolini non pare più essere in grado di narrare in un'opera narrativa di finzione.

Grazie a questo gesto di comparazione oggettivante e straniante, lo scrittore è allora in grado di paragonare i riti religiosi di una famiglia indiana ai costumi agricoli secolari dei contadini friulani che serbano tracce degli antichi riti pagani.³⁰ Pasolini riesce altresì ad associare la rassegnazione e la perseveranza degli indiani a qualità simili che gli abitanti della città di Napoli possiedono. E infatti, nonostante la vita presenti

²⁸ Ivi, p. 1212.

²⁹ Ivi, p. 1230. Si veda anche: «Torniamo a Chattarpur che annotta. Io spero in una di quelle mie belle serate, in cui, mentre Moravia se ne va a dormire, io vado in giro, perduto solo, come un segugio dietro la peste dell'odore dell'India» (Ivi, p. 1279).

³⁰ Cfr. Ivi, p. 1215.

tratti di miseria e grigiore a volte insostenibili, senza ombra di speranza e redenzione «gli indiani si alzano, col sole, rassegnati, e, rassegnati, cominciano a darsi da fare: é un girare a vuoto per tutto il giorno, un pó come si vede a Napoli, ma, qui, con risultati incomparabilmente piú miserandi».³¹

Il paragone fra le due realtà assume una valenza quasi traumatica quando si considerano le condizioni ai limiti dell'umano in cui la maggior parte degli indiani sono costretti a vivere. Il paragone è altresì scioccante per la brevità, l'immediatezza e l'oggettività che lo contraddistingue e che non dà l'abbrivo ad alcuna tirata ideologica o politica. Pare quasi che Pasolini intenda dire che la situazione del Mezzogiorno d'Italia presenta dei tratti di irrevocabilità e di rassegnazione affini a quelli della realtà indiana. E se paragoniamo il tono discreto e quasi di *understatement* della costatazione pasoliniana a quello polemico, caricato ed appassionato di tanti dibattiti politici ingaggiati dallo scrittore negli anni Sessanta, ci rendiamo conto di quanto sia potente il registro fattuale e poetico degli appunti di viaggio. Si potrebbe obiettare che l'allusione politica non fosse intenzionale e che la comparazione abbia un valore estetico e poetico isolato nel complesso del discorso pasoliniano. Ma lo scrittore torna piú avanti a rimarcare questo parallelismo, quando si sofferma sull'analisi della borghesia indiana che viene esplicitamente paragonata a quella del Sud d'Italia: una borghesia di recente formazione che emerge dal blocco compatto di un enorme sottoproletariato rurale bloccato per secoli nel suo sviluppo dalla dominazione straniera.³²

Uno dei «particolari» piú difficili di questo mondo, é la borghesia. Certo, noi italiani abbiamo presente un modulo vagamente prossimo a quello indiano, se pensiamo alla nostra borghesia meridionale: formazione recente, imitazione di un altro tipo di borghesia, squilibrio psicologico, con forti contraddizioni, dall'albagia stupida e crudele, a una sincera comprensione dei problemi popolari, eccetera.³³

Il confronto tra la realtà del sottoproletariato meridionale e di quello terzomondista ritorna ancora, con una caratterizzazione a fini politici, nell'utilizzo che Pasolini fa delle masse sottoproletarie nel cinema, in particolare ne *Il Vangelo secondo Matteo*. Abbiamo già accennato al fatto che Pasolini avesse deciso di ambientare il *Vangelo* nelle terre desolate dell'Italia meridionale, e della Lucania in particolare. La sua scelta non dipese soltanto dal fatto che il paesaggio del Sud d'Italia corrispondeva a

³¹ Ivi, p. 1217.

³² E tuttavia, sebbene i presupposti siano simili e ci consentano di compiere un'analisi comparata delle due borghesie, quella del Mezzogiorno d'Italia e quella indiana, è anche vero che Pasolini colloca la situazione sociale indiana ad uno stadio di sviluppo molto piú primitivo rispetto a quella italiana e si ha quasi l'impressione che i toni piú miti e la sospensione del giudizio pasoliniano nei confronti della borghesia indiana derivino proprio dal riconoscimento di questa immaturità. In certo qual modo, la borghesia indiana è ancora bloccata in una fase mitica simile a quella da lui sperimentata durante i suoi vagabondaggi nelle borgate romane. Fortunatamente, il modello di volgarità, vacuità e consumismo offerto dalle borghesie europee e statunitensi non è ancora noto alla società indiana oppure, al limite, è visto come irraggiungibile. Viceversa, tale modello – come lamenta Pasolini – è terribilmente vicino e reale per la borghesia del Mezzogiorno d'Italia che, nonostante la sua recente formazione, è riuscita già ad uniformarsi al modello offerto dalle borghesie delle regioni e dei paesi confinanti. Per una recente ricostruzione del dibattito intorno all'atteggiamento a tratti semplicistico, impressionistico o pseudo-colonialista dell'analisi pasoliniana, si veda S. Valisa, *Corpi estranei and Moving Stereotypes: Pier Paolo Pasolini and the Trauma of the Other in L'odore dell'India*, MLN, 124 (1), gennaio 2009, pp. 269-292.

³³ P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 1243.

quell'ideale di sublime umiltà che non era riuscito a rintracciare durante la sua ricognizione in Palestina. La ragione principale della sua scelta si può infatti ricollegare all'ingente patrimonio umano di masse sottoproletarie che potevano essere impiegate nel fim come comparse, giacchè recavano nei propri volti le tracce del lavoro manuale e del *milieu* sociale al quale appartenevano. È questa l'idea pasoliniana di «realismo fisiognomico» che, come sottolinea Viano, si fonda sul concetto che l'ambiente sociale imprime delle tracce precise sui nostri corpi. Ambientando il film nel Sud d'Italia e impiegando delle comparse e degli attori non professionisti del Mezzogiorno nel *Vangelo*, Pasolini intendeva chiaramente sottolineare il sottotesto politico del fim attraverso il paragone tra la realtà sociale dell'Italia meridionale e quella delle masse proletarie alle quali erano indirizzate le prediche di Gesù in Palestina. Come afferma Viano:

Pasolini did not employ professional actors or extras, but chose faces on the basis of his «social physiognomy». Some writers and intellectuals, that is, people whose bodies bore no trace of manual labor, played certain key roles [...] For the most part, however, the film was a gallery of unfamiliar, wrinkled faces, whose southern traits could not escape the Italian spectator's notice. As a result, the actors in *Il Vangelo* carried a second meaning apart from the fictional one: they pointed in the direction of Italian social reality, their presence in this film reminding the public of subproletarian faces normally excluded from the screen.³⁴

Ed esclusione dallo schermo significa qui anche e soprattutto esclusione dalla società borghese ed esclusione dal discorso politico.

E tornando al viaggio in India, lo sguardo che Pasolini getta sullo sviluppo sociale, culturale e religioso dell'India è certamente acuto e beneficia di una predisposizione all'oggettività che deve essere stata influenzata dalle sue riflessioni sul cinema e dalla sua sperimentazione con le tecniche cinematografiche. È inoltre proprio ne *L'odore dell'India* che Pasolini comincia ad esprimere il suo realismo fisiognomico nella descrizione degli effetti che l'ambiente, la religione, la fame e la malattia hanno sui corpi degli indiani.³⁵

Ancora sul piano della tecnica cinematografica, come accade nel *Vangelo*, esempio eccelso del «cinema di poesia», scene di folle che si adunano e si disperdono abbondano ne *L'odore dell'India*, e lo stesso si può dire per i primi piani frontali, utilizzati costantemente nella descrizione di certi personaggi come l'orfano Revi dagli occhi ridenti e il bramino Muti Lal, per la cui rappresentazione Pasolini decide di utilizzare un'immagine di repertorio dell'iconografia religiosa alla quale spesso attinge nelle sue riprese cinematografiche: «Pareva la faccia di San Sebastiano: reclinata un pó su una spalla, le labbra gonfie e quasi bianche, gli occhi come spalmati di un pianto disseccato, e una palpebra tirata e rossa».³⁶

Il mezzo narrativo si sviluppa in maniera parallela e contigua a quello cinematografico tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, periodo nel quale la

³⁴ M. Viano, *A Certain Realism*, cit., p. 137.

³⁵ “As to physiognomy, he often uses writing to describe the signs that culture, in its anthropological sense, leaves on faces. For examples, describing Sundar, one of the first boys he encountered in Bombay, he writes: “The Muslim religion gives an air of timid shrewdness to his sweet, delicate face” (Viano, cit., p.193).

³⁶ P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, cit., p. 1241. Ma si veda anche la descrizione di Madre Teresa paragonata «a una famosa Sant'Anna di Michelangelo» (Ivi, p. 1228).

conversione di Pasolini al cinema assume forma più marcata. Come abbiamo dimostrato, *L'odore dell'India*, traducendo il linguaggio del «cinema di poesia» in sede narrativa, ne sviluppa alcune delle soluzioni espressive e tematiche fondamentali e, soprattutto, introduce il discorso sul corpo e sulla celebrazione della vita e del sesso che sarà poi articolato compiutamente nella *Trilogia della vita*. Si è visto inoltre come la rappresentazione dell'identità di genere dell'istanza autoriale si manifesti per la prima volta nella rappresentazione di un'identità «desiderante» che si consegna allo sguardo del regista cinematografico e non più alla componente dialettale della narrazione plurilinguista.

Francesca Medaglia

Fuoco grande di Pavese e Garufi

Fuoco grande di Cesare Pavese e Bianca Garufi, pubblicato nel 1959, dopo la morte di Pavese, rientra nell'ambito della scrittura a quattro mani. Fu composto dai due scrittori nei primi mesi del 1946 e si interruppe all'undicesimo capitolo: se ne venne a conoscenza perché fu ritrovato, dopo la sua morte, tra le carte di Pavese. Il racconto procede a capitoli alterni, uno scritto da Pavese e uno dalla Garufi: Pavese segue la vicenda dal punto di vista del protagonista maschile, Giovanni; la Garufi fa altrettanto dal punto di vista della protagonista femminile, Silvia.

Al fine di una comprensione più dettagliata e puntuale di questa prova di scrittura a quattro mani, è necessario dedicare attenzione ad alcune vicende biografiche dei due scrittori.¹ Le loro vite, se pure molto diverse – anche a causa della loro diversità caratteriale e delle loro differenti origini regionali –, si sono profondamente intrecciate e sono state segnate entrambe da avvenimenti dolorosi.² L'opera altro non è che la manifestazione letteraria di tale dato.

