DOPPIOZERO

Carlo Levi, Morante, Pasolini

Matteo Marchesini

21 Ottobre 2015

Tra i motivi romantici che la modernità decadente ha più estenuato, incanalandovi la sua tendenza estetizzante e regressiva, c'è il vagheggiamento di una vitalità incorrotta, premorale e infantile, magari col risvolto o la maschera del populismo. E c'è, soprattutto, la natura tutta letteraria di questo mito. Ci si mostra nell'atto di tornare alle origini, o di raccogliere intorno a sé un popolo *primitivo*; ma a tutto ciò non corrisponde né una conversione religiosa né un progetto politico. Rimane un gesto lirico: la Poesia si traveste da mistica e azione, mescolando fissazione narcisistica e fascinazione per una realtà in apparenza estranea alla Storia. Il primo simbolo di questa illusoria trasmutazione è D'Annunzio, artista subito famoso in Europa ma irrimediabilmente italiano, perché solo da noi uno spregiudicato decadente poteva essere ancora per metà un vate classicista: molto del suo vino nuovo colava infatti in otri vecchissimi, anzi in aulici *dogli*. Così gli esteti e i populisti successivi, perfino quelli che più gli somigliavano come Malaparte, hanno dovuto rinnegarlo, contrabbandando la sua eredità ingombrante (e quella di Pascoli) solo dopo averla truccata alla dogana del Novecento. Da un certo punto in poi, anzi, il mito vitalistico e primitivistico – mito che nell'arretrata Italia sembrò a lungo coincidere coi fatti, e che ha attirato intellettuali da tutto l'Occidente - è stato avvolto in una crosta ideologica di sinistra, da autori vicini al Pci e tuttavia refrattari agli aridi rigori del marxismo.

Nel 2015 cadono quattro anniversari attraverso cui si possono leggere le tappe decisive di questa parabola. Tre date sono di morte – quella di Carlo Levi (1902-1975), di Elsa Morante (1912-1985) e di Pier Paolo Pasolini (1922-1975) – e una segna invece la nascita pubblica del *Cristo si è fermato a Eboli* (1945). Nelle sue pagine, sospese tra prosa d'arte e neorealismo, Levi racconta il proprio confino del 1935-'36 in un villaggio lucano, e mette a punto quella forma di reportage lirico-narrativo-saggistico, a taglio mitologico e antropologico, che gli servirà poi per descrivere la Sicilia, la Sardegna, la Russia, la Germania, e soprattutto il

rapido tramonto delle speranze repubblicane.

Il *Cristo* si fonda su un contrasto tra due civiltà. Da una parte c'è quella a cui appartiene suo malgrado il narratore: cristiana, moderna e industriale, fiduciosa nel progresso; dall'altra parte quella contadina di Gagliano, pagana e immersa in un immutabile tempo ciclico. La Storia, “invenzione” della prima, è per la seconda appena la serie astrusa delle dominazioni, sopportate con una passività sonnambula da cui la risvegliano solo le effimere rivolte dei briganti. Ma anche in Lucania, la mitica immobilità di latifondi e plebi è stata ormai scalfita dal nuovo Stato, idolo sia delle destre sia delle sinistre, che lo considerano la soluzione dei mali del sud, mentre per l’autonomista Levi è parte del problema, perché pretendendo di uniformare realtà inconciliabili condanna il potere centrale a una tirannica impotenza, e le periferie soggiogate a una disperata servitù. A Gagliano lo Stato ha il volto di una caricaturale piccola borghesia burocratica, cioè del ceto per eccellenza «lontano dalla vita, idolatrico e astratto»: un ceto che non possedendo né i mezzi e la cultura delle classi elevate né la concretezza dei cafoni, s’aggrappa alla retorica e perde il senso della realtà. Nulla lo rappresenta meglio del pisciatoio di cemento armato che il podestà don Luigino ha installato nella piazza di un paese senz’acqua né impianti igienici, e che nessuno utilizza in modo proprio fuorché il narratore, torinese come la ditta (Renzi) da cui è uscito. Nella descrizione di questo obelisco o meteorite assurdo, Levi offre il meglio di sé. Il suo acume sociologico è infatti inscindibile dalla rappresentazione fisica, dal materico impasto di espressionismo generico e di lirico realismo che lo caratterizza anche come pittore. Con la sua versatilità talentuosa di novecentesco D’Azeglio, lo scrittore-artista-politico riduce così a una misura da terzapagina di lusso le suggestioni delle avanguardie moderne: i contadini lucani sono le sue esotiche maschere negre. Ma appunto per questo, più che realtà determinate sono emblemi a disposizione del narciso felice e giovesco che vi teorizza sopra, e che «assente Cristo fece/la parte del Signore», come scrive in un ritratto satirico Alfonso Gatto: un Signore, aggiunge Gatto additando perfidamente il corollario populista, che «splende come suole/risplendere chi scalda/i poveri a parole». Ostentando una segreta complicità con questi poveri, Levi suggerisce che la propria aristocratica cultura è molto più immediatamente vicina agli analfabeti di quanto non lo sia la prosaica amministrazione pubblica vanamente impegnata a introdurli nella Storia. L’uso simbolico delle Lucanie del mondo diventa poi ancora più esplicito nell’*Orologio* (1950), dove il contrasto di civiltà si fissa in uno schema ideologico. Siccome dei contadini, più che la specifica condizione sociale, gli interessa la spontanea inadattabilità allo Stato moderno, Levi li infila qui in un pittoresco gruppo “autonomista” in cui trovano posto non solo gli operai, ma perfino certi imprenditori e baroni, tutti *produttori* (poco importa se storditi di

