

SCRITTURE

Parole per una critica di genere

Proposta una Società delle letterate

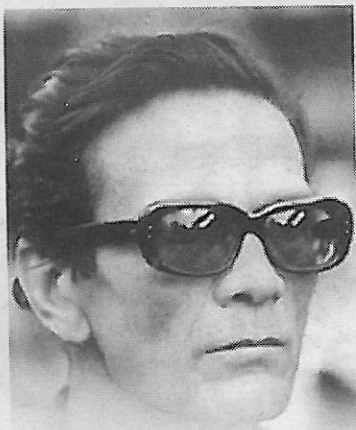
A PAGINA 29

POLITICA

Populismo di destra e di sinistra

Confini mobili, traversati da istanze di opposte sponde

A PAG. 27



INCONTRI

Alberto Arbasino: il mio Pasolini

ALLE PAGINE 24-25

TEATRO

Urla di satira dalla «nuova» destra

Al Ciak di Milano il monologo di Luca Barbareschi

A PAGINA 28

OPERA

Alla Scala, il «Flauto magico»

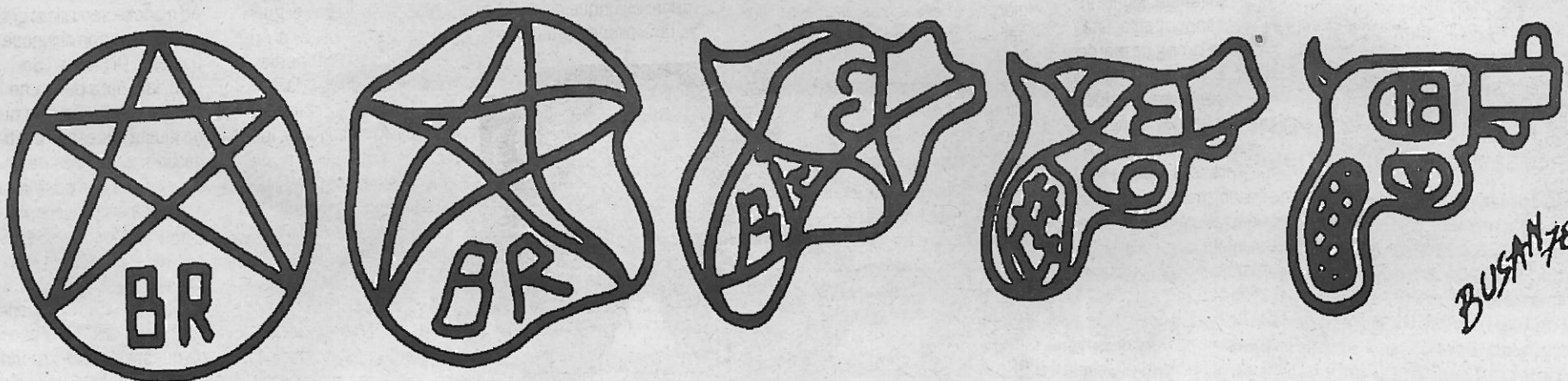
Si alla prima, lavoratori esentati dallo sciopero

A PAGINA 26

23

VISIONI

UN DOCUMENTARIO SULLA LOTTA ARMATA DIRETTO DAL REGISTA DI «I PUGNI IN TASCA»



ANDREA COLOMBO

LE BARRICATE di maggio, le manifestazioni alla Renault, gli scudi dei Crs bersagliati dal pavé parigino, tutto nel bianco e nero televisivo dell'epoca, il 1968. Cinquanta minuti dopo, stavolta a colori, picconi levati a sfondare il maledetto muro, berlinesi festanti, dell'una parte e dell'altra della città. Marco Bellocchio ha scelto di aprire e concludere con queste immagini *Sogni infranti. Ragionamenti e deliri*, programma sul terrorismo italiano coprodotto da Raitre, che però non si sa ancora se e quando lo manderà in onda. Titolo di per sé eloquente. Bellocchio si interroga su un impazzimento della storia italiana, quella che lui stesso definisce una «razionalità delirante». Il materiale di repertorio che intercala le interviste punta tutto su questo aspetto della vicenda: il ritrovamento del corpo di Moro, soprattutto l'allucinante videocassetta del processo proletario a Roberto Pecì.