Fuoco grande uscì per volontà di Italo Calvino, che curava per la casa editrice Einaudi la pubblicazione delle opere di Pavese, a distanza di circa dieci anni dal suo suicidio. La Garufi per Pavese fu fonte di grande ispirazione, come dimostrano le nove poesie di *La terra e la morte*, contenute nella breve raccolta postuma *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1951),³ di cui è la destinataria, ed i *Dialoghi con Leucò*.⁴ Dal loro incontro presso Einaudi nel 1945 nasce questo romanzo incompiuto, che troverà successivamente un'ipotetica conclusione ad opera della Garufi, in *Il fossile*. Il titolo sarebbe dovuto essere *Viaggio nel sangue*, scelto da Pavese, poi mutato in *Fuoco grande* dall'editore, che prese spunto da una frase della serva Catina, la quale usa un'espressione idiomatica siculo-calabrese che serve a indicare situazioni difficili:

¹ Dal 1944 al 1958 Bianca Garufi lavora come segretaria presso la sede romana della casa editrice Einaudi, in via degli Uffici del Vicario, dove conosce Pavese, all'epoca consulente per la stessa casa editrice. Inizia così un fruttuoso sodalizio letterario e un profondo rapporto umano tra i due, agevolato soprattutto dalla curiosità di Pavese per la psicoanalisi, materia che la Garufi aveva iniziato a studiare, e per la mitologia classica. Bianca Garufi non aveva alcuna difficoltà ad esternare le sue emozioni, anche le più dolorose, mentre Pavese, che temeva un blocco nella sua creatività, non riusciva a liberarle. Nonostante tali sostanziali diversità Pavese ebbe grande ascendente sulla scrittura della Garufi, sempre attento ai segni d'interpunzione in modo quasi maniacale.

² Per quel che riguarda Pavese bisogna ricordare che Eugenio, suo padre, morì il 2 gennaio 1914 di cancro al cervello, quando Cesare aveva solamente sei anni, e la madre impartì ai figli un'educazione estremamente rigida, accentuando così il carattere piuttosto introverso di Pavese. La delusione per la fine del rapporto amoroso con l'attrice Costance Dowling e il disagio esistenziale, che lo aveva sempre accompagnato, lo indussero al suicidio: il 27 agosto del 1950 fu ritrovato morto, a causa di una dose eccessiva di sonnifero, in una camera dell'albergo Roma, a Torino. Anche Bianca Garufi ebbe un'infanzia piuttosto difficile: sua madre, Giuseppina Melita, donna di forte temperamento e refrattaria a regole precostituite, fu l'unica della sua numerosa famiglia a sopravvivere al terremoto che colpì Messina nel 1908, ed ebbe sulla figlia grande influenza sia a livello umano che culturale. Cfr. Antonio Catalfamo, *Cesare Pavese: la dialettica vitale delle contraddizioni*, Roma, Aracne, 2005, pp. 235-242.

³ Cesare Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, 1951.

⁴ Cesare Pavese *Dialoghi con Leucò*, Milano, Mondadori, 1966.

c'era un fuoco che bruciava sempre e nascita, morte, guerre, alluvioni svanivano in mezzo a quella fiamma. Dissi: – Catina, qui si sta sempre in mezzo al fuoco. – Fuoco grande, fuoco grande, – disse Catina. E attraverso la notte sentii che mia madre bruciava, che Dino bruciava, che anch'io mi ero messa di nuovo a bruciare.⁵

Fuoco grande racconta la storia di due ex-amanti, Silvia e Giovanni, che si incontrano qualche tempo dopo la loro separazione. Silvia, una giovane che ormai vive e lavora in città, riceve un telegramma e deve partire improvvisamente per la sua cittadina d'origine; viene richiamata a dicembre presso la sua casa d'infanzia perché Giustino, suo fratello minore, è in punto di morte; chiede allora all'ex-fidanzato Giovanni di accompagnarla e l'uomo, senza esitare, parte con lei:

Viaggiammo tutta la mattina lungo la costa bruna e bassa, e gli altri pochi passeggeri venivano da molto lontano, per trovarsi sul treno la mattina di Natale. Silvia taceva in un cantuccio e guardava scontrosa me e gli altri, ma a un certo momento mi aveva sorriso per farmi coraggio.⁶

Questo viaggio costringerà Silvia a ripercorrere il suo tormentato passato e Giovanni a scoprire un segreto di famiglia, tenuto fino a quel momento accuratamente celato. Durante questo lungo viaggio che i due protagonisti sono costretti a compiere, si verrà a conoscenza della complicata e difficile infanzia della protagonista, dominata da una madre padrona e dall'incubo di uno stupro subito a tredici anni dal patrigno, da cui è nato Giustino, che in realtà è suo figlio e non, come è stato fatto credere ai conoscenti, suo fratello. La giovane protagonista, una volta dato alla luce Giustino, è scappata per non sottostare più alle angherie materne e quindi ha visto il figlio solo il giorno del suo parto. Giovanni, mentre la narrazione prosegue a *flashback*, ignaro dello stupro subito da Silvia e dell'esistenza del figlio-fratello, non chiede nulla, ma si limita a registrare i fatti; solo alla fine comprenderà:

l'uomo notturno ch'è in me s'era svegliato; l'odore di quel sangue travolse ogni cosa [...] 'Per evitare le chiacchiere ho dovuto rinchiuderla... Io vivo sola e rassegnata ma lei non può vederci insieme...'. Come avevo potuto non capire di colpo? E quanto c'era di non detto in quel discorso? Come succede, non tanto mi feriva la notizia, quanto di averla voluta ignorare. Perché, chi sa, forse Silvia era stata per dirmelo, ma la mia ostinatezza l'aveva dissuasata.⁷

Ogni capitolo mostra alternativamente il punto di vista di Giovanni e di Silvia su tutti gli avvenimenti, che si svolgono in Basilicata, a Maratea, luogo d'origine della protagonista.

Il romanzo resta sostanzialmente un'opera aperta a una costruzione narrativa perennemente *in fieri*. Come la stessa Garufi scriverà nell'*Introduzione*, «all'undicesimo capitolo, il romanzo si interrompe. Nella nostra prima intenzione, questo doveva essere solo l'inizio di una narrazione più vasta. Infatti sia il dattiloscritto appartenente a Pavese che quello da me conservato, erano corredati (oltre che da schizzi a matita della pianta di Maratea e della pianta dei due piani della casa materna di Silvia) da nostri appunti su quello che sarebbe dovuto essere il seguito della vicenda,

⁵ Cesare Pavese, Bianca Garufi, *Fuoco grande*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 51-52.

⁶ Ivi, p. 16.

⁷ Ivi, p. 105.

cioè la vita di Silvia e dell'avvocato fuggiti in città, un amore tra Giovanni e Flavia, il suicidio di Silvia. Ma l'interruzione del racconto al culmine del viaggio di Silvia e della sua famiglia, quando il segreto di Silvia e della sua famiglia è svelato, fa sì che la carica emotiva e la tensione narrativa raggiunta dalla vicenda in quel punto può considerare il romanzo non come una parte, ma come un'opera in sé compiuta».⁸ E in parte sono proprio gli accenni alla vita e ai sentimenti dei protagonisti, il non-detto, il lasciato in sospeso e l'incompiutezza a rendere questo libro così stimolante: rimasta interrotta, l'opera alimenta curiosità nei lettori e li invita a rileggere il testo per riuscire a comprenderne gli indizi e le chiavi di accesso: «la tecnica [dell'opera] è avvincente e la mancata conclusione invita i lettori a leggere il romanzo [*Il fossile*] [...] della Garufi per vedere come vanno a finire le vicende di Silvia e Giovanni. Gli accenni che Silvia fa sulla sua infanzia incuriosiscono, stimolano la fantasia a ricercare tra le righe il non detto per capire quale sia il segreto che custodisce».⁹ Nell'ambito della scrittura a quattro mani, quest'opera risulta particolarmente significativa. Spesso nei testi scritti a quattro mani da individui di sesso differente – di cui esistono vari esempi –¹⁰ risulta abbastanza semplice distinguere i due autori: o perché emergono dai modi di scrittura o perché i due autori stessi decidono programmaticamente di spartirsi i capitoli. Se è vero che «l'idea di un testo [...] non è altro che l'insieme di relazioni che da esso partono e ad esso ritornano»,¹¹ ciò appare ancora più evidente quando ci si trova davanti a un testo composto insieme da un uomo e da una donna. La separazione delle scritture, però, non deve assolutamente far pensare a una mancata realizzazione del processo di creolizzazione autoriale che caratterizza questo tipo di prassi scrittoria. Infatti gli autori di opere a quattro mani di genere si pongono in un rapporto in continua trasformazione, e per questo, contaminandosi ed evolvendosi nel loro processo di ricerca di una nuova identità altra – costitutiva della nuova figura-autore –, offrono una letteratura e una lingua che si creolizza e che dunque ben riesce a rappresentare la realtà attuale del mondo. La scrittura appare come formalmente divisa in capitoli differenti, ma in realtà si nota che la loro scrittura, all'interno del testo a più mani, non è la stessa dei libri scritti singolarmente: solo il confronto con l'altro riesce già ad operare nell'autore e, di conseguenza, nella sua scrittura delle profonde modificazioni. È chiaro che ciò può

⁸ Ivi, pp. 7-8.

⁹ Flavia Crisanti, *La scoperta di un insolito Pavese nelle pagine di Fuoco Grande*, in «Non solo cinema», I, 17, 8 giugno 2005, p. 1.

¹⁰ Tra gli altri, basti ricordare: *Un ventre di donna: romanzo chirurgico* (1919) di Filippo Tommaso Marinetti ed Enif Robert; *Ghiacciofuoco* (2007) di Laura Pariani e Nicola Lecca; i numerosi testi composti da Sveva Casati Modignani (pseudonimo di Bice Cairati e Nullo Cantaroni) tra i quali, almeno per citare i più famosi, *Anna dagli occhi verdi* (1981), *Il Barone* (1982), *Saulina (il vento del passato)* (1983), *Come stelle cadenti* (1985), *Rosso corallo e Qualcosa di buono* (2006), *Singolare femminile* (2007), *Il gioco delle verità* (2009), *Mister Gregory* (2010) e *Un amore di marito* (2011); la lunga serie di romanzi che ha per protagonisti l'ispettore Martin Beck e la sua squadra omicidi di Stoccolma di Maj Sjöwall e Per Fredrik Wahlöö; *Sotto la pelle* (2002), *Dolce e crudele* (2003), *Una stanza nel buio* (2005), *La terza porta e Memory* (2006), *L'ospite* (2010) e *Il paziente* (2011) di Nicci French (pseudonimo di Sean French e Nicci Gerard); *L'esecutore e L'ipnotista* (2010) di Lars Kepler (pseudonimo di Alexander Ahndoril e Alexandra Coelho Ahndoril); *Critica della ragion criminale* (2006), *I giorni dell'espiazione* (2008), *Luminosa tenebra e Unholy awakening* (2010) di Michael Gregorio (pseudonimo di Daniela Gregorio e Michael Jacobs) ed, infine, le opere di M. Delly (pseudonimo dei fratelli Frédéric Henri Petitjean de la Rosière e Jeanne Marie Henriette Petitjean de la Rosière), ovvero centootto romanzi d'amore, editi tra il 1903 e il 1943.

¹¹ Luciano Anceschi, *Tre studi di estetica*, Milano, Mursia, 1966, p. 53.

avvenire solo se i due scrittori sono legati da una profonda amicizia, altrimenti entrerebbero in gioco dinamiche di possesso e di rivalsa che non consentirebbero di portare a termine un tal genere di lavoro.