fatica o votati al lavoro creativo) da opporre ai «luigini», alla piccola borghesia «ameboide» e parassita dei letterati cortigiani e dei burocrati servi o tiranni.

Questa concezione, che fa un unico privilegiato fascio delle *élites* intellettuali e di un sottosuolo zingaresco poeticamente trasfigurato, è stata ripresa nel secondo Novecento da Elsa Morante e da Pier Paolo Pasolini. Ma forse perché dalla piccola borghesia provengono, e perché vedono i grotteschi luigini gogoliani confluire nell'assai più aggressiva e sradicata classe media del boom, il loro tono è più drammatico e quasi rabbioso. Morante e Pasolini finiscono per considerare i ceti "ameboidi" una massa di mostri: li giudicano la fonte prima del conformismo che ha prodotto il nazismo, l'incubo atomico, e soprattutto il «genocidio» consumista della civiltà premoderna, davanti a cui il poeta di Casarsa mitizzerà perfino il regime, che con tutti i suoi pisciatoi monumentali non è quasi riuscito a scalfire i modi di vita arcaica, cancellati invece in un lampo dal neocapitalismo del dopoguerra.

L'ideologia pasoliniana acquista la sua forma proverbiale a inizio anni Cinquanta, con l'immersione nelle borgate di Roma. Nel loro brulichio «Sembrava che (…) l'uomo fosse/solo accampato, come un'altra razza», e che l'intellettuale, per definizione non più innocente, potesse attingere una «comunione» in grado di riportarlo nel cuore della «Realtà» più autentica, nel mistero di una sottoproletaria «vita immemore» appena insidiata dal progresso storico. Ma è pur questo progresso che nonostante tutto auspica il Pasolini comunista: e la contraddizione che ne risulta occupa da cima a fondo i poemetti delle *Ceneri di Gramsci* (1957). Da un lato c'è la tensione verso la Storia e la conquista del Leviatano, dall'altro l'amore per la preistorica incoscienza, per «la luce di chi è ciò che non sa» e di chi vive come «non fosse Stato il suo, ma confusa/sosta»; da un lato l'istanza del cambiamento rivoluzionario, dall'altro le «buie viscere» che ospitano la convinzione assai poco marxista secondo cui «Più è sacro dov'è più animale/il mondo»: cioè dove vive la specie barbara dei borgatari contenti e miseri, «esclusa alle vicende/segrete della luce cristiana,/al succedersi necessario dei secoli» quasi quanto la gente gaglianese di Levi, e dotata invece di una «stupenda, adusta sensualità/quasi alessandrina» che la fa «chiara, perché pura e corrotta…», come dice uno dei tanti ossimori nei quali il poeta, abusando di un meccanismo manieristico già sfruttato in abbondanza da Malaparte, riflette compulsivamente le proprie doppiezze.