Bellocchio non concorda con chi pensa che gli ex terroristi dovrebbero tacere, o parlare solo per palesare pentimento. Si dice anzi convinto che fra qualche decennio di loro non si parlerà più come dei semplici criminali, anche se aggiunge subito «certo neppure come eroi». Per affrontare quella vicenda, tanto spinosa da portare ancora alle stelle il tasso d'emotività, si affida anche alle parole di due brigatisti, Enrico Fenzi, ex professore universitario, e Massimo Gidoni, psichiatra. Con loro un «padre della patria» come Vittorio Foa, e un leader dei gruppi degli anni '70. Anzi del leader dell'organizzazione in cui militava lo stesso regista: Aldo Brandirali, capo dell'Unione dei comunisti italiani allora, oggi dirigente di Comunione e Liberazione nonché consigliere comunale del Cdu a Milano.

L'interpretazione della lotta armata italiana come sintomo convulsivo di un tramonto necessariamente traumatico, quello dell'idea comunista. Dice Foa. Sussulto irrazionale e violento che accompagna la scomparsa dell'utopia e dello scontro sociale che avevano segnato il secolo precedente. «Il Pci dovrebbe esserci grato - dice ad esempio Gidoni - se la sua svolta è stata poco dolorosa è anche

I «Sogni infranti» diventarono incubi

Brigate rosse e poi... Marco Bellocchio ha presentato ieri a Roma un programma sul terrorismo italiano coprodotto da Raitre, che non sa quando e se lo manderà in onda



Marco Bellocchio

per la nostra esistenza». Dunque le Brigate rosse come estrema, delirante resistenza di chi quel declino non voleva o poteva accettarlo, tanto più, aggiunge Foa, che di alternative possibili dal Pci non ne arrivava alcuna. Ma anche, nello specifico italiano, come conseguenza di una sconfitta operaia già consumatasi, dopo l'offensiva del '69, a metà del decennio seguente.

Quando si parla di lotta armata italiana è impossibile dire qualcosa di nuovo finché la questione resta: erano criminali comuni o qualcosa di diverso? E' giusto che insistano nel trovare spiegazioni politiche alle loro gesta o non dovrebbero piuttosto mostrare qualche senso di colpa in più, magari solo rimpianto per il dolore provocato? Nelle parole degli intervistati da Bellocchio compare a tratti l'indicazione di un altro modo di porre la questione su tutt'altre basi, prendendo le distanze dalla riprovazione morale per mettere a fuoco la guerra civile che divide la sinistra in quegli anni, il rapporto indiretto ma strettissimo che corre tra le scelte del Pci e quelle dei movimenti sovversivi, in particolare di quella costola della cultura comunista che prese il nome di Brigate rosse.

Ma tutto questo, va detto, compare solo per fulminei accenni. Il cuore del lavoro di Bellocchio è altrove, nel rapporto implicito che c'è tra l'autore e la materia di cui tratta. In questo senso *Sogni infranti* più che un servizio giornalistico è un film sotto forma di documentario. Non a caso i brigatisti intervistati sono due intellettuali, in un'organizzazione che era

invece essenzialmente operaia. Non a caso è a un suo ex dirigente politico, Brandirali, che Bellocchio chiede cosa significhi aver lavorato per la rivoluzione italiana salvo poi trovarsi alle prese con un esito imprevisto e indesiderato, i morti veri dopo tante parole incendiarie, i fucili a pompe in mani già addestrate alle armi improprie nei servizi d'ordine. Domande che si sarebbero potute porre a ragione anche maggiore ad Adriano Sofri o a Franco Piperno.

Nessuno dei due, credo, avrebbe risposto come il balbettante convertito ex maoista: «Io non avrei mai potuto far male a qualcuno. Dopo aver sciolto il partito la stessa gente che prima mi amava ha iniziato a odiarmi. E' venuta meno una motivazione esistenziale, due persone si sono anche uccise, una in modo atroce. Ma di tutto questo non si può dare la colpa ai dirigenti. Le certezze esistono, ma nessun uomo può mai possederle per intero». Ma Bellocchio chiede a Brandirali, probabilmente, perché parla di se stesso, ripetendo senza mai esplicitarla una domanda comune a molti di quella generazione. La formulava qualche tempo Luigi Manconi: «Perché tra persone che hanno percorso fino a un certo punto un'identica strada, poi alcune hanno fatto la scelta armata e altri no? Fino a che punto non è stato il caso a decidere?». Domanda solo apparentemente esistenziale, che varrebbe a modificare radicalmente l'approccio abituale agli anni '70, moralistico o dietrologico. Come fa appunto, discretamente, nei fatti più che nell'enunciazione, *Sogni infranti*.