Ciò è dovuto in parte anche al fatto che nella modernità sono le donne a scrivere spinte dall'urgenza di definirsi: si tratta di scrittura delle donne, non di letteratura femminile. Questo è il campo in cui è presente una «riflessione che le donne fanno su se stesse e sulla propria condizione in questa nuova letteratura al femminile [...]; queste opere scritte da donne suggeriscono percorsi preziosi, interessanti e nuovi, per comprendere l'elaborazione intellettuale che [...] le donne [...] fanno sulla propria identità femminile». ¹² Ed è proprio il desiderio femminile di una classificazione ad essere uno dei motivi principali del fatto che in questo tipo di scrittura a quattro mani gli autori, seppur fusi in un unico *self* letterario, spesso preferiscono lasciare formalmente separati i loro testi e riflettersi più intimamente l'uno nell'altra. Se, come sostiene Mukarovsky, «prima di tutto una determinata opera d'arte non è per solito l'unica opera del suo autore. Quasi sempre è soltanto un anello di un anello di un'intera catena di prodotti», ¹³ l'artista non rimane chiuso nei limiti della propria individualità, perché vi è sempre tensione tra ciò che muta e ciò che dura. Tale fenomeno si amplifica se l'autore è posto in stretta relazione con l'altro da sé, poiché se isolato «l'artista infatti è chiuso nei limiti della propria individualità artistica, che egli non può varcare proprio per il fatto di formarla incessantemente con la propria opera». ¹⁴

Nelle opere a quattro mani, e in particolare in quelle composte da un uomo e da una donna, si riflette quindi sulla problematicità del rapporto tra due autori, portando alla luce la «questione del rapporto con le altre parti e col tutto», ¹⁵ questione che si pone all'interno di ogni opera già solo in relazione al testo e al fruitore e ai rapporti con l'universo sociale, ma che all'interno della prassi scrittoria a quattro mani viene ad essere amplificata.

Si rende necessario focalizzare l'attenzione su quei percorsi di genere che portano, in unione con il fenomeno creolo, alla formazione di una identità superiore collettiva, corrispondente al ri-posizionamento stesso della nuova figura-autore. Questa identità dà come risultato «un tutto le cui parti acquistano per il fatto stesso di entrarvi un carattere speciale. Si suol dire: il tutto è più della somma delle parti di cui si compone». ¹⁶ Tale processo può essere descritto come «la ricerca disperata dell'identità mediante l'amore dell'altro», ¹⁷ dove ovviamente il lemma 'amore' deve essere inteso come il rapporto con l'altro da sé e l'inclinazione dell'anima verso tale persona. Ed è proprio questo rapporto, questa inclinazione dell'anima, a innescare quel processo di creolizzazione autoriale che conduce al ri-posizionamento dell'autore e conseguentemente alla costituzione di un autore che è diverso dai due scrittori che lo compongono. Sostengo, infatti, sfruttando la formula del *terzo spazio* proposta da Lo

¹² Martina Giuffrè, *Donne di Capo Verde. Esperienze di antropologia dialogica a Ponta do Sol*, Roma, Cisu, 2007, p. 28.

¹³ Jan Mukarovsky, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1971, p. 170.

¹⁴ Ivi, p. 170.

¹⁵ Erich Köhler, *Per una teoria materialistica della letteratura. Saggi francesi*, Napoli, Liguori, 1980, p. 122.

¹⁶ Jan Mukarovsky, *op. cit.*, p. 168.

¹⁷ Erich Köhler, *Per una teoria materialistica della letteratura. Saggi francesi*, cit., p. 110.

Bianco *et al.*,¹⁸ che la scrittura a quattro mani porta alla creolizzazione autoriale e considero che l'autore, sopravvissuto alla morte annunciata, nel corso del tempo si è andato trasformando e creolizzando.

La prassi scrittoria a quattro mani accantona «il doppio interrogativo sulla formazione del destino personale e sul senso oggettivo dell'azione individuale»,¹⁹ in quanto a ciò viene a essere sostituita la relazione con la molteplicità e l'abbandono del *self* individualista, perché «l'essere è relazione, cioè l'essere non è un assoluto, ma è in relazione con l'altro».²⁰ La verità è che non è più possibile definire l'identità come assoluto, perché «la nozione di essere e dell'assoluto dell'essere è legata alla nozione di identità come 'radice unica' e dell'esclusività dell'identità e che se si concepisce un'identità rizoma, cioè radice che si intreccia con altre radici, allora ciò che diventa importante non è tanto una pretesa assolutezza di ogni radice, ma il modo, la maniera in cui entra in contatto con le altre radici: la Relazione. Oggi una poetica della Relazione mi sembra più evidente e più avvincente di una poetica dell'essere».²¹ Ed è proprio questo il tipo di poetica sul quale viene ad essere incardinato e messo in evidenza il fenomeno della prassi scrittoria a quattro mani: infatti, solo una poetica della relazione può innescare il processo creolo.

Alla luce di tali riflessioni e sulla scorta di Köhler può essere connesso all'analisi di questo fenomeno un nuovo elemento: il caso che, come marca stessa dell'imprevedibile, è uno degli elementi costitutivi del processo di creolizzazione. Infatti Köhler sostiene che «Il caso che provoca l'incontro di due esseri e ne diventa il destino, nella vita come nella letteratura, estrae una carta in un gioco di possibilità limitate ma immense, e soprattutto imprevedibili»²² e che «la storia della letteratura, deve essere intesa come insieme di fatti che avrebbero potuto anche svolgersi diversamente e che tuttavia si è realizzato in quella forma non senza necessità».²³ A differenza di ciò che avviene per il meticcio, che è un processo prevedibile, è proprio l'imprevedibilità ad essere il tratto caratteristico del processo di creolizzazione, poiché «l'arte ha a che fare con una molteplicità di individualità, con innumerevoli riflessi soggettivi e reazioni personali di fronte alle stesse condizioni sociali, col particolare e non soltanto col generale»²⁴ e poiché «il casuale ha un motivo, poiché è casuale, e al tempo stesso non ha alcun motivo, poiché è casuale; il casuale è necessario, la necessità determina se stessa come casualità, e d'altra parte questa casualità è la necessità assoluta».²⁵

Se uniamo, quindi, il rapporto umano tra due individui, soprattutto due scrittori, di sesso opposto all'imprevedibilità köhleriana non può non realizzarsi un processo creolo profondo e completo: questo è proprio quello che viene a verificarsi quando a scrivere un testo a quattro mani sono un uomo e una donna, perché esiste

¹⁸ Joseph Lo Bianco, Chantal Crozet, Anthony J. Liddicoat (Eds.), *Striving for the third place. Intercultural competence through language education*, Canberra, Language Australia, 1999, pp. 181-182.

¹⁹ Erich Köhler, *Il romanzo e il caso: da Stendhal a Camus*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 8.

²⁰ Édouard Glissant, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998, p. 26.

²¹ *Ibidem*.

²² E. Köhler, *Il romanzo e il caso: da Stendhal a Camus*, cit., p. 10.

²³ E. Köhler, *Per una teoria materialistica della letteratura. Saggi francesi*, cit., p. 16.

²⁴ *Ivi*, p. 11.

²⁵ Friedrich Engels, *Dialektik der Natur*, in Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, vol. XX, Berlin, MEW, 1962, p. 489.

«imprevedibilità nelle nostre esperienze e imprevedibilità nelle reciproche influenze»²⁶ e perché «la scoperta del caso come fondamentale esperienza rivelatrice dell'arte moderna è fin dall'inizio in rapporto con la psicologia del profondo».²⁷ L'autore che scrive a quattro mani, uomo o donna che sia, è come il poeta «che va in cerca non dei risultati prevedibili ma di immaginari aperti per tutti i tipi di avvenire della creolizzazione. Il poeta non ha paura dell'imprevedibile».²⁸

L'alternarsi delle scritture e degli sguardi focalizzanti di Pavese e Garufi, egregiamente celati dietro i due personaggi principali, non impedisce alla narrazione di manifestarsi senza soluzione di continuità, facendola risultare fluida e ben strutturata, in un continuo mutamento di prospettiva, fin quasi a risultare straniante per il fruitore.

La lingua non è quella né di Pavese e delle sue opere, né di Garufi; è bensì una lingua che emerge dalla scrittura di entrambi: i due scrittori, creolizzatisi, hanno, anche in quest'opera, dato vita alla nuova figura-autore che li ha fagocitati al suo interno. La loro relazione personale, anche se piuttosto travagliata, ha permesso l'innescarsi delle dinamiche di fusione e mescolanza autoriale. La solitudine – tema caro a Pavese e che attraversa tutte le sue opere – e la difficoltà di comunicazione, questione ampiamente affrontata da Garufi nel corso dei suoi studi junghiani, sembrano impregnare completamente Silvia e Giovanni e gli altri personaggi, che spesso, pur essendosi amati, appaiono come due estranei:

Che pensi, Silvia? – mi domandò. E non più per sapere, ma per la paura di quel silenzio che si era fatto sulle nostre parole. Di mia madre avevo parlato a Giovanni. Gli avevo detto come mi guardava e come l'obbedivano in paese. Gli raccontavo una storia che mi somigliava.²⁹

E i protagonisti, come ad esemplificare i loro creatori che il processo creolo sta fondendo in un unico *self*, assumono su se stessi la caratteristica principale delle popolazioni creole, ovvero il vivere tra due mondi, alla maniera del dualismo orfico di Campana,³⁰ il nuovo e il vecchio, con l'anima divisa in due:³¹

Non credo che già allora l'avesse materialmente ripresa il suo passato, la cosa atroce che poi fece. Ma che con me soffrì sul serio, ora lo so. Silvia voleva conservarmi. Che accanto a me il mondo continuasse per lei il suo corso, era vero. Ma purtroppo era anche vero che Silvia viveva in più mondi, e volendo essere sincera con tutti non era più niente essa stessa, e soffriva e si dibatteva. Dicono che per capire a fondo un altro bisogna volergli bene. Non so.³²

L'alternarsi delle focalizzazioni dei due protagonisti rivela quanto questi, ciascuno nel modo che è a loro peculiare, avvertano su se stessi l'ineluttabilità di una vita che inevitabilmente si lega al dolore e dalla quale non esiste una vera via di fuga. C'è quindi un'inquietudine esistenziale che permea tutta la narrazione: «C'era solo da essere vivi, giorno per giorno come ignorando che tutto era accaduto e persino che cosa

²⁶ Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 72.

²⁷ Erich Köhler, *Il romanzo e il caso: da Stendhal a Camus*, cit., p. 86.

²⁸ Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 102.

²⁹ Cesare Pavese, Bianca Garufi, *op. cit.*, p. 25.

³⁰ Dino Campana, *Canti Orfici*, Milano, BUR, 2002, pp. 161-164.

³¹ Roberto Francavilla, Maria R. Turano, *Isole di poesia*, Lecce, Argo, 1999, pp. 53-54.