Presto Pasolini vedrà i ruderi di questa civiltà affondare nell'oceano piatto del consumismo, e ne inseguirà poi le estreme apparizioni nel Terzo Mondo; ma prima dei suoi ultimi, lucidissimi anni, proprio una fame piccolo-borghese di affermazione gli impedirà di riconoscere i modi in cui il boom sta trasformando lui stesso in carne da microfono, e lo sta inducendo a coltivare la falsa coscienza del Poeta-Regista che mentre traffica tra i mass media si dipinge in titanica lotta con la mutazione antropologica. Ricalcando a suo modo le orme di Levi, Pasolini finge che l'Artista e il Reietto, i piani alti e i bassifondi possano stabilire un'immediata familiarità ai margini della nuova società massificata: non ammette, con parole davvero nette e chiare, che una tale familiarità tra soggetti eccentrici e squisitamente sconfitti è del tutto illusoria, perché la sua azione di esteta dipende dai mezzi di un'industria culturale che gli assegna come lettori e spettatori i membri dell'odiata classe media. Su questa falsa coscienza puntò il dito Fortini commentando il poemetto del '64 *Una disperata vitalità*, dove P.P.P. si ritrae inerme davanti a una giornalista superficialissima e caricaturale, «la *maledetta cretina*». «Tutto quel che essa rappresenta (luoghi comuni della informazione, idee banali sulla letteratura e l'arte) serve soltanto a far risaltare l'intelligenza, il brio e il pathos dell'autore» osserva Fortini. E continua: «egli mima l'eccezione, la rivolta, la voce che clama nel deserto. Evidentemente, dovrà disprezzare gli intellettuali subordinati che leggono Pasolini; mentre invece con la comparsa qualsiasi, con l'attore non professionista, con i tecnici ecc. gli è naturalissimo far colazione o giocare al calcio (…) Di qui la simpatia che provo per quella repellente giornalista: essa recita la sua parte di schiava nel meccanismo dello spettacolo e dell'informazione alienata mentre il personaggio dell'autore recita la parte della libertà o di una sublime schiavitù».

Ma se il percorso di Pasolini esemplifica nella maniera più plastica e teatrale la contraddizione del Personaggio-Autore *engagé*, è nella Morante, anagraficamente a metà strada tra lui e Levi (c'è un 5 in tutte e tre le date di morte, e un 2 in tutte quelle di nascita), che si può meglio misurare l'equivoco scambio tra stile di vita e stile di poesia. In realtà il suo radicalismo poetico-politico si rivela tardi, in quei critici anni Sessanta nei quali si avvicina ai movimenti della nuova sinistra con un piglio anarchico che si vuole feroce e giocoso, e che dà invece una nota sforzata di disperazione tutta personale. A questa svolta, prima della grande fabbrica della *Storia*, si devono testi come *Pro o contro la bomba atomica* e soprattutto come *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968). Nella sgangherata sequenza poematica del