«Un classico nell'epoca degli arredatori». Alberto Arbasino rilegge la vita e l'opera di Pasolini a vent'anni dalla morte

ARBASINO

Pier Paolo, l'ultima



Pier Paolo Pasolini in una foto di Gabriella Mercadini

FEDERICO DE MELIS

CHE CI FACCIAMO, allora, qui? (da soli?) con chi si parla, si commenta, si disputa, adesso?». A venti anni dalla morte Alberto Arbasino ha scritto una poesia per Pier Paolo Pasolini (uscita sull'*Espresso*) che è forse il regalo più bello dell'occasione. Vi si strugge un sopravvissuto «ricordando un'epica povera di Maserati usate spinte a mano, ai margini di cespugli e fossati, fra le piccole tribù selvagge che (benché illetterate) il tuo nome (illacrimato) lo conoscevano anche prima dei film». «Guarda a Brodskij quando rifà Auden ma ha dietro una prosodia derivante dalla grande musica russa» spiega Arbasino. Sono venuto a trovarlo, appunto perché ricordi Pasolini, con paratassi e digressioni come gli è caro e stilistico nel conversare non meno che nello scrivere, nel suo attico romano al Flaminio foderato di libri – sul tavolo, viola e fresca di stampa, la nuova versione di *Parigi o cara* in uscita da Adelphi.

Dunque Arbasino, con chi si parla, si disputa adesso?

Il sodalizio che non c'è più: è il tema di tutti i disincanti. Ma attenzione, non c'è più non perché quando si invecchia le pesche della nostra giovinezza erano più dolci, i cieli più teneri. Basti pensare, facendo un calcolo di tre generazioni, che noi avevamo letteralmente sotto mano Gadda, Longhi, Praz, Palazzeschi, Comisso... e s'era insieme, nelle famose sere del *Mondo*, a Flaiano, Chiaramonte, Baldini, Pannunzio, De Feo... e poi, per venire ai miei coetanei o su di lì, Calvino, Pasolini, Testori, Goffredo Parise. Ecco, questo è il sodalizio che non c'è più.

E questo ventennale pasoliniano?

Sono molto disilluso perché non vedo lutto, memoria, affetto, o anche magari penti-

mento. Non è certo ingozzandosi di ricotta dopo la partitella che si fanno i conti con un «poeta assassinato». E poi queste letture di destra, di sinistra... si possono applicare al tacco, all'orecchino, al pizzetto, al taglio di capelli: e qui siamo sull'ovvio. Ma a Pasolini no: c'è qualcosa di troppo complesso, che sfugge alle categorie ideologiche.

E allora come si fanno i conti con lui? come si legge oggi Pasolini?

Avrei soltanto una ricetta. È la stessa che ho usato in *Un paese senza* con alcuni illustri autori del nostro paese come Leopardi, D'Annunzio, Gramsci, e in parte Manzoni e Verdi: leggerlo come antropologo tenebroso dei caratteri italiani. Non intesi nel senso dei vichiani corsi e ricorsi storici e scolastici, ma proprio come costanti culturali profonde: le stesse che si possono trovare nelle formule su Machiavelli o Guicciardini che ci ritornano dal liceo. Di quel che poi ci dice Pasolini come antropologo dei caratteri italiani, se si riflette bene, gran parte è già in Leopardi.

E quali sono, tra le opere pasoliniane, quelle che più si addicono a questa antropologia tenebrosa?

Soprattutto i romanzi, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. Se li leggi come opere di poesia diventano romanzi di poesia debole (se si può parlare di poesia debole dopo il pensiero debole). Sa, già allora erano imbarazzanti per la tenerezza, che faceva un po' a pugno col comportamento: il duro apparente che si lascia sfuggire la carezza sul cuori-

cino. Ma come antropologia tenebrosa colpiscono davvero nel segno e dicono molto anche di oggi. Alla fine del percorso quell'antropologia non sarà più tenebrosa, verrà alla luce del sole, con gli *Scritti corsari* e *Lettere luterane*.

Si però 'Petrolio', che è sempre del Pasolini ultimo? non è antropologia tenebrosa anche quella? Fortini ha sostenuto che quell'opera è sotto il segno di una passione per il calderone enciclopedico, che la dice lunga sull'ossessione piccolo-borghese di Pasolini.