³² Cesare Pavese, Bianca Garufi, *op. cit.*, p. 77.

era accaduto, perché non ci fosse più speranza».³³ L'altro elemento che viene messo in evidenza dagli autori è quello del legame con il luogo d'origine, che nel caso di Silvia non può essere cancellato solamente allontanandosi:

Respiravo quel vento che veniva di lontano. Maratea era alle falde di un monte selvoso e bagnava le sue case al mare. Silvia era quel paese.³⁴

ed anche:

dovunque è vissuto un ragazzo, dovunque lui ha posato gli occhi, si è creato qualcosa che resiste nel tempo e tocca il cuore a chiunque abbia negli occhi un passato.³⁵

Nel caso di Giovanni questo tema conduce anche al motivo della campagna che si contrappone alla città, già caro a Pavese:

Ero nato in campagna, questo sì, ma la mia campagna era qualcosa di fantastico e lieve, qualcosa di sognato in città, che non mi aveva dato sangue. Ne ritrovavo ricordi remoti, quasi di là dalla coscienza, di là dal mio risveglio cittadino. In me il sangue s'era messo a schiumare soltanto in città [...] Prima di allora tacevo e attendevo, accoglievo negli occhi vigneti e colline, ma fin dall'inizio sapevo che il mio destino, la mia vita sarebbero stati in città, con altra gente, e avrei smesso il dialetto e salito scale e guardato da finestre su viali, come le finestre di tutte le Silvie che conobbi.³⁶

In questo gioco di specchi si svolge questa storia d'amore tormentata tra Giovanni e Silvia, fatta di ricordi e di antiche ferite che riemergono: «È la storia di un amore difficile e di una vicenda familiare, che a poco a poco pensano di chiarirsi nello splendido e primitivo scenario della cittadina meridionale di Maratea, dove i due protagonisti si sono recati per trovare un filo che risolva l'antica storia, e in verità riannodando un nuovo grumo di umiliazioni e di ferite».³⁷ In questo clima drammatico interagiscono due personalità *borderline*: da un lato Giovanni, «protagonista trepido, teso e riservato, come molti protagonisti di Pavese, quando si ritagliano quasi senza trasposizione nella materia del personaggio stesso dello scrittore, nella sua ineffabile e legnosa dignità piemontese»,³⁸ dall'altro Silvia, «penetrata fin dall'inizio dalla sua voglia di agire e di vivere liberamente».³⁹

Il racconto della vicenda dei due protagonisti del romanzo verrà terminato dalla sola Garufi in *Il fossile*, ma, in realtà, se si leggono entrambe le opere, si noterà subito la differenza di scrittura della Garufi tra l'opera composta a quattro mani con Pavese e l'opera scritta singolarmente – pur se intercorrono tra le due circa quindici anni, dato che è stato preso in considerazione –: a conferma che il processo di creolizzazione è

³³ Ivi, p. 20.

³⁴ Ivi, pp. 14-15.

³⁵ Ivi, p. 79.

³⁶ Ivi, pp. 79-80.

³⁷ Marco Fortis, *Narrativa e romanzo del Novecento italiano. Studi critici, ritratti e ricerche*, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 261.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

avvenuto all'interno di *Fuoco grande* creando una nuova figura-autore. E ciò viene ad essere esemplificato da due brani, il primo, che segue, tratto da *Fuoco grande*:

Rimase odore di cera. Al posto del bambino morto una rete metallica con il materasso arrotolato. Polvere per terra, più che altro odore di polvere, come dopo un ballo, in una sala vuota.⁴⁰

Il secondo è, invece, tratto da *Il fossile*, che conduce i due protagonisti alla definitiva soluzione del loro rapporto:

morto Giustino, ripresi possesso della mia camera. Mi svegliavo tardi, non mi alzavo, restavo a letto senza far nulla, senza pensare a nulla di definito, attenta solo ai rumori che nel silenzio circostante mi giungevano smorzati. Tendevo l'orecchio a tutti i rumori, a ogni brusio, al frullo delle ali nel cortile.⁴¹

Grazie a Silvia e al confronto con l'altro, la Garufi, specchiandosi in Pavese, ha la possibilità di riflettere, più generalmente, sull'identità della donna e sulle sue caratteristiche psicologiche. Silvia è una donna che diventa allegoria stessa del femminile, perché costretta a tornare nella sua terra d'origine – tema, quindi, del ritorno, tanto caro a Pavese – dopo aver fatto nuove esperienze, assiste alla morte del figlio-fratello, e si ritrova, cresciuta e mutata, incapace di reimmergersi nel suo passato: è il racconto dell'identità femminile stessa, bloccata tra il passato e il futuro, tra l'essere donna e l'incapacità di diventarlo.

Questo romanzo, condotto magistralmente a voci alterne, ha in sé le tipizzazioni più marcate delle opere composte nell'alveo della scrittura a quattro mani di genere, in quanto è stato scritto solo da due autori, i quali intrattenevano una profonda relazione che li ha influenzati reciprocamente, e mantiene una divisione programmatica e formale delle scritture dei due compositori. Risulta chiaro – in parte grazie al confronto con *Il fossile* della sola Garufi – che il processo di creolizzazione è avvenuto sia a livello linguistico che strutturale. Infine, l'opera è servita alla Garufi per portare alla luce una riflessione e un interesse psicologico per la materia femminile di portata universale, facendo di Silvia l'allegoria stessa dell'evoluzione dell'identità femminile.

⁴⁰ Ivi, p. 84.

⁴¹ Bianca Garufi, *Il fossile*, Torino, Einaudi, 1962, p. 9.

Salvatore Claudio Sgroi

«La verità, l'aspra verità» (filologica) di Leonardo Sciascia

A distanza di due anni esatti dal vol. I delle *Opere* di Leonardo Sciascia contenente i testi di «Narrativa, Teatro, Poesia» (pp. xlii-2030), apparso presso Adelphi edizioni, è stato pubblicato nell'ottobre 2014 il tomo I «Inquisizioni e Memorie» del vol. II dedicato alle «Inquisizioni, Memorie, Saggi» (pp. 1440), a cura dello stesso curatore Paolo Squillacioti, con uno straordinario commento editoriale di «Note ai testi» (pp. 1241-1432), analogo a quello del I vol. (pp. 1695-2016). Le 500 pagg. di commento sono essenziali per la comprensione delle vicende redazionali ed editoriali dei testi sciasciani. E non solo.

Ci soffermeremo qui soltanto su qualche aspetto della scrittura sciasciana, talvolta passato inosservato, a livello fonologico, morfologico e sintattico, di interesse linguistico-filologico.

1. *Fonologia*1.1. Elisione (*Qual'è*) anziché troncamento (*Qual è*)

Da rilevare nel dattiloscritto sciasciano de *Il contesto* (1971) è l'uso dell'apostrofo in <qual'è> in quanto es. di elisione:

Voi sapete qual'è, oggi, la situazione, Voi sapete qual'è la situazione politica (Squillacioti 2012, pp. 1848, 1849),

ma editorialmente (e puristicamente) corretto in <qual è> in quanto giudicato troncamento:

voi sapete qual è la situazione politica (Einaudi 1971 p. 74, ried. Sciascia 1989 p. 59, Sciascia 2012 p. 671).

L'ipotetico avallo di Sciascia invocato al riguardo da Satta 1989 (*Matita rossa e blu*, p. 263) per l'uso senz'apostrofo appare quindi del tutto infondato.

Nella *LIZ* la forma <qual'> appare in 119 testi, tra cui *qual'è*, dal *Novellino* a Pirandello. Nel *Primo tesoro della lingua letteraria italiana del Novecento*, costituito dai romanzi Strega pubblicati nel sessantennio 1947-2006 (De Mauro 2007), la forma con elisione <qual'è, qual'era> appare 12 volte in 9 testi (G. Berto, A. Palazzeschi, C. Malaparte, I. Calvino, A. Moravia, E. Morante, M. Tobino, G. Arpino, G. Parise).¹

¹ Sul problema cfr. Sgroi 2010 p. 49, e Sgroi 2013/a.

1.2. Il fonologico *un pò* (pro l'etimologico troncamento *un po'*)

Analogamente, il sintagma “un pò” appare così trascritto, nel dattiloscritto inedito del 1947, *Il signor T protegge il paese* (Squillacioti 2010 p. 209, e 2012 p. 1970), come se fosse parola tronca (con segnacento), anziché come forma etimologica apocopata (con apostrofo) <un po'>, ma è (abusivamente) normalizzato (Sciascia 2010 p. 145, e 2012 p. 1379); anche in *Poesie inedite e disperse* troviamo la forma canonica <un po'>: «stanno un po' in disparte» (1954) (Sciascia 2012 p. 1667) in seguito alla banalizzazione editoriale (Squillacioti 2012 p. 2001).²

2. Morfologia

2.1. Una variante d'autore idioletale (*etere solforica*)

Colpisce a livello morfologico l'uso, passato inosservato, del termine *etere* nel seguente contesto:

i sali furono soltanto etere solforica: in che si univa l'etere, l'etra dei poeti, allo zolfo; il cielo più puro alle infernali vene della terra.

La frase è (a p. 847) nel racconto *1912 + I* edito nel 1986, ed è citata dal curatore (Squillacioti 2014, p. 1386) per alcune varianti. Nel sintagma “etere solforica” appare invero un accordo al femminile insolito, il termine *etere* essendo sostantivo maschile, attestato nel 1771 come voce settoriale della chimica (*DELI*). E il maschile era il genere della base etimologica, in quanto latinismo mediato dal ted. *Äther* s.m. (proposto nel 1730 da Agost Sigmund Frobenius), dal lat. *aether*, -is, acc. *aethëra/aethërem* s.m. 'etere; aria', a sua volta dal gr. *αἴ θήρ - ἔρως* (con genere oscillante masch. o femm.).

La settecentesca voce di chimica è etimologicamente collegabile con il trecentesco *etere* letterario 'cielo', 'volta celeste' (cfr. *l'etere stellato* di U. Foscolo). La voce letteraria è a sua volta grecismo mediato dal lat. *aethëre(m)* s.m., dal gr. *αἴ θήρ - ἔρως* s.m. o f. 'etere, cielo; aria'.

Ora, in seguito al collegamento espressamente sopra proposto da Sciascia dell'*etere* (chimico) con il letterario *etra* percepito come femm. (come l'87,8% delle parole italiane in /-a/ di genere femm.),³ il termine *etere* è diventato per “contagio” sintagmatico femminile.

Epperò, va anche detto che la voce *etra*, databile 1516 con l'*Orlando* ariostesco (*DELI*), è in realtà di genere masch. stando non solo ai dizionari ma soprattutto all'uso letterario (cfr. «l'etra ignifero» in A. Marchetti; «l'etra sereno e libero» in V. Monti; il «puro etra» in N. Tommaseo; «l'etra solitario» in A. Soffici; «l'etra vetrino»

² cfr. Sgroi 2010, p. 48.

³ Cfr. Sgroi 2010 p. 224.

in E. Montale).⁴ Un genere difforme, quello di *etra*, peraltro da quello dell'etimo diacronico: dal lat. *aethra(m)* s.f. 'cielo', dal gr. *Αἴθρα* s.f. 'cielo sereno'. (Si può qui ipotizzare che la maggior frequenza di *etere* s.m. trecentesco ha sottratto l'*etra* cinquecentesco al genere etimologico femm.).

Stando così le cose, Sciascia avrebbe operato un duplice allineamento: (i) nella sua grammatica inconscia *etra* s.m. terminando in /-a/ è diventato s.f. (per la pressione paradigmatica del suo ricordato 87,8% delle parole italiane in /-a/ di genere femm.); (ii) *etere* da s.m. (etimologico e d'accordo con il 51% delle parole masch. in /-e/)⁵ affiancato a *etra* 'sentito' come sost. femm. è diventato a sua volta sost. femm.