Mondo, che vuole essere mille cose – manifesto, fumetto, saggio… – si trova a un certo punto la *Canzone degli F.P. e degli I.M*. I Felici Pochi sono esseri umani dotati di una grazia principesca, e insieme di una vocazione scugnizza che li induce a dilapidare senza calcoli la vita: fuggono le posizioni ufficiali, non badano a sé, e per questo – anche la Morante spande a piene mani le figure della contraddizione – appaiono belli perfino se sono bruttissimi, e allegri nella tristezza più cupa. Alla schiera degli Infelici Molti appartengono invece tutti gli altri: un gregge umano assetato di quella cosa degradante che è il potere (col suo strascico inevitabile di meschinità burocratiche, sopraffazione, paura) e soprattutto contagiato dall'ansia piccolo-borghese del possesso, che lo priva dell'autentica «REALTÀ» proprio mentre pensa di tenerla sotto controllo. Con questo schema, che al retroterra populista-estetizzante unisce le suggestioni orientali mediate da Simone Weil, la Morante tiene un piede nella parabola poetica e l'altro nella protesta politica. Solo che fuori dal mito, come notò Garboli, una divisione così netta non si dà: anche la vita più santamente anarchica e randagia conserva sempre una parte progettuale, costruttiva, prosaicamente "borghese". Perciò, appena il mito sfuma in programma di "azione" diventa demagogico. Ma soprattutto, l'esaltazione della giocosa gratuità non è essa stessa giocosa e gratuita, e va anzi a braccetto con una contestazione ansiosa o perfino rancorosa. Data la loro natura, i Felici Pochi non hanno infatti nessun bisogno di protestare: mentre molto bisogno ne ha il tipico intellettuale moderno, a cui guardacaso la Morante riconduce i suoi ragazzini, identificandoli tra l'altro con Rimbaud, Gramsci e la Weil. Del resto, sa anche lei di non essere una creatura clownesca e priva di scopi: si sente almeno per metà una I.M., e intuisce che la sua ambizione tirannica e la sua stessa arte, in cui i più squallidi scenari famigliari vengono trasfigurati in fiabe sontuose, hanno a che fare col bovarismo e con la coazione a mascherarsi della odiata piccola borghesia, cioè infine col desiderio di risarcire la vita attraverso la letteratura. Anche lei, insomma, è affetta dalla disperazione non allegra di chi s'è arreso alla «IRREALTÀ», il vero «oppio dei popoli». Ma saperlo non serve, non abbastanza almeno. All'epoca del *Mondo* e poi della *Storia*, massima è infatti nella scrittrice la retorica mistificante del libro come gesto di lotta; e massima, dunque, l'irrealtà. La Morante si sbraccia per avvisarci che le sue parole non sono parole, non sono comune letteratura – e appunto per questo la letteratura la sorprende alle spalle. Il problema è che se si vuole lottare, o incarnare un modello, bisogna trasformare davvero le frasi e i versi in prassi politica e/o mistica. Altrimenti si costruisce un'arte che mentre vede con grande acutezza alcuni sintomi della massificazione, si acceca sul fatto che non certo i guaglioni analfabeti, ma proprio l'ormai ubiqua e detestata *middle class* costituisce il suo vero pubblico, e spesso il proletariato del sistema

mediatico-industriale che permette all’artista di influenzarlo.

Però si può essere più coerenti e radicali anche restando nella letteratura. Se si vuole celebrare la vita *sacra* e *primaria* si può imboccare un’altra via, una via che porta a un’arte molto più immediatamente vitale e insieme molto più alessandrina e raffinata, conchiusa in sé e immune da velleità agitatorie. Ma è una via stretta e senza ritorno, che va percorsa fino in fondo senza mai lasciarsi tentare da travestimenti tribunizi. È la strada di chi ogni tanto, quasi distrattamente, lascia cadere dalle sue tasche la poesia come lo spontaneo corollario di un’esistenza interamente persa nella REALTA’ del mondo anonimo e animale dei sensi. Alla latitudine culturale di cui ci occupiamo, questa strada va senz’altro intitolata a Sandro Penna: che per Pasolini e la Morante era infatti una specie di idolo, davanti al quale sapevano di poter sostenere solo il ruolo dei sacerdoti e dei fedeli. A differenza di loro, intellettuali umanissimamente e imperfettamente contraddittori, divorati dal bisogno di gridare parole di ambigua rivolta e di ambiguo *cupio dissolvi*, il disumano Penna non ha mai pensato di cambiare il mondo, né di esaltare come un bene una sua parte contro un’altra. Lui ha eseguito su D’Annunzio un gioco di prestigio irripetibile: l’ha assorbito totalmente, e così l’ha fatto totalmente sparire in una lingua di mutili ma perfetti oracoli, che sono costruiti coi brandelli della più lisa tradizione classicista ma sembrano venire da un altro pianeta.

Questo articolo è uscito in una versione più breve sul Sole 24 Ore dell’11 ottobre 2015.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