Mah sa, in Eliot o in Edmund Wilson, per esempio, accade lo stesso... John Donne e il gramofono con la canzonetta, le satire di Persio al Greenwich Village e l'esclamazione della dattilografa... v'è anche qui il calderone di cui parla Fortini, una categoria inventata da Northrop Frye nell'analisi del *Satyricon* e di Apuleio, e non vedo perché definirlo piccolo-borghese. Per non parlare di quel che mette Proust nella sua *Recherche*: tra l'altro la musica, non solo quella «colta» di Fauré, Wagner, Debussy, ma – aspetto spesso sottaciuto – tutta l'operetta, di cui viveva la società parigina del tempo suo, che era frutto degli epigoni di Offenbach, non tanto da buttar via. Nel libro di Citi su Proust, dove si dà grande importanza all'aspetto biblico, profetico, ebraico, questo aspetto frivolo, operettistico, invece non compare. E dire che l'operetta di Offenbach è stata apprezzata non solo da parigini frivoli che andavano a fare can-can-can-

ma anche da Sigfried Kracauer e da Walter Benjamin, il quale aveva una formazione talmudica. Per Fortini, che ha tradotto Proust, immagino sarebbe abominevole riconoscere questo aspetto.

Rimaniamo su 'Petrolio'. Sempre Fortini ha parlato di comico.

Pier Paolo non aveva il senso del comico, neanche nei film, neanche in quelli con Totò. Era una persona profondamente segnata dai dolori. Quelle rughe profonde, quella maschera di uomo dolente che un po' s'era indurito di suo un po' per non soccombere di fronte alle aggressioni e alla sua tenerezza, erano il segno di un'assenza totale del comico. Pier Paolo rischiava continuamente il cedimento per l'implosione di un suo centro *soft*: era l'esatto contrario di quei mondani dolcissimi che dentro hanno una pallottola d'acciaio; aveva un cuore *soft* e fuori era d'acciaio. Come poteva esservi il comico?

Fortini intendeva il comico come categoria letteraria, alla Dostoevskij.

Pasolini non era neanche tragicomico, ma proprio tragico.

Si giudichi o meno piccolo-borghese, v'è insomma con 'Petrolio' il disegno dell'opera d'arte «totale»?

Forse a Pier Paolo era venuta questa tentazione, come a me con l'ultima stesura di *Fratelli d'Italia*: con mille trame fare una struttura sola. Però il romanzo globale – Proust, Musil e Gadda insegnano – se lo si comincia troppo in là con la vita, e per di più senza concentrarvi tutta la propria esperienza (perché Pasolini faceva tante altre cose insieme), finisce per rimanere incompiuto. Bisognerebbe cominciarlo a vent'anni, per metterci dentro i pensieri e gli autori che hai avuto da giovane. A cinquant'anni, che è l'età in cui lo ha concepito Pier Paolo, forse è un po' troppo tardi

“Un antropologo delle tenebre italiane, come Leopardi, Gramsci, Verdi e D'Annunzio”

PASOLINI

Visione del Mondo

Tentiamo un «faccia a faccia» Pasolini-Arbasino, due scrittori in certo senso speculari.

Io, dopo la guerra, venivo da un mondo in cui, tra avvocati di provincia e antifascisti rispettati, forniti di biblioteche d'un qualche peso (una borghesia lombarda che non aveva tagliato i ponti col resto del mondo), ci si era potuti formare culturalmente senza troppe restrizioni: leggendo autori proibiti dalla censura fascista come Mann, Stefan Zweig, Wassermann... E siccome nell'oltrepavese tra bombardamenti e sfollamenti s'erano anche imparati il francese e l'inglese, dopo la guerra mi buttavo con avidità su giornali e libri che venivano dalla Francia, dall'Inghilterra e dall'America; e cominciavo anche a fare qualche viaggio. Insomma il mondo si apriva.

E appena possibile, lei comincia a esercitare la sua elettrizzante critica «di costume».