Che tale innovazione morfologica sia specificamente o idiolettalmente sciasciana è confermato da Google e «Google libri» (14.XII.2014), dove l'*etere solforica* è invero attestata una sola volta e solo nel testo sciasciano (1986) a fronte del masch. *etere solforico* documentato in 15.300 risultati.

Epperò, va anche detto che il termine *etere*, stando al citato Google, affiora qua e là al femminile pure in altre combinazioni. Così l'*etere cosmica* compare in due momenti: nel 1867 (nella penna di Eusebio Oehl, *Il lavoro*, in «Il Politecnico» vol. XXX, serie quarta, parte letterario-scientifica, pp. 41-54, a p. 43); e nel 1967 (in *La Parola del popolo*, Edizioni 82-87, p. 8). Invece, il canonico s.m. *etere cosmico* è stabilmente documentato con «circa 2.730 risultati». Ma paradossalmente è post-datato al 1932 (*DELI*) con l'*Enciclopedia Italiana* nella corrente dizionaristica.

Un'*etere solitaria* s.f. è poi presente una volta: in Masters di Avalon *Alla ricerca dell'ispirazione*: «La ignora, ora che quell'ultima nota si libra nell'etere solitaria». In nome di un più rassicurante normativismo qualcuno potrebbe pensare che l'*etere solforica* sciasciana avrebbe dovuto/potuto essere ricondotta al più normale *etere solforico*, in barba a «la verità, l'aspra verità» (filologica) di Leonardo Sciascia. Ma il curatore si è guardato bene dal normalizzare (o banalizzare), anche se non ha evidenziato lo scarto, come invece ha rilevato per altri usi sciasciani (cfr. per es. Squillacioti 2014 p. 1272).

2.2. «un'atropo»: «errore d'autore» o variante di genere?

In un caso analogo si interpreta come «errore d'autore» (Squillacioti 2012 p. 1826) con conseguente «correzione» quello che invero si configura come «variante di genere», che non andava quindi corretto.

Il racconto *A ciascuno il suo*, stampato nel 1966, di cui è irreperibile il dattiloscritto mentre la copia carbone donata all'agente letterario Erich Linder è andata perduta (idem, p. 1820), presenta nell'edizione einaudiana (p. 61) la variante al femminile, con apostrofo:

come un'atropo -- pensò -- come un'atropo testa di morto intorno al lume,

⁴ Cfr. Battaglia vol. V.

⁵ Cfr. Sgroi 2010 p. 224.

che già nella ried. Bompiani del 1987 (p. 845) appare tacitamente corretta al maschile, senz'apostrofo, dal curatore Ambroise. Nella sobria «Nota ai testi» (p. lxi) Ambroise 1987 si limita a dire che «Nel caso di varianti sostanziali tra il testo della prima edizione e le seguenti, una nota dà le informazioni essenziali» (*ibid.*), del tutto assenti nel caso specifico.

Il nuovo curatore adelphiano, Squillacioti (2012), attribuisce ora tale correzione alla ried. adelphiana del 1988 (p. 95), le cui bozze, approvate da Sciascia, ma «oggi irreperibili», egli «assume come base della presente edizione [2012]» (p. 1825) in quanto «ultima volontà dell'autore» (*ibid.*).

Ma l'ed. adelphiana, come riconosce lo stesso Squillacioti (2012), presenta «altre discrepanze [...] ascrivibili a interventi della Redazione, che ha [...] introdotto altri usi grafici in linea con le abitudini della casa editrice» (pp. 1826-27).

Squillacioti (2012) ritiene che la forma con apostrofo «si sarebbe potuta interpretare come errore d'autore» (p. 1826).

La correzione al maschile come il 99% delle parole in /-o/,⁶ sia nella ried. Bompiani (1987) che in quella adelphiana (1988 e 2012), è invero abusiva (ovvero un caso di banalizzazione), in barba questa volta alla «verità, all'aspra verità filologica», in quanto *atropo* è sost. con genere oscillante, presente al femm. (etimologico, dal gr. Ἄτροπος) per es. in G. Pascoli 1903: «Come le sfingi, fosche atropi ossute»; e in F. Tombari 1935¹, 1955²: «Era Atropo, la sfinge del terribile blasone. Enorme e pelosa, dalle grandi ali giallastre» (*Il libro degli animali*). Il Battaglia (vol. I) registra infatti il lemma con tre ess. d'autore, uno al masch. (di G. Gozzano 1911 «Scorgevo un atropo soletto // e prigioniero») e i due in questione al femm.⁷

2.3. Una variante morfologica (*un ingegn/iere* pluri-banalizzato nel fonologico *ingegn/ere*)

Il termine «*ingegn/iere*» appare cinque volte in due racconti di L. Sciascia: *Il signor T protegge il paese* del 1947 due volte: «un ingegnere francese», «un ingegnere ricco» (Squillacioti 2010 p. 209 = 2012 p. 1971), e *La trovatura* del 1961 tre volte: «ingegneri inglesi, ingeneri francesi», «quell'ingegnere» (Squillacioti 2010 p. 197 = 2012 p. 1953), ma è tutte le volte ingiustificatamente emendato dal curatore in Sciascia 2010 (pp. 173, 63) e Sciascia 2012 (pp. 1404, 1292).

Lo stesso Sciascia altrove opta peraltro per la grafia non-marcata *ingegnere*, per es.

(i) Tante persone studiano, fanno l'università, diventano buoni medici ingegneri avvocati, diventano funzionari deputati ministri ([1960] 1958-1960 *Antimonio*, Einaudi p. 203; ried. 1987 p. 360; ried. 2012 p. 225).

(ii) Incontro, che non avevo mai conosciuto, l'ingegnere che presiede alla ricostruzione dei paesi siciliani abbattuti dal terremoto di tre anni fa ([19??] 1979 *Nero su nero*, Einaudi p. 35; ried. 2014, p. 926).

⁶ Cfr. Sgroi 2010, p. 224.

⁷ Sul genere delle parole in Sciascia cfr. Sgroi 2013, pp. 299, 357-58.

(iii) A voi sembra colore di vino, questo mare? [...] – L'ho sentito dire, o l'ho letto da qualche parte: il mare colore del vino – disse l'ingegnere. – Qualche poeta l'avrà magari scritto, ma io un mare colore del vino non l'ho mai visto – disse il professore ([19??] 1973 *Il mare colore del vino*, Einaudi p. 52; ried. 2012 p. 746, ecc.).

L'esempio *ingegnere* è attestato anche in una lettera di L. Capuana del 1888: «*potresti fare l'ingegnere e arricchirti*» (Zappulla Muscarà 1984, p. 286). In *LIZ/BIZ* si registrano 20 ess. marcati diacronicamente: 10 di *ingegnere/i* (F. Guicciardini, G. B. Ramusio, T. Garzoni, T. Campanella, G. B. Marino), 2 di *ingegner* (G.B. Marino), 8 di *ingegniero* (G. B. Ramusio, T. Tasso, T. Garzoni). La grafia *ingegnere* (per il «moderno» e «il più consigliabile», nonché etimologico *ingegnere*), «trascurata» e «da evitare» per Canepari, lascerebbe intravedere una pronuncia della *i* palatale dopo la nasale palatale (*gn*) marcatamente regionale. Ma, a parte la -- e indipendentemente dalla -- pronuncia, la grafia <*-iere*> si configura come grafia morfologica, *-iere* essendo suffisso molto produttivo (cfr. il dizionario di T. De Mauro 2000, sub *-iere*, con circa 450 lemmi terminanti in <*iere*>).⁸

3. Sintassi

3.1. Un condizionale ipotetico (inconscio?) *pro* cong. (1969)

Un marcato condizionale ipotetico («se vorreste») *pro* cong. (*se voleste*), favorito dalla distanza dal subordinatore (*se*) per via del gerundio incassato, non commentato dal curatore, appare nella *Recitazione della controversia liparitana dedicata ad A. D.* (1969):

e se voi, ritenendo che le sue parole sono state irriguardose verso il viceré, vorreste [= voleste] associare alla mia la sua sorte, credo che ne sarebbe felice (Einaudi rist. 1976, p. 98; ried. Sciascia 1987 p. 918, Sciascia 2012 p. 1494).⁹

Squillacioti (2012) non menziona alcun dattiloscritto di Sciascia nelle «Note» al testo (pp. 1981-84). Né sembra aver operato alcuna collazione tra le edizioni Einaudi 1969 rist. 1976 e Sciascia 1987. Considerato anche che, come si avverte, la stampa fu autorizzata «senza la sua revisione delle bozze» (p. 1984), l'uso è da attribuire all'A. (conscio o -- più probabile -- inconscio) e quindi non è stato opportunamente emendato.

3.2. Ipercorrezione cong. *pro* indic.

Un es. di ipercorrezione, non commentato dal curatore (2012 pp. 1943-44), sembra invece nel racconto disperso *Il verde di Piazza Armerina* [1954] (2012, pp. 1246-47),

⁸ Cfr. Sgroi 2010, pp. 34, 54.

⁹ Cfr. Sgroi 2003, p. 55.

mancante nella precedente raccolta di Sciascia 2010, la presenza di un cong. imperf. dipendente dal verbo *sapere* in luogo dell'indic.:

si sapeva che il casale nascondesse dei tesori archeologici, ma nessuno, [...] si era dato a grattare la sabbia (p. 1246).

Riferimenti bibliografici

- Battaglia = S. Battaglia – G. Bárberi Squarotti, a cura di, 1961-2002, *Grande dizionario [storico] della lingua italiana*, Torino, Utet, voll. I-XXI, + *Supplemento I e II* a cura di E. Sanguineti, *ibid.* 2004 e 2009 + *Indice degli autori citati*, a cura di G. Ronco, *ibid.* 2004.
- BIZ* = *Biblioteca Italiana Zanichelli, DVD-ROM per Windows per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze della Letteratura italiana*. Testi a cura di P. Stoppelli, con il volume *Biografie e trame*, Bologna, Zanichelli 2010 [*LIZ* 2001⁴].
- DELI* = M. Cortelazzo – P. Zolli, *Il nuovo etimologico. DELI. Dizionario etimologico della lingua italiana*, nuova ediz. a cura di M. Cortelazzo e M.A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli 1999² in vol. unico, con CD-Rom (prima ediz. *ivi*, 1979-1988, 5 voll.).
- T. De Mauro 2000, *Il dizionario della lingua italiana*, Torino, Paravia, con CD-Rom.
- T. De Mauro 2007, a cura di, *Primo tesoro della lingua letteraria italiana del Novecento*, [100 testi del Premio Strega del sessantennio 1947-2006], Torino, Utet, CD-Rom.
- LIZ* = *LIZ 4.0. Letteratura Italiana Zanichelli. CD-ROM dei testi della letteratura italiana* a cura di P. Stoppelli ed E. Picchi, Bologna, Zanichelli 2001⁴ [1993¹, 1995², 1997³]; [nuova ed. *BIZ* 2010].
- L. Satta 1989, *Matita rossa e blu*, Pref. di I. Montanelli, Milano, Bompiani.
- L. Sciascia 1987, *Opere. 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani.
- L. Sciascia 1989, *Opere. 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani.
- L. Sciascia 2010, *Il fuoco nel mare. Racconti dispersi (1947-1975)*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi.
- L. Sciascia 2012, *Opere*, vol. I «Narrativa, Teatro, Poesia», a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi.
- L. Sciascia 2014, *Opere*, vol. II «Inquisizioni, Memorie, Saggi», tomo I «Inquisizioni e Memorie», a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi.
- S.C. Sgroi 2010, *Per una Grammatica laica. Esercizi di analisi linguistica dalla parte del parlante*, Torino, Utet.
- S.C. Sgroi 2013, *Scrivere per gli italiani nell'Italia post-unitaria*, Firenze, Cesati.
- S.C. Sgroi 2013/a, «Qual'è» (*sic!*) *laicamente con apostrofo*, in «La Sicilia» dom. 24 febr. 2013, p. 22.
- P. Squillacioti 2010, «Nota al testo», in L. Sciascia 2010, pp. 181-210.
- P. Squillacioti 2012, «Note ai testi», in L. Sciascia 2012, pp. 1695-2016.
- P. Squillacioti 2014, «Note ai testi», in L. Sciascia 2014, pp. pp. 1241-1432.

Francesca Tomassini

Pasolini in America

La controcultura, il Living Theatre e la Beat Generation

La poliedricità insita nel poeta, nel regista, nel drammaturgo e nel saggista Pier Paolo Pasolini ha sempre impedito, nonostante l'esplosione di interesse e i numerosi studi relativi alle sue opere, una lettura univoca di una parabola artistica tesa a mantenere lo studioso (ma anche il semplice lettore) in una costante tensione critica e ad una apertura intellettuale irrisolta.

Un'attenta analisi dell'originale esperienza drammaturgica di Pasolini, non più da considerarsi quale attività secondaria e accessoria del suo itinerario, porta in luce anche la capillare volontà di fruizione da parte dell'autore di quanto di più nuovo e innovativo si muove nel panorama drammaturgico internazionale. In questo lavoro mi soffermerò sulle suggestioni provocate dalla rivoluzione culturale statunitense ad opera del Living Theatre e dei membri della Beat Generation e, in particolare, dalla poesia di Allen Ginsberg.

Uno studio del *corpus* delle cinque tragedie pasoliniane scritte nel 1966 (*Orgia*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Calderòn* e *Bestia da stile*), indagate nel loro interscambio tra antico e moderno, rende possibile individuare proprio nella dialettica fra recupero delle fonti classiche e volontà avanguardistica la cifra innovativa del teatro di Pasolini.

Nel marzo del 1965 l'avanguardia statunitense del Living Theatre sbarca per la seconda volta in Italia, portando in scena al teatro Eliseo di Roma gli spettacoli *Mysteries and Smaller Pieces* e *The Bring*. Sono passati ormai quattro anni dalla prima trasferta del Living in Italia, durante la quale aveva rappresentato *The Connection* e *Many Loves*, senza suscitare però grande clamore. Nel 1965 molte cose sono cambiate e Roma sembra essere pronta a recepire l'ondata rivoluzionaria del teatro sperimentale internazionale.

Illustre estimatrice del gruppo teatrale statunitense è Elsa Morante, legata a Pasolini da una forte amicizia e da un'importante affinità intellettuale; è con lei che Pier Paolo assiste alla rappresentazione del Living all'Eliseo, lo spettacolo che vede contribuirà a cambiare nel profondo le sue teorie drammaturgiche rappresentando un tassello fondamentale del percorso che lo conduce all'elaborazione delle sei tragedie.

Il Living Theatre nasce come una sintesi perfetta di poesia e rituale, oralità ed espressività, «luogo in cui affermare principi e ideali non comuni in cui assistere a prodigiose trasformazioni, dove l'attore poteva incarnare e trasmettere passioni e sentimenti al di fuori di ogni modello sociale di comportamento, e lo spettatore poteva sperimentare il rischio di aderire a contenuti non ordinari e persino pericolosi, a riportarli nella sfera del quotidiano».¹

¹ C. Valenti, Introduzione in Id., *Storia del Living Theatre. Conversazione con Judith Malina*, Pisa, Titivillus, 2008, p. 16.

Quest'avanguardia si sviluppa dall'incontro di due anime innamorate della poesia e dell'arte, due anime tanto diverse quanto affini e complementari: quella di Julian Beck, artista a tutto tondo e intellettuale tormentato che cercava di affermare la sua personale interpretazione delle arti visive; e quella di Judith Malina, figlia d'arte,² attrice e regista, diplomata al Dramatic Workshop di New York. È lei che rappresenta la componente della coppia più strutturata ed educata all'arte teatrale; la sua metodologia, la sua disciplina e la sua tecnica rendevano possibile la realizzazione dell'utopia visionaria di Julian. È merito dell'eclettica personalità di Beck se il Living è riuscito ad entrare in contatto con le grandi novità che stavano investendo tutto il mondo culturale americano, dalla musica (il jazz di John Cage) alla scultura (l'espressionismo astratto), ma è grazie a Malina che la rivoluzione del Living stravolge la tradizione teatrale con lo sviluppo di un processo di vera e propria elaborazione collettiva che si realizza sul palcoscenico.

L'avventura del Living, nonostante sia profondamente legata alla drammaturgia e all'arte scenica, va interpretata come un progetto artistico di ampio respiro e non solo teatrale: attraverso la scelta del nomadismo e dell'esilio volontario in Europa, il Living comincia a proporre spettacoli di strada, nelle carceri, nei manicomi, in ogni luogo che non ricordasse un tradizionale edificio teatrale, in cui le rappresentazioni assomigliavano più a una manifestazione politica che ad uno spettacolo teatrale. Il pubblico veniva coinvolto continuamente («non avrò alcun pubblico, solo partecipanti»³ scrive Judith Malina) e invitato a intervenire attivamente alla messa in scena che richiamava il clima e l'atmosfera di un'assemblea.

Il vero scopo degli artisti del Living era quello di sperimentare nuove forme di espressione e di comunicazione attraverso i mezzi offerti dall'arte teatrale, nella convinzione che il lavoro del teatro d'avanguardia non si esaurisse nel portare un messaggio politico, ma avesse la sua caratteristica principale nella ricerca di nuove forme. Ed ecco quindi che si incontrano i due elementi principali che caratterizzano il Living: quello teatrale e quello politico. In realtà nessuno dei due sovrastò mai realmente l'altro, ma essi seppero coesistere, presentando al pubblico un evento completo e coinvolgente. Le innovazioni tecniche apportate all'arte teatrale, come la messa in discussione della preminenza registica, la centralità dell'attore come momento di creazione collettiva, la fuoriuscita dagli spazi tradizionali e l'abbattimento del confine tra attori e spettatori, si combinano tra loro seguendo l'articolata trama degli ideali e la forza del messaggio politico.

Ma il vero valore aggiunto del gruppo sta nell'essere stato il primo a proporre un teatro altro, non riconoscibile, senza precedenti, in grado di rompere i legami con il passato, dando inizio ad una nuova tradizione e ad una rinnovata utopia sociale libera da ogni tipo di concezione artistica ufficiale.

² La madre era l'attrice Rose Zamore, che, in gioventù, aveva recitato nella compagnia di Erwin Piscator, autore fondamentale anche nella formazione di Judith, la quale dichiara di aver appreso dal maestro due aspetti nodali della sua attività, soprattutto per quanto riguarda l'educazione registica: il teatro totale e l'impegno dell'attore.

³ J. Malina, *Tre note programmatiche*, in *Julian Beck e Judith Malina. Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, a cura di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 1982.

Il soffio dell'ispirazione è arrivato davvero dalla sensazione che il teatro americano avesse completamente perso la poesia, non c'era teatro di poesia in America, il teatro di poesia derivava da Yeats e da Cocteau e dalle fonti europee a cui ci ispiravamo. Così ci rivolgemmo ai poeti americani che avevano scritto per il teatro, non erano molti, c'erano Paul Goodman, Kenneth Rexroth, John Ashbery, Claude Fredericks, William Carlos Williams, W. H. Auden. [...] Questo tipo di energia poetica fu molto importante per noi. [...] Ogni volta che abbiamo aperto un teatro l'abbiamo fatto con uno scrittore di poesia americano, proprio come riconoscimento della loro rarità. [...] Sempre alla ricerca del livello poetico del teatro. Noi abbiamo sempre pensato che la bellezza seducente dell'arte e della poesia possa aprire gli occhi a ciò che le orecchie si rifiutano di ascoltare, che la forza della bellezza e dell'arte sia una forza politica.⁴

L'ispirazione è la poesia e la scommessa è quella di riportare in vita sui palcoscenici internazionali la lirica in quanto genere in grado di svegliare le anime sopite della platea. La condivisione di idee e modelli letterari con Pasolini è evidente. ma per il poeta friulano conoscere e apprendere l'idea avanguardistica del Living non vuol dire semplicemente recepire e lasciarsi influenzare dalle novità artistiche più dirompenti dell'epoca, ma prendere coscienza dell'effettiva esistenza di altre possibili forme di sperimentazione teatrale.

Non bisogna dimenticare che il periodo in cui Pier Paolo assiste allo spettacolo del Living coincide con il momento in cui sta pensando di mettere in scena il suo *Nel 46!*, risultato di una lunga rielaborazione e revisione di un'opera giovanile, che però nel 1965 non riesce ancora a scrollarsi di dosso i retaggi della tradizione e porta i segni di un teatro passato. Nel dramma si raccontano i turbamenti che sconvolgono il piccolo mondo friulano, ormai da considerarsi distante anche dal suo stesso autore e a maggior ragione incapace di coinvolgere e toccare le corde emotive della platea, risultando una forzata versione aggiornata del vecchio *Cappellano*.

È dimostrato come nel 1965 Pasolini stia pensando seriamene ad elaborare un articolato progetto drammaturgico, idea continuamente alimentata dal fermento culturale che ruota attorno al mondo teatrale di quegli anni: i dibattiti e il proliferare dei teatri avanguardisti, il superamento di Brecht, il suo personale progetto linguistico di stampo gaddiano, le intuizioni sul teatro borghese e sulla morte dello stesso e la scoperta del Living Theatre.

È proprio nel biennio 1965-66, grazie all'opera di traduzione e di divulgazione realizzata da Fernanda Pivano, che l'Italia scopre gli Stati Uniti e la loro controcultura, molto diversa dalla nostra, così povera di storia e di riferimenti classici ma anche altrettanto viva e integrata con le problematiche sociali che pulsavano nel cuore del paese. La produzione culturale nostrana, proiettata costantemente verso il passato, non era preparata ad una nuova cultura che operasse nel presente per guardare al futuro. Soprattutto dal punto di vista culturale, Pasolini considera gli Stati Uniti come una terra promessa, in cui l'arte è in pieno movimento, lanciata verso la realizzazione di quella via alternativa che lui stesso stava cercando. Il teatro pasoliniano strizza l'occhio proprio alle novità e ai tentativi artistici che hanno permesso la produzione e il successo di esperienze come quella del Living Theatre o come le nuove forme poetiche sperimentate dai poeti della *beat generation*:

⁴ J. Malina, *Teatro di poesia: rituale e trascendenza*, ivi, p. 80-81.