Perché da noi subito si era ricreata una società letteraria chiusa e provinciale, colle sue polemichette nelle pizzerie romane, degne delle strofette di Maccari, ma soprattutto una tendenza al monopolio del potere culturale: gli stalinisti che dialogavano coi cattolici; il *Corriere* di Missiroli; il soffocante mondo universitario, tutto all'insegna delle complicità e delle leccate di culo. Vizi profondi si ripresentavano in forma nuova: ecco allora venir fuori il presenzialismo, tra ideologico e massmediatico (come diremmo oggi), di Moravia e degli altri clan. Scrivevo sul *Giorno*, nella bella pagina culturale di Paolo Muraldi, insieme a firme come Citati, Eco, Manganeli. Si faceva una irriverente critica della cultura, contro il conformismo degli elzeviristi del *Corriere*: una critica «dall'interno» che non andava giù alla società culturale: una volta ammessi nel circolo degli ottimati ci si doveva adeguare al cerimoniale delle reverenze e dei favori reciproci.

L'epigrafe, da Mandel'stam, premessa da Pasolini a 'Petrolio' recita: «Col mondo del potere non ho avuto che vincoli puerili». Qual era rispetto al «circolo degli ottimati» la sua posizione?

Pier Paolo partiva dall'estrema miseria di Ponte Mammolo, e quindi dalla necessità di crearsi tutta una rete di rapporti nella società letteraria – a parte l'amicizia con Moravia che era vera e profonda. Meglio di me lo raccontano le lettere, dietro cui traspare una vera e propria urgenza di sopravvivere, essendo poverissimo ed avendo avuto i famosi precedenti per omosessualità. Dunque era costretto ad accettare le regole imposte, del resto normalissime nel nostro paese, come si evince dagli epistolari tra scrittori italiani del novecento (ultimo quello di Penna e Montale) in cui sempre prevalgono piccole tattiche per anticipi e stipendi, piuttosto che vaste riflessioni culturali – per adesso la sola eccezione mi sembra Flaiano. Ora, Pier Paolo questi vincoli li sentiva e li soffriva. La differenza è



Alberto Arbasino foto da «Scrittori per un secolo», Linea d'ombra

Arbasino, tutti i titoli

Alberto Arbasino, nato a Voghera nel 1930, ha scritto i volumi di racconti «Le piccole vacanze» (Einaudi 1957), «L'Anonimo Lombardo» (Feltrinelli 1957), «La narcisata-La controra» (Feltrinelli 1964) e i romanzi «Fratelli d'Italia» (Feltrinelli 1963, ediz. riveduta Einaudi 1967, ediz. riveduta Adelphi 1993), «Super-Eliogabalo» (Feltrinelli 1969), «La bella di Lodi» (Einaudi 1972), «Il principe costante» (Einaudi 1972), «Specchio delle mie brame» (Einaudi 1974, riproposto quest'anno da Adelphi). Come saggistica conta tra gli altri «Parigi o cara» (Feltrinelli 1960, ora riproposto in altra forma da Adelphi) e «Un paese senza» (Garzanti 1980). Le sue critiche teatrali sono in «Grazie per le magnifiche rose» (Feltrinelli 1965) e «La maleducazione teatrale» (Feltrinelli 1965); quelle d'arte in «Il meraviglioso, anzi» (Garzanti 1985). Oltre alle poesie di «Matinée» (Garzanti 1983), si ricordano i reportage dall'oriente: «Trans-Pacific Express» (Garzanti 1981) e «Mekong» (Adelphi 1995).

che per me allora la letteratura era un «hobby», mentre per lui era una ragione di vita, di vita materiale intendo dire. Spesso mi diceva infatti: eh sì, tu puoi ridere, fare il temerario, lo spiritoso. Mentre lui no, non poteva farlo.

Però si metteva a rischio con l'omosessualità.

Poteva sembrare una figura insolita. In un momento di omosessualità trionfante ed elegante – tra Via Veneto e *Dolce Vita*, teatro, grandi gruppi e gite in macchine scoperte, colazioni al mare e via dicendo – era incredibile che Pasolini si sentisse vittima. Era entrato in questo mondo, cominciando come sceneggiatore part-time e poi con l'aiuto di un produttore avventuroso come Alfredo Bini, ma continuava a sentirsi vittima di una società intollerante, clerico-fascista. Com'era possibile? Noi si andava con canottieri di Sabaudia, marinai con divise bianche, bersaglieri, granatieri del Quirinale, attori biondini di Hollywood, calciatori, e lui nelle marrane con ragazzotti piccoli, brutti, tristi, noiosissimi, e per soffrire. Era incomprendibile.

Forse perché in lui l'omosessualità non è qualcosa di autonomo, libero dal processo creativo. In fondo è l'ultimo artista italiano ad avere una «Weltanschauung», una Visione del Mondo.