Tessuto connettivo dei pensieri sulla nascente tragedia borghese che dovrebbe rinnovare il teatro italiano è dunque la cultura americana, anzi quella cultura legata alle inquietudini della controcultura e alla rivolta di Malcom X. [...] Sepolto Togliatti, tramontato Brecht, dimenticato Gramsci e mangiato il corvo di *Uccellacci e uccellini*; la società attuale del Dopostoria e dell'impero borghese impone altre scelte, come quelle della gaia contestazione americana, ultima incarnazione di uno spirito-guida non codificabile come quello – già adottato di Charlot. Pasolini concepisce le sue tragedie come una sorta di strada parallela alla controcultura americana: da lì parte ed è lì che vuole tornare per vedere rappresentate le sue opere.⁵

In effetti, Pier Paolo ha avuto modo di vivere sulla sua pelle il clima di fermento e il desiderio di libertà che si respirava negli Stati Uniti durante la metà degli anni Sessanta, visitando, per la prima volta, New York nell'ottobre del 1966, in occasione del Festival del cinema⁶ durante il quale veniva proiettato e presentato a livello internazionale *Uccellacci e uccellini*. Pier Paolo si lascia coinvolgere dal frastuono e dalla libertà contagiosa della Grande Mela e comincia ad esplorare la città: con addosso un lungo impermeabile, gli scuri occhiali da sole e le Clarks beige ai piedi, cammina per le zone più nascoste della città. «Evitò gli eventi mondani: la notte correva per Harlem sfidando tutto quanto era sfidabile, irridendo a chi lo invitava a temere.⁷ Correva al Greenwich Village, a Brooklyn. [...] Quel che racconta è certamente un parte minima delle sue avventure. Pier Paolo fu travolto da un'erotica sfibrante euforia. Accanto a questo - poiché era il modo di conoscenza - fu rapito dal fervore morale della contestazione americana in atto, dalla scoperta di una democraticità dello spirito, in Italia inesistente».⁸

È possibile che un umanista filo-marxista,⁹ che nella sua arte ha sempre mantenuto un vivo rapporto con la tradizione letteraria, subisca il fascino della controcultura americana nata nel Paese del consumismo? Sì, sembra più che possibile stando a quanto lui stesso racconta in un'intervista rilasciata ad Oriana Fallaci¹⁰ durante il suo primo soggiorno newyorkese:

Vorrei aver diciott'anni per vivere tutta una vita quaggiù. [...] New York non è un'evasione: è un impegno, una guerra. [...] Non mi sentivo straniero, imparai subito a girare le strade neanche ci fossi nato: eppure non la riconoscevo. Non l'ha mai rappresentata la letteratura: a parte le vignette di Arcibaldo e Petronilla, su New York esistono solo le poesie di Ginsberg. [...] Io sono un marxista indipendente, non ho mai chiesto l'iscrizione al partito, e dell'America sono innamorato

⁵ S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 171-172.

⁶ Il Festival era organizzato da Richard Round in concomitanza ad un'altra rassegna londinese. Questo binomio costituiva il più importante evento culturale per quanto riguarda nuovi tentativi cinematografici internazionali.

⁷ «In America, sia pure nel mio brevissimo soggiorno, ho vissuto molte ore nel clima clandestino, di lotta, di urgenza rivoluzionaria, di speranza, che appartengono all'Europa del '44, del '45»: P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1430.

⁸ E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, cit., p. 402-403

⁹ «Sono marxista proprio perché Marx diceva che la rivoluzione avrebbe portato al deperimento e alla scomparsa del potere così come viene concepito dalla società borghese»: P. P. Pasolini, *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, in «La fiera letteraria», XXII, 50, 14 febbraio 1967. Intervista rilasciata a Manlio Cincogli, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1616.

¹⁰ Vale la pena leggere anche l'appassionata descrizione di Pasolini che la Fallaci disegna: «Eccolo che arriva: piccolo, fragile, consumato dai suoi mille desideri, dalle mille disperazioni, amarezze, e vestito come il ragazzo di un college. Sai quei tipi svelti, sportivi, che giocano a *baseball* e fanno l'amore nelle automobili. Pullover nocciola, con la tasca di cuoio all'altezza del cuore, pantaloni di velluto a coste nocciola, un po' stretti, scarpe di camoscio con la gomma sotto. Non dimostra davvero i quarantaquattro anni che ha»: O. Fallaci, *Un marxista a New York*, «L'Europeo», 13 ottobre 1966 ora ivi, p. 1597.

fin da ragazzo. Perché, non lo so bene. La letteratura americana, tanto per fare un esempio, non mi è mai piaciuta. Non mi piace Hemingway, né Steinbeck, pochissimo Faulkner; da Melville salto ad Allen Ginsberg. L'establishment americano non ha mai potuto conciliarsi, ovvio, con il mio credo marxista. E allora? Il cinema, forse. Tutta la mia gioventù è stata affascinata dai film americani, cioè da un'America violenta, brutale. Ma non è questa America che ho ritrovato: è un'America giovane, disperata, idealista. [...] Il vero momento rivoluzionario di tutta la Terra non è in Cina, non è in Russia: è un'America. Mi spiego? Vai a Mosca, vai a Praga, vai a Budapest e avverti che la rivoluzione è fallita: il socialismo ha messo al potere una classe di dirigenti e l'operaio non è padrone del proprio destino. Vai in Francia, in Italia, e ti accorgi che il comunista europeo è un uomo vuoto. Vieni in America e scopri la sinistra più bella che un marxista, oggi, possa scoprire.¹¹

A New York Pier Paolo tornerà nel 1969 e si lascerà ancora trasportare dalle nuove correnti artistiche e letterarie. In questa seconda visita ha l'occasione di assistere ad uno spettacolo del Living Theatre, rappresentato all'«Academy of music» di Brooklyn. Partecipare ad uno spettacolo dell'avanguardia statunitense proprio negli USA permette a Pasolini di cogliere ancora di più la potenza delle loro innovative trovate drammaturgiche, anche se ormai l'impatto rivoluzionario sembra essersi assestato. Il pubblico è composto dalla gioventù newyorkese, così libera da ogni dogmatismo borghese, mai annoiata e finalmente matura per accogliere le novità artistiche proposte, «è la misteriosa gente di New York, che non ha equivalenti in Italia [...]. Indifesi portatori di valori di estraneità e insieme di onestà. [...] I “destinatari” del Living sono un numero enorme, benché più *off* di così, quanto a decentramento, non si possa essere».¹² Pasolini attraversa la città per sedere in questa platea, tra queste anime vive e libere e guardando gli attori che preparano lo spettacolo rimane colpito dal carattere provocatorio che costituisce la loro vera essenza:

Ecco il palcoscenico in fondo alla platea ancora semivuota, gli attori del Living: Ben Israel, Rufus, e, con la faccia bianca, il piccolo cranio calvo scintillante, e i capelli tirati, lunghi dietro le orecchie, Julian Beck. Meditano, provocatori, nel loro rito estetico che vuol farsi pragmatico, iniziazione a una conoscenza fondata su una idea “riflessa” della religione: protesta e non-violenza, Freud e i santi indiani. Sono commoventi, cari, mi vien voglia di salire sul palcoscenico e abbracciarli.¹³

La valutazione positiva pasoliniana nei confronti della carica innovativa del Living non significa dimenticare le forti ed evidenti differenze tra le due teorie drammaturgiche. Pasolini parla del vastissimo numero di destinatari del Living, mentre sappiamo bene che il suo teatro era pensato per un pubblico molto ridotto, meno di tendenza e preparato culturalmente tanto da avere una concezione critica della realtà storica. «La folla del Living somatizza i valori epocali fino ad esserne ferita, quella riunita intorno all'autore/intellettuale viene chiamata a recepire in modo critico e dialettico la comunicazione verbale di dinamiche di realtà in continua trasformazione».¹⁴ Non

¹¹ P. P. Pasolini, in *ivi*, pp. 1598-1601.

¹² P. P. Pasolini, *Incontro con il Living*, tratto dalla rubrica *Il caos* tenuta da Pasolini sul quotidiano *Il Tempo* nel biennio 1968-1970, ora in *Id.*, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti-S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1205-1206.

¹³ *Ivi*, 1205.

¹⁴ G. Guccini, *(S)velare il “Manifesto”*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di S. Casi, A. Felice, G. Guccini, p. 212.

avrebbe senso tentare una sovrapposizione tra le due idee teatrali, che rimangono lontane sotto molteplici punti di vista, ma si deve sottolineare come la fame di libertà suscitata e alimentata dalle manifestazioni collettive del Living abbia contribuito fortemente alla pulsione drammaturgica pasoliniana.

Il luogo geografico che ha permesso l'evoluzione di una tale libertà creativa è l'America e la scoperta di questa nuova frontiera culturale da parte del poeta friulano rappresenta una nuova fase della sua attività poetica e intellettuale in cui appare corretto collocare, sia cronologicamente che ideologicamente, l'elaborazione delle sei tragedie.

Il 1966 è il vero anno di svolta, poiché solo poco dopo, nel 1969, quando appunto torna negli USA e precisamente nella Grande Mela, Pasolini già vede appassito quel sentimento di ribellione naturale che aveva animato la gioventù americana e alimentato la visionarietà del mondo delle arti:

Nuova York resta una città sublime, è certo il vero ombelico del mondo, dove il mondo mostra ciò che in realtà è. Tuttavia rispetto a tre anni fa, tutto sembra sospeso e come morto. Dove è scomparso Ginsberg? E Bob Dylan? E' solo una questione di moda passata? E dove sono scomparsi i cortei di pacifisti e i ragazzi che cantano sulla chitarra, come se questo accadesse per la prima volta nel mondo, canzoni contro la guerra? Dov'è la tragedia spettacolare, vissuta pubblicamente e perciò trascinate, vitale, esaltante?¹⁵

Il 1966 sembra quasi lontano, ma nelle riflessioni pasoliniane sugli Stati Uniti torna il nome di Allen Ginsberg (1926-1997), il poeta di maggior talento della *Beat generation*, corrente letteraria, poetica e artistica, che, forse più di tutte, rimane viva nell'immaginario collettivo come il più autentico movimento di rinnovamento letterario nato negli Stati Uniti tra gli anni Cinquanta e i Sessanta.

Il termine *Beat* fu coniato nel 1947 da Jack Kerouac,¹⁶ ma l'atto di nascita ufficiale del movimento è considerato il 1952, anno di uscita di *Go*, un racconto di John Clellon Holmes (giornalista, scrittore e critico letterario militante che frequenta assiduamente Kerouac), riconosciuto come il primo racconto *beat*, e dell'articolo *This is the Beat Generation*, firmato sempre da Holmes e pubblicato sul «New York Times» (novembre 1952), che consacrò l'avvio dell'esistenza pubblica del movimento.

La beat generation esplose nel contesto sociale e politico degli Stati Uniti del dopoguerra, nell'era McCarthy, contrassegnata dalla crociata anticomunista che prende il nome e l'assetto di una vera e propria «caccia alla streghe». La letteratura e la poesia si presentano come le uniche vie di evasione per tentare di proporre un'alternativa valida al conformismo e al moralismo dell'America più profonda, lontana dalla leggerezza e dalla vivacità della vita newyorkese: «se il mondo esterno è diventato

¹⁵ P. P. Pasolini, *Incontro con il Living*, cit., p. 1206.