Beh, questo sì. Gli altri avevano un approccio – in definitiva dannunziano – da decoratori, addobbatori, di grande eleganza visuale e sartoriale, mentre lui creava un linguaggio, un mondo. Visconti per esempio faceva l'illustratore di grandi opere letterarie, che van benissimo così come sono: onestamente, puoi mettere ombrellini e cappellini su Thomas Mann, su Marcel Proust? Finché è Tomasi di Lampedusa... Visconti, che era un uomo prepotente e privo di ogni tipo di ironia, si arrabbiava molto a dirglielo. Ora, non dico che in Italia tutti dovrebbero avere la sprezzatura, ma lui rischiava di andare in pelliccia sulla spiaggia la mattina tutto solo. Certo, Visconti era un arredatore, però puntava ai modelli letterari più alti. Arredare *La morte a Venezia*, insomma, era qualcosa. Certo, non significa avere una *Weltanschauung*, come indubbiamente ha avuto Pasolini.

Pasolini dunque crea un canone?

Canone? Bisognerebbe pensarci. Lo crea e lo chiude, forse, perché vale soltanto per le sue opere, e forse nemmeno per tutte. Quando un canone è frutto di un temperamento, com'è il suo caso, si può effettivamente parlare di canone? Quella mescolanza sua di cattolicesimo e di marxismo (si fa per dire), di durezza e di dolcezza, insomma di contrari che si compensano, non fa un canone, ma un identikit, un autoritratto. Egli conferiva potenza di stile a un insieme eclettico di generi, emozioni, sentimenti. Sì, creava una *Weltanschauung*, ma del cuore. Agli antipodi di Baudelaire: *Ne cherchez plus mon cœur; les bêtes l'ont mangé*.

ALBERTO ARBASINO

Conversazioni parigine coi mostri sacri

F. D. M.

Nella prima versione Feltrinelli, un «contemporaneo» grosso e giallo del 1960, «Parigi o cara» era, come lo presentava Alberto Arbasino, «parecchie cose insieme: itinerario geografico, diario di una educazione sentimentale, registrazione di fantasie abbastanza sfrontate, e insieme un'indagine piuttosto seria sulla maggior parte delle avventure intellettuali che hanno significato qualcosa in Europa dal '55 al '60». Oggi lo ripropone Adelphi, assai smagrito. Non più «settecentesco» Grand Tour attraverso tutto ciò che si poteva vedere e toccare dell'allora cultura contemporanea, ma insieme di confidenziali incontri parigini con coloro che si sarebbero rivelati gli ultimi dinosauri di un'era precedente: Céline e Cocteau, Mauriac e Aron, Jean Renoir, Henry Miller, Julien Green... Più un capitolo finale, aggiunto, sui non meno mitici albori dell'«industria culturale». «Un libro molto scritto – dice Arbasino –, di iper-meta-letteratura come è più di un'opera di finzione. Nasceva come qualcosa di molto eterogeneo, un «centone» in cui si riversava tutta intera l'epoca irripetibile delle scoperte giovanili. Riprendendolo in mano s'è pensato di smontarlo e trarne un volume per la Francia (che è in uscita) e uno per l'Inghilterra. Integrandoli con parti scritte dopo, ma non oltre il '62-'63, quando cambia il ciclo: in Inghilterra, per esempio, compaiono i Beatles e la morta Londra diventa «swinging», scompaiono Eliot, Forster, la Compton-Burnett... Entrambi i libri sono costruiti sugli ultimi «mostri sacri», che al momento non ci apparivano tali. Parigi aveva sempre avuto «mostri sacri»: con gli anni cinquanta però finiva la loro era. Il nuovo «Parigi o cara», che va dal '56 ai primi anni sessanta, appare ora come l'unico libro italiano di letteratura francese moderna fatto non «a tavolino» ma «sul campo»: nelle case dei «mostri», facendoli parlare, facendoli arrabbiare... del resto non aspettavano altro. Nello svolgersi del libro si passa quasi insensibilmente, con un effetto che ricorda «Fratelli d'Italia» quando il tempo si rimette in moto, a un'epoca nuova: muore Edith Piaf e compare Brigitte Bardot... e d'improvviso c'è il «Nouveau Roman». Così nel lungo capitolo finale, scritto all'inizio dei sessanta, al posto dei singoli «mostri sacri» è un'infilata di decine e decine di grandi manager della cultura, direttori di collane, riviste, pagine culturali, e un pullulare di uffici, che coincide con lo scoppio delle scienze umane».