¹⁶ Figura simbolo di tutto movimento e autore del romanzo considerato una sorta di manifesto per i *beats*: *On the road*, testo autobiografico, scritto nel 1951 e pubblicato nel 1957, in cui l'autore racconta il suo viaggio da New York verso Ovest, attraverso tutto lo sconfinato Paese. Pasolini parla estasiato del burrascoso soggiorno italiano di Kerouac in Italia, che arrivò, invitato da Arnoldo Mondadori, nel 1966: «E non è stato meraviglioso il passaggio di Kerouac ubriaco per l'Italia, a suscitare l'ironia, la noia, la disapprovazione degli stupidi letterati e dei meschini giornalisti italiani?»: P. P. Pasolini, *Guerra civile*, in «Paese Sera», venerdì 18 novembre 1966, in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 1438.

invivibile, perché non rivolgersi a quello interiore, come hanno già fatto tanti altri poeti prima di loro – Shelley, Artaud, Rimbaud, Yeats, Pound, E. E. Cummings – presi a modello dai beats, tanto per le loro esistenze spezzate quanto per il loro approccio radicale, rivoluzionario, estatico al linguaggio poetico?».¹⁷

Pasolini, che condivide con i *Beats* ideologie e modelli letterari, individua questo movimento come l'unico in grado di «fare proprio ciò che dice il verso di un innocente canto della Resistenza negra: “Bisogna gettare il proprio corpo nella lotta».¹⁸ Queste stesse parole sono usate da Pier Paolo in una celebre composizione lirica delle *Ceneri di Gramsci*, denotando una forte ripresa lessicale che conferma la vicinanza emotiva e artistica che legava il poeta friulano, pronto a investire il suo impegno intellettuale nella lotta sociale e politica, ai poeti statunitensi:

Perciò io vorrei soltanto vivere
pur essendo poeta
perché la vita si esprime anche solo con se stessa.
Vorrei esprimermi con gli esempi.
Gettare il mio corpo nella lotta.
[...] sarò poeta di cose.
Le azioni della mia vita saranno solo comunicate,
e saranno esse, la poesia,
poiché, ti ripeto, non c'è altra poesia che l'azione reale.¹⁹

È la realtà concreta, tangibile, effettiva che diventa oggetto del poetare e dell'arte. Pasolini individua la cultura americana negli anni Sessanta come l'unica in grado di tradurre questo concetto e legarlo ad importanti sperimentazioni stilistiche, diventando così «uno dei fenomeni culturali più importanti del nostro tempo. È un fenomeno interamente nuovo perché affronta una realtà nuova che lo obbliga a inventarsi un linguaggio rivoluzionario, fuori dalle forme. Ginsberg quando attacca l'America è come un poeta, un creatore, che esplora un mondo nuovo».²⁰

È proprio Allen Ginsberg, il poeta maledetto, omosessuale, drogato, visionario, anch'egli processato e bollato di oscenità per la pubblicazione della sua raccolta lirica *Howl and other poems* (1956, in Italia uscì con il titolo *Urlo*), apertamente favorevole ai rapporti omosessuali,²¹ la figura che più di tutti colpisce e accende la passione e la curiosità di Pasolini. La pubblicazione di *Howl* rappresenta un evento rivoluzionario per la lirica contemporanea, sia per il profilo sintattico, sia per quello tematico. I versi di Ginsberg hanno il potere di imporsi nel panorama lirico internazionale e di rompere la stasi formale per recuperare una scrittura surrealista che aveva origine nell'universo dell'inconscio.

¹⁷ A. Dister, *La Beat Generation. Rivoluzione “on the road”*, Trieste, Electa/Gallimard, 1998, p. 21.

¹⁸ P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 1438.

¹⁹ P. P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, in *Bestemmia*, Milano Garzanti, 1996, p. 894-922

²⁰ P. P. Pasolini, *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1617.

²¹ Sicuramente anche la tematica dell'amore e dell'omosessualità sviluppata e trattata apertamente dai *beats*, già negli anni Cinquanta, è un elemento che avvicina Pier Paolo al movimento. I *beats* irrompono nel dibattito sociale, sostenendo spudoratamente la *gay liberation*, mentre in Italia Pasolini è costretto a constatare ancora la latitanza di gruppi rivoluzionari, davanti alle accuse mosse nei confronti degli omosessuali, scatenate dalla sparizione del piccolo Ermanno Lavorini (1969). Cfr. P. P. Pasolini, *Diario del «caso Lavorini»*, inedito, aprile-maggio, 1969, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit. pp. 181-197.

In un articolo intitolato *Quasi un testamento*, pubblicato postumo su «Gente» il 17 novembre del 1975, due settimane dopo la sua morte, Pasolini nomina Ginsberg classificandolo tra i grandi poeti cari alla sua anima: «In Italia il più grande poeta è Sandro Penna (mentre uno dei peggiori è Salvatore Quasimodo). Degli americani amo il primo Ginsberg». ²² Con lui Pier Paolo stringe un duraturo sodalizio emotivo e artistico che definisce fraterno, ²³ lo sente vicino alla sua lirica, al suo sentimento di estraneità nei confronti della società, al suo sentirsi parte di una minoranza, alla sua diversità: la grandezza di Ginsberg è proprio quella di elaborare una poesia al di fuori di tutte le scuole precedenti, di ogni corrente letteraria o ideologica che ha caratterizzato l'arte occidentale. I due si incontrarono per la prima volta durante il soggiorno americano di Pasolini e poi, l'anno seguente, a Milano, quando Ginsberg viene in Italia, nell'ottobre del 1967. La lettera che Pasolini scrive il giorno dopo il loro incontro del 1967 ci aiuta a capire cosa davvero lo colpisca del poetare ginsberghiano:

Caro, Angelico Ginsberg, ieri sera ti ho sentito dire tutto quello che ti veniva in mente su New York e San Francisco, coi loro fiori. Io ti ho detto qualcosa dell'Italia (fiori solo dai fiorai)... queste sono state le nostre chiacchiere. Molto, molto più belle le tue, e te l'ho detto il perché... perché tu sei costretto a inventare di nuovo e completamente – giorno per giorno, parola per parola – il tuo linguaggio rivoluzionario. Tutti gli uomini della tua America sono costretti, per esprimersi, ad essere inventori di parole! Noi qui invece (anche quelli che hanno adesso sedici anni) abbiamo già il nostro linguaggio rivoluzionario bell'e pronto con dentro la sua morale. ²⁴

È quindi, di nuovo, l'elemento linguistico – stilistico l'ostacolo più importante che Pier Paolo riscontra nell'ipotizzare un rinnovamento culturale italiano, poiché si tratta di una elemento che limita soprattutto il contenuto oltre che la forma. L'America vive un momento di profonda crescita che investe ogni ambito sociale, politico e culturale. Questa trasformazione offre la possibilità ai letterati e ai poeti di rinnovarsi artisticamente, di sperimentare nuove forme e diverse possibilità di scrittura, libere da ogni preconetto tradizionale, in cui la rottura con i padri borghesi è profondamente sentita, rappresentando uno strappo che permette l'elaborazione di un autentico linguaggio rivoluzionario. «Noi invece in Italia, e in Europa abbiamo tutto già fatto. Dobbiamo ripeterci, c'è già pronto il linguaggio liberale-radical-marxista, da cui non si scappa. Si diventa per forza conformisti». ²⁵

La forza innovatrice e l'esigenza di libertà artistica e biografica urlata nei testi dei *beats* trova spazio nell'elaborazione delle tragedie e nella voglia di sviluppare in esse alcune tematiche, come quelle analizzate in *Porcile* o nella contemporanea pellicola

²² P. P. Pasolini, *Quasi un testamento*, «Gente», 17 novembre 1975, ivi, p. 855.

²³ «Era dai vecchi tempi di Machado, che non facevo una lettura fraterna come quella di Ginsberg»: P. P. Pasolini, *Guerra civile*, cit., p. 1438.

²⁴ P. P. Pasolini, *Lettere (1955-1975)*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, pp. 631-632.

²⁵ P. P. Pasolini, *Se nasci in un piccolo paese sei fregato*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1617.

Teorema.²⁶ Pasolini stesso riconosce quest'influenza proveniente dall'altra parte dell'oceano come uno dei motivi originari dei temi trattati nella seconda metà degli anni Sessanta: «Bisogna tornare al contesto degli anni intorno al '65. Sono gli anni della *beat generation*. Ginsberg, Ferlinghetti, Kerouac negli Stati Uniti e alcuni movimenti di contestazione poetica, lanciano definitivamente una corrente di poesia che esalta la disperazione. È in quei tempi che culmina, nel campo della poesia e delle arti la rivolta contro il dominio della società del benessere».²⁷ Le tragedie pasoliniane sono da interpretarsi quindi alla stregua di queste correnti poetiche, «sono poesie in forma di grido di disperazione»,²⁸ nate sulle ceneri di una forte crisi personale e sociale e successivamente ad opere come *Uccellacci e uccellini* che invece inscena l'irreversibile crisi politica del Partito comunista e del marxismo negli anni Sessanta. Con le singole identità di questa folla di poeti, artisti, spettatori e ribelli, Pasolini condivide il senso critico della Storia, l'esigenza di rinnovamento che doveva compiersi, i processi creativi e la percezione di assistere e contribuire alla nascita e allo sviluppo di un Nuovo Teatro. La drammaturgia pasoliniana, se presa alla lettera o analizzata come realizzazione pratica della teoria esposta nel *Manifesto per un Nuovo teatro*, pubblicato da Pasolini nel 1968, può apparire come isolato tentativo non solo nel panorama culturale internazionale ma anche rispetto alla parabola artistica dello stesso autore, mentre, inquadrato tra i densi rapporti che lo scrittore stabilì con le proposte rivoluzionarie della nuova generazione, questo stesso tentativo si configura come momento determinante di una fase politica, esistenziale e creativa, che include anche le tragedie e i film girati fra il 1966 e il 1969, rendendo possibile ricostruire una fitta rete di richiami, a livello internazionale, tra scrittura teatrale e cinematografica.

²⁶ «L'idea di *Porcile* risale a un'epoca pressappoco contemporanea a quella di *Teorema*. Le due opere sono strettamente legate nel tempo. Sia *Teorema* che *Porcile* fanno parte delle opere teatrali scritte dopo questa malattia. [...] Durante la convalescenza, mi è tornato il bisogno di scrivere d'istinto, per così dire, mi son messo a comporre tragedie in versi. Ne ho scritte sei, e mi pare di averne concepite una dozzina. Esiste dunque tra questi due film un'affinità ideale, fosse solo per la congiuntura che li ha visti nascere»: P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, in *ivi*, p. 1476. Marco Antonio Bazzocchi avalla la tesi secondo cui l'idea di *Teorema* sia nata dall'esperienza newyorkese del 1966 e dall'incontro con Ginsberg: «A settembre Pasolini è New York, dove incontra Allen Ginsberg. Il viaggio nella capitale del mondo borghese, dell'Occidente industrializzato, ispira l'idea di *Teorema*, il tema della *visita* di un nuovo "Cristo" che viene a sconvolgere irrimediabilmente ogni realtà compatta e omologata»: M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998, p. 29.

²⁷ P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., pp. 1476-1477.

²⁸ *Ivi*